



Más allá de la novela realista social:

El proyecto destructivo de *Tiempo de silencio* (1961) de
Luis Martín-Santos y *Don Julián* (1970) de Juan
Goytisolo

Por: Marta Jordana Darder



Tutor: Doctor Francisco Gutiérrez Carbajo

Trabajo de Fin de Máster en *Formación e investigación literaria y teatral en el contexto europeo*

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Facultad de filología

UNED

FEBRERO 2018

UNED

Índice

INTRODUCCIÓN

La época I: España	5
La época II: Europa.....	7
Los autores	8
Luis Martín Santos.....	8
Juan Goytisolo	10
La supervivencia del mito en España	12
El compromiso mítico	13
Las obras	14
Tiempo de silencio.....	14
Reivindicación del conde don Julián	18
Objetivos y estructura del trabajo	22
PRIMERA PARTE: LA ESTÉTICA DE LA RUPTURA.....	25
1) El monólogo interior	28
Pedro y la pérdida de conciencia	29
Los monólogos menores: realismo y polifonía.....	33
La enajenación de Julián	34
2) Nueva definición estética: del bajorrealismo al realismo dialéctico	37
El bajorrealismo.....	37
El realismo dialéctico	38
El “sol”	39
3) Ruptura lingüística.....	40
Julián y las exhortaciones	41
Pedro y “el tiempo de silencio”	43
SEGUNDA PARTE: EL MITO DE LA ESPAÑA SAGRADA.....	45
Introducción al mito y usos.....	45
1) El mito del paisaje de Castilla	50
La idealización del paisaje a través de su representación (parodia)	51
Crítica a la generación del 98	52
La sequedad del paisaje	53
2) Los personajes	54
A. El Caballero cristiano (caricaturas)	54
El caballero escritor	54
El caballero dirigente: Franco	55
Los tecnócratas	56
El caballero intelectual	58
B. La mujer-bastión y su honra.....	59
Don Julián: “el alcázar toledano”	59
Tiempo de silencio: “la hembra taurinamente perseguida”	60

3) Los ritos.....	61
La corrida.....	61
La revista.....	63
La semana santa	64
TERCERA PARTE: DESTRUCCIÓN Y PURGA DE LA ESPAÑA SAGRADA.....	66
1) La destrucción de la España sagrada.....	67
El mito	67
Título de las trilogías.....	68
A. Don Julián.....	69
Las moscas, la corrupción.....	70
La destrucción: la mutilación y el fuego.....	71
La violación y profanació de las mujeres.....	72
La profanación de las iglesias	73
B. Tiempo de silencio.....	74
Materialización y objetivación del mito.....	74
Reconocimiento de la realidad	75
Confusión con nuevas mitologías: Ortega y Gasset.....	77
Convocar y destruir.....	79
“La vida no es así, en la vida no ocurre así”	80
El final.....	81
2) La intención: psicoanálisis.....	82
A. La necesidad de psicoanálisis.....	83
B. Don Julián y el “sicoanálisis colectivo”	85
C. Tiempo de silencio. Psicoanálisis individual y dialéctico.....	87
3) La continuación del proyecto mítico.....	91
CONCLUSIÓN.....	92
BIBLIOGRAFÍA.....	98
Bibliografía de Luis Martín-Santos.....	98
Artículos y libros destacados sobre Luis Martín-Santos	99
Bibliografía de Juan Goytisolo	202
Artículos y libros destacados sobre Juan Goytisolo.....	208
Bibliografía consultada.....	100

“Más allá de la novela realista-social: el proyecto destructivo de *Tiempo de silencio* (1961) de Luis Martín-Santos y *Reivindicación del conde don Julián* (1970) de Juan Goytisolo”.

Por: Marta Jordana Darder

Tutor: Doctor Francisco Gutiérrez Carbajo

UNED

Febrero de 2018.

INTRODUCCIÓN

Tiempo de silencio (1961)¹ de Luis Martín-Santos y *Reivindicaciones del conde Don Julián* (1970)² de Juan Goytisolo son dos novelas de un fuerte compromiso político pero que se desmarcan de los caminos tradicionales del arte comprometido en España para interrogar la realidad desde otros puntos de vista e innovar radicalmente en el estilo narrativo, rechazando la representación realista. Las dos novelas buscan así renovar tanto la literatura como la cultura en España. Ambos escritores se dejan influir por las vanguardias extranjeras en el estilo y por las nuevas ideas en torno a los mitos de España analizados por historiadores del siglo XX. Los dos llegan al mismo proceder: psicoanalizar y purgar (o incluso destruir) los *mitos* hispanos como proyecto narrativo y como compromiso político.

¹ Utilizamos la edición de Barcelona : Seix Barral, Biblioteca Breve, 1986. Primera edición: Barcelona: Seix Barral, 1961.

² Utilizamos la edición de Seix Barral, Biblioteca Breve, 1985. Primera edición: México D.F.: Joaquín Morritz, 1970.

La época I: España

El panorama cultural de la España de los 60 en que se sitúan ambas novelas se resume en un fuerte inmovilismo debido a la censura y demás órganos estatales de opresión cultural que operaban desde hacía varias décadas.

En novela, la generación inmediatamente después a la de “la posguerra”, la “generación de medio siglo”, llegaba a su apogeo. Se trataba de un grupo de jóvenes nacidos en la guerra civil, marcados por el compromiso político. Aldecoa, Fernández Santos, Luis y Juan Goytisolo, entre otros, publican, entre 1950 y 1960, novelas de ideas marxistas y estilo realista para *testimoniar* sobre una sociedad basada en injusticias políticas y sociales. Como lo explica el mismo Juan Goytisolo “la rigidez de la censura española había obligado a los novelistas a responder al apetito informativo del público trasponiendo a sus obras el esquema de una realidad opuesta a la irrealidad de los periódicos; esto es, a cumplir una labor testimonial que en Francia y otros países correspondería normalmente a la prensa”³.

Los escritores de medio siglo tuvieron, a principios de los 60, cierta libertad de publicación gracias a una serie de editores comprometidos⁴ y premios literarios (Premio Nadal, al Premio Formentor de literatura). Por su valor reivindicativo, cobran también gran repercusión en el extranjero. Gracias a la labor, precisamente, de Juan Goytisolo que trabaja a finales de los 50 para la editorial Gallimard, un gran número de escritores de la generación fueron traducidos y publicados en el extranjero.

Sin embargo, a mediados de los 60, algunas voces discordes empiezan a criticar el valor político y literario de las obras de la generación. Esto se debe a, por un lado, la introducción en España de algunos escritores extranjeros – por las traducciones argentinas – J P Sartre, Lukacs, Golding, Gramsci⁵ – y, por el otro, a causa de un cambio en el rumbo político. Franco celebra en 1964 los “Veinticinco Años de Paz” – y con ello el inicio del progreso industrial – mientras se mantenía el régimen político autoritario. Por ello, algunos intelectuales tomaron conciencia de la ineficacia política de la generación que se debía en parte al estancamiento literario: el estilo naturalista de estas novelas, no coincidía con la reivindicación política que hacían sino

³ “La literatura perseguida por la política”, *El Furgón de cola* (1967), Barcelona: Seix Barral, 2001, p. 68.

⁴ Hablamos, por supuesto, de los escritores de Barcelona: Barral y Tusquets especialmente.

⁵ Sobre la repercusión y recepción de estos críticos literarios, ver José María Castellet, *Literatura, ideología y política*, Anagrama, 1976, Barcelona. Colección de ensayos publicados entre 1956 y 1981 que resume bien la época en sus debates sobre crítica literaria.

que, de manera anacrónica, perpetuaba una manera de pensar y de leer literatura del siglo XIX. Además, de este modo, la novela fallaba en su tarea primordial: renovarse a sí misma.

Crisis de la generación del medio siglo

Josep María Castellet escribe en 1968 “Tiempo de destrucción para la literatura española” en que explica los errores de la generación del medio siglo⁶. Tomamos este texto de referencia para explicar los problemas que plantea la generación respecto a su compromiso político, pero Castellet no fue el único en reflexionar en este sentido⁷.

Castellet identifica tres errores de la literatura española de los 50 y 60. El primero, la perpetuación estética del naturalismo del siglo XIX – en el afán testimonial de suplir la prensa. Segundo, una confusión en cuanto a la realidad social española. Y, por último la ingenuidad y falsa euforia del intelectual ante su falsa idea de “compromiso” en cuyo fracaso están implicadas la “falsificación” o sustitución de la realidad⁸.

Para romper con este camino equivocado es necesario: primero, “la violación”⁹ del lenguaje anterior, su destrucción y sustitución por uno nuevo (para “contribuir a la renovación de las estructuras mentales de los lectores”). Segundo, la “destrucción” o revisión radical de la tradición española¹⁰. En tercer lugar, era “preciso un constante y riguroso análisis de la realidad actual, tan objetivo y sereno como sea posible”.

Concluye, siguiendo al modelo pirómano de Martín-Santos¹¹:

Hay que destruir y aventar, definitivamente, el cadáver de la lengua, los despojos de la tradición y el fantasma de la falsa realidad del país. Hay que acabar de derruir y hay

⁶ Y propone como camino a seguir “la destrucción” de Martín-Santos, de ahí el título del ensayo. Recuérdese que la novela inacabada que sigue a *Tiempo de silencio* se titula precisamente *Tiempo de destrucción*.

⁷ Ver también Juan Carlos Curutchet, *A partir de Luis Martín-Santos*, Ediciones Alfá, Montevideo, 1973; o Juan Goytisolo, *EL Furgón de cola*, *op. cit.*

⁸ El intelectual español se deja llevar por la “euforia” del compromiso mientras a su alrededor nada cambia. Ahí Castellet se queja de escritores “realistas” del medio siglo que “han antepuesto su voluntad y sus deseos al conocimiento de la realidad”.

⁹ Goytisolo.

¹⁰ Un exceso de respeto por esta tradición les hace tener una “*epistemología de derechas*” aunque su posición sea de una “*ética de izquierdas*” (Lukacs) porque significa “la aceptación de una tradición sucesiva y reiteradamente interpretada y puesta al día por el pensamiento conservador”. En esta incapacidad de “realizar la valoración [de la tradición] con *ojos históricos bien abiertos*” (es decir, con seriedad) sitúa Castellet “uno de los orígenes de la debilidad ideológica de la izquierda española”.

¹¹ Inicia el ensayo claramente con frases de Martín-Santos y Goytisolo. Se pregunta sobre todo, por qué tanta destrucción necesaria en un país que es todo ruina.

que limpiar los escombros del derribo. “Hem de fer foc nou”, decimos en Catalunya. Un “fuego nuevo” que nos alumbre y reconforte a todos.¹²

La época II: Europa.

Ante este punto muerto, muchos son los escritores españoles que miran hacia el extranjero – incluyendo a América Latina – con esperanza. Entre 1958 y 1965, se organizan distintas convenciones para discutir con escritores y críticos extranjeros el rumbo de la novela, la eficacia del realismo, la relación entre literatura y política. Coincide, como hemos dicho, con cierta apertura del régimen en sus 25 de años de paz y el nombramiento de Fraga Iribarne como ministro de Información en 1962.

En estas convenciones, entusiastas y “provincianos”¹³, los españoles defienden sus tesis realistas, frente a los franceses defensores del *Novveau Roman*; o los americanos objetivistas¹⁴.

Convención sobre Realismo y Realidad en la literatura contemporánea.

En octubre de 1963, se celebró en el Hotel Suecia “el Congreso de Madrid sobre Realismo y Realidad en la Literatura Contemporánea”.

Los escritores extranjeros veían ya ridículo el realismo y en ciertas crónicas se mostraron muy escépticos con los españoles. Mary McCarthy ironizaba en sus cartas “para [los jóvenes del Congreso de Madrid] la literatura moderna se resume en un combate entre el realismo socialista y el *nouveau roman*. Lukács, aprendido a través de Lucien Goldman, era su Tomás de Aquino, y sus discursos fueron sumamente escolásticos (...). La única literatura extranjera que conocían era la francesa, aunque algunos habían oído hablar del neorrealismo italiano”¹⁵. También “el crítico italiano Nicola Chiaromonte o la novelista francesa Nathalie Serraulte

¹² José María Castellet, “Tiempo de destrucción para la literatura española”, en *Siempre*, México, 29 de mayo de 1968. Reeditado en *Literatura, ideología y política*, Barcelona: Anagrama, 1976, pp. 135-156

¹³ Así opinaba Gabriel Celaya en su noticia sobre la convención de realismo celebrada en Madrid, citado por José Lázaro en *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, Colección “Tiempo de memoria”, Barcelona: Tusquets, 2009. p. 282

¹⁴ Estas convenciones llevaron a Goytisolo a plantearse problemas morales que recopiló en 1966 en su libro *El Furgón de cola*. En el artículo que se titula precisamente “examen de conciencia”.

¹⁵ Carta de Mary McCarthy a Hannah Arendt, Madrid, 24 de octubre de 1963. *Entre amigas. Correspondencia entre Mary McCarthy y Hannah Arendt 1949-1975*, Barcelona: Lumen, 1998, p. 197.

“cuestionaron la ingenuidad de su compromiso político y pusieron en evidencia la superioridad intelectual, técnica y estética de sus propios planteamientos literarios”¹⁶.

Algunos españoles tuvieron consciencia, Gabriel Celaya decía “tuve la impresión de que estábamos haciendo el ridículo, de que llevábamos quince o veinte años de retraso y de que estábamos haciendo una revolución que no venía a cuento”¹⁷.

LOS AUTORES

MARTÍN-SANTOS

Precisamente en esta convención, destaca el novelista Luis Martín-Santos por sus ideas innovadoras. Celaya opinó que de los participantes “Luis [Martín-Santos], que era el más inteligente de los españoles, hizo un punto medio muy bien hecho” y luego “tuvo un diálogo muy interesante, de altos vuelos, con Nathalie Serrate”¹⁸. También Doménech, presente en el congreso, explicó en qué consistió esta intervención del vasco: “planteó una cosa muy interesante sobre los mitos, sobre su sentido y la importancia de la conciencia mítica para la literatura. Yo creo que era muy importante recuperar el planteamiento mítico que la literatura necesita y además plantearlo en un debate sobre el realismo en aquellos momentos”¹⁹.

Esta diferencia respecto a sus contemporáneos *realistas*, nos da una imagen de la importancia que tuvo la obra de Martín-Santos en su época. Según Castellet, Martín-Santos, representa, “el esfuerzo más notable – y más eficaz – para desmitificar el mundo de la posguerra española, tanto desde un planteamiento temático, como desde un intento de renovación del lenguaje”²⁰.

Luis Martín-Santos nació en Larrache en 1924 y murió en Vitoria en un accidente de coche en 1964, dejando inacabada su segunda novela. De joven, se doctoró en psiquiatría por la universidad de Madrid y en 1951 fue el director del Sanatorio Psiquiátrico de San Sebastián²¹. A pesar de su formación médica, se interesó desde muy joven en la literatura, y adquirió una

¹⁶ José Lázaro, *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, *op. cit.*, p. 287.

¹⁷ Citado por Lázaro en *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, *op. cit.*, p. 282.

¹⁸ Citado por Lázaro en *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, *op. cit.*, p. 282.

¹⁹ Citado por José Lázaro en *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, *op. cit.*, p. 283.

²⁰ José María Castellet, “Tiempo de destrucción para la literatura española”, en *Literatura, ideología y política*, *op. cit.*, p. 146.

²¹ Formación médica que le permitió adquirir gran cultura en el campo de la psicología. Publicó un libro de ensayos de psicología: *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*, Barcelona: Seix Barral, 1964.

vasta cultura clásica y moderna – prefiriendo entre todos los novelistas modernos a Joyce. Su estancia en Madrid y su amistad con Juan Benet le permitió acercarse más a la novela moderna y, en filosofía, a las ideas existencialistas de Sartre²².

Por su rara originalidad y por sus ocupaciones distintas a la literatura, no pertenece a ningún grupo literario concreto, aunque de joven compartió proyectos vanguardistas y conversaciones literarias con Juan Benet. Su compromiso político le empujó a hacerse miembro del PSOE en 1956, lo que le valió una estancia en la cárcel de Carabanchel en la que escribió *Tiempo de silencio*.

Su obra literaria se reduce a *Tiempo de silencio*: su única novela finalizada. Su muerte prematura truncó su proyecto de escribir una trilogía llamada “La destrucción de la España Sagrada”²³ cuyo segundo tomo, *Tiempo de destrucción*, dejó inacabado; se desconoce tanto el título como la temática del tercero²⁴.

Tiempo de silencio constituye un ambicioso proyecto de renovación de la narrativa española. En la novela, se opera una fragmentación de la realidad a través de la superposición de una realidad mitológica e intemporal con la que busca deformar la realidad e investigarla (“poner el dedo en las llagas sociales y suscitar tomas de conciencia de las mismas”²⁵). Para ello, debe renovar el lenguaje también: sintaxis sincopada, amalgamas, metáforas absurdas o “bajorrealistas”²⁶, referencias clásicas y mitológicas.

Martín-Santos se interesa por “la indagación sobre los mitos y lugares comunes de la vida y cultura española desde el género narrativo”²⁷ porque cree que el escritor que se compromete realmente con la sociedad debe asumir la tarea de destruir los viejos mitos. Especialmente en España pues “prácticamente en nuestra realidad espiritual está todo por

²² Janet Winecoff Díaz preguntó en 1968 a Martín-Santos por sus novelas preferidas: “[Mis novelas preferidas] son Ulises de Joyce; Don Quijote; Rojo y negro de Stendhal; La búsqueda del tiempo..., de Proust (todos los tomos); El Dr. Fausto de Mann; Pickwick de Dickens”, , pag. 237 [Entrevista realizada a Martín-Santos el 21 de julio de 1962]. Ver también los testimonios de Castilla del Pino sobre los gustos literarios de Martín-Santos en José Lázaro, *Vidas y muertes de Martín-Santos*.

²³ El traductor de Martín-Santos al francés, Alain Rouquier, confirmó a José Lázaro por conversación telefónica que era el título original de la trilogía “porque a mí Martín-Santos me había hablado de ese título antes de que lo emplease Goytisolo”, *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos, op. cit.*, p. 291.

²⁴ Lázaro especula sobre un posible título en *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos, op. cit.*, pp. 279-281.

²⁵ Citado por Josep María Castellet, “Tiempo de destrucción para la literatura española” en *Literatura, ideología y política, op. cit.*, p. 146.

²⁶ Su proyecto de vanguardia con Juan Benet, véase “Luis Martín-Santos, un memento”, en *Otoño en Madrid hacia 1950*, Alianza, Madrid, pp. 109-141 [edición original, *El País Semanal* (506), 21 de diciembre de 1986, pp. 64-89.

²⁷ Fernando Morán, *Novela y semidesarrollo*, Madrid: Taurus, 1971, pp. 382-283.

destruir”²⁸. De este modo, lleva a cabo “un tratamiento novelesco de una realidad más compleja y ambigua que los hechos escuetos”²⁹.

En su estilo, rechaza el realismo, estando a favor de lo que él llamó “realismo dialéctico”, para “vencer las dificultades técnicas de una captación verdaderamente dialéctica de la realidad cambiante, que no puede expresarse adecuadamente con una simple actitud descriptiva o conmiserativa”³⁰.

El “realismo dialéctico” – opuesto del “realismo social” que Martín-Santos consideraba “un tanto pedestre y comprometido”³¹ – consiste en “pasar de la simple descripción estática de las enajenaciones, para plantear la real dinámica *en actu*”³². El personaje novelesco debe pues, al modo de un paciente de psicoanálisis, experimentar una encrucijada moral, encararla a través de la dialéctica (aceptando las contradicciones) y salir transfigurado en alguien nuevo que ha tomado conciencia de ese problema moral planteado. Por ello, se parte del realismo para adentrarse en una interrogación, estudio, discurso moral que transforme la realidad en algo nuevo. El realismo en literatura “solo podía servir como detonante: era la bomba que desacralizaba un mundo caduco y represivo, petrificado” pero “sobre las ruinas de lo que destruía [el creador] debía proponer un mundo que no podía construirse sino desde una creación nueva, que, para que tuviese consistencia, tenía que mitificarse sobre una visión totalizadora” es decir, “el creador debía plantearse el carácter dialéctico entre el realismo detonante y la alegoría propuesta”³³.

GOYTISOLO

Juan Goytisolo nació en Barcelona en 1931 y murió en 2017 en Marraquech. Su infancia estuvo marcada por la guerra civil³⁴. Esta situación personal le lleva – como a sus hermanos

²⁸ Martín-Santos citado por José Lázaro en *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, op. cit., p. 250.

²⁹ Fernando Morán, *Novela y semidesarrollo*, Madrid: Taurus, 1971, p. 388.

³⁰ “Noticia sobre el coloquio sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea”, *El mundo en español*, Hoja informativa del servicio de prensa de la UNESCO, París, diciembre de 1963.

³¹ Janet Winecoff “Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel” en *Hispania*, nº51; 1968, p. 237.

³² Carta a Ricardo Domenech citada por él mismo en “Luis Martín-Santos” en *Ínsula*, marzo 1964, p. 4.

³³ Esta teoría de Martín-Santos está expuesta por Josep María Castellet, en “Mary McCarthy y las lechuzas”, *Los escenarios de la memoria*, Anagrama, Barcelona, pp. 222-224, en donde recoge una conversación sobre realismo entre Martín-Santos y Mary McCarthy.

³⁴ Murió su madre en Barcelona en un bombardeo del ejército de Franco; la familia paterna era marcadamente franquista, se educó en un colegio jesuita.

Luis y José Agustín – al marxismo. Desde su primera novela *Juego de manos* (1954), llevará a cabo una narrativa realista y comprometida con la realidad. En 1951 viaja a París donde conoce a su futura mujer, Monique Lange, secretaria personal de Gaston Gallimard. Gracias a esta relación, Goytisolo se convierte en consultor de la editorial francesa Gallimard, lo que hace de él un miembro privilegiado de la “generación del medio siglo”. No es solo uno de sus más exitosos escritores, sino que es, además, el responsable de la divulgación y exaltación de dicha generación en el extranjero durante los años 50 y 60.

Sin embargo, a mediados de los años 60, Goytisolo entra en crisis tanto moral como literaria. Por un lado, se da cuenta de que la labor política de su generación ha sido totalmente ineficaz; por el otro, empieza a rechazar la estética realista común a sus contemporáneos. Los ensayos publicados entre 1961 y 1965 y recogidos en *El Furgón de cola* son un reflejo de esta crisis. En ellos, hace un “examen de conciencia” para analizar los errores de su generación; e intentar repararlos. Llega a la conclusión, parecida a la de Castellet de que el *compromiso político* que defendían ha sido insuficiente³⁵ y que, además, en lo literario, siguen estancados en la estética naturalista del siglo XIX, y en la visión mitificada de la realidad española.

Esta crisis está reflejada en su obra literaria en *Señas de identidad* (1966), la primera novela de la trilogía de Álvaro Mendiola o “trilogía de la traición”, en la que va a realizar una mordaz crítica de España y todos sus mitos. *Reivindicaciones del conde Don Julián* (1970) es la segunda novela de esta trilogía y Juan Goytisolo lleva a cabo en ella numerosos experimentos formales.

Sin embargo, el escritor afirma que “no he abandonado en ellas en modo alguno el compromiso que buscaba en mis obras juveniles. Simplemente, lo he trasladado a otro nivel. Nuestro anquilosado lenguaje castellanista exige—lo repito desde hace tiempo—el uso de la dinamita o el purgante.”³⁶

Como modelo de “destrucción” que le inspira en su nueva etapa innovadora cita a Martín-Santos, “el primer novelista que entre nosotros arremetió al lenguaje rancio y embalsamado de los epígonos del 98”, “emprendió su desacralización simultáneamente a una brillante reivindicación de ‘discurso’”. Y llega a afirmar que “*Tiempo de silencio* es el comienzo de una nueva etapa, una obra que abre para la novelística española todos los caminos y puertas”³⁷.

³⁵ Tras años de literatura realista “comprometida”, el panorama cultural y político se encuentra más estancado que nunca ver *El furgón de cola*, p. 21.

³⁶ “La novela española contemporánea”, *Disidencias*, Barcelona: Seix Barral, 1977, pp. 153-169.

³⁷ *Ídem*, p. 165.

Este cambio de rumbo obedece también, en el plano temático, al descubrimiento que hizo Goytisolo, gracias a la obra de Américo Castro, de la supervivencia de una serie de mitos ancestrales en la sociedad española (y en el mundo cultural) que impiden su avance.

Así es como Goytisolo concluye que el problema de España no es tanto histórico sino *mítico*, y como tal, subconsciente e irracional. Por ello, para llevar a cabo un compromiso *político* en una obra literaria, no se debe atacar a la realidad histórica; sino que se debe psicoanalizar a toda la nación a través de sus textos para expulsar sus demonios.

La supervivencia del mito en España

Américo Castro demostró en su *España en su historia: cristianos, moros y judíos* (1948) la supervivencia en España de los viejos mitos que nacieron tras la reconquista y que seguían latentes y estancados en la sociedad.

Tras la reconquista e implantación de la religión católica, se creó en España el nuevo mito de “la eternidad de Castilla”. La creación de este mito pasó por la destrucción de todo lo mestizo que había entrado durante el periodo moro: “en España la tradición castellana se rescató en bloque como factor de unidad y cohesión frente al elemento de *disgregación* de lo ‘español’ que suponía la dominación musulmana”³⁸.

Este mito tan alejado de la historia provocó la “la absolutización de los valores [de Castilla], y sus supuestas ‘esencias’ cobraron un carácter de emblemática representación de lo español” dejando fuera “a las regiones de la periferia” y también “los particularismos históricos, sociales y regionales”. Con esta negación de la realidad, “sustraída a la dinámica histórica”, el mito cristalizó en el tiempo” – porque “la visión textual interiorizada se impone y anula la realidad”³⁹ – y se convirtió “la Historia en una vulgar metafísica y la realidad española en entelequia”⁴⁰. Es decir, la negación de la realidad y sustitución de esta por una visión falsa, lleva lentamente a España fuera de la historia. O, en palabras de Goytisolo, “la adopción de un conjunto de dogmas y actitudes” supuso “el aislamiento purista y estéril, culpable de nuestro acartonamiento e inmovilismo”⁴¹.

³⁸ Curutchet, “Juan Goytisolo y la destrucción de la España sagrada” en *Juan Goytisolo*, Madrid: Editorial Fundamentos, Colección Espiral, 1975, p. 73.

³⁹ “De Don Julián a Makbara: una posible lectura orientalista”, *Crónicas sarracinas*, Madrid: Editorial Alfaguara, 1981 p. 39.

⁴⁰ *Ídem*.

⁴¹ “Prólogo” a *Cartas de Américo Castro a Juan Goytisolo*, Valencia: Editorial Pre-textos, 1997.

El compromiso mítico

Por este motivo, muchos escritores ven la necesidad de destruir este mito. Castellet lo ve necesario para abandonar definitivamente la ideología de derecha asentada en “la aceptación de una tradición sucesiva y reiteradamente interpretada y puesta al día por el pensamiento conservador” – como explicado antes: la justificación *mítica* de la política – por ello, “todo un programa de revisión de la tradición cultural española está por hacer y mientras no lleguemos a las generaciones que nos han de seguir el inicio de un trabajo en este sentido habremos fracasado en nuestra labor y no habremos sido otra cosa que un eslabón más en la ‘epistemología de derecha’ que estas heredarán”⁴².

Goytisolo se apoya en sus tesis para ir hacia el mismo camino. Opina que en España se “vive de la renta de un capital de heroísmo” y los intelectuales españoles “seguimos con anteojeras una tradición literaria: hay un mito del 98, como hay un mito del 36 igualmente nocivo y debemos dejar en paz a Unamuno y García Lorca si queremos saber dónde estamos y adónde vamos, en qué situación concreta vivimos”⁴³. Sin embargo, “las virtudes y defectos de un pueblo no son características definitivas y permanentes de su modo de ser, sino que nacen, se desenvuelve y mueren de acuerdo con las peripecias de su historia”⁴⁴. Se debe, pues, rescatar la verdad del mito.

Además, dentro la labor literaria, el compromiso no es solo con la realidad sino con la propia literatura, y, con esto, con la literatura que ha perpetuado los mitos (la literatura del siglo XVII, la del 98).

Martín-Santos comparte las mismas ideas: hay que acabar con “la concepción del mundo que nos fue impuesta, desde Ortega y Unamuno hasta Laín o López Ibor”⁴⁵.

Martín-Santos se refirió a los mitos en la literatura como *tema literario* fundamental, el campo de acción para el escritor.

La literatura tiene dos funciones bien definidas frente a la sociedad. Una primera función relativamente pasiva: la descripción de la realidad social. Otra función especialmente activa: la creación de una Mitología para uso de la sociedad. En ambas

⁴² José María Castellet, “Tiempo de destrucción para la literatura española”, en *Literatura, ideología y política*, *op. cit.*, p. 154

⁴³ “Entrevista con Emir R. Monegal”, en *Juan Goytisolo*, Editorial Fundamento, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁴ “Examen de conciencia”, *El furgón de cola*, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁵ Carta de Luis Martín-Santos a Carlos Castilla del Pino, enero de 1961. Citada en: Castilla del Pino, “Recuerdo de Luis Martín-Santos”, en Fuentenebro, F., Berrios, G.E., Romero, A.I., y Huertas, R. (ed.), *Dr. Luis Martín-Santos. Psiquiatría y cultura en España en un tiempo de silencio*, Necodisne, Madrid, pp. 17-27.

funciones la literatura ejerce su capacidad para llegar a ser una técnica de transformación social. En cuanto que descripción pone el dedo en las llagas sociales y suscita tomas de conciencia de las mismas. En cuanto Mitología, puede actuar de dos modos opuestos: si se trata de una Mitología enajenada, como encubrimiento de lo injusto⁴⁶; si se trata de una Mitología progresiva, como pauta ejemplar de realización.⁴⁷

De hecho, el escritor se compromete realmente con la sociedad cuando asume la tarea de destruir los viejos mitos y crear nuevos, su función es lo que él llamó “desacralizadora-sacrogenética”. Explica: “desacralizadora” porque “destruye mediante una crítica aguda de lo injusto” y “sacrogenética” porque debe colaborar al mismo tiempo “a la edificación de los nuevos mitos que pasan a formar las Sagradas Escrituras del mañana”⁴⁸. Lázaro desglosa el término así: “una nueva mitología capaz de abrir horizontes desconocidos de justicia, de verdad y de libertad”⁴⁹.

LAS OBRAS

Tiempo de silencio

Tiempo de silencio fue escrita en la cárcel de Carabanchel en 1961⁵⁰ y publicada por Carlos Barral en 1962. Se tradujo al francés y fue publicada un año más tarde en las ediciones de Seuil, con contratos en las principales librerías de Europa⁵¹.

La novela narra las peripecias sufridas en una noche de borrachera por Pedro, joven investigador, que cambian trágicamente su destino. La novela se divide en pequeños fragmentos de diversos estilos que cuentan la historia – aparentemente banal – desde distintos prismas o puntos de vista para poner en duda la realidad.

⁴⁶ Menciona en otra ocasión, con términos menos lapidarios que esta “mitología encubridora de lo injusto” es una “mitología alienada, la cual se desentiende de la injusticia”, “Seminario sobre la novela española contemporánea”, Barcelona, enero, 1964.

⁴⁷ Citado por Castellet en “Tiempo de destrucción para la literatura española”, *Literatura, ideología y política*, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁸ Janet Winecoff “Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel” en *Hispania*, nº51; 1968, p. 237.

⁴⁹ José Lázaro, *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, *op. cit.*, p. 280.

⁵⁰ “Luis hablaba poco de su experiencia en la cárcel, pero también fue productiva para él, porque como consecuencia de una de las detenciones le suspendieron varios meses de empleo y sueldo en el hospital de San Sebastián en que trabajaba y entonces se encerró a escribir *Tiempo de silencio*. Una suerte, ¿no?”, Antonio Nabal citado por *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, *op. cit.*, p. 230.

⁵¹ Lo explica bien Barral en su carta a Martín-Santos del 28 de octubre de 1961, Archivo Barral.

