

SEXO Y TRAICIÓN: UN DIÁLOGO SECRETO ENTRE JUAN GOYTISOLO Y MANUEL PUIG¹

Sol VILLACÈQUE

ISM, Montpellier III, Francia

Palabras clave: exilio, homoerotismo, sacrificio, expiación, sexo, traición, Juan Goytisolo, Manuel Puig

Resumen: A primera vista, nada parece relacionar a Juan Goytisolo con Manuel Puig, al no ser su orientación sexual y el pertenecer ambos a una misma generación de escritores rupturistas, cuya escritura disidente se forjó lejos de una patria repudiada. Poco conocido es el papel que aquél desempeñó en la promoción de su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (1968), donde ya opera la función semiótica de la traición. Más allá de la anécdota, he tratado de desentrañar las afinidades profundas que vinculan dos escrituras heterodoxas en ruptura con el monolitismo ideológico y lingüístico ambiente, cruzando la lectura de dos

¹ El título de este trabajo es un guiño y un homenaje a Jesús González Requena, autor del brillante y original ensayo *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, publicado con ocasión de la exposición epónima presentada en 2011 en el Centro de Arte y Cultura granadino José Guerrero, y galardonado con el Premio de Investigación de la Asociación Española de Historiadores del Cine a la mejor monografía editada en 2011.

novelas, *Reivindicación del Conde Don Julián* de Goytisolo (1970) y *El beso de la mujer araña* de Puig (1976), en las que el desgarrador combate homoerótico de os protagonistas sólo encuentra salida en la traición y el sacrificio expiatorio.

Mots-clés: exil, homoérotisme, sacrifice expiatoire, sexe, trahison, Juan Goytisolo, Manuel Puig

Résumé : A première vue, rien dans leur trajectoire personnelle et littéraire, ne semblerait rapprocher l'Espagnol Juan Goytisolo et l'Argentin Manuel Puig, si ce n'est leur orientation homosexuelle et leur appartenance à une même génération d'écrivains en rupture, dont l'écriture dissidente s'est forgée dans l'exil, loin d'une patrie répudiée. Méconnu est le rôle que le premier a joué dans la promotion du premier roman de Puig, *La trahison de Rita Hayworth* (1968), où opère déjà la fonction sémiotique de la trahison. Au-delà de l'anecdote, j'ai tenté de démêler les affinités profondes qui lient deux écritures hétérodoxes en rupture avec le monolithisme idéologique et linguistique ambiant, par une lecture croisée de deux romans, *Don Julian* (1970) de Goytisolo, et *Le baiser de la femme araignée* (1976) de Puig, dans lesquels le déchirant combat homoerotique des protagonistes ne trouve d'autre issue que la trahison et le sacrifice expiatoire.

Keywords: betrayal, exile, expiatory sacrifice, homoeroticism, sex, Juan Goytisolo, Manuel Puig

Abstract: At first sight, nothing in the personal or literary trajectory would seem to bring together the Spaniard Juan Goytisolo and the Argentinian Manuel Puig, if it were not their homosexual orientation and their belonging to the same generation of angry writers, whose transgressing works were built up in exile far from their repudiated homeland. The role played by Goytisolo in the promotion of the first novel by Puig, *Betrayed by Rita Hayworth* (1968), in which the semiotic function of betrayal is already at work, is not well known. Beyond the anecdote, I have tried to untangle the deep affinities linking the two heterodox writings, which break up with the ambient ideological and linguistic monolithism, by crossing the two novels *Count Julian* by Goytisolo and *Kiss of the Spider Woman* by Puig. In these texts, the harrowing homoerotic fight of the narrator finds no other outcome than betrayal and expiatory sacrifice.

Voy por mis verdugos y mis víctimas por estas tierras fantásticas. Vuelvo a firmar esta carta con mi título de traidor, que no es fácil conquistar. Porque debo traicionaros para ser el Rebelde (así con mayúsculas).

Abel Posse, *Daimón*, 1978

Que raconter c'est apprendre à mourir.

Milagros Ezquerro, 1981²

1. ENCUENTROS CINEFÍLICOS Y AFINIDADES ELECTIVAS

Entre la escritura de una belleza corrosiva de un Juan Goytisolo y la de Manuel Puig, un autor considerado por cierta crítica como el principal exponente del *pop art* en la literatura de lengua española y cuya prosa acarrea un «torrente de cursilería»,³ parece haber un abismo. Un estudio profundizado de los textos de ambos escritores relativiza esa aparente lejanía. En primer lugar, los dos autores son exactamente contemporáneos, nacidos respectivamente en 1931 y 1932; vivieron experiencias políticas y artísticas comunes en los años 50 y 60. Gracias al que fue amigo íntimo de los dos, el inmenso director de fotografía y cineasta hispanocubano Néstor Almendros, participaron en proyectos cinematográficos como guionistas a principios de los 60.⁴ Esa fiebre cinefílica en el encendido y creativo ambiente de la Cuba posrevolucionaria y ese cálido compañerismo en una tierra de la que guardaba Goytisolo recuerdos familiares de

² Título del artículo de Ezquerro (1981).

³ La expresión es de Emir Rodríguez Monegal, en «El folletín rescatado. Entrevista a Manuel Puig», 1972.

su bisabuelo materno, rico hacendado emigrado en la provincia de Cienfuegos en el siglo XIX, dejarán huellas profundas en la imaginación del escritor español. Regresará a Cuba varias veces hasta que el desencanto causado por las derivas autoritarias del régimen, el caso Padilla y la persecución a los homosexuales, le alejaron definitivamente de ella. El nexo común en torno a Almendros en aquellos años, que sirvió de vínculo entre Puig y Goytisolo (a ellos se juntaron también Guillermo Cabrera Infante y Severo Sarduy, además de la literatura y la exaltación política, era el de la homosexualidad, que cada cual malvivía en sociedades convencionales y represivas, buscando desesperadamente su parcela de libertad.

El encuentro decisivo entre el argentino y el español tuvo lugar en 1965. Almendros deseaba ayudar a su amigo Puig a publicar su primera novela. El efecto, éste había decidido lanzarse a la literatura tras sus tentativas frustradas de profesionalizarse en el cine. En efecto, éste era su pasión exclusiva desde los cuatro años, cuando el pequeño «Coco» iba a diario con su mamá a ver películas en versión original subtitulada. El fotógrafo envió el primer manuscrito del escritor en ciernes a Goytisolo. Éste lo recibió en París donde estaba de lector en la editorial Gallimard. Este episodio lo relata en una tribuna publicada en 1990 por *El País* con ocasión del fallecimiento del novelista argentino. El escritor español quedó inmediatamente fascinado por la novedad de esa escritura novelesca. «Al cabo de la

⁴ Ese ambiente de convivialidad cinefílica está evocado en el ensayo de Dunia Gras Miravet, *El arte de la nostalgia. Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante* (2013). Alrededor de Almendros y Tomás Gutiérrez Alea se reunían señalados artistas y escritores cubanos aficionados al séptimo arte, comme Severo Sarduy y Cabrera Infante. Éste participó con los dos cineastas en la creación en La Habana del Cine Club, luego de la Cinemateca y por fin, cuando triunfó la Revolución, del emblemático ICAIC.

lectura, tenía el pleno convencimiento de hallarme ante un auténtico novelista, atrapado como lector, en las redes de un mundo originalísimo y personal» (Goytisoló, 1990).⁵ Entre varios títulos propuestos, Goytisoló tuvo la oportunidad de escoger su preferido, que fue el definitivo, *La traición de Rita Hayworth*. «Así éste [título] fue obra de Manuel Puig, pero su descubrimiento mío» (Goytisoló, 1990). Llevó el manuscrito a Carlos Barral, persuadido que conseguiría el premio Biblioteca Breve. Pero no fue así, y Goytisoló nunca se lo perdonaría al editor. En cuanto a su hermano Luis, dimitió del jurado debido a la obstrucción de que fue objeto la novela. Ésta sólo se publicaría en 1968 en Buenos Aires. Así fue como se selló una amistad y un aprecio recíprocos entre esos dos escritores movidos por el mismo afán de romper radicalmente con los moldes literarios vigentes, proximidad que duraría hasta la desaparición prematura de Puig. Desde aquel momento, Goytisoló no dejó de salir en defensa del argentino contra sus detractores, como lo haría también para defender a Luis Cernuda, ya que los sinsabores político-literarios y los ataques insidiosos en relación con su homosexualidad no cesaron a lo largo de la vida del argentino.

