

2005

Fragmentación proteica y especular en la *Reivindicación del Conde Don Julián* de Juan Goytisolo

Hedy Habra

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Habra, Hedy (Primavera-Otoño 2005) "Fragmentación proteica y especular en la *Reivindicación del Conde Don Julián* de Juan Goytisolo," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 61, Article 3. Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss61/3>

This Otras Obras 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 editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**FRAGMENTACIÓN PROTEICA Y ESPECULAR EN LA
REIVINDICACIÓN DEL CONDE DON
JULIÁN DE JUAN GOYTISOLO**

Hedy Habra
Western Michigan University

En la *Reivindicación del Conde don Julián* (1970), destaca una tensión constante entre el orden y el caos, entre una estructura definida por el marco espacio-temporal y una sucesión laberíntica de acciones exteriores entrelazadas con una progresiva predominancia del mundo interior del narrador-protagonista que se desdobra constantemente de manera especular, en un movimiento dual que oscila entre la creación y la destrucción.¹ El entramado de esta compleja novela consiste en la descripción del recorrido real e imaginario de un día en la vida del narrador, un anónimo exiliado español que vive en Tanger, una ciudad portuaria marroquí. El narrador se presenta desde el inicio como “dueño proteico de [su] destino, sí, y, lo que es mejor, fuera del devenir histórico” (99). Esta premisa le da licencia para forjarse como ente de ficción y resalta la construcción ficcional de su formación como sujeto, ya que el protagonista manipula a su antojo los materiales necesarios a esta constante aleación narcisista e intertextual, sin reparar en seleccionar material del pasado, del presente o del futuro, ya sea, de su nación o de su vida personal tanto como de su herencia cultural y popular. El hecho de que recurra principalmente al tiempo presente en su discurso, trae el pasado al presente inmediato y funde los tiempos evocados en un presente mítico fuera de cualquier arraigo espacio-temporal. Asimismo, se establece un vaivén entre el presente y el futuro, que permea el texto de una ambigüedad desrealizadora, puesto que se nubla la distinción entre lo real y lo imaginado, lo recordado o lo anticipado.

Por otra parte, la escisión del personaje y su conflicto interior se manifiestan por el uso de la segunda persona narrativa. De este modo, el narrador se convierte a sí mismo en sujeto y objeto de la enunciación.

Además, el “tú” involucra directamente al lector como testigo pero también lo impulsa a compenetrarse íntimamente en el texto e identificarse con la “otra mitad” del narrador. De hecho, se suceden los mandatos conflictivos dirigidos por la voz discursiva a sus caras de Jano con las cuales dialoga en permanencia. Las primeras líneas de la novela son prácticamente las únicas en primera persona y manifiestan el enfrentamiento matutino del protagonista con su país de origen que parece resultar de un estado de duermevela: “tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina, jamás volveré a ti: con lo ojos todavía cerrados, en la ubicuidad neblinosa del sueño” (83).² Ya que los sueños suelen ser poblados por lo que más nos preocupa, se observa que este hombre que “había considerado el alejamiento como el peor de los castigos” es todavía incapaz de desligarse de la visión de la “Madrstra inmundada” con la cual desempeña un diálogo vehemente teñido de odio (86, 88). Esta vuelta al pasado y por extensión a la niñez es ejemplificada por esta velada mirada diaria: su primera acción al levantarse es contemplar desde la ventana de su apartamento el estrecho que lo separa de España: “unido tú a la otra orilla como el feto al útero sangriento de la madre, el cordón umbilical entre los dos como una larga y ondulante serpentina” (85). Se observa la rebeldía del narrador tanto como su apego hacia la figura materna de la cual no consigue liberarse y que es fuente de su atormentada inconformidad.

Para este hombre exiliado, despertarse es morir porque se enfrenta con su realidad y sus obsesiones que le impulsan a luchar para refugiarse en un mundo de fantasía y de conquistas imaginarias que le permiten exorcizar sus demonios. La ficcionalización diaria de su vida que consiste en una tensión entre el morir y el renacer, es demostrada en un principio cuando anuncia que se “alza el telón” y que “la representación empieza,” poniéndose en evidencia la vida artificial, creada en oposición con el sueño que es vida, al inverso de la propuesta calderoniana (86). La compenetración directa del lector se intensifica por el uso reiterado del futuro y del imperativo que convierte el texto en espectáculo obligatorio, remedando el dogmatismo franquista que se propone parodiar (Labanyi 220). En el siguiente estudio, me propongo analizar la manera en que este “telón” textual figurativo se alza sobre unas “representaciones” especulares en las cuales las dos mitades escindidas del narrador se metamorfosean mediante su imaginación creadora. Se pondrá énfasis en el despliegue de sus “dos protagonistas” proteicos en unas escenas de autodestrucción final en el contexto metafórico de un cuento infantil parodiado y degradado (285). Con esta puesta en escena, se adentra el narrador-director en lo más íntimo de su ser para rechazar su identidad anterior con la ruptura con la figura maternal que es su patria, y renacer, exaltando su condición marginada tanto como la nueva identidad que trata de fraguarse. Esta relación especular y narcisista con su ser escindido refleja un movimiento dual: de una parte, un deseo regresivo de volver al estadio anterior al lenguaje y a la socialización y de otra parte la construcción de su nueva identidad mediante el lenguaje que lo adentra en el plano simbólico,

de acuerdo con las propuestas lacanianas; esta aniquilación metafórica de la figura materna, o sea, de la nación, seguida de su propia autodestrucción, siempre perpetrada en términos sexuales, revela un deseo del individuo de volver al estadio de visión fragmentada anterior al estadio imaginario que le devolviera su imagen entera reflejada por un espejo.³ El narrador escindido refleja la situación del niño que se encuentra dividido entre una ilusión de unidad y el recuerdo de una realidad fragmentada. Según Lacan, esta división es un drama porque el niño construye al mismo tiempo su propia identidad en relación – y en oposición – al reflejo de la madre que lo lleva en brazos (97). El lenguaje castizo asociado con su ser anterior se tendrá que destruir mientras se creará otro discurso mestizado que reflejará su formación como sujeto recreándose así el antihéroe, el nuevo don Julián nacido de sus propias inconformidades.

