

GÓNGORA EN *REIVINDICACIÓN DEL CONDE DON JULIÁN*

JORGE CHECA

University of California, Santa Bárbara

Un simple repaso de *Reivindicación del Conde don Julián* nos indica enseguida cómo la insistente presencia de Góngora en la novela de Juan Goytisolo asume muy diversas manifestaciones: citas literales, imágenes de indudable sabor culterano, construcciones sintácticas o incluso episodios parcialmente inspirados en las obras más célebres del autor barroco ¹.

Pues *RCDJ* se somete deliberadamente a un continuo juego intertextual (donde participan numerosos autores de diferentes épocas), no deberían chocar demasiado estas reminiscencias, si no es por el hecho de que Goytisolo muestra por Góngora una especialísima predilección. Varios motivos la explican, y entre ellos el engarce directo de Góngora con ciertas formas modernas

¹ Las citas de la novela, cuyo título será resumido a partir de ahora con las siglas *RCDJ*, corresponden a la edición de Levine. entre muchos ejemplos posibles, he aquí algunas metáforas de raigambre gongorina: «celestes chivo» (84), para referirse al sol; «lágrimas de vidrio» (87), en referencia a los brazos de cristal de una lámpara; «rubio desdén fluido» (133), para aludir a las deyecciones urinarias. Las típicas construcciones sintácticas gongorinas del tipo *A, si no B* y sus variaciones, que establecen una relación entre dos términos distintos (Alonso 135-56), se encuentran en fragmentos como los siguientes: «aunque desdeñados, oportunos templetes» (128); «torcida esconde, ya que no enroscada, la lasciva cabeza» (140). Entre los préstamos episódicos más destacables, Levine anota en su edición el aprovechamiento que realiza Goytisolo del *Polifemo* en varios momentos de la novela. en su reciente ensayo sobre Góngora y *RCDJ*, Sánchez Robayna se ocupa también de los distintos modos de presencia gongorina en el texto (véase «Góngora y la novela» 54).

de concebir el arte literario. De ahí que Goytisoló, al hablar en algún ensayo sobre el poeta, se ocupe también de su incidencia en escritores del siglo XX, tales como Sarduy, Lezama Lima o el menos conocido Joaquín Belda².

Semejante tratamiento excluye de modo tácito una consideración fríamente erudita o académicamente distante de la poesía de Góngora, y postula en su lectura una actitud que se podría llamar dialéctica. Aproximándonos a Góngora desde las inquietudes de hoy, sugiere Goytisoló, hallamos múltiples claves para entender y disfrutar los textos de sus admiradores del siglo XX, al tiempo que éstos abren nuevas vías de acceso al autor de *Soledades* y nos permiten interrogar su obra de modos diferentes. La misma idea es, por supuesto, aplicable a la relación que Goytisoló establece con Góngora en *RCDJ*. Más allá de su influencia pasiva, existe en la novela una lectura interesada, dirigida a descubrir en la de Góngora los rasgos de la propia escritura. El poeta, entonces, se transforma en una suerte de doble del novelista (igual que es un doble del narrador del texto ficticio).

Hecho así cómplice del escritor y de su antihéroe —situado estratégicamente junto a ambos—, Góngora estimula el proyecto subversivo que impregna en *RCDJ* cada palabra; y realiza este fin en la medida en que, según Goytisoló, Góngora crea un tipo de literatura diametralmente opuesta a la sancionada por los exégetas de la tradición española. Apuntar cómo además Góngora promueve en *RCDJ* una lectura distinta de dicha tradición es el objetivo fundamental de mi artículo. Para ello me fijaré de entrada en algunos pasajes correspondientes a las dos primeras partes de la novela, y examinaré luego un aspecto que vincula —en el plano de la conexión entre textualidad y espacio— *RCDJ* y las *Soledades* de Góngora.

