

LA ALQUIMIA DEL LENGUAJE
MOTIVOS AUTORREFERENCIALES EN LAS NOVELAS
DE JUAN GOYTISOLO

MARYELLEN BIEDER
Indiana University

Todo lector de las novelas de Juan Goytisolo se habrá dado cuenta del papel central de la repetición a lo largo de su obra. Como proposición inicial podemos decir que su arte narrativo es el arte de la obsesión, la obsesión hecha lenguaje, la obsesión del lenguaje. De ahí que la repetición progresivamente se impone como recurso determinante de su novelística. Su «prosa apretada» se hace «más densa, tensa, intensa» (Cabrera Infante 58). A nivel de la novela individual, la repetición vertebrará gran parte del texto: repetición de palabras, frases, descripciones, imágenes y escenas. En otras palabras, la repetición de motivos. A nivel del conjunto de sus novelas, más que la simple reiteración de motivos, se trata de su recreación o transformación. Lo que me interesa aquí son estos motivos que trascienden los límites de un solo texto.

En las construcciones lingüísticas goytisolanas sobresale la invención verbal: un lenguaje que refiere al lenguaje, un lenguaje desnaturalizado y desfamiliarizado. Goytisolo maneja el lenguaje como medio de ruptura con la cultura heredada y a la vez como acto de creación reivindicadora. Hace diez años David Herzberger identificó las fases de su construcción verbal: la creación de nuevas palabras, la manipulación de nuevas estructuras, y la utilización de metáforas innovadoras, cada una de las cuales constituye un nuevo descubrimiento ontológico y lingüístico (113). Si la repetición de motivos y de momentos emblemáticos estructura sus novelas, los ecos de tales tropos de texto en texto enriquecen

el tejido verbal del conjunto novelístico que va de *Señas de identidad* a su novela más reciente, *Las virtudes del pájaro solitario*.

Todo esto resulta, como digo, bastante obvio. Ahora quiero indagar un poco más a fondo en su mundo textual y examinar este proceso de elaboración en una serie de motivos claves. Son motivos que se recrean en un juego intertextual de un contexto a otro. Al trazar el diálogo entre las novelas, mi propósito no es disminuir la extraordinaria complejidad narrativa, lingüística y temática de las obras. Me parece desacertada la observación de Kessel Schwartz con respecto a *Paisajes después de la batalla* que Goytisolo construye la novela de «las sobras» de sus novelas anteriores, efectivamente plagiando sus propios textos (477, 485). Todo lo contrario: privilegiar la dimensión autorreferencial de su novelística es hacer resaltar su rico complejo lingüístico y estructural y al mismo tiempo poner en evidencia la cambiante relación entre narrador y lenguaje de un texto a otro.

Para empezar, un ejemplo concreto de lo que he identificado como técnica autorreferencial. En las primeras páginas de *Juan sin Tierra* el narrador establece el contexto espacio-temporal desde el que narra: la cocina de su piso en París¹. Desde este lugar invoca las circunstancias narrativas de otro narrador, el narrador dramatizado de *Señas de identidad*, Alvaro Mendiola, en la masía familiar de las afueras de Barcelona. Pero lo hace sin nombrar a Alvaro ni mencionar la novela. El punto de contacto entre los dos narradores son las fotografías que ayudaron a despertar los recuerdos de Alvaro Mendiola en su búsqueda de sus señas personales, fotografías que ahora recuerda el narrador de la novela posterior. Como motivo que enlaza las dos novelas, las fotografías sirven para hacer coincidir la niñez del narrador de *Juan sin Tierra*, narrador mínimamente dramatizado, con la niñez de Alvaro Mendiola. A la vez marca la distancia entre las dos narraciones:

las fotografías atabacadas, marchitas, que presidieran el cónclave de fantasmas de tu niñez no están aquí para ilustrar tus pasos y probablemente siguen ornando los muros de la

¹ París es uno de los puntos cardinales de Juan Goytisolo novelista y de sus narradores a partir de *Señas*, junto con España (concretamente Barcelona), Cuba y, sobre todo a partir de *Reivindicación*, el norte de África (concretamente Tánger).

vieja mansión, en el país de cuyo nombre no quieres acordarte» (14).

