

EL PACTO ONÍRICO EN *DON JULIÁN* Y *PAISAJES DESPUÉS DE LA BATALLA* DE JUAN GOYTISOLO

CARLOS IGLESIAS-CRESPO

Queens' College, University of Cambridge*

Resumen

Este artículo presenta una revisión bibliográfica de la recepción crítica del elemento onírico en las novelas *Don Julián* y *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo. Este es el punto de partida para el análisis textual de los sueños literarios en ambas novelas desde la teoría del pacto onírico de Frédéric Canovas. El objetivo es delimitar formalmente el ámbito estricto del sueño literario en ambos textos, lo que permite reevaluar las posturas de la crítica a la luz de dicho análisis.

Palabras clave: sueño, pacto onírico, Juan Goytisolo, *Don Julián*, *Paisajes después de la batalla*.

THE ONEIRIC PACT IN JUAN GOYTISOLO'S *DON JULIÁN* AND *PAISAJES DESPUÉS DE LA BATALLA*

Abstract

This paper offers a literature review of the critical reception of the oneiric element in Juan Goytisolo's *Don Julián* and *Paisajes después de la batalla*. This review is the starting point for the textual analysis of the oneiric passages in both novels through the lens of Frédéric Canovas' theory of the oneiric pact. The goal is to formally delimit the proper scope of the literary dream in both texts, which allows us to reevaluate the scholarship on the subject.

Keywords: dream, oneiric pact, Juan Goytisolo, *Don Julián*, *Paisajes después de la batalla*.

* El proyecto que ha generado estos resultados ha contado con el apoyo de una beca de la Fundación «la Caixa» (ID 100010434), cuyo código es LCF/BQ/EU20/11810016.

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo es doble. En primer lugar, nos proponemos realizar un estado de la cuestión que ponga en perspectiva las posturas de la crítica en lo relativo a la presencia del elemento onírico en las novelas *Don Julián* (1970) y *Paisajes después de la batalla* (1982) de Juan Goytisolo. La elección de estos dos textos no es baladí. Aunque *Don Julián* pertenece a la llamada «Trilogía de Álvaro Mendiola», «Trilogía de la Traición» o «Tríptico del Mal» (compuesta por *Señas de identidad*, *Don Julián* y *Juan sin tierra*) (Goytisolo, 2005: 9), esta obra presenta una serie de filiaciones intertextuales ineludibles con *Paisajes después de la batalla*, la última obra de ficción o autoficción que Goytisolo escribe antes del paréntesis autobiográfico que supone *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de taifa* (1986) (Levine, 2004: 67, Checa Vaquero, 2017: 61). Entre sus conexiones, encontramos una común preocupación por la dimensión onírica que la crítica ha identificado y tratado en ambos textos.

Esta revisión bibliográfica es el punto de partida para el segundo y principal objetivo de este trabajo: realizar un análisis textual guiado por el concepto del «pacto onírico» desarrollado por Canovas (1994) que delimite formalmente las inserciones oníricas en ambas novelas. El estudio de los engarces y elementos formales que cualifican dichas inserciones como sueños en sentido estricto permite diferenciar claramente estas de otras inserciones de corte surrealista o alucinatorio que, a nuestro parecer, no suponen sueños literarios debido a la ausencia del pacto onírico en ellas, a pesar de que sean frecuentemente tratadas como tal.

2. LOS CAMINOS DE LA CRÍTICA: LO ONÍRICO EN *DON JULIÁN* Y *PAISAJES DESPUÉS DE LA BATALLA*

Lo onírico, unido a lo surrealista y la distorsión de la realidad, es un tema frecuente en la recepción crítica de la novelística de Juan Goytisolo, y con particular énfasis en las dos novelas en las que centraremos nuestra atención –es cierto que de forma notablemente más prolija en los estudios sobre *Don Julián* que en los de *Paisajes después de la batalla*, debido a la mayor presencia de lo onírico en la primera que en la segunda–, como así lo demuestra el estado de la cuestión que presentamos a continuación.

Dentro de las fuentes que manejamos, el primero en hablar de estos temas como tal en el caso particular de *Don Julián* es Romero (1973), cuyo resumen de la novela resalta cómo el pasado del protagonista aparece mezclado con una batería de fantasías fruto del sueño y de su intoxicación de kif (Romero, 1973: 170). Romero clasifica estas fantasías con base en criterios psicoanalíticos, en virtud de los cuales distingue entre «fantasías (incluyendo sueños) de carácter personal, que retroceden a experiencias personales, a cosas olvidadas o reprimidas» y «fantasías (incluyendo sueños) de carácter impersonal, que no pueden ser reducidas a experiencias en el pasado del individuo» (Romero, 1973: 175). Por ejemplo: el episodio del café en la parte II, en el que el protagonista se intoxica y duerme, responde al primer tipo de fantasías como «delirio onírico», que remonta su contenido alucinatorio a la infancia reprimida del protagonista (Romero, 1973: 175-176). Paralelamente a su función temática, estas fantasías son elementos recurrentes que dotan de un marco objetivo a una narración subjetiva y deformada (Romero, 1973: 179).

La visión de Durán (1975) es pareja. Este considera que *Don Julián* es un «chiste, parodia, visión onírica o profética: tres etapas de la destrucción de esa “madre-madrastra” que es la tradición hispánica» (Durán, 1975: 57). Es decir, pone el foco de nuevo sobre la dimensión onírica en el plano del significado, como uno de los pilares que sostienen la «destrucción». Por ello, la novela culmina en un «espléndido sueño de destrucción simbólica y poética», un exceso que Goytisolo contrarresta con una rígida estructura formal que respeta las unidades de lugar, acción y tiempo (Durán, 1975: 63-66). Salgarello (1975), que comulga con las apreciaciones formales de Romero y Durán, reitera que el sueño o la intoxicación son elementos que justifican la confusión y la atmósfera surrealista dentro de una serie de técnicas que dotan de unidad a la novela (Salgarello, 1975: 34). En 1975, el propio autor sanciona estas posturas al afirmar en una entrevista realizada por Couffon (1975: 117-118) que «[*Don Julián*] es una agresión alienada, onírica, esquizofrénica».

