

UNIVERSIDAD DE ORÁN

FACULTAD DE LETRAS, LENGUAS Y ARTES

SECCIÓN DE ESPAÑOL

Opción: Literatura contemporánea

Tesis Doctoral

***“Tipología del discurso y estructura narrativa en las
novelas de Juan Goytisolo”***

***(Makbara, Las virtudes del pájaro solitario y La
Cuarentena)***

Presentada por:

Zouaoui CHOUCHA

Directora:

Zoubida KHELLADI

Vocal:

| | | |
|--------------------------------------|----------------------|-------------|
| Pr. Wissam TOUHAMI | Universidad de Orán | Presidente |
| Dra. Zoubida KHELLADI | Universidad de Orán | Directora |
| Dra. Saliha ZERROUKI | Universidad de Argel | Examinadora |
| Dra. Zohra HADJ AISSA CHERIES | Universidad de Argel | Examinadora |
| Dra. Meriem MOUSSAOUI | Universidad de Orán | Examinadora |
| Dr. Mounir SALAH | Universidad de Argel | Examinador |

Año académico

2010-2011

A mis padres,

Mi mujer y mis hijos.

Dedicatoria

En esta ocasión no quiero dejar de pensar en mi profesora y amiga Fatima Benhamamouch, Ex directora de esta tesis. A la memoria de la cual dedico este trabajo. Aunque no haya podido ver esta tesis finalizada, hay mucho de ella dejado como huellas que expresa su amabilidad, su carácter y su generosidad y sobre todo su sabiduría.

A ti Fatma dedico este
trabajo.

Agradecimientos

Quiero mostrar mi sincero agradecimiento a todas las personas que de una u otra forma han contribuido a la realización de esta tesis.

En primer lugar, a la doctora Zoubida KHELLADI, quien confió en mí desde un principio y aceptó dirigir mi trabajo de investigación. Este trabajo no habría sido concluido si no hubiese contado con su ayuda, su comprensión y su apoyo inagotables. Le debo este agradecimiento por haber tenido la amabilidad de aceptar la tutoría de esta tesis porque sin su aceptación hubiera sido imposible llevar a cabo este trabajo de investigación.

Expreso mis agradecimientos a todos los amigos y, en particular, los profesores de la sección de español, a mis amigos Behilil, Benali y Houcine por su apoyo moral.

Quiero también agradecer, a mis padres, mi mujer y mis hijos por su paciencia durante la realización de este trabajo.

ABREVIATURAS

Mkb. Makbara

Vps. Las virtudes del pájaro solitario

L.C La Cuarentena

J.S. T. Juan sin tierra

S.I Señas de identidad

Rcj. Reivindicación del conde don Julián

Índice

| | |
|-------------------|----|
| Introducción..... | 01 |
|-------------------|----|

CAPÍTULO I

En torno al autor y sus obras

| | |
|--|----|
| 1 Biografía..... | 07 |
| 2 La trayectoria narrativa de Juan Goytisolo..... | 10 |
| 2.1- Primera etapa..... | 11 |
| 2.2- Segunda etapa..... | 17 |
| 2.3- Tercera etapa..... | 22 |
| 2.3.1- Las virtudes del pájaro solitario..... | 24 |
| 2.3.2- La Cuarentena..... | 26 |
| 3- La transición literaria..... | 27 |
| 3.1- Aposición de los discursos..... | 28 |
| 3.2- Destrucción del lenguaje..... | 32 |
| 4- Nueva lectura de las obras..... | 33 |
| 4.1- La perspectiva literaria..... | 33 |
| 4.2- El propósito de Juan Goytisolo..... | 36 |
| 4.3- Integración de nuevos elementos en la narrativa de Goytisolo..... | 37 |
| 4.3.1- El tema de la muerte..... | 37 |

| | |
|--|-----------|
| 4.3.1.1- La muerte en <i>Makbara</i> , Las virtudes del pájaro solitario y La Cuarentena..... | 41 |
| 4.4- El aspecto religioso..... | 50 |
| 4.4.1- Iniciación al concepto “sufismo” | 50 |
| 4.4.1.1- El sufismo en Las virtudes del pájaro solitario y La Cuarentena..... | 51 |
| 4.4.2- Mística..... | 56 |
| 4.5- La cuarentena y la religión | 60 |
| 5- El amor..... | 65 |
| 5.1- El amor en Las virtudes del pájaro solitario y La Cuarentena..... | 69 |
| 6- El aspecto oral y mudéjar..... | 75 |
| 7- La oralidad en <i>Makbara</i> | 76 |
| a) Integración de muchos relatos..... | 78 |
| b) La repetición..... | 78 |
| c) Multiplicidad de pronombres..... | 79 |
| d) Musicalidad del texto..... | 79 |
| e) El bilingüismo..... | 79 |
| 8- El elemento fantástico en Las virtudes..... | 80 |
| 8.1- El elemento satírico..... | 81 |
| 8.1.1- Crítica satírica..... | 81 |

| | |
|--|----|
| 9- Intertextualidad..... | 84 |
| 9.1- Aproximación teórica..... | 84 |
| 9.1.1- Intertextualidad en Reivindicación del conde don Julián y Señas de identidad..... | 85 |
| 10- El personaje árabe..... | 92 |

CAPÍTULO II

Estructura de las obras

| | |
|--|-----|
| 1- Estructura de las obras..... | 98 |
| 1.1- Estructura temporal..... | 99 |
| 1.1.1- Evocación de los elementos naturales como tiempo..... | 104 |
| 1.1.2- Estructura del tiempo en <i>Las virtudes del pájaro solitario</i> | 107 |
| 1.1.3- Estructura temporal en <i>La Cuarentena</i> | 113 |
| 1.2- Estructura espacial..... | 121 |
| 1.2.1- Estudio del espacio en <i>Makbara</i> | 123 |
| 1.2.1.1- Una lectura del espacio Xamaa el Fna | 126 |
| 1.2.1.1.1- El espacio sagrado..... | 127 |
| 1.2.2- Estudio del espacio en <i>Las virtudes del pájaro solitario</i> | 128 |
| 1.2.3- El espacio en <i>La Cuarentena</i> | 132 |
| 1.3- Estudio de los personajes..... | 138 |
| 1.3.1- Personajes principales..... | 141 |
| 1.3.1.1- Ángel..... | 144 |
| 1.3.2- Personajes secundarios..... | 155 |

| | |
|---|-----|
| 1.3.3- El personaje colectivo en La Cuarentena..... | 163 |
| 1.4- La voz narrativa (Estructura narrativa)..... | 166 |
| 1.4.1- Narrador..... | 168 |
| 1.4.2- Narratario..... | 178 |
| 1.4.3- El tiempo de la narración..... | 180 |
| 1.5- Estructura de la acción..... | 182 |

CAPÍTULO III

Tipología del discurso

| | |
|--|-----|
| 1- Presentación del discurso..... | 198 |
| 1.1- Otras significaciones del discurso..... | 199 |
| 2- El discurso social..... | 201 |
| 2.1- La sintaxis..... | 202 |
| 2.2- Significado e interpretación..... | 203 |
| 2.3- Propositiones..... | 204 |
| 2.4- Lo implícito y lo explícito..... | 206 |
| 2.5- Estructuras retóricas..... | 208 |
| 3- Discurso y literatura..... | 213 |
| 3.1- Las secuencias..... | 214 |
| 3.2- El engarce..... | 215 |
| 3.3- Condensación..... | 217 |
| 3.4- Expansión..... | 218 |
| 3.5- La sucesión..... | 219 |

| | |
|---|------------|
| 4- El discurso narrativo..... | 220 |
| 4.1- La narrativa como discurso social..... | 225 |
| 4.1.1- El narrador dentro del discurso..... | 228 |
| 4.1.2- Intervención de los personajes..... | 229 |
| 4.2- El discurso directo..... | 231 |
| 4.2.1- Discurso directo y literalidad..... | 232 |
| 4.2.1.1- El diálogo..... | 232 |
| 4.2.1.2- El monólogo..... | 235 |
| 4.2.2- Características del discurso directo..... | 237 |
| 4.2.2.1- La ruptura de los enunciados..... | 237 |
| 4.2.2.2- La puntuación..... | 239 |
| 4.2.2.3- El discurso atributivo..... | 240 |
| 4.3- El discurso indirecto..... | 241 |
| 5- El discurso literario..... | 244 |
| 5.1- La poética en el discurso literario..... | 246 |
| 5.1.1- La poética del tiempo..... | 247 |
| 5.1.2- El discurso poético..... | 248 |
| 5.1.2.1- La enumeración..... | 249 |
| 5.1.2.2- La repetición..... | 252 |
| 5.1.2.3- La oposición..... | 256 |
| 5.1.2.4- La atracción..... | 259 |
| 5.2- La voz poética..... | 259 |

| | |
|---|-----|
| 5.2.1- Las metáforas..... | 263 |
| 5.3- Visión exterior..... | 266 |
| 5.4- Visión interior..... | 267 |
| 5.4.1- Pensamientos..... | 267 |
| 5.4.2- Sensaciones..... | 268 |
| 5.4.3- Recuerdos..... | 269 |
| 5.4.4- Los sustantivos..... | 271 |
| 5.4.5- El metalenguaje..... | 272 |
| 5.4.6- La anáfora..... | 274 |
| 5.4.7- La ambigüedad..... | 275 |
| 5.5- El marco literario..... | 276 |
| 5.5.1- La oralidad | 276 |
| 6- Discurso literario y perspectiva lingüística..... | 278 |
| 6.1- Aproximaciones semióticas..... | 281 |
| 6.2- Las competencias del discurso comunicativo..... | 281 |
| 6.2.1- Consideraciones generales sobre la voz desmitificadora..... | 282 |
| 7- La acción discursiva | 288 |
| 7.1- Lenguaje y acción..... | 289 |
| Conclusión..... | 293 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 298 |

Introducción

El estudio del discurso y la estructura interna de las novelas se ha impuesto como una actividad más habitual en múltiples estudios literarios. En los últimos años se está desarrollando unas investigaciones sobre el discurso como una esencia que refleja la configuración sociocultural de una nación.

En nuestra investigación, el título que hemos puesto a nuestro trabajo, “Estructura narrativa y tipología del discurso en las novelas de Juan Goytisolo”, responde al deseo de manifestar el componente discursivo y narrativo que estructuran las obras de Juan Goytisolo. El estudio del discurso supone su relación con el estudio interdisciplinar del texto porque la decodificación del mensaje del discurso requiere una documentación teórica a partir de las disciplinas lingüísticas y literarias hasta otras fronterizas como la antropología, la filosofía, la historia y otras. Todas estas disciplinas intentamos utilizarlas para llegar a un desciframiento del mensaje proyectado por el autor.

Este objetivo de estudiar la tipología del discurso y la estructura narrativa en las obras de Juan Goytisolo nos obliga a repartir nuestro trabajo a unas partes que en cada una intentamos plantear el objetivo de investigar los enfoques lingüísticos, literarios y socio-culturales. Pero antes de introducirnos de lleno en la presentación de las obras de Juan Goytisolo, objeto de nuestra investigación, es necesario establecer en esta breve introducción las bases teóricas que utilizamos para adentrar en el mundo novelesco del autor. Es sabido que en la teoría de la literatura, el estudio del discurso es pertinente. Por eso partimos en nuestro trabajo de los planteamientos epistemológicos del término discurso y del estudio de la estructura narrativa. Analizamos, pues, la historia en la novela como una cadena de sucesos donde se insertan personajes, acontecimientos, acciones y escenarios. En esta entidad resalta el discurso como una estructura de expresión que da sentido a la novela. Este acercamiento nos lleva a establecer una relación entre historia y

discurso porque son dos entidades que no aparecen como dos sistemas aislados entre sí. Estos constituyen, dos realidades interrelacionadas.

A partir de este planteamiento hemos repartido nuestro trabajo de investigación. En la primera parte intentamos plantear un panorama general sobre todos los quehaceres literarios de Juan Goytisolo. Así que proyectamos estudiar el elemento político que constituye de Juan Goytisolo un escritor de vanguardia que se opone al sistema opresor de los estados, un escritor que denuncia la injusticia y el colonialismo. También intentamos demostrar cómo el autor desde el primer período de su trayectoria literaria acoge actitudes, problemas e inquietudes de una realidad social encarnada en la sociedad española. En esta parte partimos del planteamiento ideológico del autor que se manifiesta de manera obvia a partir de su primera obra *Juegos de manos* que en la cual el autor critica la actitud y los diversos aspectos de la sociedad española; pasando por *Duelo en el paraíso*, *El circo*, *La resaca* hasta *Fin de fiesta* donde el autor expone sus obsesiones y sus angustias personales. En estas novelas el autor establece una visión de las sociedades que padecen la injusticia y la opresión.

Otras dos etapas que integramos en este capítulo, en las cuales estudiamos las novelas que proporcionan las informaciones fundamentales para entender las causas que llevan al autor alejarse progresivamente del marxismo. Con esto queremos aludir a las obras autobiográficas a saber, *Coto vedado* y *En los reinos de taifas*. Además, el período en que se publican estas novelas se considera como un punto de partida de su nueva actitud vital y creativa.

El segundo capítulo de esta tesis doctoral está dedicada por completo al estudio teórico de las tres novelas que son *Makbara*¹, *Las virtudes del pájaro solitario*² y *La Cuarentena*³ y que constituyen una nueva etapa en la narrativa de

¹ GOYTISOLO, Juan *Makbara*, Barcelona, Seix Barral, 1980

² GOYTISOLO, Juan, *Las virtudes del pájaro solitario*, Barcelona, Seix Barral, 1986

³ GOYTISOLO, Juan, *La Cuarentena*, Madrid, Mondadori, 1990

Juan Goytisolo porque reflejan la inclinación del autor hacia el mundo árabe y sus preocupaciones religiosas.

Para llevar a cabo este objetivo hemos optado por el estudio de la forma narrativa de las tres obras. Estas novelas se distinguen de las demás por la integración del tema árabe que ocupa, a partir de entonces, un sitio muy importante en los quehaceres literarios del autor. Este punto que integra el autor en su narrativa despierta en nosotros el interés de consagrar una parte en nuestra investigación. Además del estudio del elemento árabe, místico, religioso y sufí en estas novelas hemos notado la importancia de optar por el estudio del espaciotemporal de las novelas, la estructura de los personajes, y por fin la estructura de la acción.

En el tercer capítulo de nuestro trabajo proponemos aclarar hasta qué grado acierta el autor a manejar un discurso personal, particular y distinguido, que transmite el mensaje del autor sin dificultad alguna. También procuramos estudiar en esta parte en qué consiste la definición del discurso. Es decir intentaremos examinar cómo la novelística goytisolana desmantela los discursos ideológicos y mitificadores del mundo occidental es decir constituir un discurso desmitificador. Para llevar a cabo este estudio hemos utilizado como apoyo las ideas de Emile Benveniste, Roland Barthes y van Dijk sobre el proceso de definir claramente el discurso. También cabe señalar que Goytisolo, a través de estas tres novelas, tiene la intención de revelar su propósito de denuncia desarrollando un encadenamiento temático y técnico. En la trayectoria narrativa de Goytisolo se constata que las novelas experimentan un desarrollo en las estrategias en que se plantea la denuncia de la mitificación imperante en diversos discursos de la sociedad española.

En el mismo capítulo proyectamos realizar un estudio exhaustivo de las tres novelas y explicar el proceso discursivo y narrativo de modo detallado y explicativo, procuramos demostrar cómo se produce un cambio de paradigma mediante la sustitución de una poética del mensaje por una poética global de la comunicación literaria. Este recurso lo hemos utilizado a lo largo de nuestro análisis para manifestar la nueva perspectiva que adopta el autor. A partir de esta perspectiva

intentamos demostrar cómo se transfieren las intenciones del autor de un lenguaje crítico a otro poético.

Siendo explicado el proceso de nuestra investigación, intentamos explicar las razones que nos empujan a acercarnos a estas obras y escogerlas como corpús de trabajo.

Esto se explica por dos razones: primero la estrecha relación que se percibe entre ciertos pasajes de la vida del autor y los temas, personajes y argumentos que aborda en estas tres novelas. Esta aproximación explica los vínculos entre vida e imaginación literaria del autor, lo que podemos denominar la función de la literatura en el ámbito de la vida personal. Cosa que intentamos demostrar a partir de destacar pasajes de sus obras y relacionarlas con su realidad vital. Pero para que este estudio sea más persuasivo nos apoyamos a lo que viene a ser dicho por el autor mismo, o sea en sus obras narrativas autobiográficas o sea en sus entrevistas. El segundo punto consiste en buscar las relaciones entre el texto goytisolano y las modalidades culturales. Eso supone decir que Goytisoló se considera como uno de los grandes autores que llegan a tejer un texto narrativo inspirándose de las manifestaciones culturales, a saber la Halqa, las recitaciones coránicas, los zocos...

Para llevar a cabo satisfactoriamente un análisis del discurso y la estructura narrativa en la obras de Juan Goytisoló es necesario elegir un conjunto coherente de novelas. Esto es fundamentalmente la razón por la que hemos elegido las novelas que se caracterizan por el mismo planteamiento que consiste en la denuncia, el carácter sufi, la religiosidad, la integración de nuevos elementos como el arabismo, galicismo...

Los objetivos que hemos trazados para realizar este trabajo de investigación contestan a las preocupaciones que llevamos por nuestro adentro e intentamos encontrar algunas respuestas a estas. Por eso la hipótesis de nuestra tesis se bifurca en dos líneas principales: la primera consiste en la definición general del discurso y sus particularidades semántico-pragmáticas. La segunda es el estudio del discurso como concepto metodológico interdisciplinar que elabora un texto literario. Estas dos líneas contestarán por supuesto a unas preguntas que resumimos a continuación.

- ¿qué tipo de discurso utiliza Goytisolo para dismantelar el discurso mitificador.⁴ ?
- ¿En qué consiste la codificación del mensaje a partir del discurso usado?
- ¿Cómo se estructura la narrativa goytisolana para corroborar con el discurso empleado?
- ¿Cómo se puede delimitar los tipos de discursos a partir de un texto narrativo?

El análisis del discurso y de la estructura narrativa se centra en la investigación sobre teoría y pensamientos del autor. El enfoque de este estudio ha de ser diacrónico para percibir mejor la evolución de la narrativa goytisolana. Por eso hemos consagrado el primer capítulo al estudio de la trayectoria narrativa de Juan Goytisolo donde exponemos su producción narrativa desde sus novelas de juventud, debido a su importancia en reflejar las ideas del autor y sus tendencias ideológicas. En el segundo capítulo de esta tesis abordamos el estudio temático detallado de las tres novelas que forman el corpus de nuestra investigación y eso para argumentar nuestra opción por estas novelas. El tercer capítulo constituye el eje temático de nuestra investigación a partir del cual intentamos justificar el título de nuestra tesis. Y en él como hemos señalado anteriormente acudimos a los estudios teóricos y críticos de los especialistas en este dominio como es el caso de Todorov y sus estudios sobre *Los géneros del discurso*⁵, Roland Barthes⁶ y su estudio exhaustivo sobre la semiología, Emile Benveniste⁷ y su trabajo importante que trata de los problemas lingüísticos. El acercamiento a estas teorías establece un conjunto de estrategias que nos permiten la interpretación de las novelas en su marco literario y lingüístico y evitar cualquier conflicto que perjudica nuestras preocupaciones. A título de ejemplo estas teorías nos permiten estudiar las manifestaciones del discurso en su marco social y literario presentadas en los textos que nos ocuparemos. Como resultado de la aplicación de estas teorías sobre la narrativa obtendremos una visión global de las situaciones de interacción y de los

⁴ Nos referimos al discurso de los escritores occidentales

⁵ TODOROV, Tzvetan, (1996): *Los géneros del discurso*, ed. Monte Ávila: Caracas,. (Trad. de Jorge Romero Leon).

⁶ BARTHES, Roland, (1990): *La aventura semiológica*. Ed. Paidós: Barcelona, 1990.

⁷ BENVENISTE, Émile. (1996) : *Problèmes de linguistique générale*. Tome 1. Gallimard: Paris.

contenidos que enmarcan las novelas de Juan Goytisolo. En este sentido el estudio del discurso y de la estructura narrativa nos ayudará a comprender mejor las reglas de la comunicación en esta sociedad literaria que teje Goytisolo.

Este enfoque que vamos a seguir en nuestro estudio nos permite acercarnos a la totalidad de las obras del autor, que hemos creído conveniente su estudio en el contexto en que fueron escritas, porque, en definitiva, la relevancia de nuestros planteamientos esta determinada por la amplitud de sus efectos contextuales y el procesamiento de su creación narrativa. Para conseguir este propósito hemos notado la importancia de una lectura atenta y crítica con la ayuda de los estudios que se han elaborado alrededor de estas obras que hemos escogido como corpus. De esta manera conseguimos interpretar, desde el punto de vista cognitivo, el significado del texto, de manera obvia y sin grandes dificultades.

En torno al autor y sus obras

1- Biografía

Juan Goytisolo nació en Barcelona en 1931, en el seno de una familia burguesa vasco catalana. Su familia consta de otros dos hermanos, José y Luis, que son escritores. Su madre murió como consecuencia de un bombardeo franquista en la guerra civil.

Como lo indicaba en *Coto vedado*, sus estudios transcurrieron en colegios religiosos y en la Universidad de Barcelona, con conocimientos vedados al espíritu crítico, lo que originó que se transformara en un autodidacta. Entre 1940 y 1942 ingresó en el bachillerato y al mismo tiempo empezó a interesarse por los periódicos prestando más interés al desarrollo de la segunda guerra mundial. En sus años de colegio tenía una gran afición a los libros de cuentos, leía los librillos de “Marujita”, luego se interesaba por los personajes de Elena Fortuny, leía la serie de Emilia y los detectives y posteriormente surgió un interés por Julio Verne y Emilio Salgari. Tal afición a la lectura de estos librillos le empujó a redactar en 1945 y durante sus veraneos en Torrentbo, algo como un borrador sin tachaduras que reflejara una situación social e histórica de la época como expediciones a la selva amazónica o como la resistencia francesa frente la ocupación alemana. Sus estudios universitarios los siguió en Derecho y en Filosofía y Letras, su matrícula en esta primera la hizo sólo para satisfacer a su padre. Lo que marcó esta época era su gran afición a los autores extranjeros como Andre Gide, Proust, Malraux, Dos Passos, y Faulkner. Su formación intelectual se caracterizó por los encuentros, las lecturas y las conversaciones y tertulias en el café Turia donde acudían grandes autores como Luis Carrandel, Ana María Matute Carlos Barral y otros...en cuanto a sus maestros de colegio o de universidad no se le notó alguna influencia. Estos encuentros le dejaron establecer relaciones con unos compañeros incrédulos y así perdió la fe y manifestó su ateísmo pero le fomentaron a escribir sus primeros ensayos y en participar en concursos literarios tal como lo hizo en 1950 con dos cuentos breves: “El perro asirio y El ladrón”. Este último junto con un cuento de

Ana María Matute se publicó en una revista literaria. Estas relaciones literarias le llevaron a establecer amistad con el poeta y crítico Fernando Gutiérrez. . En 1953 y con intención de participar en el premio Nadal escribió su primera novela *Juegos de mano* y la envió a la editorial Destino, quedó como novela finalista en el año 1954. Este acierto como escritor precoz y joven le empujó a escribir otra novela en 1954 que es *Duelo en el paraíso*. Estas dos novelas se las tradujo al francés el escritor Maurice Coindreau. Este acierto como escritor le permitió conocer a Carmen Martín Gaité y Sánchez Ferlosio. En 1956 se marchó a París donde se casó con Monique Lange. Comenzó a trabajar como asesor literario de la editorial Gallimard y se puso en contacto con los intelectuales franceses de izquierda para tener apoyo moral contra el franquismo. Su casamiento con Monique y su amistad con Jean Genet influirán profundamente en su vida. También su vida fue marcada a partir de 1965 por sus transcurros entre Marrakech y París, por su preocupación por la situación política de los países del Magreb, especialmente la guerra de Argelia con sus consecuencias: discriminación racial, persecución a la inmigración norteafricana. Datos que luego ilustrarán sus novelas posteriores.

A pesar de haber nacido en Barcelona, Goytisolo se considera una especie de apátrida, tal como se define él mismo en sus novelas autobiográficas, castellano en Cataluña, afrancesado en España, español en Francia, latino en Norteamérica, nesrani en Marruecos, y moro en todas partes. Los viajes que hacía por Marruecos le inspiraron la creación de la novela “Reivindicación del con don Julián”. Este acercamiento a los países árabes le empujaba hacia la exploración de los países del Medio Oriente, por eso en 1968 visitó Turquía, Siria, Líbano y Egipto. A partir de entonces su conocimiento del mundo árabe se extendió y recobró más profundidad.

Entre 1969 y 1975 da clases de literatura en las universidades de California, Boston y Nueva York, actividad que no ha abandonado a lo largo de su vida. Estas fechas se caracterizan también por la creación de *Juan sin tierra* y *La obra inglesa de Blanco White*. Después de la muerte del general Franco volvió a publicar en España. Los años que siguen se caracterizan por la toma de posición del autor, es

decir se identifica con los árabes y todas las obras que se han escrito por posterioridad presentaran al personaje árabe como rasgo característico de su escritura. Como fruto de esta aproximación al mundo árabe resultó la aparición de un conjunto de novelas que todas aludían a sus preocupaciones por los problemas del mismo mundo, entre las cuales citamos, *Makbara*, *Paisajes después de la batalla*, *Las virtudes del pájaro solitario*, *Estambul otomano*, y “la ciudad de los muertos” – un relato que experimentaba la vida en un cementerio de El Cairo- .

En 1996 murió su esposa Monique Lange. Su muerte le afectó mucho y no podía recuperarse hasta tras pasar mucho tiempo. La muerte de su hermano Luis en 1999 también produjo en él un efecto muy amargo.

Al final de esta biografía se consta que su vida se caracteriza por los encuentros literarios, la cultura arabo-islámica y las preocupaciones por las naciones oprimidas pero la dedica mucho a la creación de las novelas que por causa de ésta fue premiado muchas veces y en diferentes países.

2- La trayectoria narrativa de Juan Goytisolo

Juan Goytisolo, es una de las figuras clave de la literatura española del siglo XX. Su obra es extensa y su cuyo estilo le permitió conseguir un sitio considerable entre los novelistas universales. Según Manuel Ruiz Lagos:

Goytisolo, que define la función del escritor como el compromiso por devolver a la comunidad lingüística a la que pertenece un idioma distinto del que ha recibido de ella en el momento de empezar la creación literaria, es sin duda una de las figuras clave de las letras españolas de la segunda mitad del siglo⁸.

Lo que marca la singularidad de la escritura de este autor es, sin duda, el hecho de recrear, en relación con la narración histórica, una composición de textos desaparecidos. Esta categoría de narración de los textos estéticos oficiales. Es por eso que a partir de los fines de los años 1960, el autor forja una « tradición de la disidencia » que le permite inscribir su creación en la continuidad de una herencia literaria considerada como una fuente de modernidad que nunca se agota. Reconstituye textos, tales como los de Juan de la Cruz, Juan Ruiz de Hita, Luis de Góngora y también los de Al Attar e Ibn Hazm.

A partir de 1960, fecha considerada como el empezar de la segunda etapa de la narrativa goytisolana, el tema de disidencia atraviesa la obra de Juan Goytisolo. Ningún autor español ha escrito o reflexionado con la misma insistencia y perspicacia sobre el fenómeno de la historia de España en relación con el mundo árabe. Esta disidencia se caracterizó por una reivindicación de la libertad y el respeto de los derechos humanos para todos los individuos. Sus ensayos y su narrativa versan asimismo sobre la historia de España.

Muchos, son los datos que marcan la identidad literaria de Juan Goytisolo. La guerra civil, que vivió desde niño con tanta intensidad, dejará una huella

⁸ Véase, RUIZ LAGOS, Manuel, (1993): *Retrato de Juan Goytisolo*. Círculo de Lectores: Barcelona, p. 5.

profundísima en su vida literaria. Su marcha a París fue otro dato decisivo en su trayectoria literaria. El autor mismo afirmó “que si hubiese permanecido en España no hubiese podido escribir ni realizar lo que hizo en París”⁹.

De hecho, la producción narrativa de Goytisolo constituye una obra única y reelaborada. Si constatamos que a partir de 1962 surgen las primeras tentativas de una nueva novela española y en 1966 se inicia una nueva fase de la narrativa goytisolana, cabe señalar que las influencias francesas, donde el autor rompe con las viejas estructuras lingüísticas, se manifiestan con mucha claridad en sus primeras novelas, es decir las novelas que constituyen la primera etapa de su trayectoria literaria.

2.1- Primera etapa

Con respecto a este período, cabe señalar la inexperiencia del autor cuyas obras quedan incluidas por su contenido y aspiraciones formales dentro de la novela social.

La primera novela, *Juegos de manos* (1954) sigue el realismo social. En ella Goytisolo critica la actitud y los diversos aspectos de la sociedad española. Habla de la injusticia en esta sociedad como consecuencia de la guerra. Por ejemplo el tema de los hijos de la clase burguesa que se iban convirtiendo en delincuentes, aclaraba la falta de los valores de dicha burguesía. Presenta también en Madrid unos jóvenes de la alta burguesía, ferozmente opuestos al mundo del que proceden, entre alcohol y prostitutas. Su agresividad se concreta en un asesinato de matiz político. David debe matar a Francisco Guarner, oscuro representante gubernamental. Su fracaso lo lleva a la muerte siendo víctima de sus amigos.

El autor comienza a producir desde el exilio una narrativa que está en grado de enfrentar al sistema de la opresión como lo señala Luis Polanco: *el hombre*

⁹ POLANCO RUIZ, Luis, (1988): *la iconoclasia profética: la desmitificación en la novelística de Juan Goytisolo*. Tesis Doctoral, Pub U.M.I dissertation Information service: Madrid. p. 156.

*parece estar consciente de las falsedades imperantes en ese sistema que lo oprime y lo niega, y por esta razón decide enfrentársele*¹⁰.

En esta etapa inicial de su narrativa intentó el autor exponer sus obsesiones y angustias personales, su propia visión del mundo oprimido, su toma de conciencia política y el descubrimiento de las injusticias brutales de la sociedad, en *Disidencias* podemos leer:

*...me condujo durante unos años a expresar, como muchos otros escritores de mi generación, el apremio y necesidad del cambio político-social del país y a adoptar la forma literaria adecuada a los propósitos revolucionario-didácticos que guiaban mi pluma*¹¹.

A partir de esta visión se configura el mundo novelesco de Goytisolo. La violencia constituye el punto importante en las cinco primeras novelas del autor. Según Gonzalo Navajas, “la violencia en estas primeras novelas es la respuesta del hombre al mundo injusto e inexplicable que ha producido la guerra y la miseria”¹². El autor no deja de exponer su mundo personal, una serie de preocupaciones que le atormentaron en la niñez o en la adolescencia.

Duelo en el paraíso (1955) traslada la violencia desequilibrada al mundo infantil de una aldea catalana. En esta novela se manifiesta también el interés que presta a la conducta infantil. Un hecho tan importante que le hizo mirar el futuro con temor. La agrupación o el personaje colectivo es una de las características de esta novela. Esta técnica la utilizaba también en *La Resaca*.

En estas novelas evoca los años que marcaron, por sus conflictos, el cambio de sentido de su vida y que le dejaron adoptar posturas de oposición pocos años después. *Juegos de mano*, *duelo en el paraíso* y *El circo*, son, en efecto visiones de la realidad, no en el plano de irresponsabilidad, pero sí en el plano de la

¹⁰ Ibid. P.156.

¹¹ GOYTISOLO, Juan. (1977): *Disidencias*. Seix Barral :Barcelona, p. 298.

¹²POLANCO, Luis, (1988): Op., Cit p 155.

participación. Estos son sus primeros pasos hacia la constitución de los preceptos objetivistas. Lo que marca esta etapa de escritura es su caracterización, según unos, por la técnicas behavioristas que perfecciona y experimenta Juan Goytisolo y, según otros, está dentro del realismo social, pero nada del tremendismo de Camilo José Cela.

La lucha contra el subjetivismo produce un carácter muy personal en las primeras obras y le distingue –a posteriori- del conjunto de los escritores que se interesan por el tema de la nacionalidad y el patriotismo, como lo viene diciendo F. Rico:

La tendencia contra la que lucha Goytisolo en su primera época es el subjetivismo. Encontrará su fórmula al legitimarse desde la ideología, convirtiéndose en lo que Buckley denomina «subjetivismo ideológico»¹³.

La dicotomía radical entre Goytisolo y su entorno, o sea, entre unos hechos empíricos y el sujeto inmerso en ellos, provoca que sólo pueda ser superado mediante la racionalización de la sinrazón de aquéllos. Eso consiguió realizarlo a través de la producción ininterrumpida de obras en esta primera etapa de su vida literaria.

Duelo en el paraíso es la obra la más legible del autor, obra que le dejó considerarse por el autor más deleznable del franquismo. En esta novela tanto como su primera novela evoca Goytisolo su mundo infantil, su convivencia con la opresión de la guerra civil y la marginalización de los niños como lo demuestra Francisco Rico:

el paraíso perdido es la niñez. Ésta y la adolescencia no son tanto la inocencia radical, en el sentido americano, como la falta de participación en la historia. En Juegos de mano cada uno de los protagonistas cuenta su pasado haciendo hincapié en el momento en que

¹³ RICO, Francisco, (1981): *Historia y crítica de la literatura española*. Editorial Critica: Barcelona, p. 463.

*fue expulsado del paraíso. En Duelo en el paraíso, los niños que viven aislados en la finca constituyen una especie de sociedad civil al margen de los adultos; es la irrupción del mundo de los mayores que destroza su mundo*¹⁴

En esta obra se trata de buscar el sentido total de la realidad, lejos del marco histórico y de la tradición política que consiste en relatar la historia tal como es a partir de los sucesos ahistóricos. El mundo de los personajes de Goytisolo desde su primera obra tiende al ahistoricismo. Es decir que sus protagonistas no se implican dentro de una acción solidaria históricamente, sus personajes no manifiestan ninguna actitud ideológica que se aparente a su rebeldía. Esta actitud se concreta por una reacción contra lo inmediato, es decir contra la opresión de los padres y del entorno social. En esto el autor logró crear una sociedad distinta, una sociedad de niños que aspiran a un paraíso fuera de la ordenación social de los padres.

La extensa trayectoria narrativa de Juan Goytisolo iniciada con la publicación en 1954 de su primera novela *Juegos de mano*, se caracterizó siempre por relacionar los temas personales con el entorno político en el que se desarrollan los personajes. En general las primeras novelas de Juan Goytisolo constituyen el tratamiento de los temas obsesivos: la influencia del entorno político y social con las experiencias individuales, las relaciones amorosas entre personajes marginales y la conversión de la sordidez en materia estética.

Duelo en el paraíso y *Juegos de mano* constituyen el punto más importante en la vida literaria del autor, son dos novelas que preceden la producción de su primera trilogía “El mañana efímero”, que es un recuerdo y un homenaje al gran autor Antonio machado, constituida de *El circo* 1957, *Fiestas* 1958 y *La resaca* 1958. Con estas Goytisolo daba los primeros pasos con una narrativa en la que apenas se percibían los primeros aspectos del crítico del momento histórico y social, sabiendo que la novela española de estos momentos sufría una especie de estancamiento a causa del control ejercido por el franquismo y la iglesia. Goytisolo

¹⁴ Ibid. p.463.

dice que había que escribir entre líneas la ideología y los temas prohibidos. El autor escribe en el mismo proceso dos novelas que se publican antes de “El mañana efímero” denunciando la opresión. En estas novelas se trata de un análisis de diversos aspectos de la sociedad española. En “El mañana efímero”, el autor sustituye el subjetivismo por una conciencia social que manifiestan los personajes de la trilogía. Estos protagonizan la situación, las clases menesterosas que son testimonio de la miseria, es una de las razones que, hace a que Goytisolo se le considera como la figura clave que ha incursionado el tema de España, tocando las fibras más sensibles de la historia.

Fiestas, aunque publicada tres años después de su creación, constituye la primera obra de la trilogía aunque no le une ninguna relación argumental ni temática con ambas novelas de esta trilogía. Lo único que une estas tres obras es el propósito crítico respecto a la sociedad española. *Fiestas* puede ser, en cierto modo, una prolongación de *Duelo en el paraíso*, donde volvemos a encontrarnos con un niño como protagonista que manifiesta la irresponsabilidad de los adultos. En esta obra, Juan Goytisolo introduce un cambio ligero en cuanto al rumbo novelístico que abordó en sus primeras obras *Juegos de mano* y *Duelo en el paraíso*. Nos lo aclara Eugenio de Nora:

*Con menos fuerza subjetiva y de revelación que aquéllas, y más difusa y arbitraria en su desarrollo que las últimas, Fiestas queda como un paréntesis, como un testimonio de un primer cambio de rumbo, aún vacilante, pero significativo*¹⁵.

Hasta entonces Goytisolo se muestra fiel a su actitud crítica de la sociedad y política españolas pero manifiesta un cambio ligero en cuanto a las técnicas adoptadas en las primeras novelas. Si en las primeras novelas experimenta las técnicas behavioristas, fundamentalmente las de los autores norteamericanos, donde imperan los preceptos objetivistas, en la trilogía, dotada de una capacidad

¹⁵ G. de Nora, Eugenio, (1982): *La novela española contemporánea*, 2da ed. , Editorial Gredos: Madrid, p.298.

imaginativa muy grande, reitera el autor sus vivencias y su implicación dentro del transcurso novelesco como elemento esencial del enunciado. Esta trilogía es un conjunto de obras que se apartan del realismo crítico y adoptan una descripción analítica de raíz subjetiva como nos lo hace observar Eugenio de Nora:

En cualquiera de estas obras encontramos, fragmentariamente, rasgos de verdadero novelista (en el enfoque del tema, en la concepción, presentación y movimiento de los tipos; en el planteamiento de la situaciones, en los supuestos ideológicos...), pero al lado de esos evidentes valores y hallazgos, [...] se inclina hacia algo que no es ya realidad, ni tampoco poesía, sino más bien un tipo de ficción híbrida, referida desde luego a situaciones y seres concretos e históricamente dados, pero también convencional y subjetivada hasta el exceso ¹⁶.

Con *El circo* (1957) emprende -como solía hacerlo en las novelas anteriores- un compromiso político frente a los problemas de España. Un título que refleja la intención satírica del autor y la acción en la obra se convierte en una grotesca payasada donde el personaje central es un pintor bohemio, pródigo y arruinado, que al tratar de agenciarse dinero mediante un burdo chantaje acaba cazado a tiros como culpable de un crimen que no ha cometido.

En *La resaca* se trata de un cambio de rumbo en lo que se refiere a la perspectiva social. Esta novela se difiere totalmente de las primeras novelas del autor que considera como obras lejanas del oficio que desempeña después y que estas no le dicen nada según lo que afirma G. Soberano

localiza un cambio de rumbo en la resaca y considera más clara una división en dos etapas, en las primeras cuatro novelas prevalece la ilusión, el engaño acerca de lo que se cree ser o respecto de la realidad

¹⁶Eugenio G. de Nora, (1982): Op., Cit., p. 294

*a la que se cree pertenecer; a partir de la resaca prepondera la desilusión, el desengaño, la verdad en sus límites*¹⁷.

En una línea argumental el autor procura presentar, a través de una técnica cinematográfico-literaria, un reportaje del suburbio barcelonés. Es una novela donde se transparenta la radicalización política del autor, su propósito de denunciar la situación de abandono y miseria de los inmigrantes oriundos de Andalucía, Murcia y Extremadura hacinados en el cinturón de chabolas que rodeaba entonces Barcelona. Es una reproducción novelesca de la vida de los borrachos, prostitutas, torpes reiterados hacia la saciedad y el abandono.

2.2- Segunda etapa

La publicación de la segunda trilogía, constituida de *Señas de identidad*, *Reivindicación del conde don Julián* y *Juan sin tierra*, constituye la segunda etapa en la vida literaria de Juan Goytisolo, y en la que cede el paso al interés por los problemas típicos del estado de los adultos. Estas novelas suponen un cambio radical en la técnica narrativa del escritor. Entre las dos trilogías, *Efímeras* y *Álvaro Mendiola*, casi publica una novela cada año, *Para vivir aquí*, *Campos de Nijar* y otros relatos, (1960), *La isla* (1961), *La chanca* (1962). Sin embargo, los primeros años de la década de los sesenta se caracterizan por el agotamiento de la novela social y Goytisolo evoluciona hacia el experimentalismo con la primera novela de la trilogía *Álvaro Mendiola*, publicada en 1966, donde se observó una transformación sorprendente. En efecto con *Señas de identidad*, rompió por completo con sus anteriores narrativas realistas y tampoco con los esquemas formales tradicionales y se lanzaba a la experimentación de las vanguardias europeas desde la influencia de Joyce hasta la renovación de los novelistas latinoamericanos (Vargas Llosa, Cortázar, García Márquez) pasando por las transformaciones de ciertos laboratorios franceses (Proust). Las novedades no afectan sólo al argumento o la estructura, sino también a la ortografía, ya que

¹⁷ SOBERANO, G. citado por FIDEL CHAFEZ, Pérez, (2001): *Juan Goytisolo por los discursos de la literatura*. Pub. In Revista de humanidades: tecnológico de Monterrey. Monterrey. P. 66.

algunos autores suprimen los signos de puntuación, o los párrafos, y es frecuente que se mezclen los géneros. En el ámbito de la literatura española dos novelas fueron consideradas como modelos de las nuevas tendencias: *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos y *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo.

La trilogía Álvaro Mendiola constituía un combate personal, una ruptura con los esquemas hispánicos y occidentales tanto culturales como particulares y procuró defender lo marginal, lo oprimido, las culturas del tercer mundo y especialmente la de los países árabes. *Señas de identidad*, cuya primera edición apareció en México en 1966, significa el inicio de una nueva y decisiva etapa de la obra narrativa de Juan Goytisolo. El libro por motivos de censura no podía circular en España. *Señas de identidad* junto a *Reivindicación del conde don Julián* y *Juan sin tierra* tienen el mismo propósito central que es la recapitulación histórica y política en torno a la España contemporánea. En lo que se refiere al lado técnico, las tres obras encierran en sí todas las características de la novela de posguerra: La escritura parece pasar de un plano a otro y el autor opta por la fragmentación – como nueva técnica- del texto. Goytisolo mismo reconocía que la novela social se encuentra en un problema típicamente literario que no consiguió rendir ningún servicio a la política del país:

*Supeditando el arte a la política rendíamos un flaco servicio a ambas: políticamente ineficaces, nuestras obras eran, para colmo, literariamente mediocres; creyendo hacer literatura política, no hacíamos ni una cosa ni otra.*¹⁸

La estructura de *Señas de identidad* es muy compleja; encontramos un predominio de acciones paralelas y yuxtapuestas que no obedecen a ningún orden cronológico. En ella, también, se dan todas las innovaciones posibles: cambios de punto de vista, disertaciones, monólogos interiores, textos periodísticos, de folletos

¹⁸ GOYTISOLO, Juan, citado en “*La novela española a partir de 1939*” publicado in Trivium, página de la lengua y la literatura españolas:
http://www.lenguayliteratura.net/index.php?option=com_content&task=view&id=32&Itemid=61

turísticos, de informes policiales; frases en francés, alemán o inglés; ruptura de la línea y escritura en versículos; páginas enteras sin signos de puntuación; superposiciones y entrecruzamientos de planos temporales distintos... Todo ello posee una motivación clara: la búsqueda del personaje-autor, de su propia identidad y, a la vez, una revisión del pasado nacional: de su historia, su cultura, sus tradiciones. Linda Gould Levine caracteriza esta escritura como una:

*estructura de « collage»; en donde se presentan todos los materiales en bruto sin integrarlos para evitar toda sistematización de una técnica determinada y salir del « impasse» de la novela behaviorista de los cincuenta.*¹⁹

El primer capítulo de *Señas de identidad* empieza con un relato en segunda persona del singular (tú) y viene vertebrado por la contemplación de las fotos del álbum familiar que suscita diversos flash-backs de su pasado, el pasado de “Álvaro” como autor-protagonista ya que muchos críticos observan que *Señas de identidad* es, ante todo, una obra autobiográfica. El protagonista evoca el pasado con el propósito de llegar a conocerse a sí mismo para poder hacerse frente al futuro.

En *Reivindicación del conde don Julián*, el tema central sigue siendo España. A partir de una crítica radical de las estructuras narrativas usuales, esta novela constituye un caso aparte en las narrativas hispánicas. El autor desencadena a lo largo de una jornada la vida de un protagonista sin nombre en el espacio de Tánger, aunque esté más interesado por la concreta sociedad española contemporánea, por su entidad cultural e histórica, por lo que el país ha presentado y presenta para la historia del mundo, por sus realizaciones y valores característicos y diferenciales que hacen de España una colectividad nacional peculiar y distinta.

Reivindicación del conde don Julián constituye en su realidad literaria una crítica a los españoles que, con sus ideas y su actuación; han hecho posible la

¹⁹ Linda Gould Levine, en LAZARO, Jesús, (1982): *Juan Goytisolo*. Ed. Escritores de hoy: Madrid, p. 110.

realización de la España Sagrada. La novela que, por su nueva técnica hace un caso reciente y diferente en la literatura hispánica. Constituye una necesidad de escribir fuera de las formas literarias canonizadas. El escritor frente al lenguaje común de una época o de una tradición literaria, intenta conseguir un lenguaje propio y este lenguaje lo define E. Montale por lo siguiente:

*En el caso de Goytisolo, este lenguaje propio no es el lenguaje del yo, sino del otro, y esta alteridad presente en sus obras es la visión más significativa que lleva el autor hacia los dominios de la oralidad.*²⁰

El tema central de *Reivindicación del conde don Julián*, gira alrededor de un protagonista que tiene la intención de llevar una invasión parecida a la de Tariq. Esta nueva invasión consiste en destruir los mitos y los valores que constituyen la configuración de la persona española desde la época de los reyes católicos. Ahmed Benremdane resume estos mitos en lo siguiente; “la virginidad femenina, o la « gruta sagrada », el caballero cristiano, el paisaje castellano, la inmutabilidad y la pureza de la lengua española, es decir todas las falsedades que han creado lo que se ha dado en llamar: “La España Sagrada”²¹.

Con *Juan sin tierra*, Goytisolo concluye la trilogía “la destrucción de la España sagrada” y por consiguiente su trayectoria narrativa de la segunda etapa. Con esta novela el autor completa los puntos iniciados en *SI* y *RCJ* y sigue con la crítica de la España tradicionalista y pone fin al trayecto de deseo de identificación de Álvaro Mendiola. Eso quiere decir que el autor multiplica las renovaciones formales, al servicio de una amarga destrucción de los mitos de lo que él llama “La España sagrada”.

Juan sin tierra es una de las obras más expresivas y significativas de Juan Goytisolo. En esta la trama literaria sigue siendo la búsqueda de Álvaro a su

²⁰ E. Montale, citado por GARCÍA GABALDÓN, Jesús, (1987) “*el escritor frente al lenguaje: excursión poética*”. Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo. Instituto de Estudios Almerienses: Almería. P.19.

²¹ Ahmed Benremdane, (1995): *Marruecos y España en Reivindicación del conde don Julián*, “Mundos árabe, ibérico e iberoamericano, coloquios y seminarios N° 45. publicación de la Facultad de Letras y ciencias humanas: Rabat.

identificación. En esta plantea el autor una perspectiva de escritura lineal. Tiene una dimensión creativa que desarrolla plenamente las potencialidades del texto narrativo. A partir de eso culmina el autor la concepción totalizante del idioma. Igual que en *Reivindicación del conde don Julián y Señas de identidad*, los nombres, verbos, adjetivos, pronombres y conjunciones se liberan de una sintaxis única para integrarse en un orden cambiante y abierto. Esta etapa constituye el nuevo paso que frecuenta Goytisolo para completar su deseo de destrucción del lenguaje viejo. Esta fase 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. El texto se desarrolla en tensión entre el deseo de destrucción /restauración y una alerta o una angustia que va a desestabilizar el orden cronológico y la imagen del pasado que plantea en *Señas de identidad*. La destrucción de este mito, si lo podemos calificar por un mito lingüístico viene a ser realizado a partir de la inserción del elemento árabe como viene a ser dicho por el autor mismo:

*El valor fundamental otorgado al signo lingüístico y sus variaciones potenciales; el preciosismo cultista y recurso frecuente a la polisemia, etc., derivan en parte de la literatura árabe o de la primitiva castellana influida por ella.*²²

Si en RCJ el sentido literal es traición de Julián y su deseo de contaminar a sus compatriotas y realizar su venganza; en *Juan sin tierra* el eje central es la figura del “judío errante”, que proporciona las características necesarias para Álvaro Mendiola al lado negativo de la sociedad del oriente. Una historia cuyo fin lo podemos leer en *Makbara* donde este personaje errante “busca descanso (en la muerte o en la vida), pero no lo encuentra”²³ hasta refugiar al espacio del mundo árabe donde consiguió identificarse y encontrar el descanso que anhelaba.

²² Juan Goytisolo, (1987): *El árbol de literatura*, en Quimera n° 73, Barcelona , p.43.

²³ SCHAEFER-R., Claudia (1984): *Juan Goytisolo: del realismo crítico a la utopía*. Ed. José Porrúa Turanzas: Madrid, pp.77.78.

2.3- Tercera etapa

Como hemos mencionado anteriormente, Juan Goytisolo, a partir de los principios de su trayectoria narrativa acogía actitudes, problemas e inquietudes de una realidad social encarnada en la sociedad española. En el periodo de madurez y particularmente a partir de la publicación de “RCJ” el autor indica notablemente su inadaptación con el sistema occidental que lleva los valores humanos al caos. Juan sin Tierra constituye, una supremacía occidental, el fin de una etapa que se caracteriza por la destrucción de los mitos nacionales.

Makbara, *Las Virtudes del pájaro solitario* y *La Cuarentena* reflejan de una manera muy notable la actitud que toma el autor en esta etapa. Podemos decir que es una etapa que se caracteriza por la integración particularmente del arabismo²⁴ y del elemento árabe²⁵ en cuanto a constitución temática en general.

Esta etapa constituye la década de los ochenta, la inició como hemos mencionado en 1980 con la publicación de *Makbara*. Es una etapa muy intensa y singular ya que el autor publica más de cinco novelas: *Makbara* (1980), *Paisajes después de la batalla* (1982), *Coto vedado* (1985), *En los reinos de taifas* (1986), *Las virtudes del pájaro solitario* (1986) y *La cuarentena* (1990).

Makbara, hace parte de las mejores novelas del autor. En ella se trata de una terrible crítica del mundo occidental desarrollado, una especie de blasfemia, un enorme exabrupto contra los valores de la cultura consumista, se trata también de un enorme canto de amor, pero de un amor vuelto al revés como lo describe Rafael Conte²⁶:

Makbara es un libro valiente, emprendedor, complejísimo y profundo, que es necesario leer con atención para poder extraer todas sus propuestas. Es una sátira excepcional y también un enorme canto de amor, pero un amor vuelto del revés, deforme y monstruoso

²⁴ La grafía árabe en estas obras.

²⁵ Nos referimos a la historia, cultura, costumbres del mundo árabe

²⁶ Rafael Conte, (1988): *El libro del loco amor*, Introducción de *Makbara*, ed., Seix Barral: Barcelona.

*para quien no lo admita, pero con una carga potencial de liberación,
una fuerza lírica poco común*²⁷

El tema esencial de la novela gira alrededor de una narración oral, supuestamente la de un halaiqui del zoco de Marraquech, cuya identidad aparece desconocida hasta el final de las aventuras que contaba. Alrededor de este halaiqui existe un público marroquí que escucha sus historias sobre dos seres que vagan buscando la felicidad. Esta –según el Halaiqui- que sólo la podían encontrar dentro del espacio de la halqa. El zoco de Marraquech aparece dentro del contexto de la novela como el último reducto de los valores alabados por el autor y que tienden a desaparecer en la sociedad occidental, mientras que la halqa simboliza el único refugio donde el narrador puede encontrar su paz personal.

La otra cara de *Makbara* representa la carencia de entendimiento entre los pueblos europeos y los africanos que a partir de la actitud de los protagonistas occidentales intenta señalar las consecuencias de la xenofobia y el etnocentrismo occidental. Goytisoló califica esta sociedad por la sociedad de los nuevos ricos, nuevos libres y nuevos europeos, cuyo resultado de la mezcla de las tres cosas es la arrogancia y el desprecio a la gente que viene de otros países. Pero el tema de la repulsa del progreso que lleva al avance tecnológico cuyo futuro preocupa al escritor no es nuevo en *Makbara*, ya que

*a partir de Juan sin tierra, comienza a criticar la deshumanización del mundo industrializado y la manipulación de los deseos corporales y lúdicos del individuo, a favor de los niveles de producción*²⁸.

En este sentido señalamos que entre 1960 y 1980 la sociedad europea occidental conoció y vivió una auténtica revolución espiritual, una crisis de perfiles muy nítidos en todos los órdenes de la vida; una profunda transformación del

²⁷ Rafael Conte, Op., Cit., p. 15.

²⁸ LOPEZ BARALT, Luce. (1985): *Huellas del Islam en la literatura española, (de Juan Ruiz a Juan Goytisoló)*. Ed., Hiperión: Madrid., p.227.

conjunto de los valores económicos, políticos, sociales, filosóficos, religiosos y estéticos que han constituido la nueva civilización que había sido definida, con un cierto desprecio, como la sociedad del consumo (eurocrataconsumista). La imagen que podemos destacar de esta civilización es la transformación, la renovación y la creación de nuevos códigos de la vida. Dentro de este cambio moral e industrial, el mundo árabe se encuentra sometido a un nuevo pensamiento colonial

A lo largo de la presentación del paria y del meteco, dos protagonistas de la obra, el autor iba analizando el árabe con sus componentes socio-históricos. Con el fin de analizar el discurso del autor y el orientalismo en su obra, hemos optado por estudiar estos componentes socio-históricos del árabe, a la luz de la postura crítica de Luce López Barralt, Carmen Sotomayor y sobre todo Edwardsd Said.

2.3.1- Las virtudes del pájaro solitario

Es una de las novelas más atrevidas de la narrativa española que se abre con estos versos de San Juan de la Cruz «En la interior bodega de mi amado bebí». *Las virtudes del pájaro solitario*, publicada en 1988, enlaza, a partir del *Cántico espiritual* de la mística del San Juan de la Cruz, la figura del pájaro solitario como símbolo del alma contemplativa con la tradición sufí: erotismo, poesía, misticismo e innovación

La aventura literaria que Juan Goytisolo emprendió en esta novela es un continuo descubrimiento y conquista de nuevos territorios textuales. En esta obra el autor traza nuevos confines y extrae nuevos recursos de la polisemia, intertextualidad, ironía y otros procedimientos característicos de su última narrativa. Demuestra que la exploración literaria continúa y la aventura sigue siendo posible. Ruiz Lagos y Luce López Baralt tratan, de manera muy explícita y amplia, los nuevos procedimientos en esta novela que a continuación intentamos manifestar en nuestro trabajo. Por eso, esas exploraciones y esta nueva aventura que emprende el autor, esta novela consta de una gran valentía. Después de publicar *Coto vedado* y *En los reinos de Taifas*, dos novelas autobiográficas que tratan de complacer al lector por su sencillez, el autor cambia de trama y publica esta novela que requiere una capacidad de concentración importante para poder

comprenderla. Lo que produce la dificultad en esta novela y la distingue de otras es el planteamiento de las analogías entre la poesía sufí y la poesía de San Juan. Pues todo el texto hace referencia constante a estas dos poesías lo que denominamos “la vocación de intertextualidad”. El interés que presta el autor, alrededor de los años cuando apareció esta novela, consiste en la relación que quería establecer entre sus obras y las de sus antepasados como lo aclara él mismo: *El objeto de mi interés en los últimos veinte años, es precisamente esa relación con lo que he llamado el árbol de la literatura española*²⁹. Esta técnica no es nueva en la escritura de Juan Goytisolo puesto que la utilizó en *Reivindicación del conde do Julián* cuando estableció una relación con forma privilegiada con Luís de Góngora y en *Juan sin tierra* con la novela cervantina y con Juan Ruiz de Hita en *Makbara*. Pero la relación que establece el autor en *VPS* con San Juan de la Cruz se distingue más que en las otras novelas. El autor señala en su entrevista con Miguel Riera que la dificultad que existe en esta novela se inspira y proviene de la dificultad que existe en la novela de San Juan de la Cruz que lo considera como la radicalidad del misterio. Eso, nos lleva a preguntarnos en qué consiste el misterio en el pájaro solitario ya que se sabe que el misterio en el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz consiste en la estructuración de los personajes y otros elementos que son oníricos. *Las virtudes del pájaro solitario* consta del mismo misterio en la estructuración de sus personajes como lo vamos a detallar en un apartado del segundo capítulo de nuestro trabajo. A propósito de esta influencia dice Goytisolo:

*He seguido muy de cerca la estructura del **Cántico**, su geografía onírica, sus relámpagos visionarios esos saltos abruptos que lo llevan de una cosa a otra, y creo que he establecido con él una relación muy intensa*³⁰

²⁹ RIERA, Miguel. (1987); “Regreso al origen”, Dossier Juan Goytisolo, in Quimera, n° 73, .p.37.

³⁰ Ibid,

Las virtudes del pájaro solitario, en su conjunto temático, no se limita a presentar las competencias de la creación literaria, sino que aporta algo muy importante al diálogo que la literatura española sostiene con ella misma. Una forma de intertextualidad que a través de la cual asistimos a una lectura variada de diferentes autores y un homenaje a San Juan... A través de este re-encuentro entre Goytisolo y San Juan supone López Baralt que:

*La re-uni3n de ambos artistas es, ciertamente, explosiva, pero el lector asombrado no tarda en ir advirtiendo las profundas coincidencias que los unen e identifican a trav3s de cuatro siglos*³¹

Las virtudes del pájaro solitario es la novela que marca la tercera etapa de la narrativa goytisolana de manera muy distinguida. M3s de cerca notamos que se trata de un texto que s3per-impone los tiempos y los espacios narrativos³², transmuta la identidad de los personajes y evoca sus acciones a partir de la descripci3n minuciosa.

2.3.2- La Cuarentena

Con la publicaci3n de *La cuarentena* se inicia la clausura de una etapa atestada de conceptos m3sticos, sufies y arabismos. Aunque se inicia la integraci3n del elemento 3rabe en la trilogía de 3lvaro de Mendiola, este concepto consigue su culminaci3n a partir de *Makbara* donde asistimos a una aglomeraci3n textual de vocablos 3rabes. En *Las virtudes* la perspectiva toma otra dimensi3n que es la integraci3n del concepto sufí, mientras *La Cuarentena* desarrolla este concepto a partir de una concepci3n puramente musulmana.

La Cuarentena es un relato de viaje -por el m3s all3-, una estancia de cuarenta días entre tierra y cielo que el alter ego de Juan Goytisolo tiende a dibujar partiendo de su muerte en el primer capítulo. A pesar de esta situaci3n enunciativa inverosímil, el alcance autobiogr3fico de este texto se inscribe dentro del marco de

³¹ Luce López Baralt. (1987): “*Inesperado encuentro*”, in *Quimera*, n° 55, p. 55.

³² Trataremos de manera muy detallada este factor en el segundo capítulo

la búsqueda sobre el misticismo que preocupa al autor desde los años ochenta. Esta etapa iniciada en *Makbara*, y desarrollada en *La cuarentena*, como lo hemos señalado antes, constituye una fase esencial en la tentativa de aceptación y de superación de la muerte a través del misticismo y particularmente del sufismo. Influida por el pensamiento de Ibn Arabi y particularmente de su obra *Revelaciones de Meca* que trata la Unidad de Dios. Este librito se ofrece como un diario de vagabundeo del narrador difunto en el universo del Barzakh, un espacio que se concibe en la fe musulmana como un mundo intermedio entre la muerte y el juicio final. Pero el librito consta también de imágenes de su vida real que se matizan con otras de sueño.

3- La transición literaria

A partir de la aparición de RCJ, Goytisolo exalta todo lo que se refiere a la literatura erótica, lo fálico, la homosexualidad...; aspectos rechazados en aquel entonces por la sociedad occidental. Esta iniciativa se considera como una autenticidad subjetiva que le perturba su actitud literaria. Goytisolo consciente de que el mundo burgués que le interrumpa y le perturbe este proceso literario se rebela contra todos los tabúes erótico y contra los valores exaltados por ese mundo que los considera “vínculos sociales, intervención en la vida cultural y literaria, vanidad, fama”³³. Estas preocupaciones le dejan resolver en sus novelas el dilema y el desajuste entre su verdad interior y su imagen exterior influido en gran parte por la actitud de desprecio de Genet ante la sociedad parisina. La segunda etapa se considera el momento de los grandes cambios personales que aparecen plasmados en la novela *Señas de identidad* que refleja perfectamente su rebelión contra los lazos de religión, patria y familia que le atan a España. En *Reivindicación del conde don Julián* trata de romper definitivamente con “el país del que te sentías inexorablemente proscrito”. Le siente una venganza vehemente como lo señala en *En los Reinos de Taifas* “sed de venganza contra esos molinos o gigantes llamados religión-patria-familia-pasado-niñez”³⁴.

³³ GOYTISOLO, Juan (1986): *En los reinos de taifas*. Ed., Seix Barral: Barcelona, p.234.

³⁴ Ibid p.305.

3.1- Aposición de los discursos

La posición ideológica de Juan Goytisolo se perfila sutilmente en *Reivindicación del Conde don Julián* con respecto a la política opresiva de los países occidentales, asimismo del comunismo de la unión soviética y sus aliados³⁵.

Esta posición se expande y se acentúa en *Juan sin tierra*. Carmen Sotomayor acaba en este caso por aclarar que:

*Sus pensamientos con relación poder político-represión sexual, la disyuntiva entre progreso y primitismo, la marginación en nuestra sociedad contemporánea, son retomados y llevados a sus últimas consecuencias,*³⁶

En esto se amplía el campo de crítica a los mecanismos represores de distintas ideologías políticas.

A demás de considerarse como una respuesta a la problemática del mundo moderno, *Makbara* denuncia las falsas libertades tanto del capitalismo como del socialismo que según Claudia Schaefer "tienen el denominador común de excluir o relegar al margen de prioridades el cuerpo sexual/sensual"³⁷.

Goytisolo se mostrará más expresivo en *En los reinos de taifas* donde nos explica cómo acaeció el divorcio entre él como personaje político y la actitud adoptada por los protagonistas del capitalismo y los del socialismo:

*No obstante, la creencia infundada en un discurso elaborado por razones tácticas o de propaganda se convirtió con el tiempo en una forma de espejismo o autoengaño*³⁸.

³⁵ Cuando escribe el autor sus novelas R.C.J., y J.S.T. y *Makbara* todavía Rusia conservaba los países del Este bajo su dominio.

³⁶ Carmen Sotomayor, (1991): *Una lectura orientalista de Juan Goytisolo*, Pub U,M,I: Madrid. p.129.

³⁷ SCHAEFER R., Claudia Op., Cit. p. 98.

³⁸ En los reinos de taifas. Op.Cit., p.10

Esta ideología de opresión se manifiesta en el discurso de algunos autores como acierto político, tejen discursos narrativos mitificadores que reflejan la superioridad del Occidental así como la misión noble y legítima que le fue confiada. Los Occidentales justifican su ideología con pretextos humanitarios, dice Goytisolo:

...justifican su intervención con pretextos civilizadores: abrir ferrocarriles y carreteras, crear escuelas y hospitales establecer un modelo de vida superior³⁹.

En oposición al discurso político-Occidental, Goytisolo adopta, a veces, una postura con aire enfático para atacar el espacio occidental, esto sucede en el fragmento "del más acá venido":

...si mi mirada echase fuego, si mis ojos pudieran lanzar llamas: nada tras de mí, todo muerto a mi paso: incendio, puro incendio (Mkb.16).

Otras veces el discurso es agresivo:

...ma bghit ual-lú men-nek, smaati ? : y agregar todavía, al darle la espalda y abrirse paso entre el paralizado gentío : naal d-din um-mek! (Mkb.18)

y muchas veces es irónico :

Cómo resignarme después de eso a la inmutable rutina de un sistema gris y rígido, minuciosamente ordenado (Mkb.26)

...inútilmente traté de provocar la discusión, restituir la pureza original de los principios desenmohecer la palabra (Mkb26)

³⁹ Juan Goytisolo. "Los imperialismos frente al Islám", in El país, 2 de enero de 1980, p.4

Si *Makbara* representa el principio de una nueva etapa, pues *Reivindicación del conde don Julián* representa la fase transitoria entre la novela social y la novela histórica. Por eso calificamos la escritura de Goytisolo por la re-escritura de la historia a través de una creación romanesca; lo que nos deja constatar que Goytisolo pertenece a la categoría de los escritores cultos que se hunden en la profundidad de la cultura arabo islámica quedando siempre gran representante de la literatura hispánica contemporánea. De este hecho, el interés del autor es la creación de un personaje –típicamente árabe- que participa en la construcción romanesca de la novela, moderna, original y que queda siempre lejos de la visión orientalista de Sánchez albornoz o García Gómez., Luce López Barralt califica eso por una posición estratégica que

*aparece imbricada con la formación estratégica, es decir, con el proceso intertextual, tan importante en esta obra (RCJ). El escribiente, un renegado de la cultura europea, aunque todavía en contacto con ella, emprende un diálogo intertextual con las obras de otros renegados como él (Ibn Turmeda, Foucault y Lawrence de Arabia), explorando los impulsos íntimos que les llevaron a acercarse al Islam*⁴⁰.

A partir de esta posición, Goytisolo establece su discurso sobre la transición de búsqueda de identidad, reivindicación histórica y luego y la imposición del personaje árabe en la sociedad occidental. El impulso sexual es uno de los factores que orientan el discurso de Goytisolo, constituye una de las razones que dejan al autor acercarse de Ibn Turmeda, Lawrence de Arabia y Foucauld. En la escritura de Ibn Turmeda, Goytisolo extrae la búsqueda de una sociedad donde el sexo es concebido sin complejos de culpabilidad, en sus lecturas de Lawrence de Arabia destaca los impulsos homosexuales y hasta cierto punto masoquistas (relaciones violentas), en cuanto a Foucauld es el deseo mesiánico dotado de connotación sadomasoquista es decir práctica sexual que aúna el sadismo y el masoquismo. En

⁴⁰ Luce lopez baralt ; Op., Cit. p. 224.

Juan sin tierra, *RCJ* y *Makbara* también reivindica el placer sexual y el esparcimiento naturales al ser humano, suprimidos por los países occidentales que se caracterizan por la burocracia comunista, la religión católica y el consumismo. Sobre eso dice López Barralt

*Tanto el sistema capitalista como el comunista reducen al individuo a una simple abstracción angélica negando la realidad carnal del mismo y reduciéndolo a la triste condición de mero instrumento de trabajo*⁴¹

El deseo de erotización se manifiesta muy claro en las tres novelas, que el autor quiere entroncar con la literatura mudéjar e integrar en su universo creador.

Los textos y el pensamiento de los autores ya mencionados así que otros autores son las fuentes de referencia predominantes a partir de la publicación de *RCJ*. En ellos, encuentra Goytisolo el foco al que dirigir su análisis crítico y sus nuevas propuestas culturales con relación al sistema occidental. En el *Arcipreste*, se destaca la hibridez erótica-religiosa, el espíritu carnavalesco bajtiniano y las conexiones de la *Weltanschauung* del libro con el mudejarismo y la poesía oral. En el *Arcipreste* se hace visible una Edad Media heterogénea e interrelacional en la que es posible la convivencia de una pluralidad de visiones, incluyendo la oriental rechazada por modelos ideológicos posteriores. Es a partir de este concepto que Goytisolo se hace una narrativa que une entre el concepto “erotismo” y “literatura”.

⁴¹ Ibid. p 149.

3.2- Destrucción del lenguaje

El estilo que adopta Juan Goytisolo a partir de RCJ, se clasifica dentro de la literatura que opta por el cambio de la narrativa del realismo social. Goytisolo manifiesta un estilo totalmente diferente al de las novelas que preceden señas de identidad, porque en esta obra aparecen los primeros síntomas del cambio. Las lecturas de sus contemporáneos franceses, ingleses, americanos (Jacque Derida, Andre Gide, Joyce...) que se tropiezan con su influencia por el oriente, particularmente el mundo árabe, le dejan experimentar una narrativa que tiende mucho más al mudejarismo. Sobre esta imitación de los escritores occidentales dice Goytisolo:

*En mi caso concreto, sí. Si yo me hubiera quedado en Barcelona, hubiese tenido los límites que tiene la mayor parte de los escritores de mi generación, que sólo parten de una experiencia local, de una limitación. Esta posibilidad del exiliado de ver una cultura a la vez con intimidad y con distancia me parece fundamental*⁴²

En muchas de las entrevistas, Goytisolo manifiesta lo que produjo en él esta amalgama de la lengua y del personaje oriental. Constata en este caso que los escritores más interesantes en lengua inglesa serían de las Antillas, de Pakistán, de India, los franceses serían del Magreb y de África y los alemanes serían turcos.

La influencia de Jacques Dériida le orienta hacia la integración de los conceptos y los conocimientos de las obras que tenía leídas. En sus obras, Dériida orienta gran parte de sus razonamientos y análisis en debate con otros pensadores, mientras que la escritura goytisolana es también un ejemplo de lo que en los estudios literarios denominamos intertextualidad: dialoga con infinidad de otros textos. El problema planteado con esta escritura es que el autor exige al lector cierto conocimiento en relación con los escritores, pensadores, culturas...con los

⁴² EILENBERGER, Wolfram, ÁSTVALDSON, Haukur y HERRERA, Francisco Espéculo.(1999): “ Revista de estudios literarios”. Universidad Complutense de Madrid. P.62.

que se polemiza o critica él mismo. Entonces si uno no maneja todas estas referencias percibe la obra de Goytisolo como un producto incoherente y confuso. El estilo de Goytisolo tiende a utilizar ciertos juegos retóricos, propios de la tradición literaria inglesa y francesa (imitación a Jacques Dérída y Blanco White) pero acrecentados con una recurrencia casi obsesiva: la paradoja, el neologismo, el arabismo y el juego de palabras. Sus escritos tienen también una fascinación por el uso de nuevos términos o palabras que adquieren en sus usos sentidos especiales.