La referencia a las fotografías sólo cobra sentido si el lector sabe activar el texto anterior e identificar la intertextualidad del motivo. Es decir, si logra localizar su referente en otro texto goytisolano. Esta rememoración del pasado se asocia también con otro motivo más conocido —«de cuyo nombre no quieres acordarte»—, dejando lugar a que se multipliquen las resonancias intertextuales. El eco del *Quijote* resalta en primer plano, pero el motivo encierra también una dimensión autorreferencial al repetir el «no acordarte» incorporado ya en *Reivindicación del conde don Julián* (60, 214). De esta manera el narrador elabora una serie de motivos significativos basados por una parte en sus propias circunstancias o biografía y por otra en una metamorfosis verbal. En este artículo, me limitaré a explorar las dimensiones que este juego autorreferencial cobra en unos motivos claves de la novelística goytisolana.²

EL MENDIGO

Arrancando de la búsqueda de las señas de identidad de Alvaro Mendiola, las novelas de Juan Goytisolo continúan la recuperación de las señas suprimidas o silenciadas de la otra España, la que ha sido borrada de la historia y la literatura canónicas de la época franquista. Los narradores luchan contra el peso de un pasado ya codificado, política y literariamente, y el proceso ininterrumpido de mitificación del presente. La piedra de toque en esta doble falsificación es la presencia proteica del proscrito, alter ego de la secuencia de narradores que al crearse textualmente, recuerdan y recrean al otro, «los malditos y parias de siempre (gitanos, negros, árabes...)», y se recrean a sí mismos como parias (*Señas* 56).

Hace ya algunos años ya señalé las múltiples facetas del motivo del mendigo de *Señas de identidad* a *Juan sin Tierra* (Bieder

² Terminado este estudio, leí el excelente libro de Abigail Lee Six que, al trazar lo que llama la pauta laberíntica de asociaciones simbólicas (la traducción es mía; «labyrinthine pattern of symbolic associations») de la trilogía [*Señas*, *Reivindicación* y *Juan sin Tierra*] a *Makbara* y *Paisajes* (128), trata en más detalle algunos de los motivos que analizo aquí. Al final de su libro, Six añade unas páginas en que estudia brevemente la última novela de Goytisolo, *Virtudes* (197-205).

«Arquitextura»). El mendigo constituye un motivo esencialmente visual. La intervención del narrador superpone en la imagen corporal, visceral e inmediata de un mendigo, la imagen netamente visual de la gracia y belleza de un famoso bailarín. La secuencia de creación narrativa es la siguiente: el narrador Alvaro Mendiola ve a un mendigo en España que le hace recordar un mendigo árabe en Tánger al que, por su manera de moverse sobre un pie, asocia con los movimientos de Pawlowa o Nijinsky. El pie del mendigo, «contraído como pezuña de chivo», se metamorfosea, al andar, en «la gracia alada de una Pawlowa o un Nijinsky» (*Señas* 1966 98-99; sección suprimida de ediciones posteriores). El mendigo y Nijinsky son dos manifestaciones distintas de la misma categoría semántica —hombre— que pertenecen a dos mundos y dos códigos irreconciliables. Aunque aparentemente son líneas paralelas que no se cruzarán jamás, llegan sin embargo a juntarse en este tropo visual.

La prestidigitación de hacernos ver doble al mirar al mendigo raya en su «pezuña de chivo» (*Señas* 1966 98-99), tropo transformado a su vez por medio de un referente visual inesperado. Esta imagen estereoscópica que sobrepone en el mendigo árabe la imagen del gran bailarín Nijinsky, convierte al pordiosero en emblema de la técnica goytisolana de fundir en una sola imagen dos contextos culturales, geográficos y lingüísticos contrastantes. Efectuada la superposición, la imagen estereoscópica se libera de su contexto histórico y narrativo y se convierte en motivo autónomo en la novela siguiente, *Reivindicación*: «el mendigo rey pezuña de Nijinsky» (234). El proceso lingüístico no cesa con esta primera metamorfosis sino que da lugar a una serie de transformaciones en ésta y otras novelas.