A finales de la década de los setenta, Pérez (1979) realiza un estudio de índole músico-narratológica y psicoanalítica de la estructura de *Don Julián* en el que, aunque no reconoce lo onírico como tal, sí habla del trance como constituyente de la «huida mágica» del protagonista (Pérez, 1979: 47). Ugarte (1980) tampoco analiza los sueños de la novela, pero sí

pone en valor el desinterés por parte del autor por conseguir una representación fiel de la realidad (Ugarte, 1980: 617).

A mediados de la década de los ochenta y publicación de *Paisajes* mediante, Schwartz (1984) escribe un artículo en el que expresa una opinión desfavorable de dicha novela, pero que reconoce la importancia del sueño, el delirio y la fantasía en la mitopoeia goytisoliana (Schwartz, 1984: 481). Blasco (1985) recoge esta consideración y caracteriza la voz narrativa de *Paisajes* como «voz interiorizada; extrañada respecto al espacio cultural en que se mueve, alienada y –en muchos casos– delirante» (Blasco, 1985: 15). Así, el narrador sueña con el Sentier como *locus belli*, un espacio al que incorpora «sueños eróticos» que «cumplen una función liberadora» frente la destrucción «fantasmagórica e irrealista» tanto del narrador como de lo narrado (Blasco, 1985: 21-23). Opinión similar tiene Ríos (1985: 293), tanto en cuanto caracteriza *Paisajes* como «pesadilla cómica de la que el lector intenta despertarse a carcajadas».

De vuelta a *Don Julián*, tanto Piedrahita Rook (1985) como Levine (2004 [1985]) subrayan la importancia de la dimensión onírica de la narración como contrapunto de una rígida estructura formal, lo que entronca con la visión discursiva del sueño que comparten Romero, Durán y Salgarello (Piedrahita Rook, 1985: 46; Levine, 2004: 38). Levine en particular resalta la ubicuidad intradieгética del sueño y el delirio, presente cuando el protagonista «entra en los baños árabes y sueña», «fuma kif, sueña y mira la televisión española» o se ve forzado a explorar la «gruta» de la vendedora de flores (Levine, 2004: 41-53). Como sucediera diez años atrás, el autor reafirma en su ensayo *Contracorrientes* la presencia de «los motivos fantásticos, pasajes oníricos, oscilación entre realidad y sueño, saltos en el espacio y tiempo del texto [...]» como ejes centrales de su praxis literaria (Goytisolo, 1985a: 13) –una opinión que también expresa en *Crónicas sarracinas*, donde afirma que la literatura «oscila entre la realidad y el sueño» (Goytisolo, 1982: 31)–. Pellón (1988) toma estas consideraciones como punto de partida para concluir que la obra de Goytisolo necesita del «más allá» del lenguaje, representado por el potencial onírico y fantástico de la escritura a pesar de su vínculo con la realidad (Pellón, 1988: 490); un más allá que, de acuerdo con Braun (1989), es la base de la autorreferencialidad y autosuficiencia de *Paisajes*, y como tal permite al protagonista descender al subconsciente por medio de sus exploraciones imaginarias del metro y la ciudad (Braun, 1989: 16-21).

Six (1990) inaugura la década de los noventa con su monográfico *Juan Goytisolo. The Case for Chaos*, donde reconoce *Don Julián* como discurso delirante y abierto al espacio onírico (Six, 1990: 23), hasta el punto de ser hartamente difícil –cuando no imposible– distinguir lo objetivo de lo alucinatorio (Six, 1990: 139), un problema que atañe tanto a personajes –como don Álvaro Peranzules– como a escenarios –como los baños-Tártaro-Elíseo– (Six, 1990: 131-150).

Los estudios anteriores coinciden en que la rígida estructura de *Don Julián* es la estrategia del autor para contrarrestar y contener el caótico contenido onírico. Sin embargo, Martín Morán (1992) aventura que la estructura está construida precisamente sobre lo onírico, y no a pesar de o contra este. Según el autor, la novela se estructura sobre cuatro mundos: los sueños, la habitación, la ciudad y el café. En particular, el mundo de los sueños «está caracterizado por el silencio; de hecho, no tiene expresión alguna en el relato» (Martín Morán, 1992: 87). Este mundo desprovisto de contenido se pone en relación con los siguientes no solo como elemento base y fundacional de los mismos, sino además como el elemento que delimita formalmente el contenido de la novela: «El relato comienza y finaliza en el mundo de los sueños, del silencio, que comprende en sí a los otros y que no tiene expresión en la novela» (Martín Morán, 1992: 88-89). Cibreiro (1994), no obstante, regresa a una visión marcadamente temática y psicoanalítica de la alucinación y el delirio en *Don Julián*, en virtud de la cual la novela constituye un repliegue hacia «el mundo interno, onírico y subconsciente» (Cibreiro, 1994: 8). Esto se explica por la libertad narrativa que este repliegue discursivo le aporta a Goytisolo para llevar a cabo una «venganza onírica» contra España que se desarrolla «en el terreno del ensueño y la alucinación, diluyéndose su efecto con el choque con la realidad» (Cibreiro, 1994: 12-15). También Escudero (1998: 88) menciona el discurso «alucinado y caótico» como vehículo de la revisión histórica de *Don Julián*, aunque no le otorga la misma importancia temática que Cibreiro.