El lector se enfrenta a un texto fragmentado, en el cual no sólo habrá que participar en la elucidación de significados mediante pistas diseminadas por el artífice, sino que ésta se dificulta por tratarse de un narrador no fidedigno, lleno de contradicciones y que se nos evade por los vuelos de su imaginación creadora y su refugio en los paraísos artificiales que tiñen su narración de un ambiente onírico. Sin embargo, la estructura circular de la novela que se acaba cuando el protagonista – después de errar por la ciudad y fumar Kif en un café – regresa a su habitación para acostarse, nos remite a la heroína de *Las mil y una noches* que debe su vida al constante tejido cuentístico que urde diariamente y que nos adentra en un presente eterno. El narrador nos advierte desde un principio de su parecido con la esposa del visir, ya que como ella, para sobrevivir su penosa odisea diaria debe “inventar, componer, mentir, fabular: repetir la proeza de Sherezada” (85). En el caso del narrador exiliado, se alude al tener que sobrevivir en tierra ajena y aunque demuestra una pasión enfermiza en denigrar un pasado que lo obsesiona y lo atormenta, no deja de manifestar, mediante esta misma parodia exacerbada una profunda nostalgia. El proceso de construcción del ser como sujeto se presentará, pues, de manera imperfecta a medida que se va forjando una nueva identidad, manifestándose de manera discontinua y fragmentada mientras se exponen los conflictos internos (Labanyi 213). El narrador, dedicado a recrearse diariamente, se apropia de la personalidad de la protagonista de cuentos orientales, cuya voz masculiniza y le yuxtapone una imagen de su infancia que funcionará a modo de *leitmotiv* unificador y especular a lo largo del texto, asociada a una inversión homosexual del cuento de Perrault: “érase una vez un precioso niño, el más exquisito que la mente humana pueda imaginar: Caperucito Rojo y el lobo feroz, nueva versión psicoanalítica con mutilaciones, fetichismo, sangre” (85). Mediante estas palabras cargadas de simbolismo, se define tempranamente la trayectoria de la narrativa que gira en torno a su pasado personal en España y radica en la parodia exacerbada de los conceptos inculcados desde la temprana infancia.⁴ El rechazo del

adoctrinamiento que padeció el protagonista se encuentra ejemplificado de manera abismal en la culminación de su discurso que consiste en la reapropiación final del cuento infantil para exaltar su homosexualidad.

La narración evoluciona, a partir de una desmitificación de la esencia de los valores y virtudes de la España tradicional, tal como se refleja en sus obras literarias y en la retórica franquista para demostrar la manera en la cual sus etiquetas unificadoras oprimen al narrador rebelde. Lo que el narrador-protagonista reivindica es la libertad de expresión y acción y la destrucción de falsos valores a modo de mitos heredados para justificar su estilo de vida. En esta obra, que funciona a modo de un largo diario (o monólogo interior-diálogo interior), la voz narrativa se ensaña en contra de su nación y de su propio pasado para elucidar y aplacar el malestar inconsciente que le procura su marginalidad. Se autodenomina el “nuevo conde don Julián, fraguando sombrías traiciones” en contra del país que lo rechaza y que está empeñado en destruir, realizando un “hispanicidio” paralelo a la destrucción de sus propios *alter ego*, tan pronto como los haya concebidos (89).⁵ Este proceso cíclico se manifestará en las múltiples versiones de las experiencias de este niño que rescata del pasado, prestándole máscaras distintas para aniquilarlas sucesivamente. Dichos intentos son asumidos por el narrador, quien afirma la necesidad de “rehusar la identidad, *comenzar a cero*: Sísifo y, juntamente, Fénix que renace de sus propias cenizas” (204 énfasis mío). El lector sigue, pues, las directivas del narrador, y contempla este eterno retorno como el castigo diario de un nuevo Sísifo, que estaría labrando una salida existencial mediante un lenguaje que trata de liberarse de las limitaciones espacio-temporales como de las convenciones.

Para destacar el renacer de la nueva identidad del narrador, es preciso analizar la evolución progresiva de la fantasía onírica y de la desrealización del discurso narrativo en las cuatro partes de la novela. A partir de la descripción de la realidad exterior manifestada en la primera parte, se afina o nubla paradójicamente la percepción de la realidad a través del simulacro de la pequeña pantalla y del efecto del Kif, el cual intensifica la artificialidad de la voz oficial de España difundida por la televisión. Este recuerdo aborrecido desencadenará el delirio de desmitificación exacerbada que culminará en el ambiente altamente lírico y surrealista de la última sección, revelándose así la interioridad del personaje e ilustrando su desdoblamiento especular en un último enfrentamiento consigo mismo. Es en la cuarta parte que se llevará a cabo el momento climático de la “representación” anunciada con el temprano alzamiento del telón y que consiste en la fabricación del protagonista de su propia versión del cuento de Perrault, permitiéndole retratar su propia muerte y resurrección para construirse una nueva personalidad.

En la primera parte, el narrador deambula por la geografía callejera de Tanger, repitiendo los nombres de las calles, describiendo el Zoco Grande y el Zoco Chico con todos los elementos concretos del mercado tangerino como si esta enumeración pudiera exorcizar el recuerdo obsesivo de otras

calles de las cuales está separado físicamente, pero que no logra borrar de su mente; de este modo se adentra conscientemente en el registro simbólico (124, 126). Contraponen los dos mundos, el de la ciudad marroquí, “el primario universo de economía de trueque,” con la “peninsular sociedad de consumo: de esa España que engorda, sí, pero que sigue muda” puesto que la falta de libertad no compensa el bienestar alcanzado (118-19). El protagonista quiere convencerse de que la realidad tangerina le pertenece y pretende abrazar esta nueva vida que lo libera, al menos en relación con su homosexualidad puesto que, de acuerdo con Linda Gould, el mercado popular es propicio a esta actividad marginal (*Reivindicación* n. 76, 119). Asimismo, se complace en el desorden, el bullicio y la suciedad de los mendigos y enfermos: “secreción podredumbre, carroña será familiar para ti: caricias rudas, lecho áspero: antiguo y sabio amor de mahometano chivo,” contraponiendo esta visión degradante que le brinda el gozo sexual a la imagen antitética de la España pulcra, de buenos modales y moral intachable (119). El narrador se pierde voluntariamente en el “dédalo de callejas de la Medina: trazando con tus pasos (sin previsores guijarros ni migajas caducas) un enrevesado dibujo que nadie (ni siquiera tú mismo) podrá interpretar: y desdoblándote al fin por seguirte mejor, como si fueras otro”; de este modo, afirma su escisión: “consciente de que el laberinto está en ti: que tú eres el laberinto: minotauro voraz, mártir comestible: juntamente verdugo y víctima” (126). En pocas palabras, se resume el afán del personaje de volver a su niñez por la alusión a los guijarros y a las migajas que permitían el regreso al hogar abandonado, pero al contrario de “Pulgarcito,” no quiere volver a su tierra, sino perderse en esta nueva realidad con la cual se identifica y se siente cómodo. Asimismo, el desdoblamiento en adulto violador y niño agredido representa las dos facetas de sus deseos o experiencias monstruosas simbolizadas por el minotauro, cuya imagen de feroz caníbal se impondrá en cada instancia de agresión sexual. Todas estas facetas especulares se ilustran en su deambular a través de las calles y en sus pensamientos que forman una “galería de espejos” en los cuales sus remedos asociados a sus metáforas obsesivas se reverberarán multiplicados *ad libitum* (161). Pronto aparecerá la primera alusión directa al mundo de su infancia (real o imaginada) que le viene cuando lee el graffiti en la pared del orinal “CON LOS NIÑOS EL LÁTIGO ES NECESARIO,” cuyo mensaje se reiterará en la anunciada “nueva versión psicoanalítica” de la “Caperucita Roja” (133). Esta sentencia alude a la represión que padeció de niño y a la intolerancia de los adultos. En el orinal, se define la relación entre el miembro viril que devuelve a su “guarida,” con la serpiente, símbolo polisémico poderoso que permeará con sus variantes el texto novelesco (culebra, áspid, boa víbora, sierpe). Con este escenario propicio a la intimidad sexual y sugerente del onanismo como del mundo marginal, el protagonista tropieza con un enano imaginario, que resulta ser un niño-guía que lo acompañará en su paseo y en el cual se ve reflejado: “devuelto a tu