Este modelo de la superposición de imágenes visuales aclara el proceso de elaboración de motivos en los textos de Goytisolo. Indica también cómo el motivo se distancia progresivamente de su contexto narrativo (biográfico) inicial al cobrar vida y sentido independientes de sus raíces textuales. Otros motivos con su punto de partida en *Señas de identidad* también se recrean y amplían su referencialidad al alejarse de su punto de arranque. En gran medida el encuentro de Alvaro Mendiola con el mendigo constituye el núcleo referencial que abre el camino hacia las posturas narrativas de los textos posteriores. Ante el mendigo el narrador experimenta la epifanía que estructura la novelística goytisolana:

«el Otro soy yo». Este desdoblamiento del narrador nace del texto o visión que, en palabras de Goytisolo, «nos muestra una imagen impensable —la propia» («Vicisitudes» 21).

Un segundo motivo derivado del encuentro de Alvaro con el mendigo, el motivo del mendigo-cíclope con «un ojo de muñeca de color turquina», se elabora en *Reivindicación* (*Señas* 1966 98; *Reivindicación* 44). En esta novela las imágenes alcanzan dimensiones alucinantes y el ojo del mendigo se metamorfosea en signo que guía al narrador: «orientándote por el turquino semáforo del ojo». Autoexiliado de su país, su cultura y sus paisanos, el narrador sigue al ojo/guía al adentrarse en el mundo que invierte todos los valores de la cultura occidental: «ciclópea baliza que dispensa sus oportunas señas en medio del piélagos y te conduce a unos de los callejones» (234). La inversión de la jerarquía de narrador y mendigo se completa en la siguiente novela, *Juan sin Tierra*, novela que repite el trozo textual del mendigo de *Señas de identidad*:

el pordiosero se había convertido para ti en un símbolo codiciable y precioso, transmutada su fealdad anterior en molde alquímico, cifra y tenor de insólita hermosura (*Señas* 1966 99; *Juan sin Tierra* 315) ³.

La distancia entre *Señas de identidad*, con su mendigo proyectado como figura de gracia y belleza, y la visión más grotesca y cómica de la novela más reciente, *Las virtudes del pájaro solitario*, se hace patente si nos fijamos en la reaparición de la imagen de la bailarina. Ahora unas mujeres son las que intentan copiar a Pawlowa y Nijinsky, aunque sin lograr superar su condición de «viejas, exhaustas, sudorosas» (31) ni transformarse como desean al intentar bailar «El lago de los cisnes»: «las trenzadas nijinskianas eran torpes esbozos y nos manteníamos apenas de puntillas en equilibrio precario, avestruces más bien, culonas y desplumadas» (31). La bailarina que narra la primera parte de la novela —alter ego o proyección alucinante del narrador— no experimenta la trascendencia de su estado cotidiano, no practica la milagrosa identi-

³ El encuentro inicial de Alvaro Mendiola con el mendigo árabe queda suprimido de *Señas* a partir de la primera edición, eliminando el recuerdo de la experiencia que da lugar a la creciente identificación con los seres marginados por parte de Alvaro y de los narradores posteriores. Aunque el momento de epifanía desaparece, deja su rastro en los textos posteriores.

ficación con la otra, ni alcanza a invertir la jerarquía de valores culturales. Esta distancia entre deseo y realización, entre la imagen de sí y la percepción de otros, crea una disonancia grotescamente cómica. El narrador como alquimista del lenguaje queda subordinado a la burda realidad. A la vez, sin embargo, en la figura de la bailarina el narrador anticipa las vías de transformación recorridas por San Juan de la Cruz, presencia textualizada que «vertebra la estructura de la novela» (171). En *Las virtudes* el narrador —tal vez sea mejor hablar de la voz narrativa— ocupa una posición menos estable y más proteica, y su relación con la biografía de los narradores anteriores queda borrosa y contradictoria ⁴.