4- Nueva lectura de las obras

Para situar las tres obras en una perspectiva de lectura correcta, que permita explicar e interpretar estas obras, hay que tener en cuenta el trabajo (previo a la escritura) operado por el autor que consiste en la búsqueda de una nueva dimensión creativa que desarrolle potencialmente las perspectivas poéticas del texto. Esta búsqueda sitúa la escritura de las tres obras en un punto de encuentro entre la realidad del discurso poético –ritmo, prosodia, imagen...- y la virtualidad del lenguaje. Esta perspectiva adoptada por el autor sitúa las obras en una línea de continuación empezada ya en la trilogía Álvaro de Mendiola. Las dos etapas se dotan de una verosimilitud ficticia que aparece muy importante para la fusión (sincronización) de los aspectos visuales de las novelas en cuestión. Esta fusión producirá como resultado final una ilusión de realidad en el acto de la lectura entendida como recreación, interpretación, dramatización del texto. Lo dicho nos deja establecer una relación muy estrecha en lo que se refiere a la concepción de muchas realidades aparecidas en las obras de la segunda etapa y desarrolladas en *Vps*, *LC* y *Mkb*.

4.1- La perspectiva literaria

Ante todo, con la perspectiva literaria nos referimos al sentido interpretativo o significado que se da a un texto u obra literaria desde un propio punto de vista, profundizando en él y captando el verdadero significado en base al análisis que se hace del mismo, qué es lo que deja, qué transmite, etc.

La interpretación de la realidad social, política y cultural que viene componiendo el autor en estas tres novelas deja aparecer algunas características que se manifiestan de una manera muy explícita en esta tercera etapa de su narrativa, aunque unos aspectos surgían ya en la trilogía de Álvaro como los arabismos, versículos del Corán y particularmente la caligrafía árabe, como es el caso de *Señas de identidad*. Pero queda muy obvio la transformación del lenguaje agresivo que aparece en *RCJ* en un discurso sacralizado aunque, *Makbara* no se desampara del discurso enfático. Esta reforma en el lenguaje que caracteriza esta etapa se centra, de algún modo, en la destrucción de las convenciones⁴³ y no en la lengua en general. Esta, por el contrario, guarda siempre las riquezas inexploradas de la lengua española justificada con el recurso del autor a los textos gongorinos, cervantinos y otros como San Juan y Santa Teresa. A este propósito leemos en “Cuestiones literarias sobre Juan Goytisolo” que:

*La actual escritura goytisolana supone (...) una actitud transformacional del narrador, del autor, esfuerzo por cambiar la realidad metamorfoseando el discurso que le lleva a la recuperación de una serie de recursos retóricos que fueron y son propios de la literatura oral y que los adelantos de la técnica impresora alejaron del texto, codificándolo y creando sus segmentos repetitivos”.*⁴⁴

La perspectiva literaria en *Makbara* se orienta hacia otro sentido porque es una contestación a las transformaciones políticas, sociales y económicas del mundo. En ella se pone de manifiesto lo que puede considerarse como una respuesta a la problemática del mundo moderno y sus alternativas de acción. Una perspectiva que requiere un lenguaje adecuado a la situación, que sitúa también la escritura de la obra en un punto de cruce entre las virtudes del discurso poético –

⁴³ Es decir las convenciones políticas, sociales, religiosas y sobre todo culturales.

⁴⁴ ALBERCA SERRANI, Manuel, M. RUIZ CAMPOS, Alberto, RUIZ LAGOS, Manuel, (1992): *Cuestiones literarias sobre Juan Goytisolo*. Impreso En Graficas Mirte: Sevilla. p.33.

condensación de prosodia, ritmo, imagen- y las virtudes del lenguaje narrativo – estructura espaciotemporal, narración, acción.-. Dice García Gabaldón:

*Para situar Makbara en una perspectiva de lectura correcta, que permita “atalayar” la obra, hay que tener en cuenta el trabajo –previo a la escritura- operado por su autor: la búsqueda de otra dimensión creativa que desarrolle plenamente las potencialidades poéticas del texto narrativo.*⁴⁵

Otra perspectiva que se considera nueva en esta etapa, una tendencia hacia la exploración de nuevos dominios en la literatura, consiste en el proceso de fragmentación del texto para volver a reconstruirlo de nuevo, algo que no existía en las etapas precedentes de la narrativa de Goytisolo. El avance temático del texto en las tres novelas se ve constantemente interrumpido y prolongado por miradas hacia dentro y hacia fuera, en una sucesión de imágenes y voces que carece de una relación lógica. No pretendemos decir que esta perspectiva es una nueva exploración en esta etapa ya que el autor utilizaba en *Juan sin Tierra*, pero aquí el autor consigue de manera excelente a desarrollar este proceso de fragmentación. También cabe señalar otro aspecto que distingue las novelas de esta época y particularmente *Makbara*, es la reivindicación de la cultura popular. *Makbara* se considera como un cuento de un halaiki en una plaza. Con esa forma de escribir, el autor tiene la intención de recuperar el arte oral de la literatura. Dice Gabaldón:

*Makbara se inscribe dentro de la tradición literaria que hizo posible la aparición de obras como Gargantúa y Pantagruel y el libro de Buen Amor, máximos exponentes en la historia europea de lo que Bajtín denominó carnavalización literaria, producto de la cultura cómica popular*⁴⁶.

⁴⁵ GARCÍA GABALDON, Jesús, (1992.): “*Makbara, espacio de encuentros*”. Publicado in U.C.M.: Madrid. p.356.

⁴⁶ *Ibid*, p.359.

Makbara comparte con estas dos obras la osadía de inventar una cultura de la risa, que permite unir lo literario con lo cómico para operar una inversión paródica de la ideología oficial, una cosmovisión carnavalesca del mundo en términos de libertad y utopía y por así decirlo, *Makbara* supone el regreso a la novela pura y a la imaginación narradora. Y por fin tenemos que señalar el entronque de la literatura mudéjar como otro concepto que pueda caracterizar la narrativa goytisolana de esta etapa. Por lo importante que es este punto, hemos notado que es más conveniente tratarlo aparte.

4.2- El propósito de Juan Goytisolo

Lo que es seguro y previo es que, Goytisolo tiene el poder de escribir libros divertidos y rebosantes de humor. Aprovechando de este poder creó unas obras para todos los lectores, según las capacidades de cada cual. La percepción literaria de *Makbara* y *Las virtudes* en su comprensión –difícil– se diferencia a la de *La Cuarentena*. Su ambición de totalidad abarca desde el lector más inocente hasta el más profundo, de modo que todo cuanto preocupa al ser humano parece incluido en sus páginas. Con las dos primeras novelas Goytisolo afirmó varias veces que su primera intención era mostrar a los lectores de nuestra época los disparates de las novelas de grandes talentos como Cervantes, Góngora, San Juan de la Cruz y otros... En efecto, *Makbara* ofrece una parodia de las disparatadas invenciones de Juan Ruiz de Hita. Pero significa mucho más que un librito que trata del amor. Por la riqueza y complejidad de su contenido y de su estructura y técnica narrativa, constituye una de las novelas las más complejas de la época, es una novela que admite diferentes niveles de lectura, interpretaciones tan diversas, se considera una obra de humor, una burla de la sociedad moderna, una destilación de amarga ironía, un canto a la libertad. También constituye una asombrosa lección de teoría y práctica literarias.

La escritura de esta novela supone someterse a un tiempo preñado de ideas que resulta imposible discutirlos que por vía del relato. Esta, por su parte, tiende a presentar sectores de la sociedad, a criticarlos y a analizarlos. Lo que no es posible

llevar a cabo en una sociedad que discurre por una etapa llena de incertidumbre, peligro y conflictos. Si, un poco antes, hemos señalado que la novela padecía problemas y que no está en condición de resolver problemas pues se constata que las novelas de Goytisolo expresan un talento que contradice todo lo que se suponía de la novela. Con la aparición de *RCJ* y particularmente *Makbara* se formulan preguntas y se avanzan, a la vez, respuestas, y por consiguiente se plantea un debate intelectual que, con el tiempo, consiste el rasgo dominante del pensamiento contemporáneo.

4.3- Integración de nuevos elementos en la narrativa de Goytisolo

4.3.1- El tema de la muerte

El tema de la muerte antes de ser objeto de las preocupaciones del autor ha sido siempre núcleo de sus angustias. Desde sus principios escritos, el autor se enfrenta al tema fundamental de nuestra existencia: la muerte. Podría ser que la muerte es el único elemento que aparecía en todas las novelas de Goytisolo. La vida para Goytisolo es un paréntesis breve y más bien horrible. En las últimas novelas empieza a presentir el acercamiento de su propia muerte donde se enfrenta de forma abierta, y cada vez mas acuciante, a las grandes preocupaciones apocalípticas, de trascendencia, salvación o condenación, a la vez que busca el refugio en diversas doctrinas espirituales en su ansia por encontrar una respuesta a su profunda angustia provocada por el temor a la muerte. En la extensa obra de Juan Goytisolo, el cementerio, el ritual del entierro y la reflexión sobre la muerte se han tratado con ampliación. Estos conceptos gozan de una continua y significativa presencia. Pero cabe precisar que, en su obra temprana, sólo hace alusiones al tema de la muerte y es a partir de los años ochenta que aparece una progresiva angustia provocada por el miedo a la muerte con caracteres típicos que no existían antes. Pero lo que más marca el pensamiento de Goytisolo y que constituye un dato de su vida que se reseña continuamente, es la muerte de su madre, en 1938, en un bombardeo en Barcelona. Goytisolo siempre se recuerda de este bombardeo por la aviación de Musolini que deja más de ochocientos muertos. El horror que padecía

tras la desaparición de su madre lo traduce en sus novelas con la aparición de cementerios, entierros o muerte simbólica como es el caso en *Señas de identidad*.

La aparición del cementerio en las primeras obras – con más precisión entre *Campos de Nijar* y *Señas de identidad*- tiene un carácter simbólico. Un ejemplo de eso se encuentra en *Campos de Nijar* cuando el personaje describe la localidad de Las Negras, relata el ambiente en torno a un entierro al cual asistió como puro observador. Dice acerca de eso “la muerte en Las Negras es también anónima”⁴⁷. En *Fin de fiestas* otra vez se dio aparición un cementerio en la ciudad de Barcelona. Sin embargo la aparición de este cementerio se suma de un comentario subjetivo estableciendo una similitud entre las chabolas situadas cerca del camposanto con las tumbas del mismo:

La panorámica del cementerio era realmente insólita. En la cima, los nichos reverberaban al sol como bloques de pisos modernos y enigmáticos. Más abajo, las chabolas escalaban la cuesta y trepaban hacia los panteones de mármol y los cipreses fúnebres. Una frontera ambigua separaba el mundo de los muertos del de los vivos. El conjunto daba una impresión de armonía casi aterradora. (F.fiesta. 37-38)

En estas que se consideran como primeras obras de Goytisolo, se nota que se trata de un miedo que no se debe a la muerte misma sino al sentimiento expresivo por parte del autor de los muertos que residen en “los bloques de pisos modernos”, panteones de mármol y bajo ellos viven los miserables en las chabolas, como si quisiera decir que se trata de un mundo dominado por los muertos.

A partir de *Señas de identidad* empiezan a concluirse estos pensamientos y reflexiones sobre la muerte que utilizaba el autor como símbolo de miseria y pesadumbre de una población que padeció la opresión y la dictadura de un sistema fascista, aunque todavía se trata de una reflexión sobre el ritual cristiano que

⁴⁷ ESCUDERO RODRIGUEZ, Javier, (1994): *Eros y mística y muerte en J. Goytisolo 1982-1992*. Ed. Instituto de estudios almerienses: Almería, p.27.

acompaña a los enterramientos. Pero esta reflexión se sitúa dentro de un contexto crítico de repulsa y de rechazo a la religión cristiana:

la falsa ritual –inventada por otros y mecánicamente repetida por ellos- perseguía a los paisanos hasta su reducto último. Vicarios de dios afásico y nulo vivían –prosperaban- a expensas del miedo y desamparo como voraces suntuosos buitres (SI. 78)

Recordamos que Goytisolo creció dentro de un ámbito familiar y social dominado por el poder eclesiástico, por eso suele identificar los sacerdotes y miembros de la jerarquía católica con “voraces, suntuosos buitres”. En *Señas de identidad*, Álvaro rechaza la España ortodoxa, la historia de esta, su religión, su familia, la miseria y, a la vez, rechaza el cementerio cristiano y los ritos católicos. Tras lo dicho constatamos que el cementerio refleja la presencia de la muerte en el seno de la vida española, pero esta muerte simboliza la pobreza como consecuencia de la guerra o el contraste entre los muertos por debajo del mármol y los vivos en las chabolas.

En *Reivindicación del conde don Julián*, obra de madurez según los críticos, el autor emprende un nuevo camino innovador y el concepto de la muerte toma otra dimensión más amplia que en las obras anteriores en lo que se refiere a la crítica social.

A lo largo de la novela, el autor utilizará un esquema que se describe del siguiente modo: Infección → enfermedad → muerte → resurrección. Todas las actitudes del protagonista estarán motivadas y ejecutadas por este esquema. El protagonista intentará inyectar su veneno en el cuerpo de la víctima (España) causando su enfermedad y, más tarde, su muerte. Hasta *Señas de identidad*, la muerte en sí no provoca en el autor una reflexión sobre la existencia humana sino que es un manifiesto de una situación crítica de un país que está, económica, política y sobre todo intelectualmente, en el caos. En esta obra mencionada notamos que la muerte del profesor Ayuso no le provoca a Álvaro una pena o un estado de congoja sino que ve en ella una muerte simbólica que representa el fin de

sus ideales y el de los de su generación: “el entierro de Ayuso era el entierro de todos, su muerte, el final de las ilusiones de vuestra dilatada juventud” (SI. 94)

El tema de la muerte se desarrolla en *Juan sin tierra* de una manera diferente. Esta obra se distingue de las demás por la constante aparición del cementerio musulmán y el mundo árabe penetra de forma violenta y erótica que a partir del cual construye el autor otro espacio rival al mundo cristiano, al de la ortodoxia y del poderío eclesiástico. Este mundo reflexiona sobre el cuerpo y el Eros con motivos existenciales que prevalecen frente al compromiso social que hemos mencionado anteriormente. Este ámbito (mundo novelesco de la obra) hace comprender la importancia de las causas que le han llevado a refugiarse en este mundo de valores diferentes. El espacio que utiliza el autor refleja, de modo continuo, la angustia provocada por el miedo a la muerte. El cementerio vuelve un espacio de refugio vital para el autor que le sustituye su mundo anterior. Y por primera vez aparece un cementerio árabe en la obra que es Eyup en Istambul:

En la linde del gran cementerio: un sendero se adentra y bifurca en medio de las simétricas tumbas: la hierba crece indisciplinada y silvestre, el musgo aterciopela y suaviza las remotas inscripciones arábigas: la irrisoria pretensión de Sansueña no cabe aquí: la muerte es paz y olvido: los cuerpos vuelven a la tierra y alimentan con sustancia las flores ingenuas. (JST, 50)

La muerte en *Juan sin tierra* Se concibe de manera muy obvia y la reflexión del autor sobre esta se difiere de las obras anteriores. La muerte en el cementerio musulmán es espacio de paz y olvido donde el muerto está en paz y no sufre violencia y destrucción como ocurría en el cementerio de Barcelona. En el cementerio de Ayup los muertos que yacen contribuyen al ciclo vital (los cuerpos vuelven a la tierra y alimentan con sustancia las flores ingenuas) al contrario a los muertos del cementerio cristiano que los muertos sólo padecían muerte. Esta fertilidad que el autor atribuye a las tumbas musulmanas vuelve una descripción contante de todos los cementerios árabes que aparecen en escritos posteriores como

veremos a continuación. La concepción de la muerte de este modo nos deja entender el nuevo mundo de valores del escritor. Un mundo que le deja rechazar el panteón familiar y reflexionar sobre la posibilidad de ser enterrado en un *Makbara* musulmán.

4.3.1.1- La muerte en *Makbara*, Las virtudes del pájaro solitario y La Cuarentena

Las últimas obras de Juan Goytisolo están impregnadas de un fuerte espíritu religioso que se puede calificar de "inesperado" dada la aparente irreligiosidad que el autor mostraba en sus novelas anteriormente. Es este espíritu religioso que deja al autor reflexionar sobre el futuro del ser humano una vez muerto. Es sabido que Goytisolo recorre el mundo árabe, penetra en sus mezquitas y escucha sus predicaciones. Pero con su adhesión al mundo religioso asimila sobre todo al pensamiento místico del Hallax, Ibn Arabi y Xalale ed-din rumi para liberarse de la influencia de Larra⁴⁸ y se nota que a partir de entonces, escribir sobre la muerte no es

*appauvrir la vie que de ne la concevoir que sous la forme abstraite et impersonnelle de la pensée, comme Platon, pour qui la mort est l'abandon par l'ame de la prison du corp. Dualisme meurtrier de l'ame et du corp*⁴⁹

Esta concepción de la muerte expresa el pensamiento occidental que reduce la muerte a una dispersión de cuerpo y nada más. El autor de *Makbara* concibe la esencia de la muerte a partir de las predicaciones que se dan en las mezquitas como hemos dicho pero también – y sobre todo- se inspiran de las halcas religiosas cuando ésta es objeto de discusión. En *Makbara* se evoca la muerte como

⁴⁸ Dice Linda G. Levine, al estudiar la presencia de la intertextualidad en la obra temprana de Goytisolo, que la influencia del "Día de difuntos de 1836" de Larra, que se encuentra en el texto de "Fin de fiesta", alcanza su consolidación en "Señas de identidad", citado por ESCUDERO, Javier, (1995): "*Del cementerio al infierno de la misericordia*": muerte y espiritualidad y mística erótica en el último Juan Goytisolo. Instituto de Estudios almerienses: Almería, .

⁴⁹ GARAUDY, Roger , (1975): *Parole d'homme*. Ed., Laffont : Paris, p. 51.

exaltación del Eros religioso para sustituirla a la crítica de la realidad social que aparece en las novelas anteriores. El título mismo “*Makbara*” designa un cementerio musulmán:

*“Es en Makbara donde arabismo y erotismo reemplazan definitivamente en Goytisolo la crítica social de la civilización cristiana occidental, por una crítica o quizá una teología en la que los valores de Eros sustituyen definitivamente al mito de la revolución”*⁵⁰

En *Makbara* la vivencia erótica, el amor, el olvido y la indiferencia inundan el sagrado ámbito del cementerio para la creación de una eventual mezcla entre muertos y vivos. La conquista del espacio por los niños contribuye asimismo en la anulación de la oposición entre vida y muerte: *Los niños juegan ociosamente al fútbol encima de borradas sepulturas, entre vestigios de friables osamentas* (Mkb.40). Además de eso, Goytisolo, tras su deambulo en el espacio oriental, concibe que el cementerio nunca se abandona por los transeúntes porque *es islámico el cementerio sentido como lugar de vida, de desmitificación de la muerte*.⁵¹

Cabe señalar que la vivencia erótica se forja por el encuentro entre Ángel y el paria en el cementerio definido como una *muerta ciudad recorrida por halitos de vida, Eros y Tanatos mezclados* (Mkb.39), lugar ideal para realizar la unión erótica. Esto se asemeja claramente a lo que concibe Octavio Paz en “Conjunciones y disyunciones”:

⁵⁰ Javier Escudero Rodriguez, Op., Cit p.41.

⁵¹ DJEDIDI MBAREK, Malika, (1981): “*Lectura marroquí de Makbara*” .Pub. In Voces, n° 1: Barcelona, p.85.

*Copulación sobre las cenizas: anulación de la oposición entre vida y muerte, disolución de ambas en la vacuidad. La absorción de la muerte por la vida es el reverso del cristianismo*⁵²

A partir de eso se nota que la envidia del amor entre las tumbas y el temor a la muerte, todo eso muestra que es en la propia conciencia del autor donde reside el terror y la angustia.

También se puede leer en *Makbara* que el cementerio islámico es un espacio de meditación y expresión de dolores:

discurrir entre tumbas paralelas, por vericuetos y atajos cubiertos de hierba, preces de alguna mujer arrebozada en humilde toalla, aire tónico y fresco, leve bruma salina de imprecisa, esfumada vivacidad: abarcar el macabro íntimo y vasto: despliegue irreal de banderas y flámulas, cortejos de cofrades y duelos, impetuosa cabalgata suicida contra las soledades del faro (Mkb. 41)

El autor evoca la muerte para sacudir el espacio mental de los occidentales que establecieron una ruptura entre la vida y la muerte y mostrar que la muerte posee un significado fundamental para comprender los valores y los principios de la vida. Cuando el paria está paseando en las calles de París se le antoja el deseo de una muerte artificial para los occidentales: *si mi mirada echase fuego, si mis ojos pudieran lanzar llamas: nada tras de mí, todo muerto a mi paso* (Mkb. 16). También se puede leer en *Makbara* que el cementerio como espacio religioso es, para el autor, “restituir la pureza original de los principios” (Mkb.21)

Es con este erotismo y amor entre las tumbas que el autor intenta superar el miedo a la muerte según lo que dice el autor mismo:

⁵² PAZ, Octavio, “Conjunciones y disyunciones”, citado por Javier Escudero en “Del cementerio al infierno de la misericordia” Op., Cit., p.43.

amémonos como posesos, no importa que otros miren, calentaremos los huesos de las tumbas, los haremos morir de pura envidia, todo el makbara es nuestro, lo incendiaremos, arderá con nosotros, perecerá, pereceremos, vivos, convulsos, abrasados (Mkb. 41-42)

Pero esta vivencia erótica que, con la cual el autor intenta superar el temor a la muerte, no dura mucho porque otra vez aparece este miedo a la muerte en *Las virtudes del pájaro solitario*. El tema de la muerte aparece en esta obra con reflexiones obsesivas que revelan la conciencia del autor hacia la lucha o la aceptación de la muerte como algo cotidiano y el terror que ésta le provoca a la vez. Pero esta vez el temor no es a la muerte como esencia, sino a su poder. El acercamiento al tema se traduce de dos maneras. La primera es que el autor acepta a la muerte como algo natural y cotidiano y la segunda es la lucha contra esta porque le causa miedo y le aterroriza. Esta lucha, refleja el enfrentamiento entre dos mundos, entre dos actitudes, una es la de Goytisoló como occidental, que huye del cementerio y niega la muerte, y la otra del Goytisoló arabizado, quien se integra en el “makbara” y convive con sus muertos. En la “residencia de descanso”, donde viven unos personajes ambiguos, supuestamente mujeres, el autor describe a la muerte como imagen alegórica:

(los gigantescos zapatones o zuecos de aldeana)

Vimos surgir sus piernas zancudas e interminables, el inverosímil pantalón de espantapájaros ceñido a su espectral silueta de títere movido por invisibles cuerdecillas o alambres (Vps. 9)

De este modo notamos que Goytisoló, no obstante, sostiene que cuando concibió la aparición de la muerte sembrando la cizaña llegó a imaginarla como una ópera, una silueta, un fantasma que aterroriza a los presentes de la “residencia de descanso” como lo describe el autor en este párrafo:

nadie tenía ánimos de gritar, literalmente falseadas por la irrupción, el impacto brutal de la descoyuntada silueta, petrificadas os digo en el punto preciso en el que nos hallábamos al entrar ella, (...), incapaz también, pese a sus tablas y proverbial soltura de lengua, de articular una palabra, un mero comentario o muestra de condena de aquella malhadada intrusión en sus dominios, hipnotizada como nosotras por la zafia gravedad de los zapatos, enjuta lobreguez de las piernas, capa o mortaja de amplio vuelo, bolso arracimado de muñecos, greñas trenzadas y sombrías, ojos emboscados en la espesura sombrero tutelar cuyas alas parecían convocar imperiosamente el vuelo de una bandada de cuervos (Vps. 11)

Cuando la muerte penetra en la residencia, sembra el miedo y el horror y se pierden las palabras, nadie de los presentes tenía el poder de gritar. Esto en sí refleja el sentimiento del autor acerca de la muerte en el tiempo de escribir esta novela. La idea planteada nos lleva a reflexionar sobre la muerte como viene a ser descrita en Diccionario de filosofía⁵³ que considera que la muerte puede ser entendida de dos maneras. Primero y ante todo, de un modo ambiguo, luego, de una manera restringida. Es decir que la muerte, ampliamente entendida, es la designación de todo fenómeno en el que se produce una cesación. En la obra asistimos a la cesación del grito, de la palabra o dicho de otro modo se trata de una hipnotización. Esta concepción por parte del autor se considera muy normal porque frente a la muerte el ser humano reacciona con angustia, un sentimiento, una tonalidad afectiva, una vacuidad que nos embarga cuando nos enfrentamos a la nada⁵⁴.

La descripción de la muerte en este apartado de la novela parece eventualmente basada en el cuadro *La morte qui sème la zizanie* de Felicien Rops

⁵³ FERRATER, Mora, (1992): *Diccionario de filosofía*. Edición especial Círculo de Lectores: Barcelona.

⁵⁴ Ver FERNANDEZ del RIESGO, M, (1989): *Filosofía de la muerte*. Publicado en "Estudio Teológico Agustiniiano" Vol. 24, nº1: Valladolid, España, pp. 71-110. En este documento asistimos a una concepción de la muerte según Sartre y Heidegger.

que aparecía en la portada de la edición *Makbara* publicada por Seix Barral. El autor dice que es un hilo conductor que une sus obras anteriores a esta y sólo él, sabe cuando empieza y cuando pone fin a esta trama narrativa. La imagen de la portada de *Makbara* se encuentra casi comentada en el primer capítulo de *Las virtudes* y este personaje de pantalón de espantapájaros que siembra el horror en las calles de París (en *Makbara*) aparece otra vez entre el gentío de *Las virtudes*. Dentro de este marco, el narrador no tiene razones objetivas para describir los detalles de la desgracia de esta gente reunida en la residencia de descanso. Resulta difícil distinguir si se trata de una guerra, una plaga, o una epidemia. Aunque Javier Escudero afirma que:

*Goytisoló, al desarrollar en la novela el tema de la muerte, lo cual era uno de sus propósitos al escribir la obra, va a centrarse e particular en el terror al sida. La obsesión del narrador es un trasunto del propio miedo de Goytisoló hacia esa enfermedad, temor que había expresado ya en el artículo El Cairo. La Ciudad de los muertos*⁵⁵

Las preocupaciones de esta comunidad de residentes refleja el “alter ego” de Goytisoló. A través de lo escrito, el narrador manifiesta, de manera a veces ambigua y enigmática, las preocupaciones personales de Goytisoló. Ciertos temas y referencias que el autor ha mencionado anteriormente en otros escritos, reaparecen aquí, con más ampliación y profundidad. Así, por ejemplo, los sueños que sobre la muerte le asaltaban, cuya mención aparecía en el artículo sobre El Cairo, y que revelaban su miedo a morir de “enfermedad, cáncer, Sida, vejez” son atribuidos aquí al narrador. No puede desampararse de la imagen alegórica de la muerte, ni cuando está despierto ni en sus sueños: “así la veía, la veo, despierta o en sueños, cada vez que su imagen me asalta” (Vps. 16.). En lo que se refiere a las enfermedades tal como el sida u otras plagas las podemos leer en los pasajes siguientes:

⁵⁵ ESCUDERO, Javier.; Op., Cit, p. 56.

...destino escrupulosamente fatal, a una llegada prevista en sus tratados de astrología secretos sobre las plagas del final del milenio, lectura paciente de signos agoreros del desastre que se cernía y bruscamente cobraba su presa (Vps. 12)

Para concluir con el tema de la muerte en *Las virtudes del pájaro solitario*, tenemos que aclarar que Goytisolo, frente a esta obsesiva angustia ante la muerte, buscaba un refugio de carácter religioso y espiritual y por consiguiente intenta conseguir una aceptación religiosa de la muerte, que le reemplace la subestructura occidental que anida en su mente.

La Cuarentena es otra novela que manifiesta las nuevas preocupaciones del escritor y su nuevo mundo de los valores del mundo islámico aunque aquí asistimos a una obra que presenta características diferenciadas de las obras anteriores. En lo que se refiere a la muerte, el autor sigue, de manera continuada e insistente, con la descripción del temor y la angustia provocados por la preocupación que éste manifestaba ante la muerte. Ante las herencias del pensamiento cristiano sobre la concepción de la muerte como esencia y la presentación de ésta en el mundo islámico, el autor buscaba refugio en este último para liberarse de las coacciones del cristianismo como lo afirma Javier escudero:

*Enfrentado entonces cara a cara con el dilema de la posible trascendencia, condenación o salvación, y tratando de superar definitivamente los restos de su educación cristiana y el consiguiente miedo al « más allá » buscaba en el mundo árabe ejemplos o experiencias vitales que le sirvieran para aprender una nueva manera de afrontar la muerte con el propósito de ir preparándose para el tránsito*⁵⁶

⁵⁶ ⁵⁶ ESCUDERO, Javier., Op., Cit, p.124.

Aunque a través de su novela *Las virtudes* y el artículo “El Cairo, Ciudad de los muertos”, el autor hace alusiones de haber encontrado el lugar que le permita aceptar a la muerte. *La Cuarentena* muestra que el autor todavía está en busca de una solución definitiva para enfrentarse a ésta.

La idea de *La Cuarentena* es el propósito de mantener la amistad con una amiga que acaba de morir como viene a ser aclarado en la primera página del libro:

Había ceñido previamente su temática a la hora del tránsito y su escatología, incitado a ello por la desaparición súbita de una amiga y el afán de reanudar en la escritura mi delicada relación con ella (LC.9)

Esta ansiedad de seguir manteniendo amistad con ella le hizo traspasar la barrera entre la vida y la muerte y padecer algunas experiencias en el «barzaj» que es un tránsito entre la vida y la resurrección según la tradición islámica:

En el momento en que me disponía a componer materialmente el libro, fallecí. Pasado del tiempo breve al infinito, me desprendí de mí mismo, conocí de golpe levedad y fluidez (...) aguardé la llegada del lavador para cerciorarme de que cumplía los ritos conforme a mis disposiciones últimas (LC.9-10)

A continuación, la novela consiste en mostrar la explicación del “por qué” el autor rompe con las reflexiones del mundo cristiano y se refugia al de los musulmanes porque encuentra en este las respuestas a sus preocupaciones. Esta nueva incursión de Juan Goytisolo en el mundo de la muerte es muy significativa, pues el hecho de traspasar la frontera entre la vida y la muerte refleja su profundo deseo de experimentar y de acceder a áreas de conocimientos vedadas a los vivos, lo cual revela que su obsesión continúa en aumento, que su búsqueda no conoce fronteras.

Esta nueva incursión y este deambulo del autor en el mundo de ultratumbas, su idea de traspasar la frontera entre la vida y la muerte revelan que su obsesión

continúa en aumento, que su búsqueda no conoce fronteras y reflejan también su profundo deseo de encontrar explicaciones a algunas reflexiones denegadas en el mundo cristiano. El autor que supone, desde la primera página, que está muerto y que empieza a deambular por un supuesto otro mundo (el del barzaj), se acompaña de unas visiones infernales y apocalípticas que trascienden los límites del barzaj y que provienen de diferentes tradiciones (la musulmana sobre todo). La concepción de la muerte según la tradición musulmana consiste el estímulo de escribir esta novela ya que reconoce el autor mismo estar fascinado por algunas creencias de los musulmanes ante el hecho de morir y cómo el alma permanece cuarenta días antes de conocer su tránsito al otro mundo:

*partí de una imagen, de una idea, de establecer una idea con la muerte a partir de la cuarentena. Esta tradición islámica dice que el alma, después de la muerte, permanece 40 días, hasta que conoce su sentencia, transitando entre los dos mundos. Esto me pareció fascinante como estímulo imaginativo...esta fue la idea inicial, luego ocurrió lo que podemos la guerra o la carnicería del Golfo y ésta entró dentro del texto, lo transformó*⁵⁷

Lo que podemos destacar de esta obra en lo que a la muerte se refiere, es que esta es un medio para transitarse al otro mundo –superado ya el miedo de establecer de diferentes tradiciones sobre la vida en el otro mundo como, a título de ejemplo, como se presenta el tema del infierno según la concepción cristiana y cómo el influjo que la visión de Dante, ha tenido en la visión occidental sobre ese ámbito y por otro lado la visión de Ibn Arabi sobre la presentación del infierno positivo.

⁵⁷ MARIA LUISA, Blanco,(20 de enero de 1992): “Juan Goytisolo « En Marrakech, puedo escribir y vivir””. Cambio16: Madrid (76-79), pp.77-78.

4.4- El aspecto religioso

4.4.1- Iniciación al concepto “sufismo”

A partir de Reivindicación del conde don Julián se establece, dentro de la obra de Juan Goytisolo, una denominada época de contemplación purificadora. Goytisolo se enfrenta de forma abierta, y cada vez más acuciante, a las grandes preocupaciones apocalípticas, de trascendencia, salvación o condenación, a la vez que busca el refugio en diversas doctrinas espirituales en su ansia por encontrar una respuesta a su profunda angustia provocada por el temor a la muerte.

Los ritos y el sufismo no faltan a lo largo de las tres novelas. Pero empezaban a tener lugar desde *Reivindicación del conde don Julián*. Al hablar de los niños vagabundos del barrio, que se dirigían hacia su jefe, “*un niño europeo [que encontramos en RCJ] con dos revólveres en el cinto, dice el narrador, jugando (...) a algún silente ceremonial críptico (...) avanzando con varas y palos (...), hacia el severo e incipiente ministro del culto*” (RCJ 134). Los niños descargan los palos contra un matojo *objeto de la nocturna y callada iniciación gnóstica* (RCJ 135) donde resulta que hay un gato. El narrador describe la violencia de los niños en estos términos iniciativos.

Estos niños en las últimas páginas de la novela, rendirán adoración al muñeco mutilado (el Mesías musulmán) (RCJ 136) y enterraran el gato (RCJ 137), cerrando este ciclo de violencia.

La música; en especial la flauta, es un acompañante de estos ritos. Los maullidos de los gatos son “*regalados ahora por la flexible modulación de la flauta*”. (RCJ 138).

Como hemos mencionado *Makbara* es, ante todo una historia de amor que supone la empresa personal del autor, un testimonio propio y subjetivo de algunos episodios de su vida. En este caso cabe señalar que no es la primera vez que un escritor occidental trata el tema del amor y de la sexualidad en el oriente. El tema forma, a veces el eje fundamental de la literatura occidental. A partir de unas novelas mitológicas se manifiesta el universo oriental como espacio de sensualidad y sexualidad incontrolada. Como lo describe William Beeford;

*“Mi imagen me conduce hacia otro país en busca del placer que carezco aquí en el mío”*⁵⁸

W. Beeford asimila “otro país” a país oriental.

4.4.1.1- El sufismo en *Las virtudes del pájaro solitario* y *La Cuarentena*

Las personas que han vivido la experiencia mística se sienten impulsadas a escribir y comunicar siguiendo una tradición simbólica que nace, en gran medida, del lenguaje religioso. Es a partir de esta concepción que Goytisolo argumenta sus dos obras. El autor en su redacción transmite fielmente los mensajes de la religiosidad, y sus obras se consideran como un fenómeno literario e histórico diferente de la mística, aunque son muchas las relaciones y coincidencias con la obra de Ibn –al –Farid al Attar y san Juan de la cruz como lo aclara el autor mismo:

*me interesaba mostrar hasta qué punto existía una coincidencia, por eso utilicé un verso de San Juan enlazado con uno de Ibn –al –Farid creando un verso de dos hemistiquios*⁵⁹.

Lo que intenta hacer el autor es distinguir diferentes estados o etapas en su acercamiento a la divinidad. Juan Goytisolo, conocedor de los grandes místicos cristianos y musulmanes y de obras críticas sobre el tema, no sólo cita pasajes de estos en su obra, sino que hace referencia a este fenómeno de diversas maneras. En su novela *Las virtudes* empieza por dos versos, uno de san Juan destacado de *Cántico espiritual*: En la interior bodega, de mi Amado bebí

Y otro de Ibn Farid destacado de “*Al Jamría*”: un vino que nos embriagó, antes de la creación de la viña.

La influencia de los dos grandes autores mencionados resulta muy clara en las dos obras de Goytisolo. Este va más allá de la imitación y de la reproducción del pensamiento místico. Primero, empezamos por el título *Las virtudes del pájaro*

⁵⁸ KEBBANI, Rana (1988): *Europe’s myths of Orient*. Traducción al árabe de Sara Kebbani. Ed. Tlasdar: Damasco, p.60. (traducción personal de la cita).

⁵⁹ RIERA, Miguel, Op., Cit., p. 39.

solitario que se inspira de un texto que escribió San Juan y que llevó el título de *Las propiedades del pájaro solitario*, Ibn al Farid también publicó un libro titulado *El coloquio de los pájaros*. Acerca del pájaro dice Goytisolo

El pájaro sufí es un elemento primordial del misticismo islámico. Un verso sufí de un místico iraní dice, hablando de los místicos: 'Gracias demos a Dios que nos ha dado el lenguaje de los pájaros' ⁶⁰

Los pájaros presentados en la novela se identifican a los pájaros de la alegoría mística de Ibn Farid y que vuelan en busca de Simorg, símbolo de Dios, y que descubren que ellos mismos son el Simorg que tanto anhelaban. En el capítulo final de *Las virtudes* se produce la asamblea de los pájaros, que se puede interpretar de muchas maneras y el personaje presentado en este capítulo se identifica a San Juan:

La asamblea de los pájaros!
ave inquieta y ligera, di un ciego y oscuro salto y, por una extraña manera, mil vuelos pasé de un vuelo para reunirme con mis pares en el vasto recinto de aquella hermosísima pajarera dotada de perchas...
(Vps. 167)

Juan Goytisolo, a través de su novela, no quiere alejarse de los místicos que coinciden en transmitir la idea de que el hombre está rodeado de una divinidad y de conceptos religiosos. Todo lo que rodea el mundo evoca una concepción mística y una interpretación religiosa de los elementos que constituyen nuestra existencia.

La cuarentena da al concepto de la mística otras dimensiones más amplias.

El autor supera el miedo – a la muerte- que tanto le perseguía y se introduce dentro de un mundo que le permite suponerse muerto. A partir de esta situación el autor evoca las impresiones que causan en su ánimo las cosas espirituales;

⁶⁰ RIERA, Miguel, Op., Cit., p .40.

experimenta la sensación de un espíritu que no presta gran interés a las cosas materiales. Con esta obra, el autor

*ha entrado de lleno en una nueva etapa vital de corte trascendental-espiritual que, traspasando el ámbito de su mundo personal, (...) lo cual viene a confirmar en el plano literario adopción de una temática que plasma con precisión sus nuevas obsesiones*⁶¹

La cuestión de la espiritualidad y del sufismo se ha puesto en esta novela con énfasis porque le interesa al autor enseñar el lado de la experiencia netamente religiosa y, si es posible, individual. Pero al tratar entender la espiritualidad planteada en esta obra resulta imprescindible penetrarse en algunos estudios de la mística musulmana y comprender algunos términos que solían utilizarse en esta doctrina. Por eso el autor empieza su texto por decir que *La escritura de un texto supone la existencia de un fino entramado de relaciones entre los distintos nodulos que lo integran* (L.C.9). El autor confirma lo dicho a partir del párrafo:

había ceñido previamente su temática a la hora del tránsito y su escatología, incitado a ello por la desaparición súbita de una amiga y el afán de reanudar en la escritura: calas y espigues en la «Divina Comedia», obras de Ibn Arabi, libros de Asin, diferentes versiones de de la escala nocturna del profeta, poemarios sufís, la guía espiritual de Molinos...las frecuentes referencias del místico murciano... (L.C.9)

Para comprender el argumento evocado en la obra se impone una expectativa de evaluar el contenido espiritual del pensamiento religioso planteado en la obra. En principio el autor empieza por evocar lo que la cultura oriental y particularmente musulmana fija profundamente en su espíritu:

⁶¹ Eros y mística , Op., Cit, p. 123.

...Segundo imperio, frescos murales de paisajes orientales, colinas verdes, jinetes, siluetas con albornosos y haiques, algún espigado alminar de mezquita, una media luna nevada, cuadro ambiental , nostálgicamente familiar a nuestros esforzados galanes de un día... (Vps. 10)

Esto por un lado significa cómo el autor se deja sumergir en la descripción de la cultura oriental que le permite dar un matiz a su escritura y calcar en algunos casos lo que aprendía de la mística oriental. Si hemos señalado antes que el título de la obra tuvo sus raíces del texto de San Juan, pues también Ibn-al-Farid con su obra *El coloquio de los pájaros* influyó en gran medida sobre la obra. Dicho eso, añadimos que es obvio que *Las virtudes* fundamenta el último capítulo a partir de una alegoría mística que trata “mantiq al-tair” o Lenguaje de los pájaros que caracteriza la obra de Ibn-al-Farid. Este capítulo traza un desplazamiento, un éxodo, una búsqueda en la que los lugares, tiempos y personajes constituyen las etapas o jardines que trazan las aves del relato sufí de Al-Attar en el camino hacia Simorgh, esa ave mística, ese rey buscado. En la unión mística final la plenitud produce la revelación: cada una de las aves ha llevado el Simorgh en sí misma, el viaje ha sido un viaje interior, en plena comunión con el sufismo. Y por eso se manifiesta claramente que la riqueza de la espiritualidad del Islam ha trascendido los ámbitos culturales del autor ejerciendo una profunda influencia en su vida espiritual y literaria

Notamos también como se identifican algunas ideas que aparecen en la obra a las de Ibn Al Farid como en la parte cuando se pregunta el autor sobre el ave que asistió a la reunión: “*había sido invitada ex profeso a ella? , se trataba de una convocatoria general? o, peor aún, habría caído tontamente como las demás*” (Vps. 167). Notamos que esta frase se identifica a lo que se dice en *El coloquio de los pájaros*: “*oh tú que llegaste afortunadamente a las fronteras del reino de Saba Tú, cuyo coloquio susurrante (mantic uttair) con Salomón fue excelente*”⁶² .

⁶²IBN FARID, al-Attar, (2003): *El coloquio de los pájaros*. Editorial SUFI: Madrid, p. 65.

Otro pasaje que nos indica como el autor parafrasea o reproduce de otro modo algunas frases de Al attar. En El coloquio leemos esta intervención del pavo real:

*Vino luego el pavo real con su dorado plumaje, lleno de mil plumas, de cien mil colores. Se muestra en todo su esplendor,... y cada una de sus plumas manifiesta su magnificencia*⁶³

Goytisolo de otro modo nos parafrasea este pasaje diciendo:

como ese pavo real que, encapuchado y metido en un cesto por espacio de largos años, perdiera en las tinieblas e indignidad de su atuendo la conciencia y hasta el recuerdo de su belleza intrínseca y la magnificencia del jardín en el que se hallaba (Vps. 167)

En el transcurso de la obra de Ibn al Farid desfilan historias relacionadas a los actos y reflexiones de ascetas, príncipes, reyes, guerreros, califas y pobres buscadores de la verdad. Ciertos cuentos parten de un hecho histórico, otros pasajes del Corán o de la tradición persa; otros aclaran simples hechos de la vida cotidiana. Es la misma perspectiva que adopta Goytisolo en la composición de esta novela. Este mismo se hace de las historias, de los imperios, reyes, califatos un material y un instrumento preciso que nos insinúa algunas actitudes morales, mezcladas con un sinnúmero de imágenes –a veces- sin ningún sentido aparente. Como se puede notar en este párrafo:

mientras nosotras íbamos y veníamos despreocupadas del salón a los vestuarios,...decía el ama al evocar su historia, los fastos y esplendores de la inauguración imperial

⁶³ Ibid. p.83.

(imperial, sí, imperial, no seáis escépticas, vivían reinaban Napoleón y Eugenia, fue un magno acontecimiento presenciado en su día por la flor y nata de la sociedad) (Vps. 9)

A partir de semejantes pasajes que establece el autor trazando un hilo narrativo que nos lleva a destacar la gran influencia que tuvo en el gran poeta sufí decimos que Goytisolo reconstruye su libro a través de una lectura constante y moderna de los grandes místicos cristianos y musulmanes.

4.4.2- Mística

Antes de proceder a tratar el tema de mística en la obra de Goytisolo cabe enfocar en nuestro trabajo algunas definiciones del vocablo “mística” para poder, a partir de estas definiciones, acercarse a la comprensión de algunos apartados de la narrativa del autor. Según el diccionario de la Real academia es una “Parte de la teología que trata de la vida espiritual y contemplativa y del conocimiento y dirección de los espíritus”⁶⁴ otra definición más expresiva es la del Diccionario Vox que dice que esta viene de misticismo lo que significa:

*un estado extraordinario de perfección religiosa que consiste esencialmente en cierta unión inefable del alma con Dios por el amor. (es también una) Doctrina religiosa y filosófica que enseña la comunicación directa entre el hombre y la divinidad, en la visión intuitiva o en el éxtasis*⁶⁵

A partir de estas definiciones destacadas de los diccionarios, nosotros concebimos que la mística es una corriente filosófica o teológica, que trata los fenómenos que no pueden explicarse racionalmente. Es un estado de conciencia elevado, religioso que permite percibir la realidad cercana a Dios.

⁶⁴ Real academia, OP., Cit.

⁶⁵ Diccionario Vox, (1997): Impreso por EMEGE Industrias Gráficas: Barcelona.

Las últimas obras del autor, tienden a la presentación de un texto teológico, religioso; muy diferente de sus creaciones que preceden esta etapa. Su influencia por el Arcipreste de Hita, en *Makbara*, san Juan de la Cruz en *Las virtudes* e Ibn Arabi en *La cuarentena* son muestras previas del acercamiento del autor a este pensamiento teológico. El autor se deja profundizar en el fondo del alma del ser humano, lo que hemos denominado antes por el alter ego del autor, para manifestar sus preocupaciones y los motivos de su miedo. Pero lo que tiene que ser aclarado en este caso, en los escritos de Juan Goytisolo, es que estos no parecen a los de san Juan de la Cruz u otros místicos porque estos últimos se consideran en sí teólogos y místicos mientras que la mística para Goytisolo es una experiencia y un elemento para superar el miedo. La experiencia mística para nuestro autor puede ser definida como sentimiento de independencia absoluta. No se trata de una independencia lograda en este o aquel aspecto de la vida del espíritu sino por el espíritu mismo de su integridad. Esto le permite adoptar una postura ascética, a través de la cual se va alejado del mundo occidental y de sus valores, y que le sirve también para emprender un camino de purificación ante la muerte. Pretende manifestar que, lo que tiene que acontecer en la vida no depende de la voluntad del hombre sino de los designios de Dios, esta idea consiste el propósito fundamental de *Makbara*. El esfuerzo de Ángel y del meteco para unirse y constituir una frente contra el sistema que no aceptan se ve destruirse y evaporarse por diferentes motivos.

Podemos considerar por eso que la obra establece, dentro de la narrativa de Juan Goytisolo, una denominada época de contemplación purificadora. También se puede considerar que esta tendencia hacia la mística es el fruto de inquietudes e interrogantes del autor en el plano social y religioso que se materializan con la realidad actual y sus nuevas experiencias. El autor, a través de sus personajes, se enfrenta de forma abierta, y cada vez más acuciante, a las grandes preocupaciones apocalípticas, de trascendencia, salvación o condenación, a la vez que busca el refugio en diversas doctrinas espirituales en su ansia por encontrar una respuesta a su profunda angustia provocada por el temor a la muerte. Se nota muy claro que, a partir de la publicación de *Makbara* la novelística de Juan Goytisolo conoce una regularizada utilización del tema de ultratumba. El autor encuentra en el espacio

marroquí la satisfacción del espíritu y las respuestas a sus preocupaciones. Sus errancias hacia la mezquita y la “kutubia” significan la ansiedad del autor, sus acercamientos a los lugares sagrados y su tendencia hacia la espiritualidad, digamos religiosa. Acerca de eso dice el autor “atravesar la ciudad, volver las palmas a la Kutubia, buscar explicación a tus desastres, repetir las preguntas” (Mkb. 58). En estos años de escribir la novela, todavía está embebido por la cultura cristiana por eso consideramos que *Makbara* consistía los primeros pasos hacia una cultura y civilización diferentes. En esta novela notamos como mezcla el autor entre los lugares que todavía le marcaban y su interés por otros que son diferentes:

arrancar con ellos en tromba, jardines públicos, calles bien trazadas, autobuses, calesas, timbres, frenazos, riadas humanas, la kutubia, squar de Foucauld...(Mkb.61).

En el transcurso de nuestra lectura de esta novela empiezan a trazarse las intenciones del autor que manifiesta a través lugares, espacios sagrados, personajes; cómo empieza a concebir esta cultura ascética. Y su alejamiento del espacio occidental es el reflejo de sus angustias y sus miedos. Acerca de eso tenía preocupaciones y reflexiones y no podía consolarse dentro de un espacio que no pudiera satisfacer sus anhelos. Dice el autor: *dicha amenaza potencial existe, y siendo siempre mejor prevenir que curar, tal es el objeto de esta breve y humilde reflexión personal* (Mkb. 197). *Makbara* se considera más ascética que mística porque tras la definición con que hemos empezado este apartado indica que la mística hace parte de la teología que trata de la vida espiritual y contemplativa y del conocimiento y dirección de los espíritus. *Makbara*, a diferencia de La cuarentena- evoca enunciados que tratan de inculcar preceptos morales y orientar conductas y no enseña la comunicación directa entre el hombre y la divinidad como es el caso de la mística y como lo que podemos constatar en *Las virtudes del pájaro solitario* y también en el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz. *Makbara*, a través de su plaza –Xamaa el fna- que acoge al narrador, asemeja el

diseño ritual de de un centro que trata de la vida espiritual de su gente como dice Manuel Ruiz Lagos:

*si se me apura un poco, casi me atrevería a afirmar que - simbólicamente- Xemaa-el-fna simula y adquiere en el discurso narrativo la función de una mándala mental y real, una Imago mundi y, al mismo tiempo un panteón simbólico*⁶⁶

Este espacio es adecuado para la práctica de una fraternidad fuera de lo común que permite una visión mitológica y metafísica del mundo y del progreso espiritual como lo resume el autor en este párrafo.

concepción del vestuario como símbolo, referencia, disfraz: variedad y riqueza del indumento aceptado en el breve paréntesis de la fiesta: renovación interina de prendas y personalidad social: mudar de ropas para mudar: ser, por espacio de horas, nabab, peregrino, rey: ofrecerse en espectáculo a uno mismo y a los demás (Mkb.209)

Podríamos decir que la experiencia mística es el vislumbrar una realidad que es en contraste con un mundo temporal en constante devenir. Estos momentos de eternidad que padecemos en la plaza Xemaa el fna son, por su misma naturaleza, imposibles de describir, sobrepasando lo que el lenguaje humano puede articular. En ésta se enseña el arte de no vivir sino concebir la vida, expresarse a través del vestido: libertad de expresión de los miembros en el vuelo flotante del traje (Mkb. 208), retransforma la vida en practica religiosa, en contemplación sobre lo divino, la vida se transforma en una representación teatral donde cada individuo vuelve un símbolo de lo sagrado y eterno: representación teatral:

⁶⁶ RUIZ LAGOS, Manuel, Op., Cit. p.47.

fondo sonoro de almuédanos en los alminares de las mezquitas: candilejas, escenarios, telones de pacotilla: fundirse en el regocijo del coro que despide el ayuno de Ramadán (Mkb. 209)

Dicho eso, el concepto “mística” será insuficiente para analizarlo en esta obra, porque no se desarrolla de una manera detallada y convencedora sino que - solamente- traza las líneas que nos conducen -en las obras posteriores- a una iniciación al misticismo o lo que vamos a considerar sufismo.

4.5- La cuarentena y la religión

El tema principal de *La Cuarentena* es típicamente religioso. El autor constituye su obra basándose sobre la tradición musulmana que considera que el alma del difunto después de ser interrogada por los Ángeles Naquir y Munkar permanece en un lugar intermedio hasta el día de la resurrección. Esta es la idea que constituye la angustia y el miedo de los que adoptan la fe musulmana *La Cuarentena* hace parte de sus últimas obras que están impregnadas de un fuerte espíritu religioso, dada la aparente irreligiosidad que el autor mostraba en sus novelas anteriores. Los numerosos ataques contra la religión en la primera mitad de las obras de Goytisolo podrían hacer pensar que, efectivamente, durante un tiempo hubo en este autor una vena antirreligiosa de gran virulencia. Su fascinación por las lecturas de grandes religiosos, tanto cristianos como musulmanes, manifiesta su tendencia hacia los dogmas que pueden contestar a sus preocupaciones y cuestiones complicadas. Pero lo que se destaca de manera sorprendente es la repudiación de la fe cristiana y el deseo del autor de ser sepultado en un makbara musulmán. El autor lo evoca en un artículo su odio al cristianismo cuando declara “soy total y profundamente anticristiano...el cristianismo ha pervertido totalmente a la humanidad”⁶⁷. Márquez Villanueva, hablando de Goytisolo indica que:

⁶⁷ JOS2 CARLOS, Pérez, (Diciembre de 1999): *El itinerario espiritual de Juan Goytisolo.(el cristianismo, religiosidad en su obra literaria)*, publicado in Magazine Explicación de textos literarios: p. 57.

*su mundo escatológico no será adelante cristiano sino musulmán y Goytisoló no se echara al campo en compañía de réprobos, sino sumándose a la tacita rebelión con que los místicos de todas las épocas sólo han acercado al tema de ultratumba: por la vía del amor*⁶⁸

El gran merito de Goytisoló fue saber adaptar la concepción religiosa que consiste en la salvación o la condenación del alma y de lo que le aguarda a un texto que reivindica:

*la gran influencia árabe en la literatura europea y en este caso el influjo de la escatología musulmana, sus descripciones del infierno y del purgatorio sobre la subida del profeta a los cielos, en la Divina Comedia de Dante y las investigaciones al respecto de Asín Palacios*⁶⁹

Asín palacios demuestra la influencia de ciertas fuentes islámicas en la obra de Dante, particularmente aquellos libros que reflejaban la ascensión del profeta Mahoma, desde la mezquita Al-Aqsa hasta el trono de Dios que fue precedido de un viaje nocturno o “Isra”, durante el cual el profeta Mahoma visitó algunas mansiones infernales. La descripción del infierno a veces corresponde a lo que vino a ser relatado por el profeta durante su Isra y Miraj, como aparece en la obra del autor mismo “puedes discurrir a tus anchas, divagar por las inmensidades celestes, verificar la exactitud de lo escrito en tu ejemplar del «Miaraje» o «Escala»”(LC.101), otras veces al influjo que la visión de Dante ha tenido en la visión occidental sobre ese ámbito y otras veces alude el autor al infierno causado por las guerras y en particular la guerra del Golfo. Acerca de esta guerra el autor nos pinta el desastre causado por las bombas que arrojan a los pueblos diciendo:

⁶⁸MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco, (2001) : *los lenguajes de ultratumba*. Ed. Cuadernos hispanoamericanos, N° 618: Madrid, p. 94.

⁶⁹ Eros y mística, Op., Cit., p. 126.

Vislumbrabas emigraciones masivas, cadáveres desenterrados con saña, estatuas grandiosas derribadas de sus pedestales y destruidas a martillazos, tratados doctrinales y abecedarios políticos arrojados al fuego, quemas de huesos, calles y plazas desbautizados, cuerpos agarrotados y reducidos a cenizas...(LC. 16)

Otro punto que caracteriza el aspecto religioso en *La Cuarentena*, es el poder de Dios y cómo ejerce en el sentimiento de los creyentes. El autor parte de la existencia de Dios conocida por revelación y aceptada por fe. El tema de la existencia de Dios no se presenta como problema. El autor parte de sus creencias y sus convicciones y que el miedo que surge en las almas de las personas es el fruto de la concepción de la verdadera esencia de Dios:

“Profetas sentados en sillas radiantes y con las cabezas envueltas en telas de claridad purísima, espíritus de fuego, pupilas que tiemblan setenta mil veces al día por temor a Dios”(L.C. 101)

Goytisolo, a través de lo establecido, rechaza toda existencia de Dios menos la existencia de un Dios divino y poderoso. Un Dios concebido por la experiencia y no fabricado en la mente por las imágenes de diferentes fuerzas y doctrinas. Dice al criticar a Dios presentado por las iglesias: *...asociados para siempre en tu memoria y conciencia a imágenes de iglesias con un Dios de piedra, cristos llegados y quiméricos...* (L.C.20). Esto parece consolidar la misma percepción de Dios en *Las virtudes del pájaro solitario*:

le dijeron, aunque por poco pasa a mejor vida se salvó de milagro y seguirá con nosotros, pobrecitos mortales, a menos que Dios, en su bondad infinita, no ponga remedio (VPS. 47-48)

Es esta la doctrina que adopta Goytisolo, una doctrina ampliamente difundida en el siglo XIX por obra de Gioberti (m.1852) y Rosimini (m.1855) que

indican que la concepción de Dios se realiza por vía de experiencia religiosa, sentimental, personal, previa a cualquier razonamiento o demostración. Es esta experiencia personal y, con grado menos, religiosa, la que guía al autor a reflexionar sobre su existencia, su futuro con lo que se pueda relacionarse con Dios:

Pero ya mi corazón asume todas las formas: /claustró del monje, templo de los ídolos, / prado de gacelas, kaaba del peregrino, / tablas de la Tora, texto del Corán. / yo profeso el credo del amor / y doquiera que él dirija sus pasos, / será siempre mi fe y mi doctrina. (LC. 99)

Esta idea la desarrolla el autor a partir de la unicidad promulgada por Ibn Arabi. Dice el autor:

Para Ibn Arabi, la multiplicación de las formas es la modulación compleja de una misma Presencia, materias, personas, sucesos, fenómenos naturales, obras de arte son los signos de esta (LC. 59)

La idea planteada considera a Dios el único real. Cristóbal Cuevas da más explicación a este concepto de unicidad y realidad de Dios:

El confuso mundo de las apariencias es en realidad perfectamente coherente y uno, como manifestación que es la unidad divina. Solamente Allah es real, y todo lo demás es pura apariencia. De acuerdo con la idea de la definitiva unicidad de todo lo temporal, Ibn Arabi considera a todas las religiones igualmente verdaderas, puesto que todas son manifestación de lo divino.⁷⁰

⁷⁰ CRISTOBAL CUEVAS, García, (1972) : *El pensamiento del Islam. Contenido e historia. Influencia el mística española*. Ed. Istmo: Madrid, pp.204-205.

A partir de estas doctrinas, el autor habla de la religión como un elemento básico que constituye la concepción de la vida para sus personajes. La religión cristiana se presenta en esta obra como una religión impregnada de supersticiones que se unen a ella:

Cristos llegados y quiméricos, Dolorosas sangrantes, ceremonias baldías, comuniones estériles, sentimientos muertos! ¿Debes volver aún a inquietar sus cenizas y remover sus huesos, exponer a sus sombras un cuadro asolador de miserias humanas y enconos fratricidas (LC.20)

Este sentimiento que tiene el autor acerca de la religión es el resultado de su educación infantil y de lo que se enseña en aquel entonces en las escuelas. La enseñanza del cristianismo constituyó el elemento primordial del programa de enseñanza y de la vida estudiantil: “el fruto amargo de la semilla sembrada en la infancia” (LC.20) lo que induce al autor presentar al catolicismo como religión punitiva, contrariamente al carácter de « salvación » que este predica, considerando que este prejuicio nacional-católico sigue imperando en la España actual de manera opresiva. Esta religiosidad que atribuye el autor a esta obra contribuye a la creación de personajes y ambientes y llega a reflejarse en el léxico. Y a partir de estos personajes intenta el autor establecer una relación entre la obra literaria y la realidad social. Los términos de origen religioso tienen una presencia abundante en esta obra y el lector puede apreciar en ciertos giros lingüísticos que incluyen algunas palabras o expresiones caracterizadas por el aspecto religioso como: “Guía espiritual”, “Dios”, “Sello de los Santos”, “Cristos”, “Santuarios Derviches”... Este léxico no sólo se utiliza para expresar una función decorativa y ornamental sino que se tiñe de diferentes connotaciones religiosas. Con esta perspectiva consiguió el autor hacer una fusión entre misticismo, religión y muerte, reflejar las doctrinas ocultistas y aludir al aspecto religioso del Islam.

5- El amor

Muchos son los escritores que afirman que:

Makbara es una novela poemática que cuenta una bella historia de amor entre un halaïqui o juglar de Marrakech emigrado a París y ángel caído, expulsado del paraíso ⁷¹.

La selección del personaje árabe para protagonizar esta historia de amor era de gran importancia en el contexto literario de la novela. El autor enfoca para la realización de un amor loco e imposible, dos personajes de raza, cultura y continente diferentes. Antes hemos demostrado cómo *Makbara* venía a ser una obra donde el amor consiste en realizar bienes personales y materiales, ahora intentamos demostrar cómo

Makbara se convierte así en una obra moral, como lo demuestra la clara ofensiva contra la ética de la civilización y sociedades industriales (tanto socialistas como capitalistas), ante las cuales impone la defensa de un gran amor prohibido ⁷².

Makbara revela un amor universal; que algunos dicen sórdido y vicioso, pero liberador de todas opresiones sociales y religiosos.

Julia Kristeva afirma que :

...la constitution du système de signes exige l'identité d'un sujet parlant dans une institution sociale qu'il reconnait comme le support de cette identité ⁷³.

⁷¹ -GARCÍA GABALDÓN, Jesús, (1997): *Las voces de Makbara (oralidad y poética del espacio)*, in *Vuelta*: México, P. 49.

⁷² GARCÍA GABALDÓN, Jesús,(1988): "En torno a Makbara y Juan Goytisolo". *Epilogo Makbara*, ed círculo de lectores: Barcelona, p.333.

⁷³ KRISTEVA, Julia, *La traversée des signes*, Op., .Cit. p.11.

La puesta en actuación del sujeto arranca justo con la identificación del protagonista con un paria árabe. La hospitalidad que se le ofrece para desempeñar su amor loco le permite encarnar fácilmente el personaje árabe:

...soy yo, es él, eres tu (Mkb41).

Los árabes le acogen con estas palabras:

...contentos de tenerlo de nuevo entre nosotros, de comprobar que ni la lejanía ni los años nos lo han arrebatado, hermano nuestro siempre, como en los viejos tiempos, cuando actuaba aquí, por estas mismas calles (Mkb36)

El interés de Goytisolo por el tema ha venido por razones sociales y vitales. *Makbara*, a través del paria, revela la actitud psicológica del autor y lo que tiene en común con la cultura árabe. El ángel lucha contra toda actitud de opresión en busca de su amante sin hacer caso de la opción espacio- temporal. En este caso el autor mismo duda en el espacio y tiempo donde y cuando se hace el amor como dice:

...te veo, me veo, vagabundeando frente al cuartel [...] dónde? posiblemente en Bel Abbés, un edificio de una planta contiguo a la Legion, [...]te equivocas, no fue en Bel Abbés ah, ya, Jenifra, el Grand Hotel... (46).

La negación de todos los espacios en la novela es evidente menos los que se convierten en lugares donde se puede realizar el amor como la habitación del fonduk de Marraquech.

...se obstinan contra la evidencia, persisten en negarte volvamos a la habitación, nuestro escueto nido de amor, el modesto fonduk de Marraquech (Mkb51).

Y Cuando Goytisolo quiere incrustar su reflexión poética en *Makbara* lo hace a la manera de los orientalistas y también los arabistas⁷⁴ expresando el discurso literario mediante las metáforas como acaba por decir Gabaldón :

*...la metáfora impone el texto que empata la labor del halaiqui que cuenta historias en la plaza de xemaa-El-fná, con la labor del escritor (Goytisolo) que escribe la obra.*⁷⁵

En este caso nos referimos a Ibn hazm que extiende su imaginación en la concepción del amor cuando se excluye del espacio temporal para ceder sitio al vínculo de las almas de los amantes:

*وقد اختلف الناس في ماهيته و قالوا و اطالوا والذي اذهب إليه أنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرفيع.*⁷⁶

Por eso el autor rechaza toda concepción material de los personajes, porque como lo hemos mencionado antes, en *Makbara* existen voces y no personajes, y recurre a una composición de almas que se vinculan hasta resultar difícil distinguir el emisor del receptor, ...soy yo, es él, eres tú. (Mkb41)

Makbara es un texto que plantea la problemática de "un amor al revés", un amor cuyas dimensiones llevan al culto y la adoración del otro. El "otro" se presenta privado de una existencia material: "...envidian mi experiencia, la hermosa solidez de nuestros vínculos, el culto de latría que tesoneramente te consagro" (Mkb .47).

⁷⁴En *Makbara* Goytisolo recurre a la vieja tradición oral del relato itinerante a la vez la del libro de Buen Amor de Arcipreste de Hita y las mil y una noches.

⁷⁵J.G.Gabaldón, (1988): "*En torno a Makbara y Juan Goytisolo*", epílogo *Makbara*. Ed. círculo de lectores: Barcelona, p.333.

⁷⁶ Abu Hamid El Ghazali,(1991): *نبيدلا مولع اءايح*, ed. Dar Ethaqafa: Argel, T.5, p.61

Esta concepción del amor concuerda explícitamente con lo que se acaba por decir en " إدياء علوم الدين " (Revivificación de las ciencias religiosas) :

أن يحبّ الشيء لذاته لا لحظّ ينال منه وراء ذاته، بل تكون ذاته عين حظّه، وهذا هو
الحبّ الحقيقي البالغ الذي يوثق بدوامه، وذلك كحبّ الجمال والحسن، فإنّ كلّ جمال محبوب
مدرك الجمال وذلك لعين الجمال، لأنّ إدراك الجمال فيه عين اللذة، واللذة محبوبية لذاتها لا
لغيرها.

Con esta concepción del amor, el paria recurre a la búsqueda de su amante o viceversa para sembrar el exotismo chocante, fascinador para -dice Goytisolo- : "...sumirla (la amante) en el fango a la altura de las rodillas, ceñirla en tus brazos sucios y ansiosos, imponer mi violenta figura a la suya, labios rojos". (Mkb59)

Aquí, todo tiende a revelar la ferocidad del amor, el ansia y la exaltación, una escritura que rechaza la existencia del "yo" como personaje y deja sitio al culto y la cultura que pueda destacar el autor de sus lecturas arábicas, según dice Sotomayor:

Lo que encontramos en Makbara es una suplantación del culto a la producción por otro del culto al falo ⁷⁷

Cuando el amor responde a las normas de la inspiración divina vuelve a ser un signo de religiosidad: *nocturna espeología, iluminada por la fe que me inspiras* (Mkb.105)

También el amor, como lo concibe el autor en el oriente, lejos de todo interés material, refleja la dicha, la prosperidad y el compromiso entre los amantes:

...salud, dicha, amor del marido por el módico precio de un dirham mientras la mujer se aleja con expresión recogida, como si acabara de comulgar (219).

⁷⁷ SOTOMAYOR, Carmen, Op., Cit., p. 154.

Una manera de blasfemar las relaciones que se fundan en el Occidente, entre los amantes impulsados por los bienes materiales donde la mujer sigue según el autor:

...perseguida por la imagen de aquellos barbianes híspidos, montaraces, brutales, acometidos de vehementes deseos de someternos, a mí y al atribulado colega, a los espasmos de un placer violento, ignorado, salvaje (Mkb.29).

5.1- El amor en Las virtudes del pájaro solitario y La Cuarentena

El hecho de moverse entre las constantes sorpresas que nos depara el texto de Goytisolo no impide que pueda observarse que aparece en él un tema recurrente, tradicional en el quehacer literario, porque constituye el eje de la vida humana: el amor. Es un tema que se transmite desde la literatura antigua. En *Las virtudes del pájaro solitario* y *La Cuarentena* podemos descubrir algunas de las páginas más bellas que sobre el amor y sus diversas manifestaciones se han escrito en lengua castellana aunque con menos grado de enloquecimiento respecto a la novela *Makbara*.

Para poder explicar el concepto del amor en las obras de Goytisolo hay que recurrir a diferentes teorías. Rafael Conte lo sintetiza en una expresión, cuando trata de explicar la filosofía del amor en *Makbara*, que lo califica como “un amor puesto al revés”. Según unos se caracteriza por la influencia mística, particularmente la de Ibn Hazm⁷⁸ y de Juan Ruiz de Hita⁷⁹, y otros por la extensión de la cultura árabe como es el caso de *Kitab el Aghani* de Isfahani.⁸⁰ Pero lo que difiere estas dos novelas de las demás es que estas se desarrollan en un tiempo indefinido y en un espacio cambiante, carece de personajes y la voz del narrador va mutando en función de reglas tan misteriosas que resulta imposible tejer una historia de amor tal como solíamos ver en diferentes narrativas de otros autores.