En realidad, los vínculos entre ambos van más allá de la amistad y solidaridad que los unía. La lectura cruzada de dos novelas, entre las más originales e impactantes del siglo XX en el ámbito literario hispánico, me ha permitido desvelar en parte el diálogo secreto que

⁵ Desde luego, la escritura narrativa de *RCDJ* presenta semejanzas notables con la de esa primera novela de Puig, en cuanto a la impronta de la oralidad, a la plasticidad de la escritura, al entrevero continuo de voces difractadas de personajes que irrumpen en el texto sin que se precise su identidad ni su origen, y a la manera inédita de dialogar de esas voces en un aparente desorden, mezclándose las réplicas efectivas y el discurso latente de los diversos narradores en un flujo continuo de conciencia.

mantuvieron entre sí sus autores desde los dos lados del Atlántico, a pesar de las innegables diferencias de estilo, intereses e ideario que se pueden observar en dichos textos. Se trata de *Reivindicación del Conde don Julián* (1970)⁶ y de *El beso de la mujer araña* (1976).⁷ Ambos son textos perturbadores que fascinan al lector por su escritura inaudita que se impone con fuerza arrolladora y porque en ellos irrumpen en las letras hispanas, por vez primera con tal intensidad y crudeza, la figura sacrificial del homosexual.

En mi análisis de algunas convergencias entre los dos textos, en regla general, empezaré por *RCDJ*, ya que se publicó seis años antes que *BMA*.

2. ESCRITURAS TRANSFRONTERIZAS Y MESTIZAJES LINGÜÍSTICOS

A fines de los 60, se publican la trilogía de Goytisolo y las primeras novelas de Puig que presentan la característica común de

⁶ *RCDJ* es la segunda novela de una trilogía. Está precedida por *Señas de identidad* (1968) y seguida por *Juan sin tierra* (1975). El haber escogido yo para este trabajo *RCDJ* no es totalmente inocente. Hacía tiempo ya que deseaba trabajar en esta novela, no sólo por la belleza y la novedad de su escritura, sino porque me permitiría sumergirme en los dédalos de la ciudad tangerina de donde es oriunda mi familia desde tiempos muy remotos y en la que pasé los veinte primeros años de mi vida. El homenaje a nuestra querida amiga y colega, la doctora Annie Bussièrre Cros para sus lozanas primaveras me ofrece esa oportunidad, por lo que estoy muy agradecida a los que idearon ese proyecto y muy particularmente al doctor D. Antonio Chicharro Chamorro.

⁷ Las novelas aparecerán en el texto bajo las abreviaturas siguientes: *RCDJ* y *BMA*. Las ediciones utilizadas son respectivamente la de 1970 de la editorial mexicana Joaquín Mortiz para *RCDJ*, y la de 2012 de Seix Barral para *BMA*. Las referencias de los textos citados sacados de los archivos web figurarán sin numeración paginal.

inaugurar unas escrituras heterodoxas, por cierto muy distintas, pero que echan igualmente al traste los convencionalismos de la lengua literaria heredada, e introducen voces disidentes, lenguajes paraliterarios marginados por la institución literaria y técnicas narrativas desconocidas hasta la fecha. *RCDJ* y *BMA* son laboratorios donde se experimenta una nueva manera de «hacer literatura», que rompe con la homogeneidad anterior, y deliberadamente elige la trans e interculturalidad y el mestizaje lingüístico.

2. 1. Transculturalidad y mestizaje lingüístico

2. 1. 1. *El Babel tangerino y el esplendor multifacético de la lengua goytisoliana*

En el nuevo Babel que representó Tánger, como un eco de la diversidad multiétnica e intercultural que existió en la ex-ciudad internacional, se despliega la deslumbrante escritura transfronteriza de Goytisolo. El narrador, que metabolizó el lenguaje del cosmopolitismo tangerino, maneja todos los colores de su paleta multi-idiomática.

Así el narrador huyendo del asedio de un Séneca (en el texto, este patrnimo es paradigma paródico del odiado «español de pura cepa»), que le ofrece los «servicios» de las/los putas/os tangerinas/os, es perseguido por la trillada oferta turística:

hebreá?
marroquina?
petite fille?
fraulein to fuck?
allora, ragazzino innocente? (Goytisolo, 1970: 156-157).

La visita turística a la emblemática Gruta de Hércules —quien según la leyenda separó a pulso África y Europa—, la «Gruta Sagrada», da lugar también a una algarabía de tonalidad paródica:

travelers' check accepted here
reservado el derecho de admisión
pnnes. sans ref. s'abst (167).⁸

La escritura plural de *RCDJ* abarca, además y principalmente, todos los registros de la lengua española. El texto es un fuego artificial de lenguajes procedentes de épocas, lugares y campos muy variados, el médico, el chulesco, el botánico, el zológico y entomológico a lo Buñuel,⁹ el saber multidiomático tangerino y otros muchos más. El castellano literario medieval o del Siglo de Oro son alterados, el aristocrático, el eclesiástico, el futbolístico, el tauromáquico y todos los lenguajes que se relacionan con la España funesta son usados con humorismo paródico o febriles acentos imprecatorios que los homogeneizan y neutralizan. Al contrario, el narrador parece disfrutar de los sabrosos españoles del Nuevo Mundo, que se salvan del odio antihispano del narrador y participan de la escritura mestiza goytisoliana.

En el (im)probable diálogo entre *BMA* y *RCDJ*, quisiera hacer interferir un tercer texto. En 1976, o sea el mismo año de la publicación de *BMA*, sale una novela de Ángel Vázquez, un escritor

⁸ Curiosamente, en esta línea figuran los tres únicos puntos tipográficos de todo el texto de la novela.

⁹ El bestiario goytisoliano es impresionante y acaparador; se explaya en las fantasmagóricas descripciones de serpientes, perros errantes, arácnidos, etcétera.

español de Tánger, *La vida perra de Juanita Narboni*.¹⁰ Ese texto, que sorprendió a la crítica por su carácter totalmente insólito, no tuvo la acogida que merecían sus audacias narrativas y lingüísticas. Juanita Narboni, una andaluza de Tánger, narra en un monólogo único en la literatura española su nostalgia, su soledad y angustias de solterona en un mundo en vía de extinción, donde el misterio tangerino se ha convertido en sueño roto. Es el libro del adiós a un paraíso inventado y perdido. La escritura fascinante de este texto novador hace uso del castellano híbrido tangerino. A partir del soporte del español, metaboliza elementos idiomáticos del *melting pot* tangerino, principalmente el francés, el inglés y la *haquíía*, (o yaquetía) dialecto judeoespañol de los sefarditas de la zona norte de Marruecos, mezcla ella misma de castellano, hebreo y árabe. Legado que nos dejó Vázquez, la lengua de Juanita, antaño viva, es el testimonio inestimable de unas prácticas idiomáticas y socioculturales de una sociedad cosmopolita desaparecida con la Independencia de Marruecos en 1956.

Propongo que este texto funcione como mediador entre los de Goytisolo y Puig. Por una parte, las dos novelas españolas narran las deambulaciones tangerinas de los personajes-narradores y sus escrituras mestizas son creadoras de ficciones lingüísticas inauditas. Por otra parte, por una coincidencia asombrosa, resulta que en 1976, el escritor tangerino y el novelista argentino, ambos ciudadanos de ciudades cosmopolitas, marcadas por la mezcolanza e

¹⁰ Mi hermano conoció al futuro escritor en Tánger donde se hicieron amigos a pesar de la diferencia de edad. Dio la casualidad de que volvieron a encontrarse a principios de los 70 en Madrid adonde se habían expatriado los dos, en la misma calle donde ambos vivían. Antes de fallecer en la miseria y en horribles circunstancias, Vázquez le había confiado a mi hermano un manuscrito, que infortunadamente extravió al mudarse de piso.

inspiradoras de tantos mitos, Tángier y Buenos Aires, crearon unas historias de desesperanza y de muerte en unos contextos históricos de crisis, protagonizadas por unos personajes que, para escapar a la vacuidad de su vida y a su angustia de *no-ser*, se inventan otra realidad reconfortante. Juanita Narboni es el doble femenino de Molina (curiosamente el segundo apellido del autor es Molina). Como Puig, Vázquez, que se crió entre mujeres, se construye un mundo interior consolador donde el cine ocupa un lugar importante. Ambos se evaden mediante unos sueños *kitsch* de novelita rosa, sus discursos acarrear montones de estereotipos, «*torrente[s] de cursilería*» y exhiben un «*romanticismo ñoño*» (Puig, 2012: 137). Ambas novelas acogen y dignifican los productos de la subcultura popular, dándoles una visibilidad y desenclavándolos del ghetto del «mal gusto» donde los mantenía la institución literaria. Por fin, si la narración de *BMA* está invadida por los discursos latentes de los protagonistas, Juanita Narboni se mira en el espejo de un monodílogo que ocupa la totalidad del texto. Realmente son tan numerosas las afinidades entre estas dos novelas estrictamente contemporáneas que éstas merecerían un amplio estudio comparativo. Finalmente, la irrupción en los años setenta de esa trilogía novelesca de lengua española constituye un fenómeno literario que no deja de interpelar. Por lo demás, no se puede silenciar que como homosexual, Vázquez compartió con Puig y Goytisolo la experiencia traumatizante del oprobio, la humillación y la culpabilidad.¹¹