El nuevo milenio comienza con sendos artículos sobre *Don Julián*. Prado (2000) pone el acento sobre el sueño de los baños como visión infernal virgiliana, justificada por el «estado de duermevela» que predomina en la primera parte (Prado, 2000: 62), mientras que Pongutá Puerto (2000), en línea con Martín Morán, analiza la dimensión formal y ontogenética del sueño: «Desde el principio, la novela se niega a lo racional y

se ubica en un terreno onírico y lúdico que determina la totalidad del texto; el discurso inicia y termina en el mundo de los sueños del narrador» (Pongutá Puerto, 2000: 104). No obstante, este autor indica que lo formal sí encuentra un correlato temático, ya que en *Don Julián* «los valores eternos de la España tradicional son saqueados de nuevo por un Julián que vive su deseo de venganza en la figura del protagonista, quien la realiza en un ámbito onírico» (Pongutá Puerto, 2000: 106).

Black (2001) sigue una línea similar al articular una síntesis entre Martín Morán y Cibreiro: el repliegue discursivo a la dimensión del sueño supone el nacimiento del proyecto literario de la novela, pero lo onírico cobra su naturaleza ontogenética no al comienzo de la novela, sino en el episodio de los baños de la primera parte, que descubre la tensión entre «psychic introversion and textual self-consciousness» que caracteriza tanto la escritura como la lectura de la novela (Black, 2001: 96-99). McClennen (2004) recoge esta dicotomía, pero se centra en el proceso de escritura: Goytisolo hace frente a una crisis del lenguaje que cuestiona sus posibilidades a la par que depende de él como «chemical connection between dream and reality [...] the key to connecting the physical and the mental» (McClennen, 2004: 119-120). Habra (2005) también se enfrenta a este problema, pero desde el plano del contenido y la lectura. Así, remarca que el sueño es una estrategia discursiva que permite al protagonista enfrentarse con la realidad por medio de la fantasía (Habra, 2005: 46). No obstante, es una estrategia contraproducente, pues realidad y fantasía se vuelven homónimos para un lector que «se enfrenta a un texto fragmentado, [...] lleno de contradicciones y que se nos evade por los vuelos de su imaginación creadora y su refugio en los paraísos artificiales que tiñen su narración de un ambiente onírico» (Habra, 2005: 47). Al mismo diagnóstico llega Ribeiro de Menezes (2005), para quien *Don Julián* crea un problema hermenéutico debido a su «ambiguous relation between fiction and reality, a dialectic in which each spills over into and contaminates the real of the other» (Ribeiro de Menezes, 2005: 75-77).

Como ya hicieran Romero o Cibreiro, Mahmoud Aly Meky (2005) se enfrenta a la dimensión onírica de *Don Julián* desde una óptica psicoanalítica, lo que lleva a la autora a leer el texto como un «sueño *diurno*, interrumpido durante varios intervalos», cuya misión es «retornar a la madre» y cuyo origen, compartido con el delirio, debe encontrarse en «lo reprimido» (Mahmoud Aly Meky, 2005: 220-221). Richardson (2008), en

cambio, hace notar cómo el *medineo* del protagonista y el agotamiento de sus posibilidades en la primera parte conducen necesariamente al sueño como escape. Esto supone el paso lógico en la progresión conceptual de la novela: del ataque físico a lo material –como en el episodio de la librería– al ataque conceptual a lo ideológico –el sueño y la alucinación– (Richardson, 2008: 21).

En la crítica de los últimos diez años, Romo (2011) ofrece otra visión formal del sueño en *Don Julián*, en virtud de la cual la dimensión onírica es producto del eje sintagmático de la novela, que abre el texto en dos semióticamente (Romo, 2011: 147). Viestenz (2014), en cambio, reitera la lectura psicoanalítica de lo onírico en la novelística de Goytisolo. Así, afirma que su razón de ser es el acceso al plano lingüístico-subconsciente de lo Real, un afán tan solo realizable a través de la memoria, lo onírico y la fantasía (Viestenz, 2014: 67). Por ello, el mundo onírico de *Don Julián* debe entenderse como el medio en el cual el autor es capaz de desenmascarar la verdad de la nación como vacío (Viestenz, 2014: 77-80). Finalmente, Checa Vaquero (2017) concluye que el proyecto reflexivo-fantástico de *Don Julián* supone tanto el argumento como el *locus belli* de la novela, lo que se justifica mediante «el espacio onírico y la esquizofrenia» (Checa Vaquero, 2017: 112). En consecuencia, los «recuerdos reales se contaminan en un nuevo espacio onírico» indistinguible (Checa Vaquero, 2017: 126). Esta es una dinámica a la que también se ve sujeta *Paisajes*: aunque la novela pretenda reflejar la contemporaneidad posmoderna con todas sus contradicciones, su esfuerzo produce pesadillas a caballo entre la realidad y la irrealidad (Checa Vaquero, 2017: 224).

3. EL PACTO ONÍRICO COMO DELIMITACIÓN FORMAL DEL SUEÑO LITERARIO

El estado de la cuestión pone de manifiesto la importancia que el elemento onírico tiene para la crítica, que se divide *grosso modo* en tres campos: discursivo, psicoanalítico y formalista. A continuación, presentamos una hipótesis que profundiza en este elemento desde una perspectiva formalista como condición de lo temático. Por ello, el objetivo e hipótesis principal consiste en la localización y análisis en el cuerpo de las novelas de lo que Canovas (1994) denomina el «pacto onírico». Este enfoque teórico responde a nuestro deseo de delimitar y separar la región

de lo propiamente onírico, los sueños, de lo alucinógeno o surrealista —aunque estos elementos pueden aparecer entremezclados, no son sinónimos, a pesar de que sean frecuentemente tratados como tal—.

El sueño literario constituye un «efficient literary device having its own characteristics as well as rules for its own production –so much that one can genuinely speak of literary dreams as a genre within other genres–» (Canovas, 1994: 115). Por tanto, es un recurso estético que nada tiene que ver con el sueño fisiológico. Pese a ello, y debido al influjo desmedido de la crítica psicoanalítica –a pesar de que tanto Freud como Lacan consideraban un error metodológico tratar el sueño literario desde el psicoanálisis–, la crítica literaria se ha dedicado en desmedida a la interpretación de los sueños en detrimento de su estudio formal (Canovas, 1994: 115-116).