⁷⁸ Ver *El collar de la paloma* de Ibn Hazm

⁷⁹ Ver *El libro de buen amor* de Juan Ruiz de Hita

⁸⁰ Ver *Kitab el aghani* (el libro de los cantares) de Abu El Faraj El Isfahani

Esta imposibilidad que se resulta en la creación de un relato tradicional que cuenta una historia de amor entre personas le empuja al autor tratar la esencia del amor en si mismo, defender sus características que se han visto perderse en el tiempo del mundo industrial. Estas características que se cambian por otros elementos complementarios de la filosofía industrial. Es una perspectiva que aparece evidente en las últimas obras de Goytisolo y que pone de manifiesto las grandes mutaciones del ser humano al ser productivo y maquinal; al ser sentimental y sensual al ser erótico. Por consecuencia este procedimiento devuelve a la mujer un ser victima como lo señala el autor:

...descubrían a solitarias o parejas agazapadas junto a las literas con ese ademán patético y fugitivo de un volcán..., vivas, aun vivas pero ya mudas, impotentes, sumisas a la mirada glacial y avasalladora inmediatez del pajarraco, victimas propicias de aquella devastación programada, descomposición súbita de nuestro organismo en carroña, consumidas una a una como insectos bajo un rayo solar potenciado por lupa monstruosa, abrasadas, licuadas, fundidas, sin gritos de terror ni ademanes de espanto (Vps. 16)

En Vps (y en casi todas las novelas de Goytisolo), el amor traspasa la esencia corporal para mezclarse con el alma y convertirse en un estado sensacional como vemos en este párrafo:

imaginad el cuadro, diáspora febril, éxodo culiprieto de las togadas, enloquecido corre corre de las niñas, ilusorio suspiro de alivio de las arracadas en ergástulas, voces agudas de ha llegado, nos ha tocado el turno, ha derretido los sesos y fundamentos del alma, nada podemos contra ella ni su sombra maligna, su mirada atraviesa en un día una onda mortífera, le bastan segundos para convertirnos en piltrafas! (Vps. 15-16)

Esta integración del amor como elemento esencial en la tercera etapa de la narrativa goytisolana resulta omnipresente en casi la totalidad de las últimas obras, empezando por describir la frustración y la ligereza del amor y acabar por la denuncia de la represión sexual como es el caso en RCJ, JST y con más énfasis en Mkb y en VPS como podemos leer en este párrafo:

...reclamo el derecho inalienable a la diferencia: la posibilidad de vivir plenamente, a la luz del día, mis sentimientos y afectos más profundos e íntimos; por mucho que ello pueda chocar a los espíritus mezquinos y timoratos; de desfrutar sin ninguna clase de represiones ni complejos de una forma heterodoxa, pero enriquecedora de sexualidad⁸¹

El autor fustiga las sociedades industriales, tanto capitalistas como marxistas, como opresores de la libertad y del amor humano. En *Las virtudes* utiliza en su proceso de denuncia unas fantasmas y unas imágenes sexuales que desempeñan constantemente un papel primordial. Las chicas (de la residencia), como hemos visto, son unos personajes que reflejan la imagen de unas occidentales avezadas a las relaciones sin ningún placer a causa de la sociedad del etnocentrismo. El libro dota de un gran número de párrafos que reflejan esta situación de la mujer – el personaje es en casi su totalidad femenino-, una carencia del verdadero amor, sólo se establecen relaciones pero falta el afecto y las emociones:

No podíamos salir de aquel espacio acotado, la ficción de un jardín de reposo con sillones, hortensias y vistas marítimas, el sueño compensatorio de un hotel con aires de balneario, forzadas a mantener las apariencias de la dignidad y nobleza que nos imponía la desgracia, todo era fachada y lo sabíamos (Vps.20)

⁸¹ GOYTISOLO, Juan (1982): *Paisajes después de la batalla*. Ed . Montesinos: Barcelona, p.37.

Antes de empezar el análisis del amor en La Cuarentena empezamos este apartado por una cita de Tewfik Bendaoud sobre la evocación del amor es su libro que dice:

*Je raconte ma vision de l'amour des femmes. C'est une expérience d'écriture, avec des phrases courtes et simples visant à rapprocher l'idée de l'amour des esprits avec toutes formes. Il y a peu de narration dans mon texte. C'est une forme de chronique*⁸²

De la misma manera se evoca el concepto del amor en La cuarentena. En esta obra constatamos que el autor deja de analizar el amor como esencia sino se acerca a tratar sus consecuencias en la humanidad. Su gran afecto a su amiga la difunta, le empuja a tejer una historia semi-real donde el amor constituye en gran parte el impulsor de todas nuestras acciones en la vida. El amor evocado en esta obra es semejante al amor cortes de la era romántica, un amor destructor y que causa dolor, donde el enamorado se siente apasionado y embebido por su amante: hablando de su amiga dice el autor:

La escuchaba en silencio, como perdida en otro sueño, pero dejándola vacía y tranquila no obstante la escasez y cortedad de su afecto.

¿Eran el remordimiento y emoción del encuentro tras su ausencia brutal, no digerida, que hizo brotar las lágrimas de sus ojos secos, los que la sumían en aquel desamparo interno, pero imbuido de una fe oscura, más allá del arrepentimiento y dolor? (LC.12)

Tras leer la novela constatamos que el autor pretende presentar al amor como un concepto universal relativo a la afinidad entre seres, definido de diversas formas según las diferentes ideologías y puntos de vista (científico, filosófico, religioso,

⁸² METAOUI Fayçal, « absence inexplicée de Yasmina Khadra », pub. El Watan, 05-12-2008.

artístico) como lo vamos a ilustrar a continuación. Se interpreta también como un sentimiento, que tiene relación con el afecto y el apego y expresado mediante una serie de emociones, experiencias y actitudes como lo designa el autor por la expresión Amor Puro: *...los alminares contiguos al mausoleo de la inflamada por el Puro Amor* (LC.19). Su diversidad de usos y significados, se combina según la complejidad del sentimiento implicado en cada caso. Las emociones asociadas al amor pueden ser extremadamente poderosas, llegando con frecuencia a ser irresistibles: “pero imbuido de una fe oscura, más allá del arrepentimiento y dolor” (LC12).

En otros casos el autor tiende a describir el embellecimiento de las chicas sólo para buscar el placer y eso como resultado de la influencia de la sociedad que implanta un pensamiento material lejos de todo carácter espiritual y sensacional como es el caso de esta muchacha descrita en uno de los capítulos de la novela:

imágenes de una muchacha rubia de deslumbrante sonrisa, pechos convocatorios y piel nacarada, que aclara su abundosa cabellera bajo la ducha, colmada de beatitud narcisista, casi orgasmática por la virtudes embellecedoras de una popular marca de champú (LC.29)

Este procedimiento se enmarca dentro de la integración del cuerpo en un marco de sumisión y mezquindad. Esta muchacha se priva inconcientemente de toda voluntad y se embellece para fomentar la venta de un producto comercial. De hecho, le privan a esta muchacha, tanto como a otras, de sus principios vitales mismos. Ella puede emprender cualquier actividad, hacer cualquier tarea o negocio, pero debe hacer de la realidad social (comercial) la corriente subyacente a todas sus empresas:

estaba en su centro, morada y delicias, en las entrañas de un mundo palpitante de vida, solicitado a un tiempo por voces, olores, gestos, contactos, sabor... (LC.31).

El amor como lo pinta el autor nos vuelve vulnerables, nos convierte en seres sin voluntad propia.

Pero este amor que en la novela *Makbara* convierte al personaje principal en verdadero monstruo, un ser egoísta y mezquino que se apodera de todas sus pasiones para destrozarse todo lo que le afronta vuelve en *La Cuarentena* – quizás por consecuencia del espacio donde está- un ser que desea el encuentro y unión con otro ser que le haga sentirse completo. Es por eso que cuando vio a su amiga en el mundo de los muertos se siente aliviado como dice el autor:

Cuando la divisó a ella, como en transparencia, en medio del corro, no experimentó sorpresa alguna: sólo la alegría de reencontrarla en una ciudad que nunca conoció. (LC.92)

Tras lo dicho constatamos que el amor, según se trata en la novela, es un estado mental que crece o decrece dependiendo de como se retroalimenta ese sentimiento en la relación de los que componen el núcleo amoroso. La retroalimentación depende de factores que son más o menos conocidos, ya sea por el comportamiento de la persona que ama, por sus atributos involuntarios o por sus necesidades particulares (deseo sexual, necesidad de compañía, voluntad inconsciente de ascensión social, aspiración constante de completitud, etc.). En el caso del protagonista de esta novela el personaje no se muestra como apasionado, o enloquecido por el amor de una mujer sino que necesita a una compañía que le procure alivio y consuelo. Los factores que retroalimentan su corazón los explica el autor en esta frase de manera muy clara y explicativa:

Pero ya mi corazón asume todas las formas:/claustro del monje, templo de los ídolos, / prado de gacelas, kaaba del peregrino, / tablas de la Tora, texto del Corán, / Yo profeso el credo del amor/ y, doquiera que él dirija sus pasos, / será siempre mi fe y mi doctrina (LC.99)

Al final de este apartado decimos que el autor propone unos personajes que se relacionan por el amor (mucho más relación amistosa que amor) sólo para alejarse de la sombra de la muerte que les persigue y les condena, mientras él sigue contemplando

con la intensidad de un condenado a muerte las grupas escurridas de las cordilleras nevadas y reverberantes de luz, asomando por encima de los edificios rosados y ocre, perfiladas con nitidez en un cielo purísimo (LC.92)

6- El aspecto oral y mudéjar

Este aspecto se caracteriza por la vuelta a la literatura popular oral que expresa y satisface una serie de capacidades y necesidades propias del lector en todo tiempo y lugar. Se caracteriza también por la fantasía y la atracción por el misterio y lo maravilloso, como también por la expresión de las emociones y la evasión o distracción. En palabras de Bruno Bettelheim:

Nunca ni en ninguna parte ha sido el hombre capaz de hacer frente a los avatares de la vida sin recurrir a fantasías que, al tiempo que le alegraban y confortaban, aportaban un alivio imaginario a las tensiones y zozobras de su opresivo entorno⁸³

En las tres novelas que estamos analizando, las narraciones orales sirven para presentar modelos de comportamiento, para desechar actitudes reprobables o para transmitir cualquier tipo de denuncia. Dicho eso, *Makbara* consigue el grado de presentarse como un medio de cohesión social, cuando hace del lector (oyente) partícipe del patrimonio cultural del pueblo, al que se incorpora, integrándose en la comunidad como lo aclara Goytisolo en esta participación del oyente en el espectáculo :

⁸³ DIEZ R., Miguel, DIEZ TABOADA, Paz, (2002): *La memoria de los cuentos*,. Ed., Espasa Calpe: Madrid, p.25.

los oyentes forman semicírculo en torno al vendedor de sueños, absorben sus frases con atención hipnótica, se abandonan de lleno al espectáculo de su variada, mimética actividad (Mkb. 220)

Esta actitud que adopta el oyente le transforma agente más paciente como leemos en esta frase: *charlatanes, embaucadores, locuaces, todos cuentistas* (Mkb. 221). Esta integración del oyente dentro del carácter oral de la novela lo vamos a tratar con más detalles.

7- La oralidad en *Makbara*

La lectura de Mkb, Vps y LC plantea al lector un variado cúmulo de impresiones presididas por la sensación de hallarse ante tres novelas diferentes. Tal diferencia procede no sólo de una sensación de totalidad sino también de una entonación que viene a distinguirla de la narrativa anterior del autor. *Makbara* por exclusividad tiene algunas formulas que derivan del relato oral, aunque intelectualizadas y perfectamente trabadas al material escrito. Dice Gabaldón: *En primer lugar, Makbara se inserta conscientemente dentro de la tradición literaria oral y poética*⁸⁴.

Goytisoló enfoca su obra dentro de este carácter literario. Sus rasgos característicos, su poética y su ámbito físico y sociocultural; todo eso, refleja la oralidad del texto. Por ejemplo la ambigüedad, la polivalencia del lenguaje, las incongruencias verbales y las modificaciones súbitas de paisaje corresponden con una literatura de carácter oral. Dice Goytisoló:

*Una novela como Makbara , escrita para ser leída en voz alta conforme a la tradición medieval andalusí y castellana mantenida aún hoy entre los juglares de la plaza Marrakchi de Xemàa el Fna es por tanto un texto esencialmente mudéjar*⁸⁵.

⁸⁴ GARCIA GABALDON, J. "En torno a Makbara y Juan Goytisoló" Op., Cit. p. 318.

⁸⁵ J.Goytisoló, "el árbol de la literatura. Op., Cit., p. 43.

El autor a partir de *Makbara*, tiende a compensar la carencia de una formalidad en el texto escrito por otra literatura de tipo oral como lo aclara Augusto Roa Bastos:

*En un sentido general, sin embargo, cabría suponer que las carencias de una literatura escrita, determinadas por circunstancias históricas y socioculturales, pueden estar compensadas por la presencia de una vigorosa literatura popular tradición oral*⁸⁶.

A través de esta cultura oral, el halaiqui que encontramos rodeado por un público que le oye atentamente, quiere manifestar las imágenes, los fantasmas y las actitudes de los personajes que encarnan la vitalidad de la plaza:

*...en ese océano de iniquidad y pobreza es posible encontrar el fulgor de la palabra, del verbo, el amor hecho cuerpo, corporeizado [...] porque donde hay voces hay vida. Donde hay amor hay vida*⁸⁷.

El halaiqui transmite con la voz la esperanza y salva al público de la aniquilación con la palabra. El halaiqui llega a “seducir a una masa eternamente disponible, imantarla poco a poco al territorio propio, distraerla del canto de sirena rival” (Mkb. 210).

La base social que produce esta cultura popular la inspiran estos sectores marginalizados, expoliados y alienados. Por eso dedica el autor su obra "A quienes la inspiraron y no la leerán" (Mkb. 07)

La propuesta de Juan Goytisolo, al igual que los escritores afectados por la cultura árabe como Blasco Ibáñez, Asin Palacios es múltiple. En primer lugar propone resaltar la reivindicación del patrimonio oral de la humanidad.

⁸⁶ A.R.Bastos, (1981): «cultura oral y literatura ausente », in quimera, nº 61: Barcelona, p. 40.

⁸⁷ GARCIA GABALDON, J "las voces de Makbara" Op., Cit. p. 4.

En un artículo detallado sobre este patrimonio revela que aunque Xemáa-el-Fna " perdió algo de behetría y barullo, pero preservó su autenticidad".⁸⁸

La transmisión del mensaje oral y su contribución en la desmitificación del discurso Occidental se manifiesta por medio de una técnica que sólo Goytisolo sabe manejar. Entre muchos rasgos que componen esta estrategia de transmisión mencionamos los siguientes:

a) Integración de muchos relatos:

Makbara es un cuento que consta de muchos relatos y los que interpretan estos relatos son múltiples:

...a partir de este punto las explicaciones divergen notablemente: unos cuentan que la vieron aterrizar en el cementerio de Bab Dukkala[...] algunos dicen que reside en Sidi Yusuf Ben Ali[...] algunos afirman que vive o vivió felizmente con éste hasta que les sorprendió la muerte, pero yo, el halaiqui nesrani que les ha referido la acción [...] no puedo confirmar la certeza de ninguna de las versiones (Mkb. 200) "

b) La repetición:

Lo que desajuste la lengua escrita es el hecho de volver a escribir lo ya escrito. Pero Goytisolo se apodera de este factor para atribuir-intencionalmente-el aspecto oral a su novela.

Resumimos a continuación algunos pasajes que expresan el carácter oral en *Makbara*

-PP. 13-15: *"...pies sombríos, descalzos, insensibles a la dureza de la estación: pantalones harapientos, de urdimbre gastada e improvisados tragaluces a la altura de las rodillas: abrigo de espantapájaros con solapas alzadas sobre una doble ausencia"*

⁸⁸ GOYTISOLO, J., "Patrimonio oral de la humanidad", El País, 26-3-96. p.11.

-PP. 22-102: "...errancia, hospitalidad, nomadismo, la vasta latitud del espacio..."

-PP. 71-100: "...zafarlo de la presión del tejido"

c) Multiplicidad de pronombres:

En *Makbara* varía el uso de los pronombres (tú, él, nosotros, ellos...) para facilitar la conexión entre el agente y el paciente y por supuesto entre el halaiqui y su oyente.

d) Musicalidad del texto:

Makbara es una novela poemática cuyo autor, por su musicalidad - prefiere que se lea en voz alta. Dice Goytisolo:

*Existe un oído literario como existe un oído musical. Antes de Gutenberg, la difusión de los textos narrativos o poéticos se hacía de ordinario por vía oral y grandes obras de nuestra literatura se escribieron para ser recitadas*⁸⁹.

e) El bilingüismo:

Entre las características de la transmisión oral es la enunciación de vocablos en lenguas extranjeras cuyo emisor ignora la etimología del vocablo. Sobre eso dice Roa-Bastos:

*La naturaleza de oralidad se da gracias al carácter aglutinante de esta lengua de polisíntesis que se articula sobre giros idiomáticos e infinidad de partículas sintácticas y semánticas que actúan como armónicos en constante reverberación de sonidos y significaciones*⁹⁰

A título de ejemplo mencionamos algunas expresiones que consolidan el carácter bilingüista en la novela:

⁸⁹ GOYTISOLO, J., "El árbol de la literatura Op., Cit, p. 43.

⁹⁰ Roa Bastos, Op.Cit., p.49.

- *adelante, adelante, yalah, yalah* (Mkb38) español-árabe
- *la euforia ligera du Kif* (Mkb40) español-árabe
- " *alors tu nous laisses la place ?* "
- no te enfades, mi amor : no merece la pena*
- tu ferais mieux de prendre ta retraite*"(Mkb45) español-francés
- halban en gaurí* (Mkb60) español-árabe dialectal
- "*Venir avec nú, you understand ?*"(Mkb 60) francés-inglés
- tiens , that's your flus !*" (Mkb 60) francés-inglés-árabe dialectal.
- venir avec nú, you understand ?*(Mkb 60) francés-inglés
- tien, that's your flus!*(Mkb 60) francés-inglés-árabe dialectal

Ya hemos adelantado una serie de aclaraciones al respecto de *Makbara*, pero dado que un análisis aun exhaustivo del tema recurrirá más aclaraciones y más análisis, intentaremos acercarnos a un estudio detallado del espacio oral y folklórico en las demás obras (Vps, LC).

8- El elemento fantástico en Las virtudes

Ya es sabido que los embrujos, las hechicerías, los sortilegios forman parte de una cultura popular que tiene sus raíces en el medioevo pero en la obra de Goytisolo la atención hacia el aspecto mágico del mundo moderno aparece entroncado con el aspecto mitológico y folklórico pero de una manera diferente a las creaciones de alejo Carpentier o García Márquez y otros de America latina. En este caso Goytisolo utiliza un sistema de referencias en las que se halla ausente el mundo mágico. Esto no excluye que el propio Goytisolo extrae de sus tradiciones y sus lecturas el aspecto folklórico que pueda determinar a las sociedades del Oriente y especialmente el mundo árabe.

En *Las virtudes del pájaro solitario*, el autor utiliza un punto de vista que hace del narrador un dominador que conoce el principio y fin del mundo que narra, del que nos ofrece siempre partes, reservándose para sí o para más adelante la posibilidad de volver a reemprender el hilo narrativo para completarlas. Esta técnica que corresponde más a las novelas policíacas, mientras notamos la

diferencia en *Makbara* donde el autor lo sintetiza magistralmente todo. La exageración misma en las acciones de los personajes que constituye el recurso de *Las virtudes*, aparece con frecuencia en la literatura oral. La que se expresa en público. Basta con decir que el último capítulo se traduce en una leyenda donde los pájaros se unen para discutir, lo que corresponde a la obra del siglo XII donde podemos destacar a autores que atribuyen el protagonismo de la historia a los pájaros (nos referimos a san Juan y Farid al attar). En lo que se refiere a esta inclinación hacia la fantasía de esta literatura dice el autor:

contrastando con la abundancia de copetes y abaniquo de flabelos que me rodeaba, mi sobriedad, adustez y tonos apagados eran los del pajarillo descrito en el Tratado
Me invadió al punto una intensa y dulce satisfacción, oscilaba mansamente en el mecedor y disfrutaba sin hastiarme de aquella fantástica congregación... (Vps. 168)

Eso nos deja constatar que el narrador parece perderse por los laberintos de una compleja familia de pájaros, de un territorio mágico donde todo es posible. Para que su obra adquiriera valor, el autor recurre a un peculiar sentido de la memoria, donde se mezcla lo real con lo fantástico. Como hemos dicho antes, el autor sabe del principio y del fin de sus personajes y sabe también de las complejas circunstancias por las que han transcurrido las acciones de estos personajes.

8.1- El elemento satírico

8.1.1- Crítica satírica.

Esta se caracteriza por la ironía, la burla, la censura y el sarcasmo para combatir las ideologías que tienden a ensanchar el espíritu de la globalización, modernidad y racismo. Hemos mencionado anteriormente que la crítica del autor parte de un sentimiento de repudio de la religión que constata como causa obvia de la opresión. A partir de allí el autor formula su crítica satírica, una vez atacando a la iglesia y otra vez a los considerados Dioses:

...la mano derecha en el hombro delantero del compañero o compañera, guardando distancias, firmes, bien firmes, saludando a la imagen bendita de la Virgen, a la siempre bienaventurada Madre de Dios (Vps.65)

En este sentido se constata, sin gran dificultad, la integración del elemento irónico y paradójico en el texto goytisolano. Para ello el autor ha tenido que recurrir a la importación de toda clase de materiales extranjeros a la imagen de Blanco White y Joyce además de Michael Bajtin y Umberto Eco que se consideran respectivamente líderes de la ficción transnacional y de la narrativa moderna. Es a partir de *Makbara* donde Goytisoló escribe sátiras o incluye una propensión satírica en sus obras donde ridiculiza la miserable situación social de la post-guerra. Su afán de iconoclasta empedernido lo llevó a profanar tabúes y mitos intocables de la historia moderna de su país e incluso del mundo occidental, como hemos de constatar en el párrafo siguiente de Las virtudes que estos ritos y plegarias son consecuencia de una situación astrosa pero hay que combatirlos y resistir a ellos

sí, la primera, había que golpear de modo certero y rápido el pilar de sostén de su reino para neutralizar la fuerza del mito e impedir cualquier amago de resistencia, los augurios formulados por ella misma debían cumplirse al pie de la letra, la intrusa que irrumpía en el cíclico calendario solar y desbaratada de rondón nuestras vidas exigía la aniquilación prioritaria de la teogonía que sustentaba la casa, estaba escrito que teníamos que asistir impotentes a su castigo e inmoliación (Vps.12)

En *Makbara* el acento fue sometido al linchamiento mediático que, irónicamente, le hizo famoso. El paria con estas expresiones satíricas se dirige a los periodistas de PB News:

vosotros que trabajáis en PB News deberíais ir con él (el paria) y os mostrará el agujero , un viajecito por las alcantarillas donde viven ocultos, si les dais un poco de pasta se dejarán entrevistar tal vez, imaginas el título de la emisión?, Los nuevos Trogloditas, En el Subsuelo del Golden Triangle o mejor aún Una Jornada en el Averno, no, eso sonaba demasiado culto, los radioescuchas no entenderían, por qué no algo más chocante, espectacular del tipo de En los Intestinos de Nuestra Ciudad... (Mkb, 143)

Desde una perspectiva literaria, esta crítica irónica confirmaba dos de las cualidades más sobresalientes de Goytisolo: por una parte, su versatilidad estilística, esto es, su brillante dominio del lenguaje y su tendencia ofensiva a parodiar todos los registros oficiales u oficiosos del poder y sus cámaras de ejecución y propaganda; y, por otra, su carnavalesco sentido de la realidad, exhibiendo hasta el ultraje y la profanación una grotesca concepción de la historia, la sociedad y la naturaleza humanas. Esto concuerda convenientemente con lo que se dice en esta cita:

La separación de lo que en la práctica textual aparece magistralmente entretelado –la sátira y la parodia, lo extraliterario y lo intertextual, es, evidentemente, resultado de una manipulación crítica⁹¹

En la novela de Goytisolo resulta imposible disociar la práctica paródica del objetivo satírico. Tal es el caso de las Virtudes donde la acción donde la situación se sitúa en una especie de residencia fantasmal de escritores que poco a poco se adivina que están allí para un congreso sobre San Juan de la Cruz. Tal es el objetivo emitido por el autor poniendo de manifiesto el interés de una cierta categoría cultural que se opone a las disociaciones ideológicas de nuestra era.

⁹¹ SKLODOWSKA, Elzbieta, (1991): *la parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Library of Congress cataloging in publication Data, p.59. publicado In: http://www.amazon.fr/Elzbieta-Sklodowska/e/B0028DJI5K/ref=ntt_athr_dp_pel_pop_1.

Con las tres novelas creó el autor una narrativa más ambiciosa de la literatura europea reciente: una narración híbrida entre la ciencia-ficción y la metaficción historiográfica que ofrecía un retrato hiperrealista del mundo contemporáneo y, al mismo tiempo, una paródica reinterpretación mitológica de la misma, con una conspiración anti-nacional.

9- Intertextualidad

9.1- Aproximación teórica

Según Martínez Fernández, el concepto “Intertextualidad” deriva de la teoría bajtiniana sobre la polifonía y el dialogismo textual y como neologismo con Julia Kristeva quien propone que es un texto literario interpretado de voces y palabras ajenas: “*Todo texto se construye como un mosaico de citas, cada texto es una absorción y transformación de otros textos*”⁹²

En sus primeros estudios⁹³ sobre la intertextualidad, Bajtin señala al autor ruso Dostoievski como creador de la novela polifónica porque su texto se caracteriza por la “*pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la autentica polifonía de voces autónomas*”⁹⁴. La particularidad de esta obra consiste según Bajtin en la percepción artística del mundo, que el autor ruso sólo podía ver y representar como estética de la novela. Al final Bajtin señala que esta novela es un fenómeno pluriestilístico, plurilingüal y plurivocal porque se constituye por unidades estilísticas heterogéneas que se expresan por diferentes planos lingüísticos y que están sometidas a diferentes normas estilísticas.

Aunque no tenemos la intención de repasar ampliamente las distintas escuelas teóricas que se han dedicado al estudio y concepto “Intertextualidad” pero cabe señalar a los estudios más importantes que se han acercado al concepto. Amelia Sanz Cabrerizo⁹⁵, señala que, en las escuelas francesas y americanas que sobresalen la teoría de la diseminación de la escuela de Yale y la tradición empírica

⁹² Julia Kristeva, (1969): *Sémiotique: Recherches pour une sémanalyse*. Editions du Seuil: Paris, , p 146.

⁹³ BAJTIN, Mijail M, (2003): *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, Ayax Lafarga: México. P.16.

⁹⁴ Ibid., p. 16

⁹⁵ SANZ CABRERIZO, Amelia, (1995): “*La noción de intertextualidad hoy*”, in *Revista de literatura*, LVII, nº 114, Madrid. pp. 341-362.

anglosajona con su teoría de interdiscursividad y la escuela alemana – que acoge directamente el concepto de diálogo de Bajtin- lo enriquece con las aportaciones de la teoría de la recepción. En el mismo sentido nos resulta de mayor interés aludir a Gutiérrez Estupiñan quien manifiesta cómo diferentes trabajos sobre la intertextualidad

*se desligan completamente de la propuesta bajtiniana y parecen tomar el termino de intertextualidad como mero pretexto para acercarse a los textos, sin aclarar las bases teóricas que sustentan los análisis*⁹⁶

A partir de estas pocas teorías –las más importantes sobre el concepto intertextualidad- proyectamos analizar las obras de Juan Goytisolo y echar al mismo tiempo un vistazo sobre la aparición de ese concepto en la trilogía de Álvaro Mendiola. Antes de tratar en qué consiste la intertextualidad en las obras de Juan Goytisolo conviene mencionar una cita de Kristeva que en la cual intenta definir el concepto de intertextualidad:

9.1.1- Intertextualidad en Reivindicación del conde don Julián y Señas de identidad.

El tema de la intertextualidad ha sido abordado por Juan Goytisolo en múltiples ocasiones en sus ensayos y escritos personales. Para referirse a ésta, utiliza la metáfora que constituye el hilo que le une a unos escritores. Juan Goytisolo nunca duda en confesar y admitir la huella dejada en su obra por otros escritores.

En este caso partimos de la base de que un texto nunca brota de la nada y tampoco una reflexión tiene lugar casualmente, es necesario que haya una fuente de donde proceda la idea, aunque sea de origen lingüístico, porque al fin y al cabo

⁹⁶ ESTUPIÑAN GUTIERREZ, Raquel (1994): “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento” Signa [Publicaciones periódicas]: revista de la Asociación Española de Semiótica, nº 3, Año pp.140-141.

todo se considera como un fenómeno que fomenta las interferencias, inspiraciones e incluso en algunos casos, plagios.

Desde ese punto de partida se asocian las ideas que forman el conjunto de imágenes que caracterizan la creación literaria. Eso tiende a aportar al texto un mosaico de citas, alusiones y también frases parafraseadas. Este proceso de integración de textos en otro texto es denominado intertextualidad⁹⁷ o interdiscursividad.

Juan Goytisolo concibe este fenómeno a partir de las connotaciones de la metáfora, por la idea básica de una red de relaciones que se establece entre los distintos autores y sus obras. Se trata, además, y como veremos a lo largo de este apartado, de relaciones de muy distinta índole, relaciones que concretizan una serie de coincidencias técnicas y textuales.

Los dispositivos técnicos que utiliza Goytisolo han dado lugar a que el lenguaje se acomode e invente nuevos juegos y léxicos para cada uno de ellos. Es decir que estas interferencias lingüísticas y también discursivas permitan juegos de lenguaje y figuras, y que las redes interdiscursivas tejidas por el autor proceden de un contexto literario que lo exija. Cabe señalar que el proceso de intertextualidad en las obras de Juan Goytisolo consiste en reconstruir las obras antiguas a partir de un nuevo procedimiento y un nuevo discurso. En un artículo sobre la intertextualidad en las obras de Goytisolo, Pina Rosa Piras, destaca las similitudes entre las obras de Goytisolo y otras de Cervantes. Sobre eso dice:

Recordemos que al principio de Las semanas del jardín nos encontramos con una frase con connotaciones cervantinas, nada menos que el conocido incipit: 'A partir de la breve reseña de una obra de cuyo autor no quiero acordarme...'. No hace falta decir que se trata de: 'En

⁹⁷ Ensemble des relations qu'un texte, et notamment un texte littéraire, entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création (par la citation, le plagiat, l'allusion, le pastiche ; etc.) qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension , par les rapprochements qu'opère le lecteur. Dictionnaire Le petit Larousse (1996) : Imp. Casterman : Paris, P.560

*un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme'. (Don Quijote I, 1)*⁹⁸

El concepto de intertextualidad se desarrolla en la mayoría de las obras de Juan Goytisolo a partir de la década de los 60 y esto viene a ser desarrollado según la teoría de Julia Kristeva, es decir que Goytisolo examina los aspectos teóricos del quehacer literario en la parte crítica literaria de su obra. Las más destacadas son: El furgón de cola, Disidencia, Crónicas sarracinas, Contracorrientes y El bosque de las letras.

A partir de *Reivindicación del conde don Julián* el concepto de intertextualidad está experimentando un gran auge en las obras de Juan Goytisolo y generalmente en la literatura actual, sin embargo este procedimiento, que se basa sobre la reelaboración de textos ya existentes para crear otros textos nuevos, debe su culminación a Mijail Bajtín aunque fue Julia Kristeva la que puso en circulación por primera vez el término “intertextualidad”. Juan Goytisolo evoca en varias ocasiones la necesidad de acudir a otros autores para realizar un texto propio. Esta es una realidad que deja entender el contexto literario y el entorno social. El cervantismo en su obra como viene a ser descrito en el artículo de Pina Rosa Piras:

Hay que añadir además que otro aspecto de inspiración cervantina en la escritura de Goytisolo se realiza mediante la búsqueda de formas narrativas innovadoras de las relaciones entre autor, personajes, voces y lector, o también en el empleo del “tú” autorreflexivo y del monólogo interior o en el empleo de una temporalidad y de un uso del espacio elaborados de manera compleja; o incluso hasta con la adopción en su escritura de distintos géneros narrativos una vez más con efectos de contaminación y de diálogo intertextual. Estos recursos realizados a lo largo de su obra, van evolucionando en sus últimas novelas: Las

⁹⁸ ROSA PIRAS, Pina, (19-021999): *El cervantismo de Juan Goytisolo. Bulletin of the Cervantes Society of America*, p. 167.

*virtudes del pájaro solitario, La cuarentena, La saga de los Marx y Las semanas del jardín.*⁹⁹

También entiende Goytisolo por intertextualidad “deconstrucción”, es decir la transformación de la tradición cultural. Es a partir de Señas de identidad que empieza el autor esta labor, y sigue emprendiendo este objetivo en RCJ, JST y *Makbara*. Primero empieza por desarticular el español como lengua donde asistimos a la integración de palabras, frases y mini discursos en diferentes lenguas como el francés en SI (317, 320, 332, 340) en JST (138-139), el árabe en RCJ (196) y lo mismo sucede con el inglés, el italiano, el alemán... esta deconstrucción consiste también en transcripción fonética de diferentes dialectales de la lengua española como el andaluz (SI 265-269), el cubano (RCJ 194-195 ; JST 54, 304, 305). Otro punto que caracteriza la intertextualidad en las obras de Goytisolo es la interpolación de diversos registros del español como discurso oficial del franquismo (SI, 288, 293, 372, 375, RCJ 148), también estas obras se ven interpoladas por el discurso popular obrero, discurso religioso católico, discurso erótico pero sobre todo por el discurso paródico de la literatura y la crítica españolas como es el caso en JST (215, 305) y RCJ (121, 122). Lo que caracteriza la novela *Makbara*, de modo diferente a las obras que hemos mencionado, es estas rupturas lingüísticas y culturales que efectúa el autor con objetivo de re-arabizar algunos términos españoles que supuestamente tienen su origen en la lengua árabe y así permitir a los árabes recuperar lo suyo como lo indica el título mismo (*Makbara*). Pero antes de concretarlo en *Makbara*, el autor hace algunas alusiones a este robo de vocablos en *Reivindicación del conde don Julián*:

hay que rescatar vuestro léxico, desguarecer el viejo alcázar lingüístico: adueñarse de aquello que en puridad os pertenece: paralizar la circulación del lenguaje chupar su savia: retirar sus palabras una a

⁹⁹ Pina Rosa piras, Op., Cit., p. 168.

una hasta que el exangüe y crepuscular edificio se derrumbe como un castillo de naipes... (RCJ. 196)

Por eso las interferencias lingüísticas en *Makbara*, *Las virtudes del pájaro solitario* y también *La Cuarentena* se aplica esta incursión –exclusión de diferentes palabras que no pertenecen a la misma lengua se conoce en el estudio de las lenguas por ”Interferencias lingüísticas”- y con eso consigue el autor demostrar – cuando se trata de incluir arabismos- el impacto cultural que ha tenido la lengua árabe en el idioma español y por otro lado prefiere a las palabras de origen árabe a las de origen latino porque se opone a eso lo que llaman los españoles (de la Real Academia) la pureza del castellano. En *Las virtudes* y *La cuarentena* la transgresión lingüística practicada por el autor como parte deconstruccionista se hace muy profunda con intención de crear un nuevo idioma y por eso intercala expresiones en árabe o francés y otras en español.

La intertextualidad en las tres novelas que estamos analizando resulta muy patente y no nos cuesta ninguna dificultad en destacar las ideas de diferentes autores que se integran en estas. Para devolver más comprensible la hipótesis que hemos planteado citamos al pájaro prestado de la obra del Al-Attar. El lenguaje, los anhelos, temores, tentaciones de pájaros constituyen el eje principal de *Las virtudes*. A partir de este planteamiento del personaje-animal reclama tanto como el escritor persiano ciertas realidades y que resulta al mismo tiempo una crítica de la época. Queremos decir por eso que el autor intenta colocar en boca de los pájaros verdades difíciles de comunicar. Otros elementos caracterizan su presencia como elementos prestados de diferentes textos pero el elemento que marca su presencia con énfasis es el texto de Góngora. Si como hemos visto las declaraciones de Goytisolo sobre la presencia de diferentes textos y autores en RCJ, señala el mismo la presencia de Góngora y su influencia en *Las Virtudes del pájaro solitario*:

La presente obra ha sido realizada con la participación póstuma e involuntaria de...” y enlista 45 nombres, y agrega 10 más que no pertenecen a la historia de España; sin embargo, algunos críticos han

agregado varios nombre olvidados. En un escrutinio más maniqueo que del Quijote, aparecen en Reivindicación desde Séneca hasta Sade, pasando por Larra, Unamuno, Ortega y Gasset, y muchas otras presencias pertenecientes a la literatura; varios personajes históricos hacen también presencia: Franco (“Ubicuo” y “Tonelete”), y el general Moscardó y su hijo mártir del Alcázar de Toledo (“Séneca Sr.” y “Séneca Jr.”). De todas estas presencias Góngora es la más importante como guía espiritual y estético, como Virgilio es a Dante en La Divina Comedia.¹⁰⁰

El gongorismo influye en la prosa de Goytisolo, sobre el rompimiento sintáctico en la obra, sobre el lenguaje liberado del referente, y sobre su búsqueda de un lector selecto que comprenda una literatura culterana; Góngora recibe un homenaje en esta novela. En la novela recoge también algo de Mawlana, de San Juan y Farid eddine al attar como: “en la interior bodega de mi amado bebí” (San Juan - Cántico espiritual) y “un vino que nos embriagó antes de la creación de la viña” (Farid eddine al attar- *Al Jamria*). Acerca de esta presencia dice el autor, que se trata de un tipo de interpretación de los escritos de sus autores mismos. Acerca de lo que relaciona Las virtudes al Cántico espiritual dice Goytisolo:

He seguido muy de cerca la estructura del Cántico, su geografía onírica, sus relámpagos visionarios esos saltos abruptos que lo llevan de una cosa a otra, y creo que he establecido con él una relación muy intensa.¹⁰¹

Esta relación intensa a la cual hace alusión el autor, no sólo existe en Las virtudes sino que consiste en la composición de sus últimas novelas como lo declara él mismo en más de una vez. *Makbara* es la lectura del *Libro de buen amor*

¹⁰⁰ SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, (2004): *El lenguaje subversivo de Juan Goytisolo en Reivindicación del Conde don Julián*. PUB. Sicroní: Universidad de Guadalajara.

¹⁰¹ Miguel Riera, Op., Cit. p.37.

de Juan Ruiz de Hita, y en *La Cuarentena* se siente la presencia de Góngora. Juan Goytisolo no es de esos autores que cogen frases y expresiones y las pegan en sus textos sino que te deja destacar, sin dificultad alguna, esta influencia que padece en sus quehaceres literarios. En una de sus entrevistas señala que lo peor de un escritor es copiar un estilo de otro:

*Lo que a mí me interesa no es tener discípulos, sino tener antepasados: forjarme un linaje de abuelos o bisabuelos ilustres, y por eso miro hacia Cervantes, hacia Fernando de Rojas, hacia San Juan de la Cruz. Lo peor que le puede suceder a un escritor es que le salgan discípulos que copien su estilo*¹⁰².

En *Makbara* se destaca al libro sagrado -Al Corán- también como otro texto que se integra dentro del discurso de Goytisolo. *Makbara* es, pues, un texto que resulta inspirado en su mayor parte del discurso coránico. Según C. Schaefer, el ambiente de RCJ, JST y MKB expresa un “mundo del Islam, visto como enemigo histórico de la razón europea”¹⁰³. En JST el autor clausura -sorprendiendo a sus lectores- su texto con algunos versículos del Corán, pero en Mkb es difícil constatar en qué consiste la influencia del Corán. Sobre lo que viene a ser dicho sobre la integración de otros textos en *Makbara* se puede aplicar la teoría de Fabrice Palisot que dice:

L'intertextualité, vue comme dynamique textuelle, est – selon elle – essentiellement « une permutation de textes », c'est-à-dire que le texte est le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs. De fait, « le texte est toujours au croisement d'autres textes,

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ CLAUDIA SCHAEFER, R. Op., p.76.

*tout texte se construit comme une mosaïque de citations et tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.*¹⁰⁴

Con todo eso queremos mostrar que la intertextualidad en las obras de Goytisolo nace de la literaturización del discurso de otros autores como es el caso en RCJ y como lo indica el autor mismo: “*La presente obra ha sido realizada con la participación póstuma e involuntaria de...*” mencionando a más de cincuenta autores conocidos. *La cuarentena* consta por su parte de un gran número de autores –también conocidos– que formulan el discurso literario de esta obra. El autor tanto como lo hizo en RCJ procura hacer del discurso de sus antecedentes un texto literario denunciante. El autor aquí denuncia las guerras y las opresiones de las fuerzas potentes contra los oprimidos refiriéndose a los textos y escritos de otros autores, como lo hemos señalado, justificando con esta frase:

La escritura de un texto supone la existencia de un fin entramado de relaciones entre los distintos nódulos que lo integran. Todo influye en ella: acontecimientos ajenos, sucesos vividos, humores, viajes, casualidades, mediante tu trabazón de lecturas, fantasías e imágenes... (LC 09.)

10 El personaje árabe.

El personaje en las novelas de Goytisolo es un ente encargado de una misión noble y divina. Consciente de esta labor, Goytisolo configura la concepción de su personaje a partir de esta explicación. De modo particular, el personaje árabe desempeña el protagonismo en sus últimas novelas. Lo que quiere transmitir el autor es la visión del árabe desde el exterior. Los árabes y su ambiente están vistos muy subjetivamente.

¹⁰⁴ PARISOT Fabrice, (2006) : “*L’intertextualité dans Concert Baroque d’Alejo Carpentier : une mosaïque d’esthétiques variées*”, in Cahiers de narratologies: Analyses et theories narratives, n°13, p.19.

Makbara es la novela que goza más del interés que presta el autor al personaje árabe. Para manifestar el carácter de este personaje, el autor lo compara en su novela al personaje occidental y le atribuye algunas características morales deficientes, representando su existencia dentro del espacio occidental como una “onírica aparición”. En esta novela el árabe es designado por varios apelativos como “aborto, leproso, moro, pero a pesar de ser designado por estos apelativos y objeto de crueles burlas tanto en sus periplos parisinos como en su patria natal, se le atribuye la libertad de toda profanación espiritual. El paria no se define por su actividad diaria, ni por su inserción en un grupo social, es un cuerpo, un pensamiento y una voluntad que, al fin, componen un estereotipo dentro de un universo vital. Observamos sólo que el paria, cuyo nombre no sabemos de cierto, es un monstruo del que todos se apartan, es el garbanzo negro, la oveja descaminada, a su paso se hace el vacío. Está, pues, al margen de los otros. Pero es esta la opinión de Goytisolo?, pues decimos no porque éste hace parte de la comunidad que contempla el autor y admira y a la que desearía pertenecer. Sin embargo se trata de una visión desde el exterior, la visión de narrador europeo que ama y admira apasionadamente el mundo árabe y quiere integrarse en él. Esta posición defensiva de Goytisolo se lee con énfasis en “Crónicas sarracinas” cuando refleja claramente su fascinación por este personaje:

*Inútil agregar que estos árabes esbeltos y fantásticos, con sus largas ropas flotantes, sus ágiles y vistosos croceles, sus armas extrañas, serían admirados perfectamente a distancia*¹⁰⁵.

Lo que presenta el autor en esta novela es cómo se pinta este personaje en el espacio mental del occidental, lo que no concuerda con la fascinación que ejerce este personaje en el autor. Luce López Baralt nos comparte la misma idea cuando dice:

¹⁰⁵ GOYTISOLO, Juan, (1982); *Crónicas sarracinas*. Ed. Ruedo ibérico: Barcelona, p.20.

*...según Goytisoló, meteco es, entonces, parte de un escenario mental creado por los europeos (o norteamericanos) en torno al oriente, que no aciertan a comprender ni a aceptar en sus propios términos*¹⁰⁶.

La mirada original del autor no corresponde a la mirada que puede destacar el lector, es decir que – según Gabaldón- “...nos invita a interiorizar el tema del otro”¹⁰⁷. El escritor ha permitido al lector exponer su punto de vista, que es totalmente opuesto al presentado normalmente por el público que recibe la obra.

En *Las virtudes del pájaro solitario* la galería de personajes es innumerable destacan el hablante que es en el mismo tiempo escuchador básico que se desdoble en múltiples personajes: entre estos personajes figura el joven profesor de árabe, la otra cara del árabe que esta vez representa el saber y la ansiedad de aprender. Ese profesor está siempre acompañado de un volumen de Ibn al Farid como podemos leer:

consultaba ansiosamente un diccionario como si quisiera formular preguntas o dirigírnosla fin la palabra, el profesor de árabe había abandonado su estudio del volumen de Ibn al Farid y examinaba con manifiesta aprensión los ejercicios de los playeros, movimientos automáticos de pierna y brazos, bustos ladeados, inspiraciones... (Vps.69).

La presentación de este personaje en esta obra tiene otro carácter y otro significado. Ese personaje manifiesta un gran interés por la comprensión de su mundo que le rodea y por prestar atención a la gente que le acompaña en el sanitario donde están. La evocación del personaje árabe no se limita en hablar del profesor de árabe sino que existen otros personajes que marcan su existencia pero

¹⁰⁶ LÓPEZ BARALT, Luce, (1985): *Huellas del Islam en la literatura española, (de Juan Ruiz a Juan Goytisoló)*. Ed., Hiperión: Madrid, p.204.

¹⁰⁷ GABALDÓN, García, “ En Torno a Makbara y J. Goytisoló”, *Makbara*, Op., Cit. p.330.

sólo en la memoria del hablante; que consisten en los recuerdos de la vida pasada y conocimientos aprendidos en la literatura y la historia de España. Estos personajes asisten accidentalmente al congreso. Su presencia no era prevista. :

imágenes turbadores, centelleos súbitos de recuerdo, disipación gradual de la bruma, accidentado, enfermo, irradiado, sujeto a la terapia normalizadora de una prisión inquisitorial con fastos y atributos de clínica? , evocación rauda y evanescente del señor mayor tocado con su sombrero de paja entrando a hurtadillas en tu dormitorio con el índice sigiloso en los labios, mensaje apenas susurrado con el rostro descompuesto de pavor, se ha dado cuenta, es que se ha dado usted cuenta de dónde estamos? (Vps. 73).

La integración de estas voces dentro del transcurso narrativo de esta novela tanto como en otras como *La Cuarentena* tiende a significar la convivencia del ser musulmán o el cristiano o el judío. La presencia del árabe no es gratuita dentro de un espacio ocupado por congresistas generalmente occidentales. Esta convivencia resulta como fruto de una convivencia cultural. Como lo aclara el autor en una de sus entrevistas:

*Cuando nace la idea de España, para Américo Castro a partir del siglo XI, o cuando nace la literatura castellana, siempre están en el horizonte de lo cotidiano las tres comunidades: judíos, cristianos y musulmanes.*¹⁰⁸

Al igual que ocurría en *Las virtudes del pájaro solitario*, *La cuarentena* es otra novela que manifiesta la gran influencia árabe en la literatura española en general y en la de Goytisolo en particular. Una de las características que predomina en este libro es el peso del personaje árabe que tiene en la configuración de la esta

¹⁰⁸ EILENBERGER, Wolfram ; ÁSTVALDSSON, Haukur y HERRERA, Francisco, Entrevista a Juan Goytisolo, Revista ESPECULO, Paris, 4 de octubre de 1998,

novela. Este personaje que aparece en *Makbara* con todas las descripciones deficientes y negativas “monstruo, leproso, moro...” ahora el autor nos deja sumergir en su alma y explorar la bondad, el saber y en general la otra cara de este personaje. Es este personaje quien rellena, según el autor, el vacío que parece dejar la civilización occidental:

Negro, macizo, compacto, os arroja el silencio del hipogeo, al descenso a la soledad de las sombras, en el perímetro de la Ciudad de los Muertos (LC. 43).

Esta perspectiva del autor parece responder a los occidentales que tienden a mostrar que el personaje árabe vale menos que el de otras razas y por consecuencia le contemplan siempre con hostilidad y desprecio. Esta admiración del árabe no se limita en alabar a este personaje sino que habla de sus méritos en esta vida y las buenas huellas que han dejado sus antepasados. Esta obra parece la única que manifiesta su gran obsesión por la civilización musulmana por la capacidad del personaje musulmán que consigue transformar la opacidad, el vacío y la quietud de este mundo en una existencia vital y una existencia con valores que reflejan la supremacía y la bondad. Pero lo que le fastidia al autor es esta ignorancia que manifiestan los occidentales acerca de esta civilización. Este odio que sienten los occidentales se expresa en matanzas y agresiones y esta gente árabe que

Estaba en su centro, morada y delicias, en las entrañas de un mundo palpitante de vida, solicitado a un tiempo por voces, olores, gestos, contactos, sabor de broquetas y cuentos... (LC.31),

se ve ahora agredida por causa de envidia y celos que le prueban sus enemigos. El eje temático de la novela gira especialmente alrededor de este punto, pues decimos que la idea principal de la obra es el ataque continuo al mundo árabe y particularmente las últimas agresiones a Irak por los Estados Unidos para derrumbar una civilización que queda como testimonio de esta gran civilización.

Esta admiración y amor que siente el autor acerca del personaje árabe, le hace afrentar este mundo rival con enumerar grandes sabios e intelectuales que puedan igualar o aun más superar sus rivales occidentales como dice:

¡Salvad al menos los borradores y notas de este texto, los místicos musulmanes, cristianos y hebreos, los volúmenes de Dante e Ibn Arabi, la «Guia espiritual», el « Libro de la Escala»! (LC.33).

Estructura de las obras

1- Estructura de las obras

Queda claro que el juego con la estructura narrativa tiene un papel principal en las tres obras que constituyen el corpus de nuestra investigación. La estructura narrativa de estas novelas es clara pero al mismo tiempo complicada, porque las tres son contadas por el mismo escritor, Juan Goytisolo, pero este autor se ‘esconde’ detrás de muchos narradores. Uno de los narradores es el mismo Goytisolo que habla de sí mismo. Unos cuantos de los otros narradores hablan también sobre Juan Goytisolo como escritor y como persona, también cuando el narrador es un alias del mismo Juan Goytisolo. Por medio de esta técnica, la novela adquiere un elemento autobiográfico, aunque no se sabe si lo que se cuenta es fantasía o realidad, o una combinación de ambas. Ángel y el paria en *Makbara* son pseudónimos del mismo Goytisolo. En la novela, son puestos en escena como narradores o figuras novelescas. La novela contiene una experiencia del tiempo anacrónica al situar personajes de la historia en el presente, es decir cuando se trata de las transmigraciones de los personajes, esta experiencia del tiempo no sigue una línea temporal ordenada. A partir de esta composición que hace el autor hemos optado por estudiar la forma narrativa de las tres obras. Lo hemos hecho a partir de los estudios tradicionales de tiempo y espacio, personajes y acción. Juan Goytisolo destruye el concepto tradicional del tiempo novelístico desbaratando el orden lógico de los sucesos. Las tres novelas usan de analepsis, prolepsis y silepsis. El tiempo y el espacio sólo tienen valor como elementos que constituyen la trama total de la narrativa; permiten establecer relaciones de personajes y secuencias. Las escenas se nos presentan por separado, realizándose en el mismo tiempo pero no acabadas, a manera de imágenes yuxtapuestas y cada una de ellas como continuación no de la interior, sino de otra que quizá el lector ya había olvidado. Por lo tanto, la acción parece desplazarse cada vez de un personaje a otro, pero, en realidad, permanece dentro de un único y siempre personaje que es el autor. La línea temporal no ofrece ningún apoyo a la hora de determinar quién es el narrador.

1.1- Estructura temporal

Según Edwin Muir¹⁰⁹ el tiempo tiene gran importancia en la novela y de él depende el aspecto dramático de la novela y la personalidad de los personajes. La novela crea un tiempo vivo, es decir, una posibilidad de todo: de hombres, de acciones y de pasiones. El tiempo en la novela no sólo es lugar artificial donde se suceden los hechos, sino todos los acontecimientos de la historia, son, según Edwin, la mundanalidad de las cosas y de los hombres, es el estar unos juntos a otros. Por ejemplo, la novela tradicional proporciona una sensación de tiempo precisa y lógica. Manifiesta una gran independencia de cuando ocurren realmente los sucesos.

A partir de los críticos que han estudiado el factor tiempo en la creación literaria y que hacen una serie de divisiones distintas y más exhaustivas, que citaremos a continuación, vamos a abordar nuestro análisis en esta parte. Según Bajtín, existe en la novela tres tiempos diferentes que giran en torno al texto narrativo: uno de ellos es el exterior a la novela; en el plano de la realidad vital, es decir el tiempo del autor, de los lectores, de la realidad histórica y otros dos tiempos en el interior, que son el tiempo del discurso y el tiempo de la historia, como lo confirma Pozuelo Yvancos: “*todo discurso organiza, administra, manipula de alguna forma el tiempo de la historia y crea una nueva dimensión temporal*”¹¹⁰. Sin embargo, el tiempo de la historia, de la trama, a pesar de pertenecer también al plano de la ficción, está más cercano a ese tiempo externo, al tiempo cronológico, ya que en él, al igual que en la realidad, “*todo hecho sucede en un orden lógico-causal, tiene un ritmo de desarrollo y una secuencia*”¹¹¹.

Las novelas que son objeto de nuestro estudio, muchas veces, no obedecen al aspecto de la novela tradicional. Los capítulos que constituyen la novela *Makbara* no son consecutivos, éstos forman un desarrollo atemporal, nada en la novela obedece al factor “tiempo”. Es difícil anotar en qué consiste el espacio temporal y mucho más difícil en determinar las expresiones que tratan del tiempo. La historia

¹⁰⁹ MUIR, Edwin, (1967): *La estructura de la novela*. Hogarth press,: London..

¹¹⁰ YVANCOS, Pozuelo, (1992): *Teoría del lenguaje literario*. Ed. Cátedra: Madrid, p.260.

¹¹¹ Ibid, p.260.

que se plantea el autor, consiste en la narración de los avatares de un paria y un meteco en los años ochenta, se inicia en un momento determinado, sin que el autor conozca nada del pasado previo a este. El concepto de historia hace referencia al conjunto de acontecimientos que se narran, en el orden cronológico en que el autor los quiera presentar.

Con eso queremos decir que Goytisolo nos transmite una comunicación lingüística con una forma de narración que hace resaltar secuencias fuera del aspecto tiempo como podemos leer al principio del segundo capítulo:

la verdadera historia de mi vida?: un trauma juvenil incurable: imagen única , violenta obsesiva, capaz de privarme de apetito y de sueño si, como el común de los mortales, me hallara sujeta noche y día a tan ruines y burdas necesidades: escena primitiva, reiterado punto de referencia que le acosa, ha acosado y acosará: incesante vuelta a empezar, paso adelante y dos atrás ... (Mkb.25)

A veces califica al tiempo por una opresión del estado y se confronta con la dificultad de denuncia de todas las jerarquías que organizan su vida en función del factor tiempo como leemos en esta frase:

todo le aburría allá arriba: la empalagosa atmósfera de paternalismo, el celo servil de los colegas, la inaguantable esclavitud del horario: plenitud transmutada en vacío, perfección en estado opresivo (Mkb 25)

Goytisolo acepta la dificultad de hablar de la realidad en un ambiente poco propicio para la denuncia, es consciente de que el mundo que recrea tiene dolorosas connotaciones. Eso fue, pero una novela, así construida, como *Makbara* era la única que podía acomodarse a la problemática del tiempo. Esta se convierte así en respuesta al tiempo histórico, en defensa de la estética considerada necesaria. La presencia del pasado que se agrega al presente para formar el " continuum" del proceso histórico aparece en *Makbara* cuando, por ejemplo, Ángel vuelve a ver a

sus amigos que le acogen diciendo " *contentos de tenerlo de nuevo entre nosotros, de comprobar que ni la lejanía ni los años nos lo han arrebatado, hermano nuestro, como en los viejos tiempos*" (Mkb. 36). La aparente arbitrariedad con que se manejan los factores temporales se inscribe en la idea general de la novela.

La referencia temporal del tiempo verbal es distinta y en cierto modo más precisa que la de elementos que se refieren al tiempo verbal. Establece con precisión lo que hace único al tiempo verbal, Dice José Luís Martínez:

El estudio de las formas verbales, es el estudio de la narración, da una idea de la importancia de establecer distinciones como el tiempo de proceso, el retrospectivo y el de barrera, un continuo de devenir, una mirada hacia atrás y una finalidad. ¹¹²

En *Makbara* los conceptos narrativos tienen una representación lingüística tanto en el tiempo nocional como en las formas verbales. Los usos de las formas verbales tienen una importancia especial en el proceso narrativo de la novela. Son principalmente el pretérito indefinido y el presente histórico que sustituye al pretérito en la narración de hechos pasados para actualizarlos. Es un tiempo que da más interés y viveza a la narración al acercar los hechos pasados a la imaginación. Estos dos tiempos manifiestan una continuación de sucesos, actuaciones sin ruptura entre pasado y presente, dice Bergson:

En réalité, le passé se conserve de lui même, automatiquement, tout entier, sans doute, il nous suit a tout instant : ce que nous avons senti, pensé, voulu depuis notre première enfance est là, penché sur le présent qui va s'y joindre. ¹¹³

¹¹² LUÍS MARTÍNEZ, José, (1991): *Estilística del discurso narrativo*. Imp. Servicio de publicaciones de la Universidad: Granada, p. 56.

¹¹³.BERGSONM, H., (1996): "La conversation automatiques du passé» in *Le temps, Texte expliqués Sujets analysés* de Catherine Malabou. Hatier: Paris, pp 32-33.

En *Makbara* hay un continuo juego de alternancias en la velocidad del tiempo; las historias lo detienen, mientras que la acción lo acelera; dentro de la acción, la descripción es más lenta que la narración y dentro de ésta puede haber mayor o menor movimiento de tiempo según quiera el autor, que se sirve de este procedimiento para descargar o presionar al lector como se nota en el párrafo siguiente:

Desde las paradas de autobús, el parking especialmente reservado, las bocas de la estación de metro más próxima los visitantes apresuran el paso y convergen en grupos compactos hacia la exhibición fabulosa:, ..., revivir instantes de dicha, borrosos recuerdos de gloria: futuros protagonistas también, ..., espontaneidad, juvenil simpatía: vite, dépeche toi, regarde la queue, peut etre qu'ils vont fermer le guichet avant qu'on arrive!: hacer como ellos, apurar el movimiento de los pies, esforzarse en mantener el equilibrio sobre el frágil talón del calzado (Mkb 65)

En este fragmento tanto como en otros (casi todos de la novela) el autor da a entender que muchas acciones -tanto físicas como mentales- se suceden unas a otras, en un lapso de tiempo muy breve. En este caso el autor, para no cansar al lector, marca el tiempo con pausas a partir de yuxtaposición de frases, expresiones y también con capítulos. Las expresiones se intercalan. Normalmente leemos este fragmento según el orden siguiente: “*desde las paradas de autobús, revivir [revivimos] instantes de dicha borrosos, recuerdos de gloria*” ; y la frase ,”

dépeche toi, regarde la queue, peut etre qu'ils vont fermer le guichet avant qu'on arrive!: hacer como ellos, apurar el movimiento de los pies, !: hacer como ellos” normalmente se antepone la frase [los que] “*apresuran el paso y convergen en grupos compactos hacia la exhibición fabulosa*”

Esta yuxtaposición pura y simple de dos expresiones que inscriben dos hechos alejados en el tiempo ya que “*revivir instantes de dicha borrosos*” es una referencia al tiempo pasado y “*dépeche toi, regarde la queue, peut être qu’ils vont fermer le guichet avant qu’on arrive*” es una oración que se desarrolla en el presente, esta forma aparece como la forma de relato más rápida posible, con una velocidad que lo borra todo.

Casi todos los capítulos de la novela tienen un espacio temporal limitado, del que el autor, en comparación con la libertad del tiempo tradicional, no se extralimita. Sobre este aspecto afirma Baquero Goyanes:

*Creo que de esa libertad, en el uso del tiempo, de que la novela dispone, depende su libertad estructural, su capacidad para configurarse de muy varias maneras, en contraste con las limitaciones temporales del teatro*¹¹⁴

Notamos que en el primer y segundo capítulos pasan tantas cosas en tan poco tiempo, y que tantas cosas no tienen ninguna importancia vital en el tiempo de los personajes. Pues se trata de una indiferencia del personaje que se pone a andar sin hacer caso de los transeúntes, del tiempo y del espacio. Esta indiferencia se ilustra a partir de las expresiones que se repiten y que tienen cierta importancia connotativa en cada secuencia. Como vemos en los ejemplos siguientes:

*indiferente al mensaje de horror que siembra a su paso
avanzar ensimismado por la acera hormigueante del bulevar
abrirse paso entre el gentío sin prisas ni codazos
caminar, siempre caminar, ajeno al mudo rechazo de los transeúntes
avanza, sí avanza, no te pares, no hagas caso, actúa como un ciego, no
cruces jamás su vista
andar, andar todavía como un autómatas*

¹¹⁴ GOYANES, Baquero, (1970): *Estructuras de la novela actual*. Ed. Planeta: Barcelona, p. 78.

*obligar a apartarse a quienes vienen en sentido contrario
proseguir la marcha sin verlos*

Estas expresiones que pertenecen al primer capítulo, expresan la misma actitud que evoca el meteco en sus vagancias por las calles de París. Las expresiones que tienen el mismo significado – a veces son sinónimos- se multiplican para expresar un tiempo en movimiento rápido del meteco:

*-Indiferente; ajeno al mudo rechazo de los transeúntes; no hagas caso
- andar; caminar; proseguir la marcha*

A partir de esta estructura acierta Goytisolo a realizar el tiempo de lectura y el de la aventura que van simultáneamente. El hilo narrativo se desliza sin transición alguna por esta serie de unidades enumerativas lanzadas a partir de infinitivos “*andar..., camina..., proseguir...*” al monólogo interior del paria

1.1.1- Evocación de los elementos naturales como tiempo

Para el Islam el tiempo y el espacio son sagrados como lo marca el Corán. El año musulmán es puramente lunar, los meses comienzan con la aparición de la luna. En el Corán podemos leer:

“él (Dios) quien colocó al sol como claridad y a la Luna como luz, y dispuso las mansiones de la Luna, a fin de conocer el número de los años y el cómputo”¹¹⁵

En *Makbara*, se repite la evocación de las palabras día, noche, tarde cuando el autor tiene la intención de referirse al tiempo, como por ejemplo “*ganar la esquina donde día y noche montan guardia*” (Mkb 17) o también cuando dice: “*me hallarán sujeta noche y día a tan ruines y burdas necesidades*” (Mkb 25)-. El

¹¹⁵ Corán, X, 5, trad. De J. Vernet,(1996): Editorial Óptima: Barcelona, p.163

tiempo en *Makbara* es indeterminado, y el autor nunca menciona datos o fechas para referirse al tiempo, sino que da más importancia a aquel tiempo sagrado que está relacionado con lo divino y sus diversas formas de manifestación. Confirma que la importancia del tiempo consiste en su renovación, nos dice acerca de ello: "*presencias convocadas de un ayer que sin cesar se renueva*" (Mkb 40). Además del día y de la noche, el sol y la luna son elementos utilizados para referirse al día o a la noche como se puede leer: "*se cobijan de ordinario los peatones de la tenaz ofensiva del sol*" (Mkb 35), o también: "*al atardecer a la terraza florida de algún café, cuando el sol incendia el paisaje urbano*" (Mkb 203) una frase que expresa un enunciado idéntico a lo que viene dicho en el Corán: "*por el sol y su claridad por la luna cuando le sigue, por el día cuando le hace brillar por la noche cuando le cubre*"¹¹⁶. A partir de estos elementos el narrador provoca en el lector una sensación de continuidad y duración. La evocación del sol y de la luna tanto como otros astros es un recurso del autor para evitar el hecho de limitar el tiempo por fechas u horas. El personaje en *Makbara* es totalmente independiente del tiempo, manifiesta situaciones extra temporales y no expresa ninguna sumisión ni al espacio ni al tiempo. Esto se expresa en la obra en muchas situaciones: "*la respuesta exigida por una comisión de expertos financieros, transmuta sus datos en violento poema*" (Mkb 25), "*la inaguantable esclavitud del horario*" (Mkb 25), "*quieren disfrutar del espectáculo, una manera de matar el tiempo*" (Mkb 22) o como lo define en otros casos por la "*suspensión temporal*" (Mkb 204).

Esta estructura no exige un tiempo específico para las acciones, incluso los personajes no son personajes físicos sino voces errantes en un espacio temporal indeterminado.

La noción temporal está caracterizada también por la sucesión de los hechos pero hechos independientes de cualquier impacto temporal. En la novela adivinamos el devenir de mucho más tiempo, porque aparece también en ella la consideración del tiempo acelerado:

¹¹⁶ Corán, XCI, 1-4, Op., Cit.

acogidos a la licencia y desenfado del ámbito, en continuo veleidoso movimiento: contacto inmediato entre desconocidos, olvido de las coacciones sociales, identificación en la plegaria y la risa, suspensión temporal de jerarquías (Mkb. 203-204)

Se trata del concepto de sucesividad/simultaneidad en la trayectoria vital de los personajes, esto viene a ser descrito en el libro sagrado por "*esos días los hacemos suceder entre los hombres*"¹¹⁷. Estos elementos naturales que mencionamos anteriormente son formantes que aparecen necesaria y forzosamente en la novela y Juan Goytisolo los introduce para expresar la velocidad no del relato sino del tiempo vital en el relato como por ejemplo:

proseguir la marcha sin verlos, aunque sabiendo que te miran: una sensación de escozor que recorre mi espalda y parece agolparse en la nuca (Mkb 17)

pero, seguir, seguir atravesar la calzada entre los automóviles inmovilizados por el semáforo, ganar la esquina donde día y noche montan guardia (Mkb 17)

extravagantes criaturas con torpe articulación de cangrejos: mujeres deformes, hidrópicas u ominosamente preñadas: correcorre de monstruos lucífugos huyendo de subterránea explosión (Mkb.21)

Al fin consideramos que *Makbara* es una obra que no sólo consta de elementos que expresan la aceleración del tiempo sino que revela en algunos casos su lentitud: "*pasear, lentamente, sin la esclavitud del horario siguiendo mudable inspiración del gentío*" (Mkb204). Esta estructura adoptada por el autor exige un

¹¹⁷Corán, III, 134, Op., Cit.

tiempo específico para cada acción, un tiempo que manifiesta secuencias de introspección, es decir "flash-back":

"bruscamente, encendieron los focos

Oleadas de luz cruda proyectada desde distintos encuadres, agitación y gritos de camarógrafos, órdenes guturales, discurso enfático de una pareja de reporteros que, micrófono en mano, avanzan sonrientes hacia vosotros" (M 159)

El autor se apodera de una estructura que revela el valor del tiempo como elemento que pone en relación personajes y secuencias. Los personajes desempeñan una variedad de hechos en un lapso de tiempo. La importancia de estos hechos provoca que el narrador no hace caso del tiempo en que suceden, porque tanto él como el lector están embebidos en la acción. Este acude a vaguedades para marcar el tiempo "*el anochecer, al cabo de un tiempo, a la luz del día...*"

Para terminar decimos que el tiempo en *Makbara* puede someterse a diferentes lecturas e interpretaciones. En nuestro caso, nos hemos atrevido a subrayar el impacto del tiempo, inspirado del libro sagrado, en la novela y el autor mismo afirma más de una vez que el Corán influye en sus quehaceres literarios.

1.1.2- Estructura del tiempo en Las virtudes del pájaro solitario

A la luz de la teoría de Todorov, que distingue dos aspectos o niveles fundamentales en toda obra literaria y que son la *historia* y el *discurso* y que dentro del nivel del *discurso* señala que el tiempo, los modos y aspectos¹¹⁸ son procedimientos que afectan la forma de la novela, pretendemos analizar aquí la función del tiempo en la novela *Las virtudes del pájaro solitario* y establecer una división de la obra en fases narrativas de acuerdo con un criterio temporal. La primera distinción que es preciso considerar es la dualidad tiempo ficticio y tiempo narrativo.

¹¹⁸ TODOROV, T. (1970): « Las categorías del relato » en *El análisis estructural del relato*. Buenos aires, pp. 155-192.

Todorov dice de esta distinción que el tiempo del discurso es lineal, y el tiempo de la historia es pluridimensional. Es decir, que en la historia pueden desarrollarse varios acontecimientos a la vez en diversos planos temporales, mientras que en el discurso deben colocarse uno tras otro, supone una deformación temporal casi inevitable de la sucesión natural de los hechos al relatarlos¹¹⁹.

Goytisolo constituye su novela a partir de los procedimientos que admiten la sucesión de los hechos en una trama narrativa es decir enfocados a partir de un espacio ficticio de la narración. El estudio del cronotopo¹²⁰ de *Las virtudes del pájaro solitario* o lo que significa literalmente tiempo-espacio nos permite estudiar la conexión esencial de las relaciones temporales asimiladas artísticamente a esta novela. La idea general de la novela consiste en volver atrás para reanudar un conjunto de imágenes concentradas en la memoria o según las expresiones del autor:

las horas, los días, las semanas del jardín, absortas en incesante, bocacciana plática, reconstrucción minuciosa de lances y aventuras, incesantes de dicha y fulgor, de briosa acometividad remansada, realidades o ensueños expuestos con ese afán de esmero y perfección que dicta el exilio, fidelidad escrupulosa a los ritos del mundo extinguido, agujas del reló detenidas en una fecha infausta (Vps. 19).

Las asambleas que tenía en el jardín, un espacio cultural mencionado en otra novela que lleva el título de *Las semanas del jardín*, le permitían valerse del tiempo como herramienta que le permitía recordarse de su pasado con todo lo esencial que marca su vida como el exilio, las dichas de la vida, los ritos... En este caso nos vemos obligados a acercarnos al estudio del cronotopo histórico según la teoría de Bajtin. Este dice

¹¹⁹ Idem,

¹²⁰ Término que, según, Bakhtin significa Conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. BAJTIN, Mijail M.(1989): *Teoría y estética de la novela*, ed., Taurus: Madrid, p. 2.

..., la asimilación del cronotopo histórico real en la literatura ha discurrido de manera complicada y discontinua: se asimilaban ciertos aspectos del cronotopo, accesibles en las respectivas condiciones históricas, se elaboraban sólo determinadas formas de reflejo artístico del cronotopo real.¹²¹

El tiempo del primer capítulo es indeterminado. Cuando se empieza a contar la historia en este capítulo el autor no se limita por el tiempo, más bien es indiferente y no presta gran interés a éste. Este capítulo empieza por la frase siguiente: “había aparecido, se nos había aparecido, en lo alto de la escalera un día como los demás, ni más ni menos que los demás” (Vps .9). El capítulo transcurre en un día indeterminado, la continuación temporal de eso quizás vaya a ser en uno de los capítulos que siguen. La indiferencia del autor se marca con claridad en esta frase: (*no, no me vengáis ahora con fechas, qué importancia tiene a estas alturas, después de lo ocurrido, una cifra engañosamente exacta?*) (Vps.9). Su despreocupación e indiferencia designan la atemporalidad de la acciones y que los personajes de la novela actúan fuera de una estructura temporal. “Lo ocurrido” con que empieza la historia es él que constituye esta indiferencia y por consecuencia una indiferencia que se convierte en un desprendimiento y desapego de todo provecho personal como lo podemos leer en esta frase: *no, no me vengáis ahora con fechas, qué importancia tiene a estas alturas, después de lo ocurrido, una cifra engañosamente exacta?*. Es evidente que las novelas¹²² de Juan Goytisolo carecen de linealidad temporal en, la presentación de los hechos. Es decir que el autor genera voluntariamente una serie de anacronías que rompen con ese orden lineal y atribuye una gran libertad a los personajes que les deja actuar de manera fuera de la configuración temporal. Esta desobediencia al elemento

¹²¹BAJTIN, Mikhael (1996): “El crontopo”, en *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX*, Ed. Grijalbo Mondadori: Barcelona, p.64.