¹¹ «*Yo también soy un corrompido. Sin fe en Dios, egoísta y sin ninguna confianza en mi mismo. homosexual, alcohólico, drogado, cleptómano...*». Esta desgarradora

2. 1. 2. La «deghettoización» de las expresiones culturales populares en BMA

Procedente del cine, Puig entra en literatura inaugurando una verdadera revolución en la narrativa hispánica, demostrando que la renovación técnica y la experimentación narrativas no son incompatibles con las formas populares. Lo que le gustó en *Ulises* de Joyce fue justamente la heterogeneidad de su escritura. En los comentarios de los relatos de sus películas preferidas que hace el homosexual a Valentín se enfrentan el lenguaje popular y el discurso *queer* de Molina con el político-científico del militante. Esos diálogos alternan con los informes policiales de los capítulos que transcurren en la penitenciaría. La metabolización en la escritura de Puig desde su primera novela, *La traición de Rita Hayworth*, de todo un material procedente de la cultura de masas (tele y radionovelas, tangos y boleros, películas melodramáticas de bajo costo, novelitas rosas, páginas de sucesos en la prensa sensacionalista, etc.) introdujo una verdadera revolución en la narrativa hispánica.

2. 2. El exilio liberador

Ante las amenazas y la represión homofóbica sufridas en sus respectivos países, ambos escritores decidieron exiliarse. Goytisolo se marchó a París desde 1956 y más tarde a Marruecos en donde fijó su residencia a raíz de la muerte de su esposa Monique Lange en 1996. Puig se ubicó en México en 1973, tras la prohibición de una de sus mejores novelas, *The Buenos Aires Affair*, publicada ese

confesión, que podría haber sido enunciada por Molina, la hizo el escritor en una carta a su amigo Emilio Sanz de Soto (extracto de un artículo de Wikipedia).

mismo año, texto que desencadenó contra su persona la saña de los bienpensantes y de las autoridades. México, Francia, Marruecos y por períodos EEUU, fueron tierras hospitalarias que los salvaron de la depresión y liberaron su escritura.

2. 2. 1. Los territorios del deseo

En esas tierras acogedoras, ambos van a (re)nacer a la escritura, al contacto de otras culturas, otras lenguas. Su cuerpo y su mente van abrirse, enriquecerse, liberarse de las trabas que los reprimían y de las humillaciones que sufrían. En París o Marruecos, en Nueva York o México, van a poder vivir libremente su homosexualidad. El exilio en tierra musulmana parece haber aplacado la angustia como hombre y como escritor que acompañó a Goytisolo mientras vivió en España. Esas vivencias nuevas y estimulantes van a permitirles dar rienda suelta a su imaginación creadora y a su sed de experimentación, alejándoles definitivamente de los modelos lingüísticos, convenciones de género, estilos, expresiones literarias codificadas. El material, los ingredientes, los personajes, el lenguaje de sus novelas, los van a encontrar en cualquier parte, en la calle, en los productos de la cultura de masa, en la cárcel, en la promiscuidad los bares que frecuentan.

2. 2. 3. El exilio de la lengua

Le relación entre literatura y exilio puede enfocarse desde diferentes ángulos de vista. Desde la perspectiva teórica, el acto mismo de escribir implica un exilio de la propia lengua. Ambos escritores inventaron unas escrituras originales a partir del rechazo de la lengua literaria heredada. El propio Goytisolo deploraba que en el ámbito de la literatura hispánica, incluso los escritores más comprometidos

solían usar la misma lengua de la clase social a la que combatían (Goytisolo *apud* Bussièrre, 1998: 179).

En la misma «Declaración», escribió que la escritura de *RCDJ* era un proceso basado prioritariamente en el lenguaje (179). El novelista siempre se ha considerado un apátrida («gerifalte Poeta [...]: ayúdame a *vivir sin suelo y sin raíces*» (124). *RCDJ* es la novela del exilio oriental. En el protector laberinto tangerino,¹² en el fumadero de kif, vuelve a nacer a la escritura. Repetidamente, Goytisolo hizo hincapié en la necesaria relación entre Tánger y su proceso creativo. Así, *En los reinos de taifa*, le hacía esta declaración a su esposa Monique Lange en una carta insertada en este libro autobiográfico, escrita durante su exilio voluntario en la mítica ciudad: «Necesito estar aquí: no puedo permanecer en Saint-Tropez [donde tenía una casa la pareja] sin ideas ni ganas de escribir y presiento que en Tánger recobraré ambas. Esto es lo que me importa de verdad, no el sexo» (Goytisolo, 1986: 298).¹³

Más lejos reitera esa adhesión al nuevo territorio de la lengua: «*Tánger me resulta todavía indispensable* [para] esta lucha diaria con un tema todavía borroso» (299).

Lejos del «*funesto país*» (137) y de su lengua profanada, envilecida, el narrador de *RCDJ* (cuya voz se difracta en un *él* y un *tú*) va en búsqueda del «*idioma mirífico del Poeta*, vehículo necesario de la traición, hermosa lengua tuya: instrumento indispensable del renegado y del apóstata» (70). Una savia nueva, corre ahora por sus

¹² En honor de tan ilustre exiliado, la biblioteca del Instituto Cervantes de Tánger pasó a llevar su nombre en 2007.

¹³ Este libro tiene un valor afectivo para mí, ya que durante un encuentro organizado en homenaje al escritor en 2000 en la ciudad de Castries (Hérault), él me lo dedicó.

venas, irrigando el secano de aquellos años estériles. Ese prodigioso territorio en el que trata de fundirse como un camaleón se convierte en la única realidad posible para él, mientras la tierra abandonada va esfumándose en la neblina de la irrealidad. Ese choque constante entre las dos realidades, la «real» y la inventada, es también un rasgo que caracteriza la escritura narrativa de Puig.

2. 3. Estructura narrativa y escritura cinematográfica

Puig y Goytisolo son cuentistas magistrales, expertos en artimañas malabaristas destinadas a cautivar a sus lectores. Si sus respectivas escrituras son únicas, inconfundibles, no obstante, a nivel de la estructura narrativa y de la exploración de la subjetividad, existen convergencias secretas entre ellas, como si dialogaran las dos novelas entre sí, pasando por alto las distancias geográficas y culturales.

Los territorios ficcionales conquistados por esas nuevas escrituras tienen en los dos textos características específicas. En *BMA* es un no-lugar, una página blanca que sirve de pantalla donde se proyectan los fantasmas de los personajes. En la novela de Goytisolo, es al contrario un espacio saturado, un territorio palempsésico en el que se superponen en permanencia, aboliendo toda cronología el Tánger del exilio, la España contemporánea objeto de la repulsa del narrador y la de 711 a vísperas de la invasión árabe. A su vez, en un juego de cajas chinas o de puesta en abismo, cada uno de estos territorios encierra otros lugares. Cualquiera sea el nivel de los espacios del palimpsesto goytisoliano donde se encuentre, el personaje-narrador circula de uno a otro sin solución de continuidad.

2. 3. 1. *la textura cinematográfica de RCDJ*

No se puede descartar la influencia que pudo tener en Goytisolo la lectura de *La Traición de Rita Hayworth*, cuya técnica narrativa radicalmente novadora, impronta de la oralidad y anfibia de los discursos narrativos le impactaron.

Desde luego, en su novela «tangerina» *RCDJ*, el espectáculo de las callejuelas y zocos de la ciudad marroquí es ya de por sí *cinematográfico*. En ella se enlazan las historias en un *fundido encadenado* continuo realizado por la ausencia de estructura narrativa lineal y de puntos tipográficos. Toda la novela presenta esa textura cinematográfica que cautiva al lector. El soberbio análisis que Annie Bussièrre hace de la escritura narrativa de ese texto fundador en *Le théâtre de l'expiation. Regards sur l'œuvre de rupture de Juan Goytisolo* (Bussièrre-Perrin, 1998, 177-207), aclara perfectamente ese rasgo cinético de la escritura narrativa goytisoliana. Como pocos textos críticos lo han hecho antes y después de ella, explora su textualidad palimpséstica desvelando el trabajo que se opera entre el cuerpo del narrador, el territorio del exilio y la escritura.

«[...] inventar, componer, mentir, fabular: *repetir la proeza de She-rezada durante sus mil y una noches escuetas, inexorables*» (Goytisolo, 1970:13).¹⁴ Este programma narrativo enunciado y realizado por el personaje-narrador de *RCDJ*, lo cumplirá también a la letra unos años después Molina, el personaje-narrador intradieгético de *BMA*.