² Véase sobre todo el ensayo, incluido en *Disidencias*, «La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima», donde Goytisoló reflexiona sobre varios procedimientos y rasgos del lenguaje de Góngora que inspiran la labor de escritores actuales o recientes. Tales características, señala Goytisoló, tienden a *sensualizar* la literatura, reafirmando «la existencia de una expresión lingüística perceptible en sí misma y no como simple intermediario de su significación» (261). Esta concepción se basa en el empleo por autores como Lezama del «excedente significativo» de las palabras o de su «plusvalía verbal» (263), y es tenida muy en cuenta en *RCDJ*. Es evidente que las ideas de Goytisoló se aproximan a las que exponen Severo Sarduy u Octavio Paz en algunos ensayos; véase también en *Disidencias* el ensayo de Goytisoló sobre los dos últimos escritores.

Excluyendo por el momento otras huellas, varias citas o menciones de Góngora asumen en *RCDJ* un papel que cabría llamar invocatorio. Me refiero a las que abren algunas subsecciones del texto, como insuflando nueva energía al discurso provisionalmente interrumpido del narrador³. Por su posición al comienzo de un segmento narrativo, tales invocaciones gongorinas se asemejan a las típicas llamadas a las Musas y demás agentes inspiradores del creador que suelen presentar los poemas épicos al introducir su tema o para destacar la importancia de ciertos episodios. La similitud de la convención épica se hace más clara en un momento de la segunda parte de la novela, cuando el narrador solicita la ayuda de Góngora antes de culminar su expresión destructora. «Altivo, gerifalte Poeta, ayúdame» (195), comienza diciendo el pasaje, significativamente ubicado, casi con exactitud, en la mitad del texto. No está de menos recordar que, por ejemplo, Virgilio también reclama especialísima inspiración en el centro de la *Eneida*, donde pide fuerzas para acometer sin desmayo el resto de su obra (la parte, según él, fundamental)⁴.

Pero, ¿en qué sentidos es Góngora agente inspirador del narrador de *RCDJ*? Observaré, en principio, que los dos términos —*altivo* y *gerifalte*— que se asocian al, con mayúscula, Poeta en el pasaje recién mencionado surgen previamente en otro fragmento de la novela («...sin contar el libro del altivo, gerifalte Poeta que despreciando la mentida nube a luz más cierta sube» [87]), el cual se basa, como indica Levine (87 n. 13), en los versos 905-08 de la *Soledad segunda*: «...restituyen el día / a un girifalte, boreal arpía, / que, despreciando la mentida nube, / a la luz más cierta sube...». Al incorporar dichos versos, pertene-

³ Estas citas y alusiones, que corresponden a las *Soledades* y al *Polifemo*, son las siguientes: «pisando la dudosa luz del día» (104); «enredados aún en tu memoria, tal implicantes vides» (114, subrayado mío); «árbitro de montañas y ribera» (141). Para una identificación de sus fuentes, véanse las notas de Levine en su edición. Levine, sin embargo, sugiere erróneamente que el origen de la primera cita es un fragmento del *Polifemo*, cuando en realidad se trata del vs. 172 de la *Soledad segunda*. Todas las referencias de las *Soledades* corresponden a la edición de Alonso.

⁴ La invocación ocurre al poco de comenzar el libro VII (el poema tiene doce). En dicho libro, finalizada la larga navegación de Eneas, se abre la que puede considerarse segunda parte de la *Eneida*, donde dominan las acciones estrictamente bélicas. La familiaridad de Goytisolo con la *Eneida* queda atestiguada por el uso paródico que el novelista hace del descenso de Eneas al Hades (en el libro VI de la obra de Virgilio).

cientes en las *Soledades* a una escena de cetrería, el narrador de *RCDJ* potencia las connotaciones de los dos atributos: *altivo* se hace eco del talante aristocrático de la poesía del cordobés, y al tiempo sugiere cómo ésta se eleva sobre el quehacer literario más transitado y vulgar; teniendo en cuenta el episodio de las *Soledades*, *gerifalte* añade a la elevación artística de Góngora una dimensión depredatoria, ya que el Poeta, desde su altura, ataca y violenta con su lenguaje la tradición que le rodea⁵.