La trama

La trama parte de un hecho trivial que cobrará dimensiones trágicas. Al principio de la novela, Pedro investiga en el Instituto para el que trabaja las causas del cáncer inguinal y genético en ratones. Pedro es un investigador de provincias llegado a Madrid para estudiar; pero también se interesa por la literatura y se codea con algunos de los intelectuales de su época en cafés, especialmente su amigo Matías. Alberga ideas de libertad y de liberación. Quiere escapar de la abulia y de la autosuficiencia social que le plantean en España. Influido por las ideas extranjeras, deshecha también el erotismo hispano construido en la dicotomía irreconciliable de “decencia conyugal” o prostíbulo. Así “ha elegido un camino más difícil a cuyo extremo está otra clase de mujer, de la que lo importante no será ya la exuberancia elemental y cíclica, sino la lucidez libre y decidida”⁵². Los ratones que utiliza para el experimento se han acabado y su ayudante Amador le propone visitar a su “pariente” el Muecas en las chabolas que rodean la ciudad pues tiene ratones de la misma cepa (robados y criados en la inmundicia de su chabola). Pedro ve en las chabolas pobreza, insalubridad y *promiscuidad*. Después de esta visita, Pedro se lanza a la noche madrileña emborrachándose en las tabernas con su amigo Matías y acabando, por fin, en un burdel. Al volver a la pensión en la que vive, y atraído por las fuerzas invisibles del erotismo reprimido, va a la habitación de Dorita (la nieta de la dueña) y hacen el amor. Aturdido, vuelve a su cuarto con complejo de culpa, pero es despertado por el Muecas quien ha ido a buscarle porque su hija mayor (Florita) se muere desangrada. Pedro acude y se encuentra a la hija desangrada por la mala práctica de un curandero de las chabolas que le había intentado practicar un aborto. Pedro se da cuenta del engaño, pero aun así intenta curarla, sin éxito, pues ella muere poco después. Perturbado, deja la chabola sin firmar certificado de defunción y vuelve a la pensión. Al día siguiente, acude a una conferencia de Ortega y Gasset con Matías y su madre. La culpa empieza a desasosegarle. Dorita acude a la casa a prevenir a Pedro de que huya pues le busca la policía. Él decide esconderse en el burdel de doña Luisa. El policía, sin embargo, acaba encontrándole y le encarcelan. La madre analfabeta de Florita es quien descubre su inocencia, al fin, y sale en libertad. Tras el proceso de alienación que sufre en la cárcel, Pedro ha quedado embobado y decide aceptar su sino de casarse con Dorita y establecerse de médico. Acude con ella a una verbena y ella es asesinada por Cartucho, antiguo pretendiente de la hija del Muecas, vengador

⁵² Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona: Seix Barral, 1961, 1980, 1989, p. 166

equivocado. La novela acaba en Príncipe Pío, donde Pedro coge un tren para adentrarse en Castilla a ejercer de médico en un pueblo.

Estructura

Hemos tratado de explicar la trama de la novela, pero su forma no es, de ninguna manera, lineal. La novela se divide en pequeños textos de diversos estilos que cuentan la historia – aparentemente banal – desde distintos prismas o puntos de vista y distintos estilos para poner en duda la consistencia de la realidad.

Los diversos episodios en que se divide la novela – aunque sin señalar pues no se divide en capítulos ni secciones – son: la expedición a las chabolas; la noche de alcohol que acaba en el primer infierno: el burdel; el encuentro sexual con Dorita; la muerte de Florita; la huida de Pedro y su persecución; su estancia en la cárcel; la aceptación de su nueva vida y muerte de Dorita, y su huida hacia Castilla. Son nueve episodios. Estos episodios están explicados casi siempre ya sea por distintas personas, ya sea con distintos estilos. El escritor utiliza gran variedad de técnicas vanguardistas: el monólogo interior, la descripción objetiva, la mitificación irónica de la realidad, la enumeración desbocada, locuaz, un uso novedoso de la sintaxis, neologismos, extranjerismos (incorporación casi siempre sarcástica de términos de filosofía alemana o de economía anglosajona), e incluso incorporación de estructuras verbales latinas al discurso en español⁵³. Así, el novelista consigue analizar la realidad que expone desde distintos puntos de vista, enfoques, estilos que varían en función de la intención literaria.

Por ejemplo, el episodio de las chabolas se constituye de distintos apartados. En el primero, se describe las chabolas con un tono irónico, semi-mítico, a través de abundancia de antítesis y anáforas que denuncian la bajeza de tales sitios. Describe la explanada como un monte “en que florecían, pegados unos a los otros, los *soberbios alcázares de la miseria*”; en donde suele escucharse “la letanía grandilocuente y magnífica de las blasfemias varoniles”⁵⁴. En el siguiente pasaje, se añade el punto de vista etnográfico al análisis de esa realidad. Así las chabolas se convierten (irónicamente) en símbolos del “brío de una civilización que sabe mostrar su poder creador tanto en la total ausencia de medios de la meseta como en la ubérrima

⁵³ Guillermo Cabrera Infante dijo de *Tiempo de silencio*: “es un libro rico en estilo, espeso en lenguaje y no se parece a ninguna de las novelas españolas de su tiempo, tan locuaz. Es, a pesar de su opacidad, un libro transparente y lacónico en su *extrema verborrea*”, “El armisticio del tiempo”, *El País (Libros)*, 7 de julio, pp. 1-4.

⁵⁴ pp. 50 y 51. En el mismo episodio, Martín-Santos se refiere a los motines de los pobres como “miseras riquezas”, al Muecas como “Pozo de sapienza”. Viendo, con la anáfora la distancia desoladora entre una palabra y la otra, entre la realidad y el ennoblecimiento.

abundancia de las selvas transoceánicas”⁵⁵. En el siguiente apartado, es el Cartucho, habitante arquetípico de esas zonas – agresivo, criminal – quien con un monólogo interior desestructurado y poco correcto nos hace ver el discurso fragmentado y analfabeto de la chabola por dentro. En el apartado siguiente, las chabolas se convierten en lugares infernales “la ciudad prohibida con picos ganchudos [en los] tejados para protección de demonios voladores”⁵⁶ y coincide con el *descenso* de Pedro y Amador hacia la casa del Muecas. En el último apartado sobre las chabolas asistimos a la visión irónica de la chabola del Muecas como una próspera granja de Estados Unidos en que prósperamente se reproducen los ratones que robó del Instituto. “Gentleman-farmer Muecasthone visitaba sus criaderos por la mañana [de] sus yeguas de vientre de raza selecta” y “conversaba después con los notables en lindes de la amplia finca”⁵⁷. Este retrato extremadamente sarcástico se explaya y aumenta: “el ciudadano Muecas bien establecido, veterano de la frontera, notable de la villa respetado entre sus pares” es también “un caballero, gozoso de su estatus confortable”⁵⁸. Y llega la descripción distorsionada al paroxismo cuando, al final del pasaje, el Muecas se convierte en “Príncipe negro y dignatario Muecas paseaba su chistera gris perla y su chaleco rojo con una pluma de gallo macho en el ojal orgullosamente, entre los negritos de barriga prominente y entre las pobres negras de oscilantes caderas que apenas para taparrabos tenían”⁵⁹.

Con los nueve episodios ocurre lo mismo: una realidad física o médica que se va distorsionando hasta cobrar dimensiones míticas; que se confunda con la percepción miope de los individuos, entre otras técnicas innovadoras.

Recepción de *Tiempo de silencio*

La novela por su modernidad, por su despliegue de cultismo, por su ruptura total con el realismo que dominaba la época, causa estupor en su época. Barral, nada más leerla dijo “tu novela es sensacional y además va a caer como una bomba en medio del panorama uniforme del joven realismo patrio. Experimento los extraños escorzos de los exploradores de la selva virgen.”⁶⁰

⁵⁵ *Tiempo de silencio*, p. 52.

⁵⁶ *Ídem*, p. 57

⁵⁷ *Ídem*, pp. 67, 68

⁵⁸ *Ídem*, pp. 70, 71.

⁵⁹ *Ídem*, p. 71

⁶⁰ Carta de Carlos Barral a Luis Martín-Santos, Barcelona, 31 de mayo de 1961. Fondo Carlos Barral, Biblioteca de Catalunya.

Benedetti afirma que “en la actual novela española tan uniforme en su técnica objetiva, *Tiempo de silencio* no solo aparece como un ejemplar fuera de serie, sino que además indica un rumbo salvador, ya que prescinde de varios tabúes que en cierto modo están paralizando el innegable talento de algunos narradores españoles de las más recientes promociones”: principalmente porque los personajes dejan de ser testigos o “meros *voyeurs*” para empezar a “*pensar*” y “el estilo deja de ser una transcripción casi taquigráfica de lo coloquial para convertirse en un verdadero instrumento literario” así hay en la novela “una felicidad de contar que *arrastra*, seduce y provoca al lector”⁶¹.

Cabrera Infante, gran joyceano e innovador, entusiasta dijo que “terminó con la tradición realista española que había sido propagada como una infección”; de hecho, “su riqueza léxica y su prosa (discurso y recurso) son de una complejidad sintáctica absolutamente novedosa en el español de España”. Es más, “Martín-Santos, al paso que adelantaba el curso de la novela española, liquidaba a los que en España, como en otras partes, confundían arte marxista con behaviorismo, pero al mismo tiempo pertenecían a la rancia tradición española del realismo, tremendo como en Cela o manso como en Ferlosio. Muchos, a veces, no hacían más que una versión actual de ese costumbrismo que fue la plaga local de la literatura española desde el siglo XVIII”⁶².

Reivindicación del Conde don Julián

Juan Goytisolo escribe *Reivindicación del conde don Julián* desde Tánger. Su objetivo es continuar con la ruptura que inició en *Señas de identidad* que implica desprenderse de sus propias *señas de identidad*: patria, familia, tradición.

Génesis

Tras la lectura e intercambio de cartas con Américo Castro⁶³, Juan Goytisolo toma consciencia de la peligrosa vigencia de los mitos en la sociedad española que hacen vivir al país en un pasado del que no puede salir. Por ello, se plantea el proyecto de destruir los viejos mitos

⁶¹ Mario Benedetti (1968), “Luis Martín-Santos, nueva invasión del personaje”, en *Sobre artes y oficios*, Alfa, Montevideo, pp. 219-223 [Edición original(1964), “Comentario sobre *Tiempo de silencio*, diario *La Mañana*, Montevideo, 9 de junio].

⁶² “El armisticio del tiempo”, *El País (Libros)*, 7 de julio, pp. 1-4.

⁶³ Recogidas en *El epistolario (1968-1972)*, Valencia: Editorial Pre-textos, 1997.

de la España sagrada. Sin embargo, ante “el poder de seducción” del mito, la manera textual de destruirlo ha de ser también de gran virulencia. Contrariamente a lo que ha sido tradicionalmente en España el “arte comprometido”, al que define en estos términos:

Desde el siglo XVIII la inteligencia liberal española se ha alzado contra el mito cristiano viejo que produjo la grandeza y subsiguiente ruina del país, pero lo ha hecho siempre en nombre de la razón, desdeñando los fantasmas interiores de nuestra personalidad, las pesadillas, los demonios, los sueños. De este modo, los escritores que se enfrentan al mito carecen de la fuerza de atracción del mito que combaten. La historia de la corriente artística liberal se reduce así entre nosotros a una triste sucesión de derrotas lúcidas⁶⁴.

La lucha “racional” contra el mito es ingenua pues no se puede combatir algo irracional (“fantasma, demonio o sueño”), arraigado en el alma popular; con la utilización exclusiva de la “razón” (que es su antítesis). Sin embargo, en la tradición española algunos artistas consiguieron superar ese modelo. “Únicamente” Goya y “quizás en Buñuel y Valle-Inclán” comprendieron que para atacar al mito se debe acceder a él a través de la imaginación. Goya funda un nuevo compromiso basado en una “admirable alianza integral de imaginación y razón bajo la apariencia engañosa de un delirio” que permite la creación de “un universo creador de una verdad e intensidad superiores a las del mito que combaten”⁶⁵. Goytisoló va a tratar de incluirse en esta tradición.

Don Julián se inserta deliberadamente en esta corriente. No es una crítica moral ni una novela de tesis, sino una agresión alienada, onírica, *esquizofrénica*. El ataque del narrador contra su patria no se realiza en nombre de la razón histórica; sus motivaciones son mucho más secretas y oscuras, más próximas al universo *sadiano* o al *goyesco*. Su discurso se sitúa a medio camino entre la crítica racional y la opacidad del instinto. Es una tentativa de psicoanálisis⁶⁶.

Para ello se va a centrar no en la realidad sino en la realidad textual del mito, en “la visión textual interiorizada” que consigue, tras la repetición imponerse y “anular la realidad”. Entonces, para acabar con el mito *dentro* de la tradición recurre a otro mito: don Julián.

El conde don Julián, antiguo gobernador de Ceuta, es el responsable, según la leyenda, de la entrada de los árabes a España. Tal como narran las crónicas medievales, el rey Rodrigo había violado a su hija Cava y él, como venganza, abrió el país a los árabes. Tras lo cual se produjo la terrible “destrucción de la España sagrada” o “duelo de los godos”. “Era difícil” dijo

⁶⁴ “Declaración de Juan Goytisoló”, Revista *Norte*, num. 4-6, julio-diciembre 1972. Holanda. Incluido en *Juan Goytisoló*, Editorial Fundamentos, 1975, (Julián Ríos, ed.).

⁶⁵ *Ídem*.

⁶⁶ “Declaración de Juan Goytisoló”, Revista *Norte*, num. 4-6, julio-diciembre 1972. Holanda. Incluido en *Juan Goytisoló*, Editorial Fundamentos, 1975, (Julián Ríos, ed.).

en 1989, “vivir aun ocasionalmente en Tánger, enfrentado a la costa española – a una España gobernada por un régimen tan opresor como el de la monarquía visigoda – sin evocar la figura mítica de don Julián y soñar en una traición grandiosa como la suya”⁶⁷.

La trama

Don Julián empieza con el narrador en la cama, en su casa de Tánger. Aún no ha abierto los ojos y ya empieza a maquinarse la destrucción de España y a despotricar contra el país y sus gentes. Por este motivo, se identifica a sí mismo como el “nuevo conde Don Julián”. Se levanta de la cama y recoge los insectos muertos de su encimera y los guarda en una bolsita en su chaqueta. Sale a la calle en donde se entrega al placer de deambular, contemplar a los pasantes, descifrar los mensajes. Va a la estación de autobuses: en un café, ve la televisión española. Luego va al médico a por una inyección contra la sífilis y a tomar té. Un niño marroquí le hace de guía durante un rato, este niño le evoca su infancia. Va a la biblioteca donde se divierte en colocar los insectos muertos entre las páginas de los clásicos nacionales. Al salir del cine se encuentra con un abogado español con quien va a un bar, pero se muestra huraño y se va. En la calle ve a un grupo de turistas americanos que participan en el espectáculo de un encantador de serpientes. El narrador – Julián – se imagina que la serpiente estrangula a una turista americana. En una terraza un español le identifica como “cronista” o periodista pero Julián lo desmiente. Al final, entra en un fumadero donde, acompañado (o no) de un árabe, fuma y delira.

En su delirio, en que reaparecen las imágenes vistas durante el día se imagina distintas cosas. Primero, se imagina a sí mismo de niño en su clase de ciencias naturales. Luego, influido por las imágenes que ha visto en la televisión, reconstruye la vida de Séneca como un joven torero que se acaba convirtiendo en Franco. Más adelante, se imagina que es el nuevo conde Don Julián que ya ha conseguido atravesar el estrecho y se prepara para destruir la España sagrada: asesinatos, violaciones, tala de árboles. Al final de su delirio, vuelve a imaginarse a sí mismo de niño, un niño modelo parecido al nuevo Caperucito rojo, que es manipulado por un “moro” (lobo) feroz que le viola, le maltrata y le asesina. Tras la muerte del niño, el cadáver reaparece en un arroyo en Tánger, pero el niño resucita y se convierte al Islam. La novela termina con Julián de nuevo en su casa yéndose a dormir (“mañana será otro día, la invasión recomenzará”⁶⁸).

⁶⁷ *Crónicas sarracinas, op. cit.*, p. 40.

⁶⁸ *Don Julián*, Barcelona: Seix Barral, 1976, 1985, p. 240. Primera edición México: Joaquín Morritz, 1970.

Estructura

Don Julián es, como su propio autor dijo, una agresión “alienada, onírica y esquizofrénica”. El personaje principal – autodenominado don Julián – está sometido a una fuerte angustia personal (lejanía de los suyos, soledad, obsesión con la destrucción y traición de su patria). Además, consume drogas hacia el final del capítulo 1 y la gran parte del libro ocurre en un plano ficticio o delirante.

El libro se divide en cuatro capítulos de temática muy diferenciada. El primer capítulo nos presenta al personaje – angustiado, solo y muy reflexivo – y su paseo por la ciudad. Las imágenes que él retendrá de este paseo serán el inicio, el detonante de su delirio posterior.

En el capítulo 2, el personaje se ha sentado en un fumadero y contempla las imágenes del día que se confunden, se superponen. De esta asociación de ideas surge, primero, la conexión entre su propia infancia y el cuento de Caperucita roja. Segundo, la imagen del filósofo Séneca como un torero (quizás tras haber visto en la televisión, como nos cuenta, un documental sobre Séneca en que se ven sus distintas estatuas, y, justo después, alguna corrida). El nuevo Séneca-torero se superpone a la imagen de Franco, tal como aparece en la emisión, coronado en un coche oficial.

En el capítulo 3, se produce la “destrucción de la España sagrada” propiamente dicha. El capítulo se inicia con una descripción de los mitos de España según sus más importantes escritores a través del uso de la perífrasis. El tono en estos pasajes es, como veremos, extremadamente cómico: se recurre con frecuencia a la caricatura de los textos o al sarcasmo. Por ejemplo, encontramos al apóstol Santiago según aparece en el Romancero y el paisaje de Castilla a través de los escritores del 98. Después de esta descripción, Julián destruye los mitos a través de una violencia encarnizada tomada también de la leyenda “de la destrucción de la España sagrada”. Los árabes de “sus huestes” son “negros como la pez”⁶⁹ y cometerán crímenes horribles. También en esta invasión se atacará el lenguaje: Julián arrebató al “castellano” las palabras de origen árabe, incluso el “olé” (*wall'ah*), lo que provocará la muerte del torero.

En el último capítulo, se vuelve a la imagen de la infancia tal como se ha tratado en el capítulo 3. Sin embargo, ahora el niño se ha convertido él mismo en Caperucito Rojo, un niño modelo, que sufrirá el ataque – violación, maltrato y asesinato – del árabe rudo de la leyenda.

⁶⁹ Tema que aparece en las crónicas medievales para referirse a la invasión sarracena de España, como estudiaremos más adelante. “Negros como la pez” es como describió Alfonso X en su *Crónica General* a los árabes invasores.

Intertextualidad

La novela *Don Julián* está nutrida de la tradición pues es una *agresión* no contra el país como realidad geográfica sino contra la realidad textual: la tradición castellana (“carpetovetónica” como él la llama en la novela) empeñada en borrar las señas de un posible mestizaje árabe y hebreo. En su caso como exiliado, dijo que “la lengua” era “el único bien que le queda”; por ello “aferrándose a ella como a única patria auténtica, puede emprender la destrucción mítica de la otra”, y “dispone tan sólo para acometer su empresa, de los textos escritos desde que el castellano existe”⁷⁰.

Por ser una empresa exclusivamente textual, “la mirada personal del autor en su paseo por las calles de Tánger se diluye en un *corpus* textual de citas, recuerdos, motivos, rimas, ficciones, imágenes acarreados por la tradición literaria española”, lo cual es “deliberado”: “su combate es *contra* la tradición, pero actúa *dentro* de ella”⁷¹.

Esto explica la abundancia de citas y la ausencia de un personaje *real* o desarrollado en la novela. El interés de esta no es tanto el desarrollo psicológico o el estudio de una trama, sino la intención de descubrir los mitos vigentes en la sociedad y en la literatura, destruirlos, modificarlos. Como la “invasión” es “cultural y simbólica”, Goytisolo se propone “arruinar la totalidad del discurso anti-islámico del Romancero”, “dar a la traición un contenido dinámico y positivo”⁷².

Objetivos y estructura del trabajo

A pesar de tratarse de dos obras muy distintas, de estilos opuestos – la tragedia de *Tiempo de silencio*, la comicidad y subversión de *Reivindicaciones del conde Don Julián* – coinciden en muchos aspectos y son dos de los mejores intentos de modernizar la novela española en cuanto a la técnica y a la temática. Ambas comparten, además, la intención narrativa de provocar un choque, una agresión, que pueda hacer salir tanto al lector como al escritor de su conformismo político y literario.

⁷⁰ Declaración de Juan Goytisolo, Revista *Norte*, num. 4-6, julio-diciembre 1972, Holanda.

⁷¹ *Crónicas sarracinas*, *op. cit.*, p. 41.

⁷² *Ídem*.

En ambos casos, el nuevo *compromiso* político pasa por tomar consciencia de la realidad múltiple (o fragmentada) del país e incluir todas las realidades para modificarlas (o destruirlas). Las novelas son un intento de superación de la novela realista para refundar una idea de compromiso político que incorpore el *compromiso literario* (con la propia literatura, ya que la labor del escritor es, ante todo, trascender la tradición e innovar) y el compromiso *real* con la realidad. Es decir, un análisis que escarbe en la realidad múltiple (mítica, histórica, psicológica) y no se conforme con la realidad visible o con la representación tradicional de la realidad.

Para llegar a este análisis agudo de la sociedad, se deberá adoptar una estética vanguardista “de ruptura”, que responda a las exigencias de la empresa política y literaria que acometen. Ambos incorporan procedimientos técnicos innovadores necesarios para modernizar la tradición cultural española. Modernización necesaria también para poder reflejar el estado en que se encuentra el hombre ante la sociedad *moderna* – para lo cual el estilo realista del siglo XIX es ya insuficiente. En el mundo moderno español – entre el conservadurismo político y el progreso económico – la consciencia del hombre se encuentra fragmentada; el novelista, entonces, tendrá que adentrarse en el subconsciente de éste para poder descodificar la realidad que percibe⁷³. En la primera parte de nuestro trabajo, analizaremos los intentos de ambos novelistas de sumarse a esta nueva estética vanguardista; sus influencias y comunicación con autores extranjeros; sus lazos estéticos y su relación respecto al lenguaje y a la revolución del lenguaje.

En la segunda parte, después de analizar el estilo de las novelas, analizaremos lo que nosotros consideramos el aspecto más innovador de las dos novelas y que es clave para entender la nueva idea de compromiso que proponen: la incorporación de la temática mítica a la novela. Haremos un análisis comparado de las dos obras respecto a su representación de los mitos españoles (el caballero cristiano, la *honra*, el paisaje de Castilla) y también de los ritos (la corrida, la semana santa). En *Don Julián* encontraremos estos mitos y ritos a través del *corpus* literario: aunque, en la mente de Julián, estos mitos se entremezclan, confunden, creando un efecto cómico. En *Tiempo de silencio*, los mitos aparecen muy presentes en la sociedad española y Martín-Santos nos ofrece retratos o caricaturas de personajes de aspecto “mitológico”.

Pero la representación de los mitos debe ir acompañada, según nuestros dos escritores, de su *destrucción* – es decir, de la trasgresión de dichos mitos a través de la literatura. Martín-Santos y Juan Goytisolo comparten muy claramente la intención narrativa de *purgar* o *destruir*

⁷³ Consultar Lionel Trilling, *La imaginación liberal*. Citada por Crutchard en “Goytisolo y la destrucción de la España sagrada”, *Juan Goytisolo*, Espiral, 1975, p. 42.

los mitos arcanos sobre los que está anclada la sociedad española en la que viven. Para conseguirlo, se procederá, por un lado, a la destrucción textual de los mitos; por el otro, a un intento de “psicoanálisis” a través de la novela – terapia para el personaje, el lector y el escritor. En nuestra tercera parte, estudiaremos los intentos de destrucción y de psicoanálisis.

PRIMERA PARTE: LA ESTÉTICA DE LA RUPTURA

En esta parte estudiamos el plano estético y plástico de las dos obras en la modernidad que aportan y las innovaciones que proponen. Veremos ciertas similitudes estéticas que acercan a nuestros autores al tema mítico.

Según define Castellet en 1957, la literatura del siglo XX tenía que ser “la hora del lector”, pues la autoría de la novela pasaba de ser propiedad exclusiva del autor⁷⁴ a ser *responsabilidad compartida* de autor y lector. La *función* de la literatura moderna es la de transmitir por medio de una técnica narrativa la revelación de una verdad al lector. El motivo de este cambio de autoría o autoridad es la nueva “exigencia estética y técnica” del siglo XX⁷⁵.

Esta nueva exigencia estética tiene su origen en “la nueva concepción del mundo” en que la realidad se muestra fragmentada y el individuo debe reconstruirla. Es por esto que el autor debe entregar al lector una obra difícil, fragmentada como la realidad, a través de una nueva técnica narrativa que Castellet resume en “*oscuridad expresiva y complejidad narrativa*” para que el lector deba reconstruirla y entender la realidad por sí mismo⁷⁶. A nivel estilístico pues, este cambio de paradigma en cuanto a la autoridad de la obra, implica un cambio del modelo analítico del siglo XIX – de *profundidad*, introspección, monólogo del autor – a un modelo sintético – de variedad de recursos y de voces. Al análisis de los personajes y acontecimientos se sucede la amalgama de realidades y de contradicciones. También la

⁷⁴ El novelista del siglo XIX era “absolutista y arbitrario”, pues, “dirige la lectura, orienta al lector, le obliga a seguir por los caminos que se ha trazado” o “simplemente, se limita a darle el contenido de la novela preparado, comentado, deglutido casi”. De esta manera, sigue el modelo “analítico” del pensamiento burgués de su época que, como lo define Sartre, conlleva que “*los compuestos deben necesariamente reducirse a una ordenación de elementos simples*”. Condenando así al lector a su “fatalidad”, es decir, a su concepción cerrada del mundo en que todo tiene su causa, su consecuencia, su final, su necesidad; le niega a él su *propia representación* y le lleva a la dependencia intelectual. De este modo la verdad es exclusiva de unos pocos – de alto estatus social: los intelectuales. José María Castellet, *La hora del lector*, Barcelona: Seix Barral, 1957, p. 41.

⁷⁵ *Ídem*, p. 60.

⁷⁶ “El objetivo [del escritor] es revelar unos hechos y proponérselos al destinatario de su obra – lector – para que éste los conozca, primero, y se los apropie para trabajar con ellos después. El autor-dios le daba también unos materiales a su lector; pero eran materiales completamente conformados, acabados, que el lector aceptaba o no, como se acepta o rechaza un regalo que *sirve* para ponerlo encima del piano. El autor-hombre no regala: no tendría con qué hacerlo. Simplemente, ofrece a otro hombre los frutos de su imperfecto trabajo y se los ofrece para que el otro los mejore, los perfeccione si puede, para que aporte a ese trabajo toda su experiencia humana”, José María Castellet, *La hora del lector*, *op. cit.*, p. 60.

amalgama de técnicas: el relato en primera persona⁷⁷, el monólogo interior, las narraciones objetivas⁷⁸, la pluralidad de voces.

Como hemos dicho en la introducción, Martín-Santos y Goytisolo plantean en sus novelas *de ruptura* muchas de estas innovaciones formales necesarias para hacer una literatura moderna, lejos de copiar los modelos del siglo XIX que ya no sirven para representar la sociedad moderna.

Martín-Santos aprovechó una vasta cultura europea⁷⁹ para intentar aplicar en su novela una variedad de recursos y técnicas modernos muy variados⁸⁰, incluso por vez primera en el español de España⁸¹. De los escritores que más cambiaron su apreciación estética, Joyce fue el más importante⁸².

Su modernidad no solo radica en el uso de técnicas modernas, sino en su aceptación de la realidad española *cambiante*, superando así los viejos modelos del “subdesarrollo”. Con lo que consigue “un tratamiento novelesco de una realidad más compleja y ambigua que los hechos escuetos”⁸³.

Martín-Santos escribió del subdesarrollo desde supuestos literarios del desarrollo – recibidos por el conocimiento de las técnicas ensayadas en el extranjero – y en un ambiente en que se desenvuelve ya una conciencia crítica. (...) Al intentar aprehender la realidad desde una interpretación de la evolución del país, Luis Martín-Santos, si bien toma por tema el infradesarrollo, supera la literatura determinada por dicho estadio y pone

⁷⁷ Aunque, evidentemente, existe desde el inicio de la novela, la proliferación a principios del siglo XX de relatos en primera persona fue síntoma de “el punto de vista narrativo del autor ha variado”, Castellet, *La hora del lector*, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁸ Que toman del cine la representación de la realidad *visible* de la cual el lector debe interpretar las causas y motivos de la acción así como el comportamiento de los personajes Tiene su origen en las presupuestos “behavioristas” en que en los gestos de las personas se esconde su psicología: “los hechos psicológicos se presentan automáticamente provistos de su significación”, por ello “es necesario describir lo que veo como inmediatamente significativo, dado que la psicología existe ya en la descripción”, Jean Pouillon, *Temps et roman*, N.R.F. Gallimard, 1946, p. 42, citado por Castellet en *La hora del lector*, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁹ Como hemos dicho en la introducción, sus novelas preferidas son algunas de las precursoras más memorables de la modernidad - *Don Quijote* o *Rojo y negro* de Stendhal – así como a los iniciadores de la innovación novelística: el *Ulises* de Joyce, *En búsqueda del tiempo perdido* de Proust y el *Dr. Fausto* de Thomas Mann. De los filósofos, cita a los grandes *agitadores* del siglo XX Spengler, Heidegger y no olvida al español Ortega. Aunque dice que “hoy en día” el más importante es precisamente Sartre “por su mayor proximidad a mi problemática moral”⁷⁹. Lo cual nos hace pensar que se apropió de alguna forma de sus ideas de la novela que hemos mencionado antes. Castilla del Pino comenta también que le fascinaban los filósofos de la fenomenología, y, por supuesto, Faulkner.

⁸⁰ En su ficha de lectura, la primera para Seix Barral, el mismo Castellet afirma “técnicas narrativas: las más variadas, aunque siempre está detrás el autor que anima todo el cuadro de la novela con su inteligencia y cultas palabras” Informe de lectura de *Tiempo de silencio*. Archivo Seix Baral y Archivo Luis Martín-Santos Laffon.

⁸¹ Como señala Cabrera Infante en el ensayo antes mencionado.

⁸² Juan Benet cuenta que “ya había comenzado a ejercer su influencia [en Luis] el *Ulises* de Joyce en la edición argentina y aquel que se considerase llamado a recoger la antorcha de la vanguardia literaria [Luis] no podía negarse a tomar parte de una noche sabática – ‘iluminada de alcohol y axilas’ – al estilo de Mabbot Street”, *Otoño en Madrid hacia 1957*, *op. cit.*, p. 140.

⁸³ Fernando Morán, *Novela y semidesarrollo*, Madrid: Taurus, 1971, p. 388.

fin a la novela de la posguerra, caracterizada – como tantas veces he dicho – por el valor autónomo de la realidad en bruto.⁸⁴

En *Tiempo de silencio*, Martín-Santos construye una amalgama de recursos y de técnicas narrativas que favorecen a crear esta idea de caos y de incomunicación, de realidad cambiante que coincide con un pasado mítico e intemporal.

Pero esta modernidad no solo radica en la representación de la realidad desde nuevos prismas, sino también en la *superación* de un tipo de lenguaje literario. Según José Agustín Goytisolo, Martín-Santos fue “el gran jefe de la guerrilla idiomática” contra el castellano “vencido, humillado, ocupado militarmente por la dictadura y sus corifeos”⁸⁵.

La *modernidad* de Goytisolo no se inicia hasta su novela *Señas de identidad* y rompe con el modelo estético de su generación, como ya hemos comentado. Su problemática moral y literaria estaba en romper con la tradición/pasado familiar que le oprimía.

Martín-Santos le ofrece una gran inspiración: “nuestro anquilosado lenguaje castellanista exige, con urgencia, el uso de la dinamita o el purgante”⁸⁶, dijo Goytisolo inspirado por el escritor vasco.

Pero también Goytisolo cambia en sus ideas estéticas porque, viviendo en Francia como consultor de Gallimard, se codea con grandes escritores. Entre ellos le influyó mucho para redefinir su nueva estética el novelista, dramaturgo y expresidario Jean Genet. La lectura de Genet, hacia 1952, le introdujo “a un mundo para mí totalmente desconocido; algo presentido de modo oscuro desde la adolescencia, pero que mi educación y prejuicios me habían impedido verificar”, a través de “una expresión personal, fascinadora e insólita”⁸⁷. Además, le enseña un nuevo modelo de “intelectual” que a Juan le resulta más honesto, “acostumbrado a la oronda vanidad de los letraheridos hispanos, su actitud me sorprende”⁸⁸.

⁸⁴ Es decir, no temiendo que los lectores o la realidad no puedan ser incorporados a ideas de países *desarrollados*, fuerza la realidad y la apatía general a ese estadio, así superando un estancamiento técnico y moral, Fernando Morán, *Novela y semidesarrollo*, Taurus, Madrid, 1971, pp. 382-283.

⁸⁵ Añade también que había que “arrebatarles esta arma, que es el idioma, la lengua, pulirla y luchar contra ellos con su propia arma”. Cátedra Goytisolo, Biblioteca d’Humanitats de la Universitat Autònoma de Barcelona, Goy1049, folios 1-5 y 7-11.