En efecto, otro de los nexos que relacionan estas dos obras es el cine. La escritura de ambos escritores parece funcionar como una cámara cinematográfica. La mirada del narrador en *RCDJ* es la del ojo fotográfico, o sea la del *voyeur*; con todos sus artefactos ópticos,

¹⁴ En las citas, la *cursiva* es mía (S.V.).

desempeña una función primordial. De modo recurrente, el niño (el narrador) escudriña, atisba entre las tablas de la choza de la escena primitiva, acusado por la Putifar de fez rojo de espiarla. El espacio marroquí está también contaminado por el cine. Como se sabe, la cinefilia forma parte de la cultura local. Tánger, donde el narrador está tramando la gran venganza contra la madre patria aborrecida, ocupa en el mundo del cine un lugar específico. Toda ella es *una ciudad de película*. Su fama de lugar donde medraban las fortunas merced a los tráficos de contrabando facilitados por su estatuto internacional¹⁵, inspiró y sigue inspirando el séptimo arte. Así, para escapar a «la horda de mendigos que lo persiguen» (74), el narrador se refugia en uno de los muchos cines que todavía subsistían en los años 70.¹⁶ Como ocurrirá en *BMA*, todo referencialidad está escamoteada, el título de la película queda desconocido. Lo único de que se entera el lector es que es hablada en «inglés», y que la acción transcurre en una isla «antillana».

Desaforados negros que irradian blancura dentífrica sobre el espumoso candor de sus guayaberas : [...] poseídos del demonio tropical de la música : ondulando el cuerpo [...], desarticulando caderas y hombros al ritmo efusivo de los bongós [...] : esculturales Venus con penachos de pluma

¹⁵ En 1925, se firmó el tratado que consagraba el «Estatuto de la Zona Internacional de Tánger». Dicha experiencia de administración por los países europeos que lo firmaron es única en la historia de la humanidad. Finalizó en 1956, pasando la ciudad a formar parte definitivamente del Reino de Marruecos.

¹⁶ Para reanudar con esa tradición cinematográfica tangerina y fomentar la cultura fílmica en Marruecos, se creó en 2007 la Cinemateca de Tánger Zoco Grande, a iniciativa de la fotógrafa tangerina Yto Barrada, en el lugar mismo en que existía un gran cine popular *El Rif*.

y colas flabeladas, [...] arrojando puñados de confetis, lúbricas, implicantes serpentinadas (75).

Toda esa secuencia del primer capítulo de *RCDJ* lleva la impronta del erotismo tropical («negros sabrosos y sus ardorosas mujeres» (76); «en la lánguida ínsula poblada de negros silvestres, amables y mansos : suntuoso decorado de palmeras» (76-77)). Esa secuencia presenta el mismo detallismo sensual en las descripciones, la misma erotización ambiental, que logrará realizar Molina al contar ciertos episodios de sus películas más eróticas para despertar la libido adormecida de su compañero, pero sin la tonalidad paródica goytisoliada, sino al contrario cultivando todo su embrujo y su voluptuosidad. Son representativos de ese arte sherezadiano de contar, su relato de la película nazi *Destino*, en los shows de la cantante Leni con su ambientación tropical, de *La vuelta de la mujer zombi*¹⁷ (cuando llega la heroína a la isla antillana y «la espera el novio con toda la comitiva de carros adornados de flores» (164), así como de la película mexicana de la cantante y el periodista.

Las interferencias cinematográficas son notables en el texto goytisoliado. El ejemplo emblemático lo encontramos en la escena donde el narrador observa desde el cafetín moruno que la calle se llena de pájaros, «gigantescos ahora [...]: volando en bandas como en el film de Hitchcock sobre la aterrorizada ciudad» (73). En el último capítulo, se convida al personaje hollywoodiano James Bond a participar como héroe capaz de salvar de la muerte a Álvaro: «si *Bond* no lo remedia/pero *Bond* no intervendrá» (213).

¹⁷ Molina no revela los títulos de las seis películas narradas. Tres de ellas son reales y resulta fácil identificarlas.

Finalmente, los personajes buscan en un mundo que ellos mismos inventan un lugar fantaseado donde puedan liberar sus deseos reprimidos, uno lo encuentra en el espacio oriental de un cafetín moruno fumando kif, el otro fantaseando en la pantalla de sus sueños, ambos tratando de huir de la sórdida realidad.

2. 3. 2. *La caverna de las delicias en BMA*

BMA es una invitación al cine y a sus embrujos. La narración de la Sherezada del penal despliega los rituales de identificación que suelen celebrarse en la sala oscura. El relato de películas no sólo forma la trama de la diégesis, sino que produce un efecto de contagión sobre la totalidad del discurso narrativo. Se produce una verdadera osmosis entre la escritura literaria y la escritura fílmica. Los procedimientos técnicos y narrativos del cine pasan a formar parte de la estrategia narrativa de *BMA*. Las metalepsis o los conectadores de relato que pueden, por ejemplo, introducir un *flash back* («A todo esto...», Puig, 2012: 58), el suspenso narrativo, que acompaña y estructura la narración, las elipsis del relato, el claroscuro que subraya la belleza escultural de las heroínas, los movimientos de cámara con unos primeros planos o insertos que dan la ilusión de la textura de su piel, etc., todos esos artefactos fílmicos participan del diálogo o incluso de la simbiosis entre el cine y la novela. En *BMA*, todo empieza por el cine y acaba con él. El cine le proporciona su estructura, su contenido y su lenguaje.

Si Goytisolo encuentra en su exilio en tierra musulmana la oportunidad de reunificar una identidad fragmentada, la patria donde Puig, que siempre se ha declarado escritor nómada, ha encontrado la clave de su vida es el cine. Para él como para el español, el único territorio *real* es aquél en el que pueden liberar sus deseos de amor y de escritura, siendo ambos inseparables. Puig, sale de Argentina a

finés de 1973, tras haber entregado el guión para la película *Boquitas pintadas*, adaptación de su segunda y exitosa novela por Leopoldo Torre Nilsson.¹⁸ De 1980 a 1989 se instala en Río de Janeiro, y por fin elige su domicilio definitivo en Cuernavaca. En su primer exilio mexicano, que alterna con estancias en Nueva York, sigue escribiendo para el teatro y para el cine, que fue su vocación primera, guiones cinematográficos y comedias musicales. La elección de estas formas, en las que Puig recurre a figuras populares de México y a su cancionero, manifiesta la necesidad del encuentro directo con el público que permiten el teatro y el cine. A lo largo de su corta vida, no dejará de alternar el trabajo literario y el fílmico. No sólo casi todas sus novelas incluirán ingredientes de esa cultura popular,¹⁹ sino que el metalenguaje cinematográfico interpenetrará su escritura novelesca en la mayoría de ellas.

Mi instinto de supervivencia me llevó a inventar que existía sí otro punto de referencia, y muy cercano, en la pantalla del cine del pueblo se proyectaba una realidad paralela. ¿Realidad? Durante muchos años así lo creí. Una realidad que yo estaba seguro existía fuera del pueblo y en tres dimensiones (1985).

La trama narrativa de *BMA* está constituida por el diálogo entre los protagonistas en el que están insertados los relatos de las películas preferidas que el homosexual basureado Luis Alberto Molina

¹⁸ Se había enterado de que había ingresado a las listas negras de la Triple A. No sabía entonces que no volvería nunca más a Argentina.

¹⁹ «Los boleros dicen montones de verdades, es por eso que me gustan tanto» (*BMA*, 143)

le cuenta noche tras noche, en la celda del penal donde se están pudriendo, al preso político Valentín Arregui para distraer su mente acaparada por su misión guerrillera y aliviar su cuerpo destrozado por las torturas. Y ese pozo hediondo donde se desesperan, cada noche el deseo de Molina, al que pronto va a unirse el de su compañero, la Sherezada de la penitenciaría va a hacer surgir una pantalla imaginaria donde su palabra «visual» y su cautivador arte de contar tienen el poder de proyectar las imágenes filmicas en aquella «escena fantasmática» donde están abolidos el tiempo y el espacio e imperan los fantasmas. Molina tiene una relación erótica con el cine. Su objetivo secreto es suscitar en el militante exhausto, esa chispa de emoción, ese destello de deseo que éste se esfuerza por reprimir y que acabará abatiendo las barreras de la autocensura que lo aprisionan. Para Molina, como para su creador, la sola realidad existente es la del cine que le permite evadirse de la otra, sórdida y castradora. Esa relación libidinosa con el cine, se la va a contagiar a Valentín. Esa experiencia *border line* se expresará en forma sublime en el sueño final que precede la muerte del torturado. Su cuerpo y su mente van a ser invadidos por un «sentimiento oceánico»,²⁰ esa sensación de plenitud, de unidad, de felicidad ilimitada en la que se esfuman los confines de la propia identidad.