De acuerdo con esta lectura de su modelo, el narrador de *RCDJ* desea que su texto constituya lo que para él es la poesía de Góngora: un «orden verbal autónomo» (195) liberado de la «ilusión realista» (196) o representativa de otros discursos literarios⁶. Así la novela, exenta de la servidumbre a contribuciones miméticas y obediente sólo a sus leyes propias, puede erigirse, siguiendo de nuevo a Góngora, en «vehículo necesario de la traición» (143), y hacerse, igual que los versos del poeta, «alfanje o rayo» (195) destructor de la palabra enemiga⁷. En *RCDJ* la víctima de la traición lingüística que alienta Góngora no es sino el «alma española», según la han definido o, mejor, construido, algunos discursos sacralizados en la península (el *drama de honor* o gran parte de la producción noventayochista suponen ejemplos notables)⁸. El asalto a los valores de la España eterna se consuma en las dos últimas partes de la novela, pero se anuncia ya en la primera, cuando el narrador aplasta moscas muer-

⁵ Reafirmando las connotaciones de *altivo* y *gerifalte* recién expuestas, el narrador califica en otra ocasión el «idioma mirífico del Poeta» como «esplendoroso y devastador a la vez» (143).

⁶ Véase Sánchez Robayna («Góngora y la novela» 56). Cabe agregar que Goytisolo emplea el término *realismo* en un sentido bastante amplio y vago para referirse a los usos del lenguaje meramente instrumentales y denotativos, en los cuales la materia verbal no llama la atención sobre sí misma. Corroborando este sentido la cita completa de *RCDJ*: «palabra liberada de secular servidumbre: ilusión realista del pájaro que entra en el cuadro y picotea las uvas: palabra-transparente, palabra-reflejo, testimonio ruinoso yerto e inexpresivo: cementerio de coches, oxidada hecatombe en las orillas de la gran ciudad: guadalajara verbal que ensucia y no abona, deyección maloliente e inútil» (195-96).

⁷ Conectadas por una disyunción característicamente gongorina, hallamos aquí dos metáforas que dentro de la novela aparecen formando parte de redes imaginísticas más amplias, alusivas a ideas de violencia, traición y, según tendremos ocasión de especificar, conformaciones espaciales curvas y sinuosas.

⁸ Tal y como oportunamente recuerda Beverley, es desde este punto de vista muy significativo el que la reivindicación de Góngora por los miembros de la Generación del 27 fuera a la vez un acto de rebeldía contra el exacerbado castellanismo de los autores del 98 («City and Countryside» 71).

tas entre las páginas de varios libros clásicos guardados en la biblioteca pública de Tánger. Por su relación con mis argumentos, voy a detenerme brevemente en el famoso episodio.

Son fundamentalmente dos las concepciones que el narrador ridiculiza durante su incursión en la biblioteca. Una consiste en el desarrollo continuo o sin sobresaltos graves del alma española, logrado gracias a la permanencia de unas cualidades y virtudes colectivas supuestamente imperecederas⁹. Remedando la voz de los diálogos tradicionales, el narrador equipara irónicamente esta continuidad al ininterrumpido trayecto de un río, de modo que las obras de los escritores clásicos —por muy distintas que a veces parezcan y por alejadas que estén en el tiempo— forman todas un «grave discurso, serenamente fluvial, del alma del país» (106). Aquí se apunta ya la segunda concepción, y es que la «esencia» de España se *transparenta* o *habla* a través de unas obras sospechosamente unánimes en formular las «constantes inderogables» (111) del espíritu patrio.

