UNIVERSIDAD DE LA HABANA

ISSN: 0253-9276 | RNPS: 2461
https://revistas.uh.cu/revuh
No. 299 (enero - abril) | 2024

Artículo original

La sombra de Dante en Antagonía de Luis Goytisolo

Dante's shadow in Antagony by Luis Goytisolo

Antonio Candeloro [1]

[1]Universidad Católica de Murcia (UCAM), Facultad de Educación. Murcia, España.

Recibido: 30/10/2023
Aceptado: 1/11/2023

RESUMEN

El objetivo de este artículo es el de estudiar de qué manera la sombra de Dante Alighieri y de su *Divina Commedia* influyen en la elaboración de *Antagonía* de Luis Goytisolo. Se comprobará cómo el mismo concepto de imaginación en cuanto "lugar en el que llueven las imágenes" (*Purgatorio*, canto XVII, vv. 13-18) determinará el fenómeno de la intertextualidad constante y en ebullición que caracteriza esta tetralogía. En definitiva, Dante determinará no solo la estructura, sino también la escritura y el estilo de *Antagonía*.

Palabras clave: Luis Goytisolo; Dante Alighieri; Antagonía; Divina Commedia; intertextualidad; reescrituras.

ABSTRACT

The objective of this article is to study how the shadow of Dante Alighieri and his Divina Commedia influence the development of Luis Goytisolo's Antagonía. It will be seen how the same concept of imagination as "a place where images rain" (Purgatory, canto XVII, vv. 13-18) will determine the phenomenon of constant and ebullient intertextuality that characterizes this tetralogy. Finally, Dante will determine not only the structure, but also the writing and style of Antagonía.

Keywords: *Luis Goytisolo; Dante Alighieri; Antagonía; Divina Commedia; intertextuality; rewriting.*

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

Imaginación y fantasía: a modo de introducción

El objetivo de este estudio es analizar de qué imágenes se puede nutrir la imaginación de un escritor a la hora de construir mundos ficticios. ¿Cómo interactúan y determinan el sentido profundo del texto literario esas mismas imágenes? Intentaremos reflexionar sobre estas cuestiones complejas (y que atañen tanto al ámbito de la teoría de la literatura como al de la literatura comparada y de la crítica de la recepción) a partir del análisis de la sombra de Dante Alighieri en el universo narrativo de *Antagonía* de Luis Goytisolo, obra emblemática de la literatura europea del siglo XX y clave para poder entender el consiguiente desarrollo de la narrativa española contemporánea. Como veremos en seguida, *il Sommo poeta* no es solo una presencia viva dentro de las cuatro partes que configuran *Antagonía*, sino que su poética y su manera de construir la *Divina Commedia* influyen de forma decisiva también en la escritura misma que adopta Goytisolo a lo largo de su tetralogía, publicada entre 1973 y 1981.

El *Diccionario de Autoridades* (1734, tomo IV, *sub voce*) define imaginación como «Potencia con que el alma representa en la phantasía algún objeto». De esta definición cabe subrayar dos elementos: el primero atañe al hecho de que la imaginación es una potencia que el hombre guarda en su alma; el segundo atañe al hecho de que no se puede hablar de imaginación sin recurrir al término colindante de «fantasía» que, siempre según el *Diccionario de Autoridades*, indica «La segunda de las poténcias [sic] que se atribuyen al alma sensitíva [sic] o racional, que forma las imágenes de las cosas».

Quizás Dante (Alighieri, 2018, p. 423) tuviera presente este vaivén constante entre una y otra definición, entre una y otra potencia o facultad del hombre, cuando, en los vv. 13-18 del canto XVII del *Purgatorio* define la «alta fantasía», esto es, la imaginación en su estadio más elevado, la que surge del mismo Dios y que le inspira la *Comedia*, en cuanto «lugar en el que llueven las imágenes»: «Poi piovve dentro a l'alta fantasia».[1] Es lo que glosa Italo Calvino (1994, p. 97) en su famoso ensayo *Seis propuestas para el próximo milenio*: «la fantasía es un lugar en el que llueve».[2] Veremos en qué sentido también para Goytisolo podemos hablar de la fantasía y de la imaginación

[1] La de José María Micó (Alighieri, 2018) es una traducción extraordinaria, en muchos sentidos. También hemos tenido en cuenta la de Ángel Crespo (Alighieri, 1999).

[2] Sobre el concepto de imaginación en cuanto facultad que permite crear ideas nuevas y conocer el mundo que nos rodea a partir de los datos empíricos de los que disponemos sigue siendo iluminadora la teoría que Kant desarrolla en el capítulo XLIX de la *Crítica del juicio*:

> A partir de la materia que la naturaleza real le ofrece, la imaginación (en tanto que capacidad cognoscitiva productiva) es muy poderosa en la creación, por así decirlo, de otra naturaleza. Nos entretenemos con ella allí donde la experiencia nos resulta excesivamente cotidiana. También la transformamos, ciertamente según leyes analógicas, pero también según principios mucho más elevados que residen en la razón (y que nos resultan tan absolutamente naturales como aquellos otros según los cuales el entendimiento aprehende la naturaleza empírica). Aquí sentimos nuestra libertad frente a la ley de la asociación (que depende del uso empírico de aquella capacidad) según la cual tomamos prestada de la naturaleza la materia, pero donde podemos transformarla en algo totalmente diferente, a saber, en aquello que sobrepasa a la naturaleza (Kant, 2003, p. 281).

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

en estos términos. Y veremos cómo en *Antagonía* las imágenes llueven de fuentes dispares y anteriores, siendo Dante y su obra una de las más importantes.

Análisis de algunos *exempla*

Dante en cuanto personaje de *Antagonía* y la *Comedia* en cuanto intertexto

Dividida en cuatro partes, *Antagonía* se presenta como una tetralogía desarrollada a lo largo de ocho años: si la primera parte, titulada *Recuento* y aparecida en México en 1973, le presenta al lector al personaje protagonista, Raúl Ferrer Gaminde, desde su infancia hasta su adultez pasando por las experiencias fundamentales de su formación personal (la escuela, la universidad, el servicio militar, la militancia política antifranquista, la cárcel por pertenecer al ilegal Partido Comunista Español, la elección de la arquitectura, primero, y de la escritura, después, en cuanto potenciales caminos laborales); la segunda parte, titulada *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), enfoca el periodo adulto del mismo personaje y sus intentos de redactar su primera novela. La tercera parte, *La cólera de Aquiles*, se publica en 1979 y consiste en las reflexiones que otro personaje, Matilde Moret, va hilando a raíz de su experiencia entre Barcelona y París en relación con el mismo Raúl, su primo, y protagonista ficcionalizado en *El edicto de Milán*, una novela que Matilde publica bajo el seudónimo de Claudio Mendoza para, entre otras cosas, analizar desde el filtro de la ficción literaria su relación íntima con él. Finalmente, la cuarta entrega, titulada significativamente *Teoría del conocimiento* (1981), se presenta –incluso tipográficamente– como la novela de Raúl (su nombre se solapa al de Luis Goytisolo y aparece justo por encima del título de la novela), producto final y en limpio de todos los esfuerzos que ya leímos en *Los verdes de mayo hasta al mar*, además de reescritura y variación de escenas enteras ya aparecidas en las tres entregas antecedentes. Según palabras del mismo Luis Goytisolo:

> Se podría decir que *Recuento* es la biografía de un hombre […]. *Los verdes* nos ofrece la vida cotidiana de ese hombre que ya escribe, mezclada a sus notas, a sus recuerdos, a sus sueños, a sus textos […] El *Aquiles* es una obra dedicada a Raúl; es como la tierra vista desde la luna, una perspectiva que me parecía importante. Finalmente, *Teoría del conocimiento* es la obra de Raúl, una obra escrita por Raúl que asume las experiencias de *Recuento*, sus experiencias literarias de *Los verdes* y los elementos incorporados durante ese tiempo a través de su relación con Matilde. Y todo eso lo reelabora, lo reestructura y el producto final es *Teoría del conocimiento* (en Ortega, 1983, pp. 143-144).[3]

[3] Véase también Díaz Navarro (2017, pp. 27-39) (y, en particular, sobre la estructura de la novela, p. 33).

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

Es fácil comprobar la importancia que cobra la estructura del relato en relación con los significados implícitos que el autor va elaborando a través de las múltiples máscaras que utiliza para narrar los hechos dentro de este universo ficticio en perenne desarrollo y en constante cambio a lo largo del tiempo.[4] Es algo más complejo detectar cómo, a lo largo de ese desarrollo y de ese tiempo, Goytisolo va forjando las cuatro entregas apoyándose en un proceso de reescritura del pasado entendido en cuanto: a) el pasado histórico que rememora a través de las máscaras de sus narradores múltiples (y, a veces, poco o nada fiables, como es el caso de Matilde Moret); b) el pasado personal y autobiográfico que recupera a través del personaje protagonista, Raúl Ferrer Gaminde (una especie *de alterego* de Goytisolo); y, finalmente, c) el pasado literario, parte fundamental del complejo y sutil entramado intertextual de toda la obra.[5] Si, como decíamos en la introducción, la fantasía es dantescamente un «lugar en el que llueven las imágenes», podemos comprobar hasta qué punto y de qué forma el mismo Dante Alighieri le proporciona a Luis Goytisolo imágenes potentes, metáforas inéditas y reflexiones filosóficas que él mismo va atribuyendo a los múltiples narradores que van forjando su propio concepto de fantasía, de imaginación y de escritura literaria a lo largo de la trama fragmentada de la tetralogía.

No será casualidad, entonces, si la huella de Dante va aumentando de forma explícita tanto hacia el final de *Recuento* como hacia la conclusión de *Teoría del conocimiento*. Se trata de dos *loci* fundamentales de la obra entera: si los primeros tres capítulos de *Recuento* narran la infancia de Raúl y el clima que se vive en Barcelona con el estallido de la guerra civil, el cuarto narrativiza Barcelona como si de un personaje central se tratara, mientras el quinto rememora la época del servicio militar, el sexto se centra en la lucha política antifranquista de los jóvenes universitarios que giran alrededor del Partido Comunista, el séptimo encuadra la historia de Cataluña y de Barcelona en el contexto de la historia de España y el octavo narra la juventud de Raúl en su relación con Nuria, su primera novia en sus vaivenes entre España y Francia. El capítulo noveno es el más largo y el más experimental desde el punto de vista de la técnica narrativa; en este caso, Raúl nos cuenta desde la cárcel su doble crisis: sentimental, en relación con Nuria, y política, en relación con el marxismo en cuanto ideología que pretende revolucionar el sistema político vigente y contribuir a derrocar a Franco.