Al texto de Goytisolo también se podría aplicar estas palabras que se refieren a *La traición de Rita Hayworth*: «Cuando un objeto fantasmático [...], un objeto de nuestro mundo interno irrumpe nuestra realidad, la textura de nuestra realidad se distorsiona. [...] *El deseo es una herida de la realidad*. El arte del cine consiste en despertar deseo para jugar con él» (Zizek *apud* Piglia, 2011).

²⁰ Esta noción teorizada por Romain Rolland fue reutilizada por su amigo Freud en su libro *El malestar en la cultura*.

3. ESCENAS FANTASMÁTICAS

Llama la atención en los dos textos cotejados el cómo la escritura narrativa metaboliza los mitos antiguos, confiriéndoles una dimensión fantástica. En *RCDJ*, son innumerables los intertextos míticos. A la Pandora goytisoliana, que da lugar a una espeluznante divagación sobre los estragos físicos que se originaron al abrir su esposo la famosa caja, como castigo del pecado de curiosidad («a la manera de una sanguijuela insaciable va chupando la sangre, hace desaparecer del rostro las rosas de la juventud...», Goytiso, 1970: 103), responde la reescritura por Puig del mito de Aracne, bajo los rasgos de la mujer-araña de cuyo cuerpo salen «unos hilos peludos como sogas que me dan mucho asco [...]» (285). La escritura de los dos novelistas presenta una homología con las formas oníricas y la alucinación. Se pueden cotejar al respecto el delirio de Valentín agonizando en *BMA* con varios pasajes de *RCDJ*, como el de la penetración del niño en el sexo de Putifar donde cae «ahogándose, ahogándose» (100-101), o la secuencia alucinante del Yago Matamoros, «el apóstol del garbanzo» (144), que «galopa» con ritmo desenfrenado (142-143).

3. 1. El laberinto tangerino de los fantasmas

Tánger es el territorio de todos los fantasmas, que mucho después de la pérdida de su esplendoroso y mítico estatuto internacional, guarda en el imaginario colectivo su misterio y su fascinación. El narrador ha elegido el dédalo de su medina como terreno de acción ideal para tramar la venganza que prepara y cuyo objetivo es repetir la traición que según la leyenda cometió el conde don Julián contra el rey don Rodrigo ocho siglos atrás desde la costa marroquí, facilitándole al ejército del general omeya Tariq la conquista de la península.

3. 2. La fábrica productora de imágenes

Otro rasgo común de las dos escrituras es que ambas producen unas imágenes contundentes que circulan una y otra vez por los textos, funcionando como *leitmotive* obsesivos que pertenecen al lenguaje de los sueños.

3. 2. 1. *La figura compasiva del niño*

En un relato donde el narrador decide acabar con su vida española anterior a su exilio parisino, eliminando toda huella de ella, es significativo que escenifique antes de su desaparición los angustiosos años de la niñez, que le hirieron en lo más hondo de su ser. La figura del niño que se confunde con la del narrador adulto en un vaivén constante entre las dos, niño idiota víctima de violaciones, niño burgués «espurio» y melancólico, que remite a la infancia del autor, pulgarcito perverso que disfruta perdiéndose, Caperucito rojo embrujado por el encantador de serpientes, todos ellos no son más que figuras fragmentadas de la infancia del narrador. Las imágenes infantiles que se repiten con más frecuencia son las que remiten a la niñez burguesa del narrador, prisionera en aquella torre barcelonesa, siniestro ghetto para gente acomodada. Son terriblemente desgarradoras, cual ésta: «*delgado y frágil: vastos ojos, piel blanca*» (215 y *passim*). El desgraciado niño solitario busca a aplacar su angustia masturbándose, ejaculando «*rubio desdeñ fluido*» (78 y *passim*). Aquel niño «*mortalmente herido en el tronco perdiendo gota a gota la savia vital*» (103, 225 y *passim*) es la víctima sacrificial de un entorno socio-familiar cruel y perverso.

3. 2 .2. *Las deslumbrantes imágenes kitsch*

Con menos frecuencia, pero con un fuerte impacto circulan en *BMA* ciertas imágenes deslumbrantes. Evocaré dos que desempeñan un papel esencial en la economía del relato novelesco. En el relato de la película nazi, *Destino*, donde el narrador alcanza la cumbre de su arte de contar, éste escenifica dramatizándola la aparición inicial de la heroína, la misteriosa cantante francesa Leni que sale progresivamente de la oscuridad desde lo alto del escenario teatral. «Una luz se empieza a levantar como niebla y se dibuja una silueta de mujer divina, alta, perfecta, pero muy esfumada, que cada vez se va perfilando mejor, [...] *envuelta en un traje de lamé plateado que le ajusta la figura como una vaina* (Puig, 2012: 57).

Esta misma imagen sensual, va a circular en la narración y reaparecer en el delirio agónico del sueño final, cuando ya ha muerto Molina que se ha inmolado por amor, su compañero se sustituye a él como narrador de lo que se puede considerar como la última película de la novela, que sintetiza las seis precedentes. La figura mítica, que fue elaborándose a lo largo del relato fílmico del homosexual, emerge ahora distintamente en un maravilloso paisaje exótico, irreal. Se identifica con Molina, convertido en sujeto y objeto de su propio fantasma. «Es música que anuncia, al iluminarse un foco muy fuerte, la aparición de una mujer muy rara, con vestido largo que brilla, «*¿de lamé plateado que le ajusta la figura como una vaina?*», sí [...]» (285).

En la misma secuencia del melodrama *Destino*, irrumpe una imagen totalmente *kitsch*, y sin embargo fascinante. Manejando la cámara imaginaria, Molina produce un primer plano del rostro de Leni.

[...] y la cámara entonces muestra de ella *un primer plano*, en unos grises *divinos*, de un sombreado perfecto,

con *una lágrima* que va cayendo. Al escapar la lágrima del ojo no le brilla mucho, pero al ir resbalándole por el pómulo altísimo *le va brillando tanto como los diamantes* del collar (62-63).

Esta representación convoca para un lector hispano las lágrimas de la Dolorosa en la iconografía y estatuaria barrocas del ámbito hispánico, y particularmente las de la Macarena de Sevilla. Por tanto, esa lágrima de la heroína es un nuevo elemento programador que prefigura no sólo su muerte funesta, sino el destino trágico de los protagonistas de *BMA*.

En la secuencia del sueño-delirio de Valentín, en el momento embelesador de la aparición la mujer araña, va a reaparecer el sintagma mágico en el diálogo con su amante Marta-Molina: «[...]», está llorando, o no, está sonriendo pero le resbala una lágrima por la máscara, ‘¿*una lágrima que brilla como un diamante?*’, sí [...] » (285).

En ambos casos, el del «*vestido de lamé plateado*», y el de la «*lágrima [...] como un diamante*», esas imágenes han circulado por el texto e irrumpido en su momento culminante. De la figura de Leni, han transmigrado a la de Molina-mujer araña. Esta intercambiabilidad y reversibilidad de los papeles de los personajes, circularidad de elementos lingüísticos y narrativos, las hemos observado anteriormente en *RCDJ*.

3. 3. Construcciones erótico-fantásticas

En las dos novelas, se despliega un escenario fantasmal en el que la realidad cede ante el embate de las pulsiones y deseos reprimidos que se liberan del yugo del super ego que los tenían bajo control. En ambos textos se manifiestan estas pulsiones a menudo bajo formas cifradas, crípticas: sueños, alucinaciones, pesadillas, metáforas,

leyendas y cuentos «maravillosos». Se trata de penetrar en lo más oscuro e íntimo de los personajes, un territorio pocas veces explorado en la narrativa de lengua española del siglo XX antes de que, a partir de fines de los 60, esos fantasmas interiores irrumpieran con fuerza arrolladora tanto en la trilogía goytisoliana como en las novelas de Manuel Puig.²¹

En ambos textos la continua actividad fantasmática del narrador se manifiesta mediante formas y metáforas que transcriben sus obsesiones sexuales. La caverna-antro-gruta es una de esas figuras paradigmáticas de signo pluriacentuado más recurrentes. En *RCDJ*, el relato está estructurado por el esquema tripartito recurrente de la caída del niño en un lugar cerrado y tenebroso, seguida por el acto sexual y luego por su huída despavorida.

3. 3. 1. *El antro de Putifar*

Las escenas representadas tienen una dimensión onírica, son pesadillas pobladas de personajes animalizados. El campo léxico-semántico goytisoliano de la bestialidad es abundantísimo. La primera escena primitiva se verifica en la choza entre el guarda y el niño idiota. El narrador-niño atisba por entre las tablas «felinos combates nocturnos, rugidos de enceladas fieras, laboriosa cópula de carnívoros que luchan» (Goytisoló, 1970: 98). En seguida, como en un mito de metamorfosis, sale de la choza «una mujer enorme»

²¹ En la poesía, Federico García Lorca había abierto ya el camino, expresando con metáforas deslumbrantes y acentos desgarradores, la cruel represión de los deseos homosexuales. En Argentina, las novelas de Roberto Arlt prefiguraron con unos cuarenta años de anticipación la revolución escrituraria y la exploración de las capas subterráneas de la conciencia de los personajes que llevará a cabo Puig.