Cuando profana las obras de ciertos autores clásicos, el narrador se ve impelido a citarlos, reconociendo así tácitamente su peso cultural. Sin embargo, esa misma importancia hace más virulento el ataque a la ideología de la continuidad española, que se hará cada vez más obsesivo. Dentro del episodio que nos ocupa, la feroz crítica se advierte en la sustitución de la metáfora fluvial antes comentada por otras imágenes geográficas, cuyos contornos retorcidos, su fragmentación o su mutuo aislamiento se oponen a la majestuosidad y, sobre todo, a la *unicidad* del río. Superpuestas a la tinta de los libros, las vísceras de los insectos originan «caprichosas formas...: cabos, ensenadas, bahías..., islas, verdaderos archipiélagos» (112-13); manchas, además, que, enfatizando las nociones de descomposición y violencia, dejan «roto el impecable endecasílabo, emborronado el rotundo terceto» (114). Lo plural y multiforme de los nuevos signos corrompe y reduce a pedazos inconexos la unanimidad semántica que, en última instancia, los exégetas oficiales de la tradición confieren a los libros canonizados. De otra parte, pues los borrões ponen a la vista su crasa materialidad y su conformación

⁹ Sobre la devastadora crítica de Goytisoló al mito de la continuidad española, sus antecedentes en la obra del escritor y las estrategias textuales que genera, véase especialmente Levine (*Juan Goytisoló* 149ss); consúltese igualmente Ugarte (76ss).

azarosa, denuncian implícitamente la naturaleza también contingente y en buena medida arbitraria de los mensajes que contaminan. lejos de brotar espontáneamente de un misterioso *genio* de España, las obras profanadas revelan ser *construcciones* verbales, cuyo artificio desenmascara la furia destructora del narrador de la novela.

Precisamente Góngora se distingue de los clásicos de la biblioteca porque la literatura del poeta, con su dificultad y su extrañamiento «antirrealista», proclama orgullosamente su índole de artefacto y denuncia así, como lo hace el narrador de *RCDJ*, la transparencia aportada a los discursos presuntamente *naturales* y miméticos. Es, en este sentido, revelador que justo después de la profanación de los libros tenga lugar un extenso homenaje al autor barroco, cuyos versos, leemos aquí, están «enredados» en la memoria del protagonista «tal implicantes vides» (114). La última imagen está tomada de la *Soledad primera* (vs. 978) y parece aludir a la curvilínea sintaxis de los textos gongorinos; dentro de *RCDJ*, sin embargo, creo también lícito oponer el convulso enmarañamiento de estas vides a la *serenidad fluvial* que antes se atribuyó al discurso del alma española. Así, frente a la sumisa horizontalidad del discurso-río (donde se diluyen en una misma corriente las señas específicas de cada escritura), el ímpetu ascensional de los versos de Góngora expresa la rebeldía y la resistencia de la manipulación de quien «en habitadas soledades, con sombrío, impenitente ardor creara densa belleza ingrávida» (114). La metáfora de las vides conecta entonces con la *altivez* del *gerifalte Poeta*, reforzando un campo semántico definido por la negación a dejarse integrar en los esquemas hermenéuticos de los fabricantes de nuestra identidad colectiva. «Sin suelo y sin raíces», Góngora se exilia solitario en los dominios móviles y libres de su rica «palabra sin historia» (195): un territorio propio que igualmente el narrador de *RCDJ* aspira a conquistar¹⁰.

¹⁰ Sobre el antagonismo que se propone en *RCDJ* entre un lenguaje autónomo y otro integrado en la historia y deformador de la misma véase Sánchez Robayna («Góngora y la novela» 57). Diremos también que la imagen de Góngora como autor orgullosamente exiliado de la mediocridad que le rodea en el espacio inaccesible de su lenguaje está quizás promovida por Luis Cernuda, un autor que, al igual que Goytisolo, se sintió víctima en diversas ocasiones de la