El lugar desde el que se narran los hechos ya desde el íncipit del capítulo IX es central: la cárcel, en la que Raúl acaba tras ser detenido por algunos espías franquistas, se convierte paradójicamente en el lugar privilegiado en el que tomar conciencia de ambos nudos (el sentimental y el político) y empezar a esbozar la idea para lo que luego será su novela, *Teoría del*

[4] El mismo lector de *Antagonía* tendrá que esperar el año 2012 para poder acceder a la lectura completa y en un único volumen de la obra, cuando la editorial Anagrama decide celebrar el número 500 de su colección de narrativa precisamente a través de la impresión de dicha obra en un libro compacto con prólogo de Ignacio Echevarría (véase Goytisolo, 2012). Y será solo en el 2016 cuando se publique una edición crítica de *Antagonía* para Cátedra y al cuidado de Carlos Javier García. Ambos eventos editoriales implican que, tras la publicación de la última entrega en 1981, el lector desocupado tuvo que esperar treinta y un años antes de poder obtener una visión completa de todo el universo ficticio creado por el escritor, hecho que evidentemente repercutió en la recepción y la comprensión cabal y global de la novela.

[5] Sobre el concepto de intertextualidad véanse Jakobson (1981, pp. 67-77); Genette (1989, pp. 9-44); Eco (2003, pp. 258-276).

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

conocimiento. Es más: ya desde el íncipit podemos entender cómo la cárcel es el Purgatorio por el que el personaje protagonista tendrá que pasar antes de tomar conciencia de su proyecto literario y de su deseo de convertirse en escritor (dejando de lado tanto la carrera política como la carrera de arquitecto, primer empleo al que se dedica Raúl). Dante se convierte en el referente literario explícito de los pensamientos de un narrador externo, omnisciente y en tercera persona del singular, que nos va dejando entrar en la mente de Raúl y nos permite conocer sus dudas morales y sus reflexiones más hondas:

> LO PEOR de la vida: que resulte exactamente lo que nos habíamos temido. Un Purgatorio en el que somos castigados no propiamente por las faltas cometidas, sino más bien por nuestra adscripción apriorística a tal o cual condena, a tal o cual sector o campo sometido de antemano a determinada clase de castigo. Lo demás, el Paraíso, el Infierno, son solo los dos términos, por otra parte intercambiables, de una metáfora que hace alusión a ciertas situaciones extremas o en apariencia imaginarias por su analogía con todo lo que se quisiera encontrar y no se encuentra en la aridez del monte; perspectivas opuestas de un mismo accidente del paisaje (Goytisolo, 2016, p. 518).

Ya en este primer fragmento del íncipit el narrador lleva a cabo una desestructuración completa y contundente de la visión del más allá según el sistema dantesco (y medieval): la única realidad que nos es dada experimentar en la vida es la del Purgatorio, siendo el Paraíso y el Infierno tan solo metáforas, esto es, imágenes poéticas que funcionan por analogía y encarnan situaciones extremas que nunca se dan en el plano real. Es más: el narrador define ambos mundos como «intercambiables». El adjetivo trastoca la neta división del más allá en las tres esferas dantescas y el segundo párrafo no hace sino ampliar esta radical reescritura de la *Comedia* a través de una pregunta que atañe, de nuevo, el concepto de «estructura» entre mundos:

> ¿Por qué Dante se detuvo en la descripción del décimo cielo, más allá de los nueve cielos móviles y hasta de los nueve coros angélicos, por qué le faltó la fuerza a su elevada fantasía para darnos una imagen de la culminación del Empíreo, por qué la palabra poco es poco para explicarnos con palabras lo que vio en el centro de la Luz, cómo era el fuego del tercer círculo, reflejo de un iris reflejado en un iris, por qué no pudo, igual que un fante que bagni ancor la lingua alla mammella? (Goytisolo, p. 518).

La serie de preguntas retóricas empuja al lector a releer el último canto del *Paraíso*, el XXXIII, cuando Dante, tras la intercesión de Beatriz, el rezo a la Virgen y la ayuda de San Bernardo, puede contemplar finalmente el Empíreo. El narrador de *Recuento* reescribe ese último canto de la *Comedia* a través de un montaje en el que se subraya: a) la estructura misma del Paraíso (nueve cielos; nueve coros angélicos; la Luz eterna de la rosa cándida, centro y eje del mismo Empíreo);

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

b) la estructura geométrica de lo que contiene esa misma Luz (dos arcoíris reflejados a su vez dentro de otra llama eterna); y, sobre todo, c) la falibilidad del lenguaje verbal del Poeta para cantar y describir lo que allí vio. Los vv. 121-123, «Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! E questo, a quel ch'i' vidi, / è tanto, che non basta a dicer 'poco'», se citan en la traducción española a partir exclusivamente del v. 123: «¡Qué corta y débil es la lengua al lado / de mi concepto, y este está tan lejos / de lo que vi, que es poco decir "poco"» (en Alighieri, 2018, p. 808).

A esta primera declaración de imposibilidad de narrar lo que hay en el centro del Empíreo le sigue la descripción de la Luz, descripción que ocupa los vv. 115-120, esto es, los versos inmediatamente anteriores a los citados: «Ne la profonda e chiara sussistenza / de l'alto lume parvermi tre giri / di tre colori e d'una contenenza; e l'un da l'altro como iri da iri / parea reflesso, e 'l terzo parea foco / che quince e quindi igualmente si spiri» (en Alighieri, 2018, p. 808). Se trata de algunos de los versos más enigmáticos de la *Comedia*: según los exégetas, aquí Dante podría estar refiriéndose a la Trinidad o a la naturaleza trinitaria de Dios entre Cristo y el Espíritu Santo: «En la profunda y clara subsistencia / de la suprema luz yo vi tres círculos / de igual tamaño y de color diverso: / dos parecían un reflejo mutuo, / como dos arcoíris, y el tercero / parecía por ellos inspirados». A esta descripción sigue la cita en italiano en el texto (sin entrecomillar y sin cursivas); la lengua dantesca entra a formar parte así del idiolecto del narrador, fundiéndose con su léxico: se trata de los vv. 106-108, cuando Dante compara su incapacidad de hablar y de describir lo que vio con el gesto espontáneo de un recién nacido que, al no tener todavía el don de la palabra, se comunica con su madre chupando la leche de su pecho: «Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella» (en Alighieri, 2018, p. 807). Así traduce Micó: «Y ahora, para decir lo que recuerdo, / van a ser aún más torpes mis palabras / que las del niño que aún del pecho mama». Se trata de una de las pocas citas literales y sacadas en italiano directamente de la *Comedia*: de momento, cabe subrayar el hecho de que el narrador externo de *Recuento* se fija en ese símil a mitad de camino entre la inefabilidad de la contemplación mística y divina y la visibilidad (entre tierna y lírica) de la relación carnal e íntima entre el bebé y su madre en el acto de mamar.

La pregunta de por qué Dante no se atrevió o no pudo narrar lo que vio en el Empíreo sigue intacta. La respuesta que nos ofrece el mismo narrador es, de nuevo, radicalmente opuesta al sentido de la *Comedia*: Dante no puede narrar lo que vio en el Empíreo igual que no pudo cantar lo que vio en «la pupila del Infierno», siendo el noveno círculo del Infierno el «punto de unión» con «este último círculo del Paraíso» (Goytisolo, 2016, p. 519). Según esta interpretación del narrador, que se presenta así en cuanto lector atento de la *Comedia*, Dante «comprendió» que «centro contra centro, eran de hecho una misma cosa, *como ante un espejo* donde realmente uno no sabe de qué lado queda, dónde lo más próximo toca con lo más próximo» (Goytisolo, 2016, p. 519). La imagen del espejo resultará clave para explicar la reescritura de la *Comedia* por parte del narrador de *Recuento*, como veremos en seguida, tanto desde un punto de vista estrictamente literario como desde un enfoque psicoanalítico.

De momento, siguiendo el razonamiento del mismo narrador, se pone de relieve de qué modo el lector atento de la obra dantesca podría captar cuán similares son los dos mundos, el infernal y el paradisíaco, justamente en relación con las palabras concretas que Dante utiliza para describirnos

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

lo que ve en el canto XXXIV del *Infierno*: «llegado al vértice del Infierno [...] [Dante] anuncia su resistencia a escribir lo que vio allí arriba, más arriba de lo más profundo, puesto que cuanto dijera al respecto sería poco» (Goytisolo, 2016, p. 519). En este fragmento la cita es implícita y se presenta más bien en cuanto paráfrasis de los vv. 22-24 del canto XXXIV: «Com'io divenni allor gelato e fioco, / nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo, / però ch'ogni parlar sarebbe poco». Esta es la traducción de Micó: «No preguntes, lector, pues no lo escribo, / cuán helado resté, cuán apocado: / cualquier discurso quedaría poco» (2018, p. 294). Como se notará, Goytisolo, a través de su narrador, omite el v. 23, en el que se explica de qué forma Dante personaje, al penetrar en el centro del Infierno, ahí donde está encadenado Lucifer, se queda «helado» y «apocado» al mismo tiempo. El efecto especular que el narrador intuye entre el centro del Infierno y la cumbre del Paraíso surge, de hecho, de una misma postura anímica: la del poeta que no tiene fuerza suficiente para convertir en palabras, en lenguaje verbal y poético, lo que contempla en ambos lugares. Sin embargo, la reflexión metaliteraria del narrador prosigue cuando este empieza a elucubrar sobre el mismo acto de lectura de la *Comedia* dantesca. El hecho de que el centro del Infierno se comunique, tocándose, con la cumbre del Paraíso

> ya era de suponer para el lector atento del canto número 34, último del Infierno, este canto que como sobrante, al igual que el décimo cielo, parece romper o entrar en contradicción con la simetría y estructura ternaria de la obra, 3 veces 33. ¿Cómo ningún crítico o erudito ha caído todavía en la necesidad de investigar más a fondo el sentido de ese canto sobrante, de ese canto que tiene de más el Infierno sobre el Purgatorio y el Paraíso y que quizá, con más justeza, debiera llevar el número cien, en cuanto nexo de unión o puente entre Paraíso e Infierno, en cuanto que cierra el círculo? (Goytisolo, 2016, pp. 519-520).