infancia y a sus sombríos placeres; veinticinco, veintiséis años? nueve tenías tú (si los tenías) y la imagen (inventada o real) pertenece a una ciudad, a un país de cuyo nombre no quieres acordarte; la borrarás, pues, y aceptarás de buena gana la diversiva, providencial compañía del niño” (134). Obligado a esperar hasta la tarde para fumar Kif en el café del Moro donde suele admirar “las femeninas ondulaciones del niño bailarín” (116), el protagonista fuma un cigarrillo en el café Central e imagina con los ojos cerrados un paisaje erótico fantaseado: se trata de la arabización del encuentro sexual en torno a un símbolo fálico, la palmera, que deviene masculina en la “imagen de un palmeral en pleno desierto con dunas suaves como núbiles pechos o juveniles caderas,” paisaje forjado que se asociará a la violación ulterior del niño (su *alter ego*) por el guardián de obras (143).

La evocación de la niñez se hace aún más patente cuando el narrador sifilítico se hace inocular en la clínica y evoca un recuerdo que le impactó en el aula durante la clase de Ciencias Naturales, el de un escorpión que inyecta su veneno en un saltamontes (104).⁶ Esta violencia instintiva y animal que le costó trabajo presenciar se asociará con la brutalidad del acto sexual. El aguijón del escorpión, al igual que el de la serpiente representarán el falo y la sodomización a lo largo de la novela y recordarán al narrador la primera agresión de la cual fuera víctima mientras se verá a sí mismo, “Julián,” el reencarnado Conde traidor, violentando a su vez a otro niño (su otro “yo” relacionado con la madre patria). Tan fuerte es la emoción que siente el paciente sifilítico en la clínica al recordar el ataque del escorpión, que el médico le pregunta: “le hice daño?” (104). Asimismo, el protagonista experimenta una ambigua sensación frente a los “niños brujos” que persiguen un gallo agonizante en la calle; admite que esta imagen sangrienta lo seduce “anulando de golpe el orden fingido, revelando la verdad bajo la máscara” (125). Las reiteradas alusiones a las máscaras resaltan su empeño en estar viviendo (o urdiendo y estrenando) una “representación” teatral que dirige y protagoniza al mismo tiempo. Parece verse a sí mismo, un niño bien educado pero con deseos “sombrios” e inadmisibles que tenía que ocultar, y siente deseos de destruir a este vástago de los años 40 para permitir a la añorada identidad julianesca de florecer. Sin embargo, pese a querer deshacerse de su infancia, el narrador manifiesta un comportamiento juvenil cuando se dedica a poner moscas e insectos en las páginas selectas de los autores castellanos encuadrados en la biblioteca tangerina. No obstante, tal acto de vandalismo no alcanzará las metas de desmitificación que se propone en su exacerbada destrucción lingüística y que logrará de modo más eficiente en su despliegue estilístico y verbal.⁷ Además, en este intento fútil, se observa un remanente de la niñez, expresado en su grito de júbilo a la “Tarzán” cuando se siente satisfecho de su misión de rebajar ciertos pasajes literarios al grado cero de elocución del hombre selvático (114). Una vez logrado este propósito, el narrador resume su paseo e introduce a un personaje pintoresco del mercado que se metamorfoseará en uno de sus

remedos imaginarios: se trata del encantador de serpientes (guardián de obras) relacionado con el niño-guía atraído por la serpiente, símbolo fálico que se convertirá en poderoso *leitmotiv*. Es factible suponer que exista un paralelo a título paródico entre este guardián de obras y el guardián de la biblioteca tangerina que protege las obras de la flor de las letras españolas y que acabará retratado de manera grotesca en la escenificación de la violación del niño. Finalmente, el recorrido tangerino se acaba en los baños, el “voluptuoso hammam” ilustrando un espectáculo impensable en la España franquista, con cuerpos desnudos, afirmando una sensualidad prohibida y negada por la castidad cristiana. Allí, se afina su traición, “cerrando, sí, cerrando los ojos” para mejor yuxtaponer imágenes reprimidas del pasado (158). Tal parece que la “Madrastra” le viene a la mente en un estado onírico de duermevela que se intensificará a lo largo de la novela porque procede de la memoria y se contrapone la pureza del cuerpo a la castidad del alma que anula los placeres corporales.

Pero antes de poder exorcizar sus demonios personales, el Julián moderno tiene que destruir esta figura materna y opresiva a la vez que lo persigue: se enfrenta a visiones de su tierra en la atmósfera nublada del café donde se hunde en los placeres alucinógenos del Kif. La ensoñación que caracterizaba su despertar y se había mantenido durante el día, se acrecienta con la influencia de la droga. La España que odia y critica y que desearía olvidar sin lograrlo, lo alcanza en su refugio africano, en el fondo de su café predilecto. Mientras su aliado, el joven y tal vez amante Tarik, le rellena las brasas y las hierbas de su pipa, está tramando su plan mientras mira en la televisión el No-Do con sus imágenes esterilizadas y censuradas (124). La mitificación de los valores forjadas vía la propaganda le parecen aún más desrealizadas, filtradas por la “magia suasoria del artefacto: atávica voz de la sangre, mensaje ecuménico y trascendental!” que llega “simultáneamente a millones y millones de paisanos, unido a ellos en unánime y venturosa comunión: ciudades hispanas con su enjambre de antenas, sagradas familias en sagradas cenas, con los niños, el papá y la mamá!: acogiendo como maná del cielo la elocuente elocución del oráculo” (162). Se subraya la artificialidad de la imagen fabricada de la España oficial ya que de por sí la representación en la pantalla es un simulacro que percibe a través de la nebulosidad del humo de los fumadores y los delirios de la droga. El hecho de que esté consciente de la elaboración artificiosa de los conceptos franquistas y de la hipocresía de sus eslóganes y emblemas le insuflan una pasión aún más destructora.