LA ZANJA

En novelas posteriores a *Señas de identidad* el narrador vuelve a experimentar una epifanía visual como la que resulta del encuentro de Alvaro Mendiola con el mendigo. Otro motivo nacido de la biografía del narrador, la zanja, guarda una relación estrecha con el motivo del mendigo y el tema de la marginación. Es el narrador de *Juan sin Tierra* que primero introduce el recuerdo de una experiencia clave, «la revelación de la zanja de obras públicas» de París (174). El recuerdo de esta zanja surge en relación con otra zanja en la misma novela, la que sirve de retrete común para los esclavos cubanos (16), y que a su vez contrasta con el *water*, nueva invención que ostenta la familia Mendiola. La zanja pública utilizada por los negros emblematiza para el narrador la dicotomía entre blancos y morenos, dominadores y dominados, artificialidad y naturalidad: «morenos deplusvaliados de la zanja común, en contacto directo con la materia burda, el desahogo ruin, la visceral emanación plebeya...» (96). Al revés del motivo del mendigo, el episodio de la zanja parisiense, base de la epifanía, sólo se esclarece en una novela posterior, *Paisajes después de la batalla*, cuyo narrador es también residente en París. En esta novela se establece el contexto de la epifanía original que da lugar

⁴ Six habla también de «la identidad o identidades del narrador» y observa que «la identidad del narrador muchas veces resulta totalmente impenetrable y susceptible, por eso, a múltiples lecturas» (la traducción es mía; «the narrator's identity often remains totally impenetrable and susceptible, therefore, to multiple readings»; 203).

al motivo en *Juan sin Tierra*. El narrador de *Paisajes* «contempla la zanja de obras públicas en la que, desde hace unas semanas, trabajan media docena de moros» (106). Entre sus estrategias para engañar al lector, el narrador cuenta «su pasmo grotesco ante los mozallones morenos que dan el callo en las siempre renovadas y misteriosas zanjas de obras públicas» (178). Aunque en *Paisajes* el motivo parezca condensar un momento de iluminación en una calle de París, se reduce a la repetición de una escena y la reacción del narrador, y no una verdadera epifanía.

En *Juan sin Tierra* el narrador funde en una sola visión la zanja de los moros de París y la de los negros de Cuba, sin transformar ninguna de las dos; el proceso mental es aquí más bien asociativo. En la novela posterior surge de pronto una asociación inesperada con *Señas*: la mujer del narrador opina, ante la evidente fascinación que éste manifiesta por la zanja, que «cada día se está pareciendo más a su tío Eulogio» (107). El nombre de su tío remite al lector de nuevo a los recuerdos de niñez de Alvaro Mendiola donde ese nombre cobra sentido. Las extravagancias y rarezas del tío Eulogio infundieron miedo y admiración al niño. Eulogio era también un hombre silenciado por su familia, como el Alvaro maduro y como el señor mayor en *Las virtudes*⁵. La zanja provoca una doble (dis)asociación entre el narrador/Alvaro y los Mendiola y marca su posición en(tre) dos mundos. Aunque como Mendiola hereda la intimidad/aislamiento del w.c., se identifica con los parias del mundo, como su tío y como los negros de la zanja comunal. El motivo de la zanja, pues, marca la distancia entre el pasado del narrador y su fusión imaginativa con las masas y su libertad corporal (de signo positivo en Goytisolo).

EL CINE

La geografía urbana de París da lugar a otros motivos importantes, entre ellos el del cine. Este motivo brota primero en *Makbara*, texto que destaca la presencia de la repetición en películas y vida, pero no revela sus raíces en la biografía del narrador hasta que se reelabora en *Paisajes*. A manera de contraste, se puede citar la palabra *makbara* que aparece en las últimas páginas de

⁵ Julián Ríos se ha fijado en esta conexión también (130).