¹²²Nos referimos a sus últimas novelas, a partir de *Makbara*.

temporal la explica el autor a través del comportamiento de algunos de sus personajes como se nota en esta frase:

abanicos, suspiros, palabras susurradas, un grupo de nobles damas en guerra sosegada contra el tiempo y su avariciosidad, alevosía, inconstancia, trayectoria quebrada y llena de trampas, pausas de beatitud mentida... (vps.19)

Es la misma actitud que adopta el autor en las tres novelas que nos ocupan, rechazando con energía lo que para él constituye una opresión del tiempo como lo expresa en *Makbara* con “*la inaguantable esclavitud del horario*” o “*la disgregación de los años*” en *La Cuarentena*. Esto deja también a los personajes de las tres novelas apartarse de todo lo que puede constituir esta opresión.

La estructura temporal en *Las Virtudes del pájaro solitario* no constituye solamente una lucha contra lo que considera el autor como una opresión sino a veces destacamos lo contrario. En el segundo capítulo de la novela se trata de una nostalgia hacia el tiempo pasado: “*como en el tiempo de nuestra borrosa y ya llegada salíamos a pasear a media mañana*” (Vps.49). Goytisoló adopta la misma técnica¹²³ cuando se refiere al elemento de la temporalidad. En esta ocasión nos interesa explicar más la estructura temporal en esta novela o, más precisamente, en las relaciones que se producen entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Genette analiza en *Figuras III*¹²⁴, tres tipos de alteraciones en el tiempo del relato: distorsiones de orden, de velocidad y de frecuencia. Las distorsiones de orden tienen que ver con la decisión del narrador de alterar la cronología de la historia. Cuando el autor menciona diferentes lugares en su relato opta por las distorsiones de velocidad para poder mencionar una gran cantidad de espacios como se puede constatar en este fragmento a título de ejemplo porque toda la novela se constituye de la misma forma:

¹²³ Nos referimos a *Makbara* y a *La Cuarentena*

¹²⁴ GENETTE, Gerard, (1972): *Figures III*. Éditions du Seuil: collection Poétique. Paris.

todo aquello, dijo, correspondía aproximadamente a mis reacciones sicosomáticas durante las distintas fases del tratamiento, la cura de sueño prescrita por el excelente equipo de médicos, había venido a visitarme a diario desde la residencia en la que nos hospedábamos y, a través de los movimientos reflejos del cuerpo y expresión del rostro artificialmente dormido, adivinó las pesadillas, cuitas, anacronía, cambio abrupto de temas y personajes, ubicación ambigua de los paisajes, mutación de voces, vaguedad y fragmentación de tramas oníricas... (Vps.47)

En este caso no es el tiempo que tiene importancia sino los espacios y las acciones. Para poder realizar su objetivo el autor opta por el uso de cuatro elementos que realizan las alteraciones en la novela. Estos elementos son: escena, pausa, resumen y elipsis, contribuyen a armar el ritmo de la narración, haciendo que el relato sea ágil. En la escena, el tiempo del relato es casi igual al tiempo de la historia, es decir que el tiempo exterior o el de la realidad vital va junto con el tiempo interior o el del autor y de los lectores. La historia se cuenta en un tiempo presente y el autor evoca acontecimientos del pasado:

me llamo Ben Sida, dice, probablemente sepa de mí o mi nombre le sea familiar por los documentos y libros que ha consultado [...] las autoridades habían aceptado la idea de un simposio como un mal menor... (Vps. 87)

Constatamos en este párrafo, como en tantos otros, que el uso del tiempo verbal presente se refiere al tiempo del relato, marca la presencia del narrador mientras que el imperfecto marca una vuelta hacia el pasado y hacia el núcleo de la historia. En las pausas el tiempo de la historia está detenido. Esto se caracteriza por la exageración en la descripción y la enumeración de los adjetivos y casi desaparecen los verbos de movimiento que podrían indicar un desarrollo en la historia:

pero si las ilusorias justas deportivas encubrían realmente ejecuciones y matanzas, quiénes eran los condenados expuestos en la picota, inmolados a la vindicta de un público siempre ansioso de verter fluxus seminis a la vista del fluxus sanguinis, relajados al brazo secular, sujetos a piras de leña viciosamente verde, asfixiados primero por el humo y achicharrados después por las llamas?...(vps.85)

Como se puede ver, sin dificultad alguna, el párrafo sólo tiene dos verbos conjugados y consta de un gran número de sustantivos y adjetivos (ilusorias justas deportivas, la picota, relajados...).

El resumen y la elipsis, que generan textos más ágiles, implican, en un caso, la condensación del tiempo y la ausencia de relato, en otro caso. En el párrafo siguiente notamos cómo el autor evoca el transcurso del tiempo y deja de seguir con la trama del relato usando el pretérito perfecto, un tiempo verbal que utiliza para marcar la ruptura con la historia porque en esta utiliza el imperfecto:

“paso tras paso, peldaño tras peldaño, ha caminado pegado como una sombra a la silueta encorvada del trujamán que le cede cortésmente paso al allanar los sucesivos obstáculos, escaleras angostas, antesalas, rejas, garitas de control, un largo y penumbroso corredor flanqueado de espejos polvorientos en los que ha podido verse reflejado de cuerpo entero antes de llegar a la casilla en la que acecha el último y malencarado celador” (vps. 106)

Ejemplo claro del resumen de una secuencia fuera del transcurso de la historia y de la elipsis que es una figura de construcción que consiste en omitir palabras que no son indispensables para la claridad del sentido. También este párrafo consiste en un dislocamiento en el tiempo y expresa un avance hacia el futuro: *“paso tras paso, peldaño tras peldaño”*.

Partiendo del estudio de Genette que fundamenta su estudio del tiempo en el estudio sistemático de las “anacronías narrativas”, como hemos señalado antes, o

“formas de discordancia entre el orden de la historia y de la narración” concebimos cómo Goytisolo configura la estructura temporal de su novela y cómo a veces en la descripción se dan saltos adelante o hacia atrás en el curso de la acción como lo afirma Vargas Labela:

*La novela más sencilla, independientemente de la elección de un número muy pequeño de elementos de la aventura contada, puede llegar a utilizar un armazón temporal relativamente complejo que se concreta en anticipaciones, vueltas al pasado, encabalgamientos de acciones, comisiones.*¹²⁵

En los capítulos siguientes no se nota un cambio en la estructura de tiempo, se trata de una vuelta al pasado a través del tiempo verbal, el imperfecto, mientras que sigue con el uso del presente y raras veces con el pretérito perfecto para marcar una pausa y no aburrir al lector.

1.1.3- Estructura temporal en La Cuarentena

La Cuarentena se plasma en un universo extra-temporal. Se trata de El Cronotopo de otro tiempo, otro espacio: el barzaj. Según el autor el barzaj es donde las medidas y las características no son parecidas a las de nuestro universo, nos dice acerca de ello:

En el momento en que me disponía a componer materialmente el libro, fallecí. Pasado del tiempo breve al infinito, me desprendí de mi mismo, conocí de golpe levedad y fluidez (LC. 9-10)

A partir de este procedimiento se dificulta más la concepción del tiempo en esta novela. Es muy difícil situar las substancias dentro del marco temporal. Es un concepto que pueda “*déterminer l’être ou la substance, comme présence revient,*

¹²⁵ VARGAS LABELLA, Cándida: (1986): *Estructura narrativa de “la colmena”*. Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad: Granada, p.44.

selon Heidegger, à commettre une confusion ontologique, à confondre l'être et l'étant"¹²⁶.

Sin embargo la teoría de Heidegger aniquila y borra la noción temporal de la existencia material de nuestro universo o al menos distingue entre ser, sustancia y tiempo. Consciente Goytisolo de la dificultad de medir el tiempo en el barzaj como lo afirma en esta frase: “*el tiempo no corre aquí como antes*” (LC.18)- afirma que “*la noción tiempo se desdibuja y anula en el istmo que une los dos mundos*” (LC.10)

Frente al plano cronológico que sitúa los hechos de la realidad histórica en las obras donde el tiempo solía ser un tiempo convencional -en *Makbara* se trata del desarrollo de la guerra fría y del conflicto entre socialismo y capitalismo- en *La Cuarentena* aparece otro plano temporal, que sería el que hace referencia a los hechos de la ficción novelesca, al devenir del narrador tras su muerte, al resultado de un trayecto a lo largo de cuarenta días, donde el autor acompañando a su colega en un viaje ultraterreno da saltos entre un tiempo real y otro de ficción. El tiempo real expresa como lo hemos señalado anteriormente el tiempo de la realidad histórica. Esta estructura temporal la enfoca el autor dentro del discurso temporal, cosa imprescindible en todas las novelas, pero lo que diferencia *La Cuarentena* de las demás obras es la noción del tiempo (tiempo de la acción). Se trata de un tiempo en un mundo ficticio que no es nuestro mundo. Es lo que nos quiere mostrar el autor a partir del segundo capítulo:

¿Volaba a nueve mil metros de altura en un avión de las líneas aéreas turcas, como ocurrió una vez, lo recordaba bien, en un vuelo interior de las mismas? (...) pero no había ascensores ni hoteles, ni siquiera aviones. De otro modo se habría cruzado con ellos a lo largo de sus paseos. ¿Con el tiempo que allí llevaba no había visto ni oído alguno por mucho que escudriñará! (LC.11-12)

¹²⁶ BERGSONM, H., (1996): "*La définition du temps et son destin ontologique*" in *Le temps, Texte expliqués Sujets analysés* de Catherine Malabou, Hatier: Paris, p.8.

Si aplicamos la teoría de Heidegger, esto viene a ser explicado como lo siguiente: en el otro mundo el ser se aparta de su esencia como ser y de tal modo se separa del tiempo;

Heidegger va appuyer l'étude de la relation entre être et temps ainsi redéfinie sur l'analyse d'un étant particulier. Heidegger dit en effet : « être veut dire que à chaque fois être d'un étant » dès lors, « la question de l'être va avoir pour interroger l'étant lui-même ». L'étant à interroger en premier lieu est celui que Heidegger nomme le Dassin, littéralement « être-là » (être au monde). Le Dassin est ce que nous appelons couramment l'homme. En quoi l'analyse du Dassin rend-elle possible l'explication de l'être et du temps ?¹²⁷

Por así considerarlo y analizarlo a partir de las obras que influyeron en el pensamiento de Goytisolo, el tiempo en *La Cuarentena* nos ayuda a acercarnos a la reflexión sobre el concepto de escatología plasmado en “las moradas”¹²⁸ de Teresa, o las visiones ultraterrenas de Dante y de Ibn Arabi. Las dos primeras pretenden explicar la alegoría de los grados de la vida espiritual, yendo desde la ascética hasta la mística. Una doctrina vivida por los maestros de la mística cristiana y también del sufismo musulmán. El autor en su recopilación de las dos obras nos introduce dentro de un espacio temporal transitorio, breve pero infinito. La brevedad consiste en el transito de los cuarenta días, pero lo que es infinito son las acronías y sucesión onírica de escenas y de personajes a través de una imaginación de un mundo del más allá. Es la estación de una espera en el barzaj que separa los dos mundos.

Por medio de una fragmentación de las acciones y la yuxtaposición de escenas – como una técnica cinematográfica- consiguió Goytisolo estructurar su novela en lo que al tiempo se refiere. El crítico José Ortega se refiere también a la técnica cinematográfica cuando habla de la fragmentación de una novela;

¹²⁷ H.Bergson "La définition du temps et son destin ontologique, Op.cit. p.10.

¹²⁸ Las Moradas del Castillo Interior (o más simplemente: *Las Moradas*) es el último libro que escribió Santa Teresa de Jesús, (1577). La morada significa la estancia o residencia en un lugar durante algún tiempo. En este sentido significa una estancia antes del día de resurrección.

*El manejo del tiempo es un recurso fundamental de la novela; en su desarrollo el presente es lo que cuenta; no hay un término temporal del proceso vital de cada uno de los protagonistas. Los personajes se mueven de forma circular, no en la forma lineal.*¹²⁹

Analizando la estructura temporal en esta novela nos tropezamos con la dificultad de concebir un desarrollo del tiempo del principio hasta llegar al final del último capítulo. Pues se trata como hemos señalado de una forma circular. Es decir que la historia misma no se desarrolla de una forma lineal; unos capítulos son la continuación de otros pero no de una forma ordenada, es un juego de alternancias. El primer capítulo se puede considerar como una introducción general a la obra. Nos aclara que el autor, muerto en el instante de iniciar su obra, es guiado por una amiga, fallecida también, a través del espacio de las moradas. En los demás capítulos se trata, como veremos a continuación por una parte, de una vuelta hacia atrás, un recuerdo de la vida de nuestro mundo y por otra de la descripción de su viaje al más allá según la percepción islámica.

Del capítulo II al VII la trama de la novela es lineal, ordenada de modo que el autor trata de acercarnos gradualmente a los acontecimientos del mundo del más allá. Sus paradas con su colega que le acompañó y las explicaciones que le dio en cada parada. Por tanto, y ante la historia o trama que quiere plasmar, el autor elige el orden que dará a los acontecimientos y la importancia que cada uno de ellos tendrá en la novela, manipulando el orden de los acontecimientos. Un trayecto de cuarenta días lo cobija en una frase del segundo capítulo y seguirá detallándolo en los demás capítulos (del III al VII) como lo podemos leer en esta frase:

Caminaban ingravidos, cogidos de la mano. Te quedan cuarenta días, le había dicho ella, luego cambiarás de morada y quién sabe si entonces

¹²⁹ ORTEGA LÓPEZ, José, (1974): *Ensayos de la novela española moderna*. Ed. Porrúa: Madrid, p. 34.

volveremos a vernos. Yo te guiaré y mostraré cuanto he visto desde que me desarrimé de todo lo sensible en el tramo de la escalera (LC.13)

A partir del capítulo VIII se trata de un salto hacia atrás, al mundo donde las criaturas son de carne y hueso, donde el mundo no es sueño como en los capítulos anteriores, ni el tiempo es el mismo o el espacio que pisan es igual. Sobre eso nos dice el autor:

Estaba en su centro, morada y delicias, en las entrañas de un mundo palpitante de vida, solicitando a un tiempo por voces, olores, gestos, contactos, sabor de broquetas y cuencos de harira, consciente de la unidad y diversidad de cada una de sus partículas, de su igualdad radical, con la masa proteica de cuerpos objeto de su imantación, misericordia o deseo, comunidad de destino asumida a la desnudez del nacimiento y tránsito, racimos humanos de inasible belleza y fulgor súbitamente extinto (31)

Cuando el tiempo retrocede hacia atrás no sólo nos expresa lo que ocurre en nuestra vida sino que indica con énfasis lo que la literatura nos transmite a partir de la ficción, es decir los acontecimientos históricos. El autor intenta denunciar, en esta obra tanto como en *Makbara* o en *Las virtudes del pájaro solitario*, la historia con toda su realidad; la opresión del mundo capitalista, las guerras y la injusticia, sobre eso leemos en la obra:

¿De qué inmenso caudal de venas y arterias procedía? De los desheredados de Ben Suda? , manifestantes ametrallados de Orán?, humillados y ofendidos de los barrios populares cairotas?, martirizados de Sabra y Chatila?, madres sorprendidas de compras en los feroces bombardeos de Beirut?, adolescentes lanzapiedras de Kafr Malik?, aldeanos exterminados de Halabxa, niños aprisados en el infierno de El Chatti?.... (LC.33)

Los capítulos VIII y IX interponen los capítulos de la obra y forman una pausa antes de seguir con la descripción de la estancia del autor con su colega¹³⁰ en las moradas¹³¹ del cielo. En estos capítulos el autor continúa con el proceso de avivar la memoria con el objetivo de introducir al ser arabo-islámico en la construcción romanesca notablemente moderna o lo que podemos llamar “la reescritura” de la historia.

... ¿O la disgregación de los años?, cifrada en sus movimientos inhábiles y tanteos de ciego cuando, al sintonizar los programas de noticias, veía surgir en su memoria las viejas ciudades que amaba convertidas en inmensos montones de chatarra y cráteres negros,... ¡La capital de Harún Rachid iluminada por el fulgor de los bombardeos como un cariñoso y familiar árbol navideño!... (LC.35)

O también podemos leer

Estos personajes noblemente vestidos, con aureolas de virtud o santidad, son los de Ibn Taymia, Torquemada y Menéndez Pelayo: no sufren suplicio alguno: de azufre hirviente, decoración perpetua ni arpones ígneos. Su tormento es más agudo y fino. Contemplan en los círculos de la gloria a quienes, por estrechez de miras, condenaron por herejes (...): al gran Ibn Arabi, el Maestro Mayor y Sello; a Al Hallaxx, al Bisthamiy Suhravardi;... (LC.41)

¹³⁰ Así la llama el autor en su novela

¹³¹ Es una estancia en un lugar según el Diccionario General de la lengua española, Vox, ed. Calabria, Barcelona, 1997.

Nuestra elección de esta obra¹³² se explica por la relación estrecha que tiene ésta con la vida del autor. Este género de reescritura de la historia (vida) lo encontramos en las aproximaciones religiosas que tratan de las biografías de sabios musulmanes y señalan a través de éstas los diferentes acontecimientos de las épocas del esplendor musulmán¹³³.

A partir del capítulo X asistimos a una conversación¹³⁴ analítica en una de las moradas del cielo con un tono de preocupación más elevado, hacen referencias al pasado, donde hay una mezcla entre el tiempo vital¹³⁵ –el del autor y del lector- y otro de la ficción. Este proceso que llamamos analepsis externa. Es decir que se trata de una analepsis, cuyo alcance es exterior al tiempo del relato y cuya amplitud total se desarrolla y mantiene el tiempo real o como hemos mencionado antes el tiempo de de la acción.

Este es el caso del siguiente fragmento:

Como no puedo ser tu Beatriz, dice con vuestra festiva complicidad de antes, si quieres visitar la gehena será mejor que recurras a los servicios de alguna agencia. ¡allí te mostrarán sus folletos ilustrados con los programas de excursiones y pondrán a tu disposición una azafata políglota!

Ella ríe otra vez, como en los viejos tiempos, cuando te esperaba a la salida del aula y os ibais a prolongar la discusión sobre el Arcipreste y “La Celestina” en los bancos públicos de Washington Square o una cafetería cercana al Departamento. (LC.39)

En el capítulo XI asistimos a una marcha, una continuación del capítulo X. Una mezcla entre realidad y ficción:

¹³² Una obra autobiográfica pero diferente a la de *Makbara* y *Las virtudes del pájaro solitario* en lo que se refiere a la manera de relatar los acontecimientos de su vida.

¹³³ Por ejemplo el libro “albidaya wa al nihaya (introducción y conclusión) de Ibn Kathir, también podemos citar a Ibn Khaldún e Ibn Al-Gotia.

¹³⁴ Entre el autor y su colega

¹³⁵ Queremos decir por tiempo vital el tiempo de la vida real del autor.

Estáis en lo que aparenta ser una agencia de viajes adornada de llamativos carteles con reproducciones del Bosco y aguafuertes de Gustavo Dore (LC.40)

A partir de estos ejemplos notamos que se trata de una lectura del tiempo pasado y un análisis de la situación de los personajes creados. Dice el autor: *¿no ves que somos soñados?* Esta vuelta hacia atrás, en el pensamiento del autor y no en la trama de la novela- permite al autor seguir con los encuentros de personajes que han marcado su vida literaria como Ibn Arabi, Menéndez y Pelayo y otros como se puede leer en este fragmento:

Contemplan en los círculos de la gloria a quienes, por estrechez de miras, condenaron por herejes, zendiques, cafires y otros desvíos nefandos: al gran Ibn arabi, el Maestro Mayor y sello de los Santos; a Al Hallax, Al Bisthami y Suhravardi; a los shadilíes, alumbrados y dejados; al sublime Miguel de molinos; a don José María Blanco. (C.41)

Y así notamos que lo que se describe en una página se repite en otras con personajes diferentes. Esta estructura de capítulos breves y cortados de *La Cuarentena* exige un tiempo específico para cada acción, que muchas veces es coincidente con el de otras acciones. Un caso de tiempos coincidentes en acciones distantes aparece en el capítulo XVII cuando se vuelve a hablar de Ibn Arabi:

Nada de eso, dijo ella. Para Ibn Arabi, la multiplicación de las formas es la modulación compleja de una misma Presencia. Materia, personas, sucesos, fenómenos naturales, obras de arte son los signos de ésta. (LC.59)

Lo que marca esta parte es la lentitud y la velocidad que caracterizan las acciones donde los tiempos de lectura y de aventura son simultáneos, es decir que, en este caso, todos podemos ser Goytisolo y asistir a esta subida por el cielo

acompañados de una imaginación inmensa como lo hizo él cuando imitó a Ibn Arabi, Dante o Abi Al-Alaa Al Maari.

El resto de la novela sigue de la misma forma en lo que se refiere a la estructura temporal. El autor continúa desplazándose entre el mundo de la imaginación y el otro de la realidad vital. Queremos designar con ese término su vida y la de su colega Beatriz, aunque al final de *La Cuarentena* se le perturba la imagen como lo aclara él mismo en esta frase:

¿No se había desarrimado del todo lo sensible, como ella creía, o era el ojo de tu imaginación el que no había alcanzado a representarla sino en la forma y apariencia de antes?(Lc 109)

El autor mismo, al fin de la obra, se pregunta si había alcanzado a estructurar de una manera adecuada el espacio temporal de su novela tanto como lo hizo Ibn Arabi:

La acumulación de acronías, dislates, mutaciones espacio temporales a lo largo de vuestros vagabundeos, ¿habían existido en la realidad material u obedecían a tu lectura interiorizada de Ibn Arabi?

1.2- Estructura espacial

Vistas las características temporales de las tres novelas, estudiamos ahora la estructura espacial de estas mismas. El espacio, sea real o imaginario, se asocia siempre con la acción y con el discurrir temporal de la novela. Por eso es muy difícil delimitar las estructuras temporales y espaciales. En esto tenemos la intención de estudiar el espacio como componente de la novela, sus características y la intención del autor al usarlo en la novela:

El novelista, como el pintor o el fotógrafo, selecciona para empezar una porción de espacio que enmarca acto seguido y de la que se sitúa a

*una cierta distancia: un vasto paisaje en el caso de Chateaubriand, un ángulo de un edificio en el caso de Robbe-Grillet*¹³⁶

Antes de seguir con el estudio de la estructura espacial en las tres novelas convendría dar una definición del espacio. El espacio se define en el *Diccionario de la Real Academia Española* como “*Extensión que contiene toda la materia existente*”¹³⁷. Pero el concepto de *espacio* que interesa a la teoría de la literatura, implica diferentes caracteres genéricos así como diversos matices tipológicos o funcionales que por su prolijidad y complicación hacen muy difícil una definición utilitaria. Existen otras definiciones que tampoco incluyen explicaciones propiamente dichas del término *espacio narrativo*. Su procedimiento para establecer el significado del término consiste en acudir a las relaciones entre otros elementos narrativos para dirigirse, siguiendo el camino inverso, hacia una definición que al final no resulta completa. Entre estas, señalamos la definición de M. Bal aunque es una definición que al final no resulta completa porque Bal prefiere señalar cómo aparece el espacio, en vez de explicarlo:

*La historia se determina por la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de espacio.*¹³⁸

Otras definiciones que añadimos para explicar el concepto espacio es la de J. Weisgerber y Todorov

L'espace du roman n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action

¹³⁶ Cándida Vargas Labella, (1986): Op., Cit, p.47

¹³⁷ *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, (2001): Espasa-Calpe: Madrid, s.v.

¹³⁸ Bal, M., (1990): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra: Madrid, p. 101.

*et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir qui raconte les événements et les gens qu'y prennent part.*¹³⁹.

Según Darío Villanueva, Todorov considera que el espacio consiste, junto al tiempo, una categoría fundamental de la estructura narrativa:

*La especialización (es una) operación fundamental en el proceso de transformación de una historia en un discurso mediante una estructura narrativa. Consiste en la conversión del espacio de la historia en un espacio verbal en el que se desenvuelvan los personajes y situaciones mediante procedimientos técnicos y estilísticos entre los que destaca la descripción.*¹⁴⁰

1.2.1- Estudio del espacio en *Makbara*

Makbara presenta una clara estructura espacial expansiva: parte de un punto concreto (un bulevar) y progresivamente se va ensanchando para abarcar el barrio que le rodea hasta delimitar la ciudad (Paris) para pasar a otras ciudades (Quenitra, Pittsburg por ejemplo)

avanzar ensimismado por la acera hormigueante del bulevar: pasar el estanco, la camisería, el cruce de la rue Sentier, la terraza del café-restorán, el salón de máquinas tragaperras (Mkb.13)

En el primer capítulo se refiere al espacio de Paris ocupado por los personajes que se mezclan en la enunciación con la rue, el almacén, la bocacalle...esos personajes nunca se definen por sus nombres sino por los de su ubicación geográfica.:

¹³⁹ L'espace romanesque : essai de définition. in.WEISGERBER, J., (1978): *L'espace Romanesque*. pp. 9-20. L'Age d'Homme : Lausanne, p. 14.

¹⁴⁰ VILLANUEVA, Darío, (1994): *Comentario de textos narrativos: la novela*. Ediciones Júcar: Gijón, pp. 181-201.

atravesar la bocacalle de Notre dame de Recouvrance, la rue de la Ville Neuve, con la flecha indicadora del cine...todavía otra terraza de café: media docena de mesas protegidas del frío por el grueso cristal de la luna...el paso del meteco de sobrecogedora figura:....imagen venida del más acá...inmune contra las reflexiones malignas del gentío desparramado en la acera (Mkb. 15)

Todo ello recuerda la ciudad y la muchedumbre. Pero en concreto recuerda a París y a las gentes que viven en esta ciudad. Aunque ensimismado como dijo el autor el meteco nunca se encuentra realmente solo sin la proximidad implícita de otras personas o edificios como lo aclara el autor en esta frase: “*caminar, siempre caminar, ajeno al mudo rechazo de los transeúntes: a la bendita prudencia con que se apartan para evitar el contacto*” (Mkb. 15).

En las calles se tropieza con cafés, quioscos, salones de cine, sastrería de confección. Parecen excesivos objetos y gran número de personajes que caben en estas calles. Además resulta que muchos no se enteran de lo que pasa. Lo que significa que, o el autor se ha permitido el lujo de crear un espacio acomodado a su idea novelística, o ha pretendido reflejar un hervidito de gentes incomunicadas entre sí, por más que estén materialmente juntas:

fuera de alcance de sus voces, al otro lado de la calzada del bulevar: terraza-acuario del café de France, nuevo quiosco de diarios, sastrería de confección, saldos de peletería, emblema rojo de un café estanco : seguir cuesta arriba por Strasburg, sin prestar atención a los que me miran : muecas, expresiones de disgusto y repulsión : mi fecunda cosecha : despejar su trayecto con visible apresuramiento(Mkb.19)

Los personajes que frecuentan estas calles parecen ocupados, indiferentes, a medida que el transcurso de la novela los va complicando en su estructura. Se da la impresión de que el autor identifica personaje con espacio. Y así empieza el capítulo por la descripción del personaje. “*fantasma, espectro, monstruo del más*

acá venido”, y lo termina con otra del espacio “*camino del mercado*”. Entre estos dos polos se desarrolla el primer capítulo.

En este capítulo domina el espacio real sobre el imaginario porque abundan las descripciones de un meteco errante por las calles de París. Se mencionan lugares realmente existentes en París como la rue Sentier, la boca de metro Bonne Nouvelle, la rue Poissonnière, la opulenta terraza del Madeleine Bastille, la rue de la Ville Neuve...a través de esta amplia enunciación, el personaje en *Makbara* va identificándose al espacio como lo hemos señalado antes. También en este capítulo domina el espacio dinámico sobre el estático porque dominan los personajes móviles sobre los inmóviles. Se trata de un meteco que anda de una parte a otra sin especial detención en ninguna y los personajes con quienes se tropieza ni siquiera alzan la vista y siguen despreocupados “*ajeno al mudo rechazo de los transeúntes: a la bendita prudencia con que se apartan para evitar el contacto*”.

El esquema temático alrededor del espacio novelesco y en esto me refiero a la dualidad espacio abierto/ espacio cerrado empieza a mezclarse a partir del segundo capítulo cuando Ángel empieza a buscar la libertad y la encuentra en el desierto. El paria también sueña con liberarse a través del espacio, está en busca de un lugar que le permita identificarse. Pero la libertad con que sueña es según Evelyne Garcia:

Una libertad soñada desde el interior, o sea, desde unos lugares cerrados variables en el espacio geográfico (minas, pozos de la tenería, catacumbas), pero permanente en cuanto que siempre sin refugios desde los cuales se vive en mente de recuperación de la propia identidad en un lugar de contacto abierto (el mercado, la plaza).¹⁴¹

Esta tentación de liberarse a través del espacio consiste, para ángel, en un caminar individual por la superficie hacia otra individualidad y para el Paria en un

¹⁴¹ EVELYNE, García, in LÁZARO, Jesús (1982): *Juan Goytisolo* .ed., S.L., Polígono Igarza: Madrid, p.142.

soñar solitario hacia unas vivencias compartidas a cielo abierto. Entre los dos recorridos existen otros dos espacios que consisten un espacio común para los dos:

-El cementerio, lugar abierto del amor. *“al punto mismo donde nos encontramos, amémonos como posesos, no importa que otros miren, calentaremos los huesos de las tumbas (...) todo el makbara es nuestro (Mkb.41.42)*

-Las catacumbas, lugar cerrado donde se puede realizar el sueño. El protagonista lleva largo tiempo allí sin estar harto del lugar. Porque sabe que a través del cual podría conseguir sus deseos y por consecuencia sus amores:

Cómo ha llegado hasta aquí?

Cuánto tiempo lleva en las catacumbas?

por qué ha elegido vivir entre ratas? (Mkb. 165

A estas preguntas contesta el autor en el capítulo “como el viento en la red”

“mantenerte quieto, cautivo, arrobado, incapaz de de asimilar tanta dicha; no hiedes, no ensucias, carece de orejas, la mujer se levanta, suspira, te besa, dice que volverá, os amaréis, follaremos, lejanas catacumbas, remotos cementerios, jamás olvidará mi postura” (Mkb. 184)

El transcurso de la novela sigue en el mismo espacio, un espacio significativo que no se aparta del personaje, hasta el último capítulo donde el autor mismo, obsesionado por este espacio, se nos hace una lectura nueva. Este espacio es Xamaa el fna.

1.2.1.1- Una lectura del espacio Xamaa el Fna

El enfoque espacial de *Makbara* en una plaza de Merrakech denominada Xemaa-el-Fna lleva al autor a contarnos una historia de amor que expresa dos temas

mayores de la tradición surrealista: el amor y la libertad. Para llevar a cabo esta labor, estimulado por la plaza Xemaa-el-Fna, el autor recurre a la vieja tradición oral del relato tal como en el *Libro de buen amor* o *Las mil y una noches*. Este propósito se realiza sólo en una plaza donde se conserva el "patrimonio oral de la humanidad"¹⁴². Para Goytisolo, Xemaa el Fna es un espacio público donde se confunde lo real y lo imaginario, un " espacio abierto y plural, vasto ejido de ideas " (Mkb.203). Es donde todos los transeúntes son protagonistas, es un lugar que se identifica con la "*suspensión temporal de jerarquías, [y la] gozosa igualdad de los cuerpos* " (M. 204) es un " *universo sin estado ni jefe, libre circulación de personas y bienes, territorio común* ", (Mkb. 205). La actuación del protagonista en esta plaza imanta a diario al obre de su halca a un conjunto de espectadores.

Este proceso de escritura nos hace constatar que, cuando Goytisolo se refiere en sus escritos a las plazas del Oriente, intenta revelar cómo el personaje en este espacio se expresa libremente. La plaza es el lugar donde se libera "*el discurso de todos los demás que se oponen a la normalidad dominante*" (Mkb. 221).

En ello se permite "*alinear pacientemente nombres, adjetivos, términos en lucha desigual con la perfecta simultaneidad de la fotografía* " (Mkb. 207).

1.2.1.1.1- El espacio sagrado

En paralelo a las calles de París y Pittsburg, el autor introduce a la mezquita como elemento arquitectónico que contribuye en la constitución del patrimonio de los valores de la humanidad.

La mezquita que menciona Goytisolo en su obra es aquel espacio sagrado donde se unen los hombres para invocar la justicia de Dios:

...orientarte hacia la airosa silueta de la Kutubia, tender al alminar las palmas de las manos abiertas, invocar la justicia de Alà, suplicarle que te acoja en su reino... (Mkb. 56)

¹⁴²Así lo denomina el autor en su artículo "*Patrimonio oral de la humanidad*". In El País 26.0396 P.11.

En esto evoca el lugar oriental que acierta en restituir la "ausencia de espacios de discusión" (Mkb.27) por un espacio donde abundan "*las muestras de cariño y afecto, bendiciones, azoras, parabienes, zalamas*" (Mkb. 39). Es esto la imagen de la mezquita que quiere transmitir Goytisolo a los lectores de *Makbara* y particularmente a los Occidentales.

También expresaron esta idea otros autores tales como Fernando Frade¹⁴³ que no pudo ocultar su obsesión por las mezquitas del oriente y subrayó la contribución de aquellas en la educación del musulmán. Blasco Ibañez¹⁴⁴, por otra parte, mencionó la importancia que daban los musulmanes a la construcción de estos templos del Islam. Mientras otros como Antonio Muñoz Degraín, fascinados por la belleza espiritual de la mezquita, penetraban en su interior para decir:

*“La más apacible calma
reina en el Cuerno de Oro
y en él las mezquitas copian
sus gigantescos cimborrios;
rompe el nocturno silencio,
turba el solmene reposo”*,¹⁴⁵

1.2.2- Estudio del espacio en *Las virtudes del pájaro solitario*

En este capítulo domina el espacio imaginario sobre lo real, abundan las historias de cada uno de los personajes creados por el autor. Empieza la novela con la aparición de un personaje en un espacio determinado: "*había aparecido, se nos había aparecido, en lo alto de la escalera un día como los demás, ni más ni menos que los demás*" (Vps.9). La importancia de esta frase como principio de la novela consiste en la mezcla del espacio, tiempo, personaje y acción. Es decir las estructuras componentes de la novela. El personaje aquí viene apostillado por un espacio real: la escalera. Ésta, junto con el salón, los vestuarios, las duchas parece

¹⁴³ FRADE, Fernando, (1970): *El momento de España en Oriente Medio*. Ed., Eosgraf: Madrid.

¹⁴⁴ IBAÑEZ, Blasco, (1947): *La vuelta al mundo de un novelista*. Ed.Prometeo, México.

¹⁴⁵ <http://www.faqs.org/periodicals/201001/2275402241.html>

componer el mundo del narrador y sus colegas¹⁴⁶. Desde este se domina el entorno del lugar donde están. Una situación que les produce alivio como se puede leer en este párrafo.

mientras nosotras íbamos y veníamos despreocupados del salón a los vestuarios, cruzábamos el vestíbulo contiguo a las duchas en donde algunas jóvenes aún airosas (...) contemplábamos a las parejas de los bancos laterales, las mesas cuidadosamente dispuestas por el mozo, las lámparas de vidrio translucidos y pie borneado de bronce... (VPS. 9)

Otro elemento muy importante que puede ser creado por el espacio, es la pasión y la tendencia que produce en el espíritu de los personajes, la exaltación que el mundo oriental debió ejercer sobre ellos. Estos se sienten inclinados hacia un paisaje oriental y un ambiente que les desahoga de toda preocupación.

abarcaba ya el salón de descanso , los asientos laterales de gastado hule rojo, farolas Segundo Imperio, frescos murales de paisajes orientales, colinas verdes, jinetes, siluetas con albornos y haiques, algún espigado alminar de mezquita...(Vps. 10)

El autor nunca da una visión del espacio total de la escena. Ni intervienen todos los personajes al mismo tiempo, ni el espacio es reflejado en su totalidad. Lo que hace el autor es, reflejar diversos círculos pequeños que se engloban en la totalidad de la escena por yuxtaposición del mismo modo que en la estructura temporal, tal como lo hemos visto. En este caso se puede considerar esta estructura espacial como una atomización del espacio; por ejemplo cuando empieza el autor a contar las historias del pasado todo se hace a partir de la residencia y los lugares que menciona el narrador empiezan a desfilarse como sucede en las escenas cinematográficas. En este el autor menciona a las calles, la capital, el hospital... El

¹⁴⁶ Los que le acompañan en el vestuario.

entorno del narrador es la residencia donde está y en vez de presentarnos las escenas de fuera en un mismo punto, el autor los diversifica en diferentes lugares, diferentes tiempos y diferentes personajes y acciones como nos lo aclara Vargas Labella:

el novelista puede utilizar la vista panorámica, «el travelling». La profundidad de campo, los juegos de luz, la distancia con relación al objeto y al cambio de plano para situar al personaje e integrarlo en su ambiente.¹⁴⁷

Podemos encontrar en los diferentes capítulos de la novela diferentes momentos en que el personaje sufre un cambio espacial. Sobre este desplazamiento que hace este último dice el autor “*eso se llama, digo yo, pasar de Guatemala a guatepeor*” (Vps 33). A partir de la residencia donde está el narrador empiezan a desfilar las imágenes y detrás de cada imagen hay una historia que fluctúa entre realidad y ficción. Estas historias traen consigo una amalgama de personajes y sitios. Por decirlo de otra manera eso es según el autor una:

reconstrucción minuciosa de lances y aventuras, instantes de dicha y fulgor, de briosidad acometividad remansada, realidades o ensueños expuestos con ese afán de esmero y perfección que dicta el exilio (Vps.19)

En estos espacios el personaje no se ve con mayor frecuencia. Se trata, a veces, solamente de una sencilla figuración. Y el autor se interesa más por el espacio que por los personajes. En el capítulo IV, las actuaciones del personaje se reducen de una manera muy notable y el autor se interesa, como hemos dicho, en el ejemplo siguiente demostramos como el autor describe minuciosamente la decoración del corredor de la residencia donde están:

¹⁴⁷ Cándida Vargas Labella, Op., Cit, p. 136.

“recuerdo de pasos por el largo corredor del piso alto, baldosas blanquinegras en forma de damero, muebles de época, grabados de tema alegórico, estatuilla de la Virgen como una nínfula exangüe y doliente envuelta en un manto morado, retratos de damas provecas y antepasados severos, calor veraniego, zumbido de insectos, probablemente caminas descalzos” (VPS. 119.)

En este párrafo se conforma el autor con utilizar los sustantivos para dar más énfasis a su descripción. Introduce su párrafo con el sustantivo *recuerdo* y concluye con el adjetivo *descalzos* y entre los dos y entre los dos existe un gran número de sustantivos y adjetivos que son elementos esenciales para la descripción.

En el párrafo siguiente el autor localiza el espacio antes de integrar al personaje en su ambiente. En este sentido se nota también como se interesa más por el espacio como podemos leer:

estás en el despacho del tío y examinas los libros encuadernados de rojo y oro alineados en los estantes de la librería, manuales de historia, recopilados de obras jurídicas... (VPS 119).

El espacio narrativo en *Las virtudes del pájaro solitario* es uno de los elementos que configura la novela. Su valor significativo suele tener mayor importancia que el meramente formal. Este iría asociado a la descripción como hemos visto en los párrafos anteriores. Por ello, habrá que prestar atención a esas descripciones cuando aparezcan, y tampoco cuando no aparezcan porque la ausencia descriptiva, en algunos casos, se manifiesta como una forma de ruptura con la trama de la novela. Dicho eso, conviene distinguir entre diferentes espacios de la novela, sean reales o ficticios.

1.2.3- El espacio en La Cuarentena

El espacio en *La Cuarentena* coincide con la identidad del personaje. El actor en la novela se mueve como un ente volante y esta dispersidad del cuerpo en *Makbara* se reanuda para constituir un personaje libre estableciendo una relación con el espacio. Esta importancia que atribuye el autor al personaje sirve, en gran suma, para localizar el espacio como lo aclara Georges Poulet:

La distance qui sépare les êtres et les choses [constituye] l'importance, en somme, de la localisation qui coïncide souvent avec l'identité des êtres. ¹⁴⁸

Esto quiere decir que el autor en *La Cuarentena* distingue entre lugar y espacio. Es decir que el lugar mencionado en esta novela existe de verdad. Esto nos facilita conocer las personas a través del lugar como podemos ver en el ejemplo siguiente donde se refiere el autor a los habitantes de Bagdad:

un marea de sangre, como desbordada de un gran estanque o presa, avanzaba con lentitud desde las calles cercanas al Banco del Magreb y edificio de correos, se extendía y enrojecía mansamente el suelo entre las pirámides humanas apiladas por la afluencia continua de las carretas. (LC.33).

También cuando se refiere al colonialismo francés en Argelia u otros oprimidos en otros países como Egipto, Siria o Líbano lo hace a través de los lugares conocidos:

¿De qué inmenso caudal de venas y arterias procedía? De los desheredados de Ben Suda?, manifestantes ametrallados en las calles de

¹⁴⁸ POULET, Georges "La reflexion sur l'espace" en BERGEZ D. ; .BAERBÉRIS,P. ; DE BIAZI, M. ; MARINI,M ; VALEZCY, G. (1990): *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Ed.Dunod: Paris, p. 109.

Oran?, humillados y ofendidos de los barrios populares cairotas?, martirizados de Sabra y Chatila?, madres sorprendidas de compras en los feroces bombardeos de Beirut?, adolescentes lanzapiedras de Kafr Malik?, aldeanos exterminados de Halabxa, niños apriscados en el infierno de el Chatti? (LC.33).

Esos lugares suponen todos los quehaceres de la vida del autor. El lugar es aquí, significativo y estímulo en la escritura del autor y enseña una parte de la vida de éste, como dice Goytisolo mismo:

La escritura de un texto supone la existencia de un fino entramado de relaciones entre los distintos nódulos que lo integran. Todo confluye en ella: acontecimientos ajenos, sucesos vividos, humores, viajes, casualidades... (L.C 9)

Cada lugar en la novela tiene su propia historia. Un libro abierto hacia seres y acontecimientos. Hace revivir momentos de personajes vivos y muertos. El espacio en *La Cuarentena* es una muestra de la creación literaria culminante. En ella, el autor se apodera de una combinación misteriosa entre lo real y lo maravilloso.

A veces se pregunta el mismo sobre el significado del espacio para un difunto:

¿Cómo explicar si no la delicada estereofonía que parecía emanar de los confines indecisos de aquel espacio onírico, neblinas, irreal?(L.C.11)

La trama de la novela nos permite adelantar con la comprensión de la historia pero la composición del espacio nos obliga a mirar hacia atrás si no digo retrasar hacia el tiempo pasado para volver de nuevo a reconstituir la historia o mejor dicho comprender el contexto. De todos modos el hecho de mencionar el espacio narrativo en *La Cuarentena* facilita la comprensión de la historia. El concepto del espacio según esta forma lo declara T. Zubiaure como lo siguiente:

El espacio, además de ser un componente fundamental dentro de la estructura narrativa (aspecto sincrónico) es, por otra parte, un contenido, un tema que evoluciona tanto dentro del texto como intertextualmente (aspecto diacrónico del espacio) y que a lo largo de la historia literaria presenta particulares transformaciones, muchas veces de carácter paródico y metafictivo.¹⁴⁹

Esta estructura utilizada por el autor le permite sin gran esfuerzo mencionar los nombres de algunos lugares para integrar al lector en el contexto de la historia. La enumeración de los lugares permite a veces, al autor volver hacia atrás para tejer otra historia. El lector no le consta gran esfuerzo para integrarse en las diferentes historias que cuenta el autor. Uno de los lugares mencionados por el autor que citamos con el objeto de ilustración del caso es el Monte sagrado citado en los “alhadices”¹⁵⁰ del profeta:

Como un Diablo Cojuelo apostado en la escarpa vertical del Monte que según alhadices será uno de los jardines del edén o encaramado a alguno de los alminares contiguos al mausoleo de la inflamada por el Puro Amor, atalayas la vasta extensión de cúpulas, tumbas, mansiones, zagüias medersas que habías recorrido años atrás para domesticarla con tu natural prurito de rompesuelas. (L.C.19)

A partir de la expresión “*habías recorrido años atrás*” mencionada en este párrafo, vemos que el autor introduce un enunciado que rompe con la trama de la historia, cosa que suele utilizar a lo largo de la novela y que le permite desplazar libremente de un espacio a otro.

Como hemos visto al hablar de su definición, el espacio parece no poder abstraerse a su relación con los demás elementos narrativos, hasta el punto de que la definición

¹⁴⁹ZUBIAURRE M. T.(2000): *El espacio en la novela realista*. ED. F., F. C. E: México, p. 63.

¹⁵⁰ Todo lo que se ha dicho por el profeta del Islam.

del término parece pasar inevitablemente por dicha relación (Weisgerber lo define como *un conjunto de relaciones*).

Aunque el mundo se constituye como representación de un espacio ilimitado, su plasmación en el texto resulta evidentemente limitada. Obviamente conviene mencionar la cita siguiente que trata al espacio como escena en la que caben los personajes y las acciones:

*La impresión que prevalece ante una novela es que el espacio ya está ahí, como si de un escenario teatral se tratara, a la espera de que salgan los personajes y lo habiten.*¹⁵¹

El Día nueve de esta “cuarentena” que es continuación temporal y espacial de los días anteriores mezcla sabiamente los recuerdos y los lugares. Como hemos mencionado anteriormente, un cierto lugar que podría mencionar el autor siempre le permitiría volver atrás para reconstruir sus recuerdos y tejer una historia. La preocupación primordial del autor sobre el espacio sería sobre la antigüedad de los lugares o la disgregación de los años que constituye una imagen confusa en su mente. Acerca de eso se pregunta:

¿Fue la premonición de su caducidad la que le precipitó a repasar con el apremio y congoja de un arruinado coleccionista las estampas de los lugares más bellos que conocía antes de que desaparecieran para siempre de su vista por obra de su Acreedor? ¿O la disgregación de los años...? (L.C. 35).

El protagonista en este capítulo ve surgir en su memoria las viejas ciudades que amaba convertidas en inmensos montones de chatarras y cráteres negros. Esta atmósfera constituye una amargura en la garganta del protagonista y, por consecuencia le induce a huir de este espacio de la catástrofe. En este caso el autor

¹⁵¹ M. T. Zubiaurre: Op., Cit., p. 33.

se refugia en el espacio abierto para consolar a su protagonista ya que este después de huir de esa atmósfera encuentra su refugio en “*las montañas nevadas por una carretera de revueltas en medio de chumberas y almendros floridos*”. (L.C. 35) .

Este capítulo consta de doce escenas de las que siete constituyen un espacio cerrado y el resto es el espacio abierto. Estos aparecen en la novela por alternancia, quizás para dar un equilibrio a las acciones. Al fin del capítulo constata el autor que este espacio abierto o de otra manera, estos lugares interiores son la causa de sus preocupaciones y de esta imagen sombría que tiene y cada vez se refugia en un lugar exterior en busca de consolación, pero al final nota que el camino no tiene salida tal como podemos leer en este párrafo:

Huyó, huyó otra vez, por vastos y abruptos espacios montañosos, en busca de nuevos escondrijos, asilos más recónditos, cierto de que era nada, podía nada y valía nada, acosado de imágenes sombrías y efímeras;...

Detuvo el automóvil una encrucijada y descifró la desdibujada inscripción del cartel:

CAMINO SIN SALIDA . (L.C. 36)

Todos los lugares en la novela aparecen de igual manera, ejercen la misma función que en dicho capítulo. Aparecen con sus nombres y aquí cabe recordar que al hablar del espacio le asignamos el papel unificador, ya que el mismo lugar nos pone en relación a una serie de personajes como en el capítulo XI donde el protagonista sueña encontrarse en un museo de París y en el pasillo donde suceden los cuadros, el protagonista erudito unas figuras de las personas que conocía para buscar a otras. Hay que señalar que la importancia del espacio que depende de la importancia que asigna el autor a su personaje. Sabido que en el flujo semántico de la novela, el personaje es el catalizador de todas las demás categorías narrativas del texto. En él confluyen y a través de él se filtran tiempo, espacio y funciones para proveer un contenido semántico unitario a la trama. Como lo señala A. Garrido:

*En el proceso de semiotización de la novela, los rasgos de identidad y de comportamiento de los personajes no se limitan a enriquecer su caracterización y funcionalidad narrativa; también justifican y soportan la entidad de los demás elementos sintácticos del relato que con ellos se relacionan.*¹⁵²

Refiriéndonos a la vinculación específica entre los dos elementos narrativos que nos ocupan, pues decimos que es sólo a través del personaje que el espacio puede manifestar su naturaleza y cobrar significado. Así, cuando una narración introduce una ciudad simplemente con su nombre (París, por ejemplo) el receptor tiene la capacidad de revestirla de complementos constantes, aun cuando no aparezcan en el relato (coches, tiendas, etc.), con independencia de que la conozca o no personalmente. Sin embargo, no puede integrar un personaje en ese espacio, pues su puesta en escena sólo puede ser asumida por el narrador.

El espacio abierto que utiliza el autor como refugio para los personajes de la novela a veces no cumple la misión que se le atribuye y a su vez se convierte en un espacio cerrado y rechaza al personaje como hemos visto en la expresión *CAMINO SIN SALIDA*.

La constitución de un espacio como refugio o como rechazo para el personaje no depende de sus características físicas o de su localización geográfica, ni tampoco está en función de la percepción del personaje pues, de hecho, dicha percepción podría resultar una falsa apreciación por parte del propio personaje. También puede ocurrir que éste termine siendo consciente de la naturaleza de un espacio determinado cuando la relación entre ambos se ha agotado, pero en ocasiones no lo asimila.

La sensación de sentirse molestado dentro de un espacio se repite en el capítulo XXVII (día 27) cuando el personaje que es un árabe, se encuentra dentro de un espacio occidental (un saloncito lleno de público) y padece el mal tratamiento de la gente que le rodea; lanza un grito de socorro “يا عباد الله غيثوني”

¹⁵²Antonio Garrido: *El texto narrativo*, Op., Cit., p. 87

Los demás capítulos como hemos señalado también son breves y presentan escenas interiores y exteriores donde los personajes en cada capítulo comienzan un nuevo día en un lugar diferente. La cualidad acogedora o agresiva del lugar es ella la que influye, *a posteriori*, en las acciones de los personajes.

1.3- Estudio de los personajes

Cuando nos enfrentamos con el estudio de los personajes de una novela, siempre tenemos que deslindar los personajes principales (protagonistas y secundarios) de los personajes decorativos, que no aportan nada al desarrollo de la acción. También tenemos que analizar la psicología del personaje y cómo evoluciona a lo largo de la novela

En las tres novelas de Juan Goytisolo, es más conveniente decir que no son novelas de personajes sino de voces. No hay una presencia física sino intervenciones de voces. Esta técnica no es invención de Goytisolo sino que la adoptan un conjunto de los autores del siglo XX, estos privan al personaje de su existencia física y lo dejan errar por el espacio narrativo de la novela. La tipología del personaje viene a ser concebida, según Joan Oleza, a base de un desarrollo “degenerativo”¹⁵³. Franco Brioschi y Constanzo di Girolamo distinguen este tipo de personaje al de la novela clásica:

*Al héroe clásico,- cuyas acciones no son otra cosa que la manifestación externa de lo que es de manera inmutable, ha sucedido el héroe de la novela, que desprovisto de una esencia, evoluciona, se transforma, se construye. En fin, el personaje-hombre ha cedido el puesto al personaje partícula: una suma de percepciones, de eventos y de actos que ya no se saldan con un destino reconocible, en un acontecimiento portador de sentido*¹⁵⁴

¹⁵³ OLEZA, Joan, La emancipación de las criaturas: El personaje y la novela contemporánea, en R.BELLVESER, (1993): *Antología de escritores valencianos en el fin de siglo*. Ed. Vita Nuova Ajuntament: València, pp. 54-61.

¹⁵⁴ BRIOSCHI, Franco y DI GIROLAMO, Constanzo (1988): *Introducción al estudio de la literatura*. Ed., Ariel: Barcelona, p.228.

Makbara muestra un mundo en el que la teoría de Northrop Frye lo explica todo. Esa teoría está llevada a su extremo lógico: la gente, los individuos, las agrupaciones colectivas de todo tipo no son sino sujetos pacientes de la acción que les atribuye el autor. Se trata de un conjunto de personajes que van y vienen por las calles de París pero esa muchedumbre actúa como las abejas en sus colmenas. Esta falta de actuación de estos seres humanos que rellenan las calles de París da la impresión de que estos no tienen un perfil de personaje. Pero eso es pretender de *Makbara* algo que en realidad no es, ni lo pretende ser. *Makbara* es una novela de un solo personaje o macropersonaje, y la muchedumbre que viene perfilada tal cual es anónima e indeterminada. Entre este gentío, los jefes del socialismo, los protagonistas de la sociedad tecnócrata, el héroe aparece como “uno de nosotros”, sacado del realismo, pero es un héroe ironizado, patético, peligroso y en ocasiones ridículo. Goytisolo transmite esta sensación que tienen los transeúntes al cruzarse con él en las calles y cómo procuran apartarse de su camino:

Animal de especie inclasificable y desconocida, producto triste de infausta conjunción astral: alejémonos de él, no nos roce su aliento, cubramos prudentemente narices y bocas con suaves pañuelos esterilizados: telefoneemos al servicio municipal de basuras (Mkb. 17)

La importancia del personaje en *Makbara* consiste en el rechazo de las leyes y los dogmas establecidos por la sociedad occidental. Esta perspectiva que tiene este personaje se amplía en *La Cuarentena* donde podría ser el mismo personaje quien estereotipa y juzga a los transeúntes que constituían los rivales de su existencia en París, Pittsburg y que con los cuales se enfrentaba en *Makbara*. Estos, que Juan Goytisolo nombraba por gente que constituía “un cuerpo ciudadano, un ritmo urbano del concierto armonioso de sonidos y voces de comparsas y actores pulcramente vestidos”, ahora son [en *La Cuarentena*] espectros y siluetas que se escapan de algo que les amenaza.

Avanzabas veloz por el paisaje asolado y los faros del automóvil en el que circulabas descubrían fugazmente espectros o sombras míseros y ofuscados, titubeando en la oscuridad de la carretera con una botella de aguardiente barato en la mano y ascua de terror agazapada en la sima de sus pupilas. (L.C.15)

Al hablar de *Makbara* y *La Cuarentena* como una totalidad, se puede establecer diferentes clasificaciones para el estudio de sus personajes. En algunos casos se ha primado el orden cronológico de las acciones de su personaje como protagonista, en otros la concepción del mundo ficticio ha impuesto el orden de agrupamiento de los personajes. En *Makbara* se establecen dos grupos de personajes. Por una parte el meteco y el Ángel en *Makbara* y el protagonista en *La Cuarentena* presentan el conflicto de un individuo -con caracteres psicopatológicos- con la sociedad; y por otra parte se trata de un conflicto que atañe a varios individuos del grupo social como es el caso de los demás personajes de *Makbara*. El contexto social impone cierta presión para desentrañar el valor de la individualidad que existe en el mundo de los protagonistas de estas dos novelas. Carlos Castilla del Pino desde diferentes supuestos, profundiza en la problemática de las relaciones entre individuo y sociedad aquí planteadas. Este supone que, para una novela inmortal, se produce un claro conflicto entre individuo y sociedad¹⁵⁵. El conflicto que resulta entre el personaje protagonista y los personajes actores del grupo social lo analizaremos posteriormente al plantear personajes principales y personajes secundarios.

En *Las virtudes del pájaro solitario* es muy difícil designar al personaje como elemento de la estructura de la novela. Es sabido que las novelas de Goytisolo son casi todas autobiográficas y *Las virtudes del pájaro solitario* forma parte de este conjunto y es un “yo” quien desempeña las acciones en la novela, por eso pretendemos estudiar al narrador como personaje principal. Pues digamos que el narrador constituye el hilo conductor de la historia. Dicho eso tenemos que aclarar

¹⁵⁵ CASTILLA DEL PINO, Carlos, (1989): “*La construcción del self y la sobreconstrucción de personaje*,” en *Teoría del personaje*, Ed. Alianza: Madrid.

el objetivo del narrador como protagonista y qué pretende ser o hacer. Según Joan Oleza “*En cualquiera de los casos el personaje novelesco fue la criatura de un narrador pleno de poderes*”¹⁵⁶. A lo largo de la novela sentimos que el narrador pierde algo de su poder y lo atribuye al personaje. El narrador y el personaje llegaron a “*un mutuo respeto basado en la focalización*”¹⁵⁷. Para aclarar más la idea cabe mencionar la cita de Joan Oleza:

*El narrador podría seguir percibiendo el mundo a través del personaje, siempre que renunciarse a hacerlo a costa de su sacrificio, de su utilización como mero intermedio, como máscara de sí mismo; paralelamente debía abandonar la pretensión de narrar a través de todos los personajes y ceñirse estrictamente a las condiciones establecidas por el personaje cuyo modo de ver las cosas y de actuar elegía como punto de vista o como perspectiva*¹⁵⁸.

1.3.1- Personajes principales

No hay duda de que para un entendimiento profundo de los personajes Goytisolanos es preciso reflexionar sobre el medio social en que se les incluye. Nuestra meta será analizar la estructuración y el diseño de los personajes en las novelas, objeto de nuestro estudio.

Makbara es una terrible crítica del mundo occidental dicho desarrollado, una especie de blasfemia, un enorme exabrupto contra los valores de la cultura consumista. Dos personajes sobresalen en esta novela para desarrollar este proceso: estos son el Paria [Meteco- moro] y el Ángel. Los dos seres están en busca de una satisfacción sexual, frustrada por una sociedad regida por los sistemas:

¹⁵⁶ Joan Oleza, Op., Cit. p.57.

¹⁵⁷ Ibid., p.57.

¹⁵⁸ Joan Oleza, Ibid, p. 57.

*el sistema capitalista como el comunista reduce al individuo a una simple abstracción angélica negando la realidad carnal del mismo y reduciéndolo a la triste condición de mero instrumento de trabajo*¹⁵⁹

El paria que es un intruso dentro de la sociedad sufre más que el Ángel de la opresión y la actitud xenofóbica. El primer capítulo “*Del más acá venido*” se trata de un árabe que no a la cultura, comportamiento, sistema social del mundo occidental. Este árabe consiste para los occidentales una intrusión que interrumpe el orden de un mundo organizado:

fantasma, espectro, monstruo del más acá venido?: intrusión perturbadora en todo caso: interrupción del ritmo urbano, del concierto armonioso de sonidos y voces de comparsas y actores pulcramente vestidos (MKB.13)

El paria enfrenta esta actitud de los occidentales con una indiferencia y desafío; adopta una postura con aire enfático para atacar el espacio occidental. En lo que se refiere a esta xenofobia y racismo, la posición de Goytisolo se perfila en *Crónicas sarracinas* como oposición a la actitud de los occidentales y muestra que esta actitud refleja los prejuicios que tienen los occidentales desde siglos anteriores sobre los árabes:

“...los prejuicios milenarios sobre los árabes y el Islam 'se han insinuado en el inconsciente colectivo de Occidente a un nivel tan hondo, dice Djait¹⁶⁰, que cabe preguntarse con temor si podrán ser extirpados jamás' ”¹⁶¹ .

¹⁵⁹ Carmen Sotomayor, una lectura orientalista de Juan Goytisolo, Op., Cit. p. 149.

¹⁶⁰ Hicham Djait, es un escritor tunecino.

¹⁶¹ GOYTISOLO, Juan *Crónicas sarracinas*, Op., Cit., pp. 24-25.

En el primer capítulo, se amplía la descripción física y psicológica del paria. Se trata de un empleo exagerado de epítetos que, a veces, son indecentes.

La caracterización de este personaje se logra mediante diversos recursos, primero con el uso de la tercera persona que informa al lector de la actitud del moro:

camina como si estuviese borracho!: parece chiflado no hables tan fuerte, a lo mejor te entiende!: cuidado, no te roces con él!

También se consigue por otras técnicas como la reproducción de diálogos de otros personajes:

tu ne crois pas qu'il faudrait prévenir le commissaire?: laisse tomber, on a presque fini, je veux rentrer a l'heure (Mkb16).

Y otras veces tenemos monólogos del protagonista mismo:

avanza, si, avanza, no te pares, no hagas caso, acta como un ciego, no cruces jamás su vista, el leproso que anda, el_apestado, eres tú, eres tú, eres tú (mkb.15).

En un principio, este personaje se mueve con seguridad en los lugares que domina, en los que ha desarrollado parte de su vida y donde, por tanto, se siente parte integrante de un sistema que no le pertenece. A partir de este capítulo se configura el resto del transcurso de esta novela y a partir de este mismo se puede imaginar la relación conflictiva que unirá el moro y los occidentales. El odio que siente el moro hacia estos lo podemos notar en el párrafo siguiente:

escudarse en el propio horror igual que una coraza: si mi mirada echase fuego, si mis ojos pudieran lanzar llamas: nada tras de mi, todo muerto a mi paso: incendio, puro incendio: los escaparates, las tiendas los

automóviles, las casas, sus habitantes: chatarra, hueso, ruina, cementerio, solo tierra quemada(Mkb.16)

1.3.1.1- Ángel

Justo después del primer capítulo, es decir en el segundo, el autor pasa a la descripción de otro personaje que comparte con el paria el papel principal de las acciones en la novela. Este también es protagonista pero de raza diferente a la del meteco. Él es un occidental que se rebela contra todas las actitudes de sus compatriotas. Quizás lo que une Ángel al paria son las características comunes que les atribuye el autor. Este también goza de una actitud extraña, una agresividad y un comportamiento violento:

la verdadera historia de mi vida?: un trauma juvenil incurable: imagen única, violenta, obsesiva, capaz de privarme de apetito y de sueño si, como el común de los mortales, me hallara sujeta noche y día a tan ruines y burdas necesidades(Mkb. 25)

Lo que difiere del Ángel al moro es que este personaje participa en la acción desde su propio espacio y a partir de las relaciones que tiene con los demás siendo él también occidental: es decir que los personajes salen de su círculo para establecer relaciones y realizar acciones. En este caso cabe aplicar la teoría de G. Genette que dice:

... ciertos personajes obtienen su tema personal de la consonancia en que se encuentra con un paisaje central (...); recíprocamente, el elemento estético predominante en un personaje puede suscitar (...) la imagen de un paraje determinado.¹⁶²

¹⁶² GENETTE, G, *Figuras III*, Op.Cit., p. 55.

Esta teoría resulta fácil de constatar en la obra de Juan Goytisolo (*Makbara*), pues una de las características del personaje viene marcada por el papel primordial de su entorno que, trascendiendo la simple funcionalidad narrativa pretenden convertirse, a veces, en protagonistas dentro de la novela. En cualquiera de los casos y, aunque Ángel es una criatura que carece de poder, procura representar la oposición. Esta sociedad con que establecía relaciones le aburría con su sistema opresivo, este entorno que pretende realizar las acciones de la nueva civilización le asfixia. Esta actitud le empuja a huir de esta atmósfera y establecer otro mundo que pueda satisfacer el placer buscado. Por consiguiente, el comportamiento enfático de Ángel traduce las actuaciones de los demás personajes en un comportamiento individual, esto que era en principio una asociación de actuaciones de personas que formaban un gentío, una muchedumbre; ahora actúan por separado. Para cumplir este objetivo, y además del uso de la tercera persona dominante en el primer capítulo, el autor utiliza otros dos pronombres que son el “tú” y el “él”.

Para justificar eso, nos parece que cuando se trata de oposición, de enfrentamiento, será importante el uso de estas dos personas [tú y él], mientras que en el primer capítulo se trata de un personaje que no siente ninguna inclinación hacia la sociedad. La técnica del autor la podemos constatar en el siguiente párrafo que mencionamos con el fin de ejemplificar de una manera obvia este caso:

me mantuve en mis trece: la beatífica de sus pares le caía muy ancha: descargó su conciencia, expusiste las razones de tú desvío, evoqué los incidentes inauditos de la misión que nos fue confiada: la visita al domicilio del justo: las miradas codiciosas del gentío, el asedio en regla a la casa: cómo resignarme después de eso a la inmutación rutina de un sistema gris y rígido minuciosamente ordenado? (Mkb.26)

Al final cabe señalar que *Makbara* consta de una equilibrada repartición de papeles. La dominación del Paria se nota en los capítulos I-IV-VI-VIII-XIII; mientras que Ángel domina en los II-III-V-VII-IX-XIV. Estas apariciones

alternativas de ambos protagonistas permiten una aparición sin gran interés de los representantes de cualquier sistema oficial presentes en los capítulos II-X-XI y XII.

Como hemos señalado al principio de este apartado, el narrador, por falta de un personaje principal, es él quien actúa como protagonista. En un estudio muy interesante sobre cómo escribir una novela, Ignacio García- Valiño¹⁶³ señala que la caracterización del personaje es determinar los atributos peculiares de una persona de modo que claramente se distinga de los demás con sus actuaciones dentro del relato. En *Las virtudes del pájaro solitario* y *La Cuarentena* no hay otro que se distinga con el papel principal y protagonista menos que el narrador. La descripción de los acontecimientos de las dos novelas sucede en la tercera persona, es decir que se trata de un narrador omnisciente a lo largo de toda la trayectoria narrativa de las dos novelas. Y por ser novelas autobiográficas, porque más de una vez tropezamos con sucesos reales que contaba el autor en *Coto Vedado* y en *En los reinos de taifas*, se puede considerar al autor mismo como personaje principal.

Las virtudes del pájaro solitario aparece justo después de *Coto vedado* y *En los reinos de taifas* que considera el autor mismo como un paréntesis en su obra narrativa; las dos novelas complacen al lector por su sencillez y claridad. El lector espera tener una lectura de estilo sencillo pero se choca con una novela exigente y que requiere una capacidad de concentración así como un lenguaje culto para comprenderla.

Por considerarla así, esta novela no consta de un personaje principal que los autores solían utilizar como hilo conductor de la novela. Lo que sucede es que se produce la identificación del personaje principal con la del autor mismo, con San Juan de la Cruz y con otros personajes. Esta identificación consiste en los algunos elementos extratextuales que tienen que ver con la realidad del autor. Este personaje se identifica con el autor cuando vive (en la novela) algunas experiencias de su pasado, hace alusiones a la guerra civil española, a la destrucción de su familia, a su homosexualidad. En cuanto a su identificación con san Juan dice el autor mismo:

¹⁶³ Ver http://www.excelencialiteraria.com/2005-2006/imagenes/conferencia_de_ignacio_garcia_valino.pdf

*“Hay un pasaje que empieza con un verso de San Juan y luego ese verso se va transformando, va desarrollando distintas variaciones. Lo que sucede es que se produce la identificación de un personaje que agoniza con San Juan de la Cruz”*¹⁶⁴

Las virtudes del pájaro solitario intenta transmutar la identidad de los personajes. Evoca, a veces, personajes dentro de un espacio profano como es el caso de la Doña, que es un personaje de “cabellera naranja, incapaz, hipnotizada, enjuta...” (LC.11). Pero aunque La Doña consta de una gran descripción en la novela no ha podido ser protagonista en esta, porque en otros capítulos de la novela va a asistiendo desaparecer y surgirán otros personajes conforme al lugar donde se desarrolla la acción como por ejemplo cuando se cambia el escenario y nos encontramos en un balneario alucinante, alusión a Cuba y a los “flamboyanes” según Lopez Baralt¹⁶⁵. El Archimandrita es otro personaje que surge en la novela y que se convertirá también en omnipresente, otro también que marca su presencia cuando están en un balneario-maqueta donde se acentúa el sentido de la ansiedad, las amenazas, el acoso, la censura; es “el seminarista”. Estos personajes intervienen en la novela sin un menor aviso, lo que nos dificulta saber quién interviene. Sobre esta dificultad dice López Baralt:

*“Cuando estos personajes hagan sus apariciones subsiguientes en distintas escenas y tiempos del relato, los iremos reconociendo por la descripción de su atuendo y de su físico, que los acompaña como 'leitmotiv' melódico constante”*¹⁶⁶

También se caracteriza la novela por la aparición de otro personaje-espantajo, la evocación de ese personaje nos deja adivinar que se trata del mismo paria de *Makbara* por las características comunes que los unen y el mismo espacio

¹⁶⁴ Miguel Riera “Regreso al origen”, Op., Cit., p.39.

¹⁶⁵ Luce López Baralt, “Inesperado encuentro”, in Quimera, n° 55, 1987, p. 55.

¹⁶⁶ Luce López Baralt, Op., Cit. p.56.

que pisan. Suponemos que este último refiere a París porque un usuario abona 65 francos en una de las taquillas:

(Seguía la rubia en su puesto de la taquilla?)

Nadie supo jamás si le abonó la entrada, el precio ya final de sesenta y cinco francos (Vps.17)

La intervención de este personaje en este espacio siembra el pánico por eso no se puede evocar eso sin pensar *Makbara*₂ en la que aparece la figura monstruosa del paria que aterraba a los transeúntes por las calles de París. López Baralt supone que se trata del mismo personaje, pero se pregunta en qué consiste la misión del espantajo en *Las virtudes del pájaro solitario*:

El espantajo de Makbara representaba la fantasmagoría occidental sobre el Islam y los árabes, que asumía, potenciándolas, las categorías negativas que el europeo suele imputar a los orientales. A esa altura de la novela no sabemos aun qué pueda significar este nuevo espantajo, que,(...), se convertirá en ubicua pesadilla a lo largo del texto¹⁶⁷

Para un mejor entendimiento de los personajes de cuya novela tratamos, es preciso reflexionar sobre el medio social en qué los plantea el autor. Por ejemplo la caracterización de la Doña puede ser ejemplo del uso de las diversas técnicas que utiliza el autor para la descripción de demás personajes. La encontramos deambulando por todos los lugares, tropezando con los clientes “*con su estilizado maquillaje y abundosa cabellera naranja*” (Vps.11). Sabemos que la Doña “*golpea de modo certero y rápido el pilar de sostén de su reino para neutralizar la fuerza del mito e impedir cualquier amago de resistencia*” (Vps.12). Cuando se implica al narrador dentro de las acciones, la voz narrativa que viene en tercera persona se transforma en nosotros como podemos leer:

¹⁶⁷ Ibid., p. 56.