¿Qué hace que un sueño literario tenga tal consideración? En primer lugar, es fruto de un proceso de elaboración y escritura que desemboca en un texto detallado y de mayor extensión que la narración de un sueño real, un texto que además tiene teóricamente garantizada su recepción por parte de un lector y que, precisamente por su naturaleza literaria, puede llamar la atención o producir placer. Por tanto, un sueño literario goza de la misma literariedad plena que cualquier otro constituyente de una obra (Canovas, 1994: 118-119). No obstante, hay otros problemas que resolver a la hora de hablar de sueños literarios, dada la propensión de tratar como sueño todo texto con carga surrealista o alucinatoria –algo determinado, a su vez, por la dificultad generalizada de precisar límites formales bien definidos de una secuencia onírica en un texto– (Canovas, 1994: 119-120). Por ello, los textos oníricos se han de ver necesariamente sujetos al «pacto onírico», que se define como:

a contractual statement from the narrator to narratee (and by extension, from the author to the reader). To read a text or a portion of a text as a dream sequence, or to speak on the assumption that the text contains some oneiric connotations, depends, then, on the existence of this pact (Canovas, 1994: 120).

Este pacto puede manifestarse y localizarse formalmente de diversas maneras: al comienzo, durante o al final del pasaje en cuestión. Este normalmente adopta la forma de una declaración que le da carta de naturaleza de manera explícita. Esta declaración, a su vez, puede manifestarse

de maneras muy variadas, pero las posibilidades paradigmáticas quedan limitadas al campo semántico del sueño, sea mediante el verbo 'soñar' o un verbo cercano semánticamente, así como mediante el uso de perífrasis con la misma restricción semántica. Finalmente, el pacto onírico puede manifestarse como el anverso del sueño, esto es, mediante la acción de despertarse, o mediante la identificación metaliteraria y extradiegética de la inserción en cuestión como sueño –un aspecto en el que el paratexto es fundamental– (Canovas, 1994: 120).

Por tanto, los pasajes que trataremos a continuación en *Don Julián* y en *Paisajes después de la batalla* pueden y deben ser caracterizados como sueños literarios en sentido estricto debido a la acción en ellos del pacto onírico, lo que permite distinguirlos de pasajes propiamente fantásticos o surrealistas. Por supuesto, estos sueños pueden contener elementos alucinatorios y surrealistas, como los estudios de ambas novelas indican, pero siempre supeditados y sancionados por el pacto onírico, y nunca como sinónimos del sueño.

3.1. *El pacto onírico en Don Julián*

El pacto onírico hace acto de presencia por primera vez en la primera página de *Don Julián* como anverso del sueño, es decir, con la acción de despertarse: «tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina, jamás volveré a ti: con los ojos todavía cerrados, en la ubicuidad neblinosa del sueño, invisible por tanto, y no obstante, sutilmente insinuada» (Goytisoló, 2004: 11). Este es un primer magnífico ejemplo de lo que Piedrahita Rook (1985: 46) identifica como función de la dimensión onírica, es decir, el encadenamiento «en un solo aliento de realidad o pensamiento actual con recuerdos o proyecciones imaginarias de personas, lugares o eventos».

Este, no obstante, es un pacto defectuoso y a la vez genético. Constituye un pacto tanto en cuanto aparece el campo semántico del sueño por medio del archilexema del mismo. No obstante, es defectuoso por su vacuidad: no sabemos cuál es el contenido textual del sueño. Por tanto, constituye lo que podríamos designar como un pacto onírico negativo, cuyo texto tan solo puede ser especulado por asociación con la primera oración de la novela –¿es esta primera oración la última de un texto

vedado? ¿Es la verbalización del efecto que ha tenido el sueño inmediato en el protagonista-narrador? ¿Es este un sueño lúcido?-. Dada la ausencia de contenido, en este caso, podemos hacernos eco de las observaciones de Martín Morán (1992: 87) y Pongutá Puerto (2000: 104) para afirmar que, efectivamente, el aspecto negativo se manifiesta en el código de este primer episodio inserto en el mundo del sueño, es decir, en el silencio originario. Por ello mismo, y pese a ese carácter negativo, es también un pacto genético, pues el contenido de su negación –de aquello que calla– introduce de lleno uno de los grandes temas de la novela: el exilio y la disidencia –a la vez que prepara al lector para el encuentro potencial con nuevas instancias de ensoñaciones literarias–.

El análisis de la obra demuestra que el pacto onírico predominante es ese pacto defectuoso o negativo, presente formalmente en el texto, pero sin discurso propiamente dicho y carente de una dimensión onírica tangible, lo que contradice buena parte de las posturas de la crítica. En la primera parte, sin ir más lejos, encontramos estas referencias constantes al sueño sin contenido: «con el café-jardín de los bitniks a la izquierda y, más arriba, el que sueles frecuentar tú [...] allí fumas y sueñas diariamente, pero aún no es la hora de ir y tú lo sabes» (Goytisolo, 2004: 170)¹; más tarde, mientras el protagonista-narrador está en el cine viendo *Operación Trueno*, logra mantener a duras penas la atención «antes de cerrar los ojos y descabezar un venturoso sueño : corto, largo? : cómo diablos saberlo?: cuando despiertas [...]» (Goytisolo, 2004: 181); finalmente, tras entrar en los baños árabes transmutados en el Hades virgiliano por la mente del protagonista y encontrar acomodo en estos, «inclinando también la cabeza y cerrando, sí, cerrando los ojos» (Goytisolo, 2004: 189).