Pero, inasimilable a las construcciones metafísicas de los ideólogos nacionalistas, la poesía gongorina sí que puede establecer relaciones de contrariedad y analogía respecto al mundo de sus lectores. De esta manera, al hilo de la meditación que genera la cita de las «implicantes vides», el narrador compara los versos sinuosos de su maestro a la también enrevesada topografía de las calles de Tánger. Aquellos le rescatan, dice, del «engaloso laberinto urbano», con sus «dédalos de materia incierta, esponjosa»; más el sentimiento de liberación nace justamente de que los dos espacios ahora conjurados —la ciudad y el texto poético— vienen casi a soldarse en la experiencia del protagonista, quien al fin «no sabe dónde está la verdad: en la impresión sensorial o la memoria del verso» (114). Se plantea aquí, en consecuencia, una asociación simbólica entre una literatura extemporánea y traidora —cual es, según el narrador, la de Góngora— y el escenario ficticio donde se gesta la traición propuesta, y practicada, por la novela. Además de presentarse en *RCDJ* como tema dirigido a mostrar la confluencia de los planos —literario y empírico— diferentes, me interesa subrayar que semejante unión entre un texto y un escenario llama la atención sobre un rasgo vigente en la conformación de las *Soledades* de Góngora. Cada una de ellas lo incluye, y de un modo más amplio que el que acabo de exponer, en la medida en que ambas creaciones sugieren, por separado, una estrecha fusión entre su textualidad y su escritura, de una parte, y lo que ellas denotan, de otra (es decir, sus contenidos referenciales). Veamos seguidamente, cómo se verifica tal simbiosis y qué implicaciones tiene para nuestro análisis comparativo.

En un famoso ensayo sobre las *Soledades*, Maurice Molho ha estudiado los múltiples sentidos latentes en los versos iniciales del poema.

Pasos de un peregrino son, errante,
cuantos me dictó, versos, dulce Musa:
en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados.

(vss. 1-4)

incomprensión de sus paisanos. Es bien conocida la admiración de Goytisolo hacia Cernuda, cuyo poema «Góngora» (perteneciente al libro *Como quien espera el alba*) pudo el novelista tener en cuenta cuando escribió *RCDJ*.

No voy a reproducir ahora los complejos análisis de Molho, aunque recordaré la densidad semántica que el crítico francés descubre en la palabra *soledad*. El término se hace sinónimo de los conceptos *selva* y *silva*, los cuales apuntan respectivamente tanto al tema y al ambiente de la composición como a su forma poética. Dicha ambivalencia nos sugiere ya uno de los aspectos de las *Soledades* más llamativos para los lectores modernos: la unión de sus contenidos referenciales a la escritura encargada de evocarlos¹¹. En su estudio de 1983, Sánchez Robayna ha desarrollado algunos presupuestos del estudio de Molho, y subraya que el mundo natural se revela en las *Soledades* como un lugar lleno de signos en permanente cambio, un espacio que se reescribe de manera continua. Ya en la *Soledad primera*, varias imágenes aluden precisamente a semejante índole textual: el rico «mapa» paisajístico desplegado a la vista del peregrino (vs. 194); el «torcido discurso» de un río, cuyas islas «paréntesis frondosos / al período son de su corriente» (vss. 200-05); los «carácteres» que trazan las aves en el «papel diáfano del cielo» (vs. 617), etc. A la par que reformulan originariamente el viejo tópico del *mundo como libro*, esas imágenes hacen hincapié en la dimensión autorreferencial de las *Soledades*, con el efecto de que Góngora, dice Sánchez Robayna, cuando habla de una «naturaleza escrita» habla simultáneamente de «la escritura del poema» («Góngora y el texto del mundo» 41). Se produce así una *mutua* relación especular entre la realidad figurada y la obra artística. Cada una es metáfora y complemento de la otra y resulta ocioso establecer una primacía jerárquica entre las dos: sólo escribiendo se reconstruye *artificialmente*, se lee y se da sentido al vastísimo y dinámico texto de la naturaleza. El artificio de la reconstrucción poética implica además que los modos de reescribir y leer el mundo son, en potencia, infinitos: ninguno nos entrega su «verdad» última y definitiva¹².

¹¹ Según apunta Molho (43ss), el marco natural representado en las *Soledades* incluye una variadísima y *confusa* proliferación de elementos diferentes, la cual corresponde a la propia densidad y enmarañamiento intertextual de la *silva* como forma poética y, en general, literaria. Véanse también las apreciaciones de Beverley («Structure as Figure» 39).