“estábamos atrapadas, hijitas, no podemos resollar ni movernos, la tan temida había pasado del ámbito de nuestras pesadillas a encarnar aquella alegoría de la calva sembrando la cizaña” (Vps. 12)

Otra de las técnicas que utiliza el autor es la identificación del personaje con el lugar donde se desarrollan las acciones, por eso encontramos a La Doña designada con términos que muestran que ésta se apodera de la situación. Nos dice el autor:

qué hacer después de tamaña atrocidad sino permanecer acurrucadas y quietas con la vista clavada en el adefesio, contraer esfínter y labios, esforzarse en ocultar el terror sabiendo de cierto, ..., que estábamos a la merced de la del vasto sombrero de alas anchas (de la Doña) (Vps. 13)

Esta atrocidad y dominación de la Doña se sustituye por una incapacidad cuando un extranjero franquea el espacio:

...la Doña, sorprendida en su puesto habitual de la barra...incapaz también, pese a sus tablas y proverbial soltura de lengua, de auricular una palabra, un mero comentario o muestra de condena de aquella malhadada intrusión en su dominio, hipnotizada como nosotras por la zafia gravedad de los zapatones... (Vps. 11)

En síntesis, se trata de una caracterización progresiva lograda mediante la transcripción de epítetos objetivos, expresados en diversas y sucesivas situaciones, cada uno de las cuales proporciona detalles nuevos al lector. Esa descripción va acompañada de los monólogos que mantiene el personaje, de los diálogos que dedican los otros a ella, de la transcripción de pensamientos interiores, de la opinión del autor, y del uso de la tercera persona objetiva. A veces estas reflexiones se excluyen de la voz narrativa y se ponen entre paréntesis:

(perdonad el desahogo, mi insistencia morbosa en esa alucinadora escena) (Vps.15),

“(no, no, no exagero

Así la veía, la veo, despierta o en sueños, cada vez que su imagen me asalta) (Vps.16).

Todos esos recursos, además van acompañados del uso específico de la explicación que utiliza el autor mismo. Las frases puestas entre paréntesis nos facilitan la comprensión del contexto, las interpretaciones de los personajes y la implicación del narrador.

En *La Cuarentena* lo primero que nos llama la atención es el hecho de que durante toda la novela se constata una cierta vaguedad, los personajes quedan sin ser definidos. Lo único que sabemos del protagonista es lo que dice de si mismo:

En el momento en que me disponía a componer materialmente el libro, fallecí. Pasado del tiempo breve al infinito, me desprendí de mí mismo, conocí de golpe levedad y fluidez. Me veía desde fuera sordo y ciego, inanimado, insensible, rodeado de la atención de los míos y el dolor silencioso de mi mujer. Permanecí un lapso en la habitación, procurando no interferir con mi inconsistencia los movimientos cuitados y aguardé la llegada del lavador para cerciorarme de que cumplía los ritos conforme a mis disposiciones últimas. Aunque la noción de tiempo se desdibuja y anula en el istmo que une los dos mundos, recuerdo no obstante que ordené mentalmente el texto y sus encaballados planas durante el vagabundeo general de las almas en el período de la Cuarentena (L.C. 9-10)

Si tomamos esta descripción en consideración, se define este personaje como un individuo en el que la totalidad de su experiencia está dividida de dos maneras principales: en primer lugar, hay una brecha en su relación con su mundo real y, en

segundo lugar, hay una rotura en relación consigo. Este personaje deja de experimentar a sí mismo en el mundo de la realidad, y, al contrario, se experimenta a sí mismo [desde arriba o desde el otro mundo] en una desesperante lejanía y completo aislamiento. Además, no se experimenta a sí mismo como una persona completa sino más bien como si estuviese 'dividido' de varias maneras, quizá como una mente más o menos tenuemente ligada a un cuerpo, como dos o más. Dicho eso, *La Cuarentena* aparece como una obra complicada y confusa. Pues al contrario, el análisis de sus personajes no consta de ninguna dificultad en comparación con las dos novelas estudiadas. En ella resulta fácil identificar al personaje principal, no tiene un nombre, ni un alias, ni se caracteriza por un seudónimo. Es un pronombre personal caracterizado por un “yo”, “tú” y a veces “él” según el contexto que le constituya el autor. El “yo” y el “tú” utilizados por el autor designan, según Emilio Benveniste la presencia de una persona:

je et tu « ne peuvent pas prédiquer verbalement une chose » ; - je et tu sont uniques : il n'y a qu'un je et qu'un tu par énonciation : ' [...] le « je » qui énonce, le « tu » auquel « je » s'adresse sont chaque fois uniques. Mais « il » peut être une infinité de sujets- ou aucun' .¹⁶⁸

Por eso, el autor empieza por la presentación de esta persona en la primera página de su obra: “*En el momento en que me disponía a componer materialmente el libro, fallecí*”. Y esta persona no puede ser otra que Goytisolo mismo. El uso del “tú” aparece cuando se trata del juicio o de la crítica del autor mismo como personaje de la novela:

Entre sueños nubes habías asomado la cabeza o lo que creías tu cabeza sin poder sustentar tal creencia en la certeza de un espejo misericordioso y asistías al inexorable espectáculo de la diáspora de naciones enteras. (LC.15)

¹⁶⁸ PERRET, Michèle, (1994) : *l'énonciation en grammaire du texte*. Ed., Nathan: Paris, p.46.

Tomando en consideración la teoría de Benveniste que considera que el “yo” y el “tú” tienen tres características que son “*personas, únicas, irreversibles*” decimos que el autor introduce la tercera persona singular cuando se refiere al personaje como persona, porque Emilio Benveniste no considera que “él” es una persona: “*Ce que nous appelons –a tort – la troisième personne est en fait une «non-personne»*”¹⁶⁹.

A veces el “tú” se identifica con el “él” y se puede notar sin dificultad alguna que se trata de la misma persona. Es en los primero y segundo capítulos que el autor designa al protagonista con la tercera persona y a veces, muy raramente, con la primera. Esa tercera persona aclara obviamente la presentación del personaje como lo constata Michele Perret: “*le pronom il/elle fonctionne le plus souvent en référence discursive: c’est un **représentant**, un vrai pro-nom, qui anaphorise son antécédent*”¹⁷⁰. En estos dos capítulos el autor no establece ningún diálogo entre los personajes, ni siquiera entre el personaje principal y su compañera, a todos les designa con la tercera persona:

¡Por una vez que no venía a consultarle algo ni aprovechar su conocimiento, que él calificaba irónicamente de tuerto, en alguna materia de su incumbencia, sin atreverse a rozarle la fimbria de su vestidura, tan lejos le sentía de ella y del cendal de sus formas corpóreas! (LC. 13)

A partir del tercer capítulo se incluye a este personaje con los que constituyen la gente del otro mundo (los difuntos) y es a partir de ahí que el autor empieza por designarle con la segunda persona distinguiéndole de los demás. Pero todavía este personaje no pierde su papel de protagonista en la novela. Para caracterizar más a su personaje el autor acude a la referencia directa de los detalles como la descripción que atribuye a un lugar donde se unen todos los personajes:

¹⁶⁹ Ibid., p.46.

¹⁷⁰ Ibid, p.51.

Vislumbrabas emigraciones masivas, cadáveres desenterrados con saña, estatuas grandiosas derribadas de sus pedestales y destruidas a martillazos, tratados doctrinales y abecedarios políticos arrojados al fuego quemas de huesos, calles y plazas desbautizadas, cuerpos agarrotados y reducidos a cenizas, viviendas arrasadas con padrón de ignominia, figuras mortecinas...(LC. 16)

Casi todos los personajes de la novela se mueven en un marco de mezquindad y pena. Pero para diferenciar el protagonista de los demás le atribuye cierto poder y cierta libertad en sus acciones. Por ejemplo este último vigila, juzga, se pasea por los lados que quiera, en general se adueña de la situación.

Otro personaje que no carece de interés en la novela, porque desempeña el protagonismo más que el personaje principal que acabamos de estudiar, es la compañera del autor mismo. es *una difunta* que forma parte de la gente del mundo de arriba. Por su presencia entre los muertos, conoce muy bien el lugar, y al ver a su colega llegar, sentía la necesidad de hacerle explorar esta atmósfera que él desconocía. Ella también era recién llegada pero, según el autor, muy experimentada, en la dominación del espacio.

¡Allí podría aprovechar, al revés, su aleatoria experiencia, la inmerecida veteranía en un estado que había mudado en beatitud el aturdimiento inicial de su ligereza! (LC.13)

Muy segura de sí misma, adueñada de la situación también pero de manera diferente a la de su colega, más potente y fuerte. En su descripción, el autor acude unos epítetos para designar un carácter enérgico y vigoroso:

No te has aclimatado aún. A mí me ocurría también al principio pero después de vivir en oscuridad y desamparo, pensando estar perdida, me

hallé de golpe fuerte y serena, sin haber esperado jamás tanta dicha (LC. 17)

Pues, es con este vigor que ella propone guiarle durante su estancia con ellos: *“Yo te guiaré y mostraré cuanto he visto desde que me desarrimé de todo lo sensible en el tramo de la escalera” (LC 13).*

La colega –como personaje principal- facilita al autor hacer del ambiente de la novela un espacio cargado acontecimientos. Consigue fusionar el personaje y su espacio para formar el hilo conductor de la novela y hacer que todos los objetos participen. Este personaje procura, en solitario, explicar la situación, contestar a las preguntas de su colega y permite también escuchar las conversaciones de demás personajes. El punto de vista se va a desarrollar mediante este personaje/protagonista, es a través de él que vamos a enterarnos del espacio y de sus componentes, que vamos a oír y tener voz con los demás personajes. Sobre esta fusión y su influencia en el transcurso de la novela notamos que es útil reproducir la cita de Ramiro Valderrama:

*La fusión del personaje en un ambiente logra que ese último, en ocasiones, sea el único protagonista en idénticas condiciones estilísticas que cuando se habla de un ser.*¹⁷¹

La colega que comparte el papel principal con, le acompaña a lo largo de los cuarenta días. Le explicará todo lo que verá él allí en las moradas y que le costará comprenderlo. El autor se apodera de los enunciados que dejan entender que ésta [la colega] es un almacén de todos los recuerdos que acaecían de verdad cuando los dos vivían en la tierra. La incapacidad del autor de recordarse de ciertos incidentes encuentra su refugio en la colega que le da las explicaciones necesarias. Uno de los incidentes es cuando le hace recordar el disco que ofrecía él a su mujer:

¹⁷¹ RAMIRO VALDERRAMA, Manuel, (1992): *Procedimientos sintácticos de énfasis en la prosa*, Tesis doctoral, Ed., UCM: Madrid, p.42.

¿No le regalaste a tu mujer la primera vez que salías con ella, según me contaste, el disco de Miles Davis con el «Concierto de Aranjuez»?
(LC.13)

El autor, a lo largo de la novela se le mezclan las fantasías con la realidad, pero ella le aclara las situaciones y le informa de que no hay nada de sueño en este lugar. Lo que vuelve a ver él en las moradas son acontecimientos reales, a menudo le pregunta, tras las explicaciones que le dio, si sigue soñando: “¿Sueñas, sigues soñando?” (LC.17)

Los ejemplos que hemos citado anteriormente nos remiten a dos aspectos particulares: la descripción del personaje y su interpretación, planteada en un contexto muy amplio. Y a partir de estos dos se configura el transcurso de la novela. Se entrega el autor a la descripción de los sucesos permitiendo al mismo tiempo que el lector interprete el enunciado. Pero eso sólo consigue realizarlo a través de las características que atribuye el autor a su personaje. Dicho eso, cabe señalar que “la colega” desempeña, por excelencia, el protagonismo. Siendo así, la colega realiza su aparición en la mayor parte de la novela. El otro personaje, podría ser el narrador, el autor o Goytisoló mismo como lo afirma él al principio de la novela: “*En el momento en que me disponía a componer materialmente el libro*¹⁷² *fallecí*” (LC.09)

1.3.2- Personajes secundarios

El empleo de los personajes en las tres novelas consta, por su parte, de una gran importancia. Estos personajes que consideramos secundarios no aparecen mucho en la novela. Estos aparecen en algunas secuencias y desaparecen en otras para dejar sitio a otros. En nuestra primera lectura de las tres novelas nos parece que la presencia de estos personajes es decorativa pero al profundizarse en la lectura de éstas se constata que la aparición de estos no es gratuita. Cada uno de ellos tiene su papel significativo, pues digamos imprescindible en la novela. Pero lo

¹⁷² Se trata de *La Cuarentena*.

importante que destacamos de esta estructura de los personajes es que estos se reducen a voces y casi no reflejan ninguna presencia física.

Si en *Makbara* encontramos a dos personajes (El Angel y el paria) que representan la huida de un sistema opresivo, búsqueda de la libertad y del amor, pues los demás personajes representan un sistema oficial como es el caso de la policía municipal que repudia odiosamente el comportamiento del paria. Este sistema oficial surge sólo en el primer capítulo de la obra y luego otros personajes que pertenecen al mismo sistema desempeñan el mismo papel que el de los agentes. A título de ejemplo evocamos que en una de las secuencias una mujer que repartía las octavillas se acercó al paria y le entregó una con el dibujo de un sol cuyos rayos quiebran la cadena aborrecible del pecado y un mensaje del fundador de la misión SALUT ET GUERISON y le dijo *oui mon pauvre ami, Dieu pense a vous, il vous veut du bien, il se soucie de votre salut , laissez-le donc rentrer dans votre coeur*, la gente que esperaba su reacción se sorprendió cuando vieron que tendió la mano para tomar la hoja y luego cambió de opinión y le dio una bofetada en medio de su mejilla y agregó al darle la espalda y abrirse paso entre el paralizado gentío *ma bghit ual-lu men- nec smaati* (no quiero nada de ti, me entiendes). Dicho eso, y a continuación de la novela esta mujer tanto como los dos agentes de la policía desaparecen completamente, aunque a veces tenemos esta sensación de que estos no desaparecen sino se metamorfosean en otros que representan el mismo sistema. Todos los demás personajes acuden a la crítica de la deshumanización del mundo industrializado. Esa crítica se perfila en *Makbara* para manifestar, como consecuencia de este sistema, la pérdida de valores, pérdida de identidad, procedimientos al suicidio, aborto...como lo apunta el autor mismo en Paisajes después de la batalla:

*Hay que ver al agradecimiento infinito que se lee en sus ojos, señor director antes de juzgar apresuradamente mi conducta y estigmatizarla sin recurso en nombre de una falsa y estrecha moral*¹⁷³

¹⁷³ GOYTISOLO, J. , *Paisajes después de la batalla*, Op.Cit., p.39.

Todos estos personajes reflejan el bienestar y la potencia del mundo occidental, pero el autor en su narrativa se sirve de esto para destruir aquellas ideas y falsos valores transmitidos por la ideología del acierto y de la potencia que crean unos complejos de superioridad en la mente del occidental. Goytisolo se opone a todo discurso e imagen que no hacen más que adornar el medio social del Occidente en su aspecto superficial, consistiendo en el consumo y el placer y contribuyendo en la destrucción y en la plasmación de los valores humanos: “*vergüenza, humillación, asco, a eso le llaman vida*” (Mkb. 14). Para mostrar su oposición a los valores de occidente, el autor se sirve, como lo hemos señalado anteriormente, de diferentes personajes que aparecen una vez y desaparecen luego para dejar sitio a otros que plantean otro problema social, político o religioso. Pero lo importante en nuestro análisis es que estos no son personajes físicos sino voces y por consecuencia se los puede concebir –literariamente– como signos de enunciación en la novela, tal como lo aclara Benveniste;

*En medida de utilizar una serie de signos con una intención determinada, ha de someter su comunicación a un conjunto de estrategias mediante las que pretende convencer al lector de la autenticidad de su discurso.*¹⁷⁴

Por otro lado encontramos que algunas secuencias de la novela suceden en Marrakech, es decir un espacio árabe. Las acciones que se desarrollan en este espacio reflejan un lenguaje diferente al que hemos tratado hasta ahora. Los personajes, como es el caso en el capítulo “*Sic transit gloria mundi*” utilizan un lenguaje de fraternidad y amor, constatamos que desaparecen los insultos, las palabras indecentes que se leen en los dos primeros capítulos de la novela. Domina en este espacio magrebí¹⁷⁵ una “*fraternidad concreta, directa de los espectadores*

¹⁷⁴ BENVENISTE, Emile « Problems of general linguistics », en POLANCO, Luís, La iconoclasia profética de Op., .Cit, p. 25.

¹⁷⁵ Se trata de Maruecos, espacio en el cual suceden muchas secuencias de la novela.

del corro de los contactos físicos y sensibles en la inquieta promiscuidad de la halca”(Mkb, 216) . Es esta parte que entronca con la obra de Juan Ruiz *El libro del buen amor* porque el contacto entre las personas es fecundo y vital. El autor mismo dice que esta novela debía titularse “*Lectura del Arcipreste en Xemaa el fna*”¹⁷⁶. Destacamos, tras lo dicho, que la preocupación del autor tanto como la de los personajes radica en la búsqueda de un espacio real donde triunfa el amor. Estos diferentes capítulos de la novela muestran que el contraste que se puede destacar de los personajes significa que

*el autor al igual que los personajes rechaza un elaborado código lingüístico, un metalenguaje de control, por el uso de una alternativa y perturbadora «obscenidad» que no es mas que un instrumento rompedor de rigideces conceptuales y ocultamientos, una provocación genetiana.*¹⁷⁷

Al fin de esta novela, más precisamente en el capítulo “*Lectura del espacio en Xemaa el fna*” se puede destacar, a través de sus personajes, una interpretación totalizadora de la vida y de la naturaleza del ser humano, una visión a lo humano de la patria celestial. El centro-espacio, lugar que abarca los diferentes personajes de la novela se hace presente en el relato de diferentes maneras: a veces menciona el autor el cementerio, donde se triunfa el amor; otras veces las cloacas –un espacio de la metrópolis deshumanizada- y por fin la plaza de Xemaa el fna como recinto luminoso de la humanidad.

De la misma manera, Goytisolo estructura sus dos demás novelas. Es decir que con la multiplicidad de los personajes -a parte de los principales- parece abocar a un personaje colectivo sin. Se nota en estas dos obras, si apartamos al narrador como protagonista que no hay aventuras, ni protagonistas interesantes, ni mucho menos héroes. Estos personajes son los auténticos hombres y mujeres de una

¹⁷⁶ GOYTISOLO, J. “el árbol de la literatura”, Op., Cit, p. 43.

¹⁷⁷ Manuel Ruiz Lagos, “Un viaje errático”, Op., Cit, p.46.

sociedad de masas, vulgares seres humanos [en *La cuarentena*], que pasan al plano artístico por medio de un gran escritor.

De modo semejante, surgen referencias a estos personajes, los cuales infunden los sucesos aquí reportados con una connotación casi misteriosa como lo aclara Goytisolo en una de sus entrevistas, nos dice:

*[esta novela] posee, efectivamente zonas de misterio, al igual que sucede en el Cántico espiritual. Hay una serie de personajes, de elementos oníricos o no, de los que yo no sé más de lo que sabe el lector.*¹⁷⁸

Lo misterioso en esta novela consiste en no identificar a estos personajes. Cabe plantear un gran número de preguntas sobre ¿Quién es el Señor Mayor, por ejemplo? ¿Quién es Ella? ¿Quién es esa voz que a menudo interviene y sólo dice “dijo”, sin que se sepa si se trata de una voz masculina o femenina? Pues todo eso el texto no lo aclara. Pero con esta estructura de los personajes se establece una relación muy intensa en lo que se refiere a la acción de estos. Esta configuración del misterio, estas intervenciones y estos saltos abruptos nos procuran una explicación a nuestras preocupaciones.

Pero si se estudia más a fondo las relaciones interpersonales en *Las virtudes del pájaro solitario* y en *La Cuarentena*, resulta que hay unos personajes más relacionados de cara a otros, que algunos aparecen en la novela más veces que otros, que la acción de algunos personajes se prolonga más que la de otros. Así nos encontramos en el primer capítulo de *Las virtudes del pájaro solitario* con la Doña que se relaciona directamente con el resto de los personajes de la residencia donde están. Estos que hablan en primera persona del plural expresan esta relación que existe entre ellos y la Doña sin atribuirle, de ninguna manera, el protagonismo.

¹⁷⁸ Miguel Riera “Regreso al origen” Op.Cit., p.37.

...según la Doña (...), antes, mucho antes de que nosotras, incluso las más intrépidas veteranas, nos iniciáramos en los ritos y ceremonias del templo, buscábamos la ternura agazapada en la pupilas del tigre, ese arrebató luminoso brutal a la asfixiante sordidez de nuestras vidas, paraíso, paraíso llameante y fugaz como todos los edenés del mundo (Vps. 10).

En el mismo capítulo se mantiene otras relaciones entre la Doña y otros personajes que están sometidos al ambiente de la residencia. Es un grupo de nobles damas que se quejan de la opresión que impone el ambiente. El autor en lo que se refiere a la opresión y la sumisión no da ninguna precisión, sólo nos dice sobre aquellos:

vestidas con la elegancia sonámbula que exigía la escena, sombreros arborescentes, boas, plumas iguales a los de la mansión desvanecida y lejana, inmovilizada también en la ilusión esplendorosa del atardecer, ...cada una recitando o mimando su propio papel en el drama, evocación de pasadas glorias en los dominios clausurados de la Doña, el mundo para siempre dividido en dos, antes y después de la condenación...(Vps. 19).

Además, la Doña, las jóvenes, las hijitas, el del pantalón e espantapájaros, van enumerados por orden progresivo ascendente en el texto pero no reflejan ninguna relación en la comunicación interpersonal, y cuando el autor lo quiere conseguir se sirve de un interlocutor que se identifica con el sujeto “nosotras” tal como aparece en estas frases : “antes, mucho antes, que nosotras..., nos iniciáramos en los ritos y las ceremonias del templo” (Vps. 10), o también cuando dice “estábamos, atrapadas, hijitas, no podíamos resollar ni movernos” (Vps.12).

La Doña aparece muchas veces a causa de la aversión en la que la tienen sus huéspedes y también por la presencia permanente de éstos en la residencia. La

Doña aparece más frecuentemente por las relaciones interpersonales; es el personaje péndulo de la residencia y de la angustia de los personajes que aparecen en el primer capítulo de Las virtudes del pájaro solitario.

El segundo capítulo se caracteriza por la aparición de otros personajes que descubrimos a través de las acciones y de las secuencias. Son los médicos, las enfermeras y los fármacos. Este cambio súbito de tema y de personajes en este capítulo lo subraya el autor mismo que dice:

adivinó las pesadillas, cuitas, anacronías, cambio abrupto de temas y personajes, ubicación ambigua de los paisajes, mutación de voces (Vps. 47).

Pero lo que da un verdadero peso a la acción y, a la vez, más importancia no es la aparición de estos médicos y fármacos, aunque marcan su aparición al principio del capítulo sino que son los presentes junto a ella en el sanitario. De estos destacamos el prior, la dama, el seminarista. Sobre eso el autor escribe:

en nuestro primer paseo por la arboleda después de mi absurda caída, habíamos topado con el prior, la dama y el seminarista y, de manera discreta, los tres manifestaron su alegría de verme de nuevo (Vps.51)

Otros son los personajes que marcan su presencia con énfasis en este capítulo tal como el profesor de árabe que está en el sanitario también para curarse. Este está siempre acompañado con un volumen de Ibn al Farid¹⁷⁹. El segundo capítulo se distingue por usar algunas técnicas que caracterizan las relaciones interpersonales, y se inserta, a diferencia del primer capítulo, algunos diálogos, como vemos a continuación:

¹⁷⁹ Ibn Farid al-atar, es el gran autor sufí, cuyo libro famoso es “*El coloquio de los pájaros*”.

me gustaría hablar con usted unos minutos, le dices perdone mi franqueza, su propuesta es una iniciativa personal suya o bien ha solicitado usted la autorización de conversar un rato conmigo? (Vps.70)

Las inserciones del diálogo en el discurso comunicativo explican las preocupaciones de los personajes. Eso, lo explica la enfermera cuando se preocupa por la salud del paciente, por ejemplo leemos:

la enfermera vendrá dentro de unos minutos y te pondrá una inyección, verás cómo luego dormirás como un ángel (Vps.70).

(eres tú quien ha hablado, Transformando la pregunta en una especie de grito?)

No le han prevenido? Dice Ben Sida, la región entera ha sido evacuada, hablan de una una nube radiactiva para eliminar el virus (Vps. 89)

También cuando el profesor de árabe cuando se presenta a uno de los huéspedes de la residencia:

me llamo Ben Sida, dice, probablemente sepa de mí o, mi nombre le sea familiar por los documentos y libros que ha consultado, es una pena que un conjunto de circunstancias que usted conoce tan bien como yo nos haya impedido comunicar hasta hoy pese al hecho de haber convivido algún tiempo en este infernal balneario (Vps. 87)

Al fin de este capítulo se empiezan a trazar las intensiones del autor y la trama de la novela resulta menos ambigua que en el primer capítulo. Gracias a estas relaciones interpersonales se sabe que

*la acción se sitúa en una especie de residencia fantasmal de escritores que poco a poco se adivina que están allí para un congreso sobre San Juan de la Cruz.*¹⁸⁰

Esta idea se consolida más bien en el tercer capítulo donde otra vez reaparece La Doña. Se configura el tercer capítulo y los demás de la misma manera que se concibió los dos primeros. Con eso queremos decir que el autor en cada capítulo inserta a unos nuevos personajes pero sin identificarlos con nombres propios sino que los designa por seudónimos como por ejemplo la aparición del Visitador o del Amado en el tercer capítulo. En ello, Goytisolo utiliza un lenguaje de intencionalidad, su voz usa de la ironía, el sarcasmo o de la ambigüedad como “*perdonad el desahogo, mi insistencia morbosa en esa alucinadora escena, ... (Vps. 15)*), o también cuando dice “*mi imaginación recrea a menudo el espacio abolido... (Vps. 16)*), también podemos leer “*cómo diablos, me pregunto... (Vps. 17)*”. Estas son opiniones propias que verbaliza el autor en nombre de los personajes que crea.

1.3.3- El personaje colectivo en La Cuarentena,

Goytisolo insiste en que: “El escritor debería liberarse de todo aquello que le identifica y le define, le da una etiqueta y le fabrica una máscara”¹⁸¹. Pero, en realidad la creación de personajes de nuestro literato es sometida a una mezcla de vivencias personales más perspectiva ficcional y se sirve tanto del género ensayístico como del relato ficcional para presentar “distintas visiones del mismo concepto o personaje”.

En *La Cuarentena* otra vez nos encontramos con el proceso del personaje colectivo. En esta obra se trata de una pluralidad de criaturas que vagabundean entre cielo y tierra. El tema es puramente religioso y la estructura de la novela se reparte en cuarenta partes según la estancia del narrador en las moradas. Esta estancia dura cuarenta días y a través de este tiempo se van resaltando personajes según la

¹⁸⁰ Miguel Riera “Regreso al origen” Op.Cit., p.39.

¹⁸¹ J. Goytisolo, (Octubre-Marzo, 1971-1972) :“*Presentación crítica de José María Blanco White*”, in Quimera, n° 33-35. Ed., Ruedo Ibérico: Barcelona p. 121.

necesidad que estima el autor. En esta novela podríamos agrupar todos los personajes que son: autor, protagonista y narrador. Cada personaje se identifica con los demás. El autor, en las primeras páginas, nos presenta una clave muy significativa para poder entender estas identificaciones. El autor avisa –a priori- que se trata de almas que vagabundean y no de personas como es costumbre de ver:

Aunque la noción de tiempo se desdibuja y anula en el istmo que une los dos mundos, recuerdo no obstante que ordené mentalmente el texto y sus encaballadas planas durante el vagabundeo general de las almas en el período de la Cuarentena (LC. 10)

La galería de personajes es innumerable, destacan entre estos personajes secundarios el hablante/ el auditor básico que se desdobra en múltiples personajes, al cual se refiere el autor cuando hace este cuadro y presentación del ambiente celestial:

Entre sueños o nubes habías asomado la cabeza o lo que creías tu cabeza sin poder sustentar tal creencia en la certeza de un espejo misericordioso y asistías al inexorable espectáculo de la diáspora de naciones enteras, millares y millares de criaturas bozales y ciegas... (LC. 15)

En este párrafo, estas criaturas son las que van a configurar la estructura de los personajes de la novela. Existen además otras presencias, unas pertenecientes a la realidad de la voz narrativa. Sobre estos, dice el autor: “*Estos personajes noblemente vestidos, con aureolas de virtud o santidad, son los de Ibn Taymia, Torquemada y Menéndez Pelayo*” (LC. 41). Otros, mencionados por el autor en diferentes partes de la novela como Ibn Arabi, Al Hallaxx, Miguel de Molinos o José María Blanco. Estos personajes constituyen el mundo recordado por la memoria del narrador —recuerdos de la vida pasada y conocimientos aprendidos de la literatura y la historia de España—. La unidad y la independencia de los per-

sonajes son alteradas, de tal forma que un personaje se transforma en otro paulatinamente. Esta triple tipología de personajes-hablante, personajes reales y personajes del recuerdo está simultáneamente presente en la novela, confluyendo en cada secuencia, como por ejemplo en el capítulo XII cuando el personaje que habla quiere despojarse de su identidad porque tiene ansia del recuerdo y del fulgor de sus encuentros pasados.

Es difícil hablar de personajes secundarios porque el autor en cada parte de la obra integra a uno que, para él es de gran importancia en la realidad vital del autor, como por ejemplo es el caso de Dante que menciona el autor al principio del capítulo XIII:

¿Por qué Dante?

Aun reconociendo su papel primordial en la fundación de su lengua y la fuerza impregnadora de sus versos, su concepción geométrica y fría del Más Allá,... (LC.49)

Estos personajes que forman la multiplicidad están designados por el término “individuos”, porque, según el autor, son numerosos y no cabe mencionarlos todos en este espacio narrativo. A cada cual, el autor le atribuye su papel, tal como se lo puede notar a continuación: “Cada individuo conoce su propio grado con conocimiento necesario” (LC.51).

Otros personajes que no carecen de importancia son Blanco White¹⁸² y Joyce¹⁸³, estos sí que de verdad existían y manifestaban gran influencia en los quehaceres literarios de Goytisolo mismo, dice el autor:

¿Recuerdo Exhumado de sus ejercicios espirituales en la casa de la Organización en Manresa o reelaboración posterior a la luz de lo escrito

¹⁸² José María BLANCO WHITE, Es un gran escritor español, nació en Sevilla en 1775 y murió en Liverpool en 1841.

¹⁸³ James Augustine ALOYSIUS JOYCE, uno de los grandes escritores del siglo XX nació en 1882 en Dublin y murió en 1941 en Zurich. De sus obras destacamos *Les gents de Dublin* (1914) *Dedalus* (1916) *Ulysse* (1922) y *Finnegans Wake* (1939).

por Blanco White en su "autobiografía" y las evocaciones de Stephen Dedales trazadas por Joyce? (LC.67)

El autor no manifiesta ningún cambio en la estructura de los personajes hasta el final de la novela. Y los nombres de los personajes que aparecen en ésta no participan en la acción de la novela que constituye un elemento de su estructura. La presencia de estos personajes es una vuelta hacia atrás que reconstruye la memoria del autor. Sin embargo, la implicación del autor como personaje consiste en transcribir con frecuencia las opiniones que unos tienen de otros o contribuye a la identificación del que habla y a clarificar las ideas que tienen algunos personajes. Esa implicación priva a los personajes de todo papel importante en la novela y transforma su existencia en mera aparición.

1.4- La voz narrativa (Estructura narrativa)

Antes de proceder al estudio de la voz narrativa en la novelas de Goytisolo cabe definir lo que significa narración. Esta, según el diccionario *Vox*, proviene del verbo narrar, es también "*la parte del discurso retórico en que se refieren los hechos*"¹⁸⁴. A partir de esta definición entendemos que:

La narrativa se refiere lingüísticamente a una sucesión de hechos que se producen a lo largo de un tiempo determinado que, normalmente, da como resultado la variación o transformación, en el sentido que sea, de la situación inicial. Al producto resultante de esta actividad lo denominamos narración.

En nuestro estudio queremos manifestar, desde la perspectiva semiológica, lo que puede realizar la narración con cualquier clase de signos, y desde la perspectiva lingüística queremos hacer resaltar que un "texto narrativo" responde a una clasificación basada en la estructura interna en la que predominan secuencias narrativas. Estas secuencias se construyen mediante el signo lingüístico (lo que deja fuera el carácter narrativo que pudiera presentar un cuadro o imagen, como veremos en las tres novelas, objeto de nuestro análisis. Como estructura mínima la narración

¹⁸⁴ Diccionario *Vox*, (1997) ; 1ra. ed., Impreso por EMEGE Industrias Gráficas, S.A., Barcelona, 1997, p. 1091.

presenta siempre, lo que se denomina un 'actor' (o 'personaje'), y a partir de este elemento se desarrollan y se experimentan los sucesos o hechos referidos en ella. Es decir que a partir del actante se amplía la noción de personaje. Para Martínez García, la voz narrativa es el dispositivo retórico que el autor habilita para desplegar la narración¹⁸⁵

Con respecto a lo que hemos planteado como definición resulta posible distinguir tres partes mínimas en cualquier narración:

En primer lugar, se destaca el planteamiento que consiste en la contextualización espacio-temporal de todos los elementos que componen el relato; Segundo, el nudo o quiebre, que consiste en tratar el momento temporal en que alguno de los elementos de la narración se transforma o entra en conflicto o crea la parte ambigua de la novela.

Por último un desenlace o resolución, que constituye la orientación definitiva hacia la que todo se ha ido dirigiendo.

A partir de esta repartición entendemos que la narración puede ser un acto de habla que consiste en representar coherentemente una secuencia de acontecimientos sucedidos. Pero esta estructura no es necesariamente identificable en otros subgéneros narrativos como el relato o la novela en el microrrelato. Lo que se puede constatar en estos es que el discurso narrativo está lleno de anacronías y discordancias entre el orden de sucesión en la historia y el orden de sucesión en el relato. La narración en las tres novelas de Juan Goytisolo ofrece una anacronía de orden general, puesto que la linealidad del discurso no obedece a ningún orden sucesivo. Sin embargo, notamos que esta narración ofrece un ritmo de historia coherente. Lo que constituye este anacronismo en las obras de Goytisolo es, esta retrospectiva, es decir “la mirada hacia atrás”. Por ejemplo en *La Cuarentena* se empieza a contar una historia y, en un determinado momento, se detiene la narración para contar cosas que ocurrieron en el pasado.

¹⁸⁵ MARTINEZ GARCIA, Patricia (2002): “Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre”. en “*téleme*”, Revista Complutense de Estudios Franceses, Vol. 17, pp. 197-220.

El componente discursivo o descriptivo, que da cuerpo al componente narrativo en las tres novelas, tiene un rico contenido que dibuja claras expresiones morfológicas responsables de la cohesión de todo el texto. Destacan, entre los conjuntos expresivos que acompañan al programa narrativo, los siguientes: arabismos, dialectos, galicismos, diferentes idiomas, ciudades occidentales, ciudades árabes...

Esta cohesión en la narración la constituye el narrador. Pero dicho eso cabe especificar al narrador quién es. En un texto literario puede haber una o varias voces narrativas. Los primeros hechos que debemos investigar en las novelas de Goytisolo son los siguientes: ¿Cuántos narradores hay? ¿Quién o quiénes son los que hablan?

1.4.1- Narrador

Siempre se dice que el narrador es aquel emisor de un texto narrativo, no obstante la razón de la misma nos deja aclarar que en algunos textos narrativos el narrador y el emisor no coinciden, es decir que no constituyen la misma persona. Eso quiere decir que el narrador es el sujeto de la enunciación narrativa. Sus rasgos -que lo convierten en elemento central de la modalización narrativa- son la visión y la voz. Sus funciones generales son describir el espacio/ tiempo, los personajes y sus acciones. Este enfoca la historia a partir de una perspectiva o lo que llamamos “el punto de vista” y/o la “voz”, es el rasgo discursivo propiamente dicho con que se nos cuenta la historia.

En las novelas que estamos analizando, las necesidades a las cuales el autor se ve sometido son varias por eso se usan estrategias en la escritura. El narrador no es uno porque en éstas, las voces que cuentan son muchas, y en este sentido cabría hablar de multiplicidad de narradores.

En *Makbara* se difiere el narrador. Se nos presenta a partir de la primera y la tercera persona. En algunas secuencias caben las dos personas, yo se relaciona con el él:

...esboza...el ademán de tomar la hoja, pero cambia de opinión, la alza con rabia avasalladora, la plantas en su mejilla, le doy una sonora bofetada: ma bghit ual-lú men-nek, smaati? (Mkb.18)

Para explicar el proceso de usar estas dos voces narrativas cabe distinguir principalmente entre los dos tipos:

* Voces narrativas en primera persona

* Voces narrativas en tercera persona

La voz narrativa en la primera persona, es una voz cuya identidad coincide con la del protagonista del cuento: en *Makbara* se trata unas veces del Paria y otras de Ángel.

La voz narrativa en la tercera persona es una voz narrativa anónima. El narrador no forma parte de la historia narrada, y no conocemos su identidad.

Evelyne García evoca esta dificultad en lo que se refiere a la constatación del narrador:

Una doble interpretación a niveles de más complejos, el de la narración y el de la creación literaria.

Cuanta referencia hagamos aquí a la composición narrativa está orientada únicamente hacia posterior estudio lingüístico.¹⁸⁶

A través de lo dicho por E. García entendemos que la lingüística considera que un "texto narrativo" responde a una clasificación basada en la estructura interna donde predominan secuencias narrativas. Estas secuencias se construyen mediante el signo lingüístico lo que deja fuera el carácter narrativo que pudiera presentar un cuadro o imagen.

El narrador en la tercera persona en *Makbara* está fuera del cuento, anónimo, no sabemos quién cuenta. Evoca un discurso narrativo sin identificarse. Evoca las

¹⁸⁶ EVELYNE, García, (s.t.), Op., Cit, p.141.

situaciones complicadas, describe al Paria, y explica lo que sucede en la mente de éste. También el “él” narrador aparece cuando estamos en un espacio árabe es decir en la tierra natal del Paria (Marruecos). El narrador prescinde de su experiencia de observador, y relata las incomprensiones de sus conciudadanos. Decimos conciudadanos por considerar al narrador como un nesrani¹⁸⁷ según las palabras del autor mismo:

Algunos afirman que vive o vivió felizmente con éste hasta que le sorprendió la muerte, pero yo el halaiqui nesrani que les ha referido la acción (...) no puedo confirmar la certeza de ninguna de las versiones (Mkb: 200)

Nuestro análisis de la voz narrativa, nos conduce a distinguir entre dos líneas narrativas diferentes. La primera está constituida por la autobiografía más o menos explícita, es decir, la evocación o recreación de la experiencia personal; el autor consagra a esta presentación autobiográfica el principio del capítulo “Ángel”:

La verdadera historia de mi vida?: un trauma juvenil incurable: imagen única, violenta, obsesiva, capaz de privarme de apetito y de sueño si como el común de los morales, me hallara sujeta noche y día a tan ruines y burdas necesidades... (Mkb.25)

En cuanto a la segunda, se caracteriza la narración de vidas ajenas, unas veces oídas o conocidas de forma más o menos azarosa, otras veces contadas, otras incluso investigadas con la pasión del historiador. Esta línea narrativa es la caracterización de la vida del meteco y del Ángel en *Makbara*, se manifiesta por la voz narrativa en la tercera persona, y esto lo notamos en el capítulo descriptivo del Paria “Del más acá venido”. Pero, dicho eso, no se puede, en esta novela, distinguir los capítulos o mejor dicho clasificarlos por voces narrativas de primera o tercera

¹⁸⁷ Nesrani es un dialecto árabe que significa occidental o cristiano.

personas porque en estos las voces narrativas se alteran. El “yo” se transforma en “él” y a veces se incluye también la persona “nosotros” como voz narrativa como por ejemplo:

por fin estás aquí, te creíamos muerto, peor aún, perdido, ajeno a tu ley y tu sangre: ahora sabemos que no : has vuelto, no nos olvidaste: quédate en el país, buscaremos mujer que te sirva y haga compañía (Mkb. 38)

La estructura narrativa en las otras dos novelas no se difiere mucho de *Makbara*, ya que el personaje narrador observa fingimiento¹⁸⁸ de su vida, sobre la que el transcriptor transmite. Uno actúa sobre lo generado, el otro es el generador. Aquí pues, podemos hablar de emisor y narrador que actúan los dos a la vez. En *Makbara* esta técnica se realiza, sobre todo a través del uso de la segunda persona. Se trata del discurso de un narrador que se dirige a si mismo, esto es, un “yo” que se desdobra y habla con su conciencia, como se puede leer en la frase siguiente:

avanza, sí, avanza, no te pares, no hagas caso, actúa como un ciego, no cruces jamás su vista, el leproso que anda, el monstruo, el apestado, eres tú, eres tú, eres tú (Mkb. 15)

En el capítulo inicial de *Las virtudes del pájaro solitario* empieza por la narración en la tercera persona. Esta se transforma en seguida en yo, para transformarse a continuación en nosotras:

Había aparecido, se nos había aparecido en lo alto de la escalera... (no, no me vengáis ahora con fechas, que importancia tiene a estas alturas,...) mientras nosotras íbamos y veníamos despreocupadas del salón del vestuario... (Vps.9).

¹⁸⁸ Queremos decir con esta palabra transformarla en ficción.

Esta agrupación de los narradores dentro de un pasaje tiende a aludir los recuerdos del autor. Coinciden los dos en la voz narrativa, el autor y el narrador: ambos justifican que se trata de unas «memorias»

vaya preguntas después de tanto tiempo como quisieran revivir los minutos que prendieron al hongo deslumbrador de Hiroshima o la sepultura de Pompeya o Herculano (Vps.10)

El uno prefiere precipitar los pasajes escabrosos, mientras el otro, en acción correspondiente, no prefiere que le corten el discurso y opta por una descripción lenta y minuciosa.

no seáis ansiosas, no se divisaba aun, todo acaecía con venenos lentitud...

Pero no me interrumpáis ni aun si a primera vista me extravía mi discurso con sus sesgos y quebraduras, tiene un hilo conductor (Vps.10).

A través de las dos citas se nota obviamente la claridad del discurso planteado y la seguridad del narrador. Tranquilo en presentar el discurso narrativo (que *tiene un hilo conductor*), a pesar de las perturbaciones causadas por el narratario que es otro elemento constituyente de la estructura de la novela. Pues a él están dirigidas las enunciaciones del narrador. Antes de proceder a la búsqueda de quién pueda ser este narratario, cabe definir esta palabra que según Jorge Montes y Paloma Ocaña significa que:

Al igual que el emisor del relato se proyecta en él en forma de narrador, también puede ocurrir que el receptor del relato, el lector, se vea proyectado dentro de éste en otra figura de ficción: es el narratario, un personaje al que ficcionalmente va dirigida la narración¹⁸⁹

¹⁸⁹ JORGE MONTES, Rosario; OCAÑA VÁSQUEZ, Paloma (2002): *Paloma Las formas del discurso*. Ed., Akal.S.A.: Madrid, p. 25.

La Cuarentena es la novela que inicia la década de los noventa, pero su estructuración no difiere mucho de sus precedentes. El narrador en ella también es “yo”, “él” y “nosotras”. En esta novela y en comparación con el narrador en tercera persona, las limitaciones del narrador homodiegético son evidentes. Su percepción y su competencia dependen del principio de *focalización interna*. La frase “*en el momento en que me disponía a componer materialmente el libro, fallecí*”, tiene gran importancia en la medida que a partir de ésta se distingue la voz narrativa del texto y su énfasis sobre la historia

El modo narrativo en *La Cuarentena* se compone de la confluencia de diversos modos. Es decir que distintos modos se alteran para crear una voz narrativa. Sin duda, el tono generador en *La Cuarentena*, es el juicio, sometido a la férrea estructura del Barzaj. A pesar de la insistente presencia de la muerte, el tono no es dramático, sino cordial. Se nota en la novela que el espacio externo, no viene más que como un complemento del mundo interno de los protagonistas y de su autor, éstas se asoman a la novela formando una unidad. Esta composición de unidad facilita el trabajo del narrador porque interviene cada uno de los personajes para más explicación, aclaración o descripción. Nos dice el autor al final de la novela:

Vuestro encuentro inesperado con ellos (Cervantes, Rojas, Dante, Ibn Arabi...) después de su tránsito le había procurado una gran ayuda, dijo: el peso de lo formulado, de cuanto no había expresado en el mundo craso y se almacenaba en su fuero interno como tinta inútil en el tintero le impedía la fruición integral de su nuevo estado. (LC.109)

Lo que caracteriza esta novela es la intervención del autor para enseñar al lector los personajes que intervienen. El narrador, sin duda, los conoce pero de vez en cuando se le resulta una ambigüedad en la diferencia entre ellos. Esto se nota cuando se plantea las preguntas siguientes: “*(¿quién habla? La azafata uniformada o es la voz de ella, envuelta, por una razón oculta, en el anonimato y cautela de la penumbra)*” (LC. 42). Nos dice también:

En el diálogo que sosteníamos, me resultaba difícil discernir al autor de las preguntas del de las respuestas.¿ quién es dice, quién es digo?¿quién habla en masculino y quién en femenino?(LC.26)

Entonces nos preguntamos sobre la importancia del uso del “él” narrador y/o del “yo” narrador. En las dos novelas anteriores hemos visto que a veces se trata del mismo narrador que se convierte según la importancia de las secuencias en él o yo o nosotros, pero el caso aquí es distinto porque se trata de dos protagonistas en la novela que son Goytisolo mismo y su amiga la difunta. De ahí que el narrador llega a preguntarse sobre la identidad de los personajes que intervienen. Para aclarar eso nos referimos a Luís Javier quien nos aclara el caso del narrador cuando este desconoce los personajes, el espacio y las acciones y se refugia en otros narradores secundarios:

... no puede tener conocimiento más que de aquello que ha vivido o que le ha sido referido. Todo aquello que ignora y necesita ser incluido en la trama debe averiguarlo a través de segundos narradores, de intermediarios. Aunque dicha dependencia le hace abandonar momentáneamente su discurso, el narrador nunca pierde el control sobre él.¹⁹⁰

Esta novela se caracteriza también por el interés absoluto que observa el narrador hacia el espacio, siendo este un marco inevitable para justificar determinados cambios en las acciones.

El tratamiento del espacio resulta más común entre la novela histórica, intelectual o ideológica, donde la mayor preocupación reside en la transmisión o exposición de ideas sobre los problemas éticos y sociales que atañen al ser humano como componente de una sociedad. La cita siguiente nos determina, según Luís Javier, las características de una novela intelectual y en qué consisten sus funciones:

¹⁹⁰ JAVIER DE JUAN GINÉS, Luis, (2004): *El espacio en la novela contemporánea*. Pub., UCM. : Madrid, p. 157.

*Para que una novela lo sea no es esencial que discuta problemas muy elevados. Lo fundamental es que la visión del mundo que nos dé sea amplia, inteligente, sabia, compleja; y, como consecuencia casi inevitable de todo ello, irónica ante muchas pequeñeces de nuestra vida.*¹⁹¹

También se caracteriza la novela, a lo largo de todo su proceso, por la retrospectiva con que se distingue el narrador de la novela para matizar y argumentar las acciones de los personajes que aparecen en ésta. De este modo podemos clasificar la novela dentro del marco de la novela intelectual porque ésta responde a un deseo cognoscitivo: queremos saber cuáles son las verdaderas razones, motivos y orígenes de las personas y de las cosas, o cuál es la verdad sobre la vida misma. Qué es la realidad, cuándo interviene el narrador o cuándo éste interrumpe a los personajes para dar más explicaciones. El último capítulo o apartado que corresponde al día cuarenta, el autor concluye su novela con algunas aclaraciones sobre las dudas que se plantean al lector de esta novela:

Todo aquello había ocurrido durante mi breve agonía. Cuando terminé el libro, me levanté del lecho en el que yacía sin que nadie lo advirtiera... (LC.111)

Pero lo que es más notable en esta obra es el carácter que atribuye el autor al personaje, la descripción del cual que hace y su integración, sin ninguna dificultad, en la narración. Dado que el personaje no puede usurpar la competencia del narrador, sino solamente tomar la palabra momentáneamente. Pero la intervención del personaje es muy rara a diferencia de las dos obras que hemos analizado anteriormente. Sólo sabemos del personaje a través de la intervención directa del narrador que usa las palabras: dijo, imaginas,...etc

¹⁹¹ Luis Javier de Juan Ginés, Op., Cit. p. 165.

¿Imaginas a Ibn Arabi escribiendo estos versos: «maestro», dije, «con ardor deseo/ antes de que dejemos ese lago/ ver cómo en esos bodrios se hunde el reo»? (LC.40)

También leemos: *“Excusez moi, dice encarándose al fin contigo. Je suis toute a vous” (LC.40), “Oh comme ils sont emmerdant!, dice la dama” (LC.28)*

Pero tras una aglomeración de enunciaciones, el narrador principal no deja de desvela la identidad de los personajes que intervienen, como lo podemos constatar en esta frase: *“Estos personajes noblemente vestidos, con aureolas de virtud o santidad, son los Ibn Taymiya, Torquemada, y Melendez Pelayo” (LC.41).* Esta estructura que adopta el autor transforma al personaje de actante en la novela a un emisor que transmite al lector los enunciados del narrador. Pero cabe preguntarse si la delegación del narrador en un personaje supone una deficiencia de su competencia narrativa que se compensa con una mayor competencia del personaje o se trata del mismo narrador que se convierte en personajes activos dentro de la novela. Para más aclaración resulta importante mencionar la cita de P. Hamon;

Otro modo sencillo de hacer más natural la inserción de una descripción en un enunciado consiste en la delegación en un personaje que asumirá, mediante su palabra, dicha delegación. En lugar de .ver. un escenario, el personaje 'contará' dicho escenario, lo comentará para el otro, el personaje pronunciará, de ese modo, una unidad textual que aparecerá por escrito, el enunciado descriptivo delega en una enunciación descriptiva, delegada y personificada; el personaje es aquí, esencialmente, portavoz.¹⁹²

Nos enfrentamos, pues, en esa novela a una lectura condicionada y parcial, ya que el autor –narrador en el texto- es uno de los protagonistas y no nos ofrece

¹⁹² Luis Javier, Op.,Cit., p. 169.

perspectiva de los hechos, no quiere o no puede. A pesar del acceso directo a los hechos, es la subjetividad del narrador la que gobierna el desarrollo de la novela, mediante el uso de narradores secundarios. Esos narradores secundarios, casi todos dicen lo mismo, sólo se cambia el tono y la intensidad. Son voces que fustigan la mente del escritor, anuncian su dolor y avivan sus recuerdos. Una de las revelaciones la confirma el autor mismo en el párrafo siguiente

¿Es el presentimiento teofánico, una mera intuición promisoria, un ansia de purificación ritual, el recuerdo y fulgor de pasados encuentros? No lo sabes de cierto, probablemente una mezcla de todo ello, la que te lleva a encaminar los pasos a la calleja iluminada por un rayo diferente de sol, hacia la alhama contigua al mezquita del barrio (LC.45)

Como lo hemos señalado anteriormente, Otra voz ha dicho lo mismo, para recrear en la mente del autor los hechos del pasado:

¿planeas y vuelas con ellas desde la mezquita y miradores de la Ciudadela hasta los túmulos y conventos derviches del Mukattam (LC19).

También estas voces ponen de manifiesto el estado melancólico del autor:

Enfocas con ellos un angosto ataúd de llamas, una cáfila de hombres y mujeres desnudos e párpados cosidos con alambres (LC.18)

El abultado número de los personajes trasciende del mundo ficcional y participa de la creación de forma epistolar, comunicando sus impresiones al respecto de los protagonistas con respecto a esta forma narrativa, acerca de ello, Luis Javier nos dice:

*Esta polifonía narrativa coincide con el claro interés del autor por la perspectiva y la relación del individuo con el resto de los miembros de la sociedad con quien comparte su existir. El autor reflexiona sobre la situación a través de los puntos de vista de los distintos narradores, quizás buscando respuestas a lo que sin duda supuso una crisis personal importante*¹⁹³

1.4.2- Narratario

Las secuencias vividas e imaginarias en las tres novelas comparten una característica esencial, es decir: el continuo de la narración autobiográfica, a través de palabras exhibidas por el actuante y por el emisor. El paria junto a Ángel parecen capaces de defenderse con la palabra; quizás un poquito de labia le hubiera permitido al paria responder a la madre que reparte las octavillas, y evitar las consiguientes acciones de discriminación. El actuante, Ángel-personaje, y el Ángel-narrador, el que cuenta desde donde se encuentra por el espacio occidental, aparecen atenazados en los momentos claves por el silencio, donde se incuban sus violentas reacciones, los diferencia el que los silencios vividos se convierten en la novela en vacíos sintácticos, siendo las marcas de esas oquedades expresadas en frases incompletas, terminadas en dos puntos o en un punto de interrogación, como por ejemplo *“inútilmente traté de provocar la discusión, restituir la pureza original de los principios, desenmohecerlas palabras:”* (Mkb. 26) donde reverbera cuanto quería olvidar de su vida, o al menos no verbalizar. La pauta narrativa viene marcada por lo no dicho, esas motivaciones que lo lanzaron al odio de los demás. Al recrear en la escritura las tensiones sentidas, el narrador prescinde de su experiencia de hombre maduro, y revive las incomprensiones, la indecisión latente en el origen de su arrebatado comportamiento. Junto al narrador aparece el narratario, un compañero de camino, el que le va a ayudar a configurar un sentido a su vida distinto del registrado en las causas sociales. El narrador, este “yo” consciente del relato, establece a nivel lingüístico un diálogo con un tú, el narratario, ése a quien

¹⁹³ Luis Javier, op., cit., p. 35.

primero se confía el sentido de lo escrito, no con “el otro” de la conciencia, poseedor de un sistema de valores hecho, sino con el otro lingüístico a quien se confían los balbuceos y los pensamientos en su hacerse. Y como hemos dicho anteriormente, lo encontramos, por ejemplo, en los puntos suspensivos, porque allí remansa lo que el yo todavía no comprende, aunque ya los huecos (dos puntos), revelen y/o indiquen algún posible entendimiento. Los vacíos -puntos suspensivos- están preñados de señales que el narratario recoge, y poco a poco esas señales-proyecciones del narrador dirigidas al tú-narratario van condensándose. El narrador comienza a despejar las incógnitas de las que el narratario ha sido repositorio, la verdad de la ficción va perfilándose, y cuando la comprensión sea total entre narrador y narratario, el diálogo yo-tú se hace innecesario, el yo absorbe el sentido, comprende, cierra el relato.

El narratario, en fin, resulta una contrafigura del protagonista, un heterónimo en el papel, una imagen hecha de palabras, a quien en el acto de irle inscribiendo en el texto se le fue creando. Mientras el Ángel o el Paria como actores se sienten víctimas, empujados por los mismos instintos, y capaces de cometer las atrocidades, el relator va conociéndose a sí mismo, sus limitaciones, a través del narratario. Son figuras complementarias, uno es el yo actuante, el otro el que se desdobra en la escritura en un acto reflexivo con el fin de ahondar en el misterio, en el sentido de la vida. Veremos a continuación, a título de aclaración algunos pasajes de la novela que se refieren al tú narratario:

apuntaste a las prácticas erróneas que insidiosamente han afectado el desarrollo armonioso de la comunidad” (Mkb27),

Y “al fin estás aquí, te aguardaba desde hace largo tiempo, horas días semanas meses años, sabía que vendrías, volverías a mí (Mkb 41),

y para quitar todas las ambigüedades y enseñar que este “tú” es el mismo “yo” dice el autor en estos pasajes:

*yo no voy sola nunca: no me separo de él, le acompaño, le escolto,
sigo porfiadamente sus pasos*

*Estoy contigo, me escuchas? (mkb49) y dice también : “le llevan,
estás, estoy en el polígono irregular de la plaza (Mkb. 61)*

Por otro lado se entiende que las motivaciones de réplica del paria vienen de su incapacidad de expresión, de su imposibilidad de verbalizar los sentimientos. Quienes ven al paria desde su existencia en el espacio occidental o en las superestructuras sociales, entienden que el texto, refleja una esencial incapacidad del personaje para conceptualizar, y por eso la novela es tan extraordinaria: el que el paria (A veces el Ángel) cuenta su propia vida es un acto heroico, supone la lucha contra la palabra, corrompida por los lenguajes oficiales de la España sagrada, los religiosos y los políticos,

Por otro lado, el narrador no cesa de invocar a “tú”, a la persona a quien remite lo narrado. En este caso se evocan dos tipos de lectura: a la primera la podemos denominar «narratorial», mientras la segunda es la explícita, dirigida al lector virtual en el texto, que no debe ser confundido con quien efectúa el descifrado final; aquél es un simple lector real.

Para Luis Barrera, gracias a este lector virtual que existe literatura porque los cultivadores de la crítica literaria centran su interés fundamentalmente en la obra o en el autor y su circunstancia vital. Para Luis Barrera, aunque el lector no siente la obligación del enfrentamiento con el texto se acerca a él y constituye una entidad denominada “receptor indiferenciado”¹⁹⁴. El evento comunicativo tanto como implica la existencia de un lector implícito implica un emisor que transmite un mensaje verbal intencionalmente producido para este lector.

1.4.3- El tiempo de la narración

En esta novela el tiempo de la narración consta de gran importancia, a partir del cual se corroboran las intenciones del autor y del narrador para dar más fuerza a

¹⁹⁴ Ver BARRERA LINARES, Luis (1967); Discurso y literatura. Ed. Amanco ediciones, C.A: Caracas, pp. 44.45.

la voz narrativa. Y para distinguir el uno del otro cabe estudiar el tiempo de la narración y el de la ficción como viene a ser dicho por Jean Ricardou:

*Si toute oeuvre romanesque n'est pas indépendante de la narration qui l'instaure, alors sa temporalité doit être observée aux deux niveaux distincts qui déterminent respectivement le temps de la narration et le temps de la fiction*¹⁹⁵

Ya hemos señalado que la novela de Goytisolo se caracteriza por la integración de algunas secuencias autobiográficas. Estas secuencias constituyen el tiempo narrativo. El narrador en todas las personas con las que solía presentarse (él, tú, yo, nosotras) intenta difundir algo de la vida del autor, de las acciones y de los personajes, de la caracterización del tiempo y del espacio... En la novela reina en gran parte el tiempo de la ficción. Para aclarar más decimos que es imposible distinguir las enunciaciones por momentos de ficción o por los de realidad:

*L'usage du rapport des deux axes temporels ne paraît pas avoir souvent franchit, chez la plus part des romanciers, le stade empirique. Il n'est pas rare, en effet, qu'un quelconque roman fasse correspondre à la succession des fragments narratifs a, b, c, des segments en divers points de la durée.*¹⁹⁶

Esta caracterización del tiempo narrativo y del tiempo de la ficción –según la teoría de Ricardou- nos lleva a constatar que hay un problema de relación entre los dos tiempos. Ricardou¹⁹⁷ constata que la relación estrecha que une la obra a su narración establece una lectura distinta en lo que se refiere al tiempo de la narración y el tiempo de la ficción. Estos constituyen dos segmentos paralelos que de ninguna

¹⁹⁵ RICARDOU, Jean, (1967): *Problème du nouveau roman*. Ed., du Seuil : Paris, p. 161.

¹⁹⁶ Ibid. pp.161-162

¹⁹⁷ Ibid, p. 161

manera podrán coincidir. El tiempo narrativo nos explica la situación de los personajes, el hilo de la historia, las acciones y el desarrollo del acontecimiento.

Todo esto viene, a veces contado con velocidad de tiempo y otras veces con lentitud exagerada para dejar al lector sumergirse dentro de la historia y saber los detalles, como lo podemos constatar a través de los ejemplos siguientes:

*Velocidad. “¿cruzaba el amplio vestíbulo de un hotel? ¿Subía velozmente recluso en un ascensor holgado?” (LC.11)

*Lentitud: *La escuchaba en silencio, como perdida en otro sueño, pero dejándola vacía y tranquila no obstante la escasez y cortedad de su afecto.* (LC. 12).

En el hemiciclo simbólico en donde se congregaban antaño siluetas familiares y amigas, paulatinamente desierto por los estragos de la edad y epidemia. (LC.12)

Mientras que el tiempo de la ficción viene a ser marcado por la continuación del autor en adoptar la retrospectiva en la narración del relato, es decir que otra vez nos encontramos con los saltos hacia atrás o hacia delante en el desarrollo de los acontecimientos. Se trata pues en esta novela de un narrador omnisciente, es decir que éste no es un simple observador de la escena sino que posee, acerca de la historia y los personajes, más conocimientos que los que se obtienen de la sola contemplación. El narrador no conoce solamente lo que los personajes hacen, sino también lo que sienten y piensan.

1.5- Estructura de la acción

Ante todo acudimos a la definición de la palabra acción para poder determinar su estructura en las novelas que son objeto de nuestro análisis. Se distingue acción en el “diccionario de términos filológicos” entre verbo de acción y nombre de acción. Es un

término frecuentemente usado como contrapuesto a estado. Así, verbos de acción son los que expresan actividad del sujeto, frente a los verbos

*de estado. Nombres de acción son aquellos cuyo significado implica alguna actividad (manifestación), frente a los nombres de estado que no la implican (manifestación)*¹⁹⁸.

Considerando que la palabra “acción” refiere “*En un drama, poema, novela, etc., [a una] serie de actos y sucesos determinados por el objeto principal de la obra, y enlazados entre sí*”¹⁹⁹. Nos proponemos determinar la acción que viene a ser materia de conocimiento, movimiento o sensibilidad de parte del sujeto. También, pretendemos analizar todo lo que sirve de materia o asunto al ejercicio de las facultades mentales el personaje.

A parte de las definiciones que podemos sacar de los diccionarios se puede entender por acción la historia que se desarrolla en la novela. En una narración se suelen suceder varias acciones a la vez, las primarias y las secundarias, que, entretajadas entre sí, forman el cuerpo de la novela o argumento. Es importante que las acciones sucesivas sean verosímiles o creíbles, es decir, deben desarrollarse dentro de la lógica interna de la novela. Asimismo, el autor debe cuidarse de no caer en contradicciones argumentales para que la acción avance sin obstáculos. El orden de la acción, desde un punto de vista clásico, suele responder a la siguiente estructura interna: es decir, la presentación de los personajes y el establecimiento de la acción que se va a desarrollar, el marco temporal y espacial en que se situará la historia. Desde un punto de vista clásico, el estudio de la acción da mucha importancia al desenlace y a la intriga. ¿Se puede aplicar este tipo de estudio a Juan Goytisolo? porque es habitual que esta estructura sea truncada tras la renovación de la novela a partir de mediados del siglo XX. Y las últimas novelas de Goytisolo padecen esta renovación.

Makbara es una novela que suele considerarse como una continuación en lo que se refiere a la estética anterior, empezada en la trilogía Álvaro. Ésta consta de quince capítulos el desarrollo de la acción es cíclico, es decir no obedece a ningún

¹⁹⁸ LÁZARO CARRETER, Fernando, (1968) : *Diccionario de términos filológicos*, 3ra ed. Editorial Gredos: Madrid, p. 20.

¹⁹⁹ Dic. Vox, Op., Cit..

desarrollo lineal. El planteamiento de los capítulos es alternativo. Cada uno de estos nos aplaza a otro o sea por anterioridad o por posterioridad. Y por eso decimos que la estructura de la novela es fragmentada y desordenada, no se da un desarrollo ordenado de la acción, sino que ésta se desordena por distintos procedimientos, llegando a darse caso en los que los capítulos pueden leerse en distinto orden.

Pero este planteamiento no es gratuito porque el tema tiene un gran impacto sobre el desarrollo de la acción. Se refleja una cohesión del texto que se manifiesta en la unidad del personaje, del espacio, del tiempo y de la acción. En esta el componente extratextual que refiere a Oriente ocupa un lugar central y primordial. El autor reivindica la importancia del legado árabe en la cultura y la literatura occidentales y el viaje errante del paria y de Ángel caracteriza el transcurso de la historia. El desplazamiento del personaje ofrece una lectura, a la vez, de la ficción y de la historia. A partir de los primeros capítulos se puede conocer la intención del autor, en primero se describe el deambulo del meteco en la ciudad de París. Se trata pues, de una lectura del espacio, del personaje y de la acción. Este meteco recorre los caminos de Paris y revela el abismo que separa los sentimientos, afecta el espacio mental en los occidentales, les sujeta e interroga. Eso se describe en la primera secuencia:

...el paria, el apestado, el negro se mueve libremente, nos mira sin mirarnos, parece fraguar algo en secreto, se enorgullece de nuestro espanto...(Mkb. 16)

El paria recorre las calles de Paris y provoca la comunicación, interroga sus pacientes, les induce a una ejecución disertativa²⁰⁰. Es un agente que interroga el espacio occidental. El segundo capítulo se caracteriza por la descripción, esta vez, de un occidental. Este es la otra cara que lleva a culminar la intención del autor en lo que se refiere al desarrollo del transcurso de la historia, porque en este capítulo

²⁰⁰ Queremos decir con esta expresión comunicación y diálogo.

se trata de la presentación del Ángel, su búsqueda del paria y el deseo de realizar una historia de amor que viene a ser el eje temático de la novela.

Lo que especifica esta novela es el contenido de los hechos y de los sucesos que se desarrollan con intensidad progresiva hasta llegar al punto culminante. El elemento central es el conflicto entre los personajes lo que pueda consistir una estructura externa y objetiva de la acción aunque asistimos también a un conflicto del personaje con su destino lo que transforma ésta en una estructura interna y subjetiva. La presencia del moro en París es un intento de enfrentar el destino designado por el escritor. Éste es un ente ensimismado, solitario a quien no interesa la convivencia. Está en busca de la satisfacción sexual y del placer dentro de un mundo que encuentra propicio para culminar sus deseos. Ángel es la otra cara del personaje que se enfrenta con un destino desconocido. El encuentro entre ambos se da a partir del capítulo “Cementerio marino”. A partir de ese encuentro la novela supone el establecimiento de nuevas líneas narrativas. El autor une al poder de su empresa personal, propia y subjetiva, al de dar testimonio de algunos episodios significativos de su vida y la imaginación verbal narradora. Muchas son las secuencias que manifiestan su vida en París, su pasaje por algunas ciudades europeas, sus encuentros con personas en mundos árabes. A título de ilustración destacamos esas secuencias:

a) Cuando se refiere a su existencia en un país árabe:

Oh, vous savez, chez eux, je les connais bien, j'ai vécu quinze ans là-bas !
(Mkb.18)

b) En cuanto a su encuentro con su amante en una de las ciudades dice:

posiblemente en Bel Abbes, un edificio de una planta contiguo a la Legión (...) te equivocas, no fue en Bel Abbes, ah, ya, en Genifra... (Mkb. 46)

c) Sobre su encuentro con su amigo marroquí dice:

tenías en la mejilla un chirlo o cicatriz y dijiste que te llamabas abdelli, Abellah, tal vez Abdelhadi: mira aun conservo tu foto (Mkb.50)

A pesar de que en *Makbara* no encontraremos personajes definidos, perfilados, descritos a la manera tradicional; sólo oímos sus voces a través de una voz narradora que tiene que multiplicarse para hacerse eco de las de sus personajes; y a pesar de que no encontraremos una historia lineal, sino una sucesión de situaciones líricas, dramáticas y satíricas que se encadenan contando aproximadamente algo que puede parecerse a una historia. El hilo de la acción resulta al final correspondiente para la construcción de una estructura novelesca, éste va en paralelo con la configuración de los elementos constructivos de la novela que son: el tiempo, el espacio, los personajes y la voz narrativa. Pero este material con que se teje la novela es bastante complejo ya que el interés del autor se centra en la desorganización del discurso, como hemos señalado anteriormente. El estado del personaje y su vinculación al espacio tienen influencia sobre su actitud, sus actuaciones, y en general sobre el desarrollo de la acción de la novela, porque son estas actitudes y actuaciones que constituyen el desarrollo de la acción en la novela

*El alojamiento de una persona está conectado especialmente con su carácter, su forma de vida y sus posibilidades (.) La posición espacial en la que se sitúan los personajes en cierto momento suelen tener influencia en sus estados de ánimo.*²⁰¹

Esta vinculación entre el espacio y el personaje caracteriza la unidad de la novela y la de su determinismo porque el cambio de las actitudes y del carácter del personaje en función de los lugares que frecuenta, siempre ha supuesto un motivo ineludible de la novela. Las actitudes del personaje se perfilan en función del espacio. Leemos en el capítulo detallado sobre “*la lectura del espacio en Xemaa el Fna*” cómo se caracteriza el personaje y descubrimos la amabilidad, la tolerancia y la generosidad:

²⁰¹ BAL, Mieke, (1990): *Teoría de la narrativa*. Cátedra: Madrid, p. 105.

fraternidad concreta, material, directa de los espectadores el corro, contactos físicos y sensibles en la inquieta promiscuidad de la halca: rozamientos de piernas y brazos, toques esporádicos, cautas maniobras aproximativas: antenas destinadas a sondar las intenciones del silencioso recipiendario sin temor a bofetadas ni gritos (Mkb. 213)

Quizás podían ser estas bofetadas que constituían la actitud del meteco en París cuando se encontró con la mujer que reparte las octavillas. El espacio según el autor mismo es él quien configura el perfil del personaje que le pisa: “*proverbial dificultad de enumerar lo que el espacio engendra*” (Mkb. 206).

De esta manera decimos que la estructura de la acción puede llevarse a cabo mediante la unidad de espacio/personaje. Estos son los procedimientos esenciales que constituyen la marcha de la narración. El espacio contribuye a que el personaje se enfrente a una situación de crisis en su existencia que tiene que solucionar. Independientemente de que la relación entre personaje y espacio sea de signo positivo o negativo, el personaje que se somete a la prueba se expone por igual al éxito o al fracaso: Los lugares significan también etapas de la vida, la ascensión o la degradación social, de las raíces o de los recuerdos. *Makbara* nos ofrece un ejemplo muy significativo en lo que se refiere al desarrollo de la acción mediante el impacto del espacio y del personaje. Destacamos obviamente como desplazan los personajes de un lugar a otro para liberarse y constituir la vitalidad del texto novelesco. La acción se desarrolla en diferentes lugares con el mismo contexto, es decir la búsqueda de la libertad a través del amor. Los lugares son París, Pittsburg, Kenitra, Marrakech, Belabbes, el tema es el amor y los personajes son el paria y Ángel.