Un caso más ambiguo y que nos acerca al contenido del texto onírico propiamente dicho supone el episodio que encontramos en la pág. 147 tras el incidente de la biblioteca en la parte I. En este encontramos una invocación clara a Góngora como referencia metaliteraria «al concepto de la novela y su mezcla constante de lo real y lo imaginario, lo vivido y

¹ Si tenemos en cuenta el análisis músico-narratológico que Pérez (1979: 44) hace de *Don Julián* como una novela con forma de sonata, este pasaje cumpliría la función temático-estructural de introducir una declaración que será retomada en el desarrollo y ejecución que le sigue, es decir, en el sueño literal que el protagonista experimenta en la parte II de la novela precisamente en el café junto a Tariq.

lo escrito» (Levine, 2004: 147). No obstante, esta digresión se quiebra súbitamente con «la presencia (irrupción) de signos que interfieren (violán) el orden aparente de las cosas», que se traduce inmediatamente en un despertar: «como hundido en un sueño que interminablemente se desploma: abriendo los ojos y despertando al fin» (Goytisoló, 2004: 147). Pese a que esta cita formalmente supone un texto onírico dada la presencia de su pacto como engarce confirmatorio, el contenido de este plantea una serie de preguntas en cuanto se refiere a la localización espaciotemporal intradieгética de dicho sueño tras el paso por la biblioteca y el regreso a la calle; no obstante, estas cuestiones aquí no nos ocupan, por lo que bastará confirmar el recurso formal que refrenda el discurso que lo antecede como sueño propiamente dicho.

La parte II alberga el único sueño literario dotado de contenido completo y sancionado por un pacto onírico, una dirección en que ya la crítica apunta –recordemos que Romero (1973: 175) clasifica este episodio como un «delirio onírico», mientras que Levine (2004: 41) resume este episodio como «fuma kif, sueña y mira la televisión española»–. La presencia y acción del pacto onírico permite fundamentar con propiedad estas observaciones. Formalmente, el sueño de la parte II se ve delimitado por la localización espaciotemporal intradieгética del narrador-protagonista y la aparición del pacto. Así, sabemos que se dirige al comienzo de esta parte junto con su compañero Tariq «hasta el café lleno de hombres, cálidamente aromado de efluvios de hierbabuena y de Qif» (Goytisoló, 2004: 193). En este café, mientras observan «la magia suasoria del artefacto» –es decir, de la televisión–, «Tariq llena la cazoleta de la pipa y te la pasa a ti» (Goytisoló, 2004: 194 y 195). A partir de este punto se produce un desplazamiento narrativo de la concordancia entre *histoire* y *narration* y la subordinación de esta a aquella, y prima la alucinación tan remachada por la crítica. Dentro de este discurso, Romero (1973: 175) identificó una serie de «fantasías hábilmente combinadas mediante integraciones y superposiciones de imágenes, que parecen estar íntimamente relacionadas con experiencias personales de su niñez», desde la clase de Ciencias Naturales en la pág. 195 hasta el sermón del cura en la 210. El pacto onírico aparece como engarce conclusivo del sueño mediante la irrupción repentina de la realidad exterior:

hasta la interferencia brusca de una mano que te tira de la manga, y
una voz que, en árabe dialectal, te pide lumbre

n'chal?

baraka-lau-fik

arrancado violentamente a tu sueño, abres los ojos (Goytisolo, 2004: 211).

La irrupción de la diégesis espaciotemporal de la *histoire* es fundamental, pues permite delimitar la extensión del texto en conjunción con el pacto. Debido a ello, el caso que analizamos anteriormente en la pág. 147 resulta más problemático, ya que, aunque formalmente supone un sueño dada la expresión explícita del pacto, la ausencia de información contextual complica su delimitación debido a su ambigüedad. En este caso, sin embargo, no hay espacio para la duda: sabemos exactamente dónde comienza y dónde acaba el sueño, tanto por la función parentética que cumple la localización en el café y la irrupción del árabe –que, lógicamente, no puede formar parte de las vivencias de niñez peninsular del protagonista-narrador– como por la verbalización del pacto onírico.

Este episodio obliga a puntualizar las observaciones de Martín Morán respecto al mundo del sueño en *Don Julián*: el código del sueño en la novela no es exclusivamente el silencio, aunque este sea predominante, ni tampoco podemos afirmar categóricamente que el sueño queda restringido a una función ontogenética y estructural, pues, como este fragmento demuestra, también pueden estar dotados de un contenido pleno. Por otra parte, debemos subrayar que todos los sueños de *Don Julián* siempre son sueños *ex post facto*. Es decir, la estrategia retórica de Goytisolo consiste en una omisión sistemática de cualquier tipo de engarce formal introductorio, y en consecuencia la novela presenta a priori tanto la acción real como las inserciones oníricas como un continuo intradieгético delirante. Tan solo la irrupción del pacto onírico al final de cada secuencia como despertar permite establecer una jerarquía narrativa que subordina el contenido del sueño al discurrir de la narración, lo que permite cobrar conciencia de la «textura onírica» que los esfumina (Goytisolo, 2005: 9) –el caso más evidente lo encontramos en el episodio que acabamos de analizar–. Finalmente, debemos apuntar que el resto de fantasías de esta segunda parte solo pueden ser alucinaciones fruto del kif, que transmuta los programas de televisión, y no del sueño, dado que el pacto onírico no vuelve a revalidarse en ningún momento de la novela, mientras que sí contamos con la reiteración de la acción de fumar, lo que caracteriza claramente dichas alucinaciones sin incurrir en el error de

recurrir a lo onírico: «Tariq te tiende silenciosamente la pipa», «Tariq te tiende otra vez la pipa, y volverás a fumar» (Goytisoló, 2004: 211 y 225).