Como se puede comprobar fácilmente, aquí la cuestión atañe a la estructura de la *Comedia* analizada, esta vez, en términos numerológicos. Dante construye un mundo del más allá basándose en una estructura ternaria central de la que se departen y amplían las demás subestructuras tanto temáticas como métricas. Como explica claramente José María Micó en la introducción a su reciente traducción del poema:

> La arquitectura de la *Comedia* se sostiene sobre una serie de claves numéricas entre las que destacan, con obvia aplicación de la simbología trinitaria, el tres y sus múltiples, particularmente el nueve. La división principal es la que se establece entre las tres grandes partes (cánticas o cantares); el número total de cantos, con el primero a manera de prólogo general, suma cien (1 + 33 + 33 + 33), cifra y emblema de la perfección de lo creado; el *Infierno* está dividido en nueve círculos, y el *Purgatorio* en nueve partes (antepurgatorio, cornisas y paraíso terrestre) y el *Paraíso* en nueve cielos; las fieras que se oponen a Dante en la selva son tres (y a su vez son símbolo tripartito del mal); Lucifer es un monstruoso ángel con tres cabezas; tres son los guías del protagonista; tres las categorías en las que se clasifican los pecados [...] y tres, en particular, la de los violentos [...]; las nueve jerarquías angélicas se clasifican por

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

> ternas; también son tres los grupos en que pueden organizarse los espíritus que se encuentran en el *Purgatorio* [...] (Alighieri, 2018, p. 12).

Ahora bien, esta tendencia ternaria y la consecuente predilección por los múltiples de tres y el número nueve también aparece en *Antagonía*: con solo mirar la distribución de los capítulos en las cuatro entregas de la tetralogía (y tal y como ya ha demostrado con creces la crítica más atenta: DeWeese, 2000), *Recuento* está dividido en nueve capítulos, igual que *Teoría del conocimiento*, dividida a su vez en tres subapartados (el diario del joven Carlos; las notas de Ricardo Echave, encarnación literaria o *alter ego* de Raúl Ferrer Gaminde, a su vez *alter ego* de Luis Goytisolo; el monólogo interior del personaje denominado «El Viejo»); *Los verdes de mayo hasta el mar* consta de seis capítulos, mientras que *La cólera de Aquiles* consta de nueve, distribuidos de forma nuevamente ternaria, siendo los tres capítulos internos e intercalados entre los primeros y los últimos tres la novela *El edicto de Milán*, novela publicada por Matilde Moret con el seudónimo de Claudio Mendoza y que, en el interior de esta tercera entrega, ocupa los capítulos del cuarto al sexto.

No será casualidad que un lector tan atento de la *Comedia* y de sus entramados geométrico-numerológicos nos empiece a narrar su actitud dentro de la cárcel a partir, precisamente, de la importancia del cálculo matemático de los gestos que lleva a cabo dentro de la misma celda. Tras un complejo juego intertextual que involucra a personajes históricos de Cataluña y la referencia explícita a «la virtus o la pietas de un Eneas» y a «la astucia y el cálculo de un Ulises» (Goytisolo, 2016, p. 520), esto es, tras la evocación de los dos héroes de la *Eneida* y de la *Odisea*, el narrador externo nos presenta a Raúl comparándolo con otro personaje mítico de la *Comedia* dantesca, ese mismo Farinata degli Uberti que ocupa el primer plano en el canto X del *Infierno*: «Inmóvil, en posición de firme ante la puerta abierta de su celda, como un Farinata puesto de pie en su llameante fosa» (Goytisolo, 2016, p. 521). Se trata de una descripción cinematográfica del personaje: como en un fotograma congelado de una película muda, Raúl se nos presenta como Farinata degli Uberti, el noble florentino perteneciente al bando de los gibelinos contra el que se enfrentó Dante, partidario del bando de los güelfos, durante toda su vida y su actividad política. El narrador subraya dos elementos visuales de Raúl: su inmovilidad, a pesar de que la puerta de su celda esté abierta, en ese momento concreto; y su actitud impasible, de pie, como si estuviera desafiando a los demás representantes de la ley que rige dentro de la cárcel, inmerso en las llamas que cubren el cuerpo de los que, como Farinata, siguieron la filosofía de Epicuro, quien negaba la inmortalidad del alma.

En el texto original se aprecia la vivacidad del diálogo rápido entre Virgilio y Dante y la eficacia de los versos dantescos a la hora de poner de relieve la altivez del personaje retratado: «Ed el mi disse: "Volgiti! Che fai? / Vedi là Farinata che s'è dritto: da la cintola in sù tutto 'l vedrai". / Io avea già il mio viso nel suo fitto; ed el s'ergea col petto e con la fronte / com'avesse l'inferno a gran dispitto», o, lo que es (casi) lo mismo: «"¿Qué haces?", me espetó: "¡Vuélvete y mira! / Ese que asoma y habla es Farinata, / erguido de cintura para arriba". / Lo miré fijamente y él seguía / con la cabeza alta y envarado, / demostrando desdén por el infierno» (Alighieri, 2018, p. 112). Cabe subrayar la importancia que cobra *ex contrario* el elemento visual del fuego: en este caso, Luis

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

Goytisolo reescribe a Dante, esos versos concretos del canto X del *Infierno*, en el que la pena no consiste en consumirse entre las llamas eternas, sino en esperar dentro de sepulcros abiertos y que se cerrarán definitivamente solo el día del juicio universal.

Sin embargo, sí es parecida la actitud soberbia y altiva de Raúl a la de Farinata degli Uberti si miramos cómo intenta sobrevivir a la vida carcelaria, aplicando un sistema matemático de rutina diaria tanto para comer, como para asearse y mantenerse despierto y lúcido a través del acto de la lectura. Si una de las rutinas diarias es precisamente la de «recorrer la celda en diagonal [...] contando los pasos» en número de siete, cuatro y tres pasos «pisando siempre las mismas baldosas» (Goytisolo, 2016, p. 521), o haciendo «siete enjuagues después de lavarse» (Goytisolo, 2016, p. 522) o contar «setenta cucharadas justas» al comer su rancho diario de legumbres, o contar «hasta veinte, treinta, cuarenta, según los casos» antes de que llegue el «cabo de galería» y ponerse firme ante la puerta de la celda; o fumar «un cigarrillo cada media hora» y así seguidamente, Raúl entiende que es la rutina matemática y la repetición exacta de los mismos gestos lo que lo salva de la desesperación o de la rendición frente a la pérdida de la libertad. Da fe de ello un nuevo símil, esta vez no de corte dantesco, pero sí de corte medieval:

> Puesto que así como el elemento natural del enamorado es *la cárcel de su amor*, o en un místico es *la cárcel del cuerpo*, soporte de sus trances, así, fuego vivificador puede llegar a ser la cárcel real para el condenado, hasta el punto de que, como para el místico o el enamorado, si esa cárcel no existe, se la inventa (Goytisolo, 2016, p. 521).

Si el «fuego vivificador» es el elemento visual que remite inevitablemente al mismo canto XXXIII del *Paraíso* citado más arriba, y, sobre todo, a la naturaleza mística de la «suprema luz» en la que se vislumbran los «tres círculos de igual tamaño y de color diverso» (vv. 116-117), el sintagma «cárcel de amor» remite evidentemente a la obra homónima que Diego de San Pedro redacta en 1492,[6] obra en la que el amor cortés es un ideal que perseguir y motivo de la queja constante de los caballeros que aman a damas alejadas en el espacio y en el tiempo y que desprecian las manifestaciones amorosas de aquellos.

El amor se convierte en una cárcel que produce placer; igual que el cuerpo, para el místico, es el lugar ideal en el que comprobar el dolor físico que provocan las múltiples manifestaciones de lo divino. No será, entonces, casualidad que el fenómeno intertextual vaya en aumento hacia la parte conclusiva de este capítulo y que Nuria Oller, la novia de Raúl, adquiera rasgos místicos y simbólicos que nos permiten acercarla a aquella Beatrice Portinari que Dante convierte en su

[6] Véase De San Pedro (1995). Fundamental el estudio introductorio de Alan Deyermond para encuadrar el género literario de la novela sentimental dentro del contexto histórico en el que surge y para entender el éxito que el mismo tuvo a lo largo de los siglos sucesivos. Véase también la anónima *Question de amor* (editada por primera vez en Valencia en 1513 por Diego de Gumiel), 1995, pp. 9-40, para entender las relaciones estrictas entre la obra de Diego de San Pedro, el *Filocolo* de Boccaccio y los demás epígonos a lo largo de los siglos XVI y XVII.

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

tercera guía en el mundo del más allá, hacia la contemplación del Empíreo. La hipótesis interpretativa que acabamos de formular surge de dos elementos: la descripción detallada de las figuras geométricas y abstractas que Raúl contempla a partir de los rayos del sol que penetran en su celda a través de la ventana, y, también, las citas explícitas a San Juan de la Cruz y a otros autores y obras fundamentales de la literatura española clásica y del Siglo de Oro.