El papel mesiánico y patriarcal asumido por el Caudillo se impone como en un cuadro o un cartel propagandista cuando después de las elecciones, el “rostro del Ubicuo se dibuja en transparencia sobre un despliegue flameante de banderas mientras suenan en sordina, los diferentes compases de la charanga nacional: imborrable, imborrable!” la pantalla enmarca esta representación intensificando su fetichismo y falsedad, y sobretudo la eterna

presencia del “inmortal” dictador (195). Toda esta retórica supuestamente clara y organizada es rechazada por el narrador como palabra “transparente” y simplista que traiciona la realidad, enjaulándola, ofreciendo el ejemplo de “la ilusión realista del pájaro que entra en el cuadro y picotea las uvas: palabra-transparente, palabra-reflejo, testimonio ruinoso yerto e inexpressivo;” a este engaño, expresado mediante el discurso hegemónico oficial y las letras que la suelen difundir, opone sus propias mentiras, divagaciones, traiciones y “las tuyas, Julián, en qué lengua forjarlas?” (196). El nuevo Julián pretende violentar el lenguaje, insuflarle vida con la incorporación de metáforas especulares, disyunciones, rupturas de las reglas estilísticas y de las normas de puntuación. A esta pulsión creadora y mitopoiética se une una reivindicación del mestizaje del pueblo español operada por la influencia árabe ya que el narrador se jacta de poder expresar verdades interiores más auténticas mediante un lenguaje “opaco” revolucionario con la ayuda del “hachich, aliado sutil de [su] pasión destructora” (197). Resalta que la liberación del lenguaje va de par con la libre expresión de la interioridad y del subconsciente que se manifestará en la cuarta parte de la novela y que erotiza y desata las trabas del castizo (casto) idioma castellano. Reiteradamente, Julián se despierta y recae en el sueño hasta que apagado el “artefacto... los hipnotizados clientes se frotan los ojos” y se adentra a otra realidad distinta de la dimensión ontológica creada por la emisión televisiva (180). Los reflejos y ecos de España están otra vez confrontados con la realidad tangerina y es preciso asimilarse a sus imágenes artificiosas como en un sueño para traerlas a la vida y mejor dedicarse a destruirlas.

Durante este episodio del café, contrapuesto a lo nacional, aparecen en la mente del protagonista fragmentos especulares de su niñez, “veinticinco años atrás,” más particularmente, del niño escolar presenciando la penetración del aguijón del escorpión (163, 166). Se opera una fusión entre el niño-guía y “(él),” la cara de su niñez, a quien se dirige en la tercera persona para distanciarse de esta identidad que rechaza. Realiza un montaje escénico en el cual se yuxtaponen varias escenas ocurriendo en espacios y tiempos distintos a modo de vasos comunicantes: el barrio olvidado de su infancia, la clase de Ciencias Naturales y varios acontecimientos en torno a sus primeros encuentros voyeurísticos con la sexualidad.⁸ El cuento de la “Caperucita Roja” aparece contado por una sirvienta y entrelazado por el relato chismoso acerca de relaciones sexuales que estimulan la curiosidad del niño que sorprenderá al guardián de obras haciendo el amor en una choza. Este descubrimiento de la sexualidad (la anatomía femenina que le repugna y la masculina que lo atrae) llevará al niño a acercarse al guardián, pero sólo se revela al final la violencia de su iniciación sexual; estas escenas traen a la mente al niño-guía y remiten a su fascinación turbia por el encantador de serpientes-guardián de obras que existen en el presente tangerino (166-70). El recuerdo (real o imaginado) de la niñez del narrador lo persigue: “alumno aplicado y devoto, idolatrado e idólatra de su madre” y esta visión se repite

al final, mezclándose con un enfrentamiento consigo mismo en forma adulta: “el niño fascinado por el áspid y tú, Julián, avanzando hacia él sigiloso y nocturno como un criado nubio: pero detente: la traición se realizará: tu sierpe tenaz aguarda el secular desquite... la robusta culebra suplantará su concepto mísero y lechuguino” (166, 197). Se presencia un desdoblamiento impresionante ya que las dos mitades del narrador (reales o imaginadas) se enfrentan: el niño español inocente-culpabilizado y el adulto arabizado-traidor que lo viola con la superioridad de su falo africano en una imagen invertida de su escisión tanto como de su identidad híbrida. Todas las imágenes se confunden en la mente del fumador de Kif hasta que imagine a los personajes saliendo del “artefacto,” como en la mente del esquizofrénico en la cual se borran los límites entre la realidad y la fantasía (171). Se anulan las distancias entre mundos y espacios, el imaginario o el recordado, con el simulacro artificioso de la pantalla que procede de la otra orilla, mientras todos los espejos se nublan en torno a la evocación del niño español que Julián quiere aniquilar.

En la tercera parte, bien azuzado por la propaganda televisiva y presa a los efectos alucinógenos del hachich, el protagonista lleva a cabo la destrucción de los principales mitos españoles y reafirma la necesidad de “hacer almoneda de todo: historia, creencias, lenguaje: infancia, paisajes, familia: rehusar la identidad, comenzar a cero” (204). Comienza con una irónica alusión al saludo falangista cuya repetición causa que “a fuerza de mantener el brazo en alto y extendido adelante, con la mano abierta y la palma hacia arriba, los huesos se nos han vuelto plomo,” sugiriendo que la gente se ha vuelto robotizada y no crece para redescubrirse y poder evolucionar, recreándose (207). Debido a sus sentidos exacerbados por la droga deconstruye mediante imágenes desabridas todos los mitos referentes a la esencia de la hispanidad. La manera en la cual compara las cuevas de Hércules visitadas por los turistas al “Coño” o “Gruta sagrada” en donde se hundieran como en los infiernos mitológicos y dantescos revela su empeño en desmitificar la virginidad de las españolas y de Isabel la Católica por excelencia; además, las masivas visitas turísticas y comerciales al “Sagrario,” “Antro,” o a la “infernial Caverna,” convierten a estas castas mujeres en prostitutas venales (236-43).⁹ De la misma manera, esta serie de metáforas surrealistas que provocan terror y asco hacia la intimidad femenina reverbera de modo especular con la extensa descripción del sexo de la mujer gorda que descubre el niño en la choza del guardián de obras (172).