⁸⁶ Cita ya mencionada, ejemplifica su tesis con la frase de Martín-Santos que resume su estilo como “¡ Destruir, destruir, destruir!”, “Literatura y eutanasia”, *El Furgón de cola*, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁷ *En los reinos de Taifa*, Barcelona: Ediciones Mondadori, 1986, p. 159

⁸⁸ “Genet me enseñó a desprenderme poco a poco de mi vanidad primeriza, el oportunismo político, el deseo de figurar en la vida literario-social para centrarme en algo más hondo y difícil: la conquista de una expresión literaria propia, mi autenticidad subjetiva. Sin él, sin su ejemplo, no habría tenido tal vez la fuerza de romper con la escala de valores consensuada a derecha e izquierda por mis paisanos, aceptar con orgullo el previsible rechazo y aislamiento, escribir cuanto he escrito a partir de *Don Julián*”, *Ídem*, pp. 191-192.

Genet también le enseña a “soltar las amarras” de la tradición: “acercarse a él implica desprenderse de las propias coordenadas, desacostumbrarse a la educación recibida, cortar con pasados sentimientos y afectos, vivir como un extranjero en perpetua disponibilidad”⁸⁹, “provoca la rebeldía, una toma de conciencia, afán irresistible de sinceridad, la ruptura con viejos sentimientos y afectos”⁹⁰.

Estos conceptos de ruptura, traición, son necesarios para entender la nueva estética de Goytisolo.

Por otro lado, esta ruptura con la tradición provoca, en esta época, y así lo reflejan sus ensayos, la elaboración de una tradición personal (Góngora, Rojas, Cervantes, Larra)⁹¹.

A continuación procedemos al análisis estético de las dos obras en su utilización de recurso formales nuevos y teorías innovadoras. Empezamos por el análisis del uso del monólogo interior en *Tiempo de silencio* y *Don Julián*. Luego veremos la fundación de una nueva estética que supera el realismo, y, por último, las técnicas de la ruptura o incluso “destrucción” lingüística que usan las dos obras para romper con la tradición.

1. El monólogo interior.

“Esta nueva técnica”, nos dice Castellet, “introduce de una manera *brusca, casi brutal*, el mundo de la subjetividad en la novela de nuestros días, y esa introspección, esa visión profundizadora, son consecuencia de una nueva – la *nueva* – concepción del mundo”⁹².

Esta “nueva concepción del mundo” o “nueva sensibilidad”, es consecuencia, explica Curutchet, del mundo devastado por los cambios económicos: “en el hombre actual, la transformación de su actividad vital en mercancía y la asimilación de tantas experiencias siempre diversas y a menudo contrapuestas hace que éste se vuelque obsesivamente sobre su propia conciencia en procura de restablecer un ordenamiento para este universo interior *disgregado*”. De hecho, “el hombre moderno ha tomado conciencia del subconsciente, y esta

⁸⁹ *En los reinos de Taifa, op. cit.*, p. 190.

⁹⁰ *Ídem.*, p. 191.

⁹¹ Consultar sus libros de ensayos, especialmente *Disidencias, op. cit.*

⁹² *La Hora del lector, op. cit.*, p. 31.

realidad interior se le impone a su anterior conciencia de la realidad exterior”⁹³. Entonces, debe escarbar en su propio subconsciente para interpretar la realidad⁹⁴.

A parte, esta técnica introduce la literatura en un nuevo realismo o “realismo de la subjetividad en bruto”⁹⁵ en que “la realidad que se muestra sin intermediario al lector (...) se convierte en una realidad absoluta, ya que nos la entregan como dato inmediato”⁹⁶. Un realismo más exigente que además incluye una nueva temporalidad – “la temporalidad interior” – y un nuevo lenguaje y, sobre todo, una nueva sintaxis que pueda captar este “*stream of consciousness*” o río de la conciencia.

Por otro lado, esta técnica es esencial para captar el espíritu de la época fragmentada y mercantil, así que su máxima aportación es la de “la dimensión más profunda y compleja del hombre: su propia subjetividad”⁹⁷. Pero, al igual de los terribles descubrimientos de Freud, pone en evidencia su soledad moral y su incomunicación: “el *monólogo interior* entraña el abandono de la seguridad y del orden social-burgués, a los que sustituye por la inestabilidad y la soledad individuales”⁹⁸.

Martín-Santos en *Tiempo de silencio* utiliza con frecuencia el monólogo interior. Este varía desde el monólogo comentado por un narrador irónico y cultísimo hasta los monólogos interiores puros de varios personajes que reproducen perfectamente el habla popular. Por su lado, Goytisolo ofrece casi un único monólogo interior, el del personaje anónimo que contempla la costa española desde Tánger, aunque este, a medida que avanza el delirio, va poblando sus alucinaciones de otros personajes.

Pedro y la pérdida de conciencia.

Pedro representa la idea Martín-santiana del hombre enfrentado a un proceso dialéctico en que tendrá que implicarse y que acabará transformándole a él. La convulsa historia de Pedro

⁹³ Juan Carlos Curutchet, “Juan Goytisolo y la destrucción de la España Sagrada”, en *Juan Goytisolo, op. cit.*, pp. 79 y 80.

⁹⁴ Es más, con el análisis de Freud del subconsciente humano, el subconsciente se vuelve una obsesión para el escritor (un tema predilecto). A partir de ese momento, la mente humana no era una cosa fija y analizable; sino un pozo sin fondo lleno de significados “ocultos y latentes”. Lionel Trilling en *La imaginación liberal*, nos habla de cómo esa nueva concepción de la mente humana también empuja al lector a buscar en los textos literarios esos significados ocultos.

⁹⁵ Castellet, *La Hora del lector, op. cit.*, p. 32.

⁹⁶ Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1950, p. 157.

⁹⁷ Castellet, *La Hora del lector, op. cit.*, p. 33.

⁹⁸ *Ídem.*

está marcada por grandes cambios en su conciencia que percibimos a través de distintos monólogos interiores que reflejan este proceso. Esto se debe a que, con la nueva concepción del mundo y del ser humano, en su *percepción* de las cosas, en sus deseos soterrados y saliendo a borbotones, en sus sueños y frustraciones, es en donde encontramos la explicación de sus decisiones⁹⁹.

Los monólogos se dividen en aquellos en que el narrador – con técnica objetiva – los describe – casi al estilo del siglo XIX, burlándose y explicando – y aquellos que son “realismo en bruto”, puro *stream of consciousness*. A su vez, Pedro alterna monólogos-reflexión – sobre las vestimentas de los personajes¹⁰⁰, sobre Cervantes¹⁰¹ – en que “piensa”; con monólogos-sensación, en los que sensaciones, miedos, deseos, se mezclan atormentándole. En estos últimos, la sintaxis rota refleja la alteración de su razonamiento.

Pedro inicia la novela con conciencia clara sobre el cáncer y su lucha. En su primer monólogo justifica su empeño con las palabras que reaparecen al final “como si todavía nosotros a pesar de la desesperación”¹⁰². Su lucidez se extiende (como su propio autor) hasta reflexionar sobre literatura. De hecho, inicia su expedición nocturna u “odisea” como la nombra el narrador, reflexionando en abstracto sobre Cervantes y sobre ideas puras. Se trata de un monólogo comentado por el narrador que interviene para poner orden en la cabeza de Pedro: “Mientras que Pedro recorre taconeando suave el espacio que conociera el cuerpo del caballero mutilado, su propio racionalismo mórbido le va envolviendo en sus espirales sucesivas”¹⁰³ y ahí las “descodifica” para el lector: “primera espiral...segunda...”. Pero Pedro no puede existir en la conciencia *pura* de hombre que piensa en abstracto, y se introduce en la gran noche madrileña que le va “adhiriendo” y de la que saldrá *transmutado*.

En cuanto entra, comprende que está equivocado, que venir a este café era precisamente lo que no le apetecía, que él prefería haber seguido evocando fantasmas de hombres que derramaron sus propios cánceres sobre papeles blancos. Pero ya está allí y su naturaleza adherente de octopus lo detiene. Su pico gritón ha comenzado a cantar. Su rostro blando y múltiple, continuo y siempre renovado le contempla. Ya ha saludado, ya escucha, ya las ventosas se le adhieren inevitablemente. Ya está incorporado a una comunidad de la que, a pesar de todo, forma parte y de la que no podrá deshacerse con facilidad. Al entrar allí, la ciudad – con una de sus conciencias más agudas – de él ha tomado nota: existe.¹⁰⁴

⁹⁹ Recuérdese que Martín-Santos era psiquiatra y tenía mucho conocimiento sobre el subconsciente humano.

¹⁰⁰ *Tiempo de silencio*, p. 30

¹⁰¹ *Ídem*, pp. 75-80

¹⁰² *Ídem*, p. 8

¹⁰³ *Ídem*, p. 75

¹⁰⁴ *Ídem*, p. 78.

Tras la visita frustrada al burdel, y otra vez caminando por la calle, vuelve a monologar¹⁰⁵: “Pedro volvía con las piernas blandas. Asustado de lo que podía quedar atrás. Violentado por una náusea contenida”. El narrador interviene con apuntes de enunciación para “poner orden” otra vez, aunque esta vez su intención es también la de mostrar la *rapidez* (nueva temporalidad) con la que los pensamientos avasallan a Pedro, confundiéndose en su subconsciente alterado por el alcohol e incluso incluyendo todas las sensaciones y cosas que *alteran* ese pensamiento. Explica los bruscos cambios de su pensamiento por el uso repetido del gerundio seguido de dos puntos, sin más explicación sintáctica:

Repitiendo: Es interesante. Repitiendo: Todo tiene un sentido. Repitiendo: No estoy borracho. Pensando: Estoy solo. Pensando: Soy un cobarde. Pensando: mañana estaré peor. Sintiendo: hace frío. Sintiendo: Tengo seca la lengua. Deseando: Haber vivido algo, haber encontrado una mujer, haber sido capaz de abandonarse como otros se abandonan. Deseando: No estar solo, estar en un calor humano, ceñido de una carne aterciopelada, deseado por un espíritu próximo. Temiendo: Mañana será un día vacío y estaré pensando, ¿por qué he bebido tanto? Temiendo: Nunca llegaré a saber vivir, siempre me quedaré al margen. Afirmando: A pesar de todo no es, a pesar de todo yo quizá, a pesar de todo quién puede desear con una así (...). Conclusivo: Soy un pobre hombre.¹⁰⁶

Con los paralelismos del gerundio, Martín-Santos nos transmite la confusión que reina en la cabeza de Pedro. Por otro lado, los dos puntos dejan clara la distancia entre el narrador que verbaliza, a un lado de los puntos, y el pensamiento *en bruto* del personaje, al otro. Es interesante la distinción entre “pensando” y “sintiendo”. “Pensando” o “afirmando” sería la conciencia clara, superficial, que, sin embargo, causa confusión – vemos lo contradictorio de “Pensando: Estoy solo” o “soy un cobarde” y “Afirmando: a pesar de todo”; “la culpa no es mía”. Por otro lado, está “sintiendo”, es decir, lo que influye a la conciencia de forma inconsciente y rotunda “la lengua seca” y el alcohol que tanto marcará la trama. Por último “deseando” y “temiendo” lo más importante y lo más oculto y arraigado que será lo que desencadene la trama. De hecho, este “deseando no estar solo” y “temiendo: Nunca llegaré a vivir”, provocan el lance amoroso con Dorita.

Al llegar a la pensión, su imaginación o “su deseo” se enciende más que nunca y al cerrar los ojos sobre la cama “una imagen se enciende lúcidamente en su pantalla imaginal. Dorita está durmiendo en su alcoba, con el ondulado cuerpo extendido sobre el mejor colchón de la casa”¹⁰⁷. Intenta combatirlo con el “pensando” que “No. No es amor” y “afirmando”: “él es

¹⁰⁵ *Tiempo de silencio*, p. 112.

¹⁰⁶ *Ídem*.

¹⁰⁷ *Ídem*, p. 115.

distinto y nada tiene que ver con el rebrote, jugoso sí pero vacío, de las clases pasivas consentidoras”¹⁰⁸. Pero es el deseo irracional es el que al final triunfa del pensamiento y le empuja hacia este deseo: “en el momento en que la mano diestra – que empuñara un mundo – quiere abrir la puerta de su alcoba ascética de sabio, es la mano siniestra la que con fruición acariciadora, entreabre el cáliz deseado”¹⁰⁹. Al final del encuentro sexual, sigue reflexionando y se arrepiente “yo para qué lo he hecho”, pero su voz se pierde en la del narrador que incluye a Pedro en el mito “como el matador con el estoque...”¹¹⁰, lo que analizaremos más tarde. A pesar de todo, él tiene una *conciencia clara* de lo que le pasa “yo también, puesto en celo, calentado pródigamente como las ratonas del Muecas, acariciado de putas, pendiente de una bolsita en el cuello recalentador de la ciudad”¹¹¹ y es capaz, pues, de entender su propio sentido simbólico.

Sin embargo, los eventos se precipitan – el raspado, la muerte de Florita, la huida al burdel, la encarcelación – y Pedro *deja de pensar*, las imágenes acuden a él sincopadas y le atormentan “pero el cadáver de Florita se presenta en medio del salón. Sobre la profunda, alta, mullida, frondosa alfombra reposa más cómoda que en su propio lecho”¹¹². No es hasta que llega a la cárcel que se produce el siguiente monólogo interior.

El monólogo interior de la cárcel¹¹³ no es interrumpido ni una vez por el narrador. Aunque en el pasaje anterior, este advierte al lector que el tiempo en la cárcel “se muestra uniformemente constituido de angustia y virtudes teologales”. Y eso presenciamos en dicho monólogo. Pedro oscila entre “la resignación”, “estarse quieto”, “No pensar. No pensar. No pienses en nada. Tranquilo, estoy tranquilo” (virtudes teologales) y la ilusión vana de creerse *libre* (“quiero estar aquí porque quiero lo que ocurre, quiero lo que es; quiero de verdad, sinceramente quiero”, “tu experiencia se amplía”; “pero yo he elegido estar aquí, fracasado”, “porque lo he querido es estar aquí solo, pensando; no, sin pensar; solo depositado”). Al no estar el narrador, estamos solos con el monólogo que cambia constantemente de persona verbal, entre lo que Pedro *se pide* o se exige, en segunda persona; lo que siente, en primera persona; lo que trata de “generalizar” o “universalizar” de su experiencia, en tercera persona. La puntuación no está alterada, pero la sintaxis y la lógica sí. El monólogo en este caso es ininteligible, porque Pedro se encuentra sumido en la angustia y en la soledad más absolutas.

¹⁰⁸ *Tiempo de silencio*, p. 116 vemos por el elevado lenguaje que en este pasaje el narrador interviene de forma activa para darle a los pensamientos de Pedro un carácter alegórico y poético.

¹⁰⁹ *Ídem*, p. 116

¹¹⁰ *Ídem*, p. 119

¹¹¹ *Ídem*, p.121

¹¹² *Ídem*, p. 173

¹¹³ *Ídem*, pp. 215-221

Al salir a la calle, Pedro acepta su sino de casarse con Dorita y no vuelve a pensar tampoco. Es solo al final del todo, cuando todas sus esperanzas se han esfumado y Dorita ha muerto a manos de Cartucho, que su monólogo¹¹⁴ cierra el libro. En este monólogo, paralelo al de la cárcel, Pedro se debate entre la aceptación de su nueva vida de médico de provincias, y la *conciencia* (esta vez clara) de lo que le pasa: “puesto a secar para que me haga mojama en los buenos aires castellanos, donde la idea de lo que es futuro se ha perdido hace tres siglos”; “somos mojamias tendidas al aire purísimo de la meseta que están colgadas de un alambre oxidado”. Y es él mismo quien con su conciencia da razón al título de la novela “por aquí abajo nos arrastramos y nos vamos yendo hacia el sitio donde tenemos que ponernos silenciosamente a esperar silenciosamente que los años vayan pasando” se pregunta “¿por qué me estoy dejando capar?”. Aunque anuncia lo que quizás sea su futuro después de la castración: “es agradable a pesar de estar castrado tomar el aire y el sol mientras uno se amojama en silencio”, “podría convertirme, atravesar el lavado necesario del cerebro y quedar convertido en un cazador de perdices gordas y aldeanas sumisas”.

Los monólogos menores: realismo y polifonía de la modernidad.

En *Tiempo de silencio*, nos encontramos con otros monólogos, a parte de Pedro. Asistimos al “río de conciencia” de otros personajes que influirán en la trama. Con esta técnica ultra-realista se busca representar la incomunicación de los hombres y también reflejar la sociedad *por dentro*¹¹⁵.

Una escena muy vanguardista, muy al estilo de Faulkner, es la persecución de Pedro. Es una persecución múltiple: Pedro está escondido en el burdel pero Matías persigue a Amador para que testifique a su favor; Cartucho persigue a Amador para encontrar a Pedro y Similiano, el policía, persigue a Cartucho para dar con Pedro.

Sin ningún tipo de indicación al lector, se suceden varios párrafos, cada uno con sus comillas para significar que son discurso de personaje y no del narrador, en que el lector debe asumir la tarea de reconocer al personaje que habla – ya sea por su estilo al hablar, por sus errores idiomáticos o por su temática recurrente. Así reconocemos a Cartucho por su lenguaje incorrecto y su obsesión con las navajas (“se creía que me la iba a dar”, “ni sé cómo no le

¹¹⁴ *Tiempo de silencio*, pp. 286-295

¹¹⁵ Por ejemplo, el monólogo de Cartucho al inicio de la novela que es un *reflejo* más del mundo infradesarrollado de las chabolas, pp. 54-47.

pincho”), a Matías por su grandilocuencia (“luminarias altísimas le guían en la noche”) y su uso del latín (“fortuna audentes juvat, pero perseverare diabolicum”) o a Amador por su recuento de anécdotas anteriores (“todo ha sido por los ratones”) o por su manera de referirse a Pedro con el “don”¹¹⁶ (“Pero ese pobre don Pedro no tenía nada que ver y cualquiera se atreve a echarle una mano ahora”¹¹⁷).

Esta escena utiliza esta “oscuridad expresiva” de los novelistas extranjeros, este realismo “en bruto” sin intermediación del narrador, en que el lector deberá reconstruir la información inconexa que el escritor le da.

La enajenación de Julián

En el uso del monólogo interior, Goytisolo es mucho más posmoderno. En su novela el personaje ha dejado de existir para empezar a ser una conciencia bifurcada llena de personajes, delirios, deformaciones. Esto se debe a que no es tanto un personaje sino un *experimento* textual encargado de mutilar textualmente la tradición, un instrumento de la “destrucción verbal” de la España sagrada. Pero, como explicado en la introducción, esta pérdida de conciencia se efectúa a partir del capítulo 2 en que Julián entra en la “atmósfera algodonosa” del fumadero en que va a alucinar¹¹⁸.

Sin embargo, en el capítulo 1 nos encontramos con un único monólogo interior de Julián, entrecortado, con sintaxis rota, con escasa puntuación, que sugieren su gran angustia al encontrarse enfrentado a la costa española desde Tánger. Esta parte nos da la clave del libro porque serán las imágenes que él ve en su paseo las que serán deformadas en los siguientes capítulos.

El monólogo se desarrolla casi todo ello en segunda persona, por lo que el personaje lo denomina “el perturbador *soliloquio*”¹¹⁹. Se explica, por un lado, porque se trata de un desdoblamiento entre personaje y conciencia: es una especie de exhortación de la conciencia al personaje¹²⁰. Por el otro, tiene una explicación estética: Goytisolo, en su afán rupturista con

¹¹⁶ Lo explica ulteriormente, que Pedro solo tenía ese título en el Instituto. *Tiempo de silencio*, p. 255.

¹¹⁷ Todas las citas son de *Tiempo de silencio*, pp. 193 a 200, en que ocurre la escena de los monólogos.

¹¹⁸ *Don Julián*, p. 89. La escena empieza con “hacia dentro, hacia dentro: en la atmósfera algodonosa y quieta, por los recovecos del urbano laberinto”.

¹¹⁹ *Ídem*, p. 81.

¹²⁰ Goytisolo ya había hablado del uso de la segunda persona en los monólogos de *Señas de identidad* en una entrevista con Emir R. Monegal “hay en Álvaro una especie de desdoblamiento que hace que cuando monologa se habla a sí como si fuera otro. Es decir, el tú corresponde más a este desdoblamiento que el yo. En el “yo” había

el pasado y con la tradición literaria – a la que hay que *dinamitar*¹²¹ para avanzar – había dicho de los escritores de su generación que estaban “encastillados en el imperfecto de indicativo y en la primera o tercera persona del singular” lo que les impedía explorar “las inmensas posibilidades de la sintaxis”¹²².

El monólogo de Julián tiene una sintaxis abrupta, en que largas frases solo aparecen puntuadas por sucesiones de dos puntos, largos párrafos, minúsculas en todos los inicios de frase, cuatro idiomas recurrentes – inglés, francés, árabe y español.

Se inicia en su cama, cuando aún no ha despertado e imagina las posibilidades del clima. Al comprobar que España sigue ahí, procede a la imprecación rutinaria del país. Después, sale a la calle a pasear y entra en contacto con su medio, lo mira y lo comenta con una cruel ironía. Su discurso – a modo realista – está entrecortado por frases extranjeras a él que va leyendo como el anuncio de la Cruz Roja “DONNEZ DU SANG, SAUVEZ UNE VIE” o en la lectura del periódico “chimenea de hogar bajo en salón, cocina totalmente instalada con muebles de fórmica y muebles de unión salón-comedor, carpintería”, con cosas que encuentra en el laberinto de Tánger.

Algunos delirios nos dejan ver la conciencia fragmentada del personaje: “perseguido de una horda de mendigos que corren detrás de ti, te tiran de la manga”; o el niño que le hace de guía que “se ha eclipsado (...) dejándote en la duda de si realmente ha existido o es producto tan solo de tu mudable imaginación”¹²³.

También, aunque de forma muy fragmentada, encontramos resquicios de su pasado que él se esfuerza por rechazar. Por ejemplo, sabemos de su época de cronista o reportero en París (que aparece en la anterior novela *Señas de identidad*) por un personaje que le va a hablar y del que se escabulle – lo que nos devela su todavía presente culpabilidad (que vimos en *Señas*) “todas las moscas de Tánger no bastarían a emborrionarlos y a ti con ellos, su cronista, su relator, su fotógrafo”¹²⁴. Luego, en el urinario se acuerda de sí mismo de niño (imagen que volverá en el delirante capítulo IV para ser sacrificada) de forma espontánea e inconexa “nueve tenías tú (sí los tenías) y la imagen (inventada o real) pertenece a una ciudad, a un país de cuyo nombre no quieres acordarte”¹²⁵; “su rostro evoca alguna imagen que inútilmente quisieras arrancar del

una peligrosa simplificación, y pasé a la segunda persona para darle esta complejidad, este desdoblamiento”, en *Juan Goytisolo, op. cit.*, p. 115.

¹²¹ Ya citado: “Nuestro anquilosado lenguaje castellanista exige, en efecto, con urgencia, el uso de la dinamita o el purgante”, *Furgón de cola, op. cit.*, p. 94.

¹²² *El furgón de cola, op. cit.*, p. 93.

¹²³ *Don Julián*, p. 68.

¹²⁴ *Ídem*, p. 58.

¹²⁵ *Ídem*, p. 60

olvido: algo remoto tal vez: recuerdo de la ciudad, del país cuyo nombre no quieres acordarte”¹²⁶ – aunque trata de rechazarlo.

Recordemos que el personaje que se despierta en Tánger al inicio de este libro es el de las últimas páginas de *Señas de identidad* que se despierta en un hospital “horro de pasado como de futuro, extraño y ajeno a ti mismo, dúctil, maleable, sin patria, sin hogar, sin amigos, puro presente incierto, nacido a tus treinta y dos años, Álvaro Mendiola a secas, *sin señas de identidad*¹²⁷. Toda la novela será pues un camino (o ha sido) hacia la abolición de una posible identidad psicológica sustituida, ya sea, por una nueva cultura (árabe) o por una pura identidad literaria, el poeta¹²⁸ “te dispensa sus señas redentoras en medio del caos: rescatándote del engañoso laberinto: de tu cotidiano periplo por dédalos de materia incierta, esponjosa”¹²⁹ pues “el idioma mirífico del Poeta” es “el instrumento indispensable del renegado o del apóstata”¹³⁰.

Por lo más, encontramos un continuo fluir de pensamiento muy intelectual y reflexivo, lleno de referencias literarias, de reflexiones políticas. Se debe a que, en *Don Julián*, nos encontramos ante una representación o relectura del mundo exclusivamente *verbal*. Ya no interesan psicologías ni descripciones sino la mera *creación verbal* o interpretación literaria del mundo para reelaborarlo. Así, en su diaria tarea de *paseante (flâneur)* Julián no hace sino descifrar mensajes “persiguiendo activamente los signos por la calleja desierta”¹³¹, “el arriesgado descifrar de los mensajes que la suerte interpone en tu camino”¹³² y se apostilla en el café “al acecho de la realidad oculta tras el engañoso barniz: mensaje cifrado cuyas señas llegan con intermitencia hasta ti, requiriendo bruscamente tu atención y exigiéndose al punto”¹³³. Esto se debe a que Julián, como veremos más tarde, no es un personaje sino un *mito* encargado de combatir otros mitos¹³⁴.

¹²⁶ *Don Julián*, p. 72

¹²⁷ *Señas de identidad*, p. 289

¹²⁸ Como él mismo lo reconociera y por las referencias obvias a algunos de sus versos, el poeta es Góngora.

¹²⁹ *Don Julián*, p. 39.

¹³⁰ *Ídem*, p. 70.

¹³¹ *Ídem*, p. 84

¹³² *Ídem*, p. 61

¹³³ *Ídem*, p. 42

¹³⁴ A pesar de todo, como hemos visto, guarda ciertas características de su antiguo esqueleto – el de *Señas de identidad* – héroe más consciente y atormentado.

2. Nueva definición estética: del bajo-realismo al realismo dialéctico

Las dos obras defienden una nueva estética materialista (que no naturalista) que lleva a la inclusión de realidades desagradables, escatológicas y sexuales como integrantes de la demacrada vida moderna. Se produce entonces una redefinición de “belleza”, “agradabilidad” en contra de la todavía imperante en España estética del siglo XIX. Estas ideas serán importantes para entender en la parte 2 del trabajo la revolución mítica que plantean.

El bajo-realismo.

Término definido por un joven Martín-Santos con la colaboración de Juan Benet “una corriente artística que ahora sería incapaz de definir”¹³⁵. Según Vidal-Beneyto “el bajo-realismo pretendía una superación del surrealismo (que les parecía un movimiento intelectual y artístico más que literario). Quería ser la equivalencia literaria del surrealismo, pero había que hacerlo desde la perspectiva de los elementos directos de la realidad, sin negar la realidad como hace el surrealismo con mucha frecuencia”¹³⁶. Más que superación del surrealismo consiste en una superación del realismo, añade Vidal “de lo que no hay ninguna duda es de que se trataba de un movimiento de ruptura con la literatura dominante, una nueva forma de escribir que tenía algo de parodia del realismo social”¹³⁷. Aunque *Tiempo de silencio* no sea una obra “bajo-realista”, la corriente, como dice Benet, “asoma en un par de ocasiones”¹³⁸.

Juan Goytisolo se acerca al bajo-realismo – aunque sin llamarlo así – en su superación del *realismo* hacia una reivindicación del “signo cuerpo”. Goytisolo, inspirado de escritores franceses de vanguardia, como Georges Bataille¹³⁹, se interesa por un aspecto de *la carne* como

¹³⁵ *Otoño en Madrid hacia 1950*, op. cit., p. 121.

¹³⁶ Entrevista con José Lázaro, grabada en París el 29 de noviembre de 2006, *Vidas y muertes de Martín-Santos*, op. cit., p. 151.

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ El burdel de Luisa, la madre de Florita, el rum negrita.

¹³⁹ Bataille defendía la exposición real de *la carne* en todas sus situaciones – descomposición, cadáver, plétora – en un afán filosófico de demostrar la muerte de dios. Goytisolo se refirió al escritor francés en muchas ocasiones de forma admirativa, un ejemplo: “[Quiero referirme] a la rebelión actual del cuerpo contra la filosofía moral del progreso y sus construcciones racionales omnímodas. Esta actitud, formulada por pensadores de la talla de Bataille, se apoya en la distinción trazada por Marx entre trabajo alienado y no alienado para condenar, en nombre del cuerpo, la esclavitud del mundo industrial moderno y reivindicar la exuberancia sexual como único elemento humano irreductible a la cosificación. Dicho de otro modo: mientras el imperativo racional del trabajo tiende a convertir al hombre de hoy en un objeto más en un mundo de objetos, la llamada animalidad preserva su conciencia de existir para y por sí mismo. Como escribe Bataille, “la vie humaine est excédée de servir de tête et de raison à l’univers. Dans la mesure où elle devient cette tête et cette raison, dans la mesure où elle devient nécessaire à l’univers elle accepte un servage » - grito de asolada violencia que evoca irresistiblemente en el lector español el que vivra a lo largo y lo ancho de *La Celestina* », *Disidencias*, op. cit., p. 31.

posición ideológica frente a los mistificadores y defensores de una realidad *higiénica*. En el mercado en Tángier: “olores densos, emanaciones agrias que voluntariamente aspiras con fervor catecúmeno, como en una severa y exigente iniciación órfica: fuera de los menguados beneficios de la arrabalera, peninsular sociedad de consumo: de esa España que engorda, sí, pero que sigue muda: proclamándose orgullosamente frente a tus engreídos compatriotas: todo lo que sea secreción, podredumbre, carroña será familiar para ti”¹⁴⁰.

También Pedro en *Tiempo de silencio* cuando se encuentra en el salón de Matías con toda la “alta sociedad” hablando de Ortega, alucinado y culpable se representa en su imaginación el cadáver de Florita en el salón. Sin embargo, nadie *puede verlo*.

...pero el cadáver de Florita se presenta en medio del salón. Sobre la profunda, alta, mullida, frondosa alfombra reposa más cómoda que en su propio lecho. Obstinadamente *desnuda* deja que su sangre corree caprichosamente entre los muebles y entre las piernas de los desmesurados contertulios. Sin duda es uno de los objetos que *éstos no deben ver*, pues aunque pasen a su lado o bien lo pisen distraídamente, no lo advierten. Entre las leyes de este mundo de dioses y de pájaros hay alguna referente a los cadáveres.¹⁴¹

Cuando se saca el cadáver de Florita de su tumba “vertical” para hacerle la autopsia, los cadáveres de la fosa: “se alienaron impúdicamente en revuelta promiscuidad inacostumbrada, mostrando otra vez al sol lo que *no debería nunca ser visto*”¹⁴². En este “no ser visto” o “no debe ser visto” está la crítica a ese supuesto realismo o testimonio que se pliega a las representaciones tradicionales de la realidad. Esta *exposición* a los elementos “innobles” o “prohibidos” por la sociedad higiénica, vuelta de espaldas contra la *verdad* (en todos sus sentidos) contribuye a crear ese efecto en el lector, esa obligación de mirar. En esta “exposición” más que real (o de la realidad normalmente invisible) está fundado el *nuevo* realismo. Realismo no-ingenuo que reivindica la auténtica realidad – en movimiento, en descomposición.

Realismo dialéctico.

Martín-Santos trató de fundar un nuevo realismo que, aunque no llegó a sistematizarlo, llevó a cabo en sus novelas. Se refirió a él en una carta a Ricardo Doménech como “el paso de

¹⁴⁰ *Don Julián*, p. 45.

¹⁴¹ *Tiempo de silencio*, p. 173.

¹⁴² *Ídem*, p. 179.

la simple descripción estática de las enajenaciones, para plantear la real dinámica de las contradicciones *en actu*¹⁴³.

Esto implica, según Martín-Santos, la “captación verdaderamente dialéctica de la realidad cambiante” que “no puede expresarse adecuadamente con una simple actitud descriptiva o conmisericordiosa”¹⁴⁴. Es decir, la posición contraria a la del realismo clásico que se conforma con la “*constatación de la realidad*”.

Por otro lado, implica la exposición a una realidad oculta, rechazada, que interesa a los dos autores como reivindicación política. Por ejemplo, Goytisolo se fija en la arquitectura árabe porque plantea una lógica nueva: “asimetría concertada de alarife ocurrente, aprovechado, tenaz: superficies y planos que escapan a Descartes y también a Haussmann: líneas y segmentos hacinados como para alguna proposición geométrica indemostrable”¹⁴⁵. Martín-Santos, hace lo mismo con los habitantes de las chabolas, también con su arquitectura y su vida de carroña y de periferia respecto a la “ciudad”: “los habitantes de aquel poblado veían a lo lejos alzarse construcciones de un mundo distinto del que ellos eran excrecencias y parásitos al mismo tiempo (...) solo podían vivir de lo que la ciudad arroja: basuras, detritus, limosnas, conferencias de San Vicente de Paúl, cascotes de derribo, latas de conserva vacías”¹⁴⁶.