Empecemos por la descripción exacta (según el concepto de exactitud que elabora Italo Calvino en sus famosas *Seis propuestas para el próximo milenio*: Calvino, 1994, pp. 69-94) de la luz del sol y de las figuras que este dibuja dentro del ambiente cerrado de la celda. Como se verá en seguida, la descripción en cuestión empieza con un *topos* que ya vimos al leer el íncipit del cap. IX de *Recuento*, la vida en cuanto Purgatorio, esto es, en cuanto continua expiación de los propios pecados, en la espera de la salvación del Paraíso o de la condena en el Infierno:

> […] Pascua significa travesía y se celebraba antiguamente para conmemorar la travesía del mar Rojo, pero, ¿y qué es la vida del hombre sino una travesía, un tránsito hacia su salvación o su condenación eterna?; repasar las figuras ya descubiertas en el agua de las baldosas; seguir el sol en su recorrido por el suelo de la celda, seguir el curso de sus mutaciones desde que entra como por una rendija y se ensancha y va tomando formas geométricas, polígonos oblicuos, rombos, cuadriláteros irregulares, polígonos oblicuos, en sentido opuesto al inicial, adelgazados más hasta desaparecer como por una ranura, geometrías resultantes de la proyección de la reja sobre el suelo, un retículo de sombras superpuesto a la soleada cuadrícula de las baldosas como las líneas de transportes públicos se superponen al plano de una ciudad, un plano como el del Ensanche, de ese Ensanche donde está situada la Cárcel Modelo, en el espacio acotado por las calles Rosellón, Provenza, Entenza y Nicaragua (Goytisolo, 2016, p. 524).[7]

Fijémonos en la capacidad visual del narrador a la hora de dibujar las figuras que aparecen a través de la luz del sol que se infiltra como a través de una «rendija». Desparece como por una «ranura» y va oponiéndose a la «cuadrícula» formada por las rejas de la ventana de la celda. Se trata de una descripción no solo «exacta» en el sentido calviniano, sino también dantesca y manriqueña (la vida como travesía hacia el mar) por su capacidad de crear metáforas que evocan el estado de ánimo de un joven, víctima del Franquismo y obligado a pagar su lucha política con el aislamiento de una celda en la que los rayos del sol pueden entrar para dibujar imágenes estéticamente hermosas,

[7] Ahora bien, está claro que aquí el narrador no se basa en los detalles biográficos de Luis Goytisolo al evocar el encarcelamiento de Raúl Ferrer Gaminde: la cárcel en la que Goytisolo queda aislado y en la que inventa la trama de *Antagonía* es la de Carabanchel, en Madrid, y no la Modelo en Barcelona, como se puede comprobar leyendo el fragmento de *Cosas que pasan* (Goytisolo, 2009, pp. 70-71) en el que Goytisolo evoca la repentina inspiración creativa que le causó ese mismo aislamiento total. Al asomarse a la ventana al mundo exterior lo que podía ver eran partes del Palacio de Oriente, del Jardín del Moro y de la Almudena. Es aquí donde el autor escribe «El plan de *Antagonía* […] sobre hojas de papel higiénico febrilmente» (Goytisolo, 2009, p. 71).

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

aunque irregulares o deformes, imágenes que llueven dentro de la fantasía de Raúl permitiéndole ver otra realidad, a partir de la aburrida y prosaica que lo rodea en el plano empírico.

Cabe señalar otro detalle fundamental: si la descripción surge al evocar la Pascua y el término lleva al narrador a rememorar implícitamente a Moisés y a la narración de la travesía del pueblo judaico a través del mar Rojo, tal y como podemos leerla en *Éxodo* (14: 21-31), luego arranca y se amplifica gracias al sol (fuego) que dibuja las imágenes a través de sus rayos (aire) en las baldosas (tierra) en las que también se forman figuras imaginarias por el agua que moja el suelo. Es como si en este fragmento Luis Goytisolo, a través de la máscara del narrador externo y omnisciente, estuviera reuniendo en el mismo espacio claustrofóbico de la cárcel a Dante y la Biblia en el nombre de los cuatro elementos fundamentales para la vida humana (fuego, aire, tierra, agua).[8]

Lo que sigue a este párrafo altamente lírico es el recuerdo de Nuria Oller junto con los demás amigos y compañeros de lucha política. Raúl evoca su pasado reciente con su novia y el narrador le cede la palabra: «Y Nuria Oller repitiendo: ¿y por qué no vamos al Carmelo? Va, tú, anda, vayamos al Carmelo» (Goytisolo, 2016, p. 528). Basta con la cita del Carmelo para que el narrador dé arranque a una nueva rememoración lírica del pasado feliz de la pareja que, al alcanzar la cumbre y contemplar la ciudad de Barcelona desde arriba (presumiblemente desde el Montjuïch), empieza a recitar «a gritos fragmentos de San Juan la Cruz y Góngora y Quevedo y de la Epístola Moral a Fabio» (Goytisolo, 2016, p. 528). En este fragmento, Nuria se convierte en Beatriz cuando, mirando «las constelaciones», Raúl nota «el pelo de Nuria acariciándole la mejilla» (Goytisolo, 2016, p. 528). El roce no es nada casual porque, «junto con los anodinos comentarios sobre las estrellas dichos junto a su oído, como besándole, no dejaban lugar a dudas» (Goytisolo, 2016, 528). La lírica de la «noche oscura» de San Juan se une, en estos párrafos, a la contemplación del cielo estrellado y a la descripción erótica del primer contacto pasional entre los dos amantes, cuando Raúl, además del pelo de Nuria, nota la presión de sus pechos en su espalda.

Se comprueba cómo la presencia de Dante en el capítulo. IX de *Recuento* activa un fenómeno múltiple de intertextualidad en el que los versos de la *Comedia* inspiran descripciones altamente líricas o fragmentos en los que la «noche oscura» de San Juan convive con la famosa *Epístola moral a Fabio* y los versos de Góngora con los de Quevedo. Mismo fenómeno de intertextualidad en ebullición y de fantasía en cuanto lugar en el que las imágenes llueven es el que se vuelve a verificar en el subapartado titulado *¿Número?* de este mismo capítulo de *Recuento*. Veremos enseguida como, en este caso, la Biblia (en particular, el Antiguo Testamento, a través de la figura de Moisés) vuelve a ocupar el primer plano, junto con Dante y los demás poetas y filósofos evocados a lo largo del texto.

El título del subapartado es irónico si lo relacionamos con la importancia que cobra la numerología tanto en la *Comedia* como en este capítulo concreto de *Antagonía* como en la estructura misma de la tetralogía, como ya vimos arriba. La pregunta que el lector podría hacerse es doble: ¿por qué

[8] Tampoco podemos descartar una alusión implícita a la teoría atomística que Lucrecio elabora en su *De Rerum Natura*: véase Lucrecio, 1984, Libro II, vv. 157-194, pp. 143-144, donde se explica el movimiento perpetuo de los átomos a partir de la contemplación de los corpúsculos de polvo que bailan en suspensión en el aire a la luz de un rayo de sol.

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

Número, así, en singular? ¿A qué número se refiere el narrador?[9] La sección en cuestión empieza con un típico símil a lo Luis Goytisolo:[10]

> Así como Dante, en la exposición de su periplo por las zonas más oscuras de la conciencia –bajo la guía del *genial pederasta*, cuya personalidad se sublima, conforma progresa el ascenso, hasta transformarse en la pureza inalcanzable de *una niña muerta*– no hace sino proyectar sus propias represiones y perversiones venéreas o sádicas y, articulándolas en un sistema, inmortalizar sus rencores y frustraciones con la delectación que le es característica, con el mismo espíritu vengativo que le permite juzgar y condenar no sólo al mundo en general, sino, sobre todo, a su más inmediato contorno, así, de la reclusión y la soledad, puede también extraer quien las soporta el máximo de libertad y clarividencia concebibles (Goytisolo, 2016, p. 636: todas las demás cursivas –cuando no señalado específicamente– son mías).

Se trata de un símil doblemente chocante: porque, si por un lado, y en su segunda parte, viene a confirmar lo que el lector ya sabía gracias a la comparación entre Raúl y Farinata degli Uberti (ambos firmes y altivos frente a la condena que sufren, el primero en la cárcel, el segundo en el Infierno entre los epicúreos), por el otro lado, y en su primer movimiento, viene a testimoniar la manera totalmente heterodoxa a través de la cual Goytisolo se adueña de la poética de Dante para darle al lector su visión de los hechos. Según esta peculiar interpretación y visión subjetiva del *Sommo Poeta*, la *Comedia* sería el producto de la venganza de Dante contra los males del mundo y los representantes concretos de los mismos y, al mismo tiempo, la proyección literaria en un plano ficticio de su personalidad, esto es, de los lados más oscuros de su conciencia, esas mismas «represiones y perversiones venéreas o sádicas» que plasma repartiendo condenas o premios a las almas con las que entra en contacto en su viaje ultraterreno. La interpretación freudiana[11] de la obra de Dante adquiere matices ferozmente irónicos, por no decir satíricos, cuando el narrador define a Virgilio como a un «genial pederasta» –siendo el eje temático de la sexualidad un hilo común a las cuatro partes de *Antagonía* y el de la homosexualidad ampliamente tratado en *La cólera de Aquiles* a través de la narración poco fiable de Matilde Moret, lesbiana con tendencias

---

[9] Sobre el uso de la ironía en literatura y en la obra de Luis Goytisolo, en particular, véase DeWeese, 2002, pp. 33-42, en particular, p. 36:

> El lector [...] tiene la obligación de asumir un papel más activo en la construcción del significado de una obra que interpreta como irónica. Reconoce unos signos que le hacen pensar que el significado de lo que lee es muy otro que el presentado en la superficie; por ejemplo, el uso de la exageración; la hipérbole; el uso de un narrador nada digno de confianza; diferentes registros de nivel de la lengua de los anticipados por el contexto; diferentes resultados de los anticipados en la trama que dan un giro inesperado a las expectativas que íbamos formulando durante la lectura.

Se trata de técnicas recurrentes en Luis Goytisolo, no solo por lo que concierne *Antagonía*, sino su *opera omnia*.

[10] Para un análisis detallado de estos símiles sigue siendo imprescindible el estudio de Sobejano, 1983.

[11] Sobre este tipo de interpretación véase Orlando (2015).