Por otra parte, estas obsesivas diatribas hacia el “Sagrario” y el espanto que expresan denotan un miedo a la castración ligado al complejo edipal que se asocian al deseo inicial del narrador de cortar el cordón umbilical con su madre simbólica, la patria.¹⁰ Asimismo, la reiteración del gran apego del niño (que fue o fuera) con su madre refuerza esta lectura del empeño destructivo del nuevo Julián hacia lo femenino por las hordas árabes cuya sierpe “robusta” le gustaría desatar sobre las vírgenes españolas: “violad el

bastión y el alcázar, la ciudadela y el antro, el sagrario y la gruta... en el Coño, en el Coño, en el Coño” (241-43). De esta manera, reafirma la aleación con los árabes con esta inyección violenta de sangre vigorosa que iría en contra de la pureza racial preconizada por el discurso oficial. Aunque el narrador quisiera llegar al grado “cero” de la identidad, es obvio que no lo logra, ni siquiera con la ayuda del Kif, puesto que sus fantasmas delirantes lo acechan y se manifiestan como deseos reprimidos que lo obsesionan y que trata de aniquilar lingüísticamente sin conseguir desligarse de ellos. Trata de desprenderse del castellano usando distintos idiomas, neologismos, creando estructuras lingüísticas variadas que se repiten a lo largo del texto, con el propósito de burlarse del mito de la España madre de dieciocho naciones que pretende extender su dominio cultural con una uniformidad que se parodia exitosamente mediante el manejo de la jerga y del habla coloquial de Argentina, México y Cuba (260-62).¹¹ Finalmente, el discurso del narrador recapitula de manera magistral una plétora de palabras de origen árabe que han sido adoptadas a lo largo de los siglos, varias veces negándose su origen y su íntima incorporación a la supuesta esencia española, la cual, de acuerdo con el protagonista, perdería gran parte de sus símbolos y tradiciones si se revelara su origen árabe. No obstante, no se limita a reivindicar la verdadera mezcla del idioma nacional sino que exhorta a los guerreros para que lo ayuden en su razzia: “a mí beduinos de pura sangre... hay que rescatar vuestro léxico: desguarnecer el viejo alcázar lingüístico: adueñarse de lo que en realidad os pertenece: paralizar la circulación del lenguaje: chupar su savia: retirar las palabras una a una hasta que el exsanguie y crepuscular edificio se derrumbe como un castillo de naipes” (263). Ansioso de identificarse con la cultura musulmana, el narrador continúa su obra desmitificadora; su última embestida asemeja una cornada de connotaciones de penetración sexual mientras sondea la esencia de la tauromaquia que, según él, debería de existir en torno al “Thur” árabe, reivindicando asimismo el origen del “olé,” grito “erróneamente” asociado con lo auténticamente español ya que procede de “wal-lah!” lo cual significa “por Dios!” en árabe (267-68).

La desvirtuación de la esencia de la “Madastra” perpetrada en conjunción con el Kif y a raíz de su rebelión en contra de las imágenes televisivas, queda concluida como primera etapa de su plan de reivindicación (88). Ahora, pasando de lo general a lo particular, el narrador se ensaña particularmente y con refinada crueldad en contra de sí mismo, o sea, en contra de este niño (real o imaginado) que representa el producto del adoctrinamiento de los años 40. En esta última y climática sección, se subraya el carácter ficcional de la destrucción o traición de Julián mediante el lenguaje metafórico de los cuentos infantiles que pervierte y recompone a su antojo para ilustrar su escisión dolorosa que resalta de manera exacerbada en la fragmentación especular de sus desdoblamientos, desplegándose así la “representación” anunciada con el alzamiento matinal del telón. El narrador cumple su

propósito de ofrecer una “nueva versión psicoanalítica” del “Caperucito Rojo y el lobo feroz... con mutilaciones, fetichismo, sangre” iniciada con el consabido “érase una vez un precioso niño, el más exquisito que la mente humana pueda imaginar” (85). En el atardecer tangerino, se evoca el reflejo invertido de este niño-protagonista, llamado ahora Alvarito, “el más hermoso que la mente pueda imaginar” y que protagoniza el Caperucito Rojo, invirtiéndose el sexo de la protagonista del cuento tradicional (272). Esta vez, no sólo “la madre de Alvarito... lo quiere con locura,” sino que más loca aún se muestra la abuela, que no sabe qué hacer ni qué caricias prodigarle para manifestar hasta qué punto idolatra a este tierno infante” (273). Cuando el niño-Alvarito-Caperucito encuentra al lobo en la choza, éste le pide desnudarse y acostarse con él, confirmando las connotaciones homosexuales de la escena que se añaden a las incestuosas ya que el niño piensa que se trata de su “abuela.”¹² En cuanto al narrador que fragua este relato, es notable que escoja una versión brutal del cuento con una abuela violada y despedazada por un lobo que decide convertir en “un moro de complexión maciza (275).”¹³ Se ven aquí ecos de la “razzia” de los guerreros beduinos convocados por Julián para la violación de las hijas vírgenes de la “Madastra.” Aunque el narrador respete en su confabulación el patrón de preguntas del cuento de Perrault (cuyo nombre figura al final del texto como referencia intertextual) decide transformar el canibalismo sugerente de los peligros del sexo en una violencia homosexual cuya franqueza evoca la crudeza del cuento folklórico original. En efecto, sin reparos en el lenguaje, Caperucito se asusta al ver “Qué bicha tan grande tienes!” y el lobo revela su propósito: “Es para penetrarte mejor, so imbécil! / y, al punto que dices esto, encovarás la culebra en el niño y le rebanarás el cuello, de un tajo”; se asocia aquí el falo con la “culebra,” en prolongación con la imagen polisémica de la “sierpe” mientras el lobo-moro decapita al niño con su “navaja albaceteña” (275).¹⁴ Además, el uso de la segunda persona indica que el narrador se identifica con el lobo-moro tanto como con el niño, en contra del cual se exhorta a sí mismo a violar y mutilar.

A partir de esta primera transformación, se suceden versiones aún más escabrosas, surgiendo de la necesidad del narrador de degradar al niño: “No es así / la muerte no basta / su destrucción debe ser acompañada de más sutiles torturas” (275). Resulta significativo que recurra momentáneamente a la tercera persona para subrayar la ficcionalización de este relato y distanciarse como si lo presenciara al mismo tiempo que el lector. Pero en seguida, el artífice emplea la segunda persona para dirigirse al niño-Alvarito-Caperucito, “tú mismo un cuarto de siglo atrás,” tanto como al adulto Julián-Bulián, “tú, el hosco guardián de las obras,” personalizando todos los acontecimientos e interiorizándolos (280). Es impresionante notar que en los diversos “ensayos” de esta “representación” grotesca el juego de pronombres una las dos caras de Jano que han ido acercándose cada vez que se evocaba el encuentro homosexual hasta formar finalmente un sólo ser, un

“yo” que unifique la personalidad dual del narrador. Se ilustra así la fusión entre las dos entidades de la conciencia de Julián después de dirigirse a sus dos *alter ego* (el adulto y el niño) para de repente identificarse: “*soy* Bulián, tu admirador” y afirmar “la culebra *mi* fuerte compañera” (285, 293 énfasis mío).¹⁵ De hecho demuestra un control que contradice el aparente desorden de sus delirios ya que no olvida su papel de director y disfruta en prolongar el espectáculo, dirigiéndose a sus dos mitades: “pero no es todavía la hora y *los dos protagonistas* lo sabéis: el proceso destructivo no ha comenzado: estáis en el preámbulo de la historia” (285 énfasis mío). Se confirma la artificialidad de su autorrepresentación ya que su desdoblamiento en “protagonistas” refleja la entrada en otra dimensión ontológica, la de la creación ficcional proyectada en la pantalla de su mente como si fuera un espejo en el cual se contempla a sí mismo y a su propia rabia.