El sol como exposición

Ese proceso dialéctico que se debe hacer para entender la realidad en su *totalidad* y en su *proceso*, se reflexiona en ambas novelas a partir de la imagen común del “sol”.

Martín-Santos nos muestra en el “sol”¹⁴⁷ a un *dios vengador* que expone brutalmente la *realidad* de las cosas y así cumple con su labor desacralizadora. Ante la “mentira estética” de la palabra, de la poesía, el sol-realismo, permite ver la verdad contra la “Mitología enajenada, como encubrimiento de lo injusto”¹⁴⁸. Por ejemplo, las chabolas, embellecidas burlescamente por el narrador que ve en ella los “alcázares de la miseria”, los “dominios del muecas”, cuando

¹⁴³ Citado por José Lázaro en *Vidas y muertes de Martín-Santos*, *op. cit.*, p. 273.

¹⁴⁴ “Noticia sobre el coloquio sobre realismo y realidad”, *op. cit.*

¹⁴⁵ *Don Julián*, p. 50

¹⁴⁶ *Tiempo de silencio*, p. 69.

¹⁴⁷ A pesar de que el sol es también “El gran ojo acusador (...) consigue llevar hasta el límite de su actividad engañosa porfiando tercamente ante cada espectador sorprendido para hacer constar, de un modo al parecer indudable, que es real solamente la superficie opaca de las cosas, su forma, su medida, la disposición de sus miembros en el espacio y que, por el contrario, carece de toda verdad su esencia, el significado hondo y simbólico que tales entes alcanzan durante la noche”, *Tiempo de silencio*, p. 94.

¹⁴⁸ Luis Martín-Santos citado por Castellet en *Literatura, política e ideología*, *op. cit.*, p. 57.

sale el sol, él les restituye *su* verdad: “las chabolas aparecían en la luz de la mañana nueva sonrosadas, como si un reflejo de nácar las embelleciera provisionalmente por unos minutos, hasta que *los rayos auténticos del sol*, todavía oculto, las reconstituyeran en toda su íntegra fealdad”¹⁴⁹.

Del mismo modo, Don Julián recorre Tánger “acariciado por el lucrativo sol”¹⁵⁰ que “brilla y calienta y corrompe y pudre: única certeza, omnipresente hoy: cabrón rijoso, lúbrico chivo: que reverbera en los muros”¹⁵¹. Este sol “que brilla ahora en el cenit, satisfecho y orondo de su altiva condición” – al igual que el “gran ojo acusador” – muestra al hombre en toda su fealdad “cobijado, tutor ciego, todas las lacras e injusticias del mundo” y “avivando, el muy cegato, el proceso natural de descomposición”¹⁵².

Goytisolo está convencido que entregarse a este sol es la “única certeza” de realidad y de intensidad: intensidad de “exceso” de realidad que hay que descifrar: “cuando te zambulles en él su intensidad te obliga a bajar los ojos”¹⁵³. Tanta visión provoca ceguera, “el africano sol lame tus párpados” que cerrados ante el sol que no pueden mirar de frente, perciben una realidad caótica “círculos veloces de luz: vertiginosos girasoles: ondas concéntricas y excéntricas: esquirlas luminosas que se alumbran, rehilan, centellean, se apagan: heliconcéntrica acción disociadora y vibratoria de líneas curvas, elipses e hipérbolas: espectro solar que se deshace en hilachas: en la atropellada sucesión de palabras que huyen y que torpemente intentas asir por el rabo”¹⁵⁴.

Como veremos, ambos escritores están en guerra abierta contra la mistificación.

3. Ruptura lingüística

La ruptura lingüística es necesaria para nuestros dos autores. Martín-Santos afirma que “prácticamente en nuestra realidad espiritual española está todo por destruir”, Juan Goytisolo se centra más en el lenguaje literario que debe sufrir la “depuración-destrucción”: “alquitara,

¹⁴⁹ *Tiempo de silencio*, p. 139. Ver también la “luz roja” del burdel que transfigura la realidad “inútilmente” con su luz falsa, pp. 202-203.

¹⁵⁰ *Don Julián*, p. 29

¹⁵¹ *Ídem*, p. 69.

¹⁵² *Ídem*, p. 43.

¹⁵³ *Ídem*, p. 53

¹⁵⁴ *Ídem*, p. 74.

decantación, acendramiento de un lenguaje diamantino y extremo frente al monopolio esterilizador de una casta ensorbecida y omnímoda”¹⁵⁵.

Esto se expresa literariamente en *Don Julián* y *Tiempo de silencio*, por un lado, en el uso del barroquismo contra el automatismo (que implica la reivindicación de una parte de la tradición española); y, por el otro, en la deformación del lenguaje para implicar la deformación de la realidad (su ruptura, su incompreensión).

Sin embargo, la relación de ambas novelas con el lenguaje (la referencia metatextual al lenguaje y a la necesidad de trascenderlo) es muy distinta y tiene que ver con las condiciones muy dispares de publicación. En *Don Julián* encontramos numerosas referencias a la destrucción del lenguaje, mientras que en *Tiempo de silencio* hay precisamente un profundo silencio.

Julián y las exhortaciones.

En varios momentos de la novela, Julián (en su soliloquio constante en segunda persona) se dirige expresamente a las palabras. Suele imprecárselas por su servilismo y fidelidad a un régimen nefasto: “cuánta proliferación cancerosa e inútil, cuánta excrecencia parasitaria y rastrera!: palabras, moldes vacíos, recipientes sonoros y huecos”; “el servilismo y docilidad de que dais muestra acreditan la tesis de vuestra infamia: sois alcahuetas taimadas, honorables ramerías, dispuesta siempre a venderse”; y así “crecéis y os multiplicáis sobre el papel *ahogando la verdad sobre la máscara*”¹⁵⁶. “Palabra española” vendida y adiestrada por los “dueños de la verdad oficial” que, en otra ocasión define como “guadalajara verbal que ensucia y no abona, deyección maloliente e inútil: discursos, programas, plataformas, sonoras mentiras”¹⁵⁷.

La tradición también es atacada puesto que se ha convertido en “un código insignificante y vacío”, “a fuerza de imitación y copia”¹⁵⁸. Se debe pues, tener una actitud *sacrilega*¹⁵⁹ frente a ella: “abandona los libros al polvo: poemas, eructos espirituales, borborigmos anímicos:

¹⁵⁵ *En los reinos de taifa*, p. 379.

¹⁵⁶ Nos referimos al pasaje del capítulo 2 de *Don Julián*, pp. 156-7.

¹⁵⁷ *Don Julián*, p. 125.

¹⁵⁸ *Disidencias*, pp. 175-165

¹⁵⁹ “Nuestra actitud frente a él debe ser deliberadamente *sacrilega*” para deshacerse de “el lenguaje heredado de nuestros mayores: ese insoportable ‘castellanismo’ del 98, convertido, a fuerza de imitación y de copia, en un código insignificante y vacío, en un vasto y asolador pudridero”, *Ídem*.

cuanto Parnaso en saldo y Academia en venta!: abajo florilegios, florestas, florones, floriculturas, floripondios!: ha llegado la hora de limpiar la cizaña”¹⁶⁰.

Frente a la “rancia prosapia nacional”¹⁶¹ de “florilegios, florestas, florones y floripondios”¹⁶² Julián opondrá la “densa frondosidad”, “ruda vegetación” de la “flora escabrosa y salvaje” de África¹⁶³, en donde “buscarás refugio en su difícil espesura hirsuta”¹⁶⁴. Entonces explica en qué consiste esta nueva “espesura” o estilo literario, en un párrafo apasionado y sincopado, en que la selva y dureza africanas se convierten en una reivindicación poética de libertad, lejos de los taimados y serviles *paisajes/estilos* hispanos:

(...) fauna ágil y esbelta, cautelosa, flexible!: colmillos agudos, músculos lisos, zarpas suaves: prosa anárquica y bárbara, lejos de vuestro estilo peinado, de vuestra anémica, relamida escritura!: y, abriéndote paso entre la manigua, inaugurarás caminos y atajos, inventarás senderos y trochas, en abrupta ruptura con la oficial sintaxis y su secuela de dogmas y de entredichos: hereje, cismático, renegado, apóstata, violando edictos y normas, probando el sabroso fruto prohibido (...) bravío, montaraz paisaje en el que deleitosamente te extravías y emboscas¹⁶⁵

Su estilo, según lo define, está pues “en abrupta ruptura con la oficial sintaxis”, “violando edictos y normas”. Como demuestra su uso gramatical y sus expresiones “virulentas”, así como la elección de temas que *rompen* con la moral.

Pero entre toda la tradición “anquilosada”, Julián encuentra dos referentes. *Celestina* “madre y maestra mía” y sus sugerentes imágenes eróticas “un fuego escondido”, “una deleitable dolencia”, “una dulce y fiera herida”¹⁶⁶, como representante suprema (y casi única) de la literatura erótica castellana¹⁶⁷. Y, por supuesto, Góngora cuya “fauna” es también frondosa y sugerente: así define su verso “crudeza, cecedura, consumación paralela a las del verbo en su ascesis a lo substancia”¹⁶⁸

¹⁶⁰ *Don Julián*, p. 157.

¹⁶¹ p. 178. cuya “joya imperecedera” es el “soneto crustáceo, de morfología ósea y sintaxis calcárea: extraído de algún florilegio de fósiles” (p. 161)

¹⁶² Términos que transmiten, no solo la nomenclatura del Cancionero, sino que suponen la “artificialidad” de esta literatura

¹⁶³ Como el mito opuesto a Castilla.

¹⁶⁴ p. 152.

¹⁶⁵ *Idem*.

¹⁶⁶ *Don Julián*, p. 173.

¹⁶⁷ Véase, por ejemplo, el ensayo « La España de Fernando de Rojas » aparecido en *Disidencias*, pp. 8-35 en que Goytisolo se refiere a *La Celestina* como una obra de subversión « cuyos gérmenes prosiguen su clandestina labor de zarpa en el espíritu del lector y – aún al cabo de cinco siglos – lo conmueven, trastornan y, dulcemente, lo contaminan.

¹⁶⁸ *Coto vedado*, Seix Barral, 1980, p. 89.

Se refiere al poeta en *Don Julián* como a aquel “quien, en habitadas soledades, con sombrío, impenitente ardor creara densa belleza ingrátida: indemne realidad que fúlgidamente perdura y, a través de los siglos, te dispensa sus señas redentoras en medio del caos”¹⁶⁹. También se dirige a él: “altivo, gerifalte Poeta, ayúdame: a luz más cierta, súbeme (...) ayúdame a vivir sin suelo y sin raíces: móvil, móvil: sin otro alimento y sustancia que tu rica palabra: palabra sin historia, orden verbal autónomo, engañoso delirio”. Dejándonos ver que, desde *Señas de identidad*, su única identidad es la Palabra, pero Palabra depurada y libre, “móvil” que le permita deshacerse de la patria que la angustia: “palabra extrema de pasión extrema, orquídea suntuosa que envuelve e hipnotiza: pasión vedada, sentimiento ilícito, fulgurante traición”¹⁷⁰.

Pedro y el tiempo de silencio.

Tiempo de silencio es una novela muy diferente en este sentido. Por ser una novela “del silencio” no vemos en ella ningún tipo de ostentación de un nuevo lenguaje¹⁷¹. A pesar de ello, encontramos los mismos elementos: neologismos, frases latinas, frases inacabadas, sintaxis desigual. Pero el tema esencial es el del “silencio”, el de la incapacidad de hablar o de ser escuchado – perpetuando el tema larriano “escribir en España es llorar”.

Ya desde el principio se nos anuncia esa falta de esperanza, habla de que en ciudades como Madrid “es preciso suspender el juicio hasta que un día tome forma una cosa que adivinamos que está presente y que no vemos, hasta que esa sustancia que se arrastra ahora por el suelo se solidifique” pero “hasta que llegue ese día, con el juicio suspendido, nos limitaremos a...” y enumera todas las actividades de Madrid “a hacer como que bebemos y beber poco, a hacer como que hablamos y *no decir nada*”¹⁷². En la cárcel también “no se oyen los gritos de [los condenados] sino que guardan un profundo silencio”¹⁷³. Es la voz del hombre vencido que poco a poco se va callando.

En el epílogo final Pedro nos habla de ese tiempo “de ahora” en que “no solo no se grita, sino que ni siquiera se siente dolor y por tanto no se puede servir de faro acústico”¹⁷⁴. En esa España de estoicismo y silencio, de miedos y triquiñuelas, nadie dice nada y solo queda esperar “en silencio”.

¹⁶⁹ *Don Julián*, p. 39.

¹⁷⁰ *Don Julián*, p. 125.

¹⁷¹ Salvo en algún momento su amigo Matías, joven rico y culto, por ejemplo, ver *Tiempo de silencio*, p. 90.

¹⁷² *Tiempo de silencio*, pp. 16-17.

¹⁷³ *Ídem*, p. 210.

¹⁷⁴ *Ídem*, p. 291.

[Ahora] estamos en el tiempo de la anestesia, estamos en el tiempo en que las cosas hacen poco ruido. La bomba no mata con el ruido sino con la radiación alfa que es (en sí) silenciosa, o con los rayos de deuterones, o con los rayos gamma o con los rayos cósmicos, todos los cuales son más silenciosos que un garrotazo. También castran como los rayos X. Pero yo, ya, total, para qué. Es un tiempo de silencio. [...] Por aquí abajo nos arrastramos y nos vamos yendo hacia el sitio donde tenemos que ponernos silenciosamente a esperar silenciosamente que los años vayan pasando y que silenciosamente nos vayamos hacia donde se van todas las florecillas del mundo.¹⁷⁵

Esta diferencia radical entre ostentación (riqueza) lingüística y el “silencio” nos deja ver la distancia que les separa. Mientras *Don Julián* está escrito en Tánger, con el mar separándoles; *Tiempo de silencio* está escrito en y sobre Madrid en la angustia del silencio, con el miedo de la censura, y la certeza de no poder superar a los guardianes.

¹⁷⁵ *Tiempo de silencio*, pp. 291, 292.

SEGUNDA PARTE: EL MITO DE LA ESPAÑA SAGRADA

En esta parte nos fijamos en las innovaciones temáticas planteadas por las dos novelas. Ambos autores, los únicos de su generación, se interesan por el estudio del plano mítico como integrante fundamental de la realidad española. Esta “supervivencia” del mito es muy nociva pues estanca la sociedad en un pasado arcano y falso e implica la sistemática falsificación de la realidad. Goytisolo se interesa más por la pervivencia de los mitos en la literatura y cultura españolas ya que culpa a los intelectuales (veremos que especialmente a los del 98) de ser ellos los perpetuadores de una versión falsificada de la realidad. Martín-Santos, por su parte, observa estos patrones míticos soterrados no solo en la tradición cultural sino también en la sociedad española de su época.

En esta parte exponemos los mitos dominantes de España que aparecen en *Don Julián* y *Tiempo de silencio*. Estudiaremos las técnicas que emplean ambos autores para incorporarlos al relato y *tratarlos* como parte viva de la realidad española.

Introducción al mito

En ambas novelas dirige la estructura del relato el mito “de la España sagrada” tal como aparece desde las crónicas medievales y que subsiste hasta la literatura del franquismo. Este mito reagrupa una serie de mitos encargados de demostrar la *superioridad* hispana frente a los invasores árabes: el caballero cristiano, la honra, Castilla, etc.

En las crónicas medievales – y tomamos como referencia a Alfonso X – suele aparecer el “Loor de España” en que se exalta la España goda por la suavidad del clima, la fertilidad del suelo, la riqueza de las entrañas y, también, su *bondad* que explica por qué los godos la eligieron como lugar pues “fallaron que España era el mejor de todos [los logares], et mucho la preciaron más que a ninguno de los otros, ca entre todas las tierras del mundo España ha una estremança de abondamiento et de bondad más que ninguna otra”¹⁷⁶. Pero después de esto, sufrió el exterminio y la humillación árabe – “toda la tierra vacía del pueblo, lena de sangre, bañada de lágrimas, huésped de estraños, desamparada de los moradores, esmedrida por la llaga, fallida de fortaleça, flaca de fuerça”¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Alfonso X el Sabio, “Del Loor de España como es complida de todos bienes”, Capítulo DLVIII, “Primera crónica general de España” *Crónica General de España*, Biblioteca Clásica Ebro, 1969.

¹⁷⁷ Alfonso X, “El duello de los Godos de España et de la razón porque ella fue destroida”, Capítulo DLIX, *Crónica general*, *op. cit.*

Tras la reconquista y reimplantación de la religión católica – edicto de Granada de expulsión de los judíos, implantación de la Inquisición, invasión de América – se creó el nuevo mito de “la eternidad de Castilla”¹⁷⁸.

La creación de este mito pasó por la destrucción (una vez más) de todo lo mestizo que había entrado durante el periodo árabe: “en España la tradición castellana se rescató en bloque como factor de unidad y cohesión frente al elemento de *disgregación* de lo ‘español’ que suponía la dominación musulmana”¹⁷⁹. Expulsados y borrados fueron moros y judíos y todo lo que su caracterización mítica les achacaba: sexualidad y crudeza¹⁸⁰. Por ello, como nos señala Américo Castro y demás historiadores se produce en España el rechazo sistemático de la sensualidad como asociado a esta vileza árabe: “Tout ce que l’espagnol porte en lui d’arabe est impitoyablement refouté, et au premier chef, sa sexualité”¹⁸¹.

Este mito tan alejado de la historia provocó “la absolutización de los valores [de Castilla], y sus supuestas ‘esencias’ cobraron un carácter de emblemática representación de lo español” dejando fuera “a las regiones de la periferia” y también “los particularismos históricos, sociales y regionales”. Con esta negación de la realidad, “sustraída a la dinámica histórica”, “el mito cristalizó en el tiempo” – porque “la visión textual interiorizada se impone y anula la realidad”¹⁸² – y “convertida la Historia en una vulgar metafísica y la realidad española en entelequia, de allí a considerar el concepto de Progreso como antagónico de las esencias españolas no había más que un paso” y “ese paso se dio”¹⁸³. Es decir, la negación de la realidad y sustitución de esta por una visión falsa, lleva lentamente a España fuera de la historia. O, en palabras de Goytisolo, “la adopción de un conjunto de dogmas y actitudes” supuso “el aislamiento purista y estéril, culpable de nuestro acartonamiento e inmovilismo”¹⁸⁴.

Es por eso, que muchos escritores ven la necesidad de destruir este mito, pero esto pasa antes por *desmitificarlo*, denunciarlo; y, para ello, hay que constatar su vigencia no solo en la realidad española sino en el mundo intelectual “cegado” o “asfixiado” por la tradición y que no hace otra cosa que perpetuarla. Castellet habla de la “responsabilidad” del intelectual de “desmitificar la tradición cultural – y la Historia de España, que es una historia de diversidad y no de *unidad*; de miseria y no de *grandeza*; de opresiones y no de *libertad*”. Y opina que “no

¹⁷⁸ Ver Américo Castro, *De la edad conflictiva*.

¹⁷⁹ Curutchet, “Juan Goytisolo y la destrucción de la España sagrada” en *Juan Goytisolo, op. cit.*, p. 73.

¹⁸⁰ Alfonso X, p. 90, la imagen de los “moros” la estudiaremos con detenimiento en la parte 3.

¹⁸¹ “Todo aquello que el español tiene de árabe es rechazado sin piedad, y, en primer lugar, su sexualidad” Xabier Domingo, *Érotique de l’Espagne*, Jean-Jacques Pauvert, París, 1967 (mi traducción).

¹⁸² “De Don Julián a Makbara: una posible lectura orientalista”, *Crónicas sarracinas, op. cit.*, p. 39.

¹⁸³ *Ídem*.

¹⁸⁴ “Prólogo” a *Cartas de Américo Castro a Juan Goytisolo*, Editorial Pre-textos, 1997.

debemos tomar en consideración falsos motivos éticos – ni claro está patrióticos – al enjuiciar la tradición” porque “la primera de las necesidades de la lucha es precisamente *la clarificación*”¹⁸⁵. Goytisolo retoma estas ideas, quejándose de una intelectualidad que vive “de las rentas”, con una visión anacrónica de la realidad: “que las virtudes y defectos de un pueblo no son características definitivas y permanentes de su modo de ser, sino que nacen, se desenvuelven y mueren de acuerdo con las peripecias de su historia”¹⁸⁶. Sin embargo, en España se “vive de la renta de un capital de heroísmo” y los intelectuales españoles “seguimos con anteojeras una tradición literaria: hay un mito del 98, como hay un mito del 36 igualmente nocivo y debemos dejar en paz a Unamuno y García Lorca si queremos saber dónde estamos y adónde vamos, en qué situación concreta vivimos”¹⁸⁷. Se trata, pues de rescatar la verdad de a través del mito. Martín-Santos opina igual: hay que acabar con “la concepción del mundo que nos fue impuesta, desde Ortega y Unamuno hasta Laín o López Ibor”¹⁸⁸.

El uso del mito en *Tiempo de silencio*

En *Tiempo de silencio* aparece el mito de la España sagrada, de forma espontánea, al término de las escenas importantes, para ilustrar la relación oculta entre la trama de la novela con la vigencia de una serie de mitos constantes que influyen en la vida de los españoles.

Estos “paréntesis” de mitología española ocurren en momentos clave. Así el personaje adquiere un barniz no solo de héroe mitológico europeo¹⁸⁹ sino de víctima (simbólica y mitológica) de la realidad española (o tradición). En ello no está involucrada la visión *real* de España sino la referencialidad de la España actual como un momento más en el transcurrir (*continuo/ continuum*) mítico.

Al principio, en el camino hacia las chabolas, la ciudad es descrita en todos sus significados ancestrales que perduran. La ciudad es Madrid aunque en este pasaje se refiere a

¹⁸⁵ “Tiempo de destrucción para la literatura española”, *Literatura, ideología y política*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁸⁶ “Examen de conciencia”, *El furgón de cola*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁸⁷ “Entrevista con Emir R. Monegal”, en *Juan Goytisolo*, Editorial Fundamento, *op. cit.*, p. 83.

¹⁸⁸ Carta de Luis Martín-Santos a Carlos Castilla del Pino, enero de 1961. Citada en: Castilla del Pino, “Recuerdo de Luis Martín-Santos”, en Fuentenebro, F., Berrios, G.E., Romero, A.I., y Huertas, R. (ed.), *Dr. Luis Martín-Santos. Psiquiatría y cultura en España en un tiempo de silencio*, Necodisne, Madrid, pp. 17-27.

¹⁸⁹ Nos referimos a la relación entre *Tiempo de silencio* con el *Ulises* de Joyce. Consultar Marisol Morales Ladrón, *Las poéticas de James Joyce y Luis Martín-Santos: aproximaciones a un estudio de deudas literarias*, Colección Perspectivas Hispánicas, Peter Lang SA; Bern, 2005.

ella como “ciudades” de este tipo, queriendo abarcar más ciudades españolas. Estas ciudades “tan alejadas de un mar o de un río”, secas como Castilla, “tan pobladas de un pueblo achulapado”, “tan insospechadamente en otro tiempo prepotentes sobre capitales extranjeras dotadas de dos catedrales” refiriéndose al pasado glorioso, aunque “tan heroicas en ocasiones sin que se sepa a ciencia cierta por qué sino de un modo elemental” (desacralización de la guerra civil, etc.), “tan carentes de una auténtica judería” (denuncia ligera del exterminio), y “tan agitadas por tribunales eclesiásticos”, “tan abundantes de torpes teólogos” y también “tan llenas de tonadilleras y de autores de comedias de costumbres, de comedias de enredo, de comedias de capa y espada, de comedias de...” (y sigue la lista). En esta enumeración un tanto caótica de los elementos de la ciudad se desvelan ya algunas de las constantes míticas que rigen la vida española: el pasado casi muerto pero mitificado; la intolerancia religiosa; la banalidad de la vida cultural y de la propia literatura, etc.

Tras la relación sexual con Dorita, Pedro intenta lavarse con agua del pecado carnal pero se encuentra que no puede porque “este pueblo no tiene agua”¹⁹⁰. Desde ahí parte el narrador-Pedro hacia una reflexión en torno a la constante mítica de la “sequedad del paisaje” sequedad que perpetúa la inmovilidad del régimen hispánico.

Entre el aborto y la conferencia de Ortega también hay un pasaje de sentido mítico. El narrador traza una correspondencia mítica entre los dos eventos: el aquelarre (visto por Goya)¹⁹¹. Este rito, representa, por un lado, el deseo soterrado y reprimido de la sexualidad femenina (qua acarrea el aborto)¹⁹² y, por el otro, la importancia suprema – especialmente en las mujeres - del “gran macho, el gran buco, el buco émissaire, el capro hispánico bien desarrollado” que en este pasaje se asocia a Ortega.

También durante la estancia en la cárcel, el narrador trata de sondear las causas de la agresividad, falta de piedad hispana con el vencido, este “odio sempiterno del español terrible” del que nos habló Cernuda, y reflexiona sobre la corrida.

Pedro tras salir de la cárcel acude a ver una revista con su novia: revista que, bajo el plano mítico, adquiere muchos significados sobre el carácter español.

Por último, en el monólogo final de Pedro, este reflexiona sobre la mitología. Pedro se va de Madrid y viendo el paisaje castellano reflexiona sobre el paisaje: el páramo en que le van a poner “a secar” para convertirlo en mojava; y se llega a un paralelismo con San Lorenzo en

¹⁹⁰ Añade “este pueblo en que no llueve”, “en qué río poder caer aquí si desde el viaducto cae el suicida sobre tejas romanas”, *Tiempo de silencio*, p. 75.

¹⁹¹ Se trata del Goya cuya reproducción a color tiene Matías en su cuarto y que enseña a Pedro el día después del aborto y muerte de Florita. Es *El Aquelarre o el Gran Cabrón*, pintado por Goya en 1798 (Museo Lázaro).

¹⁹² Al que volverá en *Tiempo de destrucción*.

la brasa. En medio de la sierra, sin embargo, Pedro se imagina el mito contrario a la santidad de España: los moros¹⁹³.

El uso del mito en Reivindicaciones del conde Don Julián

El uso del mito en Don Julián es constante. La novela, como hemos visto en la introducción, se ocupa en su totalidad de los mitos de la tradición española y utiliza textos de crónicas, del romancero, para reproducirlos fielmente. Sin embargo, se permite licencias en su representación de algunos mitos con fines irónicos. De hecho, suele confundirlos, deformarlos, actualizarlos, con el fin siempre de ridiculizarlos.

El nuevo conde Don Julián va a llevar a cabo “la destrucción de todos los mitos y todos los símbolos sobre los que se ha edificado la personalidad española, desde la época de los Reyes Católicos”, es decir, “el mito del caballero cristiano, este caballero presto a batirse siempre, podemos decir, a cristazo limpio, como cruzado de la Fe”; “el mito del destino español singular y privilegiado”; “el mito del paisaje de Castilla” y “el mito de la virginidad femenina”¹⁹⁴.

Cada uno de estos mitos aparece en el capítulo 1 como realidad de la ciudad o en el capítulo 2 como realidad textual y se van transformando, tomando (añadiendo) dimensiones monstruosas, míticas, hasta ser destruidas por Julián en el capítulo 3.

El caballero cristiano aparece en el capítulo 1 como un personaje real, Don Álvaro de Peranzules¹⁹⁵. En el capítulo 2, pasará a ser el propio Séneca – o su revisión por Goytisolo en que es un torero estoico– y a tomar características estereotipadas del *español-cristiano viejo*. De joven, se dedica a ser torero. De ahí pasa al “rectoral despacho” – que nos sugiere un parecido con Unamuno¹⁹⁶. En el capítulo 3 la cara del caballero cristiano se ha convertido en un caparazón¹⁹⁷. Se pone a leer dramas de honor del siglo XVII. Pero las moscas que Don Julián

¹⁹³ *Tiempo de silencio*, p. 294.

¹⁹⁴ “Declaración de Juan Goytisolo”, Revista *Norte*, num. 4-6, julio-diciembre 1972. Holanda. Incluido en *Juan Goytisolo*, Editorial Fundamentos, 1975, (Julián Ríos, ed.).

¹⁹⁵ Ya desde el principio, su descripción es fabulesca: “quijada larga, nariz borbónica, bigotito perfectamente horizontal en forma de tilde de ‘eñe’: quintaesenciada encarnación de tu tribu” y “se expresa en un castellano purísimo” (p. 79)

¹⁹⁶ Nos lo sugiere el propio texto puesto que al finalizar esta descripción de Séneca-Alvarito como un “genio y figura”, como una estatua viva a que la gente más que admirar, venera, el personaje entona la famosísima frase de Unamuno: “ah, me duele España!” (p. 117°). En su despacho de Salamanca acoge “el arobo seráfico de la hispana multitud” con un gesto “estereotipado y llevándose la mano, esa personalísima mano suya que parece pintada por El Greco, al sitio del corazón” (pp. 113-117)

¹⁹⁷ *Don Julián*, pp. 160-161.

ha colocado en los libros (cap. 1) destruyen estos libros y la máscara del caballero se agrieta y rompe y él cae muerto.

El siguiente mito, el del “destino singular y privilegiado” de los españoles, lo encarna de alguna manera el caballero cristiano, con su verborrea, o al menos se confunde con él. En realidad, el auténtico “héroe” nacional es Séneca-Franco¹⁹⁸.

De los otros mitos que aparecen: el del paisaje de Castilla aparece en el capítulo 2 como escenario del caballero hispano, y en el 3 tal y como lo describen los del 98¹⁹⁹. También, a través de los textos, el importante mito de Santiago montado en su caballo y echando a los moros o matando indios. O el de la multitud “agarbanzada” del “que vivan las caenas”.

El último mito, de gran importancia también, es el de la virginidad de la mujer, “gruta sagrada”, “sagrario”, “bastión teológico”, “tenaz e inexpugnable”²⁰⁰.

Después de esta introducción a la utilización y aparición de estos mitos procedemos a el análisis comparado de los mitos por nuestros dos autores y los significados actuales que ambos aportan.

1. El mito del paisaje de Castilla y el intelectual español.

Nos explica Curutchet que la distinción entre “paisaje natural” y “paisaje humano o cultural” consiste en que el primero se desarrolla en el espacio, como extensión del hombre, y, el cultural, en el tiempo siendo “*la objetividad material de las tentativas del hombre por construirse una tierra a su medida*”. En España, esta distinción se ha confundido y “curiosamente, los escritores españoles en no pocas oportunidades han intentado hacer del paisaje de Castilla un paisaje *natural*; han creído descubrir en él ciertas esencias, ciertas cualidades de eternidad y misterio, que detendrían el proceso histórico a la altura de un determinado estadio de su desarrollo”²⁰¹. De hecho, el mito de la España sagrada no puede disociarse de esta exaltación por el paisaje que hemos visto ya en “loor de España” y que llega a su máxima expresión con los escritores del 98²⁰².

¹⁹⁸ Más adelante: “con su inseparable asesor, el ilustre doctor Sagredo, somete el país a una prudente terapéutica de sangrías y purgas que restablece lentamente, al cabo de varios lustros, su comprometida salud”, *Don Julián*, p. 118.

¹⁹⁹ “Podrás identificar y recorrer el paisaje de la fatal Península, inmortalizado gloriosamente en sus páginas”, *Ídem*, p. 140.

²⁰⁰ Lo tomamos de la descripción de “la española” que pasa por la estación de autobuses en que está el personaje justo al principio, y que le hace evocar estas imágenes, *Ídem*, p. 27.

²⁰¹ “Juan Goytisolo y la destrucción de la España sagrada”, *Juan Goytisolo*, , *op. cit.*, p. 72.

²⁰² En que la representación del paisaje de España se confunde con Castilla.

Juan Goytisolo y Luis Martín-Santos, de hecho, achacan muchos males de España a la irresponsabilidad del intelectual de vivir en una época anterior, o de querer demostrar la vigencia de las “esencias” castellanas en vez de tratar de superarlas – es decir, de vivir en el mito. Por ello, tanto en *Don Julián* como en *Tiempo de silencio*, se analiza esa idealización del paisaje para luego tratar de representar la realidad del paisaje y disociarlo de su “paisaje natural”.

Empiezan por consentir con la idealización de Castilla parafraseando a sus grandes aduladores (especialmente del 98) para luego denunciar la inclemencia *real* de su clima, y, por último, su presión asfixiante-asesina sobre las gentes que lo habitan.

La idealización a través de su representación (parodia)

Goytisolo elige representar Castilla a través de sus grandes admiradores, los escritores del 98: “hasta el paisaje, este entrañable paisaje nuestro, parece empapado de efluvios éticos senequistas como observaron agudamente los maestros del 98”. Continúa con la paráfrasis, encontrando en el paisaje las esencias del alma hispana, asociando paisaje y cultura: “Castilla, Castilla!: minutos de serenidad inefable en que la Historia se conjuga con la radiante Naturaleza: a lo lejos se destacan las torres de la catedral: una campana suena: toma el silencio/ ante nosotros, átomos de eternidad, se abren, arcanos e insondables, los tiempos venideros”, ahí en donde los pueblos “proclaman su santa alegría de vivir fuera de la Historia” con un “campo infinito en que, sin perderse, se achica el hombre, y en que se siente en medio de la sequía de los campos sequedades del alma”²⁰³, “entrañas ibéricas, cimas de silencio, de olvido, de paz!”²⁰⁴, “cuna de héroes, forja de mártires, crisol de santos”²⁰⁵.