¹² Según sugiere, en efecto, Sánchez Robayna, la peculiaridad de Góngora al tratar en las *Soledades* el tópico del *mundo como libro* radica en que el poeta es consciente del *artificio* que resulta de crear un texto postulado también como mundo: «En la medida en que la realidad aparece pensada, reconstruida,

En la primera parte de *RCDJ* percibimos una asimilación comparable del marco evocado al lenguaje y la textura de la novela, si bien el primero no se identifica ahora con el mundo natural, sino con una ciudad —Tánger— abigarrada y populosa. Lo heterogéneo de ese ambiente radica en los múltiples influjos culturales que se dan cita a modo de fragmentos desgajados de sus lugares primitivos, y la ciudad resulta un «crisol de todos los exilios» y un espacio abierto a «los elementos de orígenes y procedencias más dispares» (93). Al presentarse «juntos... pero no revueltos», los «ingredientes» urbanos «se yuxtaponen sin mezclarse jamás» (93) y mantienen por esta causa las huellas de su individualidad; de ahí que la población africana pueda equipararse, desde tal punto de vista, a un *collage* inmenso, hecho de piezas inarmónicas y variopintas. Es fácil ver que ello corresponde con exactitud a uno de los rasgos formales más evidentes de la novela de Goytisolo, donde también se agrupan en profusión desordenada discursos estereotípicos y citas literarias sacadas en bloque de sus fuentes: formantes todos, como los de un *collage*, prefabricados, reconocibles y netamente diferenciados entre sí.

Lejos de ser, por tanto, simple marco referencial para una acción imaginaria, Tánger adquiere en *RCDJ* una función metafórica, pues remite a los principios constructivos de la novela¹³. Similar a la que hay en Góngora, esta iluminación retroactiva

doblada en un texto que aspira a ser, él mismo, los caracteres de ese texto habrán de ser y parecer necesariamente artificiales» («Góngora y el texto del mundo» 52). Cabe agregar aquí que varias estrategias textuales de las *Solitudes* tienden a ostentar el artificio de la reconstrucción poética; por ejemplo, cuando Góngora presenta en su texto como compatibles dos imágenes o estampas lógicamente contradictorias entre sí; sobre lo último, véase el artículo de Paiewonsky.

¹³ En un sentido distinto al aquí propuesto (pues subraya, frente a mi interpretación, los elementos que confieren orden al caos aparente de la novela), Levine también establece una analogía entre Tánger y el texto de Goytisolo: «Desde las primeras páginas de la novela, Goytisolo expresa esta dicotomía entre caos y orden, imaginación y razón a través de las diversas descripciones de Tánger... lugar cuya estructura física es simbólica de la construcción de la novela misma. Pues si el narrador anónimo camina por la «asimetría concertada», la «geometría deliberante de la ciudad», el «dédalo de callejas de la Medina», el «concertado caos ciudadano» de la realidad tangerina, así también es la novela; debajo de la apariencia engañosa del laberinto confuso, anárquico, existe una simetría verbal y estructural que se manifiesta al lector con nueva intensidad en cada sección de la obra» (*Juan Goytisolo* 132).

del texto por su referente (hecho a su vez *vehículo* del proceso simbolizador)¹⁴ halla su fundamento en que, también para Goytisolo, el ambiente evocado aparece como un libro —o, mejor, como un palimpsesto— infinito, que no deja nunca de proliferar y que puede leerse de incontables maneras en virtud de su carácter descentrado y laberíntico¹⁵. Los lenguajes que caóticamente se aglutinan y superponen en el palimpsesto de Tánger son, por su disparidad, hostiles a subsumirse en un discurso «patriótico» totalizador y presuntamente coherente, y desmontan —lo mismo que la biblioteca profanada por el narrador o que la novela en su conjunto— la idea de continuidad¹⁶. De hecho, el propio narrador, cuando recorre la ciudad e intenta descifrar sus signos plurales y misteriosos, asimila su paseo por el «ideograma alcoránico» (155) de las calles de Tánger a una interminable tarea hermenéutica y, paralelamente, a una suerte de escritura enigmática, la cual se añade a los demás mensajes efímeros de la urbe:

...mientras *caminas dibujando jeroglíficos*: inmerso en la multitud, pero sin integrarte a ella... captando sutilmente la presencia (irrupción) de signos que interfieren (violatan) el orden aparente de las cosas: movimientos bruscos, ruidos desabridos, gestos ásperos: pequeñas (sordas) explosiones de violencia: ecuación cuyos términos desconoces, escritura que inútilmente quisieras descifrar. (114-115, subrayado mío).