Juan sin Tierra («dejarás reposar [sus restos] en la calma de un makbara musulmán» 317), abriendo así el camino a la próxima novela. Uno de los datos más curiosos de las novelas goytisolanas tiene que ser la inclusión en *Makbara* de la dirección en París de la casa del narrador —y autor del mismo: la rue Poissonnière en el barrio del Sentier (14). El nombre de la calle se repite en *Paisajes*, pero aun sin nombrarse en *Juan sin Tierra* y otras novelas, la casa sirve implícitamente de eje de la geografía parisiense de sus narradores. Una serie de motivos irradia de esta ubicación concreta en París: la calle, el cine de la esquina, el metro. Sólo en *Paisajes* aclara el narrador la relación espacial entre el cine Rex y su piso, aunque *Makbara* se abre con una enumeración de diferentes aspectos del barrio en que reside, algunos de los cuales cobran vida como motivos repetidos en diferentes textos:

el estanco, la camisería, el cruce de la rue du Sentier, la terraza del café-restorán, el salón de máquinas tragaperras: la cola habitual a la entrada del Rex, la boca del metro de Bonne Nouvelle (13).

El motivo del cine funciona en *Makbara* como correlativo visual de la identificación entre el narrador y el «monstruo del más acá venido». Delante del cine en que se pone «L'horrible cas du docteur X» el narrador se identifica con el monstruo de la película y siente que se le está mirando «como a un suplementario reclamo de la película» (20). El cine, espacio de fantasía e investigación, lugar de escapismo, el cine le sirve de refugio en que se libera de ser «actor involuntario de un filme de espanto» (154): «me ampara el horror de la película, abolido el infierno, el mundo de ellos» (22). Las referencias al cine se repiten dentro de la novela como motivo en la trayectoria del narrador: «la película que vimos en París en un sórdido y chabacano cine de barrio, ¿recuerdas habibi?» (158). El cine es en sí también el espacio de la repetición, pero una repetición invariable:

otra vez la cola, la taquilla, rehusar la realidad, evadirse del público, las apreturas, el tráfico, vivir la escena inolvidable de la película (94).

En la novela posterior, *Paisajes*, el narrador «Juan Goytisoló» cuenta el cine de la esquina como acto de subversión de la cul-

tura codificada en una extensión de su identificación con lo marginado y silenciado por la cultura oficial:

... El presunto cinéfilo se desinteresa del todo de esa clase de filmes cuya constante reposición confiere a la ciudad su puesto privilegiado de guía y antorcha del mundo de la cultura: visita tan sólo las salas porno que tanto abundan en su barrio... (98-99)

Con su repetición invariable e inmersión en la oscuridad, el cine codifica la contracultura, el reverso del mundo exterior de su luz, conversación y conformismo público.

LOS KIRGHISES

Entre los proscritos que figuran en *Las virtudes del pájaro solitario*, en torno a la presencia central evocada pero nunca nombrada de San Juan de la Cruz, están las kirghisas:

descubríamos que estábamos cercadas por una multitud de enfermeras con mascarillas ¡son kirghisas!, había gritado horrorizada la Archimandrita explosión, accidente o fuga radiactiva, lo cierto era que dosis mortales de celsio, yodo, rutelio y estroncio contaminaban el aire que respirábamos (40).

La primera asociación que traza el lector con la cultura kirghisa es geográfica; el referente callado pero implícito a través del texto es una catástrofe nuclear, la plaga de nuestro siglo, que recuerda la de Chernobyl. Por imperativo geográfico se echa la culpa a los kirghises a la vez que son víctimas de la explosión. El holocausto tecnológico crea una nueva clase de parias: gente condenada por un fallo tecnológico a la marginación, al aislamiento forzoso y a una muerte lenta y dolorosa. Las raíces del motivo de los kirghises que amenazan la cultura occidental están en *Señas de identidad*, donde el tío Eulogio evoca la fuerza animal de esta cultura extraña y temible en que «las mujeres paren a lomo de caballo» (36). Por los ojos del niño Alvaro «los kirghises y sus mujeres que parían a lomo de caballo» (38) encarnan el terror de lo incontrolable que desata la guerra. De esta manera el referente cultural se metamorfosea en motivo visual. El núcleo lingüístico

del oro, temido por su diferencia, irradia en la conciencia de Alvaro Mendiola hasta abarcar a los esclavos cubanos y los árabes de Tánger. Sólo en la última novela se recupera el referente perdido del kirghís, sobreviviente de una cultura ya controlada y casi exterminada.