Presa al deseo enfermizo de ensañarse consigo mismo, el nuevo Julián desarrolla otras escenas producidas por una continua perversión paródica del cuento infantil: en una de las historias fantaseadas, el guardián-Julián contagia a propósito al niño que muere desfigurado por la sífilis, mientras en otra, después de llevarlo a robar a su propia madre y culpar a la criada de su robo, lo empuja hacia el suicidio. En esta sección surrealista, se evoca la inyección que sufre el narrador en la clínica y que le recuerda el aguijón del escorpión que lo atemorizó de niño y que sugiere su violación ulterior de la cual estaría vengándose, remedándola. Tales imágenes sadomasoquistas se suceden y coinciden con autorretratos del protagonista que se vislumbra alternando los papeles de víctima y victimario; hasta recurre a un lenguaje lírico con versos que describen las variantes de la muerte del niño metamorfoseado y agredido en cadena perpetua: en efecto, ambos “Alvarito-pájaro” y “Alvarito-insecto,” padecen el ataque de una serpiente o de una planta carnívora, reiterándose la alusión al monstruo de Creta que devoraba ritualmente a los jóvenes que se lo ofrecían (275-77). Finalmente, estas elucubraciones culminan con una versión de misa negra orgiástica en la cual Julián – Ulyan, Ulbán, Urbano, Bulián – ataca con guerreros árabes a las feligresas y al cabo de la cual el niño violado y desarticulado resucita como Mesías musulmán en pleno mercado (301-302). Es preciso traer a colación que la cuarta parte se abre con la descripción de un mural representando la Anunciación de la Virgen, introduciendo la historia del niño-Alvarito, como si se estuviera pregonando su venida “mesiánica”; la sección final está enmarcada, pues, por la llegada del “tierno infante” que se cría en la fe cristiana para acabar con él mediante flagelaciones, plagas y torturas hasta verlo renacer gritando “Allá” y su “vivo deseo de ser musulmán” (272, 302). Estas múltiples facetas del cuento operan como un juego de espejos y crean una visión en abismo de este tema central a la novela que es la destrucción y tortura (real o figurada) del niño – todavía vivo en la conciencia del narrador – a mano del traidor Julián que renace de este acto autodestructor con su nueva identidad levantisca, resucitando así la memoria del Conde

legendario.¹⁶ Cabe señalar que en los varios encuentros entre el niño víctima y el adulto verdugo la sodomía padecida/infligida coexiste al lado de una seducción enfermiza hacia el instrumento de la violación: “Tú y tu fuerte compañera la serpiente erguida... presta a inyectar... la ponzoña,” es decir, la sierpe y la culebra, símbolos recurrente del sexo masculino por excelencia y que se describe con lujuria y un deleite moroso (284). El narrador pone en espectáculo sus dos mitades en un doble voyeurismo narcisista que dirige y contempla en sus papeles alternos y cambiantes para mantenerse en un estado continuo de erección que le viene de su propias fantasías.¹⁷ Con tales descripciones, Gould propone que el fabulador arrastra “al lector en *voyeur* de los deseos ajenos, en testigo involuntario, cuya mirada al cuerpo del texto es como una caricia deseada por el autor” (“Introducción” 20). Es significativo que la “imagen de un palmeral en pleno desierto con dunas suaves” soñada por el narrador en la mañana ocupe su mente ahora mientras Urbano goza “las codiciadas dunas paralelas coronándolas de pronto con un tronco brusco, desmochado de palmera árabiga; alucinación herbívora, imagen real?: sierpe del desierto” (143, 287). La escenificación de esta visión del paraíso erótico juliano o de un oasis ilusorio revela la arabización del encuentro sexual en un paisaje forjado como telón de fondo de la nueva identidad del Conde moderno.

Se confirma el deseo del narrador de reivindicar al histórico traidor medieval cuando recurre a la primera personal al identificarse con él, diciendo: “Soy Bulián, tu admirador y amigo... un hada... me redujo a este triste estado y me encerró en lóbrega y cruel sepultura sin otra compañía que una culebra hambrienta: sólo la belleza de un airoso mancebo podrá aplacar su rabia” (285). En este pasaje, no sólo se invierte el cuento del príncipe rana para prestarle carácter homosexual sino que evoca el castigo de don Rodrigo que fue enterrado con una culebra de siete cabezas; asimismo, trae a la mente el epígrafe de la cuarta parte con versos del romance que relata el suplicio del rey y su lamento: “Ya me comen, ya me comen / por do más pecado había” (271). Debido a que en otro fragmento, el rey sueña que Julián lo ahoga como un dragón, Gould propone que “el sueño de Rodrigo sobre su propia destrucción puede compararse con el sueño del narrador sobre la aniquilación de su ego infantil: la lucha entre el rey y Julián, a quien se describe como serpiente, se actualiza cuando el nuevo Conde y su culebra voraz llevan a cabo la sodomización del mártir” (*Reivindicación* n. 253, 270). Resulta obvio que la inversión del cuento infantil revela la obsesión del narrador escindido con su propia sexualidad y el castigo del rey culpable de haber violado a la hija del Conde se traduce por extensión, por la culpa con la cual creció el niño español ejemplar. La culebra que castra a Rodrigo se convierte en el instrumento de tortura y de trasgresión sexual ya que Julián afirma su superioridad, orgulloso de su marginalidad. Las imágenes recurrentes de inversión de género y de castración que resultan de las varias refundiciones del “Caperucito” como la decapitación, la progresiva pérdida

de miembros causada por la sífilis y la mutilación final, hacen eco al deseo inicial del protagonista de cortar metafóricamente el cordón umbilical y desligarse del subyacente conflicto edipal. Asimismo, el hecho que el guardián, Urbano o Julián adulto, declare ser atraído por la madre de Alvarito-Caperucito que tenía una relación de idolatría con su piadosa madre, es sugerente de un arraigado deseo que se transfiere con rabia hacia la “Madrastra” y sus mitos y valores. Bulián revela: “tu mamacita me gusta y, juntos lo pasaríamos muy bien: te sorprende?: vamos: no digas que no lo has pensado: tu madre y la culebra, la culebra y tu madre” (293). En este discurso, se percibe el dialogismo entre las dos mitades escindidas del narrador que luchan en contra del deseo hacia la madre concomitante con la culpa de no conformarse a la imagen que ella se hace de su hijo, o sea con la imposibilidad de transformarse en reflejo del deseo materno.