También ironiza Martín-Santos sobre estas esencias. Bajo “un cielo espléndido”, el español – según reza el mito – desarrolla su inteligencia, su “capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre íbero”. Contemplando las chabolas, el narrador ironiza “¡Cómo se patentizaba el brío de una civilización que sabe mostrar su poder creador tanto en la total ausencia de medios de la meseta como en la ubérrima abundancia de las selvas transoceánicas!”²⁰⁶. También la ausencia de agua, o de agua pura, es responsable de volver al español imperioso y duro:

²⁰³ *Don Julián*, pp. 111 y 112.

²⁰⁴ *Ídem*, p. 119.

²⁰⁵ *Ídem*, p. 175

²⁰⁶ *Tiempo de silencio*, p. 52.

Pueblo elegido, ciudad aséptica, sin huerta, donde el hombre se alimenta de espíritu y aire puro por los siglos de los siglos. (...) Agua traída desde la lejana sierra para que tan pura no desentone del pneuma local y no impida querer mandar, que no convierta las cabezas en esponjas, sino que *los valores que respiran* continúen siempre clarividentes, siempre con la capacitada espada en alto, dirigiendo, dando forma a la inerte corpulencia venosa de los virreinos. Agua que no bañe, agua solo para beber, agua que no envuelva como una niebla o una nube próxima, sino que se introduzca por los poros finos del cuerpo, que desopile pero no empape, que no hinche, que no engorde la piel, que no embastezca el perfil duro, casi córneo del imperio del secano.²⁰⁷

“Por los siglos de los siglos”, la misma *esencia* (“dura, casi córnea”), “los mismos valores” (que se “respiran” en el ambiente), la misma capacidad tendenciosa, autoritaria, todas ellas características salidas directamente del paisaje – de su agua, su aire. Estos “buenos aires castellanos”, “donde la idea de lo que es futuro se ha perdido hace tres siglos y medio y el futuro ya no es sino la carcomida marronez que va tomando un cuerpo de buey puesto a secar”²⁰⁸.

Crítica a la generación del 98

Sin embargo, ambos coinciden en que esta imagen es creada, es perpetuación del mito “de derechas” que justifica en el paisaje la personalidad española y su incapacidad para cambiar.

En este sentido, se lleva a cabo en *Don Julián* una feroz caricatura de los escritores del 98 por haber reestablecido el mito de la impassividad granítica de Castilla que impide todo progreso, toda mejora. “Gracias a un puñado de hombres ilustres”, los del 98 “maestros universalmente queridos, admirados y respetados”, “españolizadores de Europa, europeizadores de España” (en recuerdo de la famosa cita de Unamuno). Ellos son quienes *rescataron* el mito de la unidad de España: “investigadores de milenarias esencias”, “adalides del feroz particularismo ibero, del destino hispánico singular y privilegiado”. Aquellos que reestablecen el continuo literario español “paladines del Cid, de Séneca, de Platero”, “campeones de la evidente concatenación del gene, prueba de la perduración secular de ciertos caracteres étnicos *imborrables*”, miembros de “esa línea guadianesca y soterraña que va de Sagunto y Numancia a la epopeya del Alcázar de Toledo”, “taumaturgos” impregnados “de fina sensibilidad artística y hondo absolutismo conceptual” y también “de ese entrañable recelo platónico frente a la idea de democracia”²⁰⁹. Ellos quieren rescatar la *belleza seca* del paisaje que explica *por siempre* el carácter español.

²⁰⁷ *Tiempo de silencio*, pp. 121 y 122.

²⁰⁸ *Ídem*, p. 290.

²⁰⁹ *Don Julián*, pp. 138-140.

La sequedad del paisaje

Nuestros escritores, en su labor de mitoclastas, rompen con esa imagen idealizada y muestran el paisaje tal y como es.

Desde la primera página de *Tiempo de silencio* se nos plantea el paisaje como un gran secarral: “pueblo pobre, pueblo pobre. ¿Quién podrá nunca aspirar otra vez (...) a la dignificación, al buen pasar del sabio que en la península seca, espera que fructifiquen los cerebros y los ríos?”²¹⁰.

Al final del libro, el singular paisaje del 98 se transforma en silencio y sequedad, desprovisto de su significado caduco: “ahí está el páramo, el largo páramo igual que una piel aplicada directamente sobre el esqueleto”, hueco todo, donde “en esta época del año” (sugiriendo otoño o, metafóricamente, la época del autor), “no hay nada más que tierra seca, paisaje masculino nunca castrado nunca” lleno de piedras “granito redondo”, “piedras doradas, piedras negras, piedras rojas” quizás “habrá un lagarto. No, ya no. En otoño se duermen”²¹¹.

Del mismo modo desacralizador, se habla de la Mancha en los clarividentes pasajes referidos a la madre de Florita. La mujer venida “del país del hambre” (ya no el paisaje entrañable de “cerros pelados, olmos sonoros, álamos altos, lentas encinas”²¹²) está sumergida en la tierra, es “parte de la tierra”, se alimenta de “comida que es casi como tierra que ella come y que ha buscado por los estercoleros”. Su vida resumida en “nacer, crecer (...) hundirse después, hundirse hacia la tierra, rodear el airoso talle de tierra asimilada”²¹³.

Con un tono más guasón, Goytisolo despoja al paisaje de sus esencias milenarias de proeza, heroísmo y estoicismo. En la parte antes mencionada (cap. 3) parafrasea textos del 98 pero paralelamente añade comentarios sarcásticos: “acechas el campo recogido y absorto, los chopos del río, la primavera tarda” aunque en realidad es “esa Castilla árida y seca, requemada por el sol en verano, azotada en invierno por las ventiscas”. Tras contemplar (leer) el paisaje animado por esencias puras “una cigüeña estática, un olmo escueto, una encina casta, alguno que otro arbusto mezquino y atormentado”, el personaje se revela, se “subleva”: “muchas encinas hay, Julián!: demasiado chopo, demasiado álamo!: qué hacer en esta llanura *inmunda*?: tanta

²¹⁰ *Ídem*, p. 7. El “sabio” es una referencia a Ramón y Cajal y su obtención del Nobel en 1906.

²¹¹ *Ídem*, p. 294.

²¹² *Don Julián*, p. 140.

²¹³ *Tiempo de silencio*, pp. 245-248.

aridez y campaneo sublevan” y concluir “el sitio apesta”²¹⁴. Ello se debe a que el paisaje (textual) perpetúa el sentimiento en el poeta. Por eso, en su traición, ve la solución de lanzar una lluvia constante para que “los efluvios éticos ces[en]” y “vuestra desnudez dej[e] de alimentar la obscena metafísica”²¹⁵.

Porque el problema no es tanto el de la *creación de un paisaje natural*, sino el de la aceptación de este por escritores que deberían transgredirlo.

2. Los personajes

El mito español está poblado de seres mitológicos también que se repiten. En el perfil masculino, el eterno caballero hispano de espada en alto y mano en el pecho. En el perfil femenino, la mujer-bastión, defensora de su honra.

El caballero cristiano (caricaturas)

El caballero cristiano está encarnado en *Tiempo de silencio* por personajes reales que perpetúan en ellos la “decencia”, la “defensa de los valores”. Por el contrario, Goytisolo se limita a la exposición del caballero-cristiano viejo tal como aparece en los libros, desde los dramas de honra hasta el 98. Por ello mismo, también representa al “cruzado de la fe” y de este modo se deforma y se transforma en Franco. Empezamos por este último pues a partir de la tradición veremos cómo Martín-Santos lo reconoce en la realidad española de los 60.

Don Julián

El caballero escritor

Con la caricatura habitual, Goytisolo introduce al “perfecto caballero cristiano” en el capítulo 3. Antes de que aparezca, el personaje lee en la biblioteca “el decálogo del perfecto caballero cristiano”, solo que, en vez de ser el auténtico decálogo de la orden, es un pastiche de fórmulas de las obras de teatro del siglo de Oro (“deshacedor de entuertos e injusticias”) y de adaptaciones de frases de la literatura del 98 a la descripción del personaje. El caballero

²¹⁴ *Don Julián*, pp. 140-142.

²¹⁵ *Ídem*, p. 147.

cristiano “siente en su alma un anhelo tan ardoroso de eternidad” que somete “toda realidad al imperativo de unos valores supremos, absolutos, incondicionales”²¹⁶. Del mismo modo, que el escritor del 98 obliga al paisaje a responder a sus ideales. En el pasaje siguiente, Julián se encuentra con el caballero cristiano que está leyendo versos de Calderón. El caballero es de limpiísimo linaje “la altiva mirada pregonaba su clara ascendencia visigótica, sus cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo rancioso por los cuatro costados de su linaje”. Al mismo tiempo, se confunde con el medio – “su rostro, severo y enjuto, refleja la grandeza solemne de estos paisajes áridos” – tanto que su cuerpo es una estatua o armadura y su cara una gran máscara granítica “se mueve trabajosamente, haciendo crujir las distintas piezas de su armadura ósea, mezcla híbrida de mamífero y guerrero medieval”, “por momentos la dureza de su costra evoca el caparazón de los cangrejos”²¹⁷.

La razón de que el caballero cristiano sea caracterizado como una piedra es que “es consciente de mantener sobre los hombros el peso de una tradición milenaria y, entre sus manos, la antorcha de un imperecedero mensaje espiritual”²¹⁸; una tradición estancada, dura también: “soneto crustáceo, de morfología ósea y sintaxis calcárea, extraído de algún florilegio de fósiles”²¹⁹. Defensor de todo lo rígido de la tradición y de las demás máscaras-autores: “máscara ejemplar”, “máscara por excelencia en el vasto plantel de enmascarados”, “mascarón de proa forjado por lentos siglos de rictus estereotipado, inmóvil”, es decir, representante de una tradición que no cambia, “tesoro celosamente guardado en las academias y templos del Buen Decir, canon literario, cumplido e *inmutable*”²²⁰. Tradición que, además, se ceba con el ausente “oteando, con la inmutabilidad de una estatua, la existencia informe, mostrenca, de los homínidos desprovistos de máscara, de la masa desvertebrada y anónima, sin coturno, sin rictus pontificio, sin clámide porpúrea, sin chinelas argéneas”²²¹.

El caballero dirigente: Franco

Pero el caballero cristiano no representa solamente “la encarnación viva del genio y figura de la más rancia prosapia nacional”²²², representa también al temible español “cruzado de la fe”. En esos casos es cuando el caballero, en el capítulo 2, se convierte en Séneca. Primero,

²¹⁶ *Don Julián*, p. 158.

²¹⁷ *Ídem*, pp. 158-160

²¹⁸ *Ídem*, p. 175.

²¹⁹ *Ídem*, p. 161

²²⁰ *Ídem*, p. 178. En la frase habla de Lope de Vega.

²²¹ *Ídem*, p. 160.

²²² *Ídem*.

“siente insaciables afanas de inmortalidad y quiere abolir toda distancia entre el ser temporal y el ser eterno”. Y gracias a “su caballerosidad y cristiandad en fusión perfecta e identificación radical”, “su fama se extiende y extiende”, “adquiere proporciones jamás vistas” (del mismo modo que su mascarón) y pasa a ser dirigente del país²²³. En este puesto se dedica a *curar* el país, en una descripción que se acerca a Franco, Primo de Rivera, Fernando VII y demás déspotas españoles: “con el ilustre doctor Sagredo, somete el país a una prudente terapéutica de sangrías y purgas que restablece lentamente, al cabo de varios lustros, su comprometida salud”. Su carácter es tirano e impaciente “el método evolutivo y paciente de influir sobre la realidad repugna a vuestro Séneca, que quiere ahora mismo y sin más tardar, por el solo imperio de su voluntad y poder, que el mal desaparezca y todo se sujete a la fórmula contundente de sus palabras”; si no se le obedece “es preciso obligar por la violencia, la penitencia o el castigo”²²⁴. El país, a pesar de todo, “expresa su eterno reconocimiento al cielo de Séneca” porque “él encarna nuestras más puras esencias y responde cabalmente a las coordenadas perennes de nuestra Historia”, y votan sí a su permanencia en el poder “por los siglos de los siglos”²²⁵. Termina, con una reflexión pesimista del futuro del país siempre sujeto a “la mano dura” del caudillo, y con una superposición de la imagen de Franco en la televisión española que el personaje ve en un bar.

(...) el rostro del Ubicuo se dibuja en transparencia sobre un despliegue flameante de banderas mientras suenan, en sordina, los diferentes compases y motivos de la charanga nacional: imborrable, imborrable!: en medio de los emblemas y símbolos: dueño y señor de los carpetos: definitivamente inmortal²²⁶.

Tiempo de silencio

Los tecnócratas

En *Tiempo de silencio* encontramos al mismo “caballero cristiano-viejo” pero no ya el de la leyenda, sino algunos casos similares que se repiten en la sociedad. En la novela, suelen estar representados por personajes de alta esfera social o cultural.

Los personajes que Matías va a ver para pedir el indulto de Pedro – jueces, fiscales, que le reciben por ser hijo de alguien poderoso – representan este “linaje”. Estos señores, también

²²³ *Don Julián*, pp. 114 y 117.

²²⁴ *Ídem*, p. 118.

²²⁵ *Ídem*, p. 123.

²²⁶ *Ídem*, p. 124.

llamados “caballeros” de “rostro sonriente y enigmático”, de “venerables bocas”, “mano[s] robusta[s] acostumbrada[s] a empuñar la pluma estilográfica únicamente para menesteres de firma”, y “corazones limpios” muestran gran desprecio hacia Pedro y su historia de abortos en las chabolas.

“Me informaré” eran los sibilinos oráculos que, desde su trípode semiomnipotente, tales venerables bocas emitían y en todas ellas se adivinaba un esfuerzo para vencer el momentáneo mohín de auténtica repulsión no fingida que la palabra *aborto*, con su correlato apenas imaginable de suciedad, contagio, afecciones venéreas y relaciones inconfesables, provoca en corazones limpios a muchas leguas mantenidos de tales asuntos²²⁷.

Como se observa, el caballero de Martín-Santos es también un defensor de las “santas costumbres”, y, prueba de ello, es que no ayudan a Pedro.

Otro caballero-cristiano-moderno es el director del Instituto en que trabaja Pedro y del que le despiden tras haberse “contagiado” de infamia en las chabolas. La descripción exagerada-caricaturesca se parece a la estereotipación del caballero de Goytisolo: el personaje pasa a ser la *esencia* de lo que encarna, en este caso, la ciencia. Así “su gran cabeza se vino un poco hacia delante, vencida por su honesta pesadumbre”, “la ciencia se acumulaba visiblemente bajo aquellas sienas hinchadas y brillantes”²²⁸. El personaje, dentro de la historia, se encarga de perseguir y linchar a Pedro, defendiendo sus valores, con un discurso lleno de obviedades de la buena conducta “no basta con responder a un mínimo de honestidad, sino que es necesario aparentarlo” porque “usted está libre de toda acusación, pero no de toda sospecha”, de hecho “resulta usted para todos sospechoso y hay sospechas que solo pueden alcanzarnos cuando imprudentemente nos ponemos en la ocasión de que se produzcan”, y va subiendo “usted ha actuado mal” hasta echarle “déjese de investigaciones. Usted no está dotado para esto. Nunca llegará a nada”, “me veo obligado a no prorrogar su beca”²²⁹.

De igual modo aparece el policía que interroga a Pedro, como un cruzado de la fe. Aunque no encarne las “esencias puras”, su rostro evoca la limpieza de sangre o pertenencia a “la raza”: “el policía tenía un cuello fibroso y en el rostro una ligera coloración rojiza, como si por debajo de su complexión moreno-verdosa, ardiera un oculto temperamento sanguíneo”²³⁰. A través de una serie de interrogatorios, consigue que Pedro, atormentado por una culpa *creada* (pues él no había hecho nada), confiese. Nos dice el narrador, con ironía “sintió la verdad que

²²⁷ *Tiempo de silencio*, p. 228, 229.

²²⁸ *Ídem*, p. 257.

²²⁹ *Ídem*, pp. 258, 259.

²³⁰ *Ídem*, p. 240.

demostraban las circunstancias” del *crimen* “rigurosamente concordantes como los eslabones de una cadena de silogismos”²³¹. Al confesar esa verdad Pedro siente paz e “interno asentimiento”²³².

De este modo, vemos como el caballero-cruzado triunfa sobre el “hereje”.

El caballero intelectual

Otra modalidad de caballero cristiano en *Tiempo de silencio* son los intelectuales. Aparecen dos: Ramón y Cajal y Ortega y Gasset. Ambos comparten este paternalismo con el pueblo pobre.

Ramón y Cajal aparece al principio de todo a través de una fotografía que hay de él en el laboratorio de Pedro: “el hombre de la barba que lo vio todo y que libró al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia”, con una “sonrisa comprensiva y liberadora de la inferioridad”²³³. Notamos cierta burla hacia los personajes-benefactores de la humanidad. Pero la burla definitiva viene con Ortega.

Ortega y Gasset aparece caracterizado como una especie de cabra de aquelarre “gran cabrón” de aquelarre, “el gran matón de la metafísica”²³⁴, lo cual estudiaremos en la parte 3. Pero también aparece como un filósofo paternalista, con aires de superioridad que “la sangre visigótica enmohecida ves con ojos azagayadores circular, como en un rayos-equis divertido, por nuestras venas umbilicales y qué listo eres tú para un pueblo que tiene las frentes tan menguadas”. Además, en vez de *ayudar* a los españoles, se conforma con aficionar a las señoras ricas que asisten a sus conferencias.

Aficionas a la gente bien tiernamente a la filosofía [...] con tan adornada pluma, con la certera metáfora desveladora que te perdonarán los niños muertos que no dijeras de qué estaban muriendo y (no mirando tu máscara sino tu ojo) pasaremos por alto los dos cuernos y te llevaremos a la tumba cantando un gorigori que parecerá casi como triste.²³⁵

De este modo, se acusa directamente de irresponsabilidad al escritor español que perpetúa el mito, se complace en la visión tradicional (de ver a los españoles como “víctimas de su sangre gótica de mala calidad”) y que, de este modo, se aleja de la verdad – y contribuye a la muerte de los niños, a la España del hambre.

²³¹ El escritor se mete dentro de su novela para indicarnos cómo lo consigue el policía (con silogismos), *Tiempo de silencio*, p. 243.

²³² *Tiempo de silencio*, p. 244.

²³³ *Ídem*, p. 7.

²³⁴ *Ídem*, pp. 155-159.

²³⁵ *Ídem*, p. 159.

La mujer-bastión y su honra

La presencia y caracterización de las mujeres en ambos libros es totalmente distinta. Las mujeres en *Don Julián* son los grandes prototipos de la cultura hispana: Isabel la Católica, la Celestina, la Virgen María; mientras que en *Tiempo de silencio* son de carne y hueso y reciben especial atención (monólogos interiores, encarnaciones míticas, etc.). Sin embargo, en su representación mítica, ambas novelas comparten algunas ideas esenciales sobre la imagen de la mujer en la tradición española, que vamos a analizar. Como anteriormente, empezamos por Juan Goytisolo pues él nos da la el modelo textual tal y como aparece en la tradición.

Don Julián: “El alcázar toledano”

La primera mujer que aparece en *Don Julián* es una “inconfundible españolita que avanza elástica y ágil” en la estación de autobuses (cap. 1). Se describe desde ya su vagina como “el bien guardado tesoro: teológico bastión, gruta sagrada: tenaz e inexpugnable: pretexto de literarias justas, de pemanianos juegos”²³⁶.

Desde la época de la reconquista, la virginidad femenina ha sido un símbolo del hermetismo hispano frente a todo lo extranjero de lo que se quería desprender. Está asociado a la limpieza de sangre, al heroísmo hispano²³⁷ que es también sexual.

Por ello mismo, el arquetipo de “virginidad-gruta sagrada” será el de Isabel la Católica, como arquetipo ella misma del hermetismo hispano. Su “coño” es además un “reducto”, un círculo del infierno protegido por numerosas bestias.

reducto protegido por un triple muro, rodeado del torrente en llamas del Flagetonte, con una infranqueable puerta de acero tras la que Tisífone insomne vela día y noche y azota y desgarras las carnes de los profanadores, fornicadores insensatos que atentarán un día a la integridad del bien apercebido ámbito y fulminados cayeron por la divina cólera en manos de Radamanto implacable y de la Hidra de cincuenta cabezas²³⁸

Vemos que la “saña” de Castilla contra el vencido (“fulminados cayeron” los profanadores) se abate aquí sobre el “violador” o “profanador” de la virginal Castilla. Esta

²³⁶ *Don Julián*, p. 27.

²³⁷ Por ejemplo, “encajando la prueba con *numantino heroísmo*” para referirse a un baile sexual en la película de James Bond, *Don Julián*, p. 77.

²³⁸ *Ídem*, p. 170.

asociación sexo-territorio es perjudicial y provoca las “rebuscadas hipérboles de donde se manifiesta el ingenio de un pueblo singularmente dotado para el culto requiebro, el conceptual piropro: expresión cumbre de una retórica de la más rancia estirpe nacional”²³⁹.

La resistencia de la mujer se relaciona con la “resistencia” española frente al invasor. Resistencia tanto moral como física – en los castillos, murallas, que pueblan Castilla. Imagen de la escasa influencia exterior.

Tiempo de silencio: “la hembra taurinamente perseguida”

Martín-Santos es consciente de la misma imagen de la mujer-bastión; mujer que abandona del todo su sexualidad, relegándola a un “factor” político de resistencia. Mujer hermética cuya penetración es sacrílega. Tras haberse acostado con Dorita, Pedro se siente “como el asesino con su cuchillo del que caen gotas de sangre”, “como el matador con el estoque”. Siguiendo con el lenguaje militar que plantea Goytisolo, su frente es un “ariete-armatutz que ataca” y la imagen de Dorita se representa como “no como la de un ser amado ni perdido, sino como la de un ser decapitado”, “la cabeza flotaba – como cortada”²⁴⁰.

Pero Martín-Santos en su labor mitoclasta lucha contra esta imagen y, de paso, reivindica la sexualidad femenina²⁴¹ y toma el partido de las mujeres. Precisamente por su carácter de víctima-alcázar que hay que *penetrar*, la mujer, en la realidad inmediata que Luis retrata, se convierte en una víctima social de una mitología que la relega al último plano, que la supedita a los deseos y esquemas (políticos) de otros²⁴²: “el amor del pueblo”, “es amor no comprado, no mercantilizado, sino simplemente *arrebataado*, como corresponde, amor de buena ley”²⁴³.

Cuando, en la revista, aparece la “supervedette máxima”, el pueblo la aplaude por reconoce en ella la imagen *mítica* y eterna de la “mujer-presa”.

(...) las muchedumbres, envueltas en el recuerdo de la *historia feudal* y fabulosa de las populacheras infantas abanicadoras de sí mismas y de las duquesas desnudas ante las paletas de los pintores plebeyos, es para que los señores prosternados la adoren y

²³⁹ *Don Julián*, p. 27.

²⁴⁰ *Tiempo de silencio*, p. 120.

²⁴¹ La madre de Dorita sueña con el sexo pues debe haber “Algún fin para el que el cuerpo de la hembra ha sido fabricado y hacia el que incesantemente tiende, a despecho de cuantas trabas y oposiciones trenza en torno a ella el confuso edificio de la cultura cuantas veces agrietado, otras tantas consolidado y acrecido”, *Ídem*, p. 171.

²⁴² En el plano social, que no vamos a analizar aquí, Martín-Santos hace una dura crítica del penoso lugar en el que se encuentran las mujeres solas (las mujeres de la pensión), las mujeres maltratadas (la madre de Florita), etc. En el plano mitológico, se fija en exclusiva en su papel sexual, como haría más tarde Goytisolo. También – y lo ampliará en *Tiempo de destrucción* – critica la retrógrada cultura española que niega aún en su época reconocer la sexualidad femenina.

²⁴³ *Tiempo de silencio*, p. 273.

decidan que sí, que en efecto, que es la misma hembra tan taurinamente perseguida, tan amanoladamente raptada desde un baile de candil y palmatoria hasta las caballerizas de palacio para regodeo de reyes que con menestrales juegan a brisca, por lo que el buen pueblo olvida sus enajenaciones y conmovido en las fibras más íntimas de un orgullo condescendiente, admite en voz baja – pero sincerísimamente – que vivan-las-caenas²⁴⁴.

La hembra “taurinamente perseguida”, “amanoladamente raptada” son imágenes que el pueblo español acepta sin plantearse el primitivismo, la injusticia y la violencia que esconden. En el mismo pasaje, pone el ejemplo de Eugenia de Montijo y de su “venta” a los franceses: “sin que nadie pueda llamar compra o mercado o cambalache a una negociación de tan elevado tono poético, tan esperanzadoramente fornicatoria, tan felizmente alumbradora de canales de suez”²⁴⁵. El problema radica en que “nadie” lo “llame compra o mercado”.

3. Los ritos

Unido a los mitos están los ritos, prácticas ancestrales y primitivas cuyo sentido se ha perdido con el tiempo pero que, sin embargo, siguen practicándose en España. Son constantes y anodinas escenas de la realidad española. Ya sea cargadas de gran violencia, como la corrida, o de gran peso religioso-penitente, como la Semana Santa, o, en el caso de las comedias, imágenes de una moral dudosa.

La corrida

El primer rito al que nos tenemos que enfrentar como particularidad de la realidad española es, sin duda, la corrida. Espectáculo violento de gran vigencia en la España de los 60. Ambos escritores lo sitúan como esencial: pues en España “hay más anillos redondos que catedrales góticas” – lo cual “quiere decir algo”, según Martín-Santos²⁴⁶ – y la arena es, según Goytisolo “el ombligo de la nación hispana (narcisistamente ovillada sobre sí misma)”. Aunque

²⁴⁴ *Tiempo de silencio*, p. 273.

²⁴⁵ *Ídem*.

²⁴⁶ *Ídem*, p. 223.

en realidad, no es más que “el cero redondo de vuestra nada” o un “hueco enorme, pavoroso vacío abierto en el bruñido abdomen nacional”.²⁴⁷

Martín-Santos y Goytisolo tienen representaciones distintas de la corrida. Esto se debe a que tienen distintas percepciones sobre quién es la víctima y quién el sacrificante. Para Goytisolo, el toro representa la saña hispana de *lucirse* y caminar ridículamente hacia “la virtud”; para Martín-Santos la corrida representa la morbosidad de un pueblo que se deleita de ver la posible muerte del torero. La diferencia viene de la diferente composición: si Goytisolo solo se preocupa por el mito; Martín-Santos lo usa para *ilustrar* su trama y conferirle un sentido intemporal. En *Tiempo de silencio*, se incluye un paisaje sobre la corrida mientras Pedro está en la cárcel para simbolizar que la muerte (o el deseo de muerte) del torero es la misma muerte que la de Pedro.

Goytisolo ve en el torero al más puro caballero-español, enfrentado (en el plano mítico) a grandes terrores que combate con una coreografía “de salón”. El torero encierra en él la “filosofía” hispana de estoicismo, rigidez, impasividad. Manolete, por ejemplo, encarna “arrojo, resolución heroica, desprecio de los bienes materiales, terquedad, intransigencia: fe tranquila, sin nubes: serena sumisión a la voluntad de Dios”; Lagartijo enseña en Alcalá de Henares “los supuestos filosóficos de la lidia”, “los pases de la filosofía de salón”²⁴⁸. En la corrida, Séneca, “nietzscheano torero de la *virtud*”, “dispensa con gravedad y compostura los rudimentos y esbozos de su exquisita filosofía de salón”. Con “sosegadas prisas de caballero de mano en el pecho” enfrenta “al bos primigenius, puro teorema geométrico”, “ejecuta la castiza ecuación filosófica”²⁴⁹.

En *Tiempo de silencio*, sin embargo, el toro no es la víctima, la víctima es el torero. Martín-Santos se fija en la realidad inmediata y se encuentra con que los sacrificados en la España de los 60 eran personas (en su novela, Pedro), y que esto pertenecía al mismo sadismo presente en las corridas.

Por un lado, el torero es el sacrificante que está obligado (por finos hilos míticos) a matar para satisfacer al público: “allá el torero ha de seguir clavando su estoque en el toro que no muere, que crece, crece y que revienta y lo envuelve en toda su materia negra como un pulpo amoroso ya sin cuernos”²⁵⁰. Por otro lado, el torero es metáfora de todo aquel que está *en el*

²⁴⁷ *Don Julián*, pp. 199-201.

²⁴⁸ *Don Julián*, pp. 115-116.

²⁴⁹ *Ídem*, p. 200. Sin embargo, Julián-mago intervendrá y todo acabará con la muerte del torero, que sufrirá el mismo mal que las mujeres – ser *penetrado* por el invasor: “el Thur arábigo embestirá con retenida furia”, “el pitón” lo atravesará “de parte en parte”.

²⁵⁰ *Tiempo de silencio*, p. 120.

punto de mira, como Pedro. El narrador se pregunta qué debe sentir el torero “cuando adivina que su cuerpo va a ser *penetrado* por el cuerno y que la gran masa de sus semejantes”, “exige que el cuerno entre y que él quede convertido en un pelele relleno de trapos rojos”²⁵¹.

De este espectáculo grotesco, se deduce la existencia de “un odio”, “inextinguible”. Pero, el pueblo “asustado por la fuerza de este odio, que ha dado muestras tan patentes de una existencia *inextinguible*”, ha buscado “un cauce simbólico” – esto es, la corrida – en que “la realización del santo oficio se haga *suficientemente a lo vivo*” para “conseguir exorcizar la maldición” y “paralizar el continuo deseo” de violencia que azota al pueblo español²⁵².

El torero, bien distinto al de Goytisolo, “con andares deliberadamente desgarbados”, “con rostro serio y contraído, muerto de miedo”, se convierte en “hostia emisaria del odio popular”, “cauce simbólico” de una agresividad *inextinguible*.

Pero el narrador, con Pedro en prisión, se sigue quejando.

¿Pero qué toro llevamos dentro que presta su poder y su fuerza al animal de cuello robustísimo que recorre los bordes de la circunferencia? ¿Qué toro llevamos dentro que nos hace desear el roce, el aire, el tacto rápido, la sutil precisión milimétrica según la que el entendido mide, no ya el peligro, sino – según él – la categoría artística de la faena? ¿Qué toro es ese, señor?²⁵³

La agresividad nativa queda en entredicho por Goytisolo que lo ve como un baile filosófico más que como un verdadero crimen; por el contrario, Martín-Santos percibe en la corrida (como muerte del torero) lo que Luis Cernuda llamó la “hiel sempiterna del español terrible”.

La revista

Martín-Santos describe con ironía el rito contrario a la solemnidad mortal de la corrida: la comedia. En este caso es una revista que Pedro va a ver con su novia al final de la novela.

La reacción del pueblo ante la revista es la opuesta a la anterior: la risa. Solo que se trata de la risa del idiota que une al pueblo español en una inconsciencia constante.

Por eso el buen guardia de servicio puede reír con el pueblo ese chiste procaz que tanto hacer reír a cualquiera que no se obstine en *hacerse mala sangre* con no sé qué

²⁵¹ *Tiempo de silencio*, p. 224.

²⁵² En el mismo pasaje, Martín-Santos traza el origen histórico de ese “odio”, “institucionalizado” en la corrida, en la época de Felipe III: “Este odio ha podido ser institucionalizado, coincidiendo históricamente con el momento en que vueltos de espaldas al mundo exterior y habiendo sido reiteradamente derrotados se persistía en construir grandes palacios para los que nadie sabía ya de dónde ni en qué galeones podía llegar el oro”, *Ídem*, p. 224.

²⁵³ *Ídem*, p. 225.

historias que ahora no vienen a cuento; por eso el mismo policía de la secreta puede reír alegremente, con el corazón tranquilo, sabiendo que en tal momento de risa el criminal y el policía y hasta el juez no son más que cristóforos de una alegría humana *que a nadie odia* y que [se fija] en lo que la bailarina proclama de alegría, de paz y de concordia secular²⁵⁴

Pueblo aceptador de una “alegría” ajena o inconsciente a su propia crueldad. De ahí que se haga hincapié irónico en que pueden “reír” aquellos “que no se obstinan en hacerse mala sangre”, y cita como ejemplo a “un policía de la secreta”, “un juez”, “un guardia” – todos ellos miembros del aparato ensordecedor que ha acabado con Pedro.