(99) que, para castigarle de haber pecado como curioso, lo obliga «a penetrar en su *virgiliano antro*» (100). La descripción de la caída en aquel abismo uterino remite a las visiones dantescas del infierno.

3. 3. 2. *Caperucito rojo, La Cenicienta y la inversión de los signos*

Las escenas primitivas siguientes repiten el mismo esquema sacrificial.²² Una de las manifestaciones más impresionantes de la escritura heterodoxa de Goytisolo en *RCDJ* es la reelaboración y alteración de los cuentos infantiles. En la nómina final, el autor cita a Perrault a título de «participación póstuma o involuntaria». Las *Historias y Cuentos del Tiempo Pasado* del autor francés funcionan en *RCDJ* como las películas en *BMA*, es decir como unas *fábricas de sueños* (o pesadillas). De los tres cuentos principales que participen íntimamente en la acción narrativa, *Pulgarcito*, *Caperucita roja* y *La Cenicienta*, éstos dos últimos integran explícitamente el relato.²³ El texto rompe el esquema convencional y moralizador de dichos cuentos, inversando los signos al modo carnavalesco. Ya no se trata para el personaje-narrador de evitar de extraviarse en los laberintos, ni de huir del lobo feroz, ni de casarse con el príncipe, para recobrar el estado de bienestar original del que fueron apartados. Al contrario, el narrador que se identifica simultáneamente con la víctima y el verdugo, es un ángel caído y perverso que prefiere la brutal realidad terrenal al paraíso. Entre los brazos del hombre primitivo de la choza cercana a la mansión familiar, Pulgarcito no

²² Annie Bussière analiza ese texto del sacrificio en su dimensión er ticom stica como una de las claves semánticas de la narración goytisoliana.

²³ Remito al notable artículo de Alberto M. Ruiz Campos, «J. G. y el cuento de nunca acabar» (2001: 287-308).

es más que «ángel mentido y real demonio» (225). Por supuesto, los cuentos populares sufren alteraciones de la finalidad moral que se les atribuye, pero en realidad la reescritura goytisoliana no está tan lejos del no-dicho que ocultan esos textos. No en balde su ambigüedad ha permitido una pluralidad de lecturas y ha inspirado tantas adaptaciones cinematográficas, literarias y teatrales.

Los personajes de Perrault, identificados con el narrador, son partícipes de las escenas primitivas de sodomía evocadas *supra*, donde la expresión de la sexualidad más bestial está transfigurada por la potencia de la lengua y la belleza de las metáforas. Sólo mencionaré un pasaje del último capítulo donde se sobreponen y confunden los relatos infantiles, mezclándose con escenas de la realidad ambiente. El sexo nunca nombrado del violador de la choza se metamorfosea en una serpiente fantástica que embelesa al niño. Pocas veces en la literatura se ha descrito el acto homosexual con prosa tan poética, cual una escena de encantador de serpientes como las que se pueden ver en los Zocos marroquíes y en particular en el emblemático ágora Xemaá el Fná de Marrakech, que es uno de los actantes del poema narrativo de Goytisolo *Makbara* (1980).

[...] resignado a la autoridad de la serpiente y al magnetismo de su encantador: y tañiendo del hijo de Hermes la flauta invisible (pezuñas no, ni cuernos: miembros robustos, vellosidad áspera) orientarás la culebra (tu fuerte compañera) hacia el secreto (no virginal) paisaje y pesquisarás con lenta sabiduría el hueco (raya, medialuna) que agrieta (escinde) las codiciadas dunas paralelas, coronándolas de pronto con un tronco brusco, desmochado de palmera arábiga: [...] sierpe del desierto más bien, flexible y elástica, que indaga e indaga, reptar y explora, acaricia y nutre [...] (222).

Esas desviaciones de los cuentos populares apuntan a abolir la infancia aburrida y melancólica del niño burgués cuyo nombre no quiere recordar el narrador. El niño del relato preferirá el cautiverio en poder de «la sierpe y de su prodigioso encantador» (218) que los limbos de su triste niñez burguesa.

3. 3. 3. *Los sueños eróticos en la caverna del cine*

El cine fue para Puig y es para el personaje de Molina el domicilio permanente, el refugio protector contra las violencias machistas, los prejuicios mortales, las burlas y el desprecio, más aún, la única realidad. Los discursos latentes, monodialogos, sueños de vigilia o alucinaciones son el escenario fantasmático donde se construye un mundo ideal reciclando las imágenes del celuloide y las figuras de mujeres fatales «divinamente» bellas. Como el narrador de *RCDJ*, aunque sin su violencia verbal y sexual, Molina inventa un territorio donde se liberan por fin los deseos reprimidos por el entorno y por su super ego. La celda se convierte cada noche en sala de cine, en caverna de *Las mil y una noches*, en paraíso terrenal donde pueden amarse sin trabas los amantes. Contagiado por la pasión cinefílica de su compañero y hostigado por las imágenes que éste le proyecta cada noche en la pantalla imaginaria de sus deseos, el rígido, puritano y varonil militante Valentín, acepta hacer el amor con él. Antes de morir bajo las torturas, va a tener un sueño fantástico de amor y felicidad, construido con los retazos de las películas preferidas de Molina. En él va a irrumpir la figura erotizada de la *mujer araña*, que obsesivamente noche tras noche, va atrapando en sus redes a los dos presos. La figura de Aracne que provoca a la vez atracción y repulsa circula también en el texto de Goytisolo. La visión onírica de Valentín es como un eco del pasaje de la novela española, cuando el niño, embrujado por el fornido guardián de la choza

(Ulyan/ Julián/ el narrador) a la que acude diariamente para cumplir el ritual de la «serpiente», intenta vanamente huir del embrujo que lo inmoviliza,²⁴ «zafarse de *la telaraña* que le envuelve, de la liga untuosa en que se envisca» (221).

Asimismo, las imágenes oníricas del fantaseado paisaje tropical que brotan en la secuencia de la película de ambiente tropicalista en *RCDJ*, tienen un eco en el eden isleño que describe Valentín con imágenes paradisíacas. Ambos personajes experimentan un sentimiento de felicidad oceánica, sumergiéndose en el agua de la laguna.

<p>«<i>cuando despiertas estás en el fondo turquino del mar</i> : en una pradera de suaves algas y caprichosas corrientes [...] : esponjas gigantescas, medusas en forma de sombrilla [...] : densas nubes de pececillos rozan sus pies [...]» (Goytisoló, 1970: 78).</p>	<p>«[...] el ruido de las olas y nada más, a veces son olas más grandes que rompen con fuerza [...] me parece que cayó una flor en la arena, ‘¿una orquídea salvaje?’ [...] <i>voy nadando debajo del agua y no se ve el fondo de tan profundo que es</i> [...]» (Puig, 2012: 283-284).</p>
---	---

Finalmente, la figura cavernosa —útero materno, antro virgiliano, gruta tangerina, cine-caverna de las delicias, isla paradisíaca— es un símbolo de doble signo, infernal vs edénico, destructor vs protector, que circula de modo recurrente en las dos novelas. En el mismo pasaje citado de *RCDJ*, «*el océano deviene una vastísima gruta*» (Goytisoló, 1970: 221). La especificidad del texto español, es que en él funcionan *simultáneamente* las dos polaridades oposicionales.

²⁴ En el cuadro infra, se sigue el mismo orden cronológico de los textos: el de *RCDJ* (1970) a la izquierda; el de *BMA* (2012) a la derecha.

3. 4. Eros y Tánatos

RCDJ y *BMA* encierran escenas de actos homosexuales como nunca hasta la fecha se habían exhibido en la literatura de lengua española. Frente a la expresión violenta del eróticomisticismo en el primer texto, las relaciones sexuales entre los dos presos en el segundo aparecen envueltas de suavidad y ternura. Cada autor puso en ellas su propia sensibilidad.