3.2. *El pacto onírico en Paisajes después de la batalla*

Aunque es cierto que el elemento onírico en *Paisajes* es menos relevante y sistemático que en *Don Julián* –y, por tanto, ha recibido menos atención–, este sin duda aparece tanto en la novela como en su recepción crítica –es el caso de Ríos y de Checa Vaquero, que caracterizan *Paisajes* como pesadilla; de Schwartz y de Braun, que inciden en la importancia del sueño y la fantasía; y de Blasco, que subraya los sueños eróticos del protagonista–. Estos sueños eróticos podrían ser nuestro objeto de análisis; sin embargo, debemos rebatir a Blasco en este punto. Sí, es cierto que hay una serie de lucubraciones de corte erótico a lo largo de la novela, pero cabría mejor hablar de fantasías que de sueños –algo que el propio texto determina, como veremos a continuación–. Pese a sus similitudes, y por mucho que la fantasía sea un constituyente del sueño, no toda fantasía es sueño –y menos aún cuando aquella no se ve refrendada por un pacto onírico–.

Por tanto, un episodio como el descrito en el capítulo «Tras las huellas de Charles Lutwidge Dodgson» no puede ser considerado bajo ningún concepto como sueño. En primer lugar, por la ausencia flagrante del pacto: «las dos gemelitas duermen o fingen dormir» (pág. 230)² son objeto consciente del protagonista lúcido, como así lo confirma el capítulo siguiente, «El modelo de Rodin», donde el narrador nos dice que «nuestro héroe no es un simple mirón: a veces, después de cerrar el álbum con las fotos exquisitas del Reverendo, abandona sus fantasías masturbatorias» (pág. 239). Lo mismo sucede con el capítulo «Con la hiel en los labios» (págs. 261-264), en que el único elemento que traiciona el discurso como fantasía lo encontramos en el nombre de uno de sus personajes, Katie, que es una de las niñas del álbum de Carroll –en este caso, el autor opta por no brindar siquiera un comentario metaliterario que perfile la naturaleza del capítulo y, por supuesto, no hay ni rastro del pacto onírico–.

² A partir de aquí, indicaremos únicamente las páginas de Goytisoló (2012).

Es decir, como sucedía en *Don Julián*, el narrador, que «no es fiable» (pág. 406), juega con nosotros: Goytisolo se sirve de desplazamientos intradieгéticos que dislocan la lectura debido a la ambigüedad de los constituyentes deícticos –aunque en última instancia den cuenta de la naturaleza parentética del episodio como fantasía–. De igual manera que debido a la polifonía sintagmática de la obra no podemos distinguir con claridad los distintos niveles de ironía de aquellos pasajes en los que prima la seriedad (Pérez, 1988: 247), Goytisolo juega con el lector desprevenido de la poca fidelidad del autor y lo agrade al mantenerlo *in albis* sobre la naturaleza de cada capítulo (Cibreiro, 1996: 434): ¿es un capítulo como «Con la hiel en los labios» (pág. 261) o el arriba mencionado una fantasía, un sueño, o sucede de verdad? ¿Se integra en la *histoire* de la novela o representa mera *narration*, puro discurso? Así las cosas, el número de candidatos que pueden ser calificados de textos oníricos reduce drásticamente. No obstante, sí hay tres pasajes en los que la presencia del sueño es indiscutible.

El primero de ellos es el capítulo «Come back, Africa» (págs. 228-229). Este es un capítulo que se constituye como «secuencia africana» en la que prima «el ritmo frenético, la sintaxis sincopada» (Vauthier, 2012: 228). Dentro del caos voraginoso de la acción, encontramos un primer elemento al que asirnos: el barrendero, presentado textualmente como elemento determinado por medio del artículo –«Seguir los pasos *del* barrendero» (pág. 229)–. Este es el barrendero que aparece unas páginas más atrás por primera vez en el capítulo «Ojos claros, serenos»: «Por encima del hombro de un barrendero negro [...]» (pág. 217). Junto a este barrendero, encontramos en «Come back, Africa» a «la tribu formando anillo en torno al morabito» (pág. 229). Esto hace que la acción descrita arriba como escena africana suponga una transmutación del funeral de Elsa Triolet parodiado en aquel capítulo –recordemos que Elsa Triolet es transformada en L'Sa Monammú-morabito por el barrendero en «Ojos claros, serenos» (pág. 218)–, lo cual ha de poner inmediatamente en guardia al lector sobre la posibilidad de estar ante un texto onírico o fantástico cuanto menos. Esta es una posibilidad que se ve reforzada por el desplazamiento espacial que sugiere semánticamente la presencia de un pacto: «te adentras como en un sueño, con tu colega fotógrafo, por aquel escenario de filme de terror» (pág. 229). Este pasaje, que avanza *in crescendo*, se ve quebrado por el refrendo del susodicho pacto fuera de la

intradiégesis onírica: «Nuestro hombre se agita, abre prudentemente un ojo, se cerciora de que está, como quince o veinte minutos antes, tumbado en el diván de su habitación» (pág. 229)³.

La presencia del pacto onírico como despertar en el cierre del capítulo confirma el capítulo entero como sueño, y más concretamente como pesadilla, en línea con Ríos y Checa Vaquero. Sin embargo, las repercusiones de dicha categorización son todavía más amplias, pues la propia naturaleza temática del pasaje y la presencia de un pacto onírico que opera en distintos niveles jerárquicos –implícitamente en el texto onírico y explícitamente en su marco– hace que la lectura de «Ojos claros, serenos» se incluya en el contenido del sueño, lo que modifica con carácter retroactivo la naturaleza de dicho capítulo –algo a lo que da pie las conexiones textuales entre ambos, tales como la presencia del barrendero o del funeral de Elsa Triolet, transformada en L'Sa Monammú-morabito en este primer capítulo y confirmada como morabito en «Come back, África»–.