¹⁴ Tomo el término *vehículo* del libro de I. A. Richards. Aquí, *vehículo* se opone a *tenor*, es decir, el referente a la figura metafórica.

¹⁵ A lo largo de su producción novelística posterior a *RCDJ*, Goytisolo ha desarrollado esta imagen de la ciudad como palimpsesto donde concurren y se entrecruzan innumerables discursos. Dicha tendencia alcanza su manifestación más explícita en *Paisajes después de la batalla*, una de cuyas secciones se titula precisamente «Palimpsesto urbano» (73). Véase al respecto el artículo de Blasco (especialmente 18), el cual se hace eco del título de ese epígrafe.

¹⁶ A fin de evitar malentendidos, debo subrayar que el texto de *RCDJ* se percibe como discontinuo en la medida en que realza ostentosamente el carácter heteróclito e identificable de sus elementos discursivos. Por lo demás, es obvio que en *RCDJ* recurren imágenes, motivos y situaciones que nos permiten saber que seguimos leyendo la misma novela y no una mera serie de fragmentos. No obstante, el narrador pone aquí también al desnudo su actividad manipuladora, de modo que dichas recurrencias textuales no pretenden nunca ser reflejo de un orden anterior al propio texto ficticio.

La analogía entre el libre y azaroso deambular del narrador de *RCDJ* y la actividad de escribir nos lleva de nuevo a la apertura de las *Soledades*. En el citado fragmento de Góngora, el *peregrino errante* allí aludido puede ser bien el protagonista del poema, bien el poeta que emprende su viaje literario: los *pasos* de aquél equivalen a los *versos* de éste (Molho 53-56). La primera parte de *RCDJ* muestra una relación paralela, ya que el narrador hace de su callejeo por Tánger una imagen del discurrir serpenteante de un texto no cristalizado, sino hipotéticamente abierto a numerosas posibilidades de escritura (tantas como rutas es posible elegir en la ciudad)¹⁷. Ambos movimientos carecen en la novela de un itinerario prefijado (ni el personaje ni el relato parecen dirigirse inicialmente a lugar alguno), y son tan *errantes* como los pasos / versos del peregrino / poeta de las *Soledades*, ese otro marginado de su nación y del discurso monótono y cerril de sus compatriotas.

Así, pues, y para concluir, la poesía de Góngora ejemplifica en *RCDJ* el potencial traidor y subversivo de un discurso ajeno al conformismo de otras prácticas literarias dirigidas a sancionar la validez indiscutible de las ideas que supuestamente representan. Se trata, según la novela, de un discurso que, en su auto-suficiencia artística, no se apoya en la coartada de una «realidad» objetiva previa al mismo para justificar su valor. Ello lo hace ideológicamente irrecuperable a ojos de quienes dicen ver en el *corpus* de los clásicos españoles el reflejo o la emanación verbal de un alma colectiva y eterna. Paralelamente, en el Góngora de las *Soledades* lo evocado no es un simple término referencial, pues remite al mismo texto y se erige en metáfora del proceso de su creación. De esta manera queda sugerido el carácter también textual (i.e. constituido y mediado por el lenguaje) de cualquier imagen o figuración del mundo, y no sólo

¹⁷ Profundizando en esta relación, podemos notar cómo durante la primera parte de *RCDJ* el narrador llega más de una vez a las mismas calles y rincones de Tánger siguiendo itinerarios distintos; idéntico procedimiento se nota en la recurrencia y modulación de bastantes imágenes y motivos de la novela, cuya aparición es suscitada cada vez por desarrollos textuales diferentes. Es oportuno recordar ahora que lo zigzagueante y sinuoso de este "texto-Medina" (expresión que Sarduy aplica a *Juan sin Tierra*, pero que es también referible a *RCDJ*) invita igualmente a un modo no convencional de lectura («La desterritorialización» 183).