Las virtudes del pájaro solitario es otra innovación en la literatura española y particularmente en la narrativa goytisolana. Ésta establece fundamentalmente una relación con la obra de san Juan de la Cruz. En este caso y aunque el autor reconoce que es difícil imitar un texto como *el cántico espiritual* de San Juan, establece las bases que nos conducen hacia la comprensión de su novela. Esta novela aunque parece un año después de *Paisajes después de la batalla* no le parece en ningún

caso porque todo lo que sucede en ella es imaginación. *La Cuarentena* contiene una ambigüedad que no existe en las otras novelas, cuya acción se desarrolla en una residencia fantasmal de escritores que poco a poco se adivina que están allí para un congreso sobre San Juan de la Cruz. En ella el autor procura establecer una relación de los personajes con el mundo fecundo del misticismo tales como San Juan, inspirador de la obra, el Hallax y particularmente Ibn Farid al-Attar.

Lo que caracteriza esta novela es el cambio rápido del escenario, nos encontramos en un balneario alucinante. Allí parecen haberse refugiado algunos de los personajes de la primera escena:

mientras nosotras íbamos y veníamos despreocupadas del salón al los vestuarios, cruzábamos el vestíbulo contiguo a las duchas en donde algunas jóvenes aún airosas y las ya muy baqueteadas se entregaban con la misma fruición a los ritos lústrales y, y acodadas al mostrador de la Doña... (Vps. 9)

Este escenario va a ser el primero que se ubica en la residencia de la Doña. Ésta se adueña de la situación y la acción gira conforme al impacto de su personaje. El autor parece fijar la atención del lector dejándole a la espera de un personaje que no se identifica en la novela. Con esto proyecta provocar en el lector una cierta ansiedad y un estímulo para conocer quién es este personaje misterioso y seguir con un gran afán el desarrollo de trama. La técnica de ocultar al personaje empieza desde el principio de la novela;

“había aparecido, se nos había aparecido, en lo alto de la escalera un día como los demás, ni más ni menos que los demás” (Vps. 9).

La ocultación del personaje, según Bellevester significa que el narrador no establece ningún pacto con ése [personaje]: *“Cuando el personaje mantuvo tanto su*

identidad como su vida interior fue merced a un pacto con el narrador”²⁰² . Esta es la lectura que podemos hacer del primer capítulo, en el cual el autor no cesa de no identificar y personalizar al personaje que está llevando a cabo el transcurso de la narrativa. En algunas secuencias el autor detalla las acciones del personaje pero por otro lado deja al lector sumergido en la ignorancia de quién pudiera ser éste:

había salido con el propósito de respirar, tomar unas bocanadas de aire, recorrer las viejas calles del barrio contiguo a los muelles en donde nos solazábamos antes del estallido silente de aquella bomba cuya onda diezmaba a la población pero respetaba con sabia previsión la integridad de los inmuebles (Vps.25)

Como hemos mencionado anteriormente las acciones y las escenas padecen un cambio rápido a lo largo de la novela. Tras este escenario que tuvo lugar en la residencia de la Doña asistimos a un nuevo cambio del espacio novelesco que parece trasladarnos a Cuba donde unos metafóricos pájaros gorjean entre los árboles y se quejan de haber sido atrapados en barrancos malolientes:

Viejas, exhaustas, sudorosas de girar como peonzas beodas, saltábamos con la zafiedad y vuelo corto de las gallináceas, la música en la que soñábamos no existía sino en nuestras cabezas, las trenzadas nijinskianas eran torpes esbozos y nos manteníamos apenas de puntillas en equilibrio precario, avestruces más bien, culonas y desplumadas, algo pavoroso...(Vps.31)

Estos desplazamientos de un espacio a otro que se efectúan con una considerada rapidez nos permiten entender la realización de la estructura de la acción en la novela. El primer capítulo sólo pudiera constar de un número considerable de acciones que se efectúan a través de diferentes personajes en

²⁰² OLEZA, Joan, Op., Cit. , p. 58.

diferentes lugares. Este transcurso de la historia y por consiguiente de las acciones lo realiza el autor de una manera muy sencilla tal como en el caso de uno de los personajes que se marcha de un lugar a otro, “había salido con el propósito de respirar”. Pero en el lugar que constituye la destinación del personaje se realizan otras acciones novelescas”:

a aquella decisión sin duda temeraria de dejar su escondrijo a fin de de saber algo de las demás, averiguar el destino y vicisitudes de la comunidad, cuántas sobrevivían o habían muerto, intercambiar noticias, ponerse al día, escuchar consejos razonables y frases de consuelo (Vps. 25)

Este párrafo que acabamos por citar constituye un resumen de la situación que sería el escenario en esa parte del mismo capítulo.

El transcurso de la novela nos lleva de nuevo en una vuelta súbita al balneario-maqueta donde se acentúa el sentido de ansiedad y de acoso: la contaminación amenaza, las noticias de radio se censuran, y se evoca la muerte atroz de una infectada conocida como la “seminarista”. En estos sucesos de acciones surge otro personaje que se convertirá también en omnipresente, es la Archimandrita. El personaje narrador intenta provocar la conversación con estos dos personajes para permitir que la acción de la novela cumpla con su función; podemos constatarlo en estas frases:

*me gustaría hablar con usted unos minutos, le dices perdone mi franqueza, su propuesta es una iniciativa personal suya o bien ha solicitado usted la autorización de conversar un rato conmigo?
lo siento, en tal caso, no puedo comunicarme con usted
el Archimandrita te vuelve bruscamente la espalda y el seminarista vibra con languidez sus pestañas, ... (Vps.70)*

Tras lo que hemos mencionado sobre la intervención del personaje en lo que a las conversaciones se refiere cabe poner de manifiesto la importancia de la acción -a diferencia de *Makbara*- que crea el personaje y no viceversa. Porque hemos visto en el análisis de *Makbara* como acude el personaje a crear situaciones a su gusto. El personaje en *Las virtudes del pájaro solitario* desempeñar todo lo que se le atribuye como discurso, lo concreta para llevar a cabo el hilo conductor de la narración. Porque el autor, a través de estos personajes, se acuerda de su infancia durante la guerra civil como es el caso de doña urraca, don Blas que descansan en sillas de mimbre y rememoran el pasado. Siempre sobre los escenarios que van cambiando cada vez más rápidamente a medida que la novela alcanza momentum, el relato vuelve a interrumpirse y asistimos a los delirios de un personaje que nos lleva a la residencia para no cortar el hilo de la narración. A cada espacio le asigna el autor una situación típica y diferente a las demás. Estas situaciones corresponden de manera lícita a su empresa vital. Sobre las actuaciones del personaje en espacios diferentes, que están conduciendo la trama de la novela ejecutando sus acciones y que no son más que puesta de manifestación estereotipada de la vida del autor, nos dice López Baralt:

*La trama onírica, con sus anacronías y transmutación de voces, espacios, se confunde con las fantasías febriles de ese drogado que parece a todas luces ser uno de los alter-ego del autor.*²⁰³

En los demás capítulos la historia sigue tal como empezó. Los personajes se dan citas en la mansión de reposo donde delira el enfermo. A algunos de estos personajes ya los hemos visto en el primer capítulo, otros se nos presentan por primera vez tal como: el señor mayor de porte distinguido y sombrero de paja, un joven profesor de árabe, el prior de un monasterio griego que se afana por entender el cántico espiritual de San Juan. Esto nos deja sospechar que los personajes, los lugares y las conversaciones deben guardar relación con lo que mantuvo Goytisolo

²⁰³ LÓPEZ BARALT, Luce, Op., Cit., p.56.

de verdad en su vida extraliteraria. Algunos fragmentos de la novela, citamos a título de ejemplo para justificar la libertad del autor y su identificación:

Era posible descifrar las oscuridades del texto, hallar una clave explicativa unívoca, desentrañar un sentido oculto mediante el recurso a la alegoría, circunscribir sus ambigüedades lingüísticas , (...) enderezar su sintaxis maleable, (...) inmovilizar sus inasibles fluctuaciones y cambios oníricos, reproducir el acendrado esplendor del incendio místico mediante la acumulación de glosas, lecturas, fichas, notas académicas y apostillas (Vps.60)

A veces sin ninguna dificultad concebimos la linealidad de la historia como hemos mencionado antes. El narrador se deja sumergir en la enunciación del transcurso de la historia y súbitamente se trata de una vuelta a la mansión de reposo donde el alter-ego del autor continúa su delirio en el lecho. Al fin del transcurso histórico y de la acción de la novela aparece la figura titular de la novela que es San Juan de la Cruz, representado como personaje y evocado en la cárcel toledana en que lo recluyeron sus propios hermanos calzados.

En conclusión de este apartado decimos que esta técnica que maneja Goytisolo de manera excelente en esta novela, aunque por lo ambigua que es, nos permite conocer una gran parte de la historia narrada. Enterarse, a la vez, de lo que sucedió al autor como persona, gozar del placer de lectura, y proceder al aprendizaje de diferentes culturas y particularmente la arábica.

La acción en *La Cuarentena* se diferencia a la de *Las Virtudes del pájaro solitario*. La forma en que los sucesos de la acción se enlazan no es causal y cronológica, es libre y requiere retrospectivas temporales (flashbacks) para más entendimiento. Otra cosa es que también en esta novela, los personajes episódicos, aparecen en un sólo momento pero consiguen desarrollar la acción de la novela. El autor resume desde el principio en qué consiste la fuente de la composición de su novela. Tales son los componentes que pondrán en marcha la acción y como se

relacionan con sus actuaciones vitales y sus quehaceres literarios:

La escritura de un texto supone la existencia de un fino entramado de relaciones entre los distintos nódulos que lo integran. Todo confluye en ella: acontecimientos ajenos, sucesos vividos, humores, viajes, casualidades, mediante su trabazón aleatoria con lecturas, fantasías e imágenes, en virtud de un ars combinatoria de cruces, correspondencias, asociaciones de la memoria, iluminaciones súbitas corrientes alternas. (L C 9)

La acción en la novela es diferente a la de las anteriores que hemos analizado. Su transcurso se realiza a lo largo de cuarenta días. Empieza el primer día justo cuando falleció el narrador *“En el momento en que me disponía a componer materialmente el libro, fallecí”* (LC. 9) y tuvo fin el día cuarenta como lo señala el autor al final de su obra:

Todo aquello había ocurrido durante mi breve agonía. Cuando terminé el libro, me levanté del lecho en el que yacía sin que nadie lo advirtiera, me puse el único traje cruzado que conservaba, ajusté el nudo de una vieja y olvidada corbata y me dirigí en autobús al edificio del tribunal (LC. 111)

Los acontecimientos que participan en la composición de esta novela suelen ser breves y con pocos personajes que conducen la trama de la historia. En cada capítulo aparecen unos personajes, o los que podemos caracterizar por criaturas que aparecen dentro del capítulo y no vuelven a aparecerse en otros. Pero no son estas acciones que nos facilitan la comprensión de la novela sino que esta se entiende en su conjunto general es decir después de la lectura de toda la obra. Podemos identificar estas acciones por acciones primarias pero son éstas que constituyen el cuerpo de la novela. Cuando se persiste en la lectura del relato uno se da cuenta con el tiempo que la trama de la novela adquiere las mismas características que las de

La divina comedia de Dante o *Risalat El Gofran* de Abi al-Ala al-Maari, porque la novela se construye alrededor de la historia de un muerto, pues se trata más que nada de pensamientos, sensaciones, emociones, pocos acontecimientos y escasas acciones y por esto a menudo es posible relacionar lo narrado con la vida del autor. Esta obra puede ser un índice de una nueva actitud literaria indicadora de algo mucho más complejo. Pues toda la acción de la novela vértebra entre nuestro mundo y el otro mundo. El autor para situarnos y mostrarnos en qué espacio se desarrolla la acción plantea una pregunta o integra una expresión que localiza el espacio como podemos leer en el principio del segundo capítulo “¿Allí también?” el pronombre demostrativo “Allí” no puede ser más que el indicador de “el otro mundo”. Lo que caracteriza “*La Cuarentena*” es que el personaje principal era él quien se adueña de la situación y lleva a cabo todas las acciones de la novela. Es un personaje omnipresente y activo. Crea ambigüedades y asimismo da soluciones. En el segundo capítulo consigue recordarse de algunas situaciones de nuestro mundo y las compara a unas situaciones semejantes. Para ser más claro optamos por reproducir los dos párrafos que integran la comparación:

¿Cruzaba el amplio vestibulo de un hotel? ¿Subía velozmente “recluso en un ascensor holgado? ¿Volaba a nueve mil meros de altura en un avión de las líneas turcas, como ocurrió una vez, lo recordaba bien, en un vuelo interior de las mismas, entre Erzurum y Ankara? (LC.11)

Este párrafo puede constituir la problemática que plantea el autor acerca del espacio donde va a ocurrir su estancia de cuarenta días. Pero como hemos señalado anteriormente tras el planteamiento de la ambigüedad nos da la solución en el mismo capítulo:

Pero no había ascensores ni hoteles, ni siquiera aviones, dijo. De otro modo se habría cruzado con ellos a lo largo de sus paseos. ¡Con el tiempo que allí llevaba no había visto ni oído alguno por mucho que escudriñara! (LC.12)

El autor valora además la relación que le une a su amiga la difunta. Le integra dentro del relato para desarrollar la acción de la novela. Pues esta sabe más que él sobre los personajes del otro mundo. A veces se nota que era esta colega quién podría ser la dueña de todas las situaciones y desarrolla las acciones a su gusto. Al principio de su encuentro con el narrador avisó con lo siguiente:

Te quedan cuarenta días, le había dicho ella, luego cambiarás de morada y quién sabe si entonces volveremos a vernos. Yo te guiaré y mostraré cuanto he visto desde que me desarrimé de todo lo sensible en el tramo de la escalera (LC.13)

A continuación de este capítulo son las intervenciones de la colega que aclaran las situaciones y solucionan las dificultades, pues más bien, tras alejarse de él se siente paralizado y desamparado “*(Ella se ha alejado de ti y, sin su preciosa guía, te sientes de pronto seca y desamparada)*” (LC.21). Lo que acabamos por decir corresponde de un modo muy adecuado a lo que viene a ser dicho por Christian Meerts:

Sin embargo, el narrador, perdido entre un mundo carente de sentido y su imaginación desrealizante, acaba encontrando mediadores que le permiten interpretar la realidad imprecisa del espacio, la realidad ambigua y contradictoria del tiempo.²⁰⁴

A partir del capítulo tercero se desarrollan importantes relaciones con los demás personajes. El protagonista no se separa de su colega que le permite experimentar el poderío de su memoria para reconocer a los personajes. Lo que cabe señalar es que el tercer y el cuarto capítulo consisten en localizar el espacio

²⁰⁴ MEERTS, Christian, (1982): *La formación del “yo” o el círculo*, en Juan Goytisolo de Jesús Lázaro. ed., Escribir Hoy: Madrid, p. 114.

donde va a transcurrir la acción de la novela. Es la morada como lo advirtió la colega. Esta localización del espacio integra asimismo la presentación de algunos personajes pero no tienen gran influencia en el desarrollo de la acción:

Los altavoces de este cobertizo siniestro difunden sin tregua poemas y loas a don José y Mauricio, la Dolorosa y Fidelio e inútilmente pretenden escapar a ellos con aleteos torpes y gestos cansinos (LC.17).

Además la presentación de estos personajes consiste en iniciar la acción cuanto ésta se encuentra en pleno desarrollo, sin haber presentado previamente a éstos lo que denominamos en la literatura “*In medias res*” o principio abrupto. Lo que parece suceder en esta novela a diferencia de lo que hemos visto en las dos precedentes es que se trata de reconstrucción verbal del mundo en un espacio cerrado que es la morada donde el autor adelanta el desenlace de la novela en las primeras páginas de la misma, y posteriormente se dedica a contar cómo los acontecimientos evolucionan hasta llegar a ese final.

Como lo hemos mencionado antes y tras la presentación del espacio pasa el autor a relatar los acontecimientos de la novela y eso a partir del quinto capítulo donde menciona su primer contacto con Naquir y Mancar: “la (la voz) de Naquir resonaba grave y diáfana....La de Mancar descubría un tono juguetón. El sexto capítulo es un panorama general sobre la aglomeración de los personajes (difuntos) esperando su destino aunque el autor adelantaba el cuestionamiento de algunos personajes por Naquir y Mancar por el impacto que tienen estos sobre el transcurso de la novela como Ibn Arabi:

Luego se le había aparecido Ibn Arabi, a quien reconoció en seguida por la belleza singular que destellaba, con un manuscrito « Epístola sobre el árbol humano y los cuatro pájaros (LC.24)

En conclusión de este apartado decimos que la historia no termina de resolverse en un sentido positivo o negativo, de manera que el lector percibe la

sensación de que la acción se extiende más allá de los límites de la novela. Dice la colega

“Estamos ya al final de La Cuarentena. Un día más, un texto más y me separaré de ti, lejos del barzaj, desvanecida. Para siempre en la sutilidad, hasta la gran Resurrección” (LC.109)

Tipología del discurso

1- Presentación del discurso

El presente trabajo consiste en presentar los elementos teóricos y metodológicos básicos que permiten una lectura analítica de los discursos desde una perspectiva semiótica y literaria. En dicho trabajo presentamos al discurso como un elemento que es, a la vez, discurso y narrativa. Esto concuerda con lo que propone Luis Barrera en sus aproximaciones al estudio de las teorías de Van Dijk sobre el discurso:

*A partir de esta propuesta, intentaremos delimitar aquí las peculiaridades del mensaje narrativo, sobre la base del enfoque de la lingüística del discurso y la narratología, con la finalidad de referirnos más adelante a sus probables aplicaciones en el análisis del relato literario.*²⁰⁵

Esto nos permite abordar, a la luz de la teoría de Van Dijk, los dos conceptos -narrativa y discurso- como elementos constitutivos del texto goytisolano. Las razones que nos llevan a seleccionar el discurso narrativo son: primero el atrevimiento a dar una visión expansiva que permita conocer los diferentes tipos de discurso utilizados por el autor. Otra razón que es muy particular de esta escogencia radica en que nuestro interés apunta primordialmente hacia el conocimiento de la comunicación literaria mediante la narración.

²⁰⁵ BARRERA TINARES, Luis, Op., Cit. pp. 58-59.

1.1- Otras significaciones del discurso

Para Emile Benveniste el discurso es un sistema de enunciación o de producción lingüística. Dice en este sentido :

*L'énonciation est l'acte de produire un énoncé. C'est un processus de production linguistique. L'énoncé est le produit d'un acte de parole, d'écriture dans un contexte donné.*²⁰⁶

Roland Barthes, otro gran escritor de la escuela estructuralista influido por Ferdinand de Saussure, Emile Benveniste y Levis Strauss...no difiere en su concepción del discurso a los escritores mencionados aunque en su producción literaria experimenta una tendencia especial hacia la lingüística. Entiende por discurso el proceso o conjunto significativo que se puede captar del universo. Eso quiere decir que Roland Barthes pretende establecer una reflexión sobre la posibilidad de un análisis del discurso a partir de una perspectiva sociológica. En su reflexión plantea unas líneas teóricas para un análisis estructural del relato. Para él, el objetivo del análisis estructural es el de definir las reglas (o, más bien, las regularidades) de combinatoria funcional del relato. Este planteamiento consiste en dar la prioridad al estudio de los actores sociales y a los contextos concretos. Eso supone decir que Roland Barthes relaciona entre realidad social y texto literario. En sus teorías tiene un objetivo de establecer reglas cuando aborda un estudio del discurso. Para él, estudiar la estructura de un discurso es estudiar sus estructuras, sus componentes y luego adaptarlo al contexto que le rodea, como acaba por aclarar en esta cita, que:

...leer un discurso es, en efecto (...), organizarlo en briznas de estructuras, es esforzarse para llegar a nombres que "resumen" más o menos la profusa sucesión de las señalizaciones, es proceder en uno mismo, en el momento mismo en que uno «devora» la historia, a realizar

²⁰⁶ BENVENISTE, Émile, (1996): Op., Cit., p. 96.

*ajustes nominales, es domesticar incesantemente lo que uno lee, apelando para ello a nombres conocidos, surgidos del vasto código anterior de la lectura...*²⁰⁷

Mientras que Luis Enrique Alonso y Carlos Jesús Fernández dicen acerca del planteamiento de Roland Barthes que:

*Su planteamiento es un análisis que, en sus versiones más formalizadas, se encuadra en un ámbito más semiológico que sociológico, más lingüístico que próximo a un análisis de contenido.*²⁰⁸

La connotación del discurso para Roland Barthes, es mucho más universal y desestructurante gracias al uso de recursos transtextuales, específicamente, vínculos que tienden a la hipertextualidad. Esta actitud de analizar el discurso (texto) se esfuerza por llegar a concebir, a imaginar y a vivir lo plural del texto, la apertura de su significación. Es también reducir cada texto a unos vectores o ejes que lo organizan. La concepción del discurso para Tzvetan Todorov tiende a establecer una relación entre lengua y discurso, esto, no se difiere mucho respecto con lo que viene definido por Benveniste y Roland Barthes. Para Todorov la lengua produce las frases a partir del vocabulario y de las reglas gramaticales. Estas frases no son sino el punto de partida del funcionamiento discursivo:

*Estas frases estarán articuladas entre sí y serán enunciadas dentro de un cierto contexto socio-cultural; se transformarán en enunciados y la lengua en discurso.*²⁰⁹

²⁰⁷ BARTHES, Roland, Op., Cit. p. 208.

²⁰⁸ E. ALONSO, Luis Y J. FERNÁNDEZ, Carlos: (julio-diciembre, 2006): “Roland Barthes y el análisis del discurso”. publicado en “EMPIRIA”, Revista de Metodología de Ciencias Sociales. N.º 12, p12.

²⁰⁹ TODOROV, Tzvetan, (1996): *Los géneros del discurso*. ed. Monte Ávila: Caracas, (Trad. de Jorge Romero León), pp. 21-22.

Para mejor ilustración del concepto añadimos la definición de Colón sobre el discurso que dice:

*El discurso es un ente abstracto, como modalidad privilegiada y específica de la aplicación de lenguajes diferentes, responde a unas prácticas enunciativas concretas, y a unos procesos de producción social y culturalmente determinados.*²¹⁰

2- El discurso social

Antes de proceder al estudio del discurso narrativo como discurso social en las tres novelas que estamos analizando en nuestra investigación nos toca mostrar que todo texto narrativo se considera como una manifestación ideológica, una creación artística con fines moralizantes, un instrumento de crítica social, de adoctrinamiento político y crítica social y, además de eso, se considera, sobre todo, como un registro social. Por eso, Juan Goytisolo adopta un estilo que refleja el pensamiento de un grupo social, sus ideologías y su situación histórica y política.

El discurso social se desarrolla a lo largo de los años que suceden a 1970 como una forma provocativa y cede a nuevas ideas teóricas y experimentales en la novela de Goytisolo y eso a partir de la publicación de *Reivindicación del conde don Julián*. Este discurso se perfila sobre todo en la novelas *Juan sin tierra* y *Makbara*. En estas novelas, el autor establece mediante un discurso social, la representación de la vida tal como es.

Si abordamos el discurso de Goytisolo como acción social tenemos que presentar la forma que habilita el autor como herramienta para reconstruir sus acontecimientos y el lenguaje que utiliza como ideología que compromete a los actores sociales de un espacio y tiempo determinados

A partir de las tres novelas se puede conceptualizar esta alternativa para el análisis del discurso. Para reforzar este enfoque consideramos necesario recurrir a otros manuales y textos que analizan el discurso desde un punto de vista gramatical

²¹⁰ COLÓN, Eliseo, *Pragmática de la imagen fija en la publicidad: estructura del discurso publicitario*, publicado en "Diálogos de la comunicación" revista de la federación latinoamericana, num. 27. p.36.

y literario. En este caso y para más aclaración necesitamos introducir los distintos niveles de la estructura de estas novelas como:

2.1- La sintaxis:

Antes de proceder al estudio sintáctico de las obras de Goytisolo vemos que es importante empezar por la cita siguiente de José Luis Martínez y Dueñas Espejo que resume la importancia de la sintaxis dentro de un texto literario:

El estudio lingüístico del texto narrativo tiene mucho que ver con la sintaxis en su sentido más primigenio, en el sentido de ocuparse de la oración y de lo relacionado con ella, sin perder de vista la cualidad esencial del texto como unidad estructural.²¹¹

En la formulación sintáctica del texto, el autor recurre al uso de algunos pronombres, “Nosotros/Ellos”, como base de la dualidad, que es una de las categorías gramaticales más conocida de la expresión y manipulación de relaciones sociales. En *Makbara* más de una vez se atizan las expresiones exhortativas que incitan los agentes de la sociedad a manifestar su presencia en el espacio social. A partir de “Nosotros” notamos cómo exhorta el autor a los miembros de la sociedad.

*aprovechemos la oportunidad que se nos brinda de interrogar la Ciencia
acudamos a beber en las fuentes de la humana sabiduría*

*Agrupémonos en la penumbra basilical que propicia su desprendida
vocación materna (Mkb. 163)*

En *Las virtudes* se utiliza siempre el pronombre “Nosotros” con fin de resaltar las preocupaciones de esta masa social.

²¹¹ LUIS MARTINEZ, José; ESPEJO, Dueñas, (1991): *Estilística del discurso narrativo de Yorkshire a Chandrapur*. edi. E imp. Servicio de Publicaciones de la Universidad: Granada, p.38.

Mientras nosotras íbamos y veníamos despreocupadas del salón a los vestuarios, cruzábamos el vestíbulo contiguo a las duchas en donde algunas jóvenes aún airoas y las ya muy baqueteadas se entregaban con la misma fruición a los ritos lústrales... ” (Vps. 9)

Mientras que en La Cuarentena se consolidan estos líos sociales y el pronombre “Nosotros” se transforma en un significado de solidaridad, amor y entendimiento. Los personajes que manifestaban sus preocupaciones y sus inquietudes en *Makbara* y en Las virtudes ahora sobrepasan estas inquietudes en La Cuarentena y se cogen de la mano para mostrar su entendimiento.

*divagaban, se embebecían en la audición del Concierto
Caminaban ingrávidos, cogidos de la mano (LC 13)*

2.2- Significado e interpretación:

El análisis del léxico que utiliza Goytisolo consiste el componente más obvio del análisis ideológico del discurso. Los significados en las tres novelas constituyen el tipo de cosas que los usuarios del lenguaje (personajes) asignan a cada expresión de procesos de interpretación y comprensión (para el lector). Es decir que el hablante y el receptor pueden asignar distintos significados a la misma expresión, y la misma expresión puede significar distintas cosas en diferentes contextos. Muchas opiniones pueden volverse convencionales y codificarse en el léxico, como por ejemplo los significados -negativo y positivo- de los términos destacados de la novela *Makbara* "di" "cuenta" “suéltalo” que tienen connotaciones negativas, también cuando la palabra “malquerencia” reemplaza los términos “asedio”, “griterío”, insultos”, también el significado negativo de “menopausia agresiva” por otro significado positivo que es “existencia normal” o “culto personal” (Mkb, 29). Podemos notar en el párrafo que citamos a continuación cómo el autor presenta un ambiente y un espacio positivo y magnífico antes de pasar a la presentación de los personajes:

hierba, florecillas, abejas, dulce solicitud veraniega, benignidad solar, brisa ligera, suave trabazón de colinas, campiña fértil, rumor de esquilas, eco de hachazos, sincopadas voces, ladridos tenues, sereno verdor de alamedas y frondas ribereñas (Vps. 43)

Esta descripción y presentación del ambiente se inserta dentro de las diferentes maneras psicotécnicas que utiliza el autor para preparar al lector a aceptar la actitud de los personajes. Sin embargo, el juicio que dará el lector depende de la interpretación que tiene éste a propósito de lo que ha leído y concebido y no de lo que quiere el autor. Las diferentes paráfrasis y las diversas interpretaciones que construyen los lectores dependen, según las palabras de Ruiz Lagos, de sus mentalidades y sus creencias:

*No parece necesario, pues subrayar una vez más la paráfrasis ambivalente de un lenguaje que vuelve al revés los códigos de creencias y mentalidades.*²¹²

2.3- Propositiones:

Quién aparece como Meteco (árabe) o Paria (occidental), respectivamente victimario y víctima, son cuestiones que organizan actitudes ideológicas. Tales percepciones pueden ser proyectadas directamente en estructuras proposicionales y en sus formulaciones sintácticas (activas, pasivas, nominalizaciones). Lo dicho se explica por Goytisolo de manera clara y amplia cuando dice que el autor se sirve de los elementos históricos o religiosos para llegar a sus objetivos: “apropiarse de los acontecimientos históricos y utilizarlos de combustible al servicio de su proyecto”. (LC. 85) Yannick Llored hace observar que el objetivo ideológico para consolidarse se sirve de otro discurso que es religioso:

²¹² RUIZ LAGOS, Manuel, Un viaje errático, Op.Cit.; p.50.

*Pour nous en assurer, on doit remarquer comment la langue idiomatique goytisolienne module les conceptions salvatrices du discours idéologique à l'intérieur de celle de la croyance religieuse, pour finalement énoncer la finitude à laquelle est subordonnée toute existence.*²¹³

Ángel expresa este discurso cuando cae entre las manos de los dirigentes del Partido.

...mezclarte con las militantes de alguna brigada de choque cubiertas de medallas, escuchar sus fiambres discursos sobre este edén radiante y verificar una vez más que tu salida de él es impensable porque no vives el presente sino el futuro y, a menos de recobrar la mortalidad, al futuro, desdichamente, no hay quien escape..."(Mkb. 191)

Otras expresiones que se utilizan en *Makbara* manifiestan de manera obvia y sencilla estas actitudes adoptadas por los occidentales frente al árabe que designan (en la novela) por meteco, moro, monstruo... "Fantasma, espectro, monstruo del más acá venido" (Mkb 13). No sólo se conforman (Los occidentales) con atribuir epítetos de discriminación y de bajeza, sino que proyectan la creación de un ente antropológicamente inferior en el pensamiento del occidental mismo:

"Ils (los árabes) se croient Tous permis! : frapper publiquement une femme!: oh, vous savez, chez eux, je les connais bien, j'ai vécu quinze ans là-bas! " (Mkb18)

A este asunto Goytisoló consagra un largo discurso en *Crónicas sarracinas*, de modo que pone en un dilema a los Occidentales, "*obligándoles a reconocer sus*

²¹³ LLORED, Yannick, (15 de octubre de 2004): *poétique et sens dans l'œuvre de Juan Goytisoló*. Pub. In Wiley online library: p. 264.

sustancias castizas en estas hordas feroces que personifican a todos los prejuicios y temores frente al enemigo secular”²¹⁴.

En *La Cuarentena* el autor amplía la presentación del individuo, que es víctima, a un grupo social que padece las agresiones del victimario:

¿Se habían cumplido las amenazas del de los cuerpos blandos, sesos licuados, ciudades en ruina, miembros mutilados de incontables víctimas esparcidos en mares de sangre? (LC 15)

Contra las actitudes de los occidentales y contra los discursos que las apoyan, Goytisolo dirige su ataque; la consigna del discurso goytisolano es la subversión del discurso oficial del occidental porque mediante el lenguaje utilizado por el occidental se expresa concisamente al exterior lo que siente éste. Dice Luis Polanco:

*el signo empleado por el individuo refleja fielmente su pensamiento. La correspondencia entre significante y significado es producto de la autopresencia que radica en la conciencia del hablante.*²¹⁵

2.4- Lo implícito y lo explícito:

Para expresar la función ideológica de ocultar los hechos o condiciones sociales o políticas "reales" Goytisolo utiliza un discurso que pueda ser manejado semánticamente mediante diversas formas que dejan la información implícita. En este caso, y Según Thomas Green, todo texto literario “expresa o define implícitamente una versión de la historia, una teoría implícita de la historia”.²¹⁶ Una de las formas que utiliza Goytisolo, como hemos mencionado antes, es proponer en sus obras un destinatario que establece un contrato explícito o implícito con el destinatario sujeto. El destinatario se compromete a realizar una serie de pruebas

²¹⁴ TRUXA, Sylvia, (1980) "El mito árabe en las últimas novelas de Juan Goytisolo ", Ibero-romania (Turbinga), n°.11. p.108.

²¹⁵ POLANCO, Luis R, Op., Cit., p.150.

²¹⁶ GREEN, Thomas, (1986): “History and anachronism” *Literature and history*”. ed., Morson, Standford U. press: Standford , p.207 (traducción de David K. Herzberger).

que finalizan en su reconocimiento o retribución, como acto moral con el destinatario. Celia Rosado y Oscar Ortega denominan la relación destinatario/destinatario por la “contribución contractual”.

En Makbara esta contribución contractual se manifiesta en la denuncia de las falsas libertades tanto del capitalismo como del socialismo. El autor se sirve de un discurso que denuncia implícitamente el sistema capitalista del Occidente, y con igual sentimiento manifiesta su crítica del sistema opresor del socialismo que según Claudia Schaefer ambos sistemas "tienen el denominador común de excluir o relegar al margen de prioridades el cuerpo sexual/sensual"²¹⁷. Lo implícito en esta novela es este carácter de denuncia y este grito contra un sistema opresor que rechaza el autor. *Cómo resignarme después de eso a la inmutable rutina de un sistema gris y rígido, minuciosamente ordenado "* (Mkb26)

También lo implícito consiste en rellenar el vacío por parte de los occidentales y se manifiestan como fundadores de todo sistema civilizador como lo explica Luis Polanco:

*Makbara pretende mostrar el vacío implícito en el centro de ese discurso que supuestamente está ocupado por una ‘presencia’ que se erige como espacio fundador u originador y que, consiguientemente, puede conferir la certidumbre indudable de todo evento.*²¹⁸

En *Las virtudes del pájaro solitario* se expresa el dolor de los personajes de manera explícita que manifiesta la opresión aunque todavía la función ideológica permanece ocultada por el discurso que utiliza el autor:

Qué hacer de tamaña atrocidad sino permanecer acurrucadas y quietas con la vista clavada en el adefesio, contraer esfínter y labios, esforzarse en ocultar el terror sabiendo de cierto, como sabíamos, que estábamos a la merced de la del vasto sombrero de alas anchas, faz velada, capa con vuelos de mortaja, extremidades filiformes, zuecos lentos, macizos, de ponderosa gravitación? (Vps. 13)

²¹⁷ SCHAEFER R, Claudia Op., Cit., p. 98.

²¹⁸ POLANCO, Luis, la iconoclasia profética Op., Cit., p.150.

En las tres novelas, las posiciones ideológicas quedan también plasmadas en las estructuras formales del discurso: qué expresiones se utilizan para convencer a los miembros de la sociedad. El párrafo siguiente destacado de *Makbara* es un ejemplo que manifiesta de manera muy clara estas intenciones que plantean los capitalistas en su discurso:

“Una evidencia: las conquistas sociales de nuestra época resultan cada día más onerosas para el bolsillo de un contribuyente abrumado ya con impuestos y cargas en estos difíciles tiempos de crisis: significa ello que debemos tirar por la borda lo que constituye sin duda un paso gigante hacia la seguridad y el proceso de la especie humana” (Mkb. 135)

2.5- Estructuras retóricas:

Para dar más énfasis a su discurso y para que el contexto sea más persuasivo, el autor recorre al uso de los enunciados que abarcan la repetición, la supresión, la sustitución, comparación, metáforas...En las últimas obras de Juan Goytisolo, se emplea un sistema estilístico en el lenguaje. A partir de este uso las intenciones del autor se transfieren de un solo lenguaje, que es la de crítica, a otro que es el lenguaje de la poética. El autor consigue, a través de este lenguaje, articular una crítica al mundo, consigue dar forma literaria a las ideas comunes de la época –libertad, justicia, progreso, etc. Estas formas retóricas suponen la creación de una literatura que desarrolla plenamente sus potencialidades que consisten en la imagen y el sonido.

El libro, como decía García Gabaldón, se transforma en muro, plaza, verdadero espacio escénico, espectáculo textual de luces y sonidos, festín

*de palabras, fantasías, imaginación en libertad, juegos ante los ojos y oídos del lector/oyente que deja de ser un mero espectador.*²¹⁹

Por ejemplo se emplean las metáforas en *Makbara* para destacar el carácter negativo de, sobre todo, los capitalitas o como los denomina el autor los “*Eurocrataconsumistas*”, mientras que utiliza las comparaciones para atenuar la culpa de los sumisos y la ironía para desafiar los modelos negativos de sus oponentes. De la metáfora podemos leer el ejemplo siguiente destacado de *Makbara* cuando el autor hace una descripción metafórica sobre las galerías que adornan las calles de París y que las compara irónicamente a un cementerio:

“laberinto cretense?: estructura elaborada por Dédalo?: posible residencia de algún resucitado, fabuloso Minotauro,: Disposición alambicada en todo caso: sucesión de galerías, corredores, patios, salones, de audiencia, hileras de pórticos esculpidos en mármol...”
(Mkb. 85)

El recurso a las expresiones metafóricas expresa en algunas veces la vuelta del autor a los tiempos del pasado para restituir algunos recuerdos y describir algunas secuencias que constan de suma importancia:

Ella ríe otra vez, como en los viejos tiempos, cuando te esperaba a la salida del aula y os ibais a prolongar la discusión sobre el Arcipreste y «La Celestina» en los bancos públicos de Washington Squar o una cafetería cercana al Departamento. Fumaba como siempre, sus Gauloises bleues (LC.39)

²¹⁹ GARCÍA GABALDÓN, Jesús, (1987) “*el escritor frente al lenguaje: excursión poética*”. Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo. Instituto de Estudios Almerienses: Almería., p.21.

Con estos enfoques estructurales, el discurso consigue otra dimensión fundamental que es la de transformarse en un fenómeno social y cultural. Los personajes que emplean el discurso realizan actos sociales y participan en la interacción social. Ésta, a su vez, está enmarcada en diversos contextos sociales, tales como tertulias –como sucede en Vps. Y Lc.-, encuentros institucionales (en Mkb.) entre otras formas culturales. El autor procura manifestar las relaciones que constituyen los lazos estrechos entre los actores de la sociedad. Por ejemplo el discurso utilizado en *Makbara* refleja cómo se establecen las relaciones entre los miembros de la sociedad, contribuyendo, a veces, en la constitución de la confianza entre dichos miembros

te contestó, me contestaste con letra muy gruesa, su escriba era compañero de calabozo, adicto a una ortografía rigurosamente fonética, introducía en tu dictado paréntesis y comentarios, invocaciones a la clemencia de Alá, iniciativas de su propia cosecha, pedía que te acorazarás de él, decía que erais como hermanos, solicitaba el favor de una pequeña recompensa (Mkb. 99)

A partir de algunas citas intentaremos aludir al discurso sobre la superioridad y el bienestar en la vida social mitificada por el personaje occidental y cómo graban en sus mentes unos estereotipos de un mundo socialmente poderoso y creador.

Pero lo que pretende transmitir el autor en esta obra, es intentar destruir aquellas ideas y falsos valores transmitidos por la ideología del acierto y la potencia. Estos crean unos complejos de superioridad en la mente del Occidental.

Cierto es, que el Occidente consigue una tecnología cuyo desarrollo es innegable y que los Occidentales han conseguido un cierto bienestar en su vida diaria.

En efecto, muchos aspectos de la vida social han sido afectados por dicha transformación. La comunicación se realiza mediante segundos, la televisión transmite lo ajeno, lo que se condensaba en grandes volúmenes, ahora se graba en un compact-disco de tamaño minúsculo.

...los consumidores -dice Alain Touraine- introducen en sus elecciones aspectos cada vez más diversos de su personalidad a medida que su nivel de vida les permite satisfacer necesidades menos elementales¹.

La sociedad del consumo identifica el ser consumidor con el objeto consumado, Goytisolo recorre a una ejemplaridad muy significativa del caso, mientras que otros escritores del Occidente lo pintan en sus obras como un acierto, de modo que el consumidor occidental no ve en la modernidad más que el triunfo de la racionalidad instrumental y el bienestar material.

Leemos en “*Crítica de la modernidad*” de Alain Touraine que: “...las naciones se definen por una cultura más que por una acción económica”².

No obstante, Goytisolo se opone en contra todo discurso e imagen que no hacen más que adornar el medio social del Occidente en su aspecto superficial que consiste en el consumo y la sexualidad y contribuyen en la destrucción de los valores humanos: “*vergüenza, humillación, asco, a eso le llaman vida*” (Mkb 14).

El autor nos presenta un discurso donde abundan las citas que desaprobaban la sociedad del consumo como podemos leerlo en *Makbara* cuando se trata de la ciudad eurocrataconsumista:

...índice acusador apuntado a la alegre y confiada ciudad eurocrataconsumista” (13).

A veces el Occidental no deja de exclamarse y de mostrar su capacidad por resignarse a las normas de un sistema:

...pagar, siempre pagar, techo, calor, sueño, comida, pagar, pagar, para eso venimos al mundo? (14).

¹ TOURAINE, Alain, (1993): *Crítica de la Modernidad*. Ed. Temas de Hoy: Madrid, p.177.

² Ibid. p. 177.

También leemos:

...la empalagosa atmósfera de Paternalismo, el celo servil de los colegas, la inaguantable esclavitud del horario: plenitud transmutada en vacío, perfección en estado opresivo, asfixiante (Mkb. 25)

A partir de estas citas destacamos cómo Goytisolo incrementa su ataque en contra de los discursos mitificadores del Occidente, y cómo su discurso se opone a ellos directamente con el fin de destruirlos.

La rivalidad entre Goytisolo y los escritores Occidentales (desmitificador / mitificador) se transforma literariamente en una comunicación que supone un emisor y un receptor. Dice Benveniste:

En medida de utilizar una serie de signos con una intención determinada, ha de someter su comunicación a un conjunto de estrategias mediante las que pretende convencer al lector la autenticidad de su discurso²²⁰.

Según estas afirmaciones notamos la obstinación de los escritores Occidentales (mitificadores) en establecer el poder de la imaginación lingüística en la difusión de los conocimientos para ejercer su dominación.

Para no alejarse del discurso social en el Occidente que es el objeto de nuestro análisis en este capítulo nos referimos otra vez a los componentes fundamentales del bienestar social en el Occidente.

Goytisolo deja entender que los elementos fundamentales que constituyen el bienestar material en el Occidente son los alimentos, el vestido, la vivienda, las facilidades para la instrucción, los servicios de sanidad, el recreo.

²²⁰ BENVENISTE, Emile " problems of general linguistics", Op., Cit. p. 25.

3- Discurso y literatura

A partir de estas definiciones sobre el discurso que hemos presentado intentamos manifestar y explicar la tipología del lenguaje enunciativo en la obra de Goytisolo. Pero antes de proceder a esta labor nos cuesta explicar la relación existente entre discurso y literatura.

Según Todorov “*la palabra literatura, en las lenguas europeas y en su sentido actual, es reciente: data apenas del siglo XIX*”²²¹. Cuando hablamos de literatura, eso supone decir que estamos haciendo referencia a una perspectiva o, con otros términos, a la retórica o a la poética que contribuye a la codificación de un texto. Es esto lo que explica la configuración de los géneros literarios a través de la tradición literaria²²². Esta tradición se caracteriza por la existencia de un marco social que se determina por una relación de carácter interpersonal, una finalidad que tiende a entretener, informar y convencer, etc., y un código que permite la transformación de la historia en señales conocidas por el emisor y el receptor. Para Todorov la literatura es imitación de la realidad a través del lenguaje como la pintura que a través de la imagen imita también la realidad. Sin embargo la literatura no sólo transmite las cosas reales sino también las cosas ficticias y por eso los estructuralistas definen la literatura como una entidad estructural. Aunque no existe ningún convenio en lo que se refiere a su definición muchos la consideran como un arte. Es decir un arte que emplea como instrumento la palabra y que comprende las obras que caben elementos estéticos. Para otros es el conocimiento y ciencia de las letras.

La literatura se caracteriza por tres elementos básicos; primero el texto literario como objeto, segundo el discurso literario como referente y por fin los sujetos como redes que producen estas obras literarias, las leen y producen enunciados sobre el objeto literario. La interacción de estos tres elementos se puede considerar como *literatura*. La literatura se explica por el modo narrativo que utiliza el autor y por las formas de relatar los hechos y con qué palabras los relata.

²²¹ TODOROV, Tzvetan Op., Cit., p. 11.

²²² Con el término tradición nos referimos a un proceso histórico compartido. Es decir, se trata de un lenguaje común compartido tanto por los autores como por los lectores

Para volver a las obras de Juan Goytisolo decimos que el discurso tanto en *Las virtudes* como en *La Cuarentena* transparenta una mirada más próxima a los hechos registrados, permite penetrar, profundamente en los adentros de los personajes y en sus particularidades contingentes. El acierto del autor en acercarnos a estas realidades de la historia y de los personajes debe al uso genial de la palabra que escoge para construir su texto literario. Acerca de esta técnica literaria dice Carlos Rey Pereira:

*...cuánto más pueda reconocerse que las palabras son la transcripción exacta de lo ocurrido mayor será la impresión de que la historia es algo a lo que nos asomamos, desplegada ahí mismo ante nuestros ojos.*²²³

Es preciso señalar que los procedimientos del autor permiten al narrador incorporar los discursos de los personajes para relatar algunos hechos históricos, y constituir, por consiguiente un discurso narrativo que es, a la vez, literario e histórico.

3.1- Las secuencias

La semiótica propone descomponer el texto en unidades y dividirlo en secuencias. Esta segmentación permite analizar el discurso narrativo y resaltar los enunciados narrativos subyacentes. En cualquier texto narrativo la secuencia es descriptiva, dialogada, narrativa...etc. y constituye una tipología de unidades discursivas. Estas unidades discursivas constan de unas características nominales que se dan como resumen aproximadamente del orden temático. A. J.Greimas y J. Courtes Explican que

*el procedimiento más eficaz para segmentar un texto parece ser el reconocimiento de las disyunciones categoriales: uno de los términos caracteriza a la secuencia que precede y el otro a la que sigue, se marcan límites entre secuencias”*²²⁴

²²³ REY PEREIRA, Carlos, (2000): *Discurso histórico y discurso literario. El caso de El Camero*. Pub. Universidad Autónoma: Madrid, p. 152.

²²⁴ J. GREIMAS, A. y COURTES, Joseph, (1982): *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Tomo1, Ed. Gredos: Madrid, p. 348.

Es la sucesión de acciones, desarrolladas en una unidad de tiempo, que determina la trama de la novela y el discurso utilizado compone los diferentes procesos narrativos del relato. Dicha sucesión debe ajustarse a los principios de coherencia, intencionalidad, encadenamiento y localización. Este planteamiento nos deja volver a las primeras frases, por su gran importancia, de La Cuarentena:

la escritura de un texto supone la existencia de fino entramado de relaciones entre los distintos nódulos que lo integran. Todo confluye en ella: acontecimientos ajenos, sucesos vividos, humores, viajes, ... (LC. 9)

La sucesión de las acciones en un determinado tiempo y espacio llega por constituir un texto. Este conjunto si lo transmite el autor por medio lingüístico consigue formular un discurso narrativo como lo aclara José Luis Martínez:

en definitiva la narrativa tiene una manifestación lingüística y como tal debe tratarse para ver como se conecta con el sentido, es decir, las sucesivas oraciones del texto, y con los rasgos sintácticos y de otro tipo de que se manifiestan en las distintas categorías descriptivas.²²⁵

3.2- El engarce.

Consiste en incluir unas secuencias en otra secuencia más amplia para desarrollar algunos aspectos de la misma. En *Makbara* asistimos a una serie de materiales acumulados en el recuerdo del halaiqui o el narrador que va a producir una cadena de secuencias, hábilmente distribuidas por el autor. El narrador nos conduce a escenas diferentes introduciéndolas en la acción principal para explicar la actitud del personaje. La situación que se produce en el relato presenta distinto ritmo narrativo según el encadenamiento de secuencias que se emplee. En *Makbara* esta integración de unas secuencias en otras da más cohesión al texto, no es una deconstrucción del texto sino el contrario. La vida dentro de la multitud de la gente

²²⁵ LUIS MARTINEZ, José; ESPEJO, Dueñas, Op., Cit., p.32.

en un espacio beduino te permite inventar historias, relatar cuentos, desplazarse de un sitio a otro sin crear una ruptura en el contexto:

vivir, literalmente, del cuento: de un cuento que es, ni más ni menos, el de nunca acabar: ingrávulo edificio sonoro en de(con)strucción perpetua: lienzo de Penélope tejido, destejido día y noche: castillo de arena mecánicamente barrido por el mar (Mkb. 219-220)

En otras secuencias de la novela notamos de manera tan sencilla y clara cómo el autor plantea diferentes situaciones que desarrollan el aspecto de la cohesión. En el último capítulo de la novela “Lectura del espacio en Xemaá-el-fna” asistimos a una diversidad de secuencias que configuran al final del artículo la imagen del espacio desierto, el carácter del beduino, y el ambiente vital de los conciudadanos árabes:

ágora, representación teatral, punto de convergencia: espacio abierto y plural, vasto ejido de ideas (Mkb.203)

Supervivencia del ideal nómada en términos de utopía: universo sin estado ni jefe, libre circulación de personas y bienes, territorio común, pastoreo, pura impulsión centrífuga (Mkb. 205)

“una mujer velada compone un solitario aguardando la mordida del cliente: un viejo traza un grafitto con tiza mientras salmodia a media voz una aleya: el coro de mendigos reitera sin tregua fi-sabili-l-lah y agita, risueño, los botes de monedas (Mkb. 211)

En conclusión de este apartado añadimos la cita de Jean Ricardou que señala que esas secuencias o, como las denomina él, historias consisten en aclarar la historia misma o, a veces, la resumen:

“Mais il existe un procédé plus élégant, capable, en lui imposant une manière de narcissisme, de prendre au mot ce totalitarisme narratif ;

puisque l'histoire, dans ses linéaments essentiels, est connue avant que la plume n'attaque le papier, n'est-il pas tentant d'injecter en un quelconque point de son cours certain passage qui en offrirait une sorte de résumé ?” ²²⁶

3.3- Condensación.

A partir del siglo XIX los relatos se caracterizan por introducir varias acciones secundarias en la acción principal. Las novelas de Goytisolo también constan de acciones que se combinan entre sí. Estas se alteran y se entrecruzan para conformar el ritmo de la narración.

En las tres novelas y particularmente en *Makbara*, los acontecimientos se relatan de una manera concentrada, llegando incluso a saltos en el desarrollo de las acciones (elipsis narrativa). Esta condensación es un procedimiento que se impone de manera imprescindible en estas novelas para presentar en las acciones una dilatada duración temporal. Las dos novelas, *Makbara* y *Las virtudes del pájaro solitario*, muestran de manera explícita y clara la maestría del autor en este dominio: *Makbara* en cada capítulo empieza por una enumeración de sustantivos o algunos verbos en el pasado que condensan muchas secuencias en un párrafo:

la empalagosa atmósfera de paternalismo, el celo servil de los colegas, la inaguantable esclavitud del horario: plenitud transmutada en vacío, perfección en estado opresivo, asfixiante: descuidaba deberes y ritos, bostezaba ruidosamente en los oficios, interrumpía asambleas y actos con bruscos falsettos, expansivas, contagiosísimas carcajadas... (Mkb. 25-26)

En Vps. Asistimos a la misma técnica donde el autor condensa muchas secuencias que dilatan la duración temporal en el relato. En el párrafo siguiente notamos los saltos que da el narrador desde la descripción de la residencia, a la

²²⁶ RICARDOU, Jean Op., Cit., p. 172.

descripción del ambiente que gira alrededor de la residencia, y luego da otro salto al hablar de los enfermeros y los playeros:

terraza abalaustrada de la residencia de descanso, descoloridas meridianas entre macetones de hortensias, franja de mar apenas visible tras arracimado verdor de los pinos, además de su mano indicando que no hay peligro, ningún empleado o enfermera ronda los parajes, los playeros han desaparecido... (Vps. 87)

3.4- Expansión.

Esto quiere decir que el relato se demora porque el desarrollo secuencial se detiene para incluir elementos complementarios, tales como descripciones. Este modelo se utiliza frecuentemente en las novelas, donde la acción se ralentiza para prestar atención a los rasgos de personalidad o a las actitudes de los distintos personajes, o la descripción de los lugares, como es el caso del narrador en *La Cuarentena* cuando se traslada de la descripción de una obra de amor a la descripción y a las características de un calabozo donde le han encerrado:

si se trataba tan sólo de un proceso de transferencia e identificación sicopática con el autor de la obra de tantos amores y penas, como sostenía sonriente junto a mi cabecera, por qué me mantenían encerrado en aquel húmedo y cruel calabozo?, la oquedad de seis pies de ancho y diez de largo, la yacija de mantas desgarradas, el hilo de luz que filtraba del corredor a través de la saetera correspondían...a una descripción copiada punto por punto de algún tratado u obra de consulta sobre el tema? (Vps. 91).

La trama de la historia que señala Van Dijk en su esquema corresponde a unos factores que caracterizan el discurso narrativo de las novelas de Goytisolo y que vamos a resumir en los puntos siguientes:

3.5- La sucesión.

Esta se basa en ordenar las secuencias de forma lineal y consecutiva y el orden cronológico en las tres novelas es idéntico al de los acontecimientos narrados, pues se trata de ordenación cronológica en progresión; pero a veces los acontecimientos se organizan desde etapas secundarias o finales de su desarrollo hacia el comienzo y forman una ordenación cronológica en inversión. En *La Cuarentena* se arranca la historia desde la muerte del protagonista y éste vuelve hacia atrás para sujetar a los agentes que contiene la novela. Dice el autor sobre el discurso que este (el autor) lo ha formulado durante su estancia de cuarenta días en Las Moradas:

aunque la noción de tiempo se desdibuja y anula en el istmo que une los dos mundos, recuerdo no obstante que ordené mentalmente el texto y sus encaballadas planas durante el vagabundeo de las almas en el período de La Cuarentena (LC. 10)

Del mismo modo se configuran las secuencias en *Makbara*. Notamos un salto para adelante y otras veces para atrás en la historia. Puesto que las relaciones sintácticas fundamentales que se dan son de naturaleza causal y temporal, estos constituyen un encadenamiento de sucesos en un texto narrativo. Es decir que un hecho lleva a otro. También lo que caracteriza las tres novelas es que la acción parte de un momento intermedio y se desarrolla mediante la alternancia entre sucesos anteriores y posteriores. Manuel Ruiz Lagos resume esta alternancia en *Makbara* con las palabras siguientes:

La aspiración final del vagabundo, de la enrrancia, ha aparecido como un constante desde el principio del relato: un referente continuo –lleno de dificultades- para conseguir el centro, el objetivo de felicidad.²²⁷

²²⁷ RUIZ LAGOS, Manuel, (1987): “Un viaje errático” in *Quimera*, n° 73, p.47.

Gracias a esta yuxtaposición que utiliza el autor, en sus tres novelas, el lector consigue comprender el significado global del texto. Unos capítulos constan de un aspecto explicativo que deja entender, sin gran dificultad, el sentido de la novela. Entonces no es el orden cronológico quien explica la novela sino el orden correcto, relativo a la sucesión de los hechos. En las tres novelas la acción parte de un momento principio, intermedio o final y se desarrolla mediante la alternancia entre sucesos anteriores y posteriores. En *Makbara* la acción parte de un principio donde se presenta al personaje protagonista en la novela, en *Vps* parte de un intermedio donde la narración a veces vuelve a sucesos anteriores y otras veces a otras posteriores, mientras que en *La Cuarentena* empieza la historia a partir de su final. Esta técnica que adopta el autor en las tres novelas presenta rupturas en la línea de acontecimientos. La narración da, a veces, salto hacia el futuro, lo que llamamos en la literatura Prolepsis, y otras veces da salto hacia el pasado, lo que llamamos Analepsis.

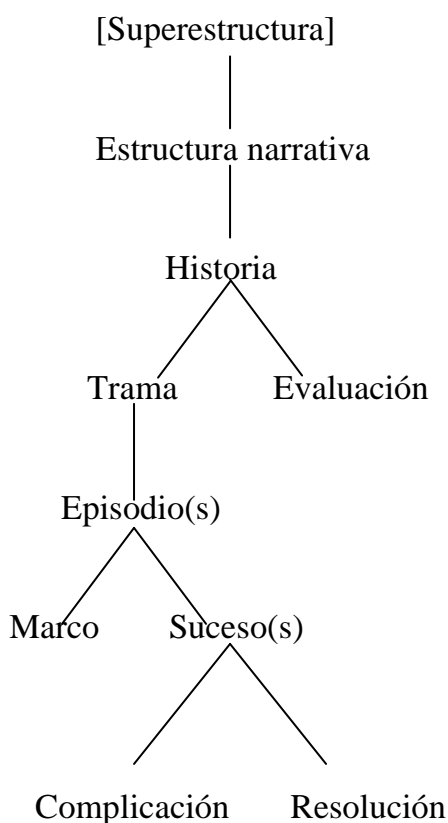
4- El discurso narrativo

El discurso narrativo constituye el elemento fundamental de la novela. la finalidad de éste consiste en configurar los planteamientos específicos de la novela. Es decir que esta configuración tiene por objetivo establecer un orden narrativo y dar a la novela una tipología textual específica.

Los actantes, procesos y secuencias son los elementos esenciales que construyen una narración y su estructura básica. Es sabido que los elementos que constituyen la narración son, los personajes, la acción, el lugar en que ésta se desarrolla.

En los diferentes capítulos de las tres novelas se desarrollan los conceptos básicos de los niveles narrativo y discursivo e inmediatamente se van ilustrando con análisis de fragmentos de diferentes cuentos. Dada la estrecha interrelación entre las diferentes capas del discurso, se exponen simultáneamente elementos del nivel profundo, indispensables en la comprensión de los niveles arriba señalados.

Todo texto narrativo, según Van Dijk²²⁸ se clasifica y se acepta socialmente como cuento que suele ser de una extensión relativamente corta. *Makbara* y *La Cuarentena* se insertan dentro de esta definición. En el mismo sentido Van Dijk propone un esquema²²⁹ que se refiere a los componentes superestructurales de la narración en general pero se aplican de manera fundamental a los cuentos. Estos componentes se constituyen de la trama, el episodio, el marco y la historia.



A través de este esquema entendemos que cualquier cuerpo textual sea una novela o un cuento es, ante todo, acción, o una sucesión de acciones que constituyen al final un relato. El texto narrativo que formula el autor se refiere primordialmente a las acciones de personas y en segundo plano lleva las descripciones de

²²⁸ Van Dijk, Las raíces comunes de los estudios de la literatura y el discurso, in *Discurso y literatura* de Luis Barrera Tíñeres, Op., Cit p. 96.

²²⁹ *Ibid.* p. 77.

circunstancias, objetos u otros sucesos. A propósito de este esquema dice Luis Barrera Tinares:

*Si se intentara llevar este modelo a la conformación de textos narrativos como el cuento y la novela, pudiera proponerse hipotéticamente que en el caso del primero la base fundamental de la superestructura radica en la focalización del narrador en torno a una sola complicación y resolución*²³⁰

Se entiende a partir de estas definiciones que la complicación del relato se presenta en el nivel del discurso como en el de la historia. Es decir, el conflicto o complicación puede estar constituido por un problema particular surgido durante el desarrollo de la trama, pero puede ser reflejado también en la manera de cómo el relato ha sido diseñado en su estructura. La complicación constituye el núcleo obligatorio de la narración, el hecho que conflictúa de alguna manera las secuencias accionales de lo referido. Pero la problemática que planteamos es, preguntar si las tres novelas que estamos analizando conforman a esta concepción de Van Dijk y Luis Barrera Tinares. En contestación a esta pregunta decimos que *Makbara* consta de las complicaciones que pudieran ser varias y que pudieran ser interconectadas igual que sus posibles resoluciones. Desde el principio de la novela (relato) se plantea el problema de identificación y el problema de destinación. El moro se describe en la novela con un conjunto de epítetos sin hacer referencia a su identidad. Es un fantasma, un monstruo, una intrusión pero no se define claramente el lugar de donde viene:

al principio fue el grito: alarma, angustia, espanto, dolor, químicamente puro? Sostenido, punzante, hasta los límites el de lo tolerable: fantasma, espectro, monstruo del más acá venido? (Mkb. 13)

²³⁰ BARRERA TINARES Luis, Op., Cit, p. 77.

Igual que en *Makbara*, en *La Cuarentena* también no se define, a veces, claramente la identidad del personaje:

sobre la raída moqueta de la entradilla, a escasos centímetros de la puerta, había un pequeño sobre rectangular, sin indicación alguna respecto a la identidad del destinatario ni del remitente. (LC.61)

Otras frases descriptivas en *Makbara* constituyen puramente las acciones del personaje y por supuesto las acciones del relato. El personaje anda, actúa sin hacer caso de la gente que le rodea. Es así donde se plantea la problemática del destino como podemos leer a continuación:

avanzar ensimismado por la acera hormigueante del bulevar: pasar el estanco, la camisería el cruce de la rue du Sentier (mkb. 13)

Caminar, siempre caminar, ajeno al mudo rechazo de los transeúntes: a la bendita prudencia con que se apartan de para evitar el contacto: al aséptico, circunspecto temor de sus semblantes yermos avanza, sí, avanza, no te pares, no hagas caso, actúa como un ciego (Mkb. 15)

La resolución en el relato como la constituye el discurso narrativo no se refiere a una salida determinada sino que la deja el autor a veces abierta a todas las suposiciones. En *Makbara* el autor no habla del destino de los dos protagonistas, sino que lo deja al lector para establecer un desenlace adecuado o como lo denomina el autor es “una página en blanco” que el lector la pueda rellenar con lo que vea posible. Sobre el destino de los protagonistas el autor inserta algunas suposiciones del público que asistía a las reuniones de la halca aunque se nota claro que el autor dirige la palabra al lector para concluir a su manera el cuento:

a partir de este punto las explicaciones divergen notablemente: unos cuentan que la vieron aterrizar en el cementerio de Bab Dukkala, fresca,

juvenil optimista, pese a los años y las fatigas: allí habría acampado hasta su muerte [...]

Otros dicen que reside en Sidi Yusuf Ben Alí vestida de musulmana y recorre a diario a la muralla para ir a la tenería de Bab Debbagh con la esperanza de encontrar a su antiguo amor

Algunos afirman que vive o vivió felizmente con éste hasta que les sorprendió la muerte, pero yo el halaiquí nesrani que les ha referido la acción [...] no puedo confirmar la certeza de ninguna de las versiones (Mkb. 199-200)

A partir de este párrafo notamos que se trata de una manera de construir un cuento y dejar su conclusión para el lector como lo señala el autor mismo al final de la novela:

vivir, literalmente, del cuento: de un cuento que es, ni más ni menos, el de nunca acabar: ingrávulo edificio sonoro en de(con)strucción perpetua (Mkb. 219)

De la misma manera se concluye *La Cuarentena*, donde se implica el lector para imaginar el destino del protagonista. En esta novela el autor invita al lector para escribir o terminar la escritura sobre su destino:

Escribe, escribe sobre mí todavía, escuchaste. ¡Únicamente tu atención y la de quienes te lean podrá en adelante mantenerme en vida! (LC.110)

Al final decimos que la resolución que propone el destinatario (lector) sintetiza la secuencia de las acciones que constituye el autor a través de su discurso narrativo.

Lo que distingue *La Cuarentena* de las dos demás obras es que el discurso narrativo de ésta se fundamenta en tres elementos básicos: el itinerario, el desplazamiento del protagonista (autor) con o sin aventura y la presentación del

espacio recorrido. En esta novela como hemos señalado anteriormente el desplazamiento por un trayecto está realizado por el escritor, que a su vez narra unas aventuras en tierra que podrían interesar al lector y también para denunciar lo que se fustiga en la tierra, “*Recorren la Tierra para maldecir sus ideales muertos y dogmas podridos, dijo ella, como si hubiera leído sus pensamientos*” (LC. 15).

Con este fin llega el autor a constituir lo que denominamos en la literatura discurso de denuncia. La estructura narrativa se basa, en esta novela, en la descripción de la superación de espacios, en los cuales ocurren cosas imprevistas, encuentros extraños; y recuerdos de lugares, paisajes, ciudades personas que todos existían de verdad. Al final decimos que el discurso narrativo en las tres novelas se caracteriza por algunas particularidades comunes –como podemos ver en el punto siguiente- aunque cada novela adquiere su forma peculiar.

Van Dijk, a través de su esquema ofrece un modelo que representa obviamente la estructura del relato a partir de las categorías narrativas y las reglas que se consideran como especificaciones del ordenamiento de estas categorías. Las categorías narrativas constituyen una sucesión de acciones acompañadas, a un segundo plano, de las descripciones de circunstancias.

4.1- La narrativa como discurso social

Según Lukacs, El concepto 'literatura', es paralelo al concepto 'sociedad'. Ambos abarcan una totalidad, una 'estructura dinámica significativa' como producto de los constantes cambios que sufre la sociedad en el plano geográfico, político, socioeconómico e ideológico. Estos cambios se expresan en el texto a través del lenguaje, que responde precisamente a lo que Goldman llamó 'visión del mundo,' una especie de 'consciencia colectiva de grupo' que otorga una identidad colectiva."

El texto narrativo revela a través de los siglos las manifestaciones ideológicas, las creaciones artísticas y sobre todo ha sido considerado instrumento de crítica social o de adoctrinamiento político, documento histórico y registro social. Y es el lenguaje quien revela la realidad humana en este texto narrativo. Las distintas narraciones dentro del texto literario muestran un uso determinado del lenguaje, unas formas y unas expresiones determinadas. En relación con el texto literario la

producción lingüística es un fenómeno que supone un conocimiento y una interpretación de la realidad muy complejos.

En las tres novelas que estamos analizando Goytisolo trata de poner por escrito una serie de niveles expresivos que van desde la mera descripción del ambiente y la narración de unos hechos a la construcción de una realidad lingüística de varios personajes y a la verbalización del pensamiento de éstos. Ya hemos visto en el capítulo anterior la forma con que aparece el narrador y cómo se presentan los distintos personajes así que cómo intervienen los distintos elementos lingüísticos. Goytisolo a través de estas obras va creando sus propias formas de expresión hasta llegar a formular un discurso literario determinado, en el cual se integran sus experiencias vitales y literarias:

La escritura de un texto supone la existencia de un fin entramado de relaciones entre los distintos nódulos que lo integran. Todo influye en ella: acontecimientos ajenos, sucesos vividos, humores, viajes, casualidades, mediante su trabazón aleatorio con lecturas, fantasías e imágenes... (Lc. 9)

Esta perspectiva que adopta Goytisolo supone una lectura del discurso narrativo ficcional establecido por Genette en “Ficción y dicción”²³¹.

Genette considera que, en el discurso narrativo ficcional, los actos de ficción son enunciados de ficción narrativa considerados como actos de habla. Desde este punto de vista, en el discurso narrativo ficcional habría, al igual que en el discurso narrativo factual²³², tres tipos de actos de ficción: primero, los discursos pronunciados por personajes ficticios, cuya ficcionalidad postula el marco de la representación escénica (real o imaginaria) y cuyo estatuto pragmático en la diégesis es similar al de cualquier acto de habla común. Como lo podemos constatar a lo largo de la novela, *Makbara* consta de un gran número de enunciados que explican esta perspectiva. En *La Cuarentena* el personaje procura

²³¹ GENETTE, Gerard, (1993): Ficción y dicción. Ed., Lumen, Barcelona.

²³² Relativo a los hechos.

explicar y escenificar a partir de los actos de habla. Todos los “acontecimientos ajenos, sucesos vividos, humores, viajes, casualidades...” (L c. 9) los confluye el autor en la escritura de un texto. El segundo capítulo de *Makbara* lo introduce el autor por esta presentación de un personaje ficticio, una presentación escénica según las palabras de Genette que asimila su estatuto pragmático al acto de habla común:

la verdadera historia mi vida?: un trauma juvenil incurable: imagen única, violenta, obsesiva, capaz de privarme de apetito y de sueño sí, como el común de los mortales, me hallara sujeta noche y día a tan ruines y burdas necesidades,... (Mkb.25)

Segundo, actos de habla de los personajes de ficción, cuyas características son similares a las del acto de habla de personas reales. Por supuesto, los personajes dicen dichos (carácter locutivo), acompañan su decir con otros actos (punto y fuerza elocutivos) y sus dichos influyen en los otros personajes (efectos perlocutivos). En *La Cuarentena*, el personaje consta de una fuerza factual que le permita sujetar los demás personajes. Estos aparecen como criaturas sumisas a la fuerza del personaje principal que sólo él consta de la fuerza de hablar, interrogar y averiguar:

Entre sueños o nubes habías asomado la cabeza o lo que creías tú cabeza sin poder sustentar tal creencia en la certeza de un espejo misericordioso y asistías al inexorable espectáculo de la diáspora de naciones enteras, millares y millares de criaturas bozales y ciegas... (L C.15)

Son estas criaturas que van a sujetar el personaje principal, provocar y tratar de establecer una conversación y por consiguiente un discurso narrativo ficcional. El personaje protagonista se opone como emisor, interroga y provoca, el segundo personaje se somete y desempeña el papel de un receptor que recibe y acepta las provocaciones. Sobre eso la teoría de Benveniste es muy explícita:

*Le discours est un énoncé, écrit ou parlé, supposant un émetteur et un récepteur (locuteur / auditeur). Le plus souvent, dans le discours, l'émetteur a l'intention d'agir sur le récepteur. L'énoncé personnel ou discours se caractérise par la présence manifeste de l'émetteur et du récepteur.*²³³

En tercer lugar, el discurso narrativo del autor o el conjunto de actos de habla constituyen el contexto ficcional. Así, es notorio que para Genette, los enunciados de ficción son aserciones fingidas porque son actos de habla simulados en la ficción. Es decir que estos enunciados concretan los hechos de las personas reales. Ellos, como los enunciados factuales, y contra lo que pudiera pensarse, pueden transmitir mensajes (como lo podemos constatar en *Makbara*). La aserción en el espacio literario de *Makbara* revela en el espacio de la escritura un personaje que sufre la desigualdad humana es un: "...garbanzo negro, oveja tiñosa, parasito desentonador" (Mkb. 16). Goytisoló tanto en *Makbara* como en *La cuarentena* y en *Las virtudes* adopta esta estrategia para formular un discurso mitificador del culto occidental, un discurso de oposición entre Occidente y Oriente.