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

bisexuales– y a Beatriz en cuanto «niña muerta».[12] El pasado literario nutre y forma parte de la poética de Goytisolo y de algunos de los fragmentos más sugestivos de *Antagonía*. Y, sin embargo, el autor, a través de la voz de un narrador furiosamente omnisciente y extremadamente erudito, no interpreta ni entiende los clásicos como *auctoritates* inamovibles o indiscutibles, ni tampoco en cuanto entes sacralizados. El narrador de esta parte del capítulo IX de *Recuento* recurre a Dante para, de nuevo, desautomatizar y desmontar el sistema neotomístico medieval que constituye la base de las tres cánticas de la *Comedia* y demostrar, por enésima vez, que la diferencia entre Dios y Demonio o entre Paraíso e Infierno es del todo arbitraria y relativa:

> Y así como la relación cielo-infierno es de inversión coincidente, *como la imagen de una mano contra el espejo*, continuación de otra, *pero a la inversa*, así la relación entre Dios y el Demonio solo cabe entenderla como de índole esencialmente dialéctica, en cuanto, representando uno el orden armónico y el otro la transgresión, cuando tras varias revueltas fracasadas la sublevación triunfa, y con ella el caos que, al irse posando, al irse asentando, siempre da lugar a un orden nuevo y definitivo, los papeles se truecan, el Demonio, el rebelde victorioso, ocupa el puesto de Dios y, al tiempo que instaura un nuevo orden armónico definitivo, engendra su contrario, un nuevo principio de disolución, un nuevo Demonio, aquel antiguo todopoderoso derrotado, un indómito vencido que desde sus actuales *simas tartáricas* intentará una y otra vez, fracaso tras fracaso, la reconquista de *cimas olímpicas*, el restablecimiento de la Edad de Oro, nuevamente el Demonio contra Dios, Saturno contra Júpiter, las prometidas bondades del orden nuevo convertidas con el tiempo en arbitrariedad tiránica y en horror al bien, mientras las subversiones de ese orden –la transgresión, el mal, el terror– cobran el valor de actos liberadores, y de proezas las añagazas del Tentador, y cualidad de arcángel la naturaleza de sus agentes, como bien sabe aquel que ha descendido a lo más profundo, no como viajero curioso, como Ulises y Eneas y Dante, sino como aquel Prometeo que descendió a los infiernos en busca de su Eurídice, quien se había propuesto dar libertad al hombre comiendo del fruto prohibido (Goytisolo, 2016, pp. 636-637).

Estamos ante uno de los ejemplos más emblemáticos de la intertextualidad en ebullición, heterodoxa y omnívora de *Antagonía*: dándole totalmente la vuelta al sistema dantesco de las

[12] Beatrice Portinari muere con 24 años el 8 de junio de 1290. Sobre los datos históricos y sobre la transmutación poética que Dante lleva a cabo a partir de su encuentro con Beatriz véase Santagata (2018, pp. 50-58). Una reescritura contemporánea extremadamente interesante en la que Beatriz toma la palabra para contrarrestar o criticar al mismo Dante por su uso poético de su figura histórica en Moresco (2021, pp. 186-187):

> Se mi avesse voluta avrebbe trovato il modo di avermi. Ma lui non voleva me, voleva la Poesia, voleva essere un poeta, un grande poeta, il più grande di tutti, e i grandi poeti dovevano avere una donna ideale da trasformare in un'altra cosa, in un ídolo, in una specie di angelo [...] e lui ha messo gli occhi su di me per farmi fare quella parte. Ma lui non era neanche come gli altri poeti che giravano per Firenze e si facevano belli con le loro donne invéntate: era esagerato, era fissato, era malato, non si accontentava di farmi fare quella parte, voleva liberarsi di me spedendomi in paradiso, per poi andarci anche lui, in paradiso. E così mi ha uccisa [...]

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

condenas y de los premios en el mundo del más allá, el narrador de esta parte conclusiva de *Recuento* nos propone un mundo que es constante lucha de polos contrarios. Si no existe el Paraíso ni el Infierno es porque Dios y el Demonio son entes que se intercambian sus papeles de forma constante y paradójica. Al cosmos le sigue el caos y así seguidamente. Goytisolo mezcla en el mismo fragmento alusiones a la *Teogonía* de Hesíodo (la lucha de Saturno contra Júpiter, la oposición espacial entre las «simas tartáricas» y las «cimas olímpicas»), para luego evocar explícitamente a los tres protagonistas de sendos poemas fundacionales (Ulises en la *Odisea*; Eneas en la *Eneida*; Dante en la *Comedia*) en cuanto exploradores del abismo de la vida del más allá y, finalmente, para desestructurar la trama de la bajada de Orfeo al Hades a través del mito de Prometeo, tal y como lo describe Hesíodo en su *Teogonía* y el relato del *Génesis* sobre la tentación de Eva por el Demonio bajo la forma de serpiente y la expulsión del Paraíso terrenal tras la cata de la manzana del árbol de la vida.[13] En esta reescritura trastornada y perturbadora de los clásicos a Prometeo, dios del fuego, se le atribuye el rol de Orfeo, dios de la música, y a Eurídice el de Eva, tentada por el Demonio al comer del «fruto prohibido». La *Biblia* se mezcla con Dante y con cuatro de los relatos míticos fundacionales de la literatura clásica grecolatina (Hesíodo, Homero, Virgilio, pero también Ovidio, quien, en las *Metamorfosis* narra en detalle el viaje de Orfeo al reino de Perséfone con el objetivo de rescatar a su amada Eurídice), para dar lugar a una descripción intertextual en la que la lucha antagónica entre polos contrarios (Dios y Lucifer; el bien y el mal; el cosmos y el caos) sirve de *exemplum* en miniatura de la lucha macroscópica que *Antagonía* pone en marcha en sus cuatros partes y hasta el *summum* encarnado por *Teoría del conocimiento*, esto es, por la novela que finalmente Raúl consigue escribir y publicar.[14] La misma poética (intertextual y antagónica) se ahonda y se amplifica en la frase que sigue, en la que Dios aparece en cuanto Ser Supremo contradictorio por estar dotado de nombres que se modifican en relación con las religiones, el tiempo y el espacio:

> De ahí la diversidad de nombres del Creador, la ambigüedad de sus orígenes, sus confusos lazos de parentesco, Júpiter, Jehová, Ormuz, Elohim, Saturno, Alimán, Él. Es decir, el que no tiene nombre, el innombrable. Aquel que es uno mismo y su contrario (Goytisolo, 2016, p. 637).

[13] Véase Hesíodo (2015, p. 34), vv. 521-529 y p. 37, vv. 601-612 sobre el desafío de Prometeo a Zeus y su condena eterna y cruel del águila que le come «el hígado inmortal»; Ovidio (2003, pp. 552-553), Libro X, vv. 1-77; Biblia, *Génesis*, 3: 1-13, y, en particular, los versículos 4 y 5: «Entonces la serpiente dijo a la mujer: No moriréis; sino que sabe Dios que el día que comáis de él, serán abiertos vuestros ojos, y seréis como Dios, sabiendo el bien y el mal». Cabe subrayar que Eurídice muere por culpa del mordisco de una serpiente: véase Ovidio (2003, p. 552), Libro X, v. 10: «occidit in talum serpentis dente recepto», esto es: «muere tras haber recibido en su talón el mordisco de una serpiente». Sobre el viaje al Hades véase Herrero de Jáuregui (2021), con abundante bibliografía, además de Linares Sánchez (2020).

[14] Hesíodo aparecerá en otros fragmentos de *Antagonía* y no nos cabe duda de que el título de la obra de Goytisolo se inspira en la *Teogonía* por un procedimiento de reelaboración y poética inversa. Si el autor griego narra el nacimiento de los dioses del Olimpo y de los entes supremos que dan la vida y generan el Cosmos, Goytisolo narra la lucha constante dentro del Caos de los polos enfrentados (sean estos de origen político, ideológico, económico, social, cultural y, claro está, religioso).

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

Goytisolo mezcla los nombres de Dios justamente para mostrar su naturaleza ambigua y escurridiza. Si se trata de un nombre innombrable, resulta chocante que se le hayan atribuido tantos nombres a lo largo de los siglos: Júpiter en la tradición griega citada también por Hesíodo en su *Teogonía*; Saturno en la tradición latina que, a partir de Ovidio y de Virgilio, adquiere de los griegos a los demás dioses del Olimpo; Jehová a partir de las consonantes YHVH según la lectura que los escolásticos ofrecen del nombre innombrable a lo largo de la Edad Media; Ormuz, que, tal y como aclara Carlos Javier García en la nota al pie de su edición crítica de *Antagonía*, indica «la máxima deidad» dentro del zoroastrismo, «creadora del orden cósmico reinante», además del también citado Arimán (Alimán), deidad que encarna el mal y la destrucción;[15] Elohim y Él en cuanto sinónimos y símbolos con los que señalar a Jehová en el Antiguo Testamento.

Es como si la presencia de Dante y de su obra activaran un procedimiento de reescritura global y transversal del pasado no solo literario, sino también religioso.[16] El fenómeno queda patente en el fragmento que sigue al arriba citado (y, de nuevo, el discurso se torna entre filosófico y teológico):[17]

> Este Gran Narciso de juego proclive que, como para hacer ostentación de su poder, al entregarse a uno de esos actos de onanismo de los que brota un mundo, parece complacerse mutilando al hombre, amputando determinado número de componentes, a fin de que, conforme a un demoníaco cálculo de probabilidades, le sea tan matemáticamente imposible encontrar en el amor su complementario como en el equilibrio cósmico su libertad. Sus leyes lapidarias, que hicieron subir a Moisés a lo alto del Sinaí y gritar al cielo anubarrado: ¡Parla Cane! (Goytisolo, 2016, p. 637).

Dios se presenta aquí no solo en cuanto ser demoníaco, sino en cuanto narciso que se complace en el acto de mirarse a sí mismo y que se dedica a la masturbación para crear mundos. De nuevo, entre Hesíodo y Ovidio, Goytisolo reescribe el pasado mítico y literario mezclando la literatura grecolatina con la filosofía platónica y el mito de los andróginos,[18] tal y como aparece en el

[15] Véase Goytisolo (2016, p. 637), nota 147.

[16] Sobre las reescrituras bíblicas en la literatura universal es fundamental el magnífico ensayo de Boitani (2021).

[17] No hay que olvidar que todos estos fragmentos se encuadran en un momento peculiar de la vida carcelaria, esto es, cuando todos los presos están obligados a asistir a la misa del cura de la cárcel (y más si cabe los presos por motivos políticos). Raúl evoca, de hecho, las posturas y los gestos tanto del cura como de los demás compañeros de desventura, con toques a mitad de camino entre la sátira y lo grotesco.