En la revista también aparece un personaje-arquetípico de la literatura española: el viejo vil, chistoso e inmoral: que piensa que “allá se las dieran todas, mientras él pudiera agarrarse” a las doncellas, que timaba a un hombre rico “porque él era listo y sabía cómo había que bandeárselas”, etc. El público acogía sus peripecias con “las risas más *violentas*”, “las carcajadas más sinceras”, “precisamente en el momento en que quedaba demostrada la verdad de este modo de pensar y la *sabiduría* de aquel espantapájaros astuto”. El narrador reflexiona, como hizo con la corrida, sobre el significado oculto en estas constantes históricas.

Quizá porque ha podido ser descubierto por los sabios inventores de este género de espectáculos que [...] solo sobre el telón de fondo de la carne cubierta de lentejuelas, en la vileza de un hombre, puede reconocerse y sonreírle como a una vieja conocida la vileza de un pueblo²⁵⁵.

Con lo que pasamos de una “alegría que no hace mal a nadie” a descubrir en este espectáculo en que el malo triunfa, las mujeres se comercian medio-desnudas, la misma “vileza” de la corrida, y el mismo pueblo que “grita, ríe y aplaude”²⁵⁶.

La Semana Santa

La celebración de la semana santa y de los penitentes es un rito o “fiesta” española ligada a la Inquisición y a los rituales de los penitentes. En *Tiempo de silencio*, Pedro y Matías conocen a un alemán y se miden con él: “dos iberos”, “no organizadores de progromes, aunque sí en sus genes, varios siglos antes, de inquisiciones al potro con estola quizás o con

²⁵⁴ *Tiempo de silencio*, p. 274.

²⁵⁵ *Ídem*, p. 276.

²⁵⁶ *Ídem*.

cucurucho”²⁵⁷. Sin embargo, resulta absurdo que de esa historia negra se celebre con entusiasmo la Semana Santa.

En este caso, solo en *Don Julián* encontramos una representación de la Semana Santa²⁵⁸, en Madrid. La representación es irónica puesto que el narrador intuye las contradicciones entre la celebración de una penitencia medieval y la situación de progreso económico de la España de los 60.

Por ello, la imagen de las procesiones se superpone a la de la moderna ciudad, y desvela la anacrónica (o incluso falsa) repetición de dicho rito en este contexto cambiante, en que este pierde su significado y se vuelve una atracción turística “según el gusto del consumidor”. Por eso, el narrador elige un estilo de folleto turístico, con palabras en inglés.

sí, señor, sí, la gran capital de los rascacielos y avenidas, de la vida ociosa, despreocupada y alegre, the wide-open city in all the senses of the world, Madrid (...) se dispone hoy hacer penitencia al estilo de la Edad Media²⁵⁹

Los penitentes de la procesión “encapuchados, titubeando, como en la inolvidable película de Bergman, pertenecen, ladies and gentlemen, a todas las categorías de la sociedad”, incluyen “militares, banqueros, artistas, cantaores”. La referencia a Bergman deja ver la *falsedad* del espectáculo, su falta de vigencia actual más que como repetición turística. De hecho, la cruz principal está “hecha con un poste de telégrafos”, los cilicios los han hecho las monjas “con unos alicates, un rollo de alambre y unas tenazas”. Los penitentes caminan por “la madrileña Vía de la Amargura, hoy del filosofísimo Séneca”²⁶⁰. El que carga con la cruz tiene ambivalentes costumbres:

hombre joven y de excelente posición económica: un impecable caballero a la española con quien departieran tal vez horas antes en la popularísima barra de Chicote y que, ahora, abandonando los placeres mundanos conforme a una *recia tradición solariega*, practica la mortificación *a la antigua*²⁶¹

En referencia a la típica hipocresía religiosa que reinaba en la época del Opus Dei: ante una “mortificación *a la antigua*”, un liberalismo económico pleno (simbolizado en “la barra del Chicote”).

²⁵⁷ *Tiempo de silencio*, p. 89.

²⁵⁸ *Don Julián*, pp. 182-185.

²⁵⁹ *Ídem*.

²⁶⁰ Por si quedaba alguna duda de que Séneca se identifica con Franco.

²⁶¹ *Ídem*.

TERCERA PARTE: Destrucción y purga de la España sagrada. La superación del mito

En esta parte estudiamos el plano político o moral de *Tiempo de silencio* y *Don Julián*. Se analizará todo lo anterior bajo el plano de la *intención* literaria de nuestros autores. En torno al “compromiso” como *acción* y no como exposición de los hechos.

Como comentado en la introducción, Goytisolo y Martín-Santos luchan por redefinir la noción de compromiso literario. El compromiso planteado por los realistas no ofrece sino una copia de la realidad en su representación estereotipada de la novela naturalista del siglo XIX, con lo que el artista “comprometido” sin saberlo contribuye a perpetuar la visión conservadora. La lucha debe ser pues, no tanto contra la realidad, sino contra la “realidad espiritual” en la literatura, contra la representación y aceptación de la realidad oficial. La manera de reaccionar contra esto debe ser a través de la *destrucción* de los viejos modelos de representación y de los viejos mitos. Como hemos visto en la parte 2, ambos reconocen el “mito de la España Sagrada” como decisivo en la enajenación de algunos escritores. Por ello, el auténtico compromiso será destruirlo. La destrucción tiene además un precedente en los textos y crónicas de las que surge el mito: la destrucción de la España Sagrada por los árabes, de la que ambos se inspiran.

Hay una segunda manera de incidir en la realidad y es a través del psicoanálisis (que acabe por afectar al lector). Martín-Santos por su profesión y Goytisolo por sus nuevas ideas, entienden el psicoanálisis como una tarea *a realizar*, un proceso dialéctico, que será compartido por el escritor, el personaje y el lector que, a través de la lectura, se somete a la cura. De este modo, no solo se compromete el escritor sino también el lector. Este deberá, primero, recuperar los significados, y, segundo, aceptar la realidad. Por otro lado, los mitos pertenecen a lo irracional y para destruirlos se deberá bucear en el subconsciente de los personajes afectados, de los textos; y no conformarse con un análisis racional.

Para Martín-Santos el auténtico compromiso radica en “destruir”; para Goytisolo, inspirado por él, también. Esta destrucción no es simplemente aniquilar sino reestablecer, reinventar y regenerar. De este modo se acercan al psicoanálisis, a la cura.

1. La destrucción de la España sagrada

El mito de “la destrucción de la España sagrada” o “duelo de los Godos”

En las crónicas medievales nos encontramos con la versión mítica y exagerada de la invasión árabe, también llamada “la destrucción de la España sagrada” o “duelo de los Godos”. En los textos suele aparecer como contrapunto al “Llor de España”²⁶².

Según las crónicas, la invasión sarracena supuso el exterminio y la humillación de la España goda: “toda la tierra vacía del pueblo, llena de sangre, bañada de lágrimas, huésped de extraños, desamparada de los moradores, esmedrida por la llaga, fallida de fortaleza, flaca de fuerza”²⁶³.

La invasión no se limitó a la toma del territorio, sino que implicó, precisamente la “destrucción” de todo lo sagrado que encarnaban los godos: los templos, los emblemas, los clérigos.

Aquí se remató la santidad et la religión (...). Los santuarios fueron destruidos, las iglesias crebantadas; los logares que loaban a Dios con alegría, esora le denostaban il matraien; las cruces et los altares echaron de las iglesias; la crisma et los libros et las cosas que eran pora honra de la cristiandad todo fue esparzudo et echado a mala part (...) las iglesias et las torres o solien loar a Dios, esora confesaban en ellas et llamaban a Mahomat; las vestimentas et los calces et los otros vasos de los santuarios eran tornados en uso de mal, et enlixados de los descreídos²⁶⁴.

La destrucción física de los templos acarrió también una destrucción moral, pues los “moros”, descritos como símbolo de la crueldad²⁶⁵, implantaron una moralidad mezquina y bestial. De hecho, se les acusa de la violación y deshonor de las mujeres: “a las mezquinas de las mugieres guardábanlas pora deshonrarlas, e la su fermosura dellas era guardada pora su denosto”²⁶⁶. También se les acusa en las crónicas de corromper el lenguaje: “el lenguaje [de los godos] ya tornado es en ageno et en palabra estraña”²⁶⁷.

La explicación mítica de esta virulenta invasión aparece también en las crónicas: fue un castigo divino al rey Rodrigo por su lujuria. Según la leyenda²⁶⁸, el rey Rodrigo, a orillas de

²⁶² Ya estudiado en la parte 2 el Llor de España es el elogio a la España goda como cumbre de la santidad.

²⁶³ Alfonso X, “El duelo de los Godos de España et de la razón porque ella fue destruida”, Capítulo DLIX, *Crónica general, op. cit.*

²⁶⁴ *Ídem.*

²⁶⁵ “Las sus caras negras como la pez, el más fremoso de ellos era negro como la olla (...). La vil yente de los africanos que se non solíe preciar de fuerza nin de bondat, et todos sus fechos facie con art et a engaño”, *ídem.*

²⁶⁶ *Ídem.*

²⁶⁷ *Ídem.*

²⁶⁸ Transmitida a través de las crónicas medievales, los poemas del Romancero, y un sinfín de textos posteriores.

Duero, violó a la Cava, hija del gobernador de Ceuta, Don Julián. Esta le escribe una carta a su padre pidiendo venganza por el delito sexual, entonces Julián se pone en contacto con los príncipes moros y entrega España a los árabes. A partir de ahí, en la tradición española, todo insiste en “atribuir la ‘caída’ de España al ‘pecado’ sexual de don Rodrigo”²⁶⁹. Lo cual crea una nueva “caracterización del moro feroz y sediento de lujuria, instrumento involuntario de la cólera divina”²⁷⁰. El castigo que sufrió Rodrigo es también remarcable y será revisada por Juan Goytisolo en el último capítulo de *Don Julián*. Según narra la *Crónica sarracina*, fue condenado por un monje a encerrarse en una cueva en compañía de una serpiente que le devora por dos lugares: el corazón y las partes genitales (“por do más pecado avía”)²⁷¹.

Este precedente textual de la “destrucción” total de España y su espiritualidad, interesa a Martín-Santos y, muy especialmente, a Juan Goytisolo.

Título de las trilogías

Respecto a esta destrucción mítica, ocurre una coincidencia en los títulos de las dos novelas estudiadas en este trabajo.

Martín-Santos escribió su novela *Tiempo de silencio* como la primera parte de una trilogía que seguiría con *Tiempo de destrucción* y una tercera novela de la cual no nos queda ni en título²⁷². Según le confesó al traductor francés de *Tiempo de silencio*, la trilogía debía llamarse “*La destrucción de la España sagrada*”²⁷³. Paralelamente, cuando Goytisolo se plantea la escritura de *Señas de identidad*, define en 1967 su intención narrativa de “destruir la España sagrada”²⁷⁴. Destrucción que continuaría en las dos siguientes obras de su trilogía llamada “de la traición”²⁷⁵, “de Álvaro Mendiola” incluso “de la Destrucción de la España Sagrada”²⁷⁶.

²⁶⁹ Así lo presenta Goytisolo en “De Don Julián a Makbara: una posible lectura orientalista”, *Crónicas sarracinas*, *op. cit.*, p. 30. En un “discurso multicentenario” se ha afincado la idea de asociar sexualidad a castigo.

²⁷⁰ *Ídem*.

²⁷¹ Citado por Goytisolo en “De Don Julián a Makbara: una posible lectura orientalista”, *Crónicas sarracinas*, *op. cit.*, p. 35.

²⁷² Ver José Lázaro (2009), *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, pp. 279-281.

²⁷³ Lo confirma Alain Rouquié en una entrevista telefónica con José Lázaro (grabada en París el 15 de mayo de 2007): “A mí Martín-Santos me había hablado de ese título antes que lo emplease Goytisolo”, *idem*, p. 291.

²⁷⁴ “Framentos de conversaciones con Emir Rodríguez Monegal” incluida en *Juan Goytisolo, op. cit.*, p. 111.

²⁷⁵ Por el propio Goytisolo en el “Prólogo” a sus *Obras completas III: novelas 1966-1981*, Círculo de lectores, 2006, pp. 9-40.

²⁷⁶ El propio Goytisolo en una entrevista con TVE el 23 de marzo de 1991.

Según confió Goytisolo al biógrafo de Martín-Santos, la coincidencia de los títulos es pura casualidad, pero, sin embargo, sí reconoce que los dos se nutrieron de los mismos textos y referencias para tratar de desmitificar la realidad española²⁷⁷.

De hecho, ambos parten de esta imagen textual de la España destruida, llena de “yelmos quebrados” y “cuerpos de nobles destrozados”²⁷⁸ para inspirarse en su nueva *destrucción* del mito sagrado. Porque el mito no solo hay que desenmascararlo sino también *destruirlo*.

Sin embargo, encontramos aproximaciones distintas a la “destrucción” en *Tiempo de silencio* y *Don Julián*, lo que tiene su explicación en el contexto de publicación. *Don Julián* es ya la segunda novela que Goytisolo publica en el extranjero y no tiene ninguna dificultad en tratar la tradición y el país de forma sacrílega; por su parte, Martín-Santos debe sutilmente *destruir* lo que evoca (sutilmente también).

A pesar de los planteamientos distintos, el fin es idéntico: acabar no solo con el acto de “mitificar” sino con el mito, para regenerar desde cero la tradición; para superar los “tabúes”.

A. *Don Julián*

Goytisolo, escribió *Don Julián* desde Tánger, donde “era difícil vivir, enfrentado a la costa española, sin evocar la figura mítica de don Julián y soñar en una traición grandiosa como la suya”²⁷⁹. A partir de este mito, el narrador-mito “sueña en una nueva invasión de España cuyos efectos duren también ocho siglos” esta nueva invasión es “la destrucción de todos los mitos y todos los símbolos sobre los que se ha edificado la personalidad española, desde la época de los Reyes Católicos”²⁸⁰. Así es como *Don Julián* sigue – especialmente el capítulo tres – un *plan* de exposición y destrucción de estos mitos mencionados.

La destrucción de los mitos es puramente textual y estos aparecen en sus citas de los textos y crónicas²⁸¹ y en su dimensión puramente *textual* pues, como hemos dicho, “su combate es *contra* la tradición pero actúa *dentro* de ella”²⁸².

²⁷⁷ Como confirma Goytisolo en la carta enviada a José Lázaro y publicada en *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, p. 296.

²⁷⁸ Fray Luis de León, “La profecía del Tajo”, en *Poesías*, Cátedra, 1986, 2015, p. 101. Mencionamos este texto como ejemplo de “continuación” o supervivencia del mito a través de la tradición española; pero también por el interés que Goytisolo le tiene a este poema del que incluye versos (con tono irónico) en su *Don Julián*.

²⁷⁹ *Crónicas sarracinas*, p. 40.

²⁸⁰ “Declaración de Juan Goytisolo”, *Revista Norte*, num. 4-6, julio-diciembre 1972. Holanda. Incluido en *Juan Goytisolo*, Editorial Fundamentos, 1975, (Julián Ríos, ed.).

²⁸¹ Al ser *Don Julián* “puro mito”, pura perífrasis, la destrucción también lo es y, para llevarla a cabo, se recurre a la perífrasis de las crónicas, los poemas del Romancero, “La profecía del Tajo” de Fray Luis de León, etc.

²⁸² *Ídem*.

Pero, a pesar de que la destrucción sea *textual*, el relato soporta una gran violencia. Esta violencia tiene su explicación: está puesta en paralelo a la “idealización” del mito de los escritores hispanos para, por oposición, contribuir tanto a la destrucción de la estética anterior como a la creación de una nueva estética de “severa y exigente crueldad”²⁸³.

Explicamos las principales destrucciones de los distintos mitos tal y como los hemos expuesto en la parte 2 (el caballero cristiano, el paisaje, la literatura fosilizada): la manera en que son destruidos y lo que implica su destrucción.

Las moscas, la corrupción.

Lo primero en el plan de destrucción de Julián es la literatura. El caparazón calcáreo e indestructible de los “fósiles” de la tradición literaria debe ser destruido. La técnica que emplea el nuevo conde Don Julián no es la de quemar o mutilar libros – sencillamente porque no se puede despreñar en bloque la literatura. Por ello lleva a cabo la siguiente reivindicación: hay que *contaminar* la literatura, contaminarla de otras culturas y otras temáticas que puedan resucitarla (especialmente, la sexual).

Al inicio de la novela vemos a Julián que recoge los insectos muertos encima de su encimera a los que ha atraído por un potente veneno. Los mete en una bolsita y en el bolsillo de su chaqueta. Más adelante, acude a la biblioteca, “*se adentra*” en la sala de literatura nacional “el rico depósito de sedimentación histórica de vuestra nativa, vernácula expresión”, “la necrópolis de los bardos”. Escoge unos dramas de honor – *El castigo sin venganza* de Lope de Vega; *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro – e introduce los insectos entre sus páginas: “indelebles manchones que salpican la peripecia dramática y la contaminan con su difluente viscosidad”²⁸⁴.

Los insectos corruptores vuelven a aparecer en el capítulo 3. Cuando ya la alucinación es completa, Julián sueña con que se encuentra con el caballero cristiano en su casa. Caballero que, como ya estudiado, soporta sobre sus hombros la tradición literaria; y, por ello, tiene un cuerpo-armadura y unos rasgos “petrificados”²⁸⁵. El caballero cristiano está en su casa, recitando unos versos “de la más rancia prosapia nacional”, cuando, de pronto, descubre “una mosca espachurrada al final del emotivo dúo”. Al instante, no es ya la mosca muerta en el libro sino que insectos vivos de todo tipo – resucitados – empiezan a invadir los estantes de su

²⁸³ *Don Julián*, p. 147.

²⁸⁴ Todas las citas son de *Don Julián*, pp. 35-37.

²⁸⁵ *Ídem*, p. 160.

biblioteca : “una mosca, una abeja y un tábano” adoptan “la clásica formación de escuadrilla”, a los que se suman “un denso enjambre de insectos, que escapan de las mohosas páginas del libro y cubren en pocos segundos los somnolientos estantes de la biblioteca”²⁸⁶.

El efecto de las moscas con toda su *viscosidad* y *obscenidad* (insectiles) es inmediato: “moscas, abejas, hormigas” que “entran y salen de los libros, devoran el papel” y, lo más importante “corrompen el estilo, *infectan* las ideas”. También atacan al “virginal soneto”, “las moscas chupan unas tras otras las sílabas de los catorce versos” y acaban “ennegreciendo el lugar”²⁸⁷.

La destrucción: la mutilación y el fuego

En el capítulo 3 se lleva a cabo la destrucción de esa Castilla idealizada por años de literatura (especialmente la del 98). La destrucción de tanta sequedad se lleva a cabo no por el fuego sino por el agua. Las personas y cosas que allí se encuentran serán mutiladas, puesto que su error es el de ser “carpetovetónicos”, el de no querer *mezclarse* sino cerrarse, ser uno, su castigo será el de la disgregación tanto moral como física.

Julián, nuevo invasor, se encuentra en medio de la meseta con sus “huestes africanas” y está decidido a retomar la “destrucción”. Empieza por la vegetación tan venerada por el 98 que veía en ella las esencias hispanas – “olmos sonoros, *castos* álamos, encinas graves”. Precisamente por su “castidad” serán víctimas de la sífilis²⁸⁸: “las horas amarillean de súbito, una secreta y vergonzosa enfermedad os envenena la savia”. También sufren la saña de Julián que “troncha ramas” y “rebana troncos”, para luego “verter [su] rubio y fluido desdén sobre sus mutilados cadáveres”²⁸⁹.

El paisaje será atacado por una lluvia desmesurada (“las vacas pacerán entre los tulipanes”) provocada por Julián que dispersará así “los efluvios éticos” de los poetas contempladores de la aridez, “vuestra desnudez dejará de alimentar la obscena metafísica”. El paisaje se cubrirá de verde acabando con “montes calcáreos, sierras escuetas y adustas” y con la “Meseta infecta”. De este modo, se aplacará “la nauseabunda sed espiritual del poeta”. La

²⁸⁶ *Don Julián*, pp. 178-179.

²⁸⁷ *Ídem*, pp. 180-181. La escena se salva con la muerte del caballero cristiano pues, siendo el representante *vivo* (la coraza, el defensor) de los valores de la literatura castellana, no soporta tal afrenta y “[su] costra granítica se desprende, la violenta erosión se acelera: la masa rocosa se disgrega, se desmenuza, se desconcha”. Y mutilado, acaba muriendo.

²⁸⁸ Que posiblemente padece el protagonista como deja ver en la inyección que le ponen en el capítulo 1 (p. 17).

²⁸⁹ *Ídem*, p. 146.

desaparición del paisaje provoca la muerte del poeta “que se atragante: que se asfixie: que se ahogue”, “que su grotesco cuerpo flote y sea pasto de las sanguijuelas”²⁹⁰.

Los personajes que pueblan este paisaje “infecto” serán también ejecutados y sus cuerpos desmembrados para simbolizar la destrucción de la idea de unidad hispana. Los soldados del ejército de Julián son los “moros” terribles de la leyenda: “moros enturbantados, de negra barba cerrada y centelleante sonrisa”, “agazapados, silentes, felinos”²⁹¹.

Así le ocurre al “humilde asno” Platero. Su muerte es descrita con riguroso detalle para escandalizar a los defensores de la literatura tradicional: “empuñas el afilado cuchillo y se lo hundes con lentitud en la garganta”, entonces “la sangre brotará lirada y espesa”, “golpearás por segunda vez, y la masa intestinal escurrirá como una serpentina irrisoria”. La mujer que acompaña a Platero correrá la misma suerte “sus vísceras son finas y rosadas” y servirán – siguiendo con el irritante sacrilegio – a una niña para saltar a la comba²⁹².

También la capra y el carpeto (la cabra regional símbolo de Gredos y el español-arquetipo) sufrirán la violencia de los árabes: “sus cuerpos desgarrados lucirán como trofeos en lo alto de las picas”, “te abalanzarás a ellos y los acometerás con tu alfanje”²⁹³.

La “africana horda de guerreros” también acabaran con toda la población, como reza la leyenda, con suma violencia, “hieren, golpean, embisten, desarticulan piernas y brazos, rebanan cuellos, arrancan corazones, dispersan vísceras en un desaforado jeu de massacre súbito y contagioso”²⁹⁴. Vemos el interés en que sea “contagioso”, implicando algo nefando o bajo, y también en que la muerte sea la “desarticulación” de los principios.

La violación y profanación de las mujeres

Según la leyenda, los árabes usaron la mayor violencia con las mujeres, “a las mezquinas de las mugieres guardábanlas pora deshonrarlas, e la su fermosura dellas era guardada pora su denosto”²⁹⁵. Goytisolo revive estas escenas, además, para profanar (y destruir) el viejo mito de la virginidad femenina como símbolo de la resistencia hispana ante el invasor, ante el extranjero²⁹⁶.

²⁹⁰ *Don Julián*, p. 147.

²⁹¹ *Ídem*, pp. 189 y 191 respectivamente.

²⁹² *Ídem*, p. 148.

²⁹³ *Ídem*, pp. 191-192.

²⁹⁴ *Ídem*, p. 174.

²⁹⁵ Alfonso X, *Crónicas de España*, *op. cit.*

²⁹⁶ Mito que proviene él mismo de la leyenda, según hemos estudiado en la parte 2.

La primera violación es la de Isabel la Católica, perpetrada por los árabes crueles de las crónicas: “las huestes de Tariq aguardan tu señal para abalanzarse a ella y forzar las puertas del milenario templo”; “árabes de miembros rudos y piel áspera, manos bastas, boca *carnicera*”; ante los cuales acabará Isabel por “someterse al fin, con docilidad bestial, a sus cobras tenaces e imperiosas culebras”²⁹⁷. Antes de esto, Julián había “penetrado” la caverna de su “Coño”²⁹⁸.

A partir de esta primera profanación-violación que representa una *invasión* tanto sexual como geográfica (ambos aspectos se confunden en el mito); Julián arenga a sus tropas a que violen a todas las mujeres del país. “Disponed vuestro aguijón venenoso” (en referencia al “inocular una nueva savia”) para violar a cuantas “vírgenes fecundadas por lentos siglos de pudor y recato esperan”; “violad el bastión, el alcázar, la ciudadela y el antro, el sagrario y la gruta”, “adentraos sin cuartel en el coto”, “en el Coño, en el Coño, en el Coño”²⁹⁹.

La profanación de las iglesias

Quizás la escena de más cruda *obscenidad* es la que se narra al final del todo, en el capítulo 4: la profanación de la iglesia y de sus estatuas. En ella se mezcla violencia sexual (como estudiada antes) con la “destrucción” de la España sagrada en algo clave de la leyenda: la quema y demolición de los templos.

En medio de una misa, Julián está apostillado en el confesionario, escuchando a las penitentes e incitándolas “al libertinaje y al crimen”. También ha mezclado hachich con la harina de la hostia y cuando las penitentes la toman de manos del cura enloquecen: “provoca el súbito ramalazo de fiebre sexual”. “Las beatas rasgan sus vestidos, se revuelcan por el suelo, escupen, babea, comienzan a masturbarse”; los guerreros de Julián entran al templo y “embisten y clavan los venenosos aguijones”, se multiplican “las escenas de orgía y los gemidos de terror y de éxtasis de las doncellas penetradas por las serpientes de los árabes”³⁰⁰.

Contemplando la escena, Julián se dispone a despojar a la Virgen (o Muñeca) de sus joyas, e incluso le secciona la mano para quedarse con un anillo. De toda la agitación que contiene la iglesia, esta se viene abajo.

²⁹⁷ *Don Julián*, p. 172. La palabra “cobra” o “sierpe” para referirse al órgano sexual masculino tiene su origen en un texto de Saavedra Fajardo y que Goytisoló cita al principio de este capítulo: “África, la cual soltó luego por España sus serpientes” (p. 130).

²⁹⁸ *Ídem*, p. 170. Lo cual es una gran hazaña pues el “Coño” de Isabel guarda en él “las sombras exangües de quien en vida osaron penetrar el misterio”.

²⁹⁹ *Ídem*, p. 173. Según este pasaje, las mujeres estarían esperando ansiosas “la cornada, la embestida, el mordisco”.

³⁰⁰ *Ídem*, p. 232.

(...) bruscamente el techo de la casa del miedo se derrumba con su exuberante armazón de doradas volutas y decoraciones florales: columnas y capiteles, retablos y rejas, aladas cabezas de ángeles y convulsas figurillas de demonios³⁰¹

Escena de derrumbe que nos recuerda las relatadas en las crónicas medievales³⁰². La destrucción de la España sagrada y también su corrupción se han terminado. Sin embargo, el pasaje termina con una referencia clara a la *falsedad* de esta destrucción (o a su existencia única en el plano ficticio), cuando se derrumban la estatua de la Virgen con el niño: “la caída simultánea de los dos muñecos pone punto final, con sus aullidos, al demente, fabuloso *happening*³⁰³”.

B. *Tiempo de silencio*

La destrucción en *Tiempo de silencio* es de otra índole. Esto le viene del contexto de su publicación, muy distinta a la de *Don Julián*. Mientras la novela del catalán fue publicada en México; *Tiempo de silencio* tuvo que hacer frente a la censura. Además, el contexto de su autor también tiene lugar en una España opresiva y *real* que le rodeaba y le angustiaba. La destrucción, tal como la entiende Goytisolo, no puede ocurrir. Sin embargo, utiliza otros modelos más sutiles de destrucción o disgregación [desmembración] abrupta de los mitos.

Sin embargo, la intención es idéntica. Para Marín-Santos, el escritor tiene que destruir: “una mitología encubridora de lo injusto”, “la concepción del mundo que nos fue impuesta, desde Ortega y Unamuno hasta Laín o López Ibor”³⁰⁴.

Materialización y objetivación del mito

La primera forma de destrucción del mito es la simple *desmitificación*: todo pasa por reconocer la realidad material y actual, lo que implica también una huida del espiritualismo que domina en España. Esta *materialización* se produce con en el rebajamiento de los mitos a meros objetos.

³⁰¹ *Don Julián*, p. 233.

³⁰² Aunque añadiendo el contenido sexual, los fluidos de “sangre, sudor y semen” de la gente que fornicia y jadea.

³⁰³ *Don Julián*, p. 233, subrayamos nosotros.

³⁰⁴ Carta de Luis Martín-Santos a Carlos Castilla del Pino, enero de 1961. Citada en: Castilla del Pino, “Recuerdo de Luis Martín-Santos”, en Fuentenebro, F., Berrios, G.E., Romero, A.I., y Huertas, R. (ed.), *Dr. Luis Martín-Santos. Psiquiatría y cultura en España en un tiempo de silencio*, Necodisne, Madrid, pp. 17-27.

Los personajes míticos y emblemas de gran catadura aparecen en *Tiempo de silencio* como meros objetos, acentuando su *materialidad* con el uso de la minúscula. Bajando por la calle de Atocha para ir a las chabolas, Pedro y Amador se encuentran con heteróclitas “tiendas de mil especialidades”. En los escaparates se ven “platos de colores y objetos de regalo tales como una *diana* cazadora en porcelana basta de color gris, un *donquijote* de latón junto a un *sanchopanza* plateado montados con tornillos en un bloque de vidrio negro” o “un marco de retrato hecho con cachitos de espejo y su *avagartner* dentro”³⁰⁵. “Diana”, la diosa de la virginidad, “en porcelana”; “Don Quijote”, héroe nacional del delirio, “en latón” y “montado con tornillos”. De este modo, se pone punto final a la naturaleza eterna de estos símbolos. También se quiere implicar la idea de que, tras siglos de repetida tradición, estos mitos son ya modelos muertos.

También la literatura nacional, inamovible “continuidad generacional e histórica”, es referida como “ese vacío con forma de poema o garcilaso” que llaman literatura castellana”³⁰⁶. Idéntica significación: Garcilaso no es más que “mascarón” huero de una tradición que sepulta el futuro. Y un “garcilaso” no sería otra cosa que una *forma* o un tipo de poema que se repite ya sin significado.

Hacia el final, los músicos “pobres” que animan la verbena a la que acuden Pedro y Dorita, “tocaban con toda su cara seria de músico de entierro”, incluso uno “digno y pesaroso”, “manejaba los instrumentos con su rostro de caballero en sepelio de conde de Orgaz”³⁰⁷. El Conde de Orgaz y el estoicismo hispano (la impasividad) ante la miseria, es ya lugar común; rictus estereotipado.

Las ciudades tampoco se salvan, parafraseando la copla “madrid, madrid, madrid, en méjico se piensa mucho en ti”³⁰⁸.

La sutileza obligada de Martín-Santos cumple con el mismo objetivo de Juan Goytisolo: resquebrajar el mascarón de los “ídolos nacionales”.

Reconocer la realidad

Martín-Santos, médico y realista “dialéctico”, está expuesto a una realidad que se opone al mito. Por ello, para negar ciertos mitos va a recurrir simplemente al empleo de un duro

³⁰⁵ *Tiempo de silencio*, p. 35. Subrayamos nosotros.

³⁰⁶ *Ídem*, p. 80.

³⁰⁷ *Ídem*, p. 281.

³⁰⁸ *Ídem*.

realismo o bajorrealismo que hemos mencionado en la primera parte. Simbólicamente, la “luz”, el “sol” aparecen y acaban con el embellecimiento literario:

Las chabolas aparecían en la luz de la mañana nueva sonrosadas, como si un reflejo de nácar las embelleciera provisionalmente por unos minutos, hasta que los rayos auténticos del sol, todavía oculto, las reconstituyeran en toda su *íntegra fealdad*³⁰⁹.

Al igual que Goytisolo con el paisaje, el escritor comprometido debe mostrar “la íntegra fealdad” de las cosas para hacer honor a la verdad.

Tiempo de silencio no es una novela costumbrista ni social. Por ello, las distintas esferas sociales que se representan, no aparecen más que como elementos caricaturizados, miembros de una clase o raza en la que se quiere indagar³¹⁰. Sin embargo, un personaje se salva de esta deformación estereotipada: la madre de Florita.

En la descripción de la madre de Florita – la más naturalista de todas y casi la única – se busca destruir un mito muy popular entre los escritores del medio siglo: el Pueblo. Tras la guerra civil, se creó el mito (o se revivió) de la heroicidad de las clases más bajas ante la opresión. Desde entonces, se creía (o así lo muestran Aldecoa, Fernández Santos³¹¹) en la natural bondad y orgullo de los pobres. Martín-Santos, a través un análisis médico-naturalista, no encuentra en esta mujer, que no tiene nombre, más que tierra.

Ciertos seres redondeados, malolientes, sucios, en cuyos intersticios corporales se acumulan sustancias grasas y pringosas que nunca son arrastradas por el agua, sino que se desprenden en forma de costras cuando el tiempo las seca, están fabricadas de una tierra apenas modificada; sin embargo, en sus ocultas cavidades persiste una cierta actividad mental, no en forma de cálculo o de pensamiento, sino de coloreados fantasmas del pasado que se deslizan silenciosos³¹².