La violencia relacionada con la educación de los niños y la destrucción del recuerdo de su infancia permea la conciencia del narrador que no consigue olvidar la tensión provocada por su educación católica represiva y de modo implícito, refiriéndose a los castigos corporales y espirituales, se sugiere que con el “LÁTIGO” se desprenda el individuo de sus deseos incestuosos u homoeróticos. La traición del Julián adulto tanto como la del niño se lleva a cabo urdida por los “dos protagonistas” como culminación del reiterado miedo a la castración del narrador, sentimiento ambivalente que se hizo obvio en el horror que tenía al sexo femenino y que se manifestaba en las diatribas en contra del “Coño o gruta sagrada.”¹⁸ Esta violenta destrucción metafórica de la figura materna, o sea, de la nación, seguida de su propia autodestrucción, siempre perpetrada en términos sexuales, revela un deseo del individuo de volver al estadio de visión fragmentada anterior aún al estadio imaginario que le devolviera su imagen entera reflejada por un espejo. Esta escisión equivale a un drama porque el niño construye al mismo tiempo su propia identidad en relación – y en oposición – al reflejo de la mirada de la madre.

El narrador es “consciente” de su drama interior que se anuncia cada mañana con el levantar del telón y se acaba con “la caída del telón” que coincide con la muerte del niño y el final del espectáculo diario. Es preciso señalar que se asemeja en ambos momentos la “caída del telón” a la de la “guillotina,” instrumento cortante y castrador por excelencia, que se aplazarán tan sólo mediante sus fabulaciones (85, 294). Al llegar a su habitación, correrá las cortinas de su ventana, cerrándose el marco de la “representación”: “sin una mirada para la costa enemiga... cierras los ojos: lo sabes, lo sabes: mañana será otro día, la invasión recomenzará” (304). En este texto, la fragmentación especular ilustra el afán desmitificador del pasado del protagonista, que recorre en sentido inverso los estadios de formación del sujeto para volver a renacer con una nueva identidad y tratar de cortar definitivamente el cordón umbilical. Las imágenes de “inmersión” en el “Antro” femenino aluden al pasaje del niño por la fase intrauterina que

coincide con su deseo de recomenzar desde cero, pasando por las etapas de evolución desde la visión fragmentada, hacia el estadio imaginario del espejo para llegar al estadio simbólico que corresponde a la construcción del sujeto mediante un nuevo lenguaje y la socialización en tierras ajenas. No obstante, el narrador-protagonista de la novela de Goytisolo no ha conseguido todavía formarse su propia imagen: está atrapado en un proceso continuo y cíclico de destrucción tanto como de formación que se hace de manera fragmentaria. Esta tensión constante refleja la dificultad de desprenderse de su idioma y de su apego a la “Madrastra” cuya herencia cultural lo persigue. Este empeño en reinventarse lo conduce a la necesidad de ficcionalizar su propia vida y el medio más apto para construirse es la parodia del cuento de hadas que simboliza el desarrollo de las etapas de crecimiento de cada individuo.

En esta sofisticada novela posmoderna, Goytisolo demuestra su actitud iconoclasta e inconformista hacia su país de origen como hacia sus propias creaciones. Manifiesta asimismo un deleite no sólo narcisista sino voyeurístico al reinventarse de manera autorreflexiva mientras va escenificando sus demonios interiores que le conducen a alzarse en antihéroe a través de su portavoz literario. Más que representar la reivindicación del Conde legendario, la obra funciona como un canto a la frustración y rebeldía del narrador-protagonista que paralela las del escritor, el cual busca una justificación de su propia homosexualidad que le impide ser plenamente aceptado en España. Las variantes de la “representación” abismal del relato proteico inspirado del cuento de Perrault ilustran las modalidades del drama interior tanto del protagonista como del autor y que se suman en infligirse al mismo tiempo una muerte y un renacer que los confirme en su nueva y elegida identidad.

NOTAS

1 Gould afirma que “la primera lectura de esta obra nos enfrenta con un texto que parece desorganizado y caótico: falta en él la puntuación convencional a base de párrafos, puntos y mayúsculas... Sin embargo, un examen más detenido nos manifiesta la perfecta estructura geométrica de esta obra” (“Introducción” 52-53).

2 El uso de la primera persona ilustra la fusión entre las dos entidades de la conciencia de Julián cuando revela “soy Bulián, tu admirador” y afirma “la culebra *mi* fuerte compañera” (285, 293 énfasis mío).

3 En referencia con la relación especular, Jacques Lacan define como “estadio del espejo” el momento en que se enfrenta el niño con su imagen especular y ve por primera vez una visión total y unificadora de sí mismo que lo fascina. Ya deja de percibir su cuerpo como fragmentado y se enamora de su propia imagen (93-7). El pensador francés radica esta percepción dentro del orden imaginario por ser anterior al lenguaje.

En la segunda fase narcisista o fase edipal, el identificarse con el padre y reconocer su Ley, coincide con el ingreso en el orden simbólico mediante el uso de las palabras. Cuando esta fase inicial es deficiente el niño se enfrenta con la ausencia real o imaginada de la madre, se produce un sentimiento de fragmentación que hace regresar al “*corps morcelé*” (Lacan 97).

4 La obsesión que manifiesta el narrador en contra de las letras y los mitos de su tierra que se dedica a deconstruir, invertir y reconstruir a su manera corresponde a una revisión paródica consciente e irónica del pasado que otorga validez al acto interpretativo. La parodia, siendo una forma de admiración velada según Hutcheon, coincide con el conflicto interno del exiliado que trata de destruir lo que inconscientemente ama y añora (83).

5 Goytisolo llega a “soñar en una ‘traición’ grandiosa” como la del Conde don Julián para emularlo y concebir “la destrucción simbólica” de su país, especialmente cuando su oposición a los valores oficiales de su país le valió el epíteto de “traidor” en la prensa española (“Introducción” 15, 17). Me parece apto el término “hispanicidio” empleado por Boland para ilustrar el empeño aniquilador de Goytisolo en una reconstrucción verbal de la realidad de su país; señala Boland, comparando Goytisolo a Fuentes y a Vargas Llosa, que “hasta cuando su iconoclasmo verbal culmina en su turbulenta vehemencia, el lector percibe una pasión patriótica por sus países respectivos” (8).

6 Dagum recapitula varios aspectos polisémicos del texto referentes a “las imágenes eróticas en la dicotomía falo-muerte;” se enumeran los símbolos fálicos relacionados con la penetración pasando por el agujón del escorpión, la inyección y los elementos punzantes tanto como los “sememas culebra, sierpe, áspid, cobra oriental, cascabel amazónica, anillada boa” que ilustran “la sodomización de Alvarito y la invasión mental a España” (457).

7 El protagonista precisa que el español, “hermosa lengua tuya” es el “vehículo necesario” a su traición (143). Paradójicamente, su admiración del “Poeta” (Góngora) cuyas palabras considera su guía en la destrucción del testimonio literario español, no le impide valerse del lenguaje para transformarlo sin respeto a las normas estilísticas, inoculándolo vehementemente con la incorporación de frases del italiano, del inglés del francés y del árabe tanto como la de la cultura popular o de la *mass media*; su victoria-traición verbal supera su intento de manchar la flor de las letras con insectos aplastados.