Para más explicación decimos que los personajes de ficción son creados por el novelista que finge referirse a una persona; es decir, las obras de ficción son creadas por el novelista que finge hacer aserciones sobre seres ficcionales.

4.1.1- El narrador dentro del discurso

El discurso narrativo permite, en el seno de la novela, demostrar la voluntad del autor de dar más entidad a los personajes. De esta forma, éstos reemplazan por algunos instantes al narrador como instancia narrativa. Sin embargo el narrador permanece siempre como el director del conjunto, aquel que decidirá en cada instante la extensión y el contenido de la voz del personaje. De esta forma el narrador

²³³BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*. Op., Cit. p.171.

*podrá ser un narrador y agente de la narración a la vez, puede limitarse a comentar, puede influir en la lectura de la narración de manera mayor o menor, puede ser un narrador demiurgo, esto es que construye esa realidad, o simplemente una persona que recuerda y explica la realidad de la narración.*²³⁴

La entidad del personaje se perfila por sus intervenciones en cambiar la trama del discurso y por supuesto el hilo narrativo de la novela. En el párrafo siguiente destacado de Vps. notamos cómo los personajes se apoderan de cambiar la trama de descripción. El narrador describe el ambiente imperante dentro del centro de reposo y a menudo interviene uno de los personajes para desviar el discurso descriptivo:

en el escenario vacío de la mansión de reposo no se mueve una hoja ni se divisa a un alma

El silencio!, por qué el silencio?

(eres tú quién ha hablado, transformado la pregunta en una especie de grito?)

No le han prevenido? Dice Ben Sida, la región entera ha sido evacuada, hablan de una nube radioactiva para eliminar el virus pero no confío en sus palabras, temía que, si no me escondía, me obligaran a subir en los camiones y me llevaron con los demás al estadio (Vps.89)

4.1.2- Intervención de los personajes

La toma de palabra en las tres novelas, a veces, es un medio para cambiar el tema y como hemos dicho antes desviar la conversación y crear un distanciamiento entre los actantes:

“Algunos personajes, vagamente familiares, pican tu curiosidad. Distanciándote de los demás, examinas, sin identificarla con certeza, a una mujer que ríe a solas.” (LC. 42)

²³⁴ LUIS MARTINEZ, José, ESPEJO, Dueñas, Op., Cit., p.26.

Otras, son las técnicas que utiliza el autor para cambiar el tema de discusión o, al menos desviar el pensamiento del lector y lo aleja de lo que este piensa ser en la novela como es el caso cuando pregunta sobre la identidad del Xauhari y deja al lector formular algunas ideas sobre este, mientras que él cambia el tema y plantea otras enunciaciones que no tienen nada que ver con el discurso planteado antes:

Soñó en que había escrito un cuento de Ibn Arabi.

*«Si me preguntaran, ‘pero, ¿cuál es la historia de Xauhari?’ podría decirles que, según refiere él mismo, salió un buen día de casa para llevar harina fermentada al horno del panadero en un estado de impureza ritual. Después de dejar aquella en su tienda, fue a la orilla del Nilo a cumplir sus abluciones y, mientras permanecía en el río, se a sí mismo, de manera que nos vemos en sueños, como si estuviera en Bagdad...»
(LC.71)*

En otras ocasiones la funcionalidad del discurso es la de comunicar o exponer ideas con el objetivo principal subyacente de persuadir y provocar una determinada reacción en los oyentes sean humorísticas o enfáticas como podemos ver respectivamente en los ejemplos siguientes:

bueno, déjame decirte que de Freud tú no has leído ni las tapas, de otro modo no le habrías llamado Edmund sino Sigmund!

Sigmund o Edmund no me vengas ahora con chorradas, se trata de distraer al gran público cariño, este no es el Magazine Cultural de los Viernes! (Mkb. 147)

avanzar..., buscando afanosamente la pista que debe llevarles a los trogloditas, sin descubrir otra cosa que nuevas cañerías, colectores, pasillos, nubes, de ratas

oye tú, esto no hay quien lo aguante, por qué no nos trajimos una máscara?

tú te callas bombón y si te pica ráscate, que aquí hemos venido a pensar y no a oler jazmines te enteras? (Mkb. 147-148)

Hemos señalado en el segundo capítulo en el estudio de la narrativa que narrar es contar unos acontecimientos de forma organizada, situándolos en el espacio y en el tiempo. Las tres novelas obedecen a esta definición porque tienen algo existente, inmutable, y constituyen una narración que, a través del discurso, ofrecen una realidad sucesiva y continua, que se construye por el encadenamiento de una serie de acciones.

En *Makbara*, el actante se le puede determinar como actante activo porque protagoniza las acciones en el desarrollo argumental de la novela. Tanto Ángel como el moro son agentes que, a través de las acciones, desempeñan determinada función que hace avanzar la historia del cuento. A continuación aplicamos el esquema de Van Dijk a los elementos que constituyen el discurso narrativo de las tres novelas y que estos factores se resumen en los puntos siguientes:

4.2- El discurso directo

El discurso directo supone una pluralidad de voces, favorece el carácter dramático del texto goytisolano y, particularmente del de *Makbara* y de *Las Virtudes*, dos obras inspiradas respectivamente por las de Arcipreste de Hita y San Juan de la Cruz. Este hecho pretende sacar el máximo partido posible de la forma oral en que habitualmente eran publicadas en las obras medievales. Es decir que los mismos autores o los agentes que intervenían en su publicación (juglar, recitador, lector colectivo) potencian la presencia del discurso directo del personaje a fin de acrecentar el interés del receptor, generalmente del oyente. El estilo directo da mayor protagonismo al personaje principal en las obras de Juan Goytisolo. El paria tanto como el meteco en *Makbara* consigue sujetar a los transeúntes de París. De igual manera actúa el personaje principal en *Vps* y en *La Cuarentena*. El protagonista deambula libremente entre las moradas interrogando a los demás

personajes, una vez pregunta a su compañera la difunta y otras veces a los que conocía en la vida. El texto en Makbara presenta todas las características del discurso. Porque en gran parte aparece el sujeto discurriendo en primera persona (singular/ plural). Habría que observar que en un mismo texto el pronombre “yo” unas veces designa al autor como sujeto en su función comunicativa y otras veces a un personaje del que se enuncian. En este caso ese “yo” enuncia ciertas cualidades o actividades como lo aclara Bajtin: “*Expresarse a sí mismo significa hacer de sí mismo un objeto para los otros y para sí*” y de la misma manera lo interpreta Charle Peirce diciendo: “*Cuando pensamos...nosotros mismos tal como somos en ese momento aparecemos como un signo*”²³⁵

4.2.1- Discurso directo y literalidad

Del discurso directo destacaremos los elementos esenciales que intentaremos, a continuación, analizar.

4.2.1.1- El diálogo,

El diálogo supone en la literatura el uso de una pluralidad de voces, es decir una conversación entre dos o más personas. Esta conversación da carácter al discurso dramático de la obra y por consiguiente esos actores o agentes de la novela potencian la presencia del discurso directo a fin de aumentar el interés del receptor. La conversación en las tres novelas tiene por objetivo desarrollar el proceso enunciativo, es decir constituye un elemento redundante que intenta explicar este proceso enunciativo y atenuar las dificultades de la comunicación. En el capítulo “Le salon du mariage” observamos que el diálogo se añade sólo para explicar más la situación del personaje, dar unos datos del mismo, y explica de manera general el contexto de esta secuencia:

“Voici la fiche d’inscription, c’est pour vous?”

Oui, mademoiselle

²³⁵ S. PEIRCE, Charles, (1988): *El hombre, un signo*. ED. Crítica: Barcelona, p.5.

Voulez-vous que je vous la remplisse?

oui, s'il vous plait

votre nom ?

Je vais vous l'épeler, car c'est difficile :ele-a-ef-o-double ele-a: comme la folle, mais avec une a à la fin

prénom ?

Je n'ai pas de prénom, chez nous ça n'existe pas, vous savez ? : on a un nom, et c'est tout ! C'est beaucoup plus pratique! (Mkb. 67)

La conversación entre los dos personajes sigue sin añadir más cosas al contexto, sólo se trata de pregunta y respuesta con una habilidad con que quiere mostrarse la cliente que es extranjera y enseñar su buena educación.

En La Cuarentena el diálogo es diferente. En este se entabla una conversación pero nunca se llevó a cabo, es decir que uno de los interlocutores empieza la conversación pero la replica del otro la entendemos a través del contexto como notamos en los párrafos siguientes:

¿Ves bien?, dice ella. Si la visión es confusa o emborronada, puedes ajustarla a distancia con el programador. (LC. 27)

En otras secuencias la colega del narrador ni siquiera le contesta cuando le pregunta:

¿era el Loto del Termino?

Ella le aguardaba a sus pies y discutía animadamente con la Dama de la Sombrilla. (LC. 37)

En casi toda la novela, cuando uno de los interlocutores establece una conversación su partenaire se eclipsa o hace semejanza que está ocupado por otro asunto;

Oh, comme ils sont emmerdants!, dice la Dama de la Sombrilla, ils ne peuvent pas s'offrir comme tout le monde une antenne parabolique ?

Ella parece haberse eclipsado, sin intentar prender su inexistente cigarrillo ni animarte siquiera con el remanso de la luz de sus ojos claros. (LC.28)

Aunque, como hemos señalado antes, el diálogo nunca se lleva a cabo por los interlocutores pero consta de gran importancia, a diferencia de *Makbara* donde asistimos a un diálogo que sólo puede prestar una presencia estética. El diálogo en *La Cuarentena* define el carácter del personaje y da un carácter explicativo al contexto. A veces lo que se expresa por la voz de uno de los interlocutores constituye la idea principal de la novela, o al menos gira alrededor del tema principal

“(¿Quién habla? ¿La azafata uniformada o es la voz de ella, envuelta, por una razón oculta, en el anonimato y cautela de la penumbra?)

Las figuras que divisas en los laterales, ¿forman parte también del mundo intermedio en el que los espíritus reciben un cuerpo sutil, como el que vemos en sueños?)” (LC.42)

La constitución del dialogo en *Vps* sigue de igual manera como en *LC*. No hay ninguna replica en cuanto a la provocación del interlocutor. Es decir que uno de los hablantes entabla una conversación mientras que su interlocutor no contesta. Pero los enunciados de la frase que entabla el dialogante constan de una gran importancia en la obra. A partir de aquellos se formula el contexto y facilita la comprensión de la obra. Por eso vemos que en la obra la frase interrogante o exclamativa del dialogante se transforma en una frase descriptiva del propio narrador como lo podemos constatar en esta frase:

No seáis ansiosa, no se divisaba aún, todo acaecía con venenosa lentitud, sus movimientos eran viciosamente lánguidos, tal vez bajo el

velo o las greñas (el velo discontinuo y espeso formado por sus greñas) abarcaba ya el salón de descanso... (Vps.10).

En el principio de esta frase era la Doña quien dirige la palabra a las señoras presentes en el salón de reposo pero luego sus enunciados se transforman en una frase descriptiva del narrador. Estas frases descriptivas que evoca el narrador en el mismo contexto se las atribuye él mismo a la Doña como podemos ver a continuación de la frase que hemos ya citado:

...algún espigado alminar de mezquita, una media luna nevada, cuadro ambiental, nostálgicamente familiar a nuestros esforzados galanes de un día, elaborado, según la Doña, por una gran artista... (Vps.10)

La intervención del narrador consiste en un mensaje que está constituido por las informaciones que el emisor envía, éste (el narrador) selecciona unidades del código y la combina de manera que signifiquen lo que desea comunicar el emisor. El emisor marca en la obra su incapacidad de transmitir el mensaje aunque no le gusta que le interrumpan en su proceso comunicativo:

“pero no me interrumpáis ni aun si a primera vista me extravía mi discurso con sus sesgos y quebraduras, so exactamente el punto en el que abandone la descripción,...” (Vps. 11)

4.2.1.2- El monólogo

El monólogo desde el punto de vista de algunos críticos²³⁶ se considera como una variante del diálogo o de otra forma engloba en sí una parte del diálogo porque pone el acento sobre la importancia del locutor y del destinatario. En cuanto a su definición el monólogo se considera como un tipo de discurso de dirección univoca,

²³⁶ Ver E. BENVENISTE, problèmes de linguistique général 2 Op., Cit. ; T. TODOROV et O. DUCROT, (1978): *Dictionnaire encyclopédiques des sciences du langage*, Ed., Seuil Paris, y F. Jacques, (1979): *Dialogiques. Recherche logique sur le dialogue*, PUF: Paris .

Es una variante en la que un personaje habla consigo mismo. Esta forma deja entrever el interior del personaje, sus sentimientos, sus emociones... Aunque lo normal es el uso de la primera persona, también se utiliza la segunda cuando se desdobra y habla consigo misma.²³⁷

A partir de estas teorías nace la problemática de cómo se puede identificar al destinatario en el monólogo. A diferencia del diálogo, en el monólogo el destinatario se identifica a partir de un locutor virtual es decir que el destinatario puede revestir diversas identidades puesto que puede ser la misma persona que el locutor actual de manera que dirige el discurso a sí mismo.

Tras estas concepciones sobre el monólogo notamos que éste constituye la gran parte del discurso en las tres obras de Juan Goytisolo. *Makbara* se introduce por este monólogo que refleja la hostilidad que siente el meteco ante la gente con que se tropieza en las calles de París;

avanza, sí avanza, no te pares, no hagas caso, actúa como un ciego, no cruces jamás la vista, el leproso que anda, el monstruo, el apestado, eres tú, eres tú, eres tú (mkb. 15).

A partir de este fragmento el locutor intenta justificar su odio y su postura frente a los demás al destinatario que no constituye otra persona que él mismo. El monólogo en *Makbara* se caracteriza también por un progresivo y definitivo proceso de interiorización:

si mi mirada echase fuego, si mis ojos pudieran lanzar llamas: nada tras de mí, todo muerto a mi paso: incendio, puro incendio, los escaparates, las tiendas, los automóviles, las casa, sus habitantes: chatarra, huesos, ruina, cementerio, sólo tierra quemada (Mkb.16).

²³⁷Materiales de lengua y literatura (2005): El texto narrativo, publicado in: <http://www.materialesdelengua.org/LENGUA/tipologia/narracion/narracion.htm>

La perspectiva que toma el autor en la formulación de los monólogos en *Makbara* la continua de la misma manera en *La Cuarentena* para aclarar más su postula ante los marginados y los problemas de discriminación:

Avanzabas veloz por el paisaje asolado y los faros del automóvil en el que circulabas descubrían fugazmente espectros o sombras míseros y ofuscados, titubeando en la oscuridad de la carretera con una botella de aguardiente barato en la mano y un ascua de terror agazapada en la sima de sus pupilas (LC. 15)

El monólogo en estas obras contiene las efusiones, deseos y emociones del personaje y especialmente en sus condiciones de desgracia. De este modo, el monólogo se transforma en un medio efectivo de dramatización del relato. El monólogo es, también un proceso que resalta las preocupaciones del autor:

si me preguntaran, 'pero, ¿«Si me preguntaran, 'pero, ¿cuál es la historia de Xauhari?' podría decirnos que, según refiere él mismo, salió un buen día de casa para llevar harina fermentada al horno del panadero en un estado de impureza ritual ... (LC.71)

4.2.2- Características del discurso directo

El discurso directo en las tres novelas de Goytisolo instaure una nueva situación que se caracteriza por los rasgos siguientes:

4.2.2.1- La ruptura de los enunciados

En lo que se refiere al elemento que caracteriza la ruptura de los enunciados debemos decir que es una de las características que hereda Goytisolo de los autores medievales por ejemplo el texto en la obra del Arcipreste de Hita *Libro de Buen amor* se caracteriza por sus estancias enunciativas, rupturas entre los enunciados, otro texto que se introduce para crear una pausa en el texto del autor. Esta ruptura

que adopta Goytisolo como técnica se considera como fuente de los efectos estilísticos. Muchos críticos consideran que las desviaciones y las rupturas de las construcciones regulares sirven de referencia para estudiar los efectos estilísticos. La ruptura en la obra de Goytisolo se realiza a través de los elementos que, según dice Evelyne, “*no son sólo elementos claves de la composición, sino la misma cadencia de las frases, y también de los campos semánticos*”²³⁸. Estas rupturas permiten como hemos visto en otros apartados la consolidación del ritmo poético de la novela. Asistimos en éstas a la introducción de secuencias secundarias que consisten en relatar –por ejemplo- recuerdos, lecturas del autor, punto de vista, textos de otros autores – acompañados de un breve comentario- como podemos notar la conversación entre Goytisolo y su amiga la difunta sobre algún libro de Ibn Árabi:

Nada de eso, dijo ella. Para In Árabi, la multiplicación de las formas es la modulación compleja de una misma Presencia. Materia, personas, sucesos, fenómenos naturales, obras de arte son los signos de ésta (LC.59).

En *Makbara*, más de una vez la ruptura se expresa a través de la introducción de algunos pasajes en lengua diferente –sobre todo en francés- estas rupturas se realizan a través de un estilo directo que rompe la estructura lineal de la narración:

aguardando tu llegada, mi amor, aquí me tienes, esperanzada y activa después de tanto tiempo, sin prestar atención a la malicia y rencor de colegas

Regarde-moi ça, elle est encore ici, qu'est ce qu'elle fout la gardienne, crois-tu que les mecs sont aveugles ?

Burlas, gestos, risas histéricas, envidia, pura envidia, de mí, de ti, de nuestro amor, ... (Mkb. 45).

²³⁸ EVELYNE, García, Op., Cit., p. 146.

A veces la ruptura se realiza a través de las desviaciones de las reglas sintácticas. Una de estas desviaciones es el uso del verbo en el pasado. En los ejemplos siguientes observamos que el autor trata –de repente- de hablar de un tema que no se relaciona con las secuencias anteriores:

y dio una paso más: se recogió a su casa adyacente a la Plaza y, acomodado en el descubridero de la azotea, se contentaba con atesorar, con mirada avara, estampas del gentío... (LC.32).

Si volvemos a la lectura de la parte que contiene esta frase, notamos que el párrafo que le precede, el autor procura hablar del desastre causado a la ciudad que describe. Con el uso del tiempo verbal en pasado, el autor intenta, otra vez, volver a la descripción de esta ciudad, es decir volver a reanudar su texto de nuevo:

Fue entonces, la tarde de un 17 de enero, cuando, frioleramente arropado contra el cierzo de las tersas cordilleras nevadas, divisó en su perímetro vacuo, la llegada de las primeras carretas de cadáveres (LC.32).

4.2.2.2- La puntuación

En lo que se refiere a las últimas obras de Goytisolo y particularmente las posteriores a *Señas de identidad*²³⁹, se considera que la puntuación no tiene gran importancia. Ésta sólo marca las pausas o un cierto descanso para el lector. Los dos puntos que se utilizan de manera abusiva en *Makbara* y, de igual abuso, en *Las virtudes enseñan* un salto de una secuencia a otra y no dan ninguna explicación como espera ver el lector:

²³⁹ Hacemos alusión a *Reivindicación del conde don Julián*, *Makbara* y *Las virtudes el pájaro solitario*.

“atravesar la calzada cuando cambian las luces del tráfico: topar con la barrera de una familia premiada en algún concurrido nacional de natalidad: romper la cadena de manos por su eslabón más débil: separar sin miramientos a la niña vestida de paje de su vernal principito” (Mkb. 65)

La puntuación en estas obras que estamos analizando se utiliza sólo en función de las necesidades expresivas (subjetivas) del autor. Así, la ausencia de cualquier signo de puntuación en un conjunto de páginas que forman Las Vps puede reflejar la aglomeración de ideas que se produce en un monólogo, de la misma manera que un largo párrafo, separado sólo por comas, da la sensación de cambios muy rápidos como podemos observar en el párrafo siguiente:

El refugio que habíamos creído hallar en el jardín, en la paz de unas semanas en el jardín entregadas como fugitivas de siglos atrás al cultivo de las artes de Sherazada se había revelado falaz, nuestra presencia en el lugar era la de actrices de una obra no escrita obligadas a improvisar en el decorado de una terraza con vistas al mar lo que un público invisible esperaba de ellas, sin saber si este público existía de verdad u obedecían tan solo a los caprichos del misterioso inventor de la escena (Vps. 22).

Al final de este apartado decimos que la puntuación además de expresar la ruptura de los enunciados, el autor pretende establecer una ruptura con el objetivismo tradicional que caracteriza las obras del realismo social.

4.2.2.3- El discurso atributivo

El discurso atributivo es aquel discurso que tiene locuciones y frases que, en el relato escrito acompañan al discurso directo y lo atribuyen a uno u otro personaje. La presencia de este tipo de discurso se emplea en la narrativa para dar un sentido claro y amplio al texto, su presencia es imprescindible. Este tipo de discurso se constituye a partir del grupo sujeto-verbo que indican al locutor y a su acto de

habla. Por lo tanto se puede decir que el discurso atributivo se caracteriza por la gran diversidad formal que puede presentar y proporciona múltiples informaciones que expresan en su estructura sintáctica el discurso directo. De esta diversidad formal podemos destacar a los procedimientos más o menos instructivos que se refieren a la persona a quien se dirige el enunciado, como el tono empleado, la mímica y los gestos de los interlocutores, el contexto donde se vierten las palabras...etc. Para más aclaración introducimos algunos ejemplos para especificar estos diferentes casos: “*con dedo largo y seco, como el huso marfileño de una hilandera, apuntaba a venerables togadas y gladiadores recios*” (Vps. 13). En esta frase y a partir de la expresión “con dedo largo y seco” se utiliza la mímica y los gestos que muestran la actitud del locutor. En la frase siguiente se alude a la apariencia del locutor: “excusadme, hijas, si en apariencia me contradigo, a veces la veía como un cuervo pero al cobrar altura” (Vps. 14). Son, a veces, los ademanes, los gestos, los mimos, que dan más expresión a los enunciados, o/y, a veces, dejan al lector hacer otra interpretación. El tono también puede expresar la actitud del locutor: *ella, visiblemente molesta en mi vida he oído hablar de esa región!* (Mkb. 81), esta frase que se atribuye al locutor “ella, visiblemente molesta” expresa su estado mental.

4.3- El discurso indirecto

Es sabido que el discurso indirecto se caracteriza por este “que” introductor de las palabras que constituyen la frase, también se caracteriza por la traslación de los tiempos verbales (del discurso directo al indirecto) y por las personas pronominales.

El recurso al uso del discurso indirecto en las obras de Juan Goytisolo supone el rompimiento con la monotonía de la simple narración y quiebra con giro importante la línea rápida y objetiva del puro diálogo. Esta perspectiva permite acomodar las palabras del narrador a una nueva situación comunicativa. De esta forma Goytisolo pretende, consciente o subconscientemente, producir el habla de grupos en vez de acudir a la exaltación de los matices psicológicos del habla individual. En esta perspectiva asistimos a la reproducción del pensamiento no sólo de una persona

sino de un grupo social: *“el negro se mueve libremente, nos mira sin mirarnos, parece fraguar algo en secreto, se enorgullece de nuestro espanto”* (Mkb.16). Como lo podemos ver, es una persona que sustituye a un grupo social para hablar de sus sentimientos ante el recién llegado a París. En otros lugares es este negro quien sustituye a sus conciudadanos o dicho de otra forma el autor acude al uso del discurso colectivo -aunque de forma muy rara- para hablar de los marginados. Pero lo que distingue *Makbara* de las otras obras es que cuando el autor habla de la sociedad parisiana utiliza el habla de grupo, mientras cuando se trata de la descripción de los marginados utiliza el habla individual. Esta forma de expresión significa a nuestro parecer la homogeneidad de las sociedades desarrolladas y cuando penetra el individuo marginado en esta sociedad produce una perturbación a este orden social:

“instrucción perturbadora del ritmo urbano, del concierto armonioso de sonidos y voces de comparsas y actores pulcramente vestidos, (...) radical negación del orden existente: índice acusador apuntado a la alegre y confiada ciudad eurocrataconsumista (...) virus contaminador del cuerpo ciudadano a lo largo de su alucinado periplo” (Mkb. 13).

La Cuarentena se caracteriza por el uso del habla tanto individual como colectivo y eso para referirse, en su mayor parte, al discurso indirecto. Casi toda la aventura del narrador está narrada en tercera persona con cortas irrupciones de diálogo o monólogo:

Le había visto llegar sin sorpresa, dijo ella. ¡Su separación fue tan abrupta! Oscuramente presentía que su comunicación no había cesado: que cuanto antes quiso decirle y no pudo, había sido simplemente propuesto (LC.12).

El estilo indirecto en el discurso constituye también una representación interiorizada de la experiencia del personaje y sus acciones. Es una fuerte

introspección autobiográfica del autor que acude al discurso indirecto para expresar sus emociones. En esta cita destacada de La Cuarentena notamos las emociones y el sentimiento que expresa el autor tras su encuentro con su amiga la difunta después de una ausencia brutal:

¿eran el remordimiento y emoción del encuentro tras su ausencia brutal, no digerida, que hizo brotar las lagrimas de sus ojos secos, los que la sumían en aquel desamparo interno, pero imbuido de una fe oscura, más allá del arrepentimiento y dolor? (Lc.12).

Lo que caracteriza el estilo indirecto en el discurso de Goytisolo es que éste reproduce la conciencia del personaje a través de un narrador en primera, segunda o tercera persona dándole voz directamente o le quita las acotaciones como pensó, se dijo, observó...como es el caso de estas frases que introducen Vps.

*había aparecido, se nos había aparecido, en lo alto de la escalera un día como los demás, ni más ni menos que los demás
(no, no me vengáis ahora con fechas, qué importancia tiene a estas altura, después de lo ocurrido, una cifra engañosamente exacta?)
(Vps.9).*

De esta manera conseguimos acceder íntima e inmediatamente a la conciencia del personaje.

En esta frase vemos que se trata de una afirmación donde el narrador habla de un personaje que no es identificado “*había aparecido, se nos había aparecido*” es decir que se trata de un personaje neutro. En la segunda frase, la narración se desplaza ya a la conciencia del personaje, donde el estilo indirecto se transforma en directo “no, no me vengáis ahora con fechas, qué importancia tiene a estas altura, después de lo ocurrido, una cifra engañosamente exacta”.

Lo que destacamos como ventaja del uso del discurso indirecto es que este aligera la narración al eliminar algunos elementos gramaticales como el verbo

introducción y la conjunción "que", permite la implicación del autor con su punto de vista a través de lo que el personaje dice o piensa. Es como si lo conociera íntimamente, como si el personaje y el narrador se fundieran en una sola persona. Lo que acabamos por evocar sobre el discurso indirecto concuerda de manera perfecta con lo que se dice en la cita siguiente:

El estilo indirecto libre significó el primer paso de la novela para narrar directamente el proceso mental, para describir la intimidad, no por sus manifestaciones exteriores (actos o palabras) a través de la interpretación de un narrador o un monólogo oral, sino presentándola mediante una escritura que parecía domiciliar al lector en el centro de la subjetividad del personaje.²⁴⁰

5- El discurso literario

Las tres novelas se caracterizan por una estilística idealista. Esta estilística es expresiva y considera la literatura a partir del lenguaje normal, mira el tono, la época, las clases sociales, las regiones. Esto lo podemos constatar, sobre todo y sin ninguna dificultad, en Makbara:

Metáfora perdida entre los signos algebraicos de una ecuación: computadora que, en vez de suministrar la respuesta exigida por una comisión de expertos financieros, transmuta sus datos en violento poema antimilitarista (Mkb. 17)

En otro pasaje más expresivo y significativo leemos:

Burocratism, falta de espontaneidad, despolitización de la base, estricta censura, dualismo entre dirigentes y dirigidos, endiosamiento de aquellos, desamparo absoluto de los coros inferiores frente a sus

²⁴⁰ MOLAMAZO, Garcilazo, (2011): *Bovarismo, Madame Bovary soy yo, estilo indirecto libre*. Pub. in: <http://garcilazomolamazo.blogspot.com/2011/01/bovarismo-madame-bovary-soy-yo-estilo.html>

supuestos representantes, inamovilidad de las nueve jerarquías, ausencia de espacios de discusión, intrigas y juegos de camarillas, concentración omnívora de poderes en el vértice de la pirámide (Mkb. 27)

El discurso literario en estas novelas constituye una ficción que refiere a mundos verbalmente posibles y fundamentados en sí mismos. Este discurso es transitivo puesto que se encierran en sí mismo o, de otro modo decimos que él mismo se refiere a los objetos y a los eventos del mundo real. Goytisolo, a través de estas novelas, supone un estudio de las personas reales a partir de las situaciones que consigue crear y atribuir a sus personajes. Estos últimos eluden, a veces, los más íntimos conflictos de las personas reales. Muchas veces, Goytisolo señala que con lo enunciado en su novela constituye un referente a lo que vivía él mismo en realidad. En *Makbara* cuando se enfrenta su personaje a unos problemas con la gente que le rodea, el autor no se extraña del comportamiento de su personaje porque sucedió que convivía con ellos más de quince años. A partir de un simple cálculo los quince años que menciona en su texto aluden a la estancia el autor en Marrakech: “oh, vous savez, chez eux, je les connais bien, j’ai vécu quinze ans là-bas!” (Mkb. 18).

Este procedimiento constituye al final una literatura de conflictos, crítica y fácilmente digerible que no sólo simboliza a las cosas, sino que las alude claramente. La literatura, tal como se concreta en las obras de Goytisolo, se dedica a transgredir los esquemas discursivos de otras formas de comunicación. Se la puede llamar literatura revolucionaria donde los escritores vanguardistas transgreden las normas discursivas tradicionales, proponen sus ficciones como interpretaciones alternativas del mundo real y trabajan temas de naturaleza conflictiva. En su narrativa y particularmente en las obras que estamos analizando Goytisolo utiliza un discurso que mezcla entre la literatura artesanal (conservadora) y la revolucionaria; no sólo se conforma de usar símbolos directos sino que utiliza alusiones indirectas cuyos sentidos constituyen una ambigüedad del texto.

5.1- La poética en el discurso literario

A partir de la trilogía Álvaro de Mendiola la obra de Goytisolo se sitúa dentro de esa corriente poética y se puede afirmar que con la publicación de *Makbara* y *Las virtudes del pájaro solitario* culmina este aspecto de escritura. Estas últimas novelas corresponden a la tradición de texto árabe con su ritmo poético, sus rimas y sus anáforas. Según Ahmed Benramdane " Pere Gimferer habla de la abundancia de octosilabos en el Julián"² . Goytisolo se dio cuenta del respeto del ritmo en el Coràn y confirma la inserción de algunas "suras" (versículos) en sus novelas:

*Me parece interesante dentro del contexto introducir estas "suras" como vivencias del personaje. Hay una forma de entrar en el mundo mental del personaje que, naturalmente, está en un medio marroquí.*³

Makbara es una obra que se construye a partir de una formulación lingüística característicamente rítmica. A diferencia de algunas obras narrativas el texto de *Makbara* es casi un poema donde el receptor debe construir un contexto como parte del modelo que elabora a partir del texto.

Las virtudes del pájaro solitario se caracteriza por la interpretación poética de la realidad, centrada sobre todo en la mitificación del ámbito de la infancia y la adolescencia, adoptando un punto de vista objetivista. Básicamente, estas novelas plantean la dicotomía entre una juventud con todo un futuro por delante y un mundo adulto con una historia a sus espaldas de la que los primeros quieren escapar. En esta novela el autor intenta evocar unos momentos de aventuras, de amor, de dicha y de fulgor en un jardín de reposo de la Asamblea de los Pájaros, de los poetas sagrados (San Juan, Mawlana, Ibn-Alfarid, Ibn Arabi). Pero para manifestar la imagen de estas asambleas el autor tiene que servirse de una lengua sibilina y poética.

² BENRAMDANE, Ahmed, "Juan Goytisolo y la lectura marroquí", Op., Cit. p.54.

³ Ibid. p.55.

La Cuarentena es una novela que se caracteriza por la función poética del lenguaje es la atención al mensaje en sí mismo. Se utiliza la función poética para dar más importancia al lenguaje, es decir que no se interesa por lo dicho sino por cómo está dicho. Se destaca obviamente de esta novela que el escritor no se limita a proporcionar al lector una información más o menos objetiva, sino que pretende suscitar en él una sensación de belleza, de creatividad, a través de la forma artística que le ha dado al mensaje.

5.1.1- La poética del tiempo

Las últimas novelas de Juan Goytsiolo, y en particular *Makbara* y *La Cuarentena*, se caracterizan por la descripción de una sucesión de avances tecnológicos y científicos, la revolución industrial, los cambios sociales y políticos habidos a finales del siglo XX. Estos cambios dieron lugar a un intenso debate en torno a la homogeneidad y heterogeneidad de esta rapidez. Estas novelas presentaban una ruptura con la concepción tradicional²⁴¹ de los límites cronoespaciales y se convierten en unos estudios poéticamente creativos, es decir que el lenguaje poético constituye uno de los aspectos más significativos de las nuevas tendencias literarias²⁴² y artísticas como lo aclara Rosario Mascato Rey:

*..., uno de los aspectos más significativos de las nuevas tendencias artísticas fue el utópico intento de cohesionar un mundo fragmentado, a través de creaciones que diesen cabida a la dicotomía existente entre la sociedad y el yo, el positivismo científico y el espiritualismo, la historia y la memoria...*²⁴³

²⁴¹ En el segundo capítulo hemos señalado que Juan Goytsiolo destruye el concepto tradicional del tiempo novelístico desbaratando el orden lógico de los sucesos.

²⁴² Hacemos alusión en este caso al “Nouveau Roman”.

²⁴³ MASCATO REY, Rosario (2009): “Poética del tiempo y mito de la Edad de Oro en la lírica valleinclaniana” in *Heroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Ed. Andavira, Santiago de Compostela, p. 469.

Como lo han señalado algunos críticos²⁴⁴, la narrativa contemporánea consta de una nueva concepción cronológica, de una libre expresión de extraer la creación artística del alcance del tiempo cuantitativo para llegar a otro de mayor envergadura, de un tiempo circular que es, por otro lado, uno de los ejes estéticos y estructurales de las últimas obras. Y en este sentido se estructuran las últimas novelas de Juan Goytisolo. Como lo podemos constatar, el autor en uno de sus escritos de tipo teórico que es *El árbol de la literatura*, no sólo pone de relieve las inquietudes de tipo estético en sus últimas novelas sino que ofrece una lectura de su trayectoria creativa como la de un literato europeo que comparte preocupaciones ideológicas, estéticas, espirituales con otros autores, ya sean, Andre Gide, Blanco Wite, Jean Genet.

5.1.2- El discurso poético

El uso de las propiedades semánticas de la lengua y las normas de los géneros literarios se definen a través de un proceso de rehabilitación que se elabora en la búsqueda de nuevas formas estéticas. Con estas propiedades procedemos al estudio del aspecto poético en la obra de Goytisolo. Pero estudiar este aspecto supone analizar la práctica de la escritura de Juan Goytisolo, específicamente el transcurso literario relacionado con la concepción poética del sentido de los textos. El estudio del discurso poético en la obra de Goytisolo exige un análisis arduo y amplio. Supone el estudio y análisis de la estructura semántica, fonológica y retórica de la escritura de Goytisolo, porque el texto poético presenta múltiples rasgos que resulta difícil delimitarles. Por ejemplo este presenta muchas metáforas, repeticiones y aliteraciones y cada rasgo de estos exige una explicación y una ilustración.

²⁴⁴ LUÍS MARTÍNEZ, José, *Estilística del discurso narrativo*, Op., Cit.,

5.1.2.1- La enumeración

Claudia Schaefer dice que la enumeración es:

*un tipo de marco para las cosas más heterogéneas en su naturaleza, es un conjunto de palabras articuladas en una lista sin orden aparente*²⁴⁵

Según Todorov “no es muy exhaustiva, pero ella puede ya brindarnos una idea de la naturaleza de las transformaciones que sufre el acto de habla.”²⁴⁶ Unos críticos consideran que esta categoría de enunciación se aplica en el género poético. A partir de esta enunciación se puede definir y examinar el género poético. La enumeración asume en las obras -literariamente- poéticas una función estilísticamente conjuntiva. Las tres obras de Juan Goytisolo se apoderan de este recurso que subraya la armonía del texto poético. La lista de palabras y expresiones que introducimos a continuación resulta como un catálogo simple. Por consiguiente este calificativo (enumeración) se transforma de manera muy concreta de la acción de “nombrar” a la de “delimitar”. Por ejemplo la “delimitación” en *Makbara* implica la definición ideal de un grupo socio-económico en toda su identidad cultural como los bienes de los agentes capitalistas, el consumo, el triunfo –supuesto- de los eurocrataconsumistas:

apuntaste a las prácticas erróneas que insidiosamente han afectado al desarrollo armonioso de la comunidad
burocratismo falta de espontaneidad
despolitización de la base
estricta censura
dualismo entre dirigentes y dirigidos
desamparo absoluto de los coros inferiores frente a sus supuestos representantes

²⁴⁵ SCHAEFER, Claudia, (1979): *Estructura y significado en Juan Goytisolo y julio Cortazar*, imp. in University Microfilms International : London, p.145.

²⁴⁶ TODOROV, Tzvetan. Op., Cit. p. 58.

Concentración omnívora de de poderes en el vértice remoto de la pirámide (Mkb. 27)

Se utiliza también en *Makbara* una enumeración de las mercancías que forman la base de la estructura económica. Esta invasión económica del Occidente se traduce en un inventario de los productos creados y llevados por los invasores:

enfilarse el primer pasillo de la exhibición, detenerse frente al níveo, sicodélico stand de Pronuptia: docenas de maniquís inmovilizados en posturas esbeltas y gráciles: sinfonía de colores compuesta de tonalidades malva, lila, violeta, parma sobre una seda estampada, deliciosamente désuète y romántica : plumas de avestruz conjugadas con prendas de muselina rosa, fucsia, junquillo; encajes de Calais, velos de tul bordado, coronas de flores, una exquisita sombrilla: absorber en éxtasis las glosas de la azafata al ballet de modelos de carne y hueso, inmortalizados en la suprema perfección de su indumentaria(Mkb. 68)

Esta preeminencia del objeto se debe a las sociedades de consumo que dictan las normas de posesión para poder integrarse a ellas. Estos objetos consiguen el interés y la importancia gracias a la publicidad que crea en el hombre urbano la necesidad de acumularlos. Se les atribuye un sentido social y a cada sector de la sociedad corresponderán una serie de objetos ideales que serán –por consiguiente– un símbolo de civilización.

Las enumeraciones en *Makbara* se caracterizan por una progresión en el contenido. El primer paso tiene referencias al mercado parisino que refleja un cierto desprecio hacia el grupo intruso (árabes) que intenta integrarse a esta sociedad. El lenguaje usado en estas frases clasifica los árabes como un ligado históricamente al Occidente, pero con un sentido definitivamente inferior. El hecho de ser un árabe refleja la imagen de una aculturación, una imposición del occidentalismo sobre el mundo árabe.

La definición que hemos atribuido a la “enumeración” supone el nombramiento del conjunto de palabras articuladas en una lista sin orden aparente pero heterogéneo en naturalidad. Este proceso se aplica de manera obvia y clara en las dos demás novelas.

La Cuarentena es una reflexión sobre las verdades del alma desde la perspectiva y sabiduría que otorga la filosofía árabe, especialmente influyente en el pensamiento del autor. La enumeración gira alrededor de las palabras que explican esta filosofía como lo podemos constatar a través de las frases siguientes:

Esta (la escritura de un texto) emergió en mi horizonte en vísperas del año de la guerra. Había ceñido previamente su temática a la hora del tránsito y su escatología, incitando a ello por la desaparición súbita de una amiga y el afán de reanudar en la escritura mi delicada relación con ella: calas y espigues en la «Divina Comedia», obras de Ibn Arabi , libros de Asín, diferentes versiones de la escala nocturna del profeta, poemarios sufís, la ‘Guía espiritual’ de Molinos editada por nuestro mejor poeta vivo y que ella llevaba consigo el día en que se desvaneció de mi vista. Las frecuentes referencias del místico murciano –Maestro Mayor, Sello de los Santos- al ojo de la imaginación y reino intermedio en el que residen las ánimas al salir de sus tumbas fueron así el núcleo liminar de una obra cuya necesidad se impuso definitivamente a mi ánimo al tropezar con las líneas que a continuación transcribo(LC. 9)

Otro hecho que la escritura de este texto desencadena es la Guerra del Golfo. Este hecho que consiste en un acontecimiento real y verídico lo constituye el autor a través de una enumeración de palabras y frases que explican la ferocidad y el terror de esta guerra:

¿Se habían cumplido las amenazas de los cuerpos blandos, sesos licuados, ciudades en ruina, miembros mutilados de incontables víctimas

esparcidos en mares de sangre? ¿O serían turbas de espiritados y posesos ahuyentados por el temor e inminencia de su castigo? (LC.15)

Esta enumeración como acabamos de ver a través de estos fragmentos de las novelas vuelve a ser una automática y paralela delimitación, que excluye u omite a los grupos que no pertenecen a la lista de la enumeración como es el caso en *Makbara*. Los no mencionados en este fragmento son ellos que constituyen el rival del grupo que se considera vencedor, autoritario y dominante. Al final de la obra vuelve el autor a establecer otra lista de este grupo omitido en el principio:

campesinos, pastores, áscaris, comerciantes, chalanos venidos de las centrales de autocares, estaciones de taxis, paradas de coches de alquiler somnolientos: amalgamados en una masa ociosa, absortos en la contemplación del ajetreo cotidiano, veleidoso movimiento: inmediato entre desconocidos, olvido de las coacciones sociales, identificación en la plegaria y la risa, suspensión temporal de jerarquías, gozosa igualdad de los cuerpos (Mkb. 204)

5.1.2.2- La repetición

La estructuración de *Makbara* y *Las virtudes del pájaro solitario* se logra entre otros medios por el recurso formal de la repetición. Los pasajes (segmentos) están enlazados por unas frases u oraciones, unos pasajes que aparecen múltiples veces; y la reaparición de esta serie de componentes a través del texto de cierta cohesión a la totalidad. En *Makbara* unos pasajes del primer capítulo se utilizan en otros capítulos con una reiteración circular de los mismos pasajes en diferentes espacios. En el pasaje que leemos a continuación el personaje está paseando por una de las calles de París:

pies sombríos, descalzos, insensibles a la dureza de la estación: pantalones harapientos, de urdimbre gastada e improvisados tragaluces

a la altura de las rodillas: abrigo de espantapájaros con solapas alzadas sobre una doble ausencia (Mkb.13)

La misma descripción del personaje se repite en la página 15 pero esta vez el personaje está paseando por otro lugar (otro espacio) que es la bocacalle de Notre Dame de Recouvrance. Dentro del mismo texto se forman otros pequeños círculos con el uso de la repetición de unas expresiones claves de identificación del personaje, tema para la orientación del lector. Estos marcos componen en el texto un tipo de refrán o “leitmotiv” en el orden del libro como lo constituyen los sonidos repetidos en la música:

... ‘motivo’, en el vocabulario técnico de la ciencia literaria, alude a una pequeña unidad temática que aparece y reaparece en diversas combinaciones de manera semejante a lo que en el tecnicismo musical se denomina leitmotiv, es decir, secuencia característica de sonidos que dibuja una melodía fundamental la cual se combina y reaparece periódicamente a lo largo de una composición.²⁴⁷

De esta manera, las “unidades temáticas” establecen la base de una creación y es con ellas que se elabora la progresión fundamental de la obra. De la novela *Makbara* destacamos algunos pasajes que constituyen esta unidad temática que aparecen y reaparecen en los diferentes capítulos de la novela. Uno de estos pasajes reaparece en Las virtudes con una formulación un poco diferente pero guarda el mismo significado:

"...errancia, hospitalidad, nomadismo, la vasta latitud del espacio..." Esta frase que aparece en el capítulo “Del más acá venido” reaparece otra vez en el capítulo “andrólatra”. La frase: "...zafarlo de la presión del tejido" también aparece en los capítulos “Le salon du mariage” y “Andólatra”. Con esta técnica el autor logra componer, con estas unidades temáticas, un texto poético y es con ellas (las

²⁴⁷ H. CASTAGNINO, Raúl, (1971): *El análisis literario: introducción metodológica a la estilística integral*, Editorial Nova: Buenos Aires, p.38.

unidades temáticas) que se elabora la progresión fundamental de la obra. Para establecer la relación entre esta novela y *Las virtudes del pájaro solitario* uno de los pasajes se reproduce en esta última:

Vimos surgir sus piernas zancudas e interminables, el inverosímil pantalón de espantapájaros ceñido a su espectral silueta de títere movido por invisibles cuerdecillas o alambres (Vps. 9)

La repetición en este caso establece un lío entre las dos novelas y manifiesta el viaje errático del personaje en las calles de París. Según Luce López Baralt:

los retazos de recuerdos en torno a un holocausto o nube radioactiva, del que no llegamos a saber los motivos, provoca un sentido de expectación angustiada, al que se suma el horror ante la súbita aparición de un personaje-espantajo que siembra el pánico en el local y que no puede no evocar la figura del muhaxir que aterraba a los transeúntes por las calles de París en Makbara.²⁴⁸

La reaparición de esta cita en Vps significa la extensión del tiempo que caracteriza la novela *Makbara*. Cada uno de los dos pasajes sea parcial o completo²⁴⁹ alarga la percepción del momento inicial (*Makbara*) sobre todo dentro de un espacio nuevo del texto (Vps.). Es decir el lector se entera y toma conciencia de la progresión del texto literario donde el pasaje original se convierte en un comentario dialéctico en cada nuevo contexto en que aparece. En *Las virtudes del pájaro solitario* se extiende la imagen del meteco (*muhaxir*) que sembraba el horror en las calles de París a uno que se ha integrado a la sociedad occidental conservando el aspecto de su imagen de *espantapájaros* con la misma actitud y el mismo vestido. La repetición en ambas novelas sirve para concebir la narrativa de dos maneras: la primera explica el punto

²⁴⁸ Luce López Baralt, (1987) « Inesperado encuentro », *Quimera*, n°73, (Dossier Juan Goytisolo), p.55.

²⁴⁹ Con esto queremos decir la reproducción de la cita -o sea integral o parcialmente- en otro contexto y otro espacio

de vista individual e interior del narrador sobre el esquema colectivo social, y la segunda consiste en presentar la ficción como arte que implica la participación consciente del lector como lo explica Claudia Schaefer:

*...las partes repetidas 'cierran' la estructura actual de la creación con la referencia constante a unas mismas expresiones al principio, en medio y al final de la trayectoria del texto. De esta manera, el lector tiene un referente constante a algo ya leído anteriormente.*²⁵⁰

En *La Cuarentena*, la repetición es contextual. Se trata de un personaje que padece, a lo largo de cuarenta días, unos acontecimientos que, a veces, sentimos que son reproducción de las mismas en los diferentes días. El autor no utiliza este tipo de leitmotiv que hemos visto en *Makbara* y en las *Vps*, porque la novela en sí misma tiene este ritmo poético y el autor no siente la necesidad de acudir a la repetición como elemento que pueda añadir esta poética. La novela, en su totalidad consigue su cohesión a través de la enumeración de los días (1, 2, 3,...).

Lo que hemos constatado en la composición del discurso poético en estas obras es la integración de los elementos repetitivos por un lado y el elemento metafórico por otro. El primer tipo consigue dar un ritmo poético a la novela y particularmente en *Makbara*. En esta última el autor a través de la repetición, da a su novela un carácter oral y poemario²⁵¹. Los fragmentos que se repiten tienen la imagen de un estribillo que se repite en un poema. El segundo tipo es el de la metáfora es decir que en el texto de Goytisolo se combina lo que en una lengua natural no puede combinarse. El principio de la repetición sería la característica del lenguaje poético, mientras que el principio de la combinación lo sería del lenguaje no poético, es decir discursivo". Y a partir de estos dos tipos logra el autor mezclar entre discurso y poética para conseguir al final un discurso poético. Con eso no queremos decir que las palabras o las frases se repiten con excesiva frecuencia. Estos sólo se repiten en el momento oportuno para recordar al lector algo que no tiene que olvidarse y para atribuir una

²⁵⁰SCHAEFER, Claudia, estructura y significado en Juan Goytisolo y julio Cortazar. Op., Cit., p. 179.

²⁵¹ Hemos detallado este punto en el primer capítulo.

musicalidad al texto. Por lo importante que es la frase que vamos a señalar a continuación el autor la repite en dos casos para subrayar el aspecto físico y mental del meteco en *Makbara*:

...pies sombríos, descalzos, insensibles a la dureza de la estación: pantalones harapientos, de urdimbre gastada e improvisados tragaluces a la altura de las rodillas: abrigo de espantapájaros con solapas alzadas sobre una doble ausencia (Mkb.13y15)

La misma estructura se utiliza en *Las virtudes del pájaro solitario*, aunque el autor se conforma con la repetición de palabras y no de frases completas, con objetivo de dar atracción a su texto.

5.1.2.3- La oposición

Otro factor que contribuye en la poética del texto literario es, como lo señala Yannick Llored, el de la oposición. Es decir que en la poética goytisolana esta oposición crea una nueva imagen en el estilo. Esta imagen es la contradicción :

*La contradiction exploite ses propriétés en régulant un mouvement de bascule, qui porte jusqu'a une tension extrême la réélaboration des plus minimes particules signifiantes issus de la transformation des discours opposés. Plus les opposés sont proches et réciproquement refait du dedans et plus la matière poétique peut s'ouvrir sur elle-même en configurant le processus qui a permis de condenser une sédimentation rendu visible.*²⁵²

Esta sedimentación del texto tiene por objetivo multiplicar los niveles de lectura y proveer de manera continua a la fragmentación semántica de las diferentes palabras. En la escritura de Goytisol no se puede destacar el significado del término sin

²⁵² LLORED, Yannick Op., Cit., p. 264.

aclarar el estatus esencial de la oposición que autonomiza las formas de lo dicho. A este propósito dice Goytisolo mismo :

*Les mots ne sont pas les mots transparents des choses, ils forment une entité autonomes régis par ses propres lois : la relation entre littérature et « réalité », existe, mais elle n'a pas, comme, on peut le croire, le caractère simpliste d'une transposition mécanique que de nombreux lecteurs et critiques s'imaginent a lors que la fonction essentiel de l'auteur consiste peut- être à faire sortir le langage de sa transparence illusoire.*²⁵³

Este uso de las oposiciones, que consiste la técnica del autor, da al contexto más peso y una explicación más amplia. El contexto de unas secuencias de una de las obras de Goytisolo se explica en otras secuencias de manera opuesta. Una mera lectura de sus obras nos deja pensar que se trata de una contradicción, sin embargo y a través de una relectura de la misma obra llegamos –al contrario- a entender más lo que tiende a plantear el autor. En este contexto advierte Luce López –Baralt, analizando los encuentros que quiere establecer el autor en Vps entre él y San Juan, que:

*A primera vista parecería que el reencuentro de San Juan de la Cruz y Juan Goytisolo en Las virtudes del pájaro solitario implica una imposible unión de contrarios: el exquisito contemplativo del Carmelo y el a menudo violento iconoclasta novelista contemporáneo. La re-unión de ambos artistas es, ciertamente, explosiva, pero el lector asombrado no tarda en ir advirtiendo las profundas coincidencias que los unen e identifican a través de cuatro siglos.*²⁵⁴

²⁵³ GOYTISOLO Juan, (2001): *Cogitus interruptueed*. Fayard, 2001. (Trad., De A. Bensalem) , p. 205.

²⁵⁴ Luce López-Baralt, « Inesperado encuentro », Op., Cit., p.55.

Los elementos que constituyen la poética y la estética del texto en estas obras son estos elementos que se combinan, estas inflexiones de la voz que atribuye el autor a sus personajes a fin de hacer más eficaz la transmisión de lo que desea comunicar. En la última frase de *Makbara* evoca el autor esta formulación que constituye el elemento estético, poético y sobre todo expresivo del texto:

Lectura en palimpsesto: caligrafía que diariamente se borra y retraza en el decurso de los años: precaria combinación de signos de mensaje incierto: infinitas posibilidades de juego a partir del espacio vacío: negrura, oquedad, silencio nocturno de la página todavía en blanco (Mkb. 222)

Además de esta combinación y estos encabalgamientos (una de las características del poema) que utiliza el autor, *Makbara* se caracteriza por la acumulación de los sustantivos y escasez de los verbos cosa que asigna al texto más poética y belleza como lo podemos ver en el párrafo siguiente que casi carece de verbos:

fraternidad concreta, material, directa de los espectadores del corro, contactos físicos y sensibles en la inquieta promiscuidad de la halca rozamientos de piernas y brazos, toques esporádicos, cautas maniobras aproximativas antenas destinadas a sondar las intenciones del silencioso recipiendario sin temor a bofetadas ni gritos... (Mkb. 216)

El texto en su totalidad se constituye de esta estructura donde los verbos resultan escasos, mientras se usa un desfile de sustantivos que dejan el texto abierto a toda probabilidad. Un texto poético que no tiene fin como acabó por señalarlo el autor;

vivir, literalmente, del cuento: de un cuento que es, ni más ni menos, el de nunca acabar: ingrávulo edificio sonoro en de(con)strucción perpetua (...)

Servir a un público siempre hambriento de historias un tema conocido: entretener su suspenso con sostenida imaginación... (Mkb.220)

5.1.2.4- La atracción

A propósito de la atracción el autor acude a diferentes técnicas que suelen dejar al texto más atractivo, como el uso de la acción y el movimiento continuo del protagonista en las tres novelas cuyos personajes evocan un discurso variado (publicitario, político, literario...). Esta atracción aunque expresa el contenido del texto más que su forma, el autor la constituye a partir de unos enunciados precisos que atraen al lector y le dejan interesarse mucho por el tema. Este proceso lo denomina García Gabaldón²⁵⁵ por “texto-espectáculo”. Acerca de este montaje de atracciones dice Sergui Eisenstein:

En lugar de ofrecer una ‘reproducción’ estática, acontecimiento dado, exigido por el tema, y la posibilidad de una solución solamente a través de la acción lógicamente vinculada a aquel acontecimiento, se propone un nuevo procedimiento: el libre montaje de acciones (atracciones) arbitrariamente elegidas, independientes (incluso fuera de la composición dada y de la vinculación narrativa de los personajes), pero con una orientación precisa hacia un determinado efecto temático final. Este es montaje de atracciones.²⁵⁶

5.2- La voz poética

Con el fin de acercarnos, de manera un poco más rigurosa, a comentar la voz poética en las obras de Goytisolo, citaremos a García Gabaldón, en su estudio “En

²⁵⁵GARCÍA GABALDÓN, Jesús, (1990): *Imágenes del poeta virtudes del poema*. Imp. Instituto de estudios almerienses: Almería

²⁵⁶EISENSTEIN, Sergui, (1989): “*El montaje de atracciones*”, en *textos y manifiestos del cine*. Ed. Cátedra: Madrid, pp.74-75.

torno a Goytisolo y su obra”. Este autor parte de la noción del arte como lenguaje para referirse concretamente al lenguaje poético, definición a la que se recurre para enseñar la oralidad y la voz poética en las obras de dicho autor. Dice a propósito de *Makbara*: “En primer lugar, *Makbara* se inserta conscientemente dentro de la tradición literaria oral y poética”²⁵⁷. Dentro de este carácter literario Goytisolo enfoca sus obras *Vps* y *LC* y tiende a sustituir el texto escrito por otro de tipo oral. Este procedimiento que aborda Goytisolo corresponde de manera perfecta a lo que se dice en *Cuestiones literarias sobre Juan Goytisolo*:

*La oralidad como hecho del lenguaje aparece –hoy por hoy- en el contexto de la creación literaria, como extraña fuerza modificación de las convenciones referentes a lo que –mayoritariamente- se piensa que debe ser la escritura.*²⁵⁸

A partir de las voces como las del juglar o el contador de cuentos de la plaza en Marrakech, el viajero errante en las moradas de la Cuarentena o los pájaros de Simorg en *Vps*, el autor adquiere múltiples modulaciones, simula tonos, y construye discursos sacralizados. Con esto pretende el autor destruir las convenciones de la lengua y no la lengua en general y sustituye estas convenciones por un ritmo poético. Lo que propone el escritor es una reforma que tiende a destruir el lenguaje y proponer otro que marca su presencia en la narrativa española. La oralidad como elemento poético constituye esta morfología del texto que quiere formular Goytisolo a partir de sus últimas obras como lo podemos constatar en esta cita:

La oralidad configura entonces una personal morfología discursiva. Esta morfología observa recursos que conforman y modelan un texto continuamente cambiante, procuran al relato su capacidad para asumir una variada serie de códigos expresivos que son mezclados según la

²⁵⁷G. GABALDÓN J., “En torno a *Makbara* y Juan Goytisolo” Op., Cit p. 318.

²⁵⁸ ALBERCA SERRANO, Manuel; M. CAMPOS, Alberto; RUIZ LAGOS, Manuel, (1992): “*Cuestiones literarias sobre Juan Goytisolo*”, Impreso en Gráfica Mirte S.A: Sevilla, p.31.

*voluntad del autor: relato único y polivalente concebido como un mosaico mudéjar de elementos equilibrados en un sabio desorden, admirable belleza de contrastes y perspectivas.*²⁵⁹

En *Makbara* se confunde la escritura del relato oral con la del relato escrito, no se distingue, pues, entre novela o poema. Juan Goytisolo subraya la importancia de esta dimensión de la escritura que tiene el carácter oral y la relación que tiene la prosa poética y la poesía:

*Bueno, yo creo que lo que he escrito a partir de Reivindicación del conde don Julián puede leerse a la vez como novela y como poesía. He sostenido siempre, como un sector de la crítica literaria más avanzada, que lo que caracteriza a la modernidad, digamos, a la literatura de esta segunda mitad de siglo, no son las obras que siguen un código determinado, un género prescrito, sino que se sitúan al margen o en la encrucijada de varios códigos y sistemas. Por esto, es mejor hablar de texto que admita, a la vez, una lectura narrativa, una lectura poética, una lectura crítica...por lo menos, es lo que me interesa a mí como lector y lo que yo me propongo, como autor.*²⁶⁰

De igual manera que *Makbara*, podemos asignar el carácter poético a Las virtudes del pájaro solitario. Pues como hemos señalado antes en esta obra se trata de la reconstitución del texto perdido de San Juan de la Cruz donde es posible observar los frecuentes recursos acentuales, fonéticos, sintácticos propios del lenguaje poético. La intertextualidad que marca esta novela y la existencia omnipresente del texto de San Juan caracteriza la poética del texto en *Vps*. La reproducción de unos versos del poema “Noche oscura” de San Juan Asigna por sí sola el carácter poético a la novela de Goytisolo. A continuación recordemos unas estrofas de este poema y su recopilación por el autor en *Las Vps*;

²⁵⁹ Ibid. p.31.

²⁶⁰ Ibid. p. 35.

*En una noche oscura
Con ansias, en amores inflamad,
¡oh dichosa ventura!
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa sosegada;
A oscuras y segura
Por la secreta escala, disfrazada,
¡oh dichosa ventura!
A oscuras y encelada, estando ya mi casa sosegada.*

Estas estrofas marcan el ritmo de la escritura en *Vps*. El autor intenta recrear la prosa en la poesía o también la poesía en la prosa:

*En una noche oscura
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!
salí sin ser notada,
estando mi casa sosegada;
furtiva y exaltada, con mi Canto
desestimaba alhamas,
desconocía antros,
cifrando en las aljamas
mi deleitable Santo de los Santos,
oh gloria de la noche luminosa!
gehena del oscuro mediodía!
las almas temerosas
hacia él convergían
por las calladas vías enjundiosas (Vps. 95)*

La reconstitución del Tratado de las propiedades del pájaro solitario en la obra de Goytisolo asimila “reflejos y refracciones, reverberaciones en el plano morfológico discursivo”²⁶¹ y configura un carácter oral y poemático en esta obra.

En La Cuarentena sucede lo mismo como en las dos demás obras. Se trata, pues, de la reactualización y la modernización del lenguaje y de algunas técnicas de las obras que influyeron Goytisolo y particularmente Góngora con su obra Soledades e Ibn Arabi con su “Al-futuhāt al-Makkiya” (Las iluminaciones de la Meka).

A propósito de la voz poética, el escritor está frente al lenguaje común de una época y de una tradición literaria e intenta conseguir un lenguaje propio. Esta perspectiva empuja al escritor crear una relación dialógica del escritor con la lengua, es decir que el escritor no sólo escribe con esta lengua sino que la describe y analiza como lo aclara E. Montale con palabras de Bajtin en la cita siguiente: “*la novela moderna no es sólo diálogo de personajes, de fuerzas sociales, sino diálogos de lenguajes, de géneros literarios y de tiempos históricos*”²⁶².

5.2.1- Las metáforas

El uso del elemento metafórico constituye uno de los elementos esenciales que añaden poética y estética al texto de Goytisolo. De estas metáforas destacamos algunas que, por su peso expresivo, marcan su presencia:

*entre sueños o nubes habías asomado la cabeza o lo que creías tu cabeza
sin poder sustentar tal creencia en la certeza de un espejo misericordioso
y asistías al inexorable espectáculo de la diáspora de naciones enteras
(LC15)*

En esta frase el autor se refiere a la presencia fantasmagórica del protagonista entre los difuntos. Mientras que en las frases siguientes el autor simula, la libertad, el ocio y la fraternidad de los ciudadanos del desierto:

²⁶¹ Ibid. p. 37.

²⁶² GARÍA GABALDÓN, Jesús, el escritor frente al lenguaje: excursión poética, Op., Cit., p.19.

pasear lentamente, sin la esclavitud del horario, siguiendo la mudable inspiración del gentío: viajero en un mundo móvil y errático: adaptado al ritmo de los demás: en gracioso y feraz nomadismo” (Mkb 204)

“supervivencia del ideal nómada en términos de utopía: universo sin estado ni jefe: libre circulación de personas y bienes, territorio común, ... (Mkb 205).

En Las virtudes el empleo de la estructura metafórica alcanza una dimensión más complicada que la de *Makbara* y La Cuarentena como podemos notar en la página cuarenta y tres cuando el autor se refiere a la amenaza del Sida a través de los escenarios que se van cambiando entre la multitud de los personajes presentes en el balneario. La amenaza metafórica del Sida alza con más claridad a lo largo de la narración:

ocupan una docena de sillones de mimbre de ostentoso respaldo, reyes y reinas en sus tronos con emblemas heráldicos, pero no logras establecer con claridad si estás con ellos o les ves desde fuera de la escena, emboscado en otro lugar del prado (LC.43)

El autor no menciona en ningún momento la enfermedad, sólo se puede enterarse de esta a través de una lectura continúa de este pasaje. Donde el autor designa la situación por algunos síntomas de la enfermedad como

los rostros cambian pese a la frecuencia desorientadora de sus movimientos, el viejo aire familiar de sus fisionomías empieza a integrarte la faz seca y angular (LC.43).

Las enunciaciones que propone el autor en su narrativa constituyen un punto de vista de un actante observador que ordena los acontecimientos narrados desde su perspectiva. Con estos elementos enunciados el autor se refiere a la distribución de la información narrativa. Estas informaciones constituyen a veces una información

idéntica a la de cualquier observador (lector). Esta se llama visión “exterior” pero a veces constituye el punto de vista únicamente del narrador y se llama visión “interior”. Para más aclaración nos toca exponer la cita siguiente:

*se habla así de visión ‘exterior’ del narrador sobre el personaje cuando aquél no aporta más información que la de un observador exterior pudiera poseer en cada momento de la acción, e ‘interior’ cuando el narrador relata pensamientos, sensaciones, recuerdos etc., del personaje.*²⁶³

El vuelo (metafórico) de la Asamblea de los pájaros expresa también según López-Baralt:

*la metáfora, que culmina de alusiones que el texto hace a las aves, aquí parece representar a los atormentados personajes de la novela en deseo del vuelo liberador.*²⁶⁴

Estos vuelos metafóricos suelen reflejar características de la forma poética del texto y la construcción de la obra entera si tomamos en consideración el título mismo que contiene el término del “pájaro”. Se trata en este caso de una explicación mitológica del misterio de las migraciones de aves como lo configura Ibn Al-Farid Al-Attar en su obra maestra el coloquio de los pájaros, donde nos encontramos entre una concepción sufí y la otra que es la inclusión de las formas literarias que Goytisolo suele cultivar.

La metáfora consiste en la búsqueda de los pájaros de su rey que al final y después de un vuelo arduo descubren que ellos mismos son el rey Simorg. Esta historia alude al encuentro de estos pájaros con ellos mismos, con su propia

²⁶³ LOZANO, Jorge; PEÑA-MARÍN, Cristina; ABRIL, Gonzalo, (2007): *Análisis del discurso, hacia una semiótica de la interacción textual*. 8ª edición, Ed., cátedra: Madrid, p.131.

²⁶⁴ LÓPEZ-BARALT, Luce, Op., Cit., p. 59.

identidad atormentada. Lo mismo sucede a los personajes de la novela que descubren que su existencia es más interesante de lo que pensaban.

5.3- Visión exterior

A continuación citamos de las tres novelas algunos ejemplos que consisten en la visión exterior:

la multitud desborda en el tráfico de la calzada, rodea automóviles y coches de punto, ciñe los carritos de los alhamales²⁶⁵, asedia los rebaños de ovejas y cabras, asume las características de una grandiosa manifestación sin objeto, de un ejército popular sin grados ni jerarquías... (Mkb. 204)

la dama de boquilla de ámbar encendía con deliberada parsimonia uno de sus larguísimos cigarrillos, también ella examinaba sin indulgencia a la tribu mientras ésta exprimía avariciosamente su astro hasta el último rayo, cambió una mirada de desdén con nosotros y apuntó a la franja de mar apenas visible tras el arracimado verdor de los pinos (Vps. 54-55)

Estaba sentada frente a él, al otro lado de la mesa baja y rectangular atestada de libros y suplía como de costumbre la falta de un cenicero con el pequeño almirez de bronce en el que él solía poner sus bolígrafos, gomas, sacapuntas y grapas. (LC. 49)

A partir de estos ejemplos podemos constatar que el autor formula algunas observaciones que el lector mismo puede formular y que expresan un punto de vista que pueda ser idéntico al del autor. En el primer ejemplo el autor se refiere a los transeúntes y la aglomeración de los automóviles en las calles de París donde resulta que cualquier observador puede expresar la misma observación y hacer la misma

²⁶⁵ Mozo de equipaje.

descripción. Mientras que en el segundo y tercer ejemplos se trata de una descripción de un paisaje. Aquí mismo se pueden distinguir las observaciones de cualquier observador a las del autor.

5.4- Visión interior

La visión interior se caracteriza por los puntos siguientes:

5.4.1- Pensamientos:

El presente párrafo destacado de *Makbara* consta de algunos pensamientos de Ángel y sus reflexiones sobre los gentíos de París:

“cerrar los ojos, descansar, dormir, soy yo, no miran, me ampara el horror de la película, abolido el infierno, el mundo de ellos, no prestan atención a su existencia, han pagado la entrada, quieren disfrutar del espectáculo, una manera de matar el tiempo, dejarte en paz en la primera fila, olvidar la ciudad, las calles, el gentío, la cruda agresión del tráfico, recorrer otros lugares, otros ámbitos, levitar sobre un tapiz, continentes..., en medio de ellos, vivo, soy, me muevo, libre al fin, camino del mercad” (Mkb.22)

En *La Cuarentena* además de evocar los pensamientos del personaje el autor señala a través de otros enunciados con precisión que se trata solamente de pensamientos. El personaje está pensando en unos personajes, situaciones que han marcado su vida, como su colega²⁶⁶ de este personaje le despierta de vez en cuando de sus pensamientos:

...su concepción geométrica y fría del Más Allá, ¿no chocaba de frente con los principios y sentimientos de nuestra época?...Ladeando ligeramente la cabeza, podía ver otra vez la perspectiva de tejados

²⁶⁶ Con este término la denomina el autor en la novela.

abuhardillados, chimeneas y antenas de televisión, la cúpula verdebiliosa de la Opera... ¿o era un simple telón, pintado con esmero hasta en sus menores detalles, destinado a crearles la ilusión de que todo sucedía como antes? (LC. 49)

A partir de la replica de la colega el autor manifiesta que estas evocaciones eran sólo pensamientos del personaje:

*¡Fíjate en el color de las nubes!, dijo ella leyéndole el pensamiento.
¿Verdad que parecen irreales? (LC. 49)*

5.4.2- Sensaciones

Entendemos por sensaciones aquella impresión que las cosas producen en el alma por medio de los sentidos. Es también la emoción producida en el ánimo por un suceso o noticia que tiene importancia. A partir de estas definiciones constatamos que las tres novelas constan de una existencia considerable de las expresiones que reflejan la sensación de los personajes. Uno de estos ejemplos es cuando *la amante* pasa delante de los colegas de su novio produciendo en ellos una sensación de risa y de burla:

*regarde-moi ça, elle est encore ici, qu'est ce qu'elle fout la gardienne,
crois-tu que les mecs sont aveugles ?
Burlas, gestos, risas histéricas, envidia, pura envidia, de mí, de ti, de
nuestro amor (Mkb.45)*

Las expresiones evocadas en Las Virtudes del pájaro solitario expresan, con respecto a las sensaciones de los personajes, el estado anímico de los personajes que están dentro de esta residencia de descanso. La actitud de los personajes parece cambiar en función del escenario que impera en la residencia, que a veces evoca tristeza otras veces, miedo y otras alegría y ánimo como podemos leer en los párrafos siguientes:

nadie tenía ánimos de gritar, literalmente flasheadas por la irrupción, el impacto brutal de la descoyuntada silueta (Vps. 11)

ademanos y frases inanes cuyo objeto era añadir un toque de perfección a la escena emulando en subir el tono de voz, subrayar el circunflejo sombrío de las cejas, curvar el meñique enjorjado con rigor de espolón (...) cubrir en fin con el coqueteo de nuestra histeria el zumbido obsesivo de los altavoces que nos sitiaban (Vps. 21)

el decorado del lugar había cambiado también, pequeñas modificaciones a primera vista anodinas pero cuya novedad introducía una nota de alivio en aquel clima de ansiedad cargado de tensiones reprimidas (Vps. 37)

5.4.3- Recuerdos

Los recuerdos constituyen en las tres novelas una parte considerable. Pues es a través de los recuerdos que se configuran estas novelas. Goytisolo suele ser un escritor autobiográfico que deja entender a través de sus novelas el transcurso de su vida personal, de sus quehaceres literarios, y sobre todo, de sus aventuras en diferentes países del mundo. Para el escritor la novela es un medio de escribirse, resaltar a través de este mundo gráfico lo que padecía como recuerdos. García Gabaldón en uno de sus estudios evoca algunas afirmaciones de Goytisolo mismo:

Al escribir, escribirme:

tú yo mi texto el libro

yo: el escritor

yo: lo escrito²⁶⁷

²⁶⁷ GARCÍA GABALDÓN, Jesús, (1987): “El futuro ya existe, in revista de occidente”. Ed. Alianza: Madrid, p. 55.