[18] Véase Hesíodo (2015, pp. 18-19, vv. 177-193). En estos versos se alude a la amputación de los genitales de Cronos por mano de su hijo Urano y bajo la instigación de su madre Gea. Como especifica Hesíodo (vv. 188-193): «En cuanto a los genitales, desde el preciso instante en que los cercenó con el acero y los arrojó lejos del conteniente en el tempestuoso ponto, fueron luego llevados por el piélago durante mucho tiempo. A su alrededor surgía del miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nació una doncella». Hesíodo se refiere aquí a Afrodita, la diosa del Amor acompañada por Eros. Goytisolo (2016, pp. 798-799)

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

Banquete: Júpiter derrota a los andróginos separando sus genitales de tal forma que el ser humano se convierte en un animal que anda en búsqueda perenne y frustrada de su segunda mitad.[19] Lo trágico del asunto es que el amor y Eros no nos permiten encontrar nuestra mitad perfecta; ni el orden cósmico es propedéutico para poder disfrutar de la libertad. La *Biblia* vuelve a citarse a partir de *Éxodo*: esta vez para trastocar el sentido de la famosa escena en la que Yahvé le entrega a Moisés la tabla de los Diez Mandamientos (*Éxodo*, 31, 18). Como queda patente, una vez llegado a la cumbre del Sinaí, no serán esas las palabras pronunciadas por Moisés. La exclamación (en italiano, sin cursivas y sin entrecomillado), «Parla, Cane!», se atribuye al pintor de la Capilla Sixtina, Miguel Ángel, quien, ante la perfección de su estatua de Moisés, como si esta fuera humana, le habría espetado: «¡Habla, perro!». La exclamación, atribuida a una antigua leyenda sobre el artista italiano, resulta no solo satírica, sino incluso blasfema: Moisés llama a Dios «perro», rebajando al Creador del Universo a un animal que ladra, y, sobre todo, en lugar de recibir los Diez Mandamientos, actúa cual antecesor de Miguel Ángel frente al resultado de su escultura dedicada a sí mismo, el Moisés que hoy se puede contemplar en San Pietro in Vincoli (con evidente cortocircuito espaciotemporal y literario).[20]

---

reescribe este fragmento en *Los verdes de mayo hasta el mar*, acordándose, evidentemente, de las *Metamorfosis* de Ovidio y haciendo hincapié en los elementos más explícitamente eróticos de la escena.

[19] Véase Platón (2010, pp. 720-726). Como se recordará, es el dramaturgo Aristófanes quien narra el mito de los andróginos y ofrece la explicación de las múltiples variantes de actitud sexual entre heterosexuales, homosexuales y lesbianas. La «amputación de determinados componentes» a la que se refiere el narrador de *Antagonía* es eco de este fragmento:

> Tras pensarlo detenidamente dijo, al fin, Zeus: «Me parece tengo el medio de cómo podrían seguir existiendo los hombres y, a la vez, cesar de su desenfreno haciéndoles más débiles. Ahora mismo –dijo– les cortaré en dos mitades a cada uno y de esta forma serán a la vez más débiles y más útiles para nosotros por ser más numerosos. Andarán rectos sobre dos piernas y si nos parece que todavía perduran en su insolencia y no quieren permanecer tranquilos, de nuevo –dijo – los cortaré en dos mitades, de modo que caminarán dando saltos sobre una pierna». Dicho esto, cortaba a cada individuo en dos mitades, como los que cortan las serbas y las ponen en conserva o como los que cortan los huevos con crines (Platón, 2010, p. 722).

Los dos símiles nos dan una idea incluso irónica de la «ostentación de poder» de la que hace gala el Dios del Olimpo y que el narrador le achaca a este con tono airado.

[20] Sobre Miguel Ángel véase Giorgio Vasari, 1550; sobre la leyenda que cuenta cómo el mismo Miguel Ángel se quedara tan sorprendido del realismo de su estatua llegando a preguntarle «¿Por qué no hablas?» y, al no recibir respuesta, a golpearla en la rodilla con su martillo, véase Rendina, 2002, p. 554. No olvidemos que Sigmund Freud le dedicará al Moisés de Miguel Ángel uno de sus ensayos más sugerentes y penetrantes sobre el concepto de paternidad, autoridad y relación entre hombre y religión: véase Freud, 2017, pp. 89-129. La exclamación arrogante e airada del Moisés de Goytisolo que habla en italiano con la voz de Miguel Ángel encaja perfectamente en el écfrasis tripartito que a la estatua le dedica Freud: «Si recorremos de arriba abajo la figura, hallamos en ella sucesivamente los rasgos que siguen: En los gestos del *rostro* se reflejan los deseos, que llegaron a ser dominantes; *en la parte media* de la figura aparecen visibles los indicios del movimiento reprimido, y, por último, *el pie* muestra aún la postura inicial de la acción propuesta. Resulta así como si el dominio de la pasión desencadenada por la apostasía de su pueblo hubiera seguido una trayectoria vertical de arriba abajo. El brazo izquierdo, del que aún no hemos hablado, parece exigir su parte en nuestra interpretación. La mano correspondiente reposa sobre el regazo y parece acariciar los extremos

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

La reescritura satírica e iconoclasta se lleva a cabo también contra Dante: al rememorar el día en el que la policía franquista captura a Raúl y este toma conciencia de su actitud frente al marxismo, el narrador afirma lo siguiente:

> Ya que así como en Dante resulta obviamente insincera la mística cristiana de la que hace gala y, en la *Commedia*, la escolástica es una ideología superpuesta, así, en Raúl, la interpretación marxista del mundo como clave de la realidad más que en una evidencia racional –aunque voluntarista– se había basado desde el principio en una indisimulada voluntad de liberación y aún de terror, lejos de propósito constructivo alguno (Goytisolo, 2016, p. 641).

En este nuevo fragmento, Luis Goytisolo parece hacerse eco de la teoría de Benedetto Croce (2021, pp. 12-26) cuando, en su famoso ensayo *La poesia di Dante*, distingue de forma neta entre «estructura» y «poesía» para recordarle al lector de la obra que no son las partes más programáticamente ideológicas, sino las más emotivas y emocionales, donde el estilo de Dante toma el vuelo y produce verdadero goce estético. Es lo que se comprueba en los párrafos siguientes a esta observación de corte estético-literario, donde asistimos a un nuevo fenómeno intertextual, esta vez, entre Dante y San Agustín. Reflexionando sobre cómo el adulto juzga al niño que fue, Raúl compara implícitamente la infancia con «Esta selva que está al comienzo de nuestra vida» (Goytisolo, 2016, p. 642). La cita es clara alusión directa a los primeros tres versos del canto I del *Infierno*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita», esto es, «A mitad del camino de la vida, / me hallé perdido en una selva oscura / por apartarme de la buena senda» (Alighieri, 2018, p. 46). Ahora bien, la evocación de la «selva oscura» desata una serie encadenada de referencias ocultas a San Agustín:

> *Los caminos de la memoria*. Algo así como la visita a una de esas catedrales edificadas sobre otra anterior, construida a su vez con residuos de templos paganos, piedras pertenecientes a esa otra ciudad excavada bajo la ciudad actual, *ruinas subterráneas* que uno puede recorrer contemplando lo que fueron calles y casas y necrópolis y murallas protectoras, cimentadas casi siempre con restos de ciudades precedentes (Goytisolo, 2016, p. 642).

Se trata de un fragmento fundamental: si el sintagma «Los caminos de la memoria» podría remitir a las reflexiones sobre el tiempo que San Agustín lleva a cabo en sus *Confesiones*, el sintagma «ruinas subterráneas» remite directamente al capítulo VIII del Libro X de la obra maestra del santo de Hipona, donde la misma capacidad de rememorar el pasado se nos presenta metafóricamente

---

de la barba. Da la impresión de querer borrar la violencia, con la que un momento antes la ha mesado la otra mano» (Freud, 2017, p. 119; las cursivas son mías).

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

a través de expresiones que espacializan el tiempo. En esta sección de las *Confesiones* San Agustín habla de la memoria en términos arquitectónicos: «cuartel», «enorme sala» y, sobre todo, «depósito infinito» de imágenes (San Agustín, 2010, pp. 483-484). Si para Dante, entonces, la fantasía es un «lugar en el que llueven las imágenes», para San Agustín la memoria adquiere rasgos parecidos al almacenar (de forma del todo aleatoria) las imágenes de las cosas que percibimos a través de los sentidos para así poder recuperarlas en el futuro. Pues bien, es a través de estas referencias implícitas a la función de la memoria y a la percepción de un «tiempo muy superior, en su elasticidad y amplitud, al tiempo cronológico» (Goytisolo, 2016, p. 644) como Raúl toma conciencia de qué puede hacer con las palabras y de cómo las palabras podrán rescatarlo de su realidad particular permitiéndole crear otro mundo, el de la ficción que luego veremos plasmada en *Teoría del conocimiento*. Se trata de una especie de anagnórisis o reconocimiento (en el sentido aristotélico del término):

> era como si las palabras, una vez escritas, resultaran más precisas que su propósito previo y hasta le aclararan lo que, con anterioridad, solo de un modo vago intuía que iba a escribir. Un libro que fuera, no referencia de la realidad sino, como la realidad, objeto de posibles referencias, mundo autónomo sobre el cual, teóricamente, un lector con impulsos creadores, pudiera escribir a su vez una novela o un poema, liberador de temas y de formas, creación de creaciones (Goytisolo, 2016, p. 644).