El segundo caso de texto onírico toma lugar entre los capítulos «Nunca segundas partes fueron buenas» y «El síndrome total» (págs. 344-347). En este texto, sin embargo, encontramos el pacto al comienzo en forma de *amplificatio*: el primer capítulo en su conjunto condiciona formalmente y anuncia el sueño del segundo. Así, la isotopía del sueño, presente en la analogía que comienza «Como ese dormilón que [...]» (pág. 344), nos pone sobre la pista inmediata del pacto, pues se emplea para ilustrar un aspecto de los sueños que tiene el narrador-protagonista. A esta analogía hemos de añadir el segundo constituyente que condicionará la existencia de la ensoñación como tal: las pesadillas que sufre el narrador «pese a la excelente calidad del maaxún que se procura» (pág. 344)⁴. Una vez fijadas las coordenadas narrativas, el capítulo ofrece otro ejemplo de dichas pesadillas: «su brillante apoteosis televisiva cederá el paso a la realidad de un universo inhospitalario e ingrato: una casa de reposo de ancianos, fría y aséptica como una clínica» (pág. 344). Tras el establecimiento del pacto onírico, el sueño se articula mediante el paso de la narración de tercera a primera persona y la *amplificatio* de la

³ Cf. Braun (1989: 19) sobre la función estructural del diván como espacio de fantasía, sueño y subconsciente para el protagonista.

⁴ Esta doble presencia del sueño y la intoxicación nos remite necesariamente a *Don Julián*, y es uno de los elementos que permiten establecer una filiación entre ambas novelas (Levine, 2004: 67).

enunciación, es decir, el desarrollo del sueño del narrador como miembro de dicha «casa de reposo» (pág. 347).

El último texto onírico de *Paisajes* lo encontramos en los capítulos «Una carrera contrarreloj» y «La cita» (págs. 359-364), que además es el único de los episodios de tema pedofílico-erótico que puede ser considerado un sueño como tal. En «Una carrera contrarreloj», se nos plantea la situación en la que el narrador-protagonista recibe una carta de Agnès, una de las muchachas de Carroll, emplazándolo a verse para tener un encuentro sexual (pág. 359). El encuentro tiene lugar en «La cita», en la que Agnès tortura al narrador-protagonista. Antes de sospechar que estamos ante un texto onírico, Goytisolo juega al despiste con el lector: al describir a Agnès como «vestida como en la fotografía», induce a pensar que estamos ante otra fantasía masturbatoria más inducida por el álbum de fotografías. Sin embargo, la tortura sadomasoquista a la que esta somete al narrador-protagonista se transfigura en una escena africana –como ya sucediera en el primer texto onírico–, en la que se describe un proceso de trance en el que toma partido el narrador-protagonista, a merced de Agnès transformada en «maestro acuclillado en el mihrab sobre una escueta y humilde piel de cordero» (pág. 363). La escena termina abruptamente cuando un «movimiento brusco del antebrazo doblado» desvela con claridad meridiana el pacto y, por ende, la naturaleza onírica de los dos pasajes anteriores: «al volcar la lámpara de la mesilla contigua al sofá cama y hacerla caer estrepitosamente al suelo, devolverá de golpe a nuestro acongojado héroe a una inmisericorde y feroz realidad» (pág. 364).

Debemos llamar la atención sobre las estrategias retóricas del autor en los tres episodios que hemos analizado. Como en *Don Julián*, el pacto onírico en *Paisajes* se articula mediante la acción de despertarse al final de cada sueño, con la excepción de «Nunca segundas partes fueron buenas» y «El síndrome total», donde procede mediante exposición y desarrollo. Ello contribuye una vez más a la ambigüedad sintagmática de una obra que juega explícitamente al despiste (Pérez, 1988: 247). Como también sucedía en *Don Julián*, la construcción del pacto onírico como despertar al final de un episodio fuerza su relectura y lo cualifica retroactivamente como texto onírico. Sin embargo, los sueños de *Paisajes* presentan dos diferencias fundamentales respecto a *Don Julián*. La primera es que los tres sueños refrendados por el pacto onírico en *Paisajes* tienen un

desarrollo temático completo, frente al pacto negativo generalizado de *Don Julián*. La segunda es que, si *Don Julián* contrarrestaba el desfreno discursivo del contenido con una rígida estructura formal, *Paisajes* presenta su contenido –incluido los sueños– en unidades autosuficientes y cerradas, insertas en un caos estructural en el que «el orden de los factores no altera el producto» (pág. 434). Así pues, los tres sueños se organizan en grupos estables de dos capítulos: uno que presenta el contenido del sueño desprovisto de cualquier indicación formal de que lo sea –«Ojos claros, serenos», «El síndrome total» y «Una carrera contrarreloj»– y otro que lo confirma mediante el pacto onírico –«Come back, Africa», «Nunca segundas partes fueron buenas» y «La cita»–.