La mujer madre de Florita es arquetipo: ha sufrido la miseria, la violación, el hambre: “pegada, golpeada, una noche, otra noche, pegada con la mano, con el puño, con una vara, con un alambre largo, pegada por él”. Sin embargo, por ser “un ser de tierra”, “no puede pensar”, “no puede leer”, “no sabe alternar”; y sufre los azotes “sin sentirlo casi porque la comida antigua y la comida y la comida nueva, la comida que es casi como tierra que ella ha buscado por los estercoleros, la ha ido poniendo redonda”, sufre “sin que el dolor pueda significar para ella otra

³⁰⁹ *Tiempo de silencio*, p. 139.

³¹⁰ Así, la familia de Matías será comparada con pájaros por el gusto de la caricatura; la del hostel con diosas griegas para integrarlas en la “odisea”, etc.

³¹¹ Por ejemplo, *Los Bravos*.

³¹² *Tiempo de silencio*, p. 245.

cosa que medida del tiempo que la separa del reposo y no *dolor verdadero dolor* como el que pueda sentir quien sea persona”³¹³.

Esta desmitificación total del pobre – embrutecido, desquiciado por la miseria – se culmina con una reivindicación política: “ella misma”, “ya estaba tan definitivamente hundida y empecatada en una maldición de que nunca se podría redimir porque *no era* la que podría cambiar las cosas de como son, ni la que podría sorprenderse de que el mismo hombre que la violó con dolor, la alimentara luego con dolor”³¹⁴. Es un mensaje a su generación “no era ella”.

La confusión con nuevas mitologías: Ortega y Gasset y el Kama Sutra

Martín-Santos no rechaza de lleno la mitología pues piensa que es necesaria para la sociedad. Sin embargo, hay que “acabar” con las viejas concepciones del mundo y refundar una nueva mitología “para formar las Sagradas Escrituras del mañana”³¹⁵. Y, al igual que Goytisolo, se debe incluir *otras mitologías* con la fuerza necesaria para destruir el viejo mito, o, al menos, regenerarlo, darle nueva vida. Para ello utiliza otras mitologías para ridiculizar algunas prácticas tradicionales españolas y para reconocer en ellas nuevos significados. Primero, porque se destruye el mito español/carpetovetónico cuando se desmiente su originalidad; segundo, porque se recubre de otros sentidos gracias a la intervención de nuevos mitos (que disgregan el anterior).

Una víctima de este tipo de destrucción es Ortega y Gasset. El filósofo da una conferencia sobre la fenomenología y una manzana en el Teatro Barceló³¹⁶. Pedro acaba de presenciar el aborto y muerte de Florita y todavía pesa en la trama. Entonces se representa un tema mítico que interesaba mucho a Martín-Santos: el aquelarre. Presencia fantástica en España (aunque soterrada), rito primitivo, en que el escritor ve la imagen de la sexualidad reprimida de la mujer.

El aquelarre era presidido por “el gran cabrón”, misterioso personaje lascivo que tenía relaciones sexuales con las devotas antes de iniciarlas en los misterios. Martín-Santos ve en este

³¹³ *Tiempo de silencio*, p. 246.

³¹⁴ *Ídem*, p. 247.

³¹⁵ Palabra de Martín-Santos en su reseña sobre el congreso de realismo y citada por José Lázaro, *Vidas y muertes de Martín-Santos*, *op. cit.*, p. 278.

³¹⁶ Según Juan Benet, él y Luis asistieron a dicha conferencia, *Otoño en Madrid hacia 1956*, *op. cit.*, p. 135.

personaje la consecuencia de la represión sexual a la que están sometidas las mujeres en “los pueblos muertos” como España³¹⁷.

Ortega se identifica en este pasaje de *Tiempo de silencio* con el gran cabrón porque “algo hay que él da que solo él sabe dar”, “los rostros quedarán iluminados por un sol imposible siendo tan de noche”³¹⁸. De hecho, su “cuerno ominoso” es símbolo “de glorioso dominio fálico”³¹⁹, cuerno alto “para enconarnos mejor”³²⁰. Ortega se convierte así en una especie de “gurú” sexual que guía a las masas a la adoración fanática de ciertas deidades. De este modo, contribuye al primitivismo³²¹, hundiendo a su público más y más en el misterio y en el mito; alejándoles de la verdad: “No eres expiatorio, buco, sino buco gozador”.

Entonces se produce el *sacrilegio* o *mestizaje del mito*: se identifica a Ortega con un clérigo de la mitología india: Vatsyayana, escritor y religioso indio del imperio gupta al que se le atribuye la autoría del libro *Kama Sutra*³²². Se ilustra así la naturaleza *tribal* de un intelectual que solo sirve para “aficionar” o “fanatizar”. En el pasaje que vamos a leer el Teatro Barceló³²³ se transforma en “Elefanta” lugar sagrado imaginario que aparece en el libro de *Kama Sutra*; y “el pueblo habilidosamente segmentado (en sectas)” a la sociedad clasista española³²⁴.

En Elefanta el templo y en Bhuvaneshwara la infancia inmisericordemetne de hambre perecía, pero fue en tales templos grande la adoración a los ritos que acerca de la naturaleza siempre madre – y tan amamantadora – describiera Vatsyayana, sin que el óbice de la mortandad hambrienta y los otros procedimientos irritara como posible masa fermentativa al pueblo – en que tales procesos ocurrían – habilidosamente segmentado (en sectas) como anillos del repugnante anélido, ser inferior que se arrastra y rept, de modo que nunca pudiera llegar a sentirse apto para la efracción y brusco demolimiento o fuego destructor de lo que el arte había consagrado como noble. ¡Oh proclamación profética hecha precisamente para que la profecía nunca, nunca se cumpla!³²⁵

³¹⁷ Este tema es tratado en profundidad en las notas que nos quedan de *Tiempo de destrucción*. Las mujeres en la historia “no pudiendo expresar de modo dialéctico su necesidad, faltas aún de conciencia histórica, convertidas de sujetos en objetos de la historia se dejan llevar a fenómenos como los que ahora contemplamos” y, “en los pueblos muertos [las mujeres] aceptan voluntariamente la colusión con el averno y el ayuntamiento imaginario con entidades apenas reales (...) tras un viaje aéreo realizado sobre aparatos que aún no ha comenzado a fabricar la industria aeronáutica”, *Tiempo de destrucción*, pp. 458-161.

³¹⁸ *Tiempo de silencio*, p. 157.

³¹⁹ *Ídem*, p. 155.

³²⁰ *Ídem*, p. 157.

³²¹ La sociedad del aquelarre era “una humanidad primitiva y triste”, *Tiempo de destrucción*, p. 477.

³²² Tratado sexual para alcanzar la salvación a través de la correcta utilización de los sentidos

³²³ Donde da Ortega su conferencia

³²⁴ Que el narrador describe a continuación: *Tiempo de silencio*, pp. 159-163. En el pasaje se describe el Teatro Barceló la noche de la conferencia: en el sótano hay “un baile de criadas”; en la primera “esfera” hay una reunión de jóvenes que asisten a la conferencia pero esperan en el bar; y “la tercera esfera superior y culminante” “constituida por el escenario del cine” donde estaba Ortega. Porque “como todo cosmos bien dispuesto también aquel en que el acontecimiento se desarrollaba estaba ordenado en esferas superpuestas”.

³²⁵ *Ídem*, p. 157.

Vemos pues que Ortega invita (alimenta) a un pueblo a “la adoración de los ritos”, a “aficionarse” a la filosofía como a los toros, a aplaudir ante sus ideas; alejándoles así del drama real – “sin que el óbice de la mortandad hambrienta [les] irritara”. Sin que pudieran *ver* la tasa de mortandad infantil (y de abortos criminales) o el cadáver de Florita – víctima de esa sociedad “habilidosamente segmentada (en sectas)” de un terrible gusano (“como los anillos del repugnante anélido, ser inferior que se arrastra y reptar”³²⁶), incomunicadas.

Esta “contaminación” del mito del intelectual (o caballero cristiano) sirve para acentuar su parte de responsabilidad en la perpetuación de los mitos y del primitivismo. También sirve para destruirlo a través del sacrilegio – relacionándolo con deidades de la sexualidad.

Convocar y destruir

El método más efectivo de acabar con los mitos es la simple destrucción, a través del fuego. El propio escritor había hablado “prácticamente, en nuestra realidad espiritual española, está todo por destruir”³²⁷ y decía que su “obra” tiene “un sentido claramente destructivo”³²⁸.

En *Tiempo de silencio*, obra del “silencio” de unos personajes acallados por la represión, la palabra “destrucción” aparece escasas y parcas veces pero la “destrucción” está muy unida a la definición de arte que da la novela. La obra de arte es definida por Matías como aquella que tiene “magma”, es decir, “Magma la pregnante realidad de la materia que se adhiere. Magma la protoforma de la vitalidad que nace. Magma la fuliginosa pegajosidad del esperma. Magma la roca fundida en su estado primitivo, antes de que se degrade en piedras”³²⁹. Esto es, vida en movimiento, en continua reproducción y, por tanto, en continua destrucción³³⁰.

La tarea del escritor moderno es de rescatar el “magma” ocultado por siglos de tradición española. Rescatar los conceptos de “libertad” y “violencia” que han sido manipulados por los dueños de la cultura. En la novela³³¹, el narrador acusa a los gobernantes y falsos-profetas (como Ortega) de haber “segmentado” al pueblo (como los anillos de un gusano). Con lo que han conseguido que el pueblo “nunca pudiera llegar a sentirse apto para la efracción y brusco

³²⁶ *Tiempo de silencio*, p. 157.

³²⁷ Palabra de Martín-Santos en su reseña sobre el congreso de realismo y citada por José Lázaro, *Vidas y muertes de Martín-Santos*, op. cit., p. 278.

³²⁸ *Ídem*.

³²⁹ *Tiempo de silencio*, p. 90.

³³⁰ Estas ideas expresadas con frenesí las podemos observar en *Tiempo de silencio*: los rastros deformados de los habitantes de la chabola, la suciedad del burdel, el cuerpo en descomposición de Florita, el amojamamiento final de Pedro.

³³¹ Precisamente en el paisaje referente a Ortega y Gasset que venimos estudiando.

demolimiento o *fuego destructor* de lo que el arte había consagrado como noble”³³². Al contrario; la literatura y la filosofía han perpetuado “por los siglos de los siglos” una concepción del arte estancada, una focalización en temas ajenos a la gente y que buscan su enajenación. Ortega hablando de filosofía alemana y aficionando a la gente está alejándoles de los problemas reales de la sociedad española. De hecho, no está sino emitiendo una “proclamación profética” hecha para que nunca “se cumpla”, “descubrimiento, escrutación” y “terebrofilia del futuro” falsas, encargadas de menguar las capacidades intelectuales.

Sin embargo, Martín-Santos en su obra destructiva no se conforma con esta mera crítica sino que lanza un desafío en *Tiempo de silencio*: “¡Cómo a traición te llamo! ¡Cómo a traición y a conclave del Barceló te convoco!” como a la cabra del aquelarre, “al buco gozador”³³³.

La labor del arte es de enseñar, transmitir la fuerza del “demolimiento”, “del fuego destructor” que pueda acabar con injusticias y falsificaciones. Para ello, el escritor tendrá que “convocar” a los falsificadores.

“La no vida no es así, en la vida no ocurre así”: desmitificación del destino trágico de España

El viejo mito de la destrucción de la España Sagrada se apoya en un “sentimiento trágico de la vida” del que nos habló el gran “taumaturgo”³³⁴ Unamuno³³⁵ por el cual la historia de España estaría comprimida en una lógica trágica de defectos y castigos ejemplares. Martín-Santos va a poner esta leyenda en duda y con ella la leyenda de “la destrucción de la España sagrada” como castigo al pecado de Rodrigo.

Toda la novela *Tiempo de silencio* podría ser abordada desde el prisma del “castigo”. Pedro, sin haberlo querido, se encuentra enredado en una serie de crímenes que él no ha cometido pero que la sociedad le va a adjudicar y que él tendrá que pagar³³⁶. El pago definitivo es el de la muerte de su novia Dorita en manos del novio de Florita porque él cree (por culpa de Amador) que fue Pedro quien la embarazó y mató. Esta escena acaba con la contundente frase “la venganza había sido ejecutada” porque “no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague”³³⁷.

³³² *Tiempo de silencio*, p. 157.

³³³ *Ídem*, p. 158.

³³⁴ Como lo llama Goytisolo en *Don Julián*, p. 139.

³³⁵ Además de todos los escritores de la Leyenda Negra del siglo XIX.

³³⁶ Por ejemplo, cuando acaba confesando el asesinato de Florita (“—Sí. En realidad, yo la maté — reconoció agachando la cabeza”, *Tiempo de silencio*, p. 244).

³³⁷ *Ídem*, p. 285.

En el pasaje siguiente, el narrador-mitológico reaparece, negándolo todo: “No, no, no, no, no es así. La vida no es así, en la vida no ocurre así. El que la hace no la paga.”. Acto seguido, realiza una irónica crítica de ese concepto brutal de venganza y castigo en su definición hispana.

Ojo por ojo. Ojo de vidrio para rojo cuévano hueco. Diente por diente. Prótesis de oro y celuloide para el mellado abyecto. La furia de los dioses vengadores. Los envenenados dardos de su ira. No siete sino setenta veces siete. El pecado de la Cava hubo también de ser pagado. Echó el río Tajo el pecho afuera hablando al rey palabras de manetecel-fares. (...) El que la hace la paga. No siempre el que la hace: el que cree que la hizo o aquel de quien fue creído que le había hecho o aquel que consiguió convencer a quienes le rodeaban al envolverse en el negro manto del traidor, pálida faz, amarilla mirada, sonrisa torva. ¿Hombre o lobo?³³⁸

Es decir, el mito del “sentimiento trágico” es, por un lado, falso; por el otro, vil justificación de la crueldad hispana – para sacar *provecho* del mito en sus planes políticos, de ahí el “ojo de vidrio para rojo cuévano hueco”, asesinato del “ojo” para robarlo, no para vengar nada.

En este pasaje se desmitifica la leyenda fundacional de la esencia hispana: la leyenda de la Cava y del Rey Rodrigo no fue consecuencia ineludible de un delito ni el *pueblo* español fue destinatario de una cólera divina; solo fue un cuento para aterrorizar, ejemplarizar (“echó el río Tajo el pecho fuera hablando al rey palabras manetecel-fares”).

El final

El final de *Tiempo de silencio*, final desesperado, esboza dos escenas mitológicas de “destrucción” de España: la reaparición de los “moros”. Mirando la sierra, desesperado, Pedro se dice: “Hay una esperanza. Al otro lado, todavía están los moros”³³⁹.

La siguiente escena de destrucción se encuentra en las encriptadas frases finales en que se narra el martirio de San Lorenzo. Pedro ve desde el tren el soleado monasterio de San Lorenzo del Escorial y se imagina que el monasterio es la parrilla en que murió abrasado el santo. De este modo, se identifica con él y su muerte: Pedro muere abrasado o amojamado bajo “las brasas” del sol español.

[El Monasterio] está ahí aplastadito, achaparradete, imitando a la parrilla que dicen, donde se hizo vivisección a ese sanlorenzo de nuestros pecados, a ese sanlorenzaccio que sabes, a ese sanlorenzón, a ése que soy yo, a ese lorenzo, lorenzo que

³³⁸ *Tiempo de silencio*, pp. 285-286.

³³⁹ *Ídem*, p. 294.

me des la vuelta que ya estoy tostado por este lado, como las sardinas, lorenzo, como sardinitas pobres, humildes, ya me he tostado, el sol tuesta, va tostado, va amojamando, sanlorenzo era un macho, no gritaba, no gritaba, estaba en silencio mientras lo tostaban torquemadas paganos, estaba en silencio y solo dijo – la historia solo recuerda que dijo – dame la vuelta que por este lado ya estoy tostado... y el verdugo le dio la vuelta por simple cuestión de simetría³⁴⁰.

Esta escena es de difícil interpretación: hay dos lecturas posibles.

Por un lado, Pedro se identifica con San Lorenzo, convirtiéndose así en un mártir – aunque no de la causa religiosa del santo, sino, como hemos visto, mártir de ninguna causa, persona aplastada por “el sol” fulminante de España, sol que “tuesta, va tostado, va amojamando”. La conclusión entonces sería que Pedro muere en el suplicio (en la parrilla), víctima de los mitos-imponentes (“de cinco torres apuntando para arriba y ahí se las den todas”³⁴¹) pero que su muerte *no tiene sentido*³⁴².

Por otro lado, en la escena se destruye de forma fulminante al personaje de San Lorenzo, al menos en el plano textual. El santo es ridiculizado con símiles sacrílegos (en la “parrilla” “como sardinas”) y de la minúscula y el apodo (“sanlorenzón”, “sanlorenzo de nuestros pecados”). Con esta desacralización del martirio de Lorenzo; se deduce que el martirio de Pedro es también falso, provocado por un mito que ya no existe (tras la tarea destructora del escritor) – ni el Escorial puede servir de parrilla más que para sardinas, ni el sol-fuego más que para amojamar. El fuego al final del todo representa la idea martín-santiana de abrasar las imágenes e inmolarlo todo (como la sociedad y sus mitos inmolan a los libres).

2. La intención: psicoanálisis colectivo. La acción directa sobre el lector.

La destrucción del mito no es la única manera de comprometerse con la realidad y transformarla.

La novela moderna, a través de un lenguaje rompedor e innovador, y a través de imágenes y situaciones, provoca una reacción en el lector, contribuye a “la renovación de [sus]

³⁴⁰ *Tiempo de silencio*, p. 295.

³⁴¹ *Ídem*, se refiere a las torres del Escorial. También se ha referido a este monumento con anterioridad, como “el páramo felipesco”, p. 274.

³⁴² Recordamos: porque él no ha hecho nada.

estructuras mentales”³⁴³. En esta nueva perspectiva, surge la idea de utilizar la literatura como un tipo de psicoanálisis.

El psicoanálisis en este contexto consiste en enfrentar al lector (y al personaje) a una realidad que quiere olvidar, enfrentarle a sus fantasmas (o mitos) y transformarle por medio de la experiencia narrativa hacia un entendimiento más profundo³⁴⁴.

Las motivaciones que llevan al psicoanálisis en nuestros dos autores son parecidas y radican en las percepciones respecto al origen del *mal* del país. Comparten también la *intención* de curar algunos bloqueos mentales de los españoles. Para Goytisolo, el bloqueo está relacionado con la sexualidad; para Martín-Santos – también freudiano – con las ideas de castigo y culpa que paralizan la conciencia del pueblo. Veremos en este apartado los motivos que llevan a ambos a realizar este psicoanálisis y la manera de llevarlo a cabo narrativamente.

A. La necesidad del psicoanálisis

Para Goytisolo la tradición” exige “el uso del purgante o la dinamita”³⁴⁵. La “dinamita” consistiría en destruir los mitos, el “purgante” en extirparlos a través del psicoanálisis.

El problema español que estanca la sociedad y perpetúa la supervivencia del mito en la literatura, es un problema de orden sexual – “el odio al sexo de la mayoría de nuestros escritores, desde Quevedo a Unamuno y Menéndez Pidal es, realmente *patológico*”. El origen de este “odio” tiene que ver con la invasión árabe y su visión mitificada de la tradición hispana. Como hemos mencionado ya, el origen *mítico* de la invasión “fue *atribuido* por nuestros cronistas y poetas” al delito sexual de Rodrigo y “decenas de poemas celebran la penitencia impuesta al Rey vencido de ser devorado por una culebra”³⁴⁶, eso refleja un gran tormento y culpabilidad sexual – “hasta bien entrado el siglo XIX, nos hallamos en presencia de una tradición que interpreta el hundimiento de la monarquía visigoda mediante una referencia hostil y

³⁴³ Castellet, “Tiempo de destrucción para la literatura española”, en *Literatura, ideología y política, op. cit.*, p. 152.

³⁴⁴ Coincidiendo entonces con la definición de nueva literatura que da Castellet en *La hora del lector*: “la misión” de la literatura actual se cumple “en dos estadios encaminados a un mismo fin, siendo esos estadios – desde el punto de vista del escritor – una *revelación* y una *propuesta*, y el fin, la *liberación* de escritor y lector. *Revelación* que el autor hace de su mundo y *propuesta* de este mundo al lector para que éste lo asuma como tarea propia a realizar”, *op. cit.*, p. 77.

³⁴⁵ *El Furgón de cola, op. cit.*, p. 85.

³⁴⁶ “Declaración de Juan Goytisolo”, *Revista Norte*, num. 4-6, julio-diciembre 1972, Holanda. Incluida en *Juan Goytisolo*, Editorial Fundamentos, *op. cit.*, p. 140.

condenatoria a la sexualidad”³⁴⁷. El “artista fuerte en osadía”³⁴⁸ deberá liberar estos fantasmas sexuales, o, incluso, *exorcizados*. Señala Goytisolo la necesidad de “releer el discurso tradicional hispano sobre el Islam y emprender un psicoanálisis del *corpus* literario respecto a él capaz de exorcizar los terrores antiguos”³⁴⁹.

Martín-Santos dijo, en una ocasión, “para que una obra llegue a la plenitud de su desarrollo”, “es necesario que el personaje evolucione”; “a lo largo de una obra auténticamente grande podemos ver una evolución del personaje paralela a la evolución y solución del problema planteado”³⁵⁰. Esta evolución de la que habla tiene que ver con su definición de psicoterapia como “proceso dialéctico”³⁵¹. Proceso en que el paciente *evoluciona* a medida que va evocando las imágenes del pasado contradictorias e integrándolos en una única concienciación y totalización del pasado, para gestionar el presente. Especialmente, la nación española tendrá que hacer la misma tarea de escarbar en el pasado mediante un proceso dialéctico de “toma de posesión” del pasado real. Por ello, el escritor debe confrontarle a los grandes mitos (la corrida, la mojama, la idiotez, el castigo). En el caso particular que está contando, el de Pedro, vemos cómo los mitos le van oprimiendo y falsificando *su pasado inmediato* y suplantándolo por datos falsos.

En el plano interno, las novelas son muy distintas. Mientras en *Don Julián* se lleva a cabo un “psicoanálisis colectivo” de la tradición cultural; en *Tiempo de silencio* es el psicoanálisis particular de un personaje víctima del pasado eternizador de la cultura española.

La cura *en sí* que ambos llevan a cabo es distinta pero igual de radical. Pedro, convencido de su culpa, de su parte en el drama, reacciona y se planta en el momento de la muerte *absurda* de Dorita, “no, no, no”. Julián, deberá sodomizar al mito del caballero cristiano, al mito del español, iniciarle en la sexualidad para que “en el solar baldío”, “inteligencia y sexo florezcan”.

³⁴⁷ “De *Don Julián* a *Makbara*: una posible lectura orientalista” en *Crónica sarracinas*, *op. cit.*, p. 33.

³⁴⁸ Menéndez-Pidal, gran re-descubridor del romancero, dijo que “todavía esperamos al artista fuerte en osadía que quebrante los cerrojos y penetre en el recinto para revelar los viejos misterios imaginativos celados por Hércules”, citado por Goytisolo, *Crónica sarracinas*, p. 40.

³⁴⁹ “De *Don Julián* a *Makbara*: una posible lectura orientalista” en *Crónica sarracinas*, *op. cit.*, p. 39.

³⁵⁰ “Noticia sobre el coloquio sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea”, recogido en *Vidas y muertes de Martín-Santos*, *op. cit.*, p. 277.

³⁵¹ Véase, por ejemplo, su ensayo “La psicoterapia considerada como un proceso dialéctico”, publicado en edición póstuma en *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*, Seix Barral, 1964. La psicoterapia dialéctica se opone al “idealismo psicoanalítico” que funciona “conforme a una pauta ideal y no dialéctica” y que reduce sus interpretaciones a esa pauta ideal. Martín-Santos define proceso dialéctico como el proceso en que “a partir de un conflicto entre contrarios, en lugar de una simple anulación o sustracción, se origina una nueva totalidad” “Dialéctica, totalización y concienciación”, en *Apólogos y otras prosas inéditas*, Seix Barral, Barcelona, 1970, p. 137. El psicoterapeuta debe “reconocer las nuevas totalizaciones que el neurótico realiza activamente, a partir de sus contradicciones”

B. *Don Julián* y el psicoanálisis colectivo

Goytisolo y la sensualidad redescubierta

Retomando la idea de unir “razón” e “imaginación”, Goytisolo habla de su libro como “una agresión alienada, onírica, esquizofrénica”, porque “el ataque del narrador contra su patria no se realiza en nombre de la razón histórica”; “su discurso se sitúa entre la crítica racional”, es decir, todo aquello que hemos visto de referencias literarias, y “la opacidad del instinto”. Por esto último, Goytisolo afirma que es “una tentativa de psicoanálisis”³⁵².

El proyecto narrativo que Goytisolo se propone en *Don Julián* es “una tarea de psicoanálisis nacional a través de la lectura del discurso tradicional sobre el Islam en nuestra literatura y en nuestra historia”. Esa relectura es importante porque todo lo árabe – en los años que siguieron a la reconquista – había sido rechazado en bloque para “olvidar la vinculación de siglos con las castas vencidas”³⁵³, así es como se llegó a “la represión de la sensualidad y de la imaginación que encarnaban los musulmanes”³⁵⁴. El personaje principal sueña con la traición que venimos comentando, como forma de *rescatar* del fondo del subconsciente nacional la sexualidad reprimida³⁵⁵.

La manera de llevar a cabo este psicoanálisis en *Don Julián* es obviamente sexual: se trata de darle la vuelta al mito; “agredir y arruinar la totalidad del discurso anti-islámico”, “volverlo al revés”, lo que significa “poseer la leyenda por detrás, sodomizar el mito”³⁵⁶. Sodomizarlo para que, a través de la crudeza sexual, se imponga de nuevo la sexualidad en la literatura y en la tradición. En la propia novela, se nos anuncia en el primer capítulo este proyecto, a través del cuento infantil “Caperucita roja”. Antes incluso de levantarse de la cama, Julián piensa “Caperucito Rojo y el lobo feroz, nueva versión psicoanalítica con mutilaciones, fetichismo, sangre”³⁵⁷ – escena que ocurre al final de la novela.

³⁵² “Una reivindicación”, entrevista con Claude Couffon, *Marcha*, 19-II-1971, aparecido en *Juan Goytisolo*, Editorial Fundamentos, *op. cit.*, pp. 117-118.

³⁵³ Américo Castro, *De la edad conflictiva*, *op. cit.*, p. 197.

³⁵⁴ “Declaración de Juan Goytisolo”, *Revista Norte*, num. 4-6, julio-diciembre 1972, Holanda. Incluida en *Juan Goytisolo*, Editorial Fundamentos, *op. cit.*, p. 139.

³⁵⁵ Lo cual necesita llevar a cabo “la destrucción de las instituciones y símbolos sobre los que se ha construido la personalidad española en contraposición y rechazo a la amenaza y tentación del Islam”, *Ídem*.

³⁵⁶ “De *Don Julián* a *Makbara*: una posible lectura orientalista” en *Crónica sarracinas*, *op. cit.*, p. 40.

³⁵⁷ *Don Julián*, p. 13.

Sodomizar el mito (muere para renacer)

Para *exorcizar* el mito de la sexualidad española y liberar al pueblo de su fuerza opresora es necesario, según Goytisolo, “la muerte ritual y su ceremonial mágico”, única manera de acabar con “el pasado y el niño espurio que lo representa”³⁵⁸. “La muerte” sola “no basta”, sino suplicio y violación sexual – para *inocular* una nueva cultura a través de la violencia o “choque”. Esto ocurre en el capítulo final.

En el primer capítulo ya habíamos visto que aparecían – entre todas las confusiones y alicientes externos – algunas imágenes del pasado del personaje: “una ciudad de cuyo nombre no quiero acordarme” con un niño aplicado que, por algunas alusiones, se deja ver que es él mismo de niño. Se trata de un niño “alumno aplicado y devoto, idolatrado e idólatra de su madre, querido y admirado de profesores y condiscípulos: delgado y frágil: vastos ojos, piel blanca: el bozo no asoma aún, ni profana, la mórbida calidad de las mejillas”³⁵⁹.

El mismo niño reaparece en el capítulo final, se llama también Alvarito³⁶⁰ convertido en el Caperucito de la leyenda³⁶¹. Por una serie de engaños – como aquellos de los moros de la leyenda – Bulián (otro nombre para Julián) le lleva hacia su choza donde le viola con su “culebra”; con la cual también le inocular un veneno (“que progresivamente inmoviliza su voluntad y la somete a la tuya”), le pega con un látigo y “abundosamente” le rociará de “su rubio desdén fluido”³⁶². El niño entonces se convierte en esclavo (sexual) de Bulián-vengador y cae definitivamente en el pecado. Caracterizado a través de los textos de la Leyenda Dorada, Alvarito empezará tener estigmas del pecado (su cuerpo se deforma) y sus buenos atributos de joven caballero hispano desaparecen. “El veneno que la serpiente inyecta” (semen árabe, presuntamente) es precisamente lo que “mina su salud” y transforma su carácter castellano: “valentía, magnanimidad, amor propio, piedad filial, orgullo noble, caballerosidad, heroísmo ceden el paso a la indolencia y a la disipación”³⁶³; “un *fuego destructor* convertirá el limpio y gallardo corazón del niño en un endurecido trozo de lava”³⁶⁴. Finalmente, el niño se suicida, a

³⁵⁸ *Don Julián*, p. 213.

³⁵⁹ Frase repetida en todo el libro para hablar de este niño que aparece a trompicones en la trama, especialmente en los capítulos 2 y 4.

³⁶⁰ Como todos los personajes de los capítulos anteriores que se más transformando en Séneca, Franco, Unamuno. Es decir, de cierto modo, son todos ellos también Alvarito.

³⁶¹ “Todo el mundo da en llamarle Caperucito Rojo, hasta al extremo de haber caído en el olvido su verdadero nombre”, *Ídem*, p. 206, para generalizar del todo al personaje.

³⁶² *Ídem*, p. 223. El “rubio desdén fluido” es una referencia al pis, como visto con anterioridad.

³⁶³ *Ídem*, p. 225.

³⁶⁴ *Ídem*, p. 226.

la vez que Julián se abraza a él ‘en simbiosis fulmínea: impugnando la muerte que *os* cierne’, “tú mismo al fin, único, en el fondo de tu animalidad herida”³⁶⁵. Dejando ver que la muerte (extremadamente agresiva) del niño, muerto de pecado sexual, es el nacimiento del *otro*, liberado y aceptador de la sexualidad.

Prueba de ello es que acto seguido “la muerte y profanación del infante siembran la alarma en el pueblo, y los humillados carpetos tratan históricamente de exorcizar el peligro”. Aunque no lo consiguen, pues se sucede la escena de orgía y profanación de la iglesia³⁶⁶.

En la escena que cierra el libro, el cadáver niño reaparece. No es un niño sino “un muñeco de celuloide rosa”, para marcar una vez más el carácter ficticio (textual) de la destrucción. Su “cadáver” flota en el arroyo, “atrozmente marcado por la saña vengativa de su ejecutor: brazos y piernas mutilados, órbitas oculares vacías”³⁶⁷. La imagen nos recuerda no solo a Alvarito, sino también a todas las demás víctimas de Julián – el paisaje, el burro Platero, las mujeres violadas. Pero esta muerte no es el final de la invasión de Julián, el final propuesto es más constructivo.

y he aquí que el muñeco resucita y recobra súbitamente la vista y uso e integridad de sus miembros: vestido con blanca chilaba, ceñido de níveo turbante invoca en árabe puro el nombre de Alá, manifiesta su vivo deseo de ser musulmán: los niños asisten gozosos a *tu* insólita epifanía: la procesión ha alcanzado ya la avenida de España y discurre por el andén central bajo la brusca, expansiva foliación de las pencas palmeñas guiada siempre por las modulaciones bucólicas de la flauta³⁶⁸

El final de la invasión, destrucción, muerte ritual, no era el final; sino la “conversión” a otra cultura, el mestizaje, el *contagio* de otras culturas para acabar con la carpetovetónica tradición española. Pero para ello había que pasar por la iniciación sexual³⁶⁹.

C. *Tiempo de silencio*. Psicoanálisis individual y proceso dialéctico

En *Tiempo de silencio* solo aparece una única consciencia, la de Pedro, que conocemos a través de monólogos interiores, descripciones objetivas del escritor, etc. Asistimos, a un tiempo, a la alienación total del protagonista Pedro, arrastrado por un destino funesto que no

³⁶⁵ *Don Julián*, p. 230.

³⁶⁶ Analizada en el punto 3.1.

³⁶⁷ *Ídem*, pp. 236-237.

³⁶⁸ p. 238.

³⁶⁹ *Ídem*, Le dice Julián a Alvarito antes de matarle: dile a tu mamá que venga, “la iniciaré en las ceremonias del culto”, *Ídem*, p. 229.

parece poder controlar; pero también a su toma de conciencia o “toma de posesión” de su pasado y su futuro, en un proceso dialéctico-psicoanalítico que le lleva finalmente a comprender. Buscando así, claro está, la complicidad del lector que también debe salir transformado del proceso de lectura.