8 En su segunda versión del ataque del escorpión, el cura-maestro lo *agarra del cuello* para obligarlo a mirar y el niño se cae al suelo (165 énfasis mío). En esta escena se yuxtapone a modo de collage el recuerdo escolar anterior a la escena de su violación (real o imaginaria) por el guardián-Julián: “*sus manos macizas clavadas en su cuello*, apretando dulcemente, apretando: un día te mataré” (104, 292 énfasis mío).

9 Para más sobre la parodia y destrucción del mito de la virginidad femenina mediante la erotización del lenguaje, véase “La odisea por el sexo” de Gould, quien afirma que la visitas en masa no sólo desacralizan el “Antro” de la pureza sino satirizan “la prostitución comercial y turística de la España de Franco” (90).

10 Conuerdo con Prieto en que la vehemente arenga en contra del “Sagrario” representa “una especie de sinfonía... casi un tributo al órgano materno” que revelan su “frustración libidinosa y destructiva” y sus deseos incestuosos ya que la figura de la madre llega a simbolizar la patria (644). Este ataque revela la hostilidad en contra la

figura paterna que el protagonista trata de anular, siendo ésta, la del Ubicuo, vehículo de los valores franquistas.

11 Gould señala que en “esta sección se enfatiza la crítica de la ‘unidad y continuidad española’ al satirizar la estructura lingüística que se jacta de esta misma uniformidad” y añade que estos ejemplos del habla coloquial fueron proporcionados por Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Guillermo Cabrera Infante, tres autores que aparecen citados al final de la novela por “su amistosa y solidaria colaboración” (*reivindicación* n. 242, 262).

12 Las caricias de la abuelita son ambiguas porque Goytisolo había sido molestado por su abuelo cuando era niño; después de denunciarlo, el joven tuvo sentimientos de culpa cuando empezó a descubrir su propia bisexualidad (Naïr 155). Asimismo, el escritor tuvo que aguantar el silencio y la pasividad de su propio padre frente al oprobio y al repudio que padeció al abuelo homosexual durante el franquismo (Labanyi 216).

13 El narrador está siguiendo la cruda expresión de la versión folklórica original en lugar de la adaptación más suavizada de Perrault y de Grimm. Véase la trayectoria de estos cuentos en los estudios de Abigail E. Lee y Genaro J. Pérez.

14 El hecho de que el lobo sea identificado con el moro y luego con el guardián-Julián tiene que ver con la biografía del autor. Goytisolo era bisexual pero fue en un barrio de París que descubrió su verdad, a raíz de un encuentro memorable con un masón marroquí (Naïr 56). Es preciso notar que la violación de la abuela por el lobo-moro-guardián-Julián bifronte, indica claramente su bisexualidad y sus tendencias necrófilas, al esconder el cadáver debajo de la cama.

15 Abigail E. Lee subraya la evolución espacial del desarrollo temporal de la doble personalidad del narrador tal como se manifiesta en la recreación del cuento de hadas que ilustra la destrucción de la fase inmadura de Julián, consciente de su dualismo, mientras asuma su homosexualidad inadmisibles transformándose en un lobo, o sea, en el símbolo del mal (149). Lee hace hincapié en que en el cuento de Perrault, la niña ve en su abuela una proyección de su ser futuro y en la versión de Goytisolo, Alvarito se enfrentaría, pues, con su adultez de manera inconsciente y especular (147-48).

16 La especularización resultante consiste en la reproducción paradójica del mundo ficcional dentro de sí mismo, o *mise-en-abyme*, técnica que contribuye a desestabilizar la novela y exponer la estructura ontológica del texto (McHale 155). De hecho, el narrador de la *reivindicación del Conde don Julián* recrea su ficción onírica, consciente de la artificialidad de su acción mitopoeítica, y por ende, de la fragilidad del mundo y de la identidad que está forjando.

17 Este voyeurismo exacerbado que prolonga la anticipación del goce sexual destaca, de acuerdo con Gould, la influencia de Jean Genêt que conduce al lector de la novela de Goytisolo a experimentar “la sensación de asistir a un rito impúdico digno del autor de *Les Bonnes*” (“Introducción” 20).

18 Gould sugiere que el viaje por el sexo no sólo sirve para “sensualizar la institución” y parodiar “la versión literaria de la virginidad femenina,” sino que sería una reacción en contra de la censura que contribuyó a “la eliminación del erotismo literario de la Edad Media”; Goytisolo libera el discurso de la represión y le devuelve su sitio a los mitos, los sueños y las pesadillas que reflejan el inconsciente bajo las máscaras (“La odisea” 90, 98).

OBRAS CITADAS

Boland, Roy C. Inger Enkvist. "Specular Narratives: Critical Perspectives on Carlos Fuentes, Juan Goytisolo and Mario Vargas Llosa." *Antipodas: Journal of Hispanic Studies of the University of Auckland* 8-9 (1997): 7-9.

Dagum, Delia Esther. "Sherezada reescribe una historia." *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas 'España en América y América en España' 2* (1993): 453-59.

Gould Levine, Linda. "Introducción." *Reivindicación del Conde don Julián*. 1970. Ed. Linda Gould Levine. Madrid: Cátedra, 1995. 9-75.

_____. "La odisea por el sexo en *Reivindicación del Conde don Julián*. *The Analysis of Hispanic Texts: Current Trends in Methodology*. New York: Bilingual Press, 1976: 90-108.

Goytisolo, Juan. *Reivindicación del Conde don Julián*. 1970. Ed. Linda Gould Levine. Madrid: Cátedra, 1995.

Hutcheon, Linda. "Theorising the Postmodern: Towards a Poetics." *The Post-Modern Reader*. Ed. Charles Jencks. London: Academy, 1992. 76-93.

Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966.

Labanyi, Jo. *The Construction/Deconstruction of the Self in the Autobiographies of Pablo Neruda and Juan Goytisolo*. *Forum for Modern Language Studies* 26 (1990) 212-21.

Lee, Abigail E. "La 'paradigmática historia de Caperucita y el lobo feroz': Juan Goytisolo's use of 'Little Red Riding Hood in *Reivindicación del Conde don Julián*." *Bulletin of Hispanic Studies*: 65, 1988. 141-51.

McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992. 53-79.

Naïr, Sami. "Juan Goytisolo, 'cet arabe sauvage de Paris.'" *Temps Modernes* 42 (1987): 151-58.

Pérez, Genaro J. "Juan Goytisolo y la perversa inversión paródica del cuento infantil." *Selected Proceedings of the Mid-America Conference on Hispanic Literature*. Lincoln, NE: Soc. Sp. American Studies. (1986): 69-79.

Prieto, Char. "El complejo de Edipo: Elemento transgresor en *Reivindicación del Conde don Julián*." *Romance Languages Annual* 8 (1996): 644-47.