3. 4. 1. *Sexo y culpabilidad*

El combate homoerótico, sostenido por una escritura pulsional que mantiene al lector en vilo, constituye una de las claves de ambos relatos. El cuerpo y la mente de los personajes están atormentados por la misma obsesión. La dimensión religiosa está presente en unos textos donde los personajes se hallan asediados por un sentimiento de culpabilidad, que se origina en el tabú sexual impuesto por la cultura judeocristiana, y que, para los homosexuales, cobra una dimensión particularmente angustiosa. En el segundo capítulo de *RCDJ*, tras el episodio de la «caverna de Putifar», hay unas páginas desgarradoras, donde se explaya un discurso del desamparo y de la culpabilidad. El niño (el niño que fue el narrador, o sea todos los niños destrozados por los adultos) se encamina hacia su perdición: «se abrió una primera brecha en el baluarte de su pureza» (Goytisolo, 1970: 102). Se deja arrastrar «a los oscuros abismos del pecado» (104). El narrador recurre a las metáforas de su bestiario familiar («perros hambrientos, lobos sanguinarios», 104)), al mito de Prometeo para dibujar «el cuadro angustioso del adolescente que encendió en sí mismo la lujuria» (105) e incluso a la figura alegórica con la evocación de un lienzo donde un joven jinete «pasa un puente sobre el abismo», esperándole al otro lado «*la seductora y provocante figura de*

una lasciva mujer: la Muerte» (105). En una escena sadomasoquista, el narrador condena al suplicio y a la muerte al niño crucificado que sigue llevando en sí: «y, despiadadamente, asistirás a los sobresaltos y estertores de su voluntad agonizante, al *sutil y anticipado proemio de su muerte aguda*» (229).

La recurrencia de la muerte señala su centralidad en la narración goytisoliana. Como todo en ese texto anfibológico, está afectada de signos opuestos: la muerte representada por una mujer resulta espantosa, la que recibe el narrador en brazos de su amante es placentera: «*deleitosa muerte: Tariq, Tariq!*» (85).

Como el narrador sin nombre de *RCDJ*, el «*putico*» (229) del barrio alto que fue antaño, Molina vive la experiencia de la soledad moral y la culpabilidad vinculada con su condición de «loca», de «*puto de barrio*» (192); el destino que le espera es la indignidad y la muerte. En la celda donde se pudren los presos ronda inexorablemente la muerte. Pero con el proceso de transformación que se opera en ellos mediante el poder libidinoso de las películas, los protagonistas van a convertirse plenamente, en términos lacanianos, en *sujetos del deseo* enunciadores de su verdad reprimida (Cros, 1995: *passim*). Su amor por Valentín le hace desear a Molina la muerte como cumplimiento de su deseo: «*Lo único que pido es morirme*» (Goytisolo, 1970: 219). Para Lacan, la realización perfecta del deseo sólo se logra en la muerte. Por otra parte, el nexo entre *sexo y muerte* es obviamente el punto nodal de todas las películas narradas por Molina.

3. 4. 2. *Sexo y sacrificio*

En la escena fantasmática del sexo que ocupa enteramente los dos textos, se juega a la par la del sacrificio. El del niño caperucito-pulgarcito, ser desvalido y crucificado, que se reitera obsesivamente en el relato, sólo podrá redimirse con el del verdugo que lo ha des-

trozado, es decir de la Madre España, mediante la traición. En el caso de *BMA*, el acto de amor sacrificial de Molina, que se entrega gozoso a las balas de los compañeros de Valentín, persuadidos de que ha traicionado a su compañero de celda, es un desenlace feliz. Tendrá su prolongación en el sueño del militante, donde Molina identificado con la amada de aquél, Marta, va a revivir. A lo largo de un recorrido tortuoso y doloroso, ambos personajes adquieren una dimensión crística y recobran al final los pedazos de su personalidad maltratada, dividida.

En los dos textos el esquema tripartito analizado por Annie Bussièrè, sexo, traición y sacrificio, funciona operativamente. En el de Goytisolo irrumpe un cuarto actante, la lengua. En *RCDJ*, la traición fomentada por el narrador en el promontorio tangerino ha encontrado un instrumento fabuloso, que es la «sierpe», metáfora ya mencionada de la verga de Ulyan-Julián-Tariq: «la traición se realizará: *tu sierpe tenaz* aguarda el secular desquite [...]: inteligencia y sexo florecerán» (126-127). Siguiendo la fantasmagoría goytisoliana y jugando sobre la polisemia de la palabra *lengua* y el deslizamiento metonímico, diremos que a la metáfora de la serpiente como imagen del sexo masculino se sobrepone la de la serpiente como equivalente de la lengua. El veneno de réptil transportado por su lengua le sirve de arma mortal; de la misma manera, blandiendo la lengua purificada de sus escorias como un arma, es como acabará el narrador con el «país de la coña» (172). El combate homoerótico se funde y confunde con el combate por la lengua. La verdadera clave del texto quizás esté allí.

4. UNA POÉTICA DE LA TRAICIÓN: LA BELLEZA DE JUDAS

La trahison est une aventure spirituelle trop riche
pour qu'on puisse l'exécuter par une sanction morale.

Jean Genet

Otra vinculación entre las obras de los dos escritores es la función programativa que desempeña en sus narraciones la traición. El epígrafe colocado en el umbral del texto español pone éste bajo los auspicios de la traición. Para Genet, como para Goytisolo, la ciudad de Tánger es el espacio ideal de la traición. La ciudad en la que vivieron los dos escritores fue refugio de traficantes, estafadores, maleantes y traidores mientras disfrutó del estatuto internacional (1925 a 1956). Pero su fama sulfurosa perdura desde entonces, aunque la realidad del territorio nacionalizado ya no tenga nada que ver con los esplendores y las libertades de los tiempos de su prosperidad.

En cuanto a Manuel Puig, entra en la literatura con un título que lleva en germen toda su obra futura, título que por lo demás, como se ha dicho a principios de este estudio, eligió el propio Goytisolo, *La traición de Rita Hayworth*. Por tanto, es una palabra y un concepto que vinculan a los dos autores. Otro título del argentino, *Maldición eterna al que lea esas páginas*, novela publicada en 1980 en su exilio brasileño, le habrá atraído también a un autor cuya prosa está llena de imprecaciones contra la «España eterna».²⁵ En *BMA*, el personaje de Molina comparte la celda del militante Valentín, porque la policía lo ha reclutado como informador para sonsacarle

²⁵ «[...] mezquina sociedad de los años cuarenta *para siempre malditos*» (Goytisolo, 1970: 221).

informaciones sobre la guerrilla, prometiéndole liberarle con antelación de su condena por corruptor de menores. Al enamorarse de su compañero, el homosexual tiene que jugar un doble juego para tratar de conseguir que no sigan torturándole. De modo que es doblemente traidor, ya que se ve obligado a inventar mentiras frente a sus dos interlocutores. Esa situación no hace sino incrementar su sentimiento de autodesprecio e indignidad, como chivato y traidor, además de corrupto y maricón.

La escritura narrativa de Manuel Puig desde su texto inaugural no puede disociarse de la obsesiva cuestión de la traición que asedia la literatura argentina del siglo XX. Abordarla significa explorar el inconciente colectivo nacional, lo reprimido, lo inconfesable. Desde *El juguete rabioso* (1926), la novela inaugural y explosiva de Roberto Arlt, la traición parece ser el núcleo programador de la creación literaria en Argentina. Los personajes de Arlt y Borges, Viñas, Piglia o Posse son a menudo héroes-traidores. El origen de la presencia obsesiva de la figura del traidor, habrá de buscarse en la historia de la formación de la nación argentina a raíz de la inmigración masiva en los siglos XIX y XX. La traición parece relacionarse con el grupo social de la pequeña burguesía, ya que sólo pudo realizar su integración a la patria renegando de sus valores de origen. Manuel Puig se inscribe perfectamente en esa tradición literaria. Sus personajes son pequeños burgueses sumidos en la mediocridad de unas vidas sin perspectiva, de la que se evaden por la ilusión y la mentira.

Más generalmente, todo texto literario puede ser considerado como una traición, en la medida en que existe en connexión con todos los que le preceden (Borges y el propio Goytisolo no han cesado de proclamarlo), la literatura no es más que un interminable plagio o, dicho de otra forma, un hipertexto formado por una serie de hipotextos que son la traducción de otros textos, ellos mismos traducciones de otras traducciones, en una retahila sin fin. Ahora

bien, ¿qué es una traducción sino una traición, como lo reza la sabiduría popular en el dicho italiano *traduttore, traditore*?

4. 1. La belleza de la traición

La repulsa del narrador de la trilogía respecto de «un país de cuyo nombre no quieres acordarte» (Goytisolo, 1970: 60) alcanza su clímax en esta novela. Se fortalece en el promontorio tangerino desde donde debió de partir su adorado amante fantaseado, el «robusto Tariq», fumador de kif. Así se programa la traición suprema, hilo conductor del relato. Si no figura la palabra en el título, su substituto, «*reivindicación*» resulta polisémico, apuntando a la indisciplina, rebeldía, y por tanto a la infidelidad y a la alevosía, o sea a la inversión de los valores morales acarreados por el mito de la España eterna, caballeresca, católica, apostólica y romana, y más generalmente por la tradición judeocristiana. Ese vocablo instauro desde el umbral, la *polivalencia* y la *ambigüedad* en un texto que se abre a una pluralidad de lecturas. Deconstruyendo el refrán, declara el narrador que «*la patria es madre de todos los vicios*», por lo que le va a aplicar un tratamiento de choque, la «traición permanente y activa» (p.134).