Las virtudes incorpora, por una parte, una kirghisa, amenazada también por la muerte inexorable que se aproxima, y por otra parte, un kirghís investigador que, como el narrador, habita en bibliotecas. Desde su marginación, desde su status de parias bibliotecarios, convergen el narrador y el kirghís hasta que el lector los identifique en su lucha para rescatar el pasado del poder del mito y la «historia» oficial. Asumiendo la tarea de vengar la desaparición de su pueblo y su cultura, el kirghís «ha resuelto ser desleal con los que patrocinan su tarea cumpliendo con ellos una sutil y sigilosa venganza». La escena de su venganza tiene su antecedente textual en las actividades diarias del narrador de *Reivindicación* en la biblioteca de Tánger donde emborriona y mancha los textos canónicos de la literatura española en lo que es seguramente la escena más conocida de la novela. El narrador de *las virtudes* observa la subversión lingüística practicada por el kirghís:

en el trance de rescatar la herencia de sus muertos en beneficio de los causantes del exterminio, ha preferido forjar a partir del léxico una colosal impostura asignando a los vocablos que reseña y acontecimientos que rubrica un significado arbitrario... no ve usted cómo parece divertirse y reír en silencio mientras inventa términos y denominaciones caprichosas para escarnio y confusión de los especialistas? (126)

La preocupación con la biblioteca como depósito —y censor— de la cultura se plantea primero en *Señas*, en la fracasada visita de Alvaro a la biblioteca, inevitablemente cerrada, de Yeste. La trayectoria del motivo de la biblioteca nace de la exclusión del narrador del espacio de la cultura oficial, sigue con su rechazo de la censura practicada en la historia codificada, y desemboca en su expoliación de libros consagrados. En *Las virtudes* hay una doble intervención en los textos: el régimen sustituye los textos originales por su propia versión anodina y al mismo tiempo el investigador kirghís practica otra sustitución al subvertir la reconstrucción del pasado perdido. Su falsificación intencional hace que

la cultura kirghisa sea inaccesible al control de las autoridades. El kirghís, cuya existencia prefiguró para el tío Eulogio la destrucción de un occidente degenerado, se ha convertido en la novela más reciente en agente de subversión que socava el control ideológico y lingüístico. Al convertirse en cómplice implícito del kirghís, el narrador invierte el esquema del odio heredado y, por medio de la colisión entre dos marginados, recupera el enemigo de su cultura. El «coco» de la niñez de Alvaro Mendiola en *Señas de identidad*, el kirghís llega a ser un modelo reivindicador de proscritos en consonancia con la manipulación practicada por los narradores de otras novelas. Supera la subversión huera y superficial del narrador de *Reivindicación* porque manipula el lenguaje mismo como instrumento de subversión: hace que el lenguaje codifique su propia destrucción.

Junto al kirghís, vuelven a surgir en *Las virtudes* recuerdos de la niñez del narrador y de la familia franquista. Otra vez el narrador carece de nombre y de circunstancias, compartiendo las señas de los narradores a partir de Alvaro Mendiola. El tío Blas encarna el verbo y los valores franquistas, dando voz a la misma postura ideológica que las Voces de *Señas* y las figuras proteicas de Alvaro Peranzules de *Reivindicación* y Vosk de *Juan sin Tierra*. La España escindida cobra vida en la tensión entre el tío Blas y el señor mayor, figura con que se identifica el narrador de *Las virtudes*. En este caso no se trata tanto de una metamorfosis como de una repetición o reencarnación de la figura que resume las señas —y el yo— rechazadas por el narrador.