4. CONCLUSIONES

Como hemos mostrado en este artículo, es necesario delimitar mediante un cuidadoso análisis de los engarces discursivos qué es un sueño literario y qué no en la novelística de Goytisolo, dada la propensión declarada del autor de jugar con los límites de la realidad y el sueño. Para ello, el concepto del pacto onírico resulta clave, pues ofrece no solo una valiosa herramienta que permite estudiar los recursos estilísticos y estructurales de los que el autor se sirve para tratar lo onírico, sino también reevaluar las posturas de la crítica al respecto. Sobre la base de nuestros resultados, consideramos que cabría releer y analizar otras novelas como *Juan sin tierra*, *Makbara*, *Las virtudes del pájaro solitario* o *Telón de boca* con esta metodología no solo para afinar y precisar la región de lo onírico tanto formal como temáticamente, sino también para expandir la investigación de las estrategias retóricas de las que se sirve el autor para la construcción de dicha región.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BLACK, S. (2001): *Juan Goytisolo and the Poetics of Contagion. The evolution of a Radical Aesthetic in the Later Novels*. Liverpool: Liverpool University Press.
- BLASCO, F. J. (1985): «El palimpsesto urbano de *Paisajes después de la batalla*». *Anales de la literatura española contemporánea*, 10.1/3, 11-29.
- BRAUN, L. V. (1989): «Inside and Outside: Topology and Intertextuality in Juan Goytisolo's *Paisajes después de la batalla*». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14.1, 15-34.
- CANOVAS, F. (1994): «This Is Not a Dream: Drawing the Line Between Dream and Text (The Example of Modern French Narrative)». *The Journal of Narrative Technique*, 24.2, 114-126.
- CHECA VAQUERO, D. (2017): *Historia de una disidencia: memoria y ficción en la obra de Juan Goytisolo*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- CIBREIRO, E. (1994): «*Reivindicación del conde don Julián* y la trilogía de Juan Goytisolo: la dialéctica entre el individuo, la historia y el discurso literario». *Hispanic Journal*, 15.1, 7-19.
- CIBREIRO, E. (1996): «La literatura como delincuencia: la agresión al lector en *Makbara* y *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20.3, 433-448.
- COUFFON, C. (1975): «Una reivindicación». En Sobejano, G. (ed.): *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, 117-120.
- DURÁN, M. (1975): «El lenguaje de Juan Goytisolo». En Sobejano, G. (ed.): *Juan Goytisolo*. Madrid: Fundamentos, 53-69.
- ESCUADERO, J. (1998): «Juan Goytisolo: de apóstata a iluminado». *Revista Hispánica Moderna*, 1, 87-101.
- GOYTISOLO, J. (1982): *Crónicas sarracinas*. Barcelona: Ruedo Ibérico.
- GOYTISOLO, J. (1985a): *Contracorrientes*. Barcelona: Montesinos.
- GOYTISOLO, J. (1985b): *Paisajes después de la batalla*. Barcelona: Edicions del Mall.
- GOYTISOLO, J. (2004): *Don Julián*. Ed. L.G. Levine. Madrid: Cátedra [1985].
- GOYTISOLO, J. (2005): *Obras completas*. Vol. III: *Novelas (1966-1982)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- GOYTISOLO, J. (2012): *Paisajes después de la batalla*. Ed. B. Vauthier. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- HABRA, H. (2005): «Fragmentación proteica y especular en la *Reivindicación del conde don Julián* de Juan Goytisolo». *INTI, Revista de literatura hispánica*, 61-62, 45-62.
- LEVINE, L. G. (2004): «Introducción». En Goytisolo (2004: 9-94).
- MAHMOUD ALY MEKY, M. (2005): *El conde don Julián: evolución de un mito*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- MARTÍN MORÁN, J. M. (1992): *Semiótica de una traición recuperada. Génesis poética de Reivindicación del conde don Julián*. Barcelona: Anthropos.
- MCCLENNEN, S. (2004): *Dialectics of Exile. Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*. West Lafayette (IN): Purdue University Press.
- PELLÓN, G. (1988): «Juan Goytisolo y Severo Sarduy: Discurso e Ideología». *Hispanic Review*, 56.4, 483-492.
- PÉREZ, G. (1979): «Some Leitmotifs and Bridges in the Sonata Form Structure of Juan Goytisolo's *Reivindicación del conde don Julián*». *Hispanófila*, 66, 41-52.
- PÉREZ, G. (1988): «Deconstrucción paródica en *Paisajes después de la batalla* de Juan Goytisolo». *Hispania*, 71.2, 242-248.
- PIEDRAHITA ROOK, C. (1985): «La "toma" de la palabra por Juan Goytisolo en *Reivindicación del conde don Julián*». *Hispanófila*, 84, 43-50.
- PONGUTÁ PUERTO, C. F. N. (2000): «Juan Goytisolo y una invasión imaginaria de España». *Cuadernos de Literatura*, 6.1, 97-107.
- PRADO, J. M. (2000): «Subversión: elementos clásicos grecolatinos en *Reivindicación del conde Don Julián de Juan Goytisolo*». *Estudios Clásicos*, 118, 51-65.
- RIBEIRO DE MENEZES, A. (2005): *Juan Goytisolo: The Author as Dissident*. Suffolk: Tamesis, Boydell & Brewer.
- RICHARDSON, N. (2008): «The Ends of Spanish Space in Juan Goytisolo's *Reivindicación del Conde don Julián*». *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, 5.2, 15-28.
- RÍOS, J. (1985): «El Apocalipsis según Juan Goytisolo». En Goytisolo (1985b: 269-293).
- ROMERO, H. (1973): «Los mitos de la España sagrada en *Reivindicación del Conde don Julián*». *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 1.3, 169-185.
- ROMO, L. (2011): «Sexualizing dictatorships in *La reivindicación del conde don Julian and Cola de lagartija*». *Chasqui*, 40.2, 146-159.
- SALGARELLO, A. (1975): «Estructura de la novela contemporánea: el ejemplo de Goytisolo en *Reivindicación del conde don Julián*». *Hispanófila*, 53, 25-39.

- SCHWARTZ, K. (1984): «Themes, Écriture, and Authorship in *Paisajes después de la batalla*». *Hispanic Review*, 52.4, 477-490.
- SIX, A.L. (1990): *Juan Goytisolo. The Case for Chaos*. New Haven: Yale University Press.
- UGARTE, M. (1980): «Juan Goytisolo's Mirrors: Intertextuality and Self-Reflection in *Reivindicación del conde don Julián* and *Juan sin Tierra*». *Modern Fiction Studies*, 26.4, 613-623.
- VAUTHIER, B. (2012): «Preliminares y estudio de crítica genética». En Goytisolo (2012: 15-188).
- VIESTENZ, W. R. (2014): *By the Grace of God. Francoist Spain and the Sacred Roots of Political Imagination*. Toronto: UTP.

Carlos IGLESIAS-CRESPO
University of Cambridge (GB)
ci244@cam.ac.uk
<https://orcid.org/0000-0001-6804-4964>