Frente a la «costa infecta», en su tentativa de repetir en el presente «la antigua traición juliana» (240), el narrador se reviste de la identidad del Conde don Julián, quien, según la leyenda, traicionó a su patria trece siglos antes, abriendo las puertas de España al moro Tariq, para vengarse del rey don Rodrigo, que lo deshonoró seduciendo a su hija. Ambos, el árabe y el español, serán los instrumentos de la terrible venganza que ha ideado contra la patria aborrecida, la de los Reyes Católicos, de la Inquisición, de la masacre de los indígenas del Nuevo Mundo.

Prepara metódicamente la destrucción traicionera, mediante una recreación mental de las condiciones del evento de 711 y una serie

de prácticas transgresoras dirigidas contra *la esencia de España*. Se suceden incesantemente escenas de masturbación, violación, sodomía pedofílica, y actos de orinar y defecar. Se trata para el narrador niño/adulto de macular, profanar toda huella de una tierra, un pasado y un presente, una cultura, una identidad que juzga inmundos, de infiltrar al bando enemigo como una quinta columna («los infiltrarás en la futbolera, tauromáquica multitud...» (138).

Ese proyecto descomunal le llena de gozo, ya que la traición tiene la belleza del beso de Judas. Será un acto deleitoso, guiado por del Poeta Tariq cuya belleza lo contamina todo.

4. 2. La traicion lingüística

El acto fundador será la traición de la lengua española profanada. Para acometer tal empresa, el narrador posee el arma de su propia lengua. El texto es el campo de batalla del combate épico de la lengua contra la lengua, que da lugar a una de unas secuencias más asombrosas. La violación repetida por el guarda de la choza (Ulyan-Don Julián) del niño idiota-burgués-Pulgarcito-Caperucito (formando todos ellos la identidad múltiple, palempséstica e ubicua del narrador), resulta ser la metáfora de otro atropello más radical, que el narrador de *RCDJ* desea con toda su alma, el del idioma español estéril, fosilizado.²⁶ De allí aquel llamado al Poeta Tariq para que se cumpla la traición tan anhelada: «con los versos miríficos del poeta incitándote sutilmente a la traición: ciñendo la palabra, quebrando la raíz, forzando la sintaxis, *violentándolo todo*» (Goytisolo, 1970: 85). Desde el interior del idioma es donde va

²⁶ Annie Bussière ha demostrado como en *RCDJ* se sobreponen y confunden el cuerpo de los protagonistas, el narrador y Tariq, y el cuerpo de la escritura.

a realizarse *la profanación del idioma profanado*. El narrador va a despojarlo de todas sus voces de etimología árabe, en una secuencia alegórico-paródico-lingüística de antología. La traición por la lengua se acompaña con un goce incomparable, infinito: «vehículo de la traición, hermosa lengua mía» (195). Es significativo que en un texto tan rabioso, iconoclasta y demoledor los solos momentos de ternura estén dedicados la lengua, objeto de todos los deseos del narrador. El programa narrativo se cumplirá al final con la invención tan anhelada de una «*palabra sin historia*» (125).

CONCLUSIÓN: LA ESCRITURA O LA MUERTE

Al cabo del estudio del diálogo secreto entre Goytisolo y Puig, que ha permitido desentrañar, más allá de las diferencias que lo enriquecen, los numerosos nexos entre los dos textos cotejados, se evidencia que fueron escritos con letras de sangre. En ambos se revela la faz profunda de los sujetos narradores, sus más íntimos deseos y sus devastadoras pulsiones de muerte, así como el apremiante programa renovador de la escritura llevado a cabo en las dos novelas. Ambas novelas relatan un proceso de transformación interior y redención. Molina se alza desde su degradante condición de corruptor de menores a la de héroe que se inmola por amor. El narrador goytisoliano va desprendiéndose de la ganga de su vida anterior para renacer al deseo y a la escritura. Mientras en *RCDJ* el discurso narrativo acarrea un torrente de intertextos míticos, históricos y literarios procedentes de la cultura mundial de todas las épocas, que se integran en el programa de liberación textual y sexual, en lo que respecta a *BMA*, el lector se halla ante una aparente paradoja, ya que el agente de la liberación mental y física de los personajes es la palabra cursi de novelita rosa enunciada por una «loquilla» de ínfima condición. Ambas transgresiones radicales, aunque de índole

distinta, violaban frontalmente los códigos lingüísticos en uso en las letras hispánicas contemporáneas y las convenciones que regían en aquella década de los 70 el discurso literario sobre el sexo.

Esos textos heterodoxos, hiper-homoerotizados, donde el espacio laberíntico tangerino en uno y el cine en el otro desempeñan la misma función liberadora de la libido de los protagonistas, convocan inevitablemente la fascinante figura subversiva de Judas. Para cumplir el doble programa liberador de la escritura y de los cuerpos se imponen la «deleitosa» traición goytisoliana y la traición desgarradora de Molina. Los actos sexuales escenificados en las dos novelas, en su brutalidad fulgurante o en su dulzura compasiva, cobran sentido en la economía de unos relatos sacrificiales. En la búsqueda de su verdad profunda, tanto el sacrificio del narrador-niño, como la autoinmolación de Molina por amor a Valentín, son las etapas decisivas que van a desembocar en la resurrección y «la reunificación identitaria del narrador» (Bussière, 1998: 181): los fantasmas de un pasado innombrable y los padecimientos del homosexual basureado han sido vencidos por *la palabra* de dos cuentistas excepcionales.

Finalmente, en la escena fantasmática de *RCDJ* y *BMA*, el diálogo secreto entre los dos escritores sólo podía producirse bajo el signo de la traición, o sea de su forma superior, la traducción, es decir la escritura literaria, la cual merece todos los sacrificios. En el caso de dos escritores que padecieron en la carne y en el espíritu por su condición de homosexuales considerada maldita en aquellos años, la rendición vino de la escritura: «[...] bruscamente, *anularás centurias de infamia de un simple trazo de pluma*». ²⁷ Desde muy joven, Goytisoló supo que «la libertad se hallaba en los libros». Todas sus

²⁷ Cita de *Juan sin Tierra*, con la que concluye el ensayo de Annie Bussière (1998: 340). Estas palabras podrían aplicarse también a Manuel Puig.

sus experiencias multiculturales y literarias, siempre las ha puesto en relación con lo que llama «*el árbol de la literatura*», magnífica imagen para designar lo que otros suelen denominar el hipertexto universal.²⁸

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUSSIERE-PERRIN, Annie (1998), *Le théâtre de l'expiation. Regards sur l'œuvre de rupture de Juan Goytisolo*, Montpellier: CERS, Université Paul Valéry.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1990), «La última traición de Manuel Puig», *El País*, 24 de julio.
- CROS, Edmond (1995), *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*, Montpellier: CERS.
- EZQUERRO, Milagros (1981), *Que raconter c'est apprendre à mourir. Essai d'analyse de El beso de la mujer araña*, Toulouse: Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-américaines, Université de Toulouse-Le Mirail.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2011), *Escenas fantasmáticas: un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Granada: Diputación de la Provincia de Granada.
- GOYTISOLO, Juan (1970), *Reivindicación del Conde Don Julián*, México: Joaquín Mortiz.
- (1986), *En los reinos de taífa*, Ed. Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona, 309 pp.

²⁸ Son palabras del escritor pronunciadas en un documental televisivo de la serie «*Ésta es mi tierra*», donde relata sus exilios en Tánger y Marrakech. Dirigido por Juan Manuel Martín de Blas y producido en 2005 por RTVE, se intitula *Paisaje después de la batalla por Juan Goytisolo*.

- GRAS MIRAVET, Dunia (2013), *El arte de la nostalgia. Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante*, Madrid: Verbum.
- PIGLIA, Ricardo (2011), «La ficción como realidad en *La traición de Rita Hayworth*: una aproximación hacia la novela prima de Manuel Puig», en *Asociación Amigos del Kraken*, 22 de abril de 2011.
- POSSE, Abel (1993), *Daimón*, Barcelona: Plaza y Janés.
- PUIG, Manuel (1979), *La traición de Rita Hayworth* (1968), Barcelona: Seix Barral.
- (1985) *La cara del villano/ Recuerdo de Tijuana*, Barcelona: Seix Barral.
- (2012), *El beso de la mujer araña*, Barcelona: Seix Barral.
- RUIZ CAMPOS, Alberto M. (2011), «J. G. y el cuento de nunca acabar» *Rencontre avec/Encuentro con Juan Goytisolo, Imprévue*, 2001- 1 & 2, Montpellier: CERS, pp. 287-308.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1972), «El folletín rescatado. Entrevista a Manuel Puig», *Revista de la Universidad de México*, México, pp. 25-35.
- VÁZQUEZ MOLINA, Ángel (1990), *La vida perra de Juanita Narboni* (1976), Barcelona: Seix Barral.