Cabe recordar que Raúl evoca estos momentos de iluminación interior y de toma de conciencia de su futuro libro estando dentro de la cárcel. Es la pérdida de libertad lo que lo empuja a activar tanto su imaginación como su fantasía. Es el aislamiento total lo que lo lleva a recordar su pasado reciente (Nuria Oller, sus amigos universitarios, sus acciones antifranquistas) y su pasado relacionado con su infancia (pautando los recuerdos con citas implícitas y alusiones explícitas a las *Confesiones* de San Agustín). Es un momento clave: el libro que tiene en mente el protagonista no será una obra realista o que pretenda narrar la realidad de los hechos históricos o autobiográficos del autor; el libro deseado y plasmado en este fragmento se presenta como «creación de creaciones» o «mundo autónomo», esto es, libro capaz de estimular al lector en sus propios impulsos creativos. Quizás sea en este fragmento donde más evidente es el influjo de Miguel de Cervantes y la tendencia intertextual y metaliteraria de toda *Antagonía*. Si el *Quijote* se presenta como parodia de las novelas caballerescas que trastornan el cerebro de Alonso Quijano y este, en el papel del Caballero de la Triste Figura, va creando su propio libro, «creación de creaciones» a partir de los mismos «impulsos creadores» del protagonista, *Antagonía* se va construyendo en cuanto «mundo autónomo» en el que, finalmente, Raúl podrá utilizar la palabra escrita para «comprender el mundo a través de sí mismo y conocerse a sí mismo a través del mundo» (Goytisolo, 2016, p. 644). Se trata de un fenómeno cervantino que se amplifica tanto en *Los verdes de mayo hasta el mar* como en *La cólera de Aquiles* y que, finalmente, encontrará su cumbre en *Teoría del conocimiento*. Es más, tanto en el *Quijote* como en *Antagonía* el lector ocupa el primer plano, como ya estamos viendo a través del análisis de la sombra de Dante Alighieri. Es el lector, en su necesaria «actividad de cooperación interpretativa», según la terminología de

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

Umberto Eco (1989), quien tiene que desvelar enigmas, atar cabos y rellenar huecos de las múltiples tramas de la tetralogía y seguir, por su cuenta, las múltiples hipótesis interpretativas que las voces de los múltiples narradores sugieren, junto con las múltiples lecturas de los heterogéneos fenómenos de la intertextualidad.[21]

Dante, la *Divina Commedia* y la Ciudad Ideal

No será casualidad, entonces, que, como adelantamos, Dante vuelva a aparecer, junto con los demás clásicos citados, hacia la parte conclusiva de *Teoría del conocimiento*, y, en particular, en el capítulo IV (titulado *Diario íntimo* y parte de las notas de Ricardo Echave) y en los capítulos VII y X (sin título y que forman parte de las memorias de «El Viejo»).

En el primer caso, Ricardo Echave lleva a cabo la lectura del diario de Carlos, el joven con ínfulas de escritor con el que el lector entrará en contacto desde la primera línea de *Teoría del conocimiento*. El padre de Carlos consulta a Ricardo Echave para que lo ayude a interpretar el texto o a darle su opinión sobre los contenidos del mismo. Ricardo subraya un primer elemento central: Carlos no ha escrito su diario como si de un testimonio real se tratara sino, más bien, como obra autoficticia o pseudo-autobiográfica. En el curso de sus elucubraciones, Ricardo sufre insomnio y sueña con encontrarse en Guayaquil, ciudad de Ecuador, en una cumbre internacional de arquitectura. Los ya citados primeros versos del Infierno se cuelan en el sueño y aparecen directamente en italiano (de nuevo, sin entrecomillar): «Nel mezzo del cammin di nostra vita, dijo alguien» (Goytisolo, 2016, p. 1234). Tampoco será casualidad el hecho de que Ricardo defina esta serie de sueños sobre Ecuador como «girones de sueños» (Goytisolo, 2016, p. 1234), siendo «girones» el término técnico que Dante adopta para construir el mapa del *Infierno*. Finalmente, y siempre dentro del capítulo IV, Dante se une a San Agustín en una nueva reflexión sobre la arbitrariedad de las imágenes oníricas y sus indeterminados orígenes a lo largo del tiempo, tratándose siempre de «imprecisas coordenadas» (Goytisolo, 2016, p.1235) que podemos colocar tanto en la niñez como en la etapa de la vida adulta, sobre todo cuando nos referimos a sueños recurrentes, como es el que perturba a Ricardo y en el que el personaje se ve trasladado a Barcelona, una ciudad que:

> sea por una subida del nivel del mar, sea por una generosa respuesta divina a las preces ad petendam pluviam, sea por una sabia combinación de ambos factores, aparecía totalmente anegada, la limpia orilla, similar en su quietud a la de un lago, reflejando las plantas del jardín de casa, y allá abajo, a profundidad más bien uniforme, la ciudad intacta, sus calles y plazas,

[21] Carney (2012, pp. 95-109) analiza en detalle cómo cada narrador de las tres secciones de esta última parte de *Antagonía* intenta imponer su voz y su visión del mundo contra los demás narradores (y cada uno desde la atalaya de su condición existencial: Carlos es el joven escritor en ciernes; Ricardo Echave el escritor maduro y lúcido; el Viejo el escritor que dicta sus memorias al padre de Carlos y que cree legar a sus descendientes una obra rica en reflexiones filosóficas y hondas), de tal modo que: «Each narrator struggles to express himself from within a linguistic system based on the logic of binary opposites» (2012, p. 105).

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

> sus edificios, sus árboles mecidos por las corrientes marinas igual que lo haría el aire, el tibio sol traspasando las aguas bañándolo todo, réplica del cielo, con sus azules y sus borrones de nubes, la lisa superficie (Goytisolo, 2016, p. 1235).

Se trata de una descripción lírica y, al mismo tiempo, distópica (o relativa a un futuro apocalíptico) en la que Barcelona se presenta como una ciudad sumergida, cual nueva Atlántida, y el mundo diametralmente al revés con respecto a su configuración espacial euclídea: el azul del mar sustituye el del cielo; lo de arriba se proyecta hacia el mundo subacuático; las corrientes marinas mueven los árboles en lugar del viento. Si la expresión latina «ad petendam pluviam» remite a la expresión eclesiástica que se utilizaba para pedir lluvia en periodo de sequías y la descripción subacuática de Barcelona remite inevitablemente a la isla de Atlántida tal y como nos la describe Platón en el *Timeo* y en el *Critias* (Platón, 1992, pp. 125-262), la inquietud que le produce este extraño sueño a Ricardo podría evocar los versos en los que Dante evoca el estupor que tuvo que experimentar Neptuno cuando viera por primera vez cómo sus aguas venían ultrajadas por Argos, el barco de los Titanes: «Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a la 'mpresa / che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo» (en Alighieri, 2018, p. 807).[22] La evocación es del todo implícita; sin embargo, es justamente el acto de contemplar lo de abajo desde arriba (Barcelona debajo del mar y contemplada desde la orilla de un lago) lo que podría evocar la mirada asustada de Neptuno, que desde abajo mira hacia arriba y observa inquieto la sombra del primer barco que se atreve a navegar por sus mares.[23] De Dante, de nuevo, pasamos a San Agustín:

> Saltos que nos retrotraen en el tiempo, sueños que nos remiten a otros sueños y que, con todo y manifestarse de forma casi simultánea en los primeros segundos que siguen al despertar, terminan por perderse en *las áreas de lo que se ha olvidado*, de lo que se halla *más allá de cualquier impresión consciente así sensitiva como selectiva*, sin apelación posible en su falta de certeza cuantas interrogaciones queramos formularnos, cuestiones tales, por ejemplo, como la de si no habrá un principio común a hechos tan dispares como pueden serlo un sueño de infancia y mi temprana vocación de arquitecto (Goytisolo, 2016, p. 1235).

Es en el ya citado capítulo X del Libro X de las *Confesiones* donde San Agustín llega a personificar las imágenes del pasado que podemos hallar en nuestra memoria o que no conseguimos rescatar de esas «áreas de lo que se ha olvidado» cuando nos empeñamos en recordarlas. Y es así como pueden ser esas mismas imágenes del pasado quienes nos pregunten: «¿No somos nosotras por casualidad?» (San Agustín, 2010, p. 482). Raúl, adoptando esta vez la narración en primera persona de singular, sigue esta «serie asociativa generada por una noche de sueño inquieto» (Goytisolo, 2016, p. 1235) para narrarnos un nuevo sueño que se presenta, en realidad, como rememoración

[22] «Un solo instante es para mí un letargo / mayor que el de hace veinticinco siglos, / cuando Neptuno vio la sombra de Argos» (Alighieri, 2018, p. 807: vv. 94-96; traducción de J. M. Micó).
[23] Sobre el mito de Argos y de los argonautas, véase Ferry (2010, pp. 296-303).

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

y, al mismo tiempo, como écfrasis de «La Ciudad Ideal», un dibujo anónimo del que recuerda con precisión todos los detalles visuales y geométricos. La descripción de esta ciudad, cuyo nombre remite evidentemente tanto al *De Civitate Dei* (412-416 d. C.) de San Agustín como a la *Utopía* (1517) de Tomás Moro, se presenta como enigma y plasmación gráfica de toda la trama de *Antagonía*.

Si su estructura interna remite al *Paraíso* de Dante por su «recinto amurallado en forma de dodecágono regular, con nueve paseos de ronda inscritos uno dentro de otro en proporción decreciente, y cuatro avenidas transversales que confluyen en el centro geométrico del perímetro» (Goytisolo, 2016, p. 1235), demostrando, por enésima vez, cuánta importancia simbólica cobran el número tres, el nueve, y el cuatro dentro de la numerología de *Antagonía*; si la «Ciudadela» amurallada que se encuentra en el interior de ese centro simbólico parece remitir a Dite, la ciudad que Dante cruza al entrar en el sexto círculo del *Infierno* en el canto IX (donde se castigan a los herejes), por ser «de superficie circular» y por estar «rodeada por un foso» (Goytisolo, 2016, p. 1235), está claro que la Torre del Tiempo que domina el centro del perímetro remite a San Agustín, sobre todo por el hecho de que esa misma torre funciona como el zenit que marca el paso del tiempo y la consecuente proyección de las zonas de luz y de las de sombra en la ciudad entera, con una aclaración fundamental y paradójica: «son las zonas de sombra las que corresponden al paso del tiempo y las de luz las que escapan a su paso» (Goytisolo, 2016, p. 1236), confirmando, así, la imposibilidad de poder encontrar una respuesta clara y unívoca a la pregunta «¿Qué es el tiempo?», pregunta con la que empieza el famosísimo capítulo XIV del Libro XI de las *Confesiones*[24] y que vuelve en esta enésima reflexión filosófica y lírica de Raúl:

> Pues así como el hombre cuya madre murió cuando era niño fijará la imagen que de ella tenga en ese periodo que no recuerda del que solo quedan fotografías, la imagen de una mujer eternamente joven y bella, mientras que el padre, para quien el tiempo siguió corriendo, será para siempre el viejo extravagante que fue en sus últimos años, anulados los recuerdos anteriores por los finales, el de una bella joven casada con un viejo, así las reconstrucciones de la memoria, sus tretas y sus trampas (Goytisolo, 2016, p. 1237).