Martín-Santos contra la culpabilidad del pasado

Al igual que el país – oprimido por una serie de mitos del pasado demasiado presentes en la sociedad – la vida de Pedro, está condicionada por una serie de mitos y falsedades que le van oprimiendo y falsificando *su pasado inmediato*, suplantándolo por datos falsos.

Pedro vive apresado por la ciudad (“ya las ventosas se le adhieren inevitablemente”³⁷⁰, “pendiente de una bolsita en el cuello recalentador de la ciudad”³⁷¹), apresado por su novia (Dorita a Pedro le “envuelve en toda su materia negra como un pulpo amoroso ya sin cuernos”³⁷², “la dureza de [sus] dientes podía hacerle hasta daño”³⁷³), por el pueblo (“rodeado de pueblo por delante, por detrás, por arriba, por abajo, frente al pueblo”, “bajo el pueblo”, “ante el pueblo”³⁷⁴), por la tradición, y apresado físicamente en la cárcel (una de las puertas “engullía con poderoso sorbo las almas trémulas de los descendentes”³⁷⁵).

Pedro es finalmente oprimido por la sociedad cuando confiesa su crimen (no cometido) en la cárcel. Cuando Pedro entra en la cárcel se va metamorfoseando por el miedo y la angustia en miembro de aquella raza “no antropológicamente clasificada” de “seres de color verdoso y barba crecida”, en cuyos rostros “resplandecía aquel reino absoluto” del miedo, de un terror “que deformaba los rostros”. Es decir, de los presos, “raza despreciable en la que todo hombre puede ser trasmutado por la culpa públicamente descubierta, hecha patente y en ruta hacia el castigo”³⁷⁶. Aunque de forma irónica, se define aquí al preso público no como culpable sino como alguien cuya culpa es “públicamente descubierta”, que no probada; y cuya “ruta hacia el castigo” inevitable deforma los rostros, precisamente por su origen dudoso.

Más adelante, cuando el policía le enfrenta a una “cadena de silogismos”³⁷⁷, Pedro empieza a confundir realidad con realidad impuesta por el policía – “sentía una culpabilidad

³⁷⁰ *Tiempo de silencio*, p. 78.

³⁷¹ *Ídem*, p. 121

³⁷² *Ídem*, p. 120

³⁷³ *Ídem*, p. 252.

³⁷⁴ *Ídem*, p. 276.

³⁷⁵ *Ídem*, p. 209.

³⁷⁶ *Ídem*, p. 206-7.

³⁷⁷ *Ídem*, p. 243. Lo hemos mencionado antes, de forma irónica, Martín-Santos invierte la comparación y dice “Pedro sintió la verdad que demostraban en su perfecta concatenación las circunstancias *rigurosamente concordes*

abrumadora, una culpabilidad cierta y tremenda” – y acaba confesando: “—Sí. En realidad, yo la maté”³⁷⁸. Mientras firma la confesión, el narrador nos muestra su conciencia totalmente fragmentada y apabullada por la verdad impuesta, asumiendo y celebrando el castigo como única salida.

Pedro oía caer estas palabras con interno asentimiento. Efectivamente, así habían ocurrido las cosas. No tenía ningún objeto empezar a gritar que no, que no, como un niño que rechaza su castigo. Los hombres deben afrontar las consecuencias de sus actos. El castigo es el más perfecto consuelo para la culpa y su único posible remedio y corolario. Gracias al castigo el equilibrio se restablecería en este mundo poco comprensible donde él había estado dando saltos de títere con la cabeza llena de humo mentiroso.³⁷⁹

Ante lo que Martín-Santos considera ser una *falsificación* del pasado (por el enfermo mental³⁸⁰ o por el pueblo español encharcado en mitos) y una culpabilización desmesurada de sus actos, la solución está en el psicoanálisis o expulsión de los terrores antiguos para llegar a una visión totalizada del pasado. Por eso, va a realizar, hacia el final de la novela, una *cura psicoanalítica* a través del proceso dialéctico.

La terapia dialéctica de Martín-Santos.

En la psicoterapia de Martín-Santos, vista como un proceso dialéctico, “la fuerza curativa del análisis se ejerce dialécticamente, al ser aprehendida por el paciente en un proceso de *totalización*”. Esta “totalización” en el proceso dialéctico (de la terapia) consiste en “el momento integrado mediante el que lo nuevo concienciado se asimila, con el conjunto de la vida psíquica, en un todo dotado de sentido”, así, “el nuevo hecho psíquico comprendido se integra en la conciencia junto con los hilos de sentido que lo ponen en relación con la totalidad del pasado”³⁸¹. El análisis existencial que Martín-Santos defendió en su práctica psiquiátrica, modifica al paciente y “los niveles más elevados de concienciación” porque él sabe “que él

como los eslabones de una cadena de silogismos”. Queriendo decir, que el policía suplanta la realidad (“las circunstancias rigurosamente concordantes”) por una “cadena de silogismos”, y Pedro bajo el estrés del encierro, las confunde.

³⁷⁸ pp. 243-244.

³⁷⁹ p. 244.

³⁸⁰ “En una primera etapa [de la cura], el pasado apenas es entendido por el paciente en cuanto a sus posibles relaciones con el presente”, *Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial*, Seix Barral, 1964 y 1975, p. 145.

³⁸¹ *Ídem*, p. 145.

mismo es lo modificado por el análisis”, y “*toma posesión* del proceso curativo”, “puesto que su papel es eminentemente activo”³⁸².

Como nos explica José Lázaro, “a lo largo de la dialéctica de la cura se desarrolla un proceso que ha de integrar los recuerdos del pasado y los efectos despertados por su evocación dentro de la transferencia” durante la cura, consiguiendo con “esa repetición transferencial de las pautas de conducta” una elevación dialéctica a “una conciencia más clara”.³⁸³

A pesar del final pesimista de *Tiempo de silencio*, el final de Pedro es también una “elevación dialéctica”.

El monólogo final de Pedro se ve continuamente interrumpido por la pregunta “pero por qué no estoy más desesperado”; “¿Pero yo, por qué no estoy más desesperado? ¿Por qué me estoy dejando capar?”; “si me están capando vivo ¿Y por qué no estoy desesperado?”.

Pedro, ha sufrido la *asimilación* total en la cárcel en que ha acabado asumiendo un pasado falso. De este modo, como analizado en la parte I, ha dejado de pensar y ha aceptado su sino de casarse con Dorita (“y a él le parecía agradable llevarla [del brazo] viendo el perfil de la carita que podría parecer el de una virgencita”³⁸⁴). Sin embargo, Cartucho la asesina por error, por llevar a cabo una venganza con motivos falsos. En ese momento, coincidiendo con el momento en que se le niega la “felicidad” no anhelada, no buscada; Pedro toma conciencia, “toma posesión” del pasado. En ese pasaje al que nos hemos referido en que se establece que “quien la hace no siempre la paga” o al menos “no el que la hace” sino “el que cree que la hizo o aquel de quien fue creído que la había hecho”; Pedro rencuentra la *verdad* de los acontecimientos: “Pero no parece comprensible que las cosas hayan tenido que ocurrir de esa manera, esa misma noche ya, sin esperar un poco”³⁸⁵ y asume el pasado aunque absurdo, real.

Encender la conciencia

Vimos en el pasaje de Ortega cómo Martín-Santos busca “la efracción”, “fuego destructor” que pueda despertar al lector. Pero, y a diferencia de Goytisolo, no se trata de una destrucción sino de un alumbramiento. Después del fuego y el “demolimiento” de los mitos, el

³⁸² “La fuerza curativa del análisis se ejerce dialécticamente, al ser aprehendida por el paciente en un proceso de *totalización*, *Ídem*.

³⁸³ José Lázaro, *Vidas y muertes de Martín-Santos*, op. cit., p. 277.

³⁸⁴ *Tiempo de silencio*, p. 277.

³⁸⁵ *Ídem*, p. 286.

personaje y el lector adquirirán una nueva conciencia. Martín-Santos dijo que los temas que le interesaban eran aquellos en que se advierte, entre otros, “el brillo de la libertad”³⁸⁶.

Pedro, tras haber sufrido el “castigo” de haberse infectado en las chabolas; de haber querido cambiar de vida; se va de Madrid a un destino de tristezas y de “castración”. Parece un hombre vencido, pero no: se ha despertado en él la conciencia: “¡Desdichados de los que no servimos para el éxtasis! ¿Quién nos auxiliará? ¿Cómo haremos para penetrar en las más avanzadas y profundas de las Moradas donde nos es preciso habitar?”³⁸⁷. Este éxtasis, esta aceptación de la vida tranquila, en silencio, de la sierra castellana es imposible ya, “aquí ni en el sueño se consigue”. Y *sueña* justo después precisamente con la posibilidad de aceptar, de sentirse bien en las “profundas moradas”: “si llegara al éxtasis, si cayera al suelo y pateara ante la misma cara del predicador viajero podría convertirme, atravesar el lavado necesario del cerebro prevaricador y quedar convertido en un cazador de perdices gordas y aldeanas sumisas”³⁸⁸. El uso del condicional demuestra que él “no se convertirá”, que la conciencia aguda y la desmitificación han abierto en él verdades imborrables y él no puede parar de pensar³⁸⁹.

3. La continuación del proyecto mítico

Tiempo de silencio acaba con el presagio de más destrucción y más fuego; *Don Julián* con la aceptación de una nueva cultura después de haber asesinado la anterior. Ambas novelas son aperturas a una nueva etapa creativa.

En *Don Julián* es *Juan sin tierra*, en que se consuma el abandono definitivo de España hacia nuevas culturas. En *Tiempo de silencio* es *Tiempo de destrucción*, la novela inacabada de Santos que consiste en destruir la cultura dominante que asfixia al individuo (ahora Agustín, nuevo Pedro), destruyendo la antigua y rescatando la aplastada también (más aquelarres, más “convocaciones” a los falsificadores de la realidad).

³⁸⁶ Palabra de Martín-Santos en su reseña sobre el congreso de realismo y citada por José Lázaro, *Vidas y muertes de Martín-Santos*, op. cit., p. 279.

³⁸⁷ *Tiempo de silencio*, p. 290.

³⁸⁸ *Ídem*, p. 292.

³⁸⁹ “¡Imbécil! Otra vez estoy pensando, gozo en pensar”, *Ídem*, p. 294

CONCLUSIÓN

En este trabajo hemos tratado de entender el nuevo compromiso – político y literario – defendido por Luis Martín-Santos en su única novela *Tiempo de silencio* y continuada, años después, por Juan Goytisolo en su obra de ruptura con su narrativa anterior, *Reivindicación del conde don Julián*.

Hemos visto que ambos autores buscaban romper con la estética realista que dominaba el panorama literario de la España de los 60 por motivos parecidos. Por un lado, por su anacronismo respecto a la novela moderna que suponía la incapacidad de representar una realidad cambiante y, por el otro, por su ineficacia política. Los escritores realistas, queriendo suplir el papel de la prensa en un régimen dictatorial, no hacían sino representar una realidad opaca y rígida que no se correspondía a la realidad del país en los años 60. Además, la utilización de una forma narrativa vieja – el naturalismo del siglo XIX – les hacía condescender con los modelos tradicionales de representación, y, de este modo, contribuían a la perpetuación del *mito* español. Mito que se resume en la tendencia al inmovilismo y contemplación nostálgica del pasado. La obra de Américo Castro, entre otros, elucidó la comprensión de la realidad española en relación con sus mitos y su historia. Su lectura y análisis facilitó una percepción de una realidad más compleja.

Martín-Santos, ya en 1962, había pensado en un proyecto narrativo que se llamaría la “destrucción de la España sagrada”, pues, recurriendo a la leyenda o no, se debía poner fin a una espiritualidad añeja, creada en la época de la reconquista, que trasmitía una visión de España falsa y engrandecida. El compromiso político pasaba, como dijo Castellet, por la visión real de la sociedad, purgada de todos sus mitos. Es decir, no solo se debía reconocer los mitos en la sociedad, sino tratar de destruirlos.

Juan Goytisolo, unos años más tarde de la publicación de *Tiempo de silencio*, llega a la misma conclusión, la realidad española (y más aún el mundo cultural) vivía “asfixiada” por los mitos que no eran otra cosa que la representación falsa y arcaica incapaz de representar una realidad cambiante y actual, y el escritor debía denunciarlos y destruirlos. En *Don Julián* lleva a cabo una agresión “onírica” y “enajenada” de la realidad espiritual y se ensaña particularmente con los escritores que la defienden. Pues cree que la supervivencia del mito es, en gran parte, su responsabilidad.

Sin embargo, la representación completa de la realidad implicaba también un compromiso literario. El escritor, ante todo, debía *comprometerse* con la propia literatura y subvertir el lenguaje. El estancamiento literario que sufría la novela española a mediados de

siglo se debía a la supervivencia no solo del mito sino de los “modos de representación” de la realidad heredados de otros siglos. En términos de Castellet, era una incongruencia pues se trataba de intentar una “ética de izquierda” a través de una “epistemología de derecha”. Utilizando los moldes antiguos de la novela naturalista del siglo XIX, el escritor fallaba en revolucionar la novela, con lo cual no podía (por tener en su novela una “epistemología de derecha”, es decir, una visión de la realidad burguesa y analítica) revolucionar la realidad.

Frente a esto, hemos analizado las estéticas de Juan Goytisolo y Martín-Santos en sus aportaciones hacia una nueva narrativa y una nueva estética capaz de representar el mundo en su nueva *concepción* moderna: pluralidad en vez de análisis; variedad de técnicas en vez de narrador omnisciente. Los dos autores, tienen en común una estética “bajorrealista” como lo llamó Martín-Santos, que supone una superación del realismo *estático* hacia un realismo *en movimiento* o realismo *dialéctico*. Pero, precisamente por el cambio moral respecto al siglo anterior, el movimiento ha de ser completamente materialista y no idealizado. Por ello hemos analizado la imagen del “sol” en ambas novelas como símbolo de un nuevo realismo “dialéctico” que expone las distintas realidades en toda su “íntegra fealdad” en palabras de Martín-Santos o “podredumbre”, en palabras de Goytisolo.

También respecto al estilo, las dos novelas son *militantes* a favor de una subversión lingüística. La novela moderna, al servicio de la sociedad, debe trasgredir el lenguaje común, y, de este modo, purgarlo (una vez más), alejarlo de su “servilismo” de un sistema político corrupto (en la época franquista) y una tradición literaria “fossilizada”; o “vacío con forma de garcilaso”. Por su *militancia* encontramos en las dos novelas muchas referencias directas al lenguaje y a su trasgresión a través de la literatura. Hemos observado la gran diferencia que existe entre *Don Julián* y *Tiempo de silencio* que se explican por sus circunstancias de publicación y la situación personal de los autores. *Tiempo de silencio* fue escrita, en parte, en la cárcel, en el contexto político opresor de la censura, que el autor llama “tiempo de silencio”. Debido a eso, la trasgresión es “silenciosa” aunque esté latente. Por el contrario, *Don Julián*, escrita años más tarde y en el extranjero, goza de gran libertad para imprecisar a las palabras por “venderse al mejor postor”, exigirles su abandono del servilismo, reivindicar una palabra pura, barroca y anárquica, frente al “estilo peinado” y “relamida y anémica escritura” castellana. Esta reivindicación lingüística – en silencio o a gritos – es muy importante para entender la conciencia que tenían nuestros escritores del compromiso político de la literatura que debía ser, antes que con la realidad o la política cambiante, con su instrumento: *la lengua*.

Desafortunadamente, no hemos podido analizar propiamente las innovaciones estilísticas de ambas novelas, debido, principalmente, a la gran heterogeneidad estilística de

ambas y a la disparidad que existe entre ellas. Habría sido muy interesante puesto que ambas proponen un lenguaje muy barroco que intenta romper con el automatismo. Además, reivindicaban – de entre la tradición “fossilizada” o “vacía” – a algunos escritores como Góngora, que trascendieron también el lenguaje alejándose de la escritura tradicional y adentrándose en una complejidad lingüística ascendente, significativa, alegórica; capaz de sacudir y revolucionar lenguaje y literatura. En este sentido, sería interesante estudiar la relación entre Goytisolo y el escritor cubano Lezama Lima (gran gongorista y amigo suyo). También, por supuesto, la relación entre Martín-Santos y Joyce al que admiraba y emulaba, muy especialmente, en su interpretación moderna de la cultura clásica que quizás, es incluso lo que le animó a analizar los mitos latentes en la sociedad española de su época. A parte de esto, hay una inmensa riqueza de recursos varios e innovadores en las dos novelas por separado.

Hemos efectuado nuestro análisis estilístico como introducción a las novelas y a su representación distinta y moderna de la realidad. Sin embargo, lo que más nos interesaba estudiar eran sus innovaciones temáticas que consistían en incorporar a la realidad novelesca los mitos, ritos, leyendas de la tradición española. El objetivo de esto era el de comprobar su vigencia y las consecuencias de la supervivencia de estos modelos espirituales antiguos en una sociedad cambiante en rumbo a la modernidad (económica que no política). De hecho, creemos que ahí radica la gran *subversión* literaria y política de ambas obras en el contexto de su publicación.

En esta parte de trabajo, hemos visto que los dos escritores se centran en el análisis de los mitos hispanos y en su pervivencia en España, tanto en la realidad como en la literatura. Hemos procedido, a la lectura comparada de los mitos en las dos novelas: el mito del paisaje de Castilla como símbolo de sequedad y dureza nacional; el mito del caballero cristiano, cruzado de la fe, defensor de los valores (que en las novelas se convierte en personajes reales: Franco, Ortega y Gasset, Ramón y Cajal, Unamuno); el mito de la virginidad femenina inexpugnable que se confunde (en *Don Julián*) con la resistencia nacional frente al extranjero. Luego hemos analizado los *ritos* – prácticas ancestrales y primitivas – la corrida, los espectáculos (la revista en *Tiempo de silencio*) y la semana santa. La pervivencia de estos ritos deja ver, además, ciertas características de la sociedad.

En su representación de los mitos y ritos, las dos novelas acusan directamente a los escritores y demás intelectuales de ser los responsables de esta supervivencia, de este complacerse en la visión textual de la realidad. Debido a la estructura de *Don Julián* – escrita con fragmentos y citas de la tradición – los mitos aparecen directamente de la misma manera

que en los textos literarios. La composición pastiche de los personajes-mitos hace que estos se entremezclen, se confundan: que el caballero cristiano se convierta de pronto en Franco; que la virginidad de la mujer se convierta en el infierno virgiliano o que la Semana santa aparezca como una película de Bergman con sus decorados de cartón. Goytisolo se preocupa más de “desenmascarar” los mitos, denunciar su artificialidad que de constatar su “vigencia” en la realidad española. Martín-Santos, por el contrario, en un tono más trágico, reconoce estos mitos en los personajes de su novela con lo que demuestra prácticas ancestrales en la sociedad franquista. Por ejemplo, el respecto excesivo a los tecnócratas se identifica con un respecto casi feudal hacia los “caballeros”.

Sin embargo, en ninguno de nuestros dos escritores hay una actitud derrotista respecto a los mitos. Los dos saben que la labor de la literatura es de destruirlos, de cambiarlos por nuevas realidades. Ambos coinciden en una literatura de *acción*, de compromiso con la realidad. En el caso de la realidad española estancada, solo puede ser liberada a través de la destrucción de lo antiguo.

En la tercera parte hemos analizado, pues, las técnicas de “destrucción” de los mitos de los dos autores. Los dos autores coinciden, aunque según Goytisolo es una casualidad, en llamar a sus trilogías “la destrucción de la España sagrada”. Esta frase proviene de las crónicas medievales que relatan la invasión de la España goda por los árabes. Precisamente porque el mito arraigado proviene de la época de la reconquista, de la creación de un mito de “Castilla” para expulsar todo lo musulmán y judío, surge la idea de una nueva “destrucción” de la espiritualidad española que pasa, los dos autores coinciden, por volverla a mezclar con nuevas culturas y mitologías que liberen al país de su hermetismo.

En el caso de *Don Julián*, funcionando siempre a través de la tradición, se repetirá, casi idéntica, la invasión árabe: campos devastados, personas desmembradas, mujeres violadas, destrucción de los templos. Añadirá, eso sí, la destrucción de la literatura nacional. Sin embargo, como no se puede rechazar la tradición española en bloque, no la destruirá sino que la “contagiará”, la manchará de sexualidad, virulencia, violencia – que en la novela se representa a través de los insectos en los libros – para sacarla de su puritanismo y, de paso, rescatar a todos los escritores excluidos de la literatura nacional por su contacto con lo árabe o judío – Rojas o Delicado³⁹⁰. En el caso de *Tiempo de silencio*, la destrucción será más sutil y encriptada, debido, una vez más, a las circunstancias de publicación bajo el franquismo. Técnicas sutiles como la conversión en objetos de algunos emblemas (“donquijote y

³⁹⁰ A los que dedica grandes homenajes en sus libros de ensayo *Disidencias* o *El Furgón de cola*.

sanchopanza”, “un garcilaso”) o el análisis bajorrealista de los mitos. Aunque también realiza algunos sacrilegios fulgurantes como en *Don Julián*, como la identificación de Ortega y Gasset con el escritor del *Kama Sutra* o la actualización del suplicio de “sanlorenzon”.

No obstante, en las dos novelas, la destrucción no es un fin en sí, sino que busca la “purgación” de estos mitos para crear una toma de conciencia, un alumbramiento. Por esto, la segunda técnica de actuación sobre la realidad es el uso del psicoanálisis. Las dos novelas son percibidas, por sus autores, como un intento de psicoanálisis. En *Don Julián*, Goytisolo trata de llevar a cabo un “psicoanálisis colectivo”, a través del corpus literario. Enfrentar al lector a sus “terrores primitivos” – que él identifica con los terrores sexuales – para transformarle y liberarle. Martín-Santos, psiquiatra de profesión, intenta un psicoanálisis individual de su protagonista, Pedro: la terapia consiste en rescatar el pasado, entenderlo a pesar de la confusión, para afrontar el futuro. Del mismo modo, que el pueblo español deberá rescatar ese pasado mítico para “curarse”.

En conclusión, en este trabajo hemos intentado acercar dos novelas muy distintas – *Tiempo de silencio* y *Reivindicación del conde Don Julián* – pero que comparten una voluntad clara de comprometerse no ya con la realidad inmediata y política, sino con su propia forma de expresión – literatura y lenguaje – y con la realidad en su *totalidad*. Ambos autores identifican que el bloqueo del intelectual español consiste en su aceptación *repetida* de una realidad distorsionada y mítica (trasmitida por la tradición) con la que hay que acabar. Y su compromiso – y ahí encontramos lo más innovador – no es el de representar la realidad o sus mitos, sino *trascenderlos*. Dentro del campo de la literatura, tratar de destruirlos, a través de los textos, del lenguaje subversivo, de la incorporación de nuevas culturas o de la incorporación de técnicas psicoanalíticas.

En una reciente conferencia en el Instituto Cervantes de París³⁹¹, el escritor José María Pérez Álvarez, dijo que Goytisolo al igual que no tuvo hijos, no quiso tener discípulos. Su proyecto y su *agresión* eran individuales en cuanto a que suponían la expresión individual de su propia vida y de su propia problemática (conjunción de escritura y sexo, como él dijo). Tampoco Martín-Santos con su barroquismo y opacidad, así como por su falta de tiempo, pudo crear un círculo de continuadores de su tarea mitoclasta. A pesar de que Goytisolo vio en él la gran esperanza, “*Tiempo de silencio* es el comienzo de una nueva etapa, una obra que abre para la novelística española todos los caminos y puertas”³⁹². Este tema podría ser estudiado en trabajos posteriores: la particularidad de la agresión y de la virulencia (lingüística y mítica) de

³⁹¹ El 23 de noviembre de 2017.

³⁹² *Disidencias*, p. 165.

los dos escritores. Analizar hasta qué punto el proyecto destructivo funciona con el paso del tiempo, a pesar de no tener seguidores, y las causas que expliquen el porqué³⁹³.

Otra posible continuación del trabajo sería también desarrollar nuestro último punto: la continuación del “proyecto destructivo” de nuestros autores en sus novelas inmediatas – *Juan sin tierra* de Goytisolo y la inacabada *Tiempo de destrucción* de Luis Martín-Santos – pues en ellas la “agresión” y “destrucción” se radicalizan.

³⁹³ Se podría incluso encauzar en una historia marginal de escritores hispanos contrarios a la cultura dominante: Blanco White, Américo Castro, Francisco Delicado. Y la relación con el “mito” racial soterrado estudiado en este trabajo.

Bibliografía.

Bibliografía de Luis Martín-Santos

El análisis existencial. Ensayos. Madrid: Tricastela, 2004. Edición de José Lázaro.

Apólogos y otras prosas inéditas, Barcelona: Seix Barral, 1970.

Condenada belleza del mundo, Barcelona: Seix Barral, 2004. Prólogo de Luis Martín-Santos Laffon.

Libertad, temporalidad y transferencia en el psicoanálisis existencial, Barcelona: Seix Barral, 1964, 1975.

Tiempo de destrucción, Barcelona: Seix Barral, 1975.

Tiempo de Silencio, Barcelona: Seix Barral, 1962.

Artículos y libros destacados sobre el autor:

BENET, Juan (1987), “Luis Martín-Santos, un memento”, en *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid: Alianza, pp. 109-141 [edición original, *El País Semanal* (506), 21 de diciembre de 1986, pp. 64-89.

CABRERA INFANTE, Guillermo, “El armisticio del tiempo”, en *El País*, suplemento *Libros*. Madrid, 7.7.91, pp. 1021-37.

CLAVERÍA, A. (1955), “La comprensión de la locura”, *La voz de España*, 10 de mayo de 1955 [entrevista a Martín-Santos reeditada en: Martín Santos, L (2004)].

CRUTCHET, Juan Carlos, “Luis Martín-Santos, el fundador”. En *Cuadernos de Ruedo Ibérico* n°17 y 18; 1968, pp. 3-18 y 3-15 respectivamente.

---- “Tertulia de urgencia”. En *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 172. Madrid, abril de 1964, p. 173.

LÁZARO, José, *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, Colección “Tiempo de memoria”, Tusquets, 2009.

MORALES LADRÓN, Marisol, *Las poéticas de James Joyce y Luis Martín-Santos: aproximaciones a un estudio de deudas literarias*, Colección Perspectivas Hispánicas, Bern: Peter Lang SA; 2005.

REY, Alfonso, *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*, Madrid: Porrúa Turanzas, 1977, segunda ed. 1980

ROMERA CASTILLO, José *Gramática textual. Aproximación semiológica a "Tiempo de silencio"*, Valencia: Universidad de Valencia, 1976.

SANTA CECILIA, Carlos G., *La recepción de James Joyce en la prensa española: 1921-1976*, versión google, pp. 216-217.

WINECOFF, Janet, "Luis Martín-Santos and the Contemporary Spanish Novel" en *Hispania*, nº51; 1968, p. 237.

Bibliografía de Juan Goytisolo

Novelas

Juegos de manos, Barcelona: Destino, Barcelona, 1954.

Duelo en el Paraíso, Barcelona: Destino, Barcelona, 1955.

El circo (Trilogía *El mañana efímero*), Barcelona: Destino, Barcelona, 1957.

Fiestas (Trilogía *El mañana efímero*), Buenos Aires: Emecé, 1958.

La resaca (Trilogía *El mañana efímero*), París: Librairie Espagnole, 1958.

Para vivir aquí, Buenos Aires: Sur, 1960.

La isla, Barcelona: Seix Barral, 1961.

La Chanca, París: Librairie Espagnole, 1962.

Fin de fiesta. Tentativas de interpretación de una historia amorosa, Barcelona: Seix Barral, 1962.

Señas de identidad (Trilogía *Álvaro Mendiola*), México: Joaquín Mortiz, 1966. Barcelona : Seix Barral, 1976.

Reivindicación del conde don Julián (Trilogía *Álvaro Mendiola*), México: Joaquín Mortiz, 1970. Barcelona: Seix Barral, 1976.

Obra inglesa de Blanco White, Barcelona: Seix Barral, 1972.

Juan sin tierra (Trilogía *Álvaro Mendiola*), Barcelona: Seix Barral, 1975.

Makbara, Barcelona: Seix Barral, 1980.

Las virtudes del pájaro solitario, Barcelona: Seix Barral, 1988.

La cuarentena, Madrid: Mondadori, 1991.

La saga de los Marx, Barcelona: Mondadori, 1993.

El sitio de los sitios, Madrid: Alfaguara, 1995.

Las semanas del jardín, Madrid: Alfaguara, 1997.

Carajicomedia, Barcelona: Seix Barral, 2000.

Telón de boca, Barcelona: El Aleph, 2003.

El exiliado de aquí y de allá, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

Libros de ensayos

Pueblo en marcha. Tierras de Manzanillo. Instantáneas de un viaje a Cuba, Paris: Librairie des Éditions Espagnoles, 1962.

Disidencias, Madrid: Taurus, [1977], 1992.

Libertad, libertad, libertad, Barcelona: Ed. Anagrama, 1978.

España y los españoles, Barcelona: Ed. Lumen, 1979.

El problema del Sáhara, Barcelona: Ed. Anagrama, 1979.

Crónicas sarracinas, Madrid: Ed. Alfaguara, 1981.

Paisajes después de la batalla, Barcelona: Montesinos. Madrid: Espasa Calpe, Col. Austral (con introducción de A. Sánchez Robayna), 1991.

Contracorrientes, Barcelona: Montesinos, 1985.

Estambul otomano, Barcelona: Planeta, 1989, colección Ciudades de la Historia.

Aproximaciones a Gaudí en Capadocia, Madrid, Mondadori, 1990.

Argelia en el vendaval, Madrid: El País-Aguilar, 1994.

Cuaderno de Sarajevo, Madrid: El País-Aguilar, 1995.

El bosque de las letras, Madrid: Alfaguara, 1995.

El árbol de la literatura, Barcelona: Círculo de Lectores, 1995.

De la Ceca a la Meca, Madrid: Alfaguara, 1997.

Cogitus interruptus, Barcelona: Seix Barral, 1999.

Tradición y disidencia, México: Planeta, 2001.

Pájaro que ensucia su propio nido, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.

España y sus Ejidos, Madrid: Hijos de Muley-Rubio, 2003.

El Lucernario. La pasión crítica de Manuel Azaña, Barcelona: Península, 2004.

Contra las sagradas formas, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

Textos autobiográficos

Coto vedado, Barcelona: Seix Barral, 1985.

En los reinos de taifa, Barcelona: Ed. Mondadori, 1986.

Artículos sobre el autor:

DOBLADO, Gloria, *España en tres novelas de Juan Goytisolo*, Editorial Playor, 1988.

GOMEZ MATA, M., et SILIÓ CERVERA, C., *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo (1970-1990)*, Oxford: Clarendon Press, 1996.

ORTEGA, José, *Juan Goytisolo: alienación y agresión en Señas de identidad y Reivindicación del conde Don Julián*, Torres Library of literary studies, 1972.

RIBEIRO DE MENEZES, A., *Juan Goytisolo : The author as dissident*, Woodbridge: Tamesis, 2005.

RÍOS, Julián, (ed.), *Juan Goytisolo*, Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.

SOTOMAYOR, C., *Una lectura orientalista de Juan Goytisolo*, Madrid: Espiral Hispano-americano Fundamentos, 1990.

UGARTE, Michael, *Trilogy of treason: an intertextual study of Juan Goytisolo*, Missouri: University of Missouri Press, 1982.

Bibliografía consultada

- ALFONSO X, *Crónica General de España*, Madrid: Biblioteca Clásica Ebro, 1969.
- BENET, Juan, *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid: Alianza, 1988.
- CASTELLET, José María, *La hora del lector*, Barcelona: Seix Barral, 1957.
- *Literatura, ideología y política*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1976.
- CASTRO Américo, *De la edad conflictiva* (1961), Madrid: Taurus, 1972.
- *España en su historia: cristianos, moros y judíos* (1948).
- *El Epistolario* (1968-1972), Valencia: Editorial Pre-textos, 1997.
- CURUTCHET, José Carlos, *A partir de Luis Martín-Santos*, Montevideo: Ediciones Alfa, 1973.
- GOYTISOLO, Luis, *Las Afueras*, Barcelona: Seix Barral, 1958.
- FERNANDEZ-SANTOS, Jesús, *Los Bravos*, Barcelona: Seix Barral, 1954.
- FRAY LUIS, *Poesías*, Madrid: Cátedra, 1986, 2015
- JOYCE James, *Ulises* (1922)
- LEZAMA LIMA, José, *Paradiso* (1966).
- Fernando Morán, *Novela y semidesarrollo*, Madrid: Taurus, 1971, pp. 382-283.
- Jean Pouillon, *Temps et roman*, N.R.F. Gallimard, 1946
- SARTRE, Jean-Paul *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires: Ed. Losada, 1950.
- TRILLING, Lionel, *La Imaginación liberal*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1956.