LA MORT QUI SÈME LA ZIZANIE

A veces el narrador señala la procedencia de un motivo repetido de una novela a otra y ayuda a identificar su marco referencial. El narrador de *Paisajes*, por ejemplo, estando en la Biblioteca Nacional de París, rechaza la opción de «introducir y espachurrar puñados de moscas entre las páginas de los clásicos», y añade, aunque sin precisar que se refiere a la subversión literaria practicada por el narrador de *Reivindicación*, «como cierto oscuro y maligno escritor en una modesta biblioteca de Tánger» (117). Esta aclaración llama la atención a la repetición del motivo a la vez que marca la distancia que separa a los dos narradores.

En otros casos el narrador traza menos abiertamente la dimensión autorreferencial de motivos intertextuales. Al abrir *Las virtudes del pájaro solitario* tropezamos de inmediato con la ausencia del referente: desde la primera frase de la novela falta el sujeto: «había aparecido, se nos había aparecido» (9). Irrumpe en el espacio textual la figura de la Aparecida: innombrada e innombrable. Es evocada por medio de una acumulación de frases descriptivas desarraigadas del texto al que refieren: «la Aparecida», «la zancuda», «la sembradora de cizaña». Igual que el motivo del mendigo, el de la Aparecida es de base la visualización de una figura, pero se origina en otro nivel de textualidad. Que existe un referente visual, un cuadro, sólo se aclara al final de la primera sección: «su aspecto, figura, desproporción de miembros, capa, greñas, sombrero eran exactamente los de la perversa heroína del cuadro» (17). Para un lector asiduo de Goytisolo la descripción resulta familiar y evoca el recuerdo de una imagen, un referente netamente visual, aunque tal vez el recuerdo no abarque el nombre del pintor ni del cuadro.

De hecho el referente se localiza en una de las novelas anteriores de nuestro autor, aunque no precisamente al nivel del lenguaje. Concretamente hay que buscarlo en la cubierta de *Makbara* que reproduce la figura gigantesca y estrambótica de la muerte a horcajadas sobre la ciudad de París. Según los datos que aporta el libro *Makbara*, el cuadro es de Félicien Rops y se titula «la mort qui sème la zizanie», título incorporado en la descripción textual de la Aparecida en la novela posterior. Entonces el motivo de la Aparecida encierra un doble referente, uno autónomo —el cuadro de Rops— y el otro textual —la cubierta de *Makbara*. Aunque el título del cuadro no figura en el texto de *Makbara*, la reproducción del cuadro en la cubierta hace que ésta sea una parte íntegra del conjunto textual. Curiosamente, Rops abrió su serie de *Sataniques* con este cuadro, dándole el título de «Satan semant l'ivraie». Aunque pinta el diablo como mujer, es Goytisolo que subraya esta transformación en el título que adopta. El contacto entre narrador y cuadro que da lugar a su evocación de la parca sólo se aclara después: una reproducción del cuadro está en el cuarto ocupado por el narrador, dando lugar a sus «tramas oníricas» y «la insinuación paulatina de la aniquilación como leitmotiv obsesivo» (47). Entonces un doble referente opera aquí también: uno en el mundo del narrador —el cuadro que mira obse-

sivamente y que provoca su delirio— y otro en el recuerdo del lector —el que ha visto en *Makbara*⁶. Finalmente el narrador se sirve del cuadro para fijar la cronología al observar que «una distancia de ochenta años» (19) separa al pintor de la catástrofe, fechando así el presente de la narración en 1954.

La introducción en *Las virtudes* del motivo de la muerte, la presencia devastadora y amenazadora de una plaga, bomba o accidente nuclear, reanuda un hilo narrativo cortado al acabar *Makbara*, novela, como el título proclama, de cementerios y muerte. Esta repetición temática y visual se remata hacia el final de *Las virtudes* por la repetición del motivo del cementerio: «nomadeo sutil... en el recinto de la Ciudad de los Muertos» (164). Por una parte la intertextualidad de «la sembradora de cizaña» subraya la omnipresencia en la novela de la muerte como sembradora de plagas: «(cómo diablos, me pregunto, había podido el artista presentir su irrupción...)» (17). Por otra parte, la inserción del cuadro de Rops en un plano textual hace resaltar el juego goytisolano de ecos y silencios.