Makbara, una de estas obras que constituye el espejo que refleja una parte de su vida y sus relaciones con el mundo árabe como lo afirma él mismo “oh, vous savez, chez eux, je les connais bien, j’ai vécu quinze ans là-bas!” (Mkb. 18). A partir de la historia de Ángel el autor intenta reconstruir un pasado fragmentado, reconstruir sus recuerdos para identificarse. Esta es la perspectiva que comienza en *Señas de identidad* pero en esta novela quiere identificarse a través de un ser opuesto que pueda formar su complementariedad. Este ser opuesto no es otro que el paria magrebí. De las frases y expresiones que constituyen los recuerdos en la novela destacamos ésta donde el protagonista hace recordar a su amante algunas aventuras que han pasado juntos:

*“aún te veo, me veo, vagabundeante frente al cuartel, hostigada por la mirada apremiante de los espahis, entonada por múltiples y cordiales bebidizos ingeridos en el bar del hotel, eufórica, pero no borracha
Dónde?*

*Posiblemente en Bel Abbes, un edificio de una planta contiguo a la Legión,(...) tú u otro jayán, llenó, llenaste, piernas macizas en compás
(...)*

*Te equivocas, no fue en Bel Abbés
Ah, ya, Jenifra, el Gran Hotel (Mkb. 46)*

En otras expresiones alude a sus nostalgias del tiempo pasado:

*Contentos de tenerlo de nuevo entre nosotros, de comprobar que ni la lejanía ni los años nos lo han arrebatado, hermano nuestro siempre, como en los viejos tiempos, cuando actuaba aquí, por estas mismas calles
(Mkb. 36)*

5.4.4- Los sustantivos

Uno de los elementos que configura el esquema poético de las tres novelas – particularmente *Makbara* y *Las virtudes del pájaro solitario*- es el uso abusivo de los sustantivos que, a veces, se desfilan sin la existencia menor del verbo, pero todos desempeñan una función gramatical dentro de la estructura del sintagma nominal:

fantasma, espectro, monstruo del más acá venido?: intrusión perturbadora en todo caso: interrupción del ritmo urbano, del concierto armoniosote sonidos y voces de comparsas y actores pulcramente vestidos... (Mkb. 13)

Acerca de este proceso donde el autor abusa en el uso de los sustantivos en *Makbara* y de modo particular en el capítulo "Del más acá venido" Evelyne García señala algunos elementos que resultarán como características de esta novela.

«del más acá venido»: cadencia sintáctica lenta, minuciosamente descriptiva; escasos verbos, inclusión gráficamente destacada de diálogos, abundantes sustantivos equilibradamente determinadas por adjetivos antepuestos y postpuestos, oraciones subordinadas, estiradas ecuaciones sintácticas.²⁶⁸

Este mismo proceso caracteriza *Las virtudes* donde sucede que algunas secuencias reciben un tratamiento entonativo y rítmico que impide desglosar el aspecto narrativo y sintáctico de su ritmo

hierba, florecillas, abejas, dulce solicitud veraniega, benignidad solar, brisa ligera, suave trabazón de colinas, campiña fértil, rumor de

²⁶⁸ EVELYNE, García, Op.Cit., p.145.

esquilas, eco de hachazos, sincopadas voces, ladridos tenues, sereno verdor de alamedas y frondas ribereñas (Vps. 43)

En *La Cuarentena* asistimos a un cambio de estructura donde el autor introduce al verbo como palabra determinante en la frase porque en esta novela generalmente se utiliza un estilo directo, como lo aclara Michèle Perret:

*Le discours direct est le plus souvent introduit par un verbe de parole dont le sujet indique qui est le locuteur secondaire, proposition antéposée, postposée ou en incise.*²⁶⁹

Para más aclaración citamos algunos ejemplos que ilustran el caso:

“Detuvo el automóvil en una encrucijada y descifró la desdibujada inscripción del cartel:

¿Ves bien?, dice ella (LC. 27): verbo pospuesto

¡Fíjate en el color de las nubes!, dijo ella leyéndole el pensamiento: Verbo antepuesto

¿Verdad que parecen irreales?” (LC. 49) verbo en inciso

5.4.5- El metalenguaje

El metalenguaje es el registro de los elementos que se hacen evidentes ante un lector. A través de la lectura el lector se hace partícipe en el marco de registro, se engloba al tiempo y espacio que muestran de forma casi literal su intervención como recurso narrativo evidente y manifiesto. Pero a través de lo dicho se nos plantea la pregunta siguiente ¿en qué consiste la relación del lector con el

²⁶⁹ PERRET, Michèle, (1994): *L'énonciation en grammaire du texte*. Ed., Nathan: Paris, , p. 99.

metalenguaje entendido como “*lenguaje natural o formalizado que se utiliza para describir o hablar de una lengua*”²⁷⁰?

En contesta a esta pregunta, cabe señalar que existe una relación del lector con el texto y su implicación en la obra. Y, a través de su implicación, se evocan las diversas interpretaciones a los enunciados del autor y, de ahí surge el metalenguaje que unas veces sirve para explicar palabras antecedentes y otras veces para constituir un fin a las frases abordadas por el autor que no están acabadas. Esto quiere decir que cuando el lenguaje se está desarrollando se produce una variación de sentido sobre la acción que espera el lector debido al contexto que le ha preparado el lenguaje.

Otra función que se puede destacar tras estudiar el metalenguaje en las obras son las claves de interpretación del autor y la reproducción de esta interpretación del lector. Respecto a este recurso, Juan Martín Prada²⁷¹ al estudiar la obra de Borges indica que Pierre Menard autor del Quijote no pretende producir una transcripción mecánica del original, una copia sino, más bien, llega a realizar lo propuesto por Borges en su obra.

En *Makbara* la actitud que adopta Goytisolo refleja su posición ideológica y el metalenguaje viene a ser un acto frecuente en la escritura del autor. En esta obra se refleja el metalenguaje a partir de las explicaciones (o la repetición) de las palabras en –muchas veces en una lengua diferente- como podemos ver en estos ejemplos:

si mi mirada echase fuego, si mis ojos pudieran lanzar llamas (Mkb. 16)

incendio, puro incendio: los escaparates, las tiendas, los automóviles, las casas, sus habitantes: chatarra, huesos, ruina, cementerio, sólo tierra quemada (Mkb. 16)

adelante, adelante, yalah, yalah (Mkb. 38)

²⁷⁰ Diccionario General, Lengua española, Op., Cit.

²⁷¹ MARTÍN PRADA, Juan, (2001): *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Editorial Fundamentos: Madrid.

5.4.6- La anáfora

La anáfora es una figura del lenguaje que consiste en la repetición de una o más palabras en lugares prominentes del verso en poesía o de la frase en prosa.

En este sentido hablamos de la *anáfora* en las novelas de Goytisolo a partir de algunos ejemplos donde se repiten algunas palabras como recurso fónico y rítmico:

*pagar, siempre pagar, techo, calor, sueño, comida, pagar, pagar,
para eso venimos al mundo (Mkb. 14)*

*caminar, siempre caminar, ajeno al mudo rechazo de los
transeúntes (Mkb. 15)*

avanza, si avanza, no te pares (Mkb. 15)

Como hemos dicho antes, el recurso fónico y rítmico impone con más frecuencia el uso de la anáfora. No obstante, su función es la misma independiente del género literario. En el relato *Makbara* Juan Goytisolo usa este recurso al repetir las palabras “*pagar*”, “*caminar*”, “*avanza*” aunque en el análisis del contenido a veces olvidemos su valor rítmico. También la anáfora en prosa, puede consistir en la repetición de distintas frases o grupos sintácticos como es el caso de la frase que vamos a citar y que el autor repite más de una vez:

*pies sombríos, descalzos, insensibles a la dureza de la estación:
pantalones harapientos, de urdimbre gastada e improvisados tragaluces
a la altura de las rodillas: abrigo de espantapájaros con solapas alzadas
sobre una doble ausencia (Mkb.13-15)*

La anáfora también consiste en una figura que se repite con frecuencia en *Las virtudes*. Este recurso anafórico contribuye en dar el elemento estilístico, poético y rítmico a la novela. Podemos leer en esta novela:

había aparecido, se nos había aparecido, los fastos y esplendores de la inauguración imperial
(*imperial, sí, imperial, no seáis escépticas, ...*) (Vps. 9).

Las palabras “aparecido” e “imperial” no añaden ningún otro significado al texto, su presencia sólo consiste en apoyar el uso enfático de la palabra. Su repetición refuerza la idea pero no añade nada nuevo, lo que llamamos en literatura pleonasma.

5.4.7- La ambigüedad

Antes de abordar el análisis de este elemento vemos necesario introducirlo por esta cita del autor mismo que dice, acerca de la ambigüedad que caracteriza su novela *Las Virtudes del pájaro solitario*: “...en el libro hay zonas oscuras, incluso para mí”²⁷² Esta ambigüedad la podemos repartir en dos partes, la primera concierne una ambigüedad en el texto mismo, espacio, personajes, acción, mientras la segunda se refiere a la estructura gramatical del texto. Aunque gramaticalmente las oraciones en la narrativa de Goytisolo son perfectas, pero, a veces, ofrecen dudas respecto a su significado por ser interpretables de dos o más maneras distintas. En la frase que vamos a citar a continuación resulta difícil saber quien plantea el problema: ángel o el agente: “acercarse al níveo, impoluto ángel anunciador y plantearle tímidamente el problema con los datos de uno, no basta? (Mkb.71) También cuando dice :

mi estimado colega me perdonará si le recuerdo que en la base de la ciencia, de cada uno de sus avances y descubrimientos, la visión creadora, la facultad imaginativa del genio desempeña un papel primordial! (Mkb. 169)

La ambigüedad en esta frase consiste en dejar al lector perplejo entre el genio del colega y los avances y descubrimientos de la ciencia. Lo que facilita resolver el

²⁷² Miguel Riera, “regreso al origen”, Op., Cit. p.40.

problema de la ambigüedad es construir la oración de nuevo, combinando de otra manera las unidades que la forman o introduciendo un elemento que destruya esta ambigüedad. El autor mismo propone diferentes recursos para resolver el problema de la ambigüedad. Estos recursos consisten en:

descifrar las oscuridades del texto, hallar una clave explicativa unívoca, desentrañar su sentido oculto mediante el recurso a la alegoría, circunscribir sus ambigüedades lingüísticas, establecer una rigurosa crítica filológica, buscar una significación estrictamente literal, acudir a interpretaciones éticas y anagógicas, enderezar su sintaxis maleable...
(Vps. 59).

La ambigüedad en estas obras constituye, obviamente, un elemento poético y no tiene excesiva importancia cuando la disipa el contexto aunque en general dificulta la comprensión del mensaje.

5.5-El marco literario

El marco literario en las novelas que estamos analizando se caracteriza por la oralidad, el discurso directo, el diálogo, el monólogo.

5.5.1- La oralidad (oratoria)

es el arte de hablar con elocuencia; de deleitar y persuadir por medio de la palabra. Dentro de este carácter literario que llamamos también la transmisión oral que Goytisolo enfoca en sus obras. Sus rasgos característicos, su poética y su ámbito físico y sociocultural; todo eso, refleja la oralidad del texto. Por ejemplo la ambigüedad, la polivalencia del lenguaje, las incongruencias verbales y las modificaciones súbitas de paisaje corresponden a una literatura de carácter oral. Dice Goytisolo sobre el carácter oral que caracteriza *Makbara*:

Una novela como Makbara , escrita para ser leída en voz alta conforme a la tradición medieval andalusí y castellana mantenida

*aún hoy entre los juglares de la plaza Marrakchi de Xemàa el Fna es por tanto un texto esencialmente mudéjar.*²⁷³

El autor a partir de *Makbara*, tiende a compensar la carencia de una formalidad en el texto escrito por otra literatura de tipo oral como lo aclara Augusto Roa Bastos :

*En un sentido general, sin embargo, cabría suponer que las carencias de una literatura escrita, determinadas por circunstancias históricas y socioculturales, pueden estar compensadas por la presencia de una vigorosa literatura popular de tradición oral.*²⁷⁴

A través de esta cultura oral, el halaiqui que encontramos rodeado por un público que le oye atentamente, quiere manifestar las imágenes, los fantasmas y las actitudes de los personajes que encarnan la vitalidad de la plaza:

*...en ese océano de iniquidad y pobreza es posible encontrar el fulgor de la palabra, del verbo, el amor hecho cuerpo, corporeizado (...) porque donde hay voces hay vida. Donde hay amor hay vida.*²⁷⁵

El halaiqui transmite la esperanza y salva al público de la aniquilación con la palabra. El halaiqui llega a “seducir a una masa eternamente disponible, imantarla poco a poco al territorio propio, distraerla del canto de sirena rival”(210).

En las tres obras notamos que la base social que produce esta cultura popular la inspiran estos sectores marginalizados, expoliados y alienados.

La propuesta de Juan Goytisolo, al igual que los escritores afectados por la cultura árabe como Blasco Ibañez, Asín Palacios es múltiple. El objetivo de las tres

²⁷³ GOYTISOLO, J. "el árbol de la literatura", Op., Cit. p. 43.

²⁷⁴ R.BASTOS, A. "cultura oral y literatura ausente ", Op., Cit. p. 40.

²⁷⁵ G. GABALDÓN, J. "las voces de Makbara" Op., Cit. p. 4.

novelas es proponer una reivindicación del patrimonio oral de la humanidad, transmitir un mensaje oral que contribuye en la desmitificación del discurso Occidental.

6- Discurso literario y perspectiva lingüística

La importancia de la perspectiva lingüística dentro de una obra literaria consiste en sujetar al discurso literario a criterios analíticos propios de una obra artística. Pero para analizar el discurso literario se requiere acudir al análisis de los discursos de otras disciplinas, porque si el análisis lingüístico describe su funcionamiento, otros²⁷⁶ describen su interpretación. Por eso en este apartado intentamos relacionar entre el discurso literario que abarca el conjunto de los discursos (poético, ficticio...) y una perspectiva lingüística que nos permita acercarnos a su análisis.

Cada tipo de texto literario obedece a una función comunicativa específica, tiene una peculiaridad de función comunicativa, tiene también un modo especial en que el receptor debe tomar el texto. Esto lo deja conllevar un conjunto de rasgos lingüísticos, unas particulares pautas de organización. La lengua literaria, por su parte, no es lengua desviada, sino uno de los tipos de comunicación lingüística. Por consiguiente, y como todos los tipos de comunicación lingüística, la comunicación a través de textos literarios está regulada por principios específicos en su condición de fenómeno de interacción social y de actividad cognoscitiva.

Muchos son los estudios que tratan del tema de la perspectiva lingüística en el discurso. Estos, están inspirados por el análisis estructural de la literatura y del discurso y consiste en constituir el paradigma imperante de las últimas décadas. Para abordar este estudio, partimos de las teorías de Saussure y Hjelmslev que según ellos la crítica estilística acepta como principio de interpretación el concepto de obra literaria como un todo organizado, que debe ser estudiado en su conjunto, en las relaciones de solidaridad de las partes por el todo. Hjelmslev concibe la obra como un signo lingüístico que se constituye de sustancia y de forma tanto en su

²⁷⁶ Nos referimos al discurso poético y al discurso ficticio.

plano de expresión como en su plano de contenido. Mientras que Saussure concibe la obra de arte como un signo lingüístico y otro literario; el primero representa la semiótica denotativa y el segundo la semiótica connotativa como lo podemos constatar en este cuadro:

| Saussure | | Hjelmslev | |
|-------------------|--------------|-----------------|--|
| Signo lingüístico | Significante | Plano expresión | Sustancia |
| | significado | Plano contenido | forma Signo lingüístico Forma Sustancia |

Estas teorías de Saussure y Hjelmslev permiten elaborar una teoría estructural de la literatura formulando los caracteres del signo estético (estilístico), esto nos permite decir que la estilística se acerca más al estudio de los usos específicos del lenguaje en el discurso literario porque está relacionada con las variaciones del lenguaje basadas en aspectos personales y sociales. Acerca de este punto dice Teun Van Dijk: *“La estilística (...) ha permanecido en nuestro siglo muy cerca del estudio de los usos específicos del lenguaje en el discurso literario”*²⁷⁷.

La obra de Goytisolo parece tener el carácter esencialmente representativo con lo que viene a ser caracterizado por esta estilística. El estudio de sus obras nos permite destacar los componentes del discurso literario e histórico. Los textos

²⁷⁷ A.VAN DIJK, Teun, (1972): *Las raíces comunes de los estudios de la literatura y el discurso*. Pub., Universidad de Ámsterdam: Ámsterdam, p.11.

narrativos en las obras que estamos analizando presentan un transcurrir del tiempo, mientras los descriptivos son estáticos, lo que significa que la descripción no es siempre literaria, sino también histórica.

El discurso literario nace como producto lingüístico, estético y social. Esta formulación que hace el autor a través de la estética que atribuye al plano de expresión produce un discurso que denominamos literario. Lo que caracteriza este discurso es la expresión de la belleza por medio de la palabra escrita. En esta labor el autor ejerce todas sus facultades de imaginación creadora, memoria, talento de ejecución, inteligencia, sensibilidad, inspiración y genio artístico. Y por así hacerlo el mensaje poético que quiere transmitir el autor depende de la estructura de la obra literaria y de la perspectiva lingüística.

El discurso literario en la obra goytisolana también es un producto social. La comunicación establecida con palabras en sus obras es un reflejo psíquico, sensóreo y afectivo de la sociedad. Por ejemplo Goytisol reduce estos procedimientos a la sustitución: *Makbara* significa desastre, reivindicación del patrimonio cultural, arabismo... “Las virtudes del pájaro solitario” en su dimensión intercultural se destaca “El cántico espiritual” de San Juan de la Cruz, otro significado que tiene la obra es el planteamiento de las analogías entre la poesía sufí y la de san Juan. En *Makbara* el texto ofrece una conversación tanto real como telepática entre dos personajes y permite establecer una clara estructura de diálogo, pero la interacción en el mismo tiempo se encuentra limitada por la sociedad. Pues igual un diálogo entre dos personas que se están viendo cara a cara que en una situación en la que el mensaje verbal es la única forma de comunicación pues no existen otros recursos que los meramente fónicos. El diálogo se recoge en el texto a través de la voz del narrador por quien conocemos a los personajes Ángel y el Meteco.

Al fin y como resultado que podemos conseguir a través de esta perspectiva es que el discurso literario, por su estructura, es una elaboración ideológica, una evocación significativa de la historia y al mismo tiempo una narración que consta de un carácter imaginativo y poético como lo aclara Renato Prada en la cita siguiente:

*el texto narrativo literario constituye un tipo de discurso presente en la práctica comunicativa de la cultura occidental, diferenciado del discurso común por reglas pragmáticas y convenciones socioculturales. El discurso narrativo literario utiliza una lengua, pero en el intercambio comunicativo funciona de manera diferente al discurso común; este discurso tiene la pretensión de ser artístico, es decir, corresponde a un acto de habla ritual. Estos aspectos no pueden ser abordados por la lingüística sino que requieren de la pragmática o de la gramática textual.*²⁷⁸

Esta práctica comunicativa en las tres obras constituye el elemento estético esencial que manifiesta el talento del autor como gran escritor que sabe manejar entre el arte de escoger las palabras y establecer actos de habla entre los personajes que- al final- concretan esta perspectiva literaria.

6.1- Aproximaciones semióticas

6.2- Las competencias del discurso comunicativo

En la lingüística generativa, el concepto de competencia comunicativa es acuñado en la teoría del lenguaje, su objeto es la capacidad de actuar lingüísticamente. Esto se define en “Análisis del discurso” por lo siguiente:

*La competencia define desde esta aproximación el conocimiento que el hablante tiene de su propia lengua o, más aun, la aptitud para producir y comprender una serie infinita de oraciones.*²⁷⁹

En *Makbara*, el hablante parece capaz de emitir o de percibir y comprender un número indeterminado de oraciones que no ha pronunciado nunca ni oído antes. El hablante en esta obra según Goytisolo parece “*fuera de alcance de sus voces*”

²⁷⁸ PRADA, Renato, (2009): Estética del discurso literario”. Pub. in: Universidad Veracruzana: Mexico, p. 127.

²⁷⁹ LOZANO, J.; PEÑA-MARÍN, C.; ABRIL, G. Op., Cit..., p.72.

(Mkb. 19) y los interlocutores se plantean la pregunta de lo que dice: “ *qué dice?: parece como si murmura: no hay nadie que se haga cargo de él*” (Mkb. 20). A través de lo dicho, podemos establecer una cierta dicotomía entre la teoría de Chomsky *compétence/ performance* y la de Saussure *langue/ parole*. El hablante en las tres novelas y particularmente en *Las virtudes del pájaro solitario*, sabe de su propia lengua y constituye a partir de ella su competencia lingüística. En *Makbara* el instrumento-lengua ayuda a construir o destruir la imagen, según las necesidades del autor.

6.2.1- Consideraciones generales sobre la voz desmitificadora

Goytisoló vocea el discurso de la otredad desdeñada en el discurso Occidental, así lo que es considerado como diferencia en el discurso árabe vocea su oposición a la "verdad" sobre la que se erige el discurso goytisolano. De este modo el desmitificador del mundo Occidental es puesto en juicio por el concepto de otredad que él había acogido en sus anteriores discursos desmitificadores.

El concepto de la otredad se manifiesta por la oposición de los discursos de opresión. En *L'Orient arabe vu par les voyageurs anglais* se constata cómo se constituye el estereotipo árabe. El discurso opresivo Occidental plasma la imagen del árabe a través de una reducción de su capacidad física y mental.

La concretización de la voz desmitificadora se realiza en *Makbara* a través del lenguaje que adopta el moro cuando está en el espacio Occidental. El moro manifiesta un lenguaje agresivo e incomprensible como se nota en el primer fragmento de la obra: " *ma baghit ual - lú men - nek, smaati ?... naal - ed - din muk* " (18)

Para poder recobrar el momentáneo placer de sentirse figura poderosa en espacio Occidental con objeto de destruir todo discurso de mitificación, el moro tendrá que intentar hacer realidad (conquistar el espacio Occidental) aquello que siempre será una ausencia.

La imposibilidad de conseguir lo deseado muestra que el moro²⁸⁰ no está "presente a si mismo" sino por una voz, "un signo" que impera en el espacio Occidental.

Hay una distancia insalvable entre lo que anhela y el objeto que intuye capaz de suministrarlo.

A través de eso se constituye el esquema siguiente:

| <u>El moro.</u> (árabe) | <u>El Occidental</u> |
|--------------------------------------|--------------------------------|
| Angustia | |
| Espanto | (tiene) exaltadora misión |
| Dolor | |
| Fantasma | |
| Espectro | |
| Monstruo | |
| Interrupción del ritmo urbano | concierto armonioso de sonidos |
| Insolente | |
| Brutal desafío | cariñosa chiquillería |
| Compostura insólita | |
| radical negación del orden existente | alegre y confiada ciudad |
| virus contaminador | |
| pies sombríos, descalzos | mansiones de la burguesía |
| animal de especie inclasificable | |

Dice Luis Polanco para explicar el proceso de la conquista del espacio Occidental y que le es negada por el poder de la oposición discursiva Occidental:

*El encomio de su diferencia es una forma de forjarse ese orbe edénico de placer que anhela y que le es negado por unos individuos preocupados por la consecución de instrumentos y artilugios amatorios.*²⁸¹

²⁸⁰ Con esta palabra se designa en *Makbara*. Moro es el nombre del personaje.

²⁸¹ POLANCO, Luis la iconoclasia profética, Op., Cit. p.166.

La aversión del moro por la sociedad Occidental se manifiesta en la visita que efectúa en la ciudad de París donde se exhiben productos de consumo. Goytisolo apoya sobre el efecto de que "el ángel comprende que ese mundo febril y de continua normalización no es el que ella²⁸² ansiaba al salir del cielo"²⁸³. La ciudad se muestra como una gran fuerza productiva en la que se ha de crear un hombre nuevo sometido a las normas del nuevo orden económico y político.

El rechazo que el moro sufre diariamente en la ciudad de París le lleva a poner afijos en su enfrentamiento al Occidente y por consecuencia en el discurso del autor.

En el último fragmento de *Makbara* surge con fuerza un discurso que pone de manifiesto el acercamiento del autor al espacio árabe, lo que concreta el deseo del autor de ser sepultado en un Makbara musulmán. En Juan sin tierra finaliza el narrador su discurso afirmando su consagración a ese mundo de libertad y tolerancia que es la cultura árabe: "*ágora, representación teatral, punto de convergencia: espacio abierto y plural, vasto ejido de ideas* " (Mkb. 203) "*auspiciar estructuras de hospitalidad vagabunda, puertos francos de trueque y discusión, zocos, mercadillos de ideas* " (Mkb. 205).

En *Vps* también todo está impreso en el texto²⁸⁴ a través de los monólogos, a diferencia de *Makbara* y *La cuarentena*, y es lo único con que contamos para conocer la actitud de los personajes:

eso se llama, digo yo, pasar de Guatemala a guatepeor, del dominio de una marquesa propietaria de vidas y haciendas a manos de aquella que no anuncia jamás la vista, el maldito adefesio de las dos sílabas que nos tiene aquí confinadas (Vps.33)

²⁸² se trata del ángel siendo travesti.

²⁸³ POLANCO, Luis, Op., Cit. p.165.

²⁸⁴Nos referimos al monólogo y a las conversaciones como discurso.

En otro caso parece que se trata de una conversación en la que no hay esos elementos tan típicos de la conversación sino es un monólogo que indica ambigüedades y vacilaciones:

(no, no me vengáis ahora con fechas, qué importancia tiene estas alturas, después de lo ocurrido, una cifra engañosamente exacta?)
(Vps.9)

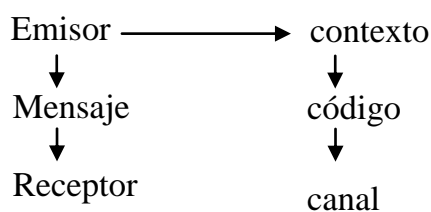
El diálogo se abre con una declaración que actúa de comienzo sin esperar una contestación lo que le asigna el carácter de monólogo. Lo que sigue es el reconocimiento de la información, a veces en forma de pregunta que es a su vez respondida. Las intervenciones de los interlocutores sirven para interrumpir el discurso. La respuesta del protagonista se hace de un elemento que actúa para introducir un tema:

pero no me interrumpáis ni aun si a primera vista me extravía mi discurso con sus sesgos y quebraduras tiene un hilo conductor, so exactamente el punto en el que abandone la descripción (Vps. 10-11)

En la cuarentena la conversación se distribuye en una serie de intervenciones perfectamente delimitadas por las reglas de la conversación. Goytisolo intenta codificar estas reglas a partir del sistema de conversación es decir a partir de la calidad, la relación y el modo de conversación entre los protagonistas. En la novela hay una colaboración por parte del narrador – que es Goytisolo mismo- y su colega la difunta. El mensaje se limita, se recorta, se hace preciso, no se da más de lo necesario, se muestra realmente pertinente, lo que se puede relacionar, y se evita la ambigüedad para dejar sitio a la claridad; por esta razón el discurso se construye de manera breve y ordenada. La conversación empezó por limitar al espacio y al tiempo para permitir al interlocutor formular sus preguntas en función de estos, como se ilustra en este párrafo:

Te quedan cuarenta días, le había dicho ella, luego cambiarás de morada y quién sabe si entonces volveremos a vernos. Yo te guiaré y mostraré cuanto he visto desde que me desarrimé de todo lo sensible en el tramo de la escalera. (LC. 13)

La idea de mudanza y de cambio se manifiesta en una serie de elementos que expresan el tiempo en distinto grado como lo podemos ver a continuación y el fundamento de la conversación se expresa según la teoría de Jakobson:



Según Jakobson,

A cada factor le corresponde su función. Aunque en toda comunicación intervienen los 6 factores, no todos tienen igual importancia, ya que una de las funciones adquiere el papel dominante y por tanto caracteriza la estructura del mensaje.²⁸⁵

Estos factores intervienen en todo proceso de comunicación y caracterizan la estructura del discurso. A continuación intentamos ilustrar a partir de un cuadro la relación establecida entre el discurso Goytisolano y las funciones propugnadas por Jakobson.

I) Función emotiva, intenta ser expresión directa de la actitud del hablante, en relación a lo que habla. Se manifiesta por índices formales como la interjección,

²⁸⁵ Discurso literario como producto lingüístico, estético y social

pero puede exteriorizarse por otros recursos: fónicos, gramaticales y léxicos.

- *chist, canda el pico! (Mkb. 14), vergüenza, humillación, asco, a eso le llaman vida (Mkb. 14) Dios mío, dónde está la verdad? (Mkb. 30).*

2) función conativa (apelativa) orientada al destinatario, se manifiesta especialmente en los imperativos.

- *no hables tan fuerte, a lo mejor te entiende! (Mkb. 14) ¡Fíjate en el color de la nubes! (Lc. 49) no, no me vengáis ahora con fechas, qué importancia tiene a estas alturas, después de lo ocurrido, una cifra engañosamente exacta? (Vps. 9)*

3) función referencial (denotativa), orientada al contexto.

espiados los dos por la mirada arisca de los viandantes; hombres rijosos, mujeres veladas, precoces, inquietos chiquillos, contorneando sin prisas, a la sanguina luz del crepúsculo, las murallas ocre, rosadas (Mkb. 48). Todo aquello, dijo, correspondía aproximadamente a mis reacciones sicosomáticas durante las distintas fases del tratamiento (Vps. 47)

4) función fática, intenta establecer, prolongar o interrumpir la comunicación. Orientada al código.

(prolongar la comunicación) Esas gentes descubren, como advirtió mucho antes de que viniéramos al mundo un paisano tuyo, que no son los elementos asociales, depravados, criminales, vagabundos lumpen y vándalos que pintaba la propaganda de sus regímenes sino adeptos lusos de maestros que ‘pacen los vientos de teorías engañosas, dan piedras por pan, hojas por fruto y por verdadero alimento tierra desabrida con venenosa miel mezclada’. (Lc.16)

5) Función interlingüística, se refiere al código común, a los dos interlocutores.

Posiblemente en Bel Abbes, ...te equivocas, no fue en Bel abbes

Ah, ya Genifra , el gran hotel (mkb. 46)

6) función poética, centrada en el mensaje, es la dominante en el arte verbal, aunque puede desempeñar un papel secundario en otros mensajes, por ejemplo en la

publicidad, en la propaganda electoral, donde la función predominante es la conativa.

Se van, se cansan antes, mi temple de acero las confunde, la soberana indiferencia a sus cosquillas, a la agresiva petulancia de sus años (Mkb. 46)

7- La acción discursiva

Para dar más énfasis al enunciado Goytisolo recurre al uso de la frase que expresa acciones. En esta perspectiva se utilizan enunciados de movimiento o lo que denominamos en la literatura la perspectiva accional. Esta perspectiva se realiza en la obra de Goytisolo a través de la relación que establece entre el orden discursivo y el orden de la acción. El orden discursivo es aquel conjunto de enunciados que al final constituyen una obra mientras que el orden de la acción es estos movimientos que acompañan la palabra. Para más aclaración acudimos al estudio del lenguaje de la acción. Como hemos señalado antes el autor acude a las palabras que manifiestan el cambio del cuerpo discursivo en paralelo con el espacio y tiempo de la novela. Para cualquier lector, resulta sencillo destacar el discurso que expresa acciones. El personaje se mueve de lugar a otro mientras el hilo de la narración sigue en adelante:

obligar a apartarse a quienes vienen en sentido contrario, te observan pasmados cuando se cruzan y vuelven la cabeza con la aversión y alarma pintadas en sus semblantes: proseguir la marcha sin verlos, aunque sabiendo que te miran: una sensación de escozor que recorre mi espalda y parece agolparse en la nuca: pero seguir, seguir, atravesar la calzada entre los automóviles inmovilizados por el semáforo, ganar la esquina donde día y noche montan guardia media docena de prostitutas: avanzar, avanzar todavía, ... (Mkb.17)

En *La Cuarentena* y al registrar la muerte física del autor los enunciados que utiliza éste subrayan las repercusiones de sus ideas en el escenario político e intelectual, se hace un transcurrido a su vida intelectual que se relaciona con los

momentos principales de su historia personal. A partir de las imaginaciones que formula el autor en su mente consigue constituir una perspectiva accional en su texto. Estas imaginaciones o lo que llamamos el discurso ficticio se acompañan de los enunciados de movimiento. Una manera de unir entre verdad y sueño, entre discurso ficticio y realidad vital como lo señala el autor mismo:

Cuando los espíritus vuelan al mundo medianero o barzaj, continúan en posesión de sus cuerpos y éstos adoptan la forma sutil en la que uno se ve a sí mismo en sueños (LC. 9)

En fin decimos que son los personajes que realizan estos eventos de la obra. En el estudio sobre el análisis y/o interpretación del texto narrativo-literario señala Prada Oropeza que sin acción relatada y sumida por un personaje, no hay narración literaria. Esta acción relatada se denomina *evento*. Partiendo de estas consideraciones el relato, será considerado como el discurso narrativo de carácter figurativo que incluye a personajes que cumplen acciones determinadas.

7.1- Lenguaje y acción

En principio cabe señalar que el lenguaje y la acción en la obra literaria son cosas distintas. El lenguaje es el registro de las expresiones que propone una relación entre algunos dominios, es, según la definición del Diccionario general de la lengua española la:

*Facultad privativa del hombre para la expresión de pensamientos y afectos. Conjunto de palabras y formas de expresión por medio de las cuales se relaciona una comunidad de hombres determinada*²⁸⁶.

Para Goytisolo en cualquier texto literario si no se renueva el lenguaje, la escritura no tiene el menor interés. Por eso procura el autor crear términos nuevos

²⁸⁶ Diccionario general de la lengua española, Op., Cit.

que les atribuye un significado que corresponde al contexto. En todas sus obras sobre todo las últimas donde atreve a utilizar palabras que ni siquiera existen en la lengua española pero se entienden dentro del contexto donde se las pone, además del arabismo y del galicismo. Es esta renovación que distingue Goytisolo a los demás autores. Respecto a esta renovación dice el autor mismo:

Una novela de interés es "aquella que diga algo distinto a lo que estamos acostumbrados" porque los tiempos cambian y "la tradición novelesca también" y "si no se crea un lenguaje nuevo, escribir no tiene el menor interés"²⁸⁷.

Esta experimentación lingüística es muy notable en las tres novelas de Goytisolo. Estas novelas se caracterizan²⁸⁸ por la ruptura con las reglas de la sintaxis castellana; acude el autor a una puntuación propia, en la que desaparece el punto y el punto y coma que se sustituyen por los ubicuos dos puntos (:), que aceleran la narración; acude también como hemos señalado antes a la creación de palabras que tienen múltiples significados y uso de neologismos y palabras extranjeras. Estas técnicas que suele utilizar el autor dan un ritmo de crecencia al lenguaje y permiten una aprehensión lúdica a través de la composición del lenguaje como lo aclara Evelyne García:

esta aprehensión lúdica a través de la composición tiene una natural continuación en el lenguaje. (...)Es evidente que el ritmo en crescendo del lenguaje corresponde al ritmo mismo da la narración. Abundante verbalización/ abundante adjetivación o sustantivación, movilidad/ estatismo no son más que efectos lingüísticos de la concepción estructural²⁸⁹.

²⁸⁷ GOYTISOLO, Juan, "Si no se crea un lenguaje nuevo, escribir no tiene el menor interés" publicado in: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/09/25/baleares/1253894523.html>.

²⁸⁸ Un proceso que adoptó el autor a partir de señas de identidad.

²⁸⁹ EVELYNE, García, Op.Cit., pp.144-145

En Makbara el lenguaje se entiende como una reflexión sobre el propio acto de escribir. Es un proceso de comunicación y de expresión libre. Evelyne García sintetiza el lenguaje en esta novela en dos niveles, dice a propósito de esto:

con «elocuencia» y «frenesí» se elabora la variedad del discurso en diferentes registros entonativos de tipo:

-propagandístico/ irónico

-descriptivo/ paródico

-objetivo/ lírico

-enunciativo/ exclamativo²⁹⁰

Estos registros entonativos que acaba por señalar Evelyne García se caracterizan por el mensaje radiofónico y propagandístico del capítulo II de la misma novela:

instrumentos y artilugios amatorios en un almacén de Christopher Street para clientela especializada: vibradores eléctricos, collares y brazaletes tachonados, condines digitales, atrapapezones, anillos testiculares y fálicos... (Mkb. 30)

De modo particular notamos que en *Las virtudes del pájaro solitario* y *Makbara*, la acción general de la narración no transcurre de un modo compacto sino que suele (por motivos que hemos señalado en el segundo capítulo) fraccionarse. Y es a través del lenguaje que consigue realzar estas técnicas de fraccionar a las acciones. A través de lo que hemos dicho cabe señalar que el lenguaje es, por excelencia, el único medio que utiliza el autor para dar una imagen muy personal y particular a sus obras. Por ejemplo podemos ver cómo se expresan los personajes en las tres obras de acuerdo con su variedad personal e individual que les confiere un

²⁹⁰ *Ibid*, Op.Cit., p.144.

estilo singular. Los ejemplos de este tipo de lenguaje son abundantes en Makbara. Para no multiplicar los ejemplos sólo recordamos algunos para ilustrar el caso:

La agresividad del meteco:

le doy una sonora bofetada: ma Bight ual-lú men-nek, smaati? : y agregar todavía, al darle la espalda y abrirse paso entre el paralizado gentío: naal d-dinum-mék! (Mkb. 18)

Su solidaridad:

“preguntando, machaconamente preguntando: qué hacían, di, cuenta cochina, suéltalo de una vez, empalmaban, te magrearon, enseñaban las partes?” (Mkb. 29)

La civilización de Ángel:

“evoqué los incidentes inauditos de la misión que nos fue confiada: la visita al domicilio del justo, las miradas codiciosas del gentío el asedio en regla a la casa” (Mkb.26)

Su carácter erótico:

Era una reacción lógica contra el régimen adusto y monacal en que habías vivido: obedecía a una sed ardiente de conocer, a un noble, salutífero deseo de informarte: películas hard-core en un sucio local de la Calle 42 (Mkb. 30).

Conclusión

Tras abordar el estudio sobre la narrativa en las novelas de Juan Goytisolo hemos comprobado que en un simple estudio no se puede aunar todas las características que se presentan en esta narrativa porque el género cultivado por el autor presenta unas peculiaridades tan singulares que merecen un estudio tan amplio y exhaustivo. Por eso hemos intentado llevar a cabo los objetivos asignados a lo largo del proceso de nuestra investigación sobre el análisis del discurso y de la estructura narrativa. Esto nos permite recapitular todos los pasos seguidos en nuestro trabajo sobre el análisis de las obras *Makbara*, *Las virtudes del pájaro solitario* y *La Cuarentena* del gran escritor español Juan Goytisolo. Estos pasos consisten en repartir el trabajo en tres capítulos que entre los cuales intentamos establecer una coherencia que nos permitirá adquirir nuestros objetivos. Pero antes de tratar la trayectoria de estos pasos y en qué consisten sus resultados, cabe señalar – por la importancia que tiene- que el análisis de la obra novelística de Juan Goytisolo nos ha permitido descubrir en esta trayectoria una serie de aspectos concluyentes de nuestro análisis y que han aparecido con escasez en los diferentes estudios dedicados a la novelística de nuestro autor.

Iniciamos este estudio con el objetivo de determinar y describir las funciones lingüísticas y socioculturales que suponíamos subyacían a una forma de expresión y comunicación de carácter poético y expresivo. Este punto consiste el objetivo esencial de nuestra investigación porque a través del cual llegamos a determinar la topología del discurso. Partíamos en nuestro trabajo de la exposición de un panorama general de la producción literaria del autor a partir de su primera novela hasta la publicación de *La Cuarentena* y también de la experiencia vital del autor de haber establecido un género poético y lingüístico digno de estudios. En esta fase hemos llegado a demostrar cómo reconstituye sus antiguos textos creando una disidencia con la tradición literaria anterior y cómo en 1966 – con la aparición de *Señas de identidad*- rompe con las viejas estructuras lingüísticas. En los demás capítulos hemos planteado algunos objetivos con el deseo de cubrir todos los núcleos que conforman esta tesis doctoral, es decir: además de un planteamiento

panorámico de la trayectoria narrativa de Juan Goytisolo; un estudio analítico y temático de las tres novelas ya mencionadas y por último un estudio en profundidad de la tipología discursiva del autor.

Al empezar en un análisis más pormenorizado del tema que hemos elegido hemos de ocuparnos de las definiciones de la narrativa y del discurso que nos ayudan a conseguir nuestros objetivos. El análisis estructural de las tres novelas y la descripción enunciativa del discurso, nos permitió abordar el corpus bajo el punto de vista que considera la escritura como actividad de producción y de recepción es decir la manifestación de dos objetivos; uno realista y otro ideológico. Este análisis nos permitió plantear de manera estereotipada la novelística de Juan Goytisolo en su trayecto literario hasta 1990. A través de esta perspectiva hemos identificado diversas manifestaciones de las estructuras que aborda el autor y cómo se manifiestan en sus novelas. Con eso me refiero a la constitución de las estructuras de los personajes, del tiempo, del espacio, de la narrativa y por fin de la de la acción. El método seguido en esta parte nos permitió manifestar de manera clara y obvia cómo integra el autor nuevos elementos en su estructura narrativa y cómo refleja su conocimiento del mundo árabe y de su cultura. Este planteamiento resulta la fase explicativa de lo que hemos investigado en nuestro trabajo. Es un análisis temático y estructural de las tres novelas que forman la segunda parte de nuestra investigación.

El estudio de la estructura narrativa nos ha ayudado a detectar cómo el enunciador exhibe también conciencia de sus intervenciones y de su función como narrador, cómo ha puesto de manifiesto el análisis de la configuración del narratario y las referencias metadiscursivas, cómo sujeta a sus destinatarios supuestos y cómo se relaciona con ellos en el plano de la narración y cómo la conduce (la narración) y concluye de manera que quiera.

Una vez identificadas las distintas realizaciones de la voz enunciativa en las tres novelas, hemos explorado las diversas transiciones y conmutaciones que se producen en estos textos, teniendo como resultado la interacción de diversas voces, que se suceden con una extraordinaria aparición en dichas novelas. Todo eso lo

hemos conseguido a través de nuestro estudio sobre las diferentes estructuras (tiempo- espacio- personajes- narrativa- y acción).

Hemos completado el segundo capítulo con el análisis de las manifestaciones de la función textual de Juan Goytisolo, que ha permitido identificar sus personajes cohesivos y determinar qué grado de acción desarrollan. El espacio donde ocurren los acontecimientos en las tres novelas contribuye por su parte a facilitar la realización de los objetivos adquiridos. Es decir que todo lo constituye el autor para formar un cuerpo textual donde se configuran las estructuras narrativas de forma adecuada y complementaria.

Para conseguir este objetivo hemos acudido al estudio de las formas de cohesión léxica, la sintaxis, la repetición, el género poético...y eso lo hemos consagrado para el tercer capítulo justificando con las teorías de Roland Barthes, Emile Benveniste y Tzvetan Todorov para asignar al texto mayor amplitud y expresión. Así pues el estudio del discurso en las novelas que hemos elegido nos permite constatar la presencia progresiva de los personajes y del narrador y más de una vez del autor mismo. Esta fase la hemos abordado a partir de las definiciones del discurso y luego la determinación de los tipos de discurso que utiliza el autor. Nos hemos aproximado a las diversas definiciones del discurso determinando una serie de categorías lingüísticas que expresan el ámbito discursivo, retórico y narrativo. Esto no llevó a establecer algunas relaciones entre la narrativa, el discurso y la retórica. A medida que hemos avanzado en nuestra investigación, el análisis del discurso se nos ha revelado como elemento muy importante y bien diseñado, capaz de explicar, por sí sólo, las intenciones que hemos trazado al principio de nuestro proyecto, por eso hemos orientado nuestro tercer capítulo en esa dirección. Nuestro proceso en el estudio del discurso narrativo, nos llevó a comprobar que todo texto narrativo se considera como manifestación ideológica. Esta manifestación se perfila para ser una creación artística que consta de fines moralizantes, una herramienta de adoctrinamiento político, social y cultural. Nuestro acercamiento a las teorías del discurso nos permitió identificar la función sociocultural del discurso que a través del cual el autor transmitiría y mantendría

una visión del mundo. Otro punto que no carece de importancia y que notamos la obligación de mencionarlo consiste en señalar que a través de nuestro análisis del discurso hemos demostrado que la aparición del lenguaje coloquial, científico, y político obedece a la convicción del escritor de que la crítica del mundo debe pasar por la crítica del lenguaje, porque el lenguaje constituye un instrumento exclusivamente humano que por medio del cual se puede comunicar y controlar la realidad que nos rodea. Por consecuencia esta ha sido una técnica que supone el nacimiento del discurso desmitificador en la obra de Juan Goytisolo. Para conseguir este objetivo hemos comenzado por centrar nuestra visión en las relaciones que existen entre expresiones enunciativas y voz narrativa porque todas las novelas que hemos escogido presentan personajes en constante interacción y que se insertan en diversas estructuras sociales.

También hemos llegado en nuestro estudio a demostrar en lo que concierne al discurso atributivo, a los incisos y al resto de los diferentes elementos componentes de la narrativa que permiten establecer la identidad del interlocutor; que estos varían de una novela a otra y a veces incluso en la misma novela, por eso a veces nos hemos visto en la obligación de insistir sobre el estudio de los pronombres.

Con respecto a la forma de manifestación del discurso, debemos señalar que se presenta mayormente bajo forma de diálogo, monólogo y soliloquio. El dialogo aparece mucho más en las situaciones de interacción que, de acuerdo con su contenido temático establece entre los interlocutores relaciones de acuerdos, contratos, solicitud de informaciones...el monólogo se manifiesta en situaciones de interacción para resaltar el estado anímico y sensacional del personaje. Mientras el soliloquio constituye un tipo de manifestación del discurso directo del personaje por medio del cual se dirige a si mismo la enunciación.

En definitiva, constatamos que el discurso y la estructura narrativa en las novelas de Juan Goytisolo, mantienen al narrador como director del conjunto, caracterizan el valor dramático de las novelas.

Al fin y al cabo de este trabajo, nos parece que el estudio de la tipología del discurso en las obras de Goytisolo pone de relieve la existencia de un tipo particular de estructura narrativa que pretende responder a las expectativas del receptor. Por

eso creemos que, con nuestro estudio, hemos conseguido hacer lo que pretendíamos, es decir, establecer la tipología del discurso y su relación con la estructura narrativa expuesta.

En conclusión pensamos que la obra en general de Juan Goytisolo ofrece un campo de investigación inagotable con varias lecturas de estudio y crítica sobre la tipología discursiva y la estructura narrativa. Por esta razón este trabajo deja abierta las puertas a la comparación de los resultados obtenidos con aquellos que resultarán del análisis del discurso y de la narrativa, porque eso nos permitirá constatar, no sólo la importancia que asigna cada autor al discurso sino las expectativas a las que éstas responden.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS CONSULTADAS DEL AUTOR

Novelas:

- GOYTISOLO, Juan (1960): *Campos de Nijar*. Seix barral, Barcelona.
- GOYTISOLO, Juan (1970): *Reivindicación del conde don Julián*. Seix barral: Barcelona.
- GOYTISOLO, Juan (1975): *Juan sin tierra*, Seix Barral, Barcelona.
- GOYTISOLO, Juan (1976): *Señas de identidad*. Seix Barral, Barcelona.
- GOYTISOLO, Juan (1980): *Makbara*, Seix Barral: Barcelona.
- GOYTISOLO, Juan (1982): *Paisajes después de la batalla*. Ed. Montesinos: Barcelona.
- GOYTISOLO, Juan (1985): *Coto vedado*, Seix Barral, Barcelona.
- GOYTISOLO, Juan (1986): *En los reinos de taifas*. Ed., Seix Barral: Barcelona.
- GOYTISOLO, Juan, (1986): *Las virtudes del pájaro solitario*. Seix Barral: Barcelona.
- GOYTISOLO, Juan, (1990): *La Cuarentena*. Mondadori, Madrid.
- GOYTISOLO, Juan (1995): *El sitio de los sitios*. Ed. Alfaguara, Madrid.
- GOYTISOLO, Juan (1997): *Las semanas del Jardín*. Ed . Aflaguara: Madrid.
- GOYTISOLO Juan, (2001): *Cogitus interruptueed*. Fayard .

Ensayos y artículos:

- GOYTISOLO, Juan. (Octubre-Marzo, 1971-1972):“*Presentación crítica de José María Blanco White*”, in *Quimera*, nº 33-35. Ed., Ruedo Ibérico: Barcelona.
- GOYTISOLO, Juan. (1977): *Disidencias*. Seix Barral: Barcelona.
- GOYTISOLO, Juan, “*Los imperialismos frente al Islam*”, in “*El País*”, el 2 de enero de 1980.

- GOYTISOLO, Juan, (1982, *Crónicas sarracinas*. Ed. Ruedo ibérico: Barcelona.
- GOYTISOLO, Juan, (1987): “*El árbol de la literatura*”, in *Quimera*, nº73, Barcelona.
- GOYTISOLO, Juan, “*Patrimonio oral de la humanidad*” in “*El País*”, el 26 de marzo de 1996.

ENSAYOS Y CRÍTICAS SOBRE EL AUTOR

- ALBERCA SERRANI, Manuel; M. RUIZ CAMPOS, Alberto; RUIZ LAGOS, Manuel, (1992): *Cuestiones literarias sobre Juan Goytisolo*. Impreso in Graficas Mirte: Sevilla.
- BENALLOU, L., (1988): “*Carácter oral en Makbara*”, Escritos sobre Juan Goytisolo, actas del seminario internacional, Instituto de estudios almerienses, Almería.
- BENREMDANE, Ahmed, (1995): “*Marruecos y España en Reivindicación del Conde don Julián de Juan Goytisolo, o la destrucción de mitos*”. *Mundos árabe, ibérico e iberoamericano, coloquios y seminarios* Nº 45. Publicación de la Facultad de Letras y ciencias humanas: Rabat.
- CONTE, Rafael, (1988): *El libro del loco amor*, Introducción de *Makbara*, ed., Seix Barral: Barcelona.
- .DJEDIDI MBAREK, Malika, (1981): “*Lectura marroqui de Makbara*” .Pub. In *Voces*, nº 1: Barcelona.
- EILENBERGER, Wolfram; ÁSTVALDSSON, Haukur y HERRERA, Francisco, (4 de octubre de 1998): “*Entrevista a Juan Goytisolo*”. *Revista ESPECULO*: Paris,
- ESCUDERO RODRIGUEZ, Javier, (1994): *Eros y mística y muerte en J. Goytisolo 1982-1992*. Ed. Instituto de estudios almerienses: Almería
- ESCUDERO RODRIGUEZ, Javier, (1995): “*Del cementerio al infierno de la misericordia*”: *muerte y espiritualidad y mística erótica en el último Juan Goytisolo*. Instituto de Estudios almerienses: Almería.

- EVELYNE, García, in LÁZARO, Jesús (1982): *Juan Goytisolo* .ed., S.L., Polígono Igarza: Madrid.
- FIDEL CHAFEZ, Pérez, (2001): *Juan Goytisolo por los discursos de la literatura*. Pub. In Revista de humanidades: tecnológico de Monterrey. Monterrey. PP. 63-68.
- G. DE NORA, Eugenio, (1982): *La novela española contemporánea*, 2da ed., Editorial Gredos: Madrid.
- GARCÍA GABALDÓN, Jesús, (1990): *Imágenes del poeta virtudes del poema*. Imp. Instituto de estudios almerienses: Almería.
- GARCÍA GABALDÓN, Jesús, (1987): “*El futuro ya existe, in revista de occidente*”. Ed. Alianza: Madrid.
- GARCÍA GABALDON, Jesús, (1992.): “*Makbara, espacio de encuentros*”. Publicado in U.C.M.: Madrid.
- GARCÍA GABALDON, Jesús, (1997): *Las voces de Makbara (oralidad y poética del espacio)*, in Vuelta: México.
- GARCÍA GABALDÓN, Jesús, (1987) “*el escritor frente al lenguaje: excursión poética*”. Escritos sobre Juan Goytisolo: Coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo. Instituto de Estudios Almerienses: Almería.
- GARCÍA GABALDON, Jesús, (1988): “*En torno a Makbara y Juan Goytisolo*”. Epilogo *Makbara*, ed. circulo de lectores: Barcelona.
- JOSE CARLOS, Pérez, (diciembre de 1999): “*El itinerario espiritual de Juan Goytisolo. (El cristianismo, religiosidad en su obra literaria)*”. Publicado in Explicación de textos literarios: Magazine Journal.
- LAZARO, Jesús, (1982): *Juan Goytisolo*. Ed. Escritores de hoy: Madrid.
- LLORED, Yannick, (15 de octubre de 2004) : *Poétique et sens dans l'œuvre de Juan Goytisolo*. Pub. In Wiley online library.
- LÓPEZ BARALT, Luce, (1985): *Huellas del Islam en la literatura española, (de Juan Ruiz a Juan Goytisolo)*. Ed., Hiperión: Madrid.
- LOPEZ BARALT, Luce. (1987): “*Inesperado encuentro*”, (Dossier Juan Goytisolo) in Quimera, n°. 73.
- LUIS POLANCO R, (1988): *La iconoclasia profética: la desmitificación en*

la novelística de Juan Goytisolo, Tesis Doctoral, Pub U.M.I dissertation Information Service.

- MARIA LUISA, Blanco, (20 de enero de 1992): “*Juan Goytisolo « En Marrakech, puedo escribir y vivir»*”. Cambio16: Madrid.
- MARTIN MORÁN, " *La palabra creadora. Estructura comunicativa de R.C.J* " Gould Levine L., Apéndice de R. del Conde don Julián.
- MEERTS, Christian, (1982): “*La formación del “yo” o el círculo, en Juan Goytisolo de Jesús Lázaro*”. ed., Escribir Hoy: Madrid.
- ORTEGA LÓPEZ, José, (1974): *Ensayos de la novela española moderna*. Ed. Porrúa: Madrid.
- PERE GIMFERE, “Implcaciones” in voces nº1, Barcelona, 1981.
- POLANCO R Luis, (1988): *la iconoclasia profética: la desmitificación en la novelística de Juan Goytisolo*. Tesis Doctoral, Pub U.M.I dissertation Information service: Madrid.
- RAMIRO VALDERRAMA, Manuel, (1992): *Procedimientos sintácticos de énfasis en la prosa*, Tesis doctoral, Ed., UCM : Madrid.
- RIERA, Miguel. (1987); “*Regreso al origen*”, (Dossier Juan Goytisolo), in Quimera, nº 73.
- ROA BASTOS, A., "Cultura oral y literatura ausente ", in Quimera, nº 61, Barcelona, 1981.
- ROSA PIRAS, Pina, (19-021999): *El cervantismo de Juan Goytisolo. Bulletin of the Cervantes Society of America*.
- RUIZ LAGOS, Manuel, (1987): “Un viaje errático” in Quimera, nº 73
- RUIZ LAGOS, Manuel, (1993): *Retrato de Juan Goytisolo*. Círculo de Lectores: Barcelona.
- RUIZ LAGOS, M., RUIZ CAMPOS, A. M. (1994) “*Ángeles en Marraquech. El mundo sutil de Juan Goytisolo*”. Cuadernos del mediodía, nº. 8: Sevilla..
- SANCHEZ ARIA, Federico, (20-22 de febrero de 1991): “*Mística frente a religión*”, Jornadas sobre sexualidad y el fenómeno religioso, celebradas en el Colegio Mayor “Nuestra Señora de África”, Madrid.

- SCHAEFER, Claudia, (1979): *Estructura y significado en Juan Goytisolo y julio Cortazar*, imp. in University Microfilms International : London.
- SCHAEFER-R., Claudia (1984): *Juan Goytisolo: del realismo critico a la utopía*. Ed. José Porrúa Turanzas: Madrid.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, (2004): *El lenguaje subversivo de Juan Goytisolo en Reivindicación del Conde don Julián*. PUB. Sicroní:, Universidad de Guadalajara.
- SOTOMAYOR, Carmen (1991): *Una lectura orientalista de Juan Gotysolo*, Pub U,M,I: Madrid.
- TRUXA, Sylvia, (1980) "El mito árabe en las últimas novelas de Juan Goytisolo ", Ibero-romania (Turbinga), n°.11

ESTUDIOS TEORICOS:

- CASTILLA DEL PINO, Carlos, (1989): "La construcción del self y la sobreconstrucción de personaje," en *Teoría del personaje*. Ed. Alianza: Madrid.
- E. ALONSO, Luis Y J. FERNÁNDEZ, Carlos: , (julio-diciembre, 2006): "Roland Barthes y el análisis del discurso". Publicado en "EMPIRIA", Revista de Metodología de Ciencias Sociales. N." 12.
- BAJ TIN, Mijail M.(1989): *Teoría y estética de la novela*, ed., Taurus: Madrid.
- BAJTIN, Mijail M, (2003): *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, Ayax Lafarga: México.
- BAJTIN, Mikhael (1996): "El crontopo", en *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX*, Ed. Grijalbo Mondadori: Barcelona.
- Bal, M. (1990): *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra: Madrid.
- BARRERA LINARES, Luis (1967); *Discurso y literatura*. Ed. Amanco ediciones, C.A: Caracas.
- BARTHES, Roland, (1990): *La aventura semiológica*. Ed. Paidós: Barcelona, 1990.

- BARTHES, Roland, (1972) : *Degré zéro de l'écriture*. Ed. Seuil, Paris.
- BENVENISTE, Émile. (1996) : *Problèmes de linguistique générale*. Tome 1. Gallimard: Paris.
- BERGSONM, H., (1996) "*La conversation automatiques du passé*» in *Le temps, Texte expliqués. Sujets analysés de Catherine Malabou*. Hatier: Paris.
- BERGSONM, H., (1996) : "*La définition du temps et son destin ontologique*" in *Le temps, Texte expliqués Sujets analysés de Catherine Malabou*, Hatier: Paris.
- BREMOND, Claude, (1973) : *Logique du récit*. Ed. Seuil : Paris.
- BRIOSCHI, Franco y DI GIROLAMO, Constanzo (1988): *Introducción al estudio de la literatura*. Ed., Ariel: Barcelona.
- CHATMAN, Seymour, (1990): *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine, versión española, notas y bibliografía* Santiago Gubern Garriga- Nogues. Taurus, Madrid.
- ESTUPIÑAN GUTIERREZ, Raquel (1994): "*Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento*". Signa [Publicaciones periódicas]: revista de la Asociación Española de Semiótica, nº 3.
- GENETTE, Gerard, (1972): *Figures III*. Éditions du Seuil : collection Poétique. Paris.
- GENETTE, Gerard, (1993): *Ficción y dicción*. Ed., Lumen, Barcelona.
- H. CASTAGNINO, Raúl, (1971): *El análisis literario: introducción metodológica a del lenguaje*. Tomo1, Ed. Gredos: Madrid.
- GOYANES, Baquero, (1970): *Estructuras de la novela actual*. Ed. Planeta: Barcelona.
- GREIMAS, A.J., (1973): « Le modèle constitutionnel ». In Claude Bremond, *Logique du recit*, ed. Seuil: Paris.
- J. GREIMAS, A.; COURTES, Joseph, (1982): *Diccionario razonado de la teoría la estilística integra.*, Editorial Nova: Buenos Aires
- LOZANO, Jorge; PEÑA-MARÍN, Cristina; ABRIL, Gonzalo, (2007): *Análisis del discurso, hacia una semiótica de la interacción textual*. 8ª edición, Ed., cátedra: Madrid.

- KRISTEVA, Julia, (1969) : *Sémiotique : Recherches pour une sémanalyse*. Editions du Seuil: Paris.
- KRISTEVA, Julia, (1975): "*Pratique signifiante et mode de production*". In *La traversée des signes*, Ed. du Seuil, Paris.
- LUÍS MARTÍNEZ, José, (1991): *Estilística del discurso narrativo*. Imp. Servicio de publicaciones de la Universidad: Granada.
- MUIR, Edwin, (1967): *La estructura de la novela*. Hogarth press: London.
- PERRET, Michèle, (1994) : *l'énonciation en grammaire du texte*. Ed., Nathan : Paris.
- PERRET, Michèle, (1994) : *L'énonciation en grammaire du texte*. Ed., Nathan: Paris.
- POULET, Georges "La réflexion sur l'espace" en BERGEZ D. ; .BAERBÉRIS, P. ; DE BIAZI, M. ; MARINI, M ; VALEZCY, G. (1990): *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Ed. Dunod: Paris.
- RICARDOU, Jean, (1967): *Problème du nouveau roman*. Ed., du Seuil : Paris.
- RICO, Francisco, (1981): *Historia y crítica de la literatura española*. Editorial Crítica: Barcelona.
- SANZ CABRERIZO, Amelia, (1995): "La noción de intertextualidad hoy". in *Revista de literatura*, LVII, n° 114.
- TODOROV, T, (1996): *Los géneros del discurso*. Ed. Monte Ávila: Caracas, (Trad. de Jorge Romero Leon)
- TODOROV, T. (1970): « *Las categorías del relato* » en *El análisis estructural del relato*. Buenos aires.
- DIJK, Van, (1967): *Las raíces comunes de los estudios de la literatura y el discurso*, in *Discurso y literatura* de Luis Barrera Tinares, Ed. Amanco ediciones, C.A: Caracas.
- YVANCOS, Pozuelo, (1992): *Teoría del lenguaje literario*. Ed. Cátedra; Madrid

- MAX MILNER, (1982): *Freud et l'interprétation de la littérature*. ed. S.E.E.S: Paris.
- SAUSSURE, Ferdinand de, (1985): *Curso de lingüística general*. Ed. Planeta- Agostini, Madrid.

ESTUDIOS LITERARIOS

- A.R.Bastos, (1981): "*cultura oral y literatura ausente* ", in quimera, nº 61: Barcelona
- Abu Hamid El Ghazali , إحياء علوم الدين , ed. Dar Ethaqafa, Argel, T.5,.
- AGUES HELLER, ferenc feher, (1995): Biopolitica, Ediciones 62 S. A., Barcelona.
- BROOKS, Geraldine, Un mundo bajo el velo, Grijalbo Mondadori, S.A: Madrid.
- COLÓN, Eliseo, (2007): "*Pragmática de la imagen fija en la publicidad: estructura del discurso publicitario*". Publicado en "Diálogos de la comunicación" revista de la federación latinoamericana, num. 27.
- Corán, X, 5, trad. De J. Vernet,(1996): Editorial Óptima: Barcelona
- CRISTOBAL CUEVAS, García, (1972): *El pensamiento del Islam. Contenido e historia. Influencia el mística española*. Ed. Istmo: Madrid.
- DENIS DE ROUGEMENT, Les mythes de l'amour, ed. Albin Michel, Paris, 1961.
- DIEZ R., Miguel, DIEZ TABOADA, Paz, (2002): *La memoria de los cuentos*,. Ed., Espasa Calpe: Madrid
- DJBILOU, Abdellah, Diwan Modernista, ed Taurus, Madrid, 1986
- DORSINVILLE, Roger, Dans un peuple de Dieu, ed. S.N.E.D., Alger, 1971.
- EILENBERGER, Wolfram, ÁSTVALDSON, Haukur y HERRERA, Francisco Espéculo.(1999) " Revista de estudios literarios". Universidad Complutense de Madrid.
- EISENSTEIN,Sergui, (1989): "*El montaje de atracciones*", en *textos y manifiestos del cine*. Ed. Cátedra: Madrid.

- FERNANDEZ del RIESGO, M, (1989): *Filosofía de la muerte*. Publicado en “Estudio Teológico Agustiniiano” Vol. 24, nº1: Valladolid, España
- FRADE, Fernando, (1970): *El momento de España en Oriente Medio*. Ed., Eosgraf: Madrid.
- GARAUDY, Roger, (1975): *Parole d’homme*. Ed., Laffont : Paris.
- GIDDENS, Antony, *Consecuencias de la modernidad*, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1993.
- GREEN, Thomas, (1986): “*History and anachronism » Literature and history*”. ed., Morson, Standford U. press: Standford ,
- HUNT MORTON, M., *Amistad, Sexo, Amor*, ed. Ariel S.A, Barcelona, 1957.
- IBANÉZ, Blasco, (1947): *La vuelta al mundo de un novelista*. Ed.Prometeo, México.
- IBN FARID, al-Attar, (2003): *El coloquio de los pájaros*. Editorial SUFI: Madrid,
- IBN HAZM EL ANDALUSSI, فالح بن حمدون , ed Dar el hayat, Beyrout, 1980.
- JAVIER DE JUAN GINÉS, Luis, (2004): *El espacio en la novela contemporánea*. Pub., UCM. : Madrid
- JORGE MONTES, Rosario; OCAÑA VÁSQUEZ, Paloma (2002): *Paloma Las formas del discurso*. Ed., Akal.S.A.: Madrid
- KEBBANI, Rana (1988): *Europe’s myths of Orient*. Traducción al árabe de Sara Kebbani. Ed. Tlasdar: Damasco.
- LUIS MARTINEZ, José; ESPEJO, Dueñas, (1991): *Estilística del discurso narrativo de Yorkshire a Chandrapur*. edi. E imp. Servicio de Publicaciones de la Universidad: Granada
- MARIANO L., Lopez, *El mito en cinco escritores de posguerra*, Ed. Verbum, S.L, Madrid, 1992.
- MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco, (2001): *los lenguajes de ultratumba*. Ed. Cuadernos hispanoamericanos, N° 618: Madrid

- MARTINEZ GARCIA, Patricia (2002): “*Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre*”. en “*téleme*”, Revista Complutense de Estudios Franceses, Vol. 17
- MASCATO REY, Rosario (2009): “*Poética del tiempo y mito de la Edad de Oro en la lírica valleinclaniana*” in *Heroes, mitos y monstruos en la literatura española contemporánea*, Ed. Andavira,: Santiago de Compostela
- METAOUI Fayçal, «absence inexplicée de Yasmina Khadra », pub. El Watan, 05-12-2008.
- MICHEL-MANSOUR, Therese, *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*,.Ed publisud, Paris, 1994.
- OLEZA, Joan, *La emancipación de las criaturas: El personaje y la novela fin de siglo*. Ed. Vita Nuova Ajuntament: València
- PARISOT Fabrice, (2006) : “*L’intertextualité dans Concert Baroque d’Alejo Carpentier : une mosaïque d’esthétiques variées*”, in *Cahiers de narratologies: Analyses et theories narratives*, n°13
- PEDRO QUIÑONERA, Juan, *La gran mutación Europa/España*, Ed. Planeta, S.A. Barcelona, 1982.
- REDOUANE, Joëlle, *L’orient arabe vu par les voyageurs anglais*, OPU, Alger, 1988.
- REY PEREIRA, Carlos, (2000): *Discurso histórico y discurso literario. El caso de El Carnero*. Pub. Universidad Autónoma: Madrid
- RICO, Francisco,(1981) : *Historia y crítica literaria española*. editorial Critica: Madrid.
- JESÚS, Santa Teresa de, (1957): *Las moradas*. Ed. Espasa Calpe: Madrid.
- SULTÂN Valad, (1982) : *Maître et disciple*, ed. Sindbad: París. traduit par Eva de Vitray – Meyerovitch.
- TOURAINÉ, Alain, (1993): *Crítica de la Modernidad*. Ed.Temas de Hoy: Madrid.
- VARGAS LABELLA, Cándida: (1986): *Estructura narrativa de “la colmena”*. Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad: Granada

- VILLANUEVA, Darío, (1994): *Comentario de textos narrativos: la novela*.
- VITRAY-MEYEROVITCH, Eva de, La “poetique” de l’Islam, ed. Sindbad, Paris. 1979.
- ZUBIAURRE M. T.(2000): *El espacio en la novela realista*. ED. F., F. C. E: México Ediciones Júcar: Gijón.

DICCIONARIOS

- Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española, (2001): Espasa-Calpe: Madrid.
- Diccionario general de la lengua española Vox, (1997) ; 1ra. ed., Impreso por EMEGE Industrias Gráficas, S.A: Barcelona.
- FERRATER, Mora, (1992): *Diccionario de filosofía*. Edición especial Círculo de Lectores: Barcelona.
- Dictionnaire Le petit Larousse (1996) : Imp. Casterman : Paris.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, (1968): *Diccionario de términos filológicos*, 3ra ed. Editorial Gredos: Madrid.
- Diccionario Everest Cumbree, (1982): Ed. Everest, S.A. León.
- Semiotique Dictionnaire. Raisonnée de la théorie du langage, (1985): Hachette- université : Paris.

Referencias electrónicas

- http://www.amazon.fr/Elzbieta-Sklodowska/e/B0028DJI5K/ref=ntt_atrh_dp_pel_pop_1.
- http://www.lenguayliteratura.net/index.php?option=com_content&task=view&id=32&Itemid=61
- <http://www.faqs.org/periodicals/201001/2275402241.html>
- http://www.excelencialiteraria.com/2005-2006/imagenes/conferencia_de_ignacio_garcia_valino.pdf
- <http://www.materialesdelengua.org/LENGUA/tipologia/narracion/narracion.htm>

- <http://garcilazomolamazo.blogspot.com/2011/01/bovarismo-madame-bovary-soy-yo-estilo.html>
- <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/09/25/baleares/1253894523.html>.