de la encerrada en el poema¹⁸ Si el autor barroco, por consiguiente, tiende a mostrar que los signos del *libro de la naturaleza* se leen del modo específico en que cada poeta los reconstruye, Goytisolo transfiere semejante principio a su lectura del palimpsesto de Tánger, ciudad que es imagen de la novela y que promueve, igual que ella, una visión irrespetuosa y desacralizada de la tradición española. Además de oponerse a las exégesis oficiales y definirse así negativamente, esta visión heterodoxa es también autocrítica, dado que no oculta (frente a los mensajes ideológicos que combate), la raíz subjetiva de su producción. Anticipada e inspirada en varios rasgos por Góngora, la huella persistente del acto de la escritura en la textualidad de *RCDJ* subraya la debilidad y la inconsistencia de unos tópicos que el poder ha hecho pasar por verdades absolutas.

¹⁸ Conforme a la lectura de Goytisolo, Góngora preludia entonces la crítica desde el texto de la «realidad» extratextual, cuya presunta solidez es minada desde aquél. Centrándose en *Juan sin Tierra*, Gimferrer ha explorado inteligentemente esta crítica de Goytisolo a las imágenes sancionadas de la realidad. Apunta Gimferrer en su ensayo: «La fictividad de los hechos textuales cuestiona la factividad de la realidad exterior al texto» (155).

OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso. *La lengua poética de Góngora*. Madrid: Revista de Filología Española, 1935.
- BEVERLEY, John. «City and Countryside». *Aspects of Góngora's "Soledades"*. Amsterdam: John Benjamins B.V., 1980. 70-79.
- «Structure as Figure in the *Soledades*». *Aspects of Góngora's "Soledades"*. 36-55.
- BLASCO, Francisco Javier. «El palimpsesto urbano de *Paisajes después de la batalla*». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 10 (1985): 11-29.
- CERNUDA, Luis. *Poesía Completa*. Barcelona: Barral, 1973.
- GIMFERRER, Pere. «Juan sin Tierra: el espacio del texto». *Espiral/Revista* 2 (1977): 171-88.
- GÓNGORA, Luis de. *Soledades*. Ed. Dámaso Alonso. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- GOYTISOLO, Juan. «El lenguaje del cuerpo (Sobre Octavio Paz y Severo Sarduy)». *Disidencias*. Barcelona: Seix Barral, 1977. 171-92.
- «La metáfora erótica. Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima». *Disidencias*. 157-85.
- *Paisajes después de la batalla*. Barcelona: Montesinos, 1982.
- *Reivindicación del Conde don Julián*. Ed. Linda Gould Levine. Madrid: Cátedra, 1985.
- LEVINE, Linda Gould. *Juan Goytisolo: la destrucción creadora*. México: Joaquín Mortiz, 1976.
- MOLHO, Mauricio. «Soledades». *Semántica y poética*. Barcelona: Crítica, 1977. 39-81.
- PAIEWONSKY, Edgar. «Góngora o la visión del mundo como posibilidad». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 68 (1966): 62-88.
- RICHARDS, I. A. *Philosophy of Rhetoric*. London: Oxford, 1936.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. «Góngora y el texto del mundo». *Tres estudios sobre Góngora*. Barcelona: Llibres del Mall, 1983. 35-57.
- «Góngora y la novela: *Don Julián* de Juan Goytisolo». *Syntaxis* 12-13 (1986-87): 50-58.
- SARDUY, Severo. «La desterritorialización». Madrid: *Espiral/Fundamentos*. 175-83.
- UGARTE, Michael. *Trilogy of Treason: An Intertextual Study of Juan Goytisolo*. Columbia: U of Missouri P, 1982.
- VIRGILIO. *Eneida*. Trad. Rafael Fontán Barreiro. Madrid: Alianza Editorial, 1982.

BLANK PAGE