CONCLUSIÓN

Aparte del caso excepcional de la Aparecida, para comprender la dinámica del proceso de elaboración de motivos en las novelas de Juan Goytisolo, hay que volver a *Señas de identidad* y trazar la textualización de la experiencia del narrador. El punto de partida de la mayoría de estos motivos, el referente original, está en la biografía de Alvaro Mendiola, biografía a la vez colectiva que reúne señas y es fuente de recuerdos de todos los narradores. La intertextualidad de los motivos opera a dos niveles, uno lingüístico y otro visual, y les otorga una creciente independencia de la escena (visual) o texto (gráfico) de donde derivan. La autonomía del lenguaje aleja la metáfora o tropo de la epifanía inicial

⁶ Uno de los *leitmotifs* de *Juan sin Tierra* parece anticipar el uso del cuadro de Rops en la portada de la próxima novela, *Makbara*. En aquella novela un árabe observado por el narrador —«el mulador que delira por los zocos de África es la negativa del orden que rige su mundo» (87)— figura también como «sembrador de vientos», recordando el refrán popular «quien siembra vientos, recoge tempestades» (88). Esta asociación entre el árabe, con «su silueta desgarrada», y la violencia recuerda la figura descomunal y desgarrada de la muerte en Rops.

y la transforma en un motivo transtextual o autorreferencial. Esta elaboración referencial, tanto visual como textual, confirma las complejas relaciones lingüísticas que unen todas las novelas de Goytisolo desde *Señas de identidad* a *Las virtudes del pájaro solitario*. El narrador de esta última novela llama a San Juan de la Cruz «un alquimista del lenguaje» (122); ¿no es igualmente «alquimia del lenguaje» la creación verbal de Juan Goytisolo?

OBRAS CITADAS

- BIEDER, Maryellen. «*La cárcel verbal: Narrative Discourse in Makbarø*». *The Review of Contemporary Fiction* 4.2 (verano 1984): 120-27.
- «*Arquitectura subterránea: Repetition and Reelaboration in Juan Goytisolo's Recent Trilogy*». Primer Congreso Internacional sobre la Novela Española Contemporánea, 1939-1979. Yale University, 19-21 abril 1979.
- CABRERA INFANTE, Guillermo. «Paisajes con Goytisolo al frente». *Quimera* 27 (enero 1983): 56-59.
- CARRASQUER, Francisco. «Una subida más de Juan Goytisolo». *Ínsula* 43.497 (abril 1987): 13.
- GOYTISOLO, Juan. *Juan sin Tierra*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- *Makbara*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- *Paisajes después de la batalla*. Barcelona: Montesinos, 1982.
- *Reivindicación del conde don Julián*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- *Señas de identidad*. 1.ª ed. México: Joaquín Mortiz, 1966.
- «Vicisitudes del mudejarismo: Juan Ruiz, Cervantes, Galdós». *Vuelta* 64 (marzo 1982): 15-21.
- *Las virtudes del pájaro solitario*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- HERZBERGER, David K. «Toward the Word/World Conflict: The Evolution of Juan Goytisolo's Novelistic Theory». *Perspectivas de la novela: Ensayos sobre la novela española de los siglos XIX y XX*. Chapel Hill: Albatros Hispanófila, 1979. 103-113.
- RÍOS, Julián. «The Apocalypse According to Juan Goytisolo». *The Review of Contemporary Fiction* 1984.2 (verano 1984): 127-138.
- SCHWARTZ, Kessel. «Themes, Ecriture, and Authorship in *Paisajes después de la batalla*». *Hispanic Review* 52 (1984): 477-90.
- SIX, Abigail Lee. *Juan Goytisolo: The Case for Chaos*. New Haven: Yale UP, 1990.