La reflexión sobre las tretas o trampas de la memoria y la subjetividad del que se dedica al acto de rememorar el pasado nos ayuda a entender también cómo la muerte de la madre influirá en la

[24] Véase San Agustín, 2010, p. 560: «¿Qué es entonces el tiempo? ¿Quién podrá explicarlo concisa y fácilmente? ¿Quién podrá comprenderlo, al menos con el pensamiento, para formular una explicación al respecto? Y sin embargo ¿qué otra cosa recordamos al hablar más cercana y conocida que el tiempo?». Sobre el enigma del tiempo véase Ortega, 1982, pp. 121-138: «La memoria en el recuento de Raúl funciona como medio de conocimiento personal e histórico, es decir, como instrumento liberador de sus neurosis y psicosis, mediante un diálogo entre el pasado y el presente, no como regresión a formas características del estado infantil, sino como envolvente movimiento cíclico» (1982: 126).

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

toma de conciencia del personaje de su propio futuro y de su propia identidad, aunque siempre de forma implícita, nunca a través de una narración clara e historicista de los hechos[25].

Finalmente, Dante vuelve a aparecer en el capítulo X de *Teoría del conocimiento*: en este caso, es El Viejo quien toma la palabra para unir en el mismo fragmento a Platón y al ya citado Moisés. Si ambos le merecen su admiración es porque tanto el filósofo como el profeta han demostrado ser verdaderos novelistas, seres capaces de crear antagonistas y de presentarse en cuanto protagonistas de sus propias hazañas, capaces, además, de «Convertir su principal personaje en único dios, extrapolarlo hasta el extremo de que sea el lector quien esté en sus manos y no al revés» (Goytisolo, 2016, p. 1303). Lo mismo aplica El Viejo a Dante, autor y protagonista de una reescritura global del mundo, incluyendo el del más allá. Tras definir al poeta como «genial paranoico», El Viejo vuelve a modificar lo que ya habíamos leído sobre el Purgatorio en *Recuento* para llegar a las siguientes conclusiones: el Purgatorio no es solo el «punto de máxima distancia respecto al Paraíso», sino que es también «expresión de ese proceso ascensional que tiene por objeto la visión desde lo alto que nos ofrece el mundo, previo descenso a lo más profundo de nosotros mismos. El conocimiento, sí. Y, en grado no menor, la actividad creadora» (Goytisolo, 2016, p. 1335).

Si la vida es tránsito hacia la muerte y el Purgatorio el lugar en el que estamos condenados a vivir, para El Viejo cada hombre puede «encontrar en [su] propio ojo la luz de esa pupila que constituye el centro del Paraíso, esa luz que, reflejada en su reflejo, da fuego a [su] propia pupila» (Goytisolo, 2016, p. 1355).[26] De nuevo, los dos polos extremos y opuestos se tocan, igual que Dante supo ver cómo el centro mismo del abismo infernal es colindante con las puertas del Paraíso.

Dante y el estilo dantesco de Luis Goytisolo

Como queda demostrado hasta aquí, Dante Alighieri influye tanto en la estructura y la organización en partes, capítulos y subtramas de *Antagonía* como en el fenómeno intertextual, omnívoro y constante desde la primera hasta la última página de la obra.[27] Sin embargo, no

[25] Véase Goytisolo (2015), donde el autor se percata del trauma que supuso para él la pérdida de su madre en el estallido de la guerra civil y de cómo el fantasma maternal sigue apareciendo en todas sus obras, ya a partir de *Las afueras*.

[26] El Viejo explicitaría en este fragmento el origen dantesco de la Luz eterna que Dante contempla en el Empíreo, además de expresar su poética de la creación, a mitad de camino entre la filosofía platónica y la teología escolástica. Es lo que subraya Noyaret (2016, p. 109): «il est capable de voir au-dedans des autres, à savoir leurs rêves, leur pensées et leurs sensations, qu'il materialise ensuite sur écran [...]. Dans l'instant précis de sa mort, vécue comme une renaissance signifiée par son elévation triomphale dans les airs, lui voit ce que les autres ne voient pas».

[27] Pensemos en los fragmentos fónicos que Raúl, siendo niño, capta en las oraciones de las mujeres de su casa natal: «Kyrie eléison. Christe eléison» (Goytisolo, 2016, p. 61) que son parte del rosario y de la misa cristiana («Señor, ten piedad. Cristo, ten piedad») que producen un eco evidente en la metáfora dantesca en la que se describe el vuelo de las golondrinas en la última página de *Antagonía*, donde se describe a través de la sinestesia el monasterio hacia el que se dirigen los pájaros y sus partes arquitectónicas

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

podemos olvidar que Dante y su poesía influyen también en el acto de escritura de los múltiples narradores de *Antagonía*: por razones de espacio, haremos referencia tan solo a un fragmento de la obra, dejando para próximos acercamientos el estudio detallado de la presencia de la sombra dantesca en los idiolectos de esos mismos narradores. Así suena el íncipit del capítulo I de *Teoría del conocimiento*:

> La belleza física reside en el cuerpo, pero sólo reside, ya que sólo hasta cierto punto su naturaleza es en verdad física. Junto a rasgos propiamente físicos, una determinada armonía de líneas, una determinada calidad de la piel, del cabello, de los dientes, hay rasgos que, con todo y manifestarse en el cuerpo, superpuestos a los rasgos físicos, no son de naturaleza física. Su ámbito, más que al cuerpo, pertenecen al espíritu, a lo que antaño se llamaba el alma, una palabra a la que me parece una lástima haber renunciado, dado su alto valor analógico, cuando lo que con ella se quiere designar es el conjunto de factores síquicos que en el cuerpo tienen su asiento y seguirán teniéndolo hasta que la muerte los separe, todo igual que en una de esas pinturas primitivas que nos muestran el alma inmortal en trance de abandonar la cárcel que para ella fue el cuerpo perecedero, ese cuerpo que ahora exhala, exangüe, su último aliento (Goytisolo, 2016, p. 1133).

La cuestión de en qué consiste la belleza se amplifica hasta tocar el nudo de las relaciones entre alma y cuerpo, entre naturaleza espiritual y naturaleza carnal del ser humano. Si aquí percibimos la sombra de Dante a partir de las alusiones implícitas al *Fedón* de Platón o a la *Metafísica* de Aristóteles, también notamos sintagmas que remiten a la ya citada *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y a Sigmund Freud (en este contexto, basta con sustituir el término «alma» al término «inconsciente» para entender cómo el cuerpo es el asidero de los «factores síquicos» que caracterizan nuestra vida interior). Sin embargo, la reflexión se complica cuando la atención del narrador se fija en el rostro de la mujer deseada y contemplada:

> En el rostro, en su rostro, ¿es la belleza en sí de los ojos lo que manda o es la mirada? ¿La línea estilizada de esos ojos o los pliegues que forman los párpados superiores en su encuentro con los inferiores, rasgos que, así como los meandros de un río son producto no tanto de un capricho del cauce cuanto del fluir del agua, así, de igual modo, no son esos rasgos movimiento fijado, expresión impresa en la materia? ¿Son sus labios o es su sonrisa, o será más bien, como

principales: «los claustros» y el «cimborio» (Goytisolo, 2016, p. 1360). Tampoco nos resulta casual la cita del rezo en latín: el *Ulises* (1922) de James Joyce empieza con las palabras en latín de Buck Mulligan: «Introibo ad altare dei», fórmula con la que se da inicio a la celebración de la misa (Joyce, 1993, p. 3). La fórmula final de la misa aparece en la página 646 de *Antagonía*, en el ya citado capítulo IX de *Recuento*, con paródica cita de uno de los dramas más emblemáticos de Calderón de la Barca: «Drama alegórico: la vida es sueño. Salvo, quizá, para quien sueña estar en la prisión y despierta en la prisión. El problema, entonces, será únicamente el de salir. Ite missa est» (Goytisolo, 2016, p. 646).

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

> sucede con los ojos, la huella del gesto que conforma la comisura de sus labios lo que da su verdadera peculiaridad a la expresión de su boca? (Goytisolo, 2016, p. 1134).

De Platón el narrador nos lleva al neoplatonismo que nutre la visión mística del amor tal y como Dante la plasma en la *Vita Nova*, el poema en el que canta y narra –mitificándolo y declinándolo según la poética del *dolce stil novo*– su encuentro con Beatriz, antes de convertirla en su guía espiritual hacia el Paraíso. El Amor, según la interpretación neoplatónica que Dante hace propia, surge de la contemplación de los ojos de la mujer amada.[28] Son los ojos el puente metafórico que de la pasión erótica lleva a la contemplación de la bondad de la persona amada en su nobleza interior. Pensemos, por poner tan solo un ejemplo, en los vv. 52-58 del poema titulado *Donne ch'avete intelletto d'amore*, del libro XIX de la *Vita Nova*: «De li occhi suoi, come ch'ella li mova, / escono spirti d'amore inflammati, / che feron li occhi a qual che allor la guati, / e passan sì che 'l cor ciasciun retrova: / voi le vedere Amor pinto nel viso, / là 've non pote alcun mirarla fiso» o, lo que es (casi) lo mismo: «De sus ojos, según ella los mueva, / brotan espíritus inflamados de amor, / que hieren los ojos de quien la mira, / y de tal manera lo atraviesan, que cada uno alcanza / el corazón: vosotras veis Amor pintado / en su rostro, allí donde nadie puede mirarla / fijamente» (Alighieri, 2003, pp. 76-77).

Es la mirada el motor que permite acercarse al sujeto objeto del deseo; son los ojos los que permiten ahondar en la intimidad de la mujer deseada; es Amor la pasión que se desata cuando alguien se atreve a contemplar a Beatriz de cerca. Irónica es la reescritura de Luis Goytisolo si consideramos que todas las preguntas retóricas alrededor del rostro, de los ojos, de los labios, de la mirada de la mujer deseada las elabora Carlos, un joven escritor en ciernes que se dedica a espiar de forma voyerista a Aura (*nomen omen* detrás del cual se esconde, además de la Beatriz dantesca, una vecina cuyo nombre real es Aurora) y que se dedica a la masturbación parapetado detrás de la ventana de su habitación. Dante, su poesía, su poética, su forma de pensar el Amor y Eros, impregnan estas primeras páginas del diario íntimo de Carlos para enseñarnos cómo deberemos leer el resto de *Teoría del conocimiento*, esto es, filtrando lo que se dice con lo que no se dice; lo que está dentro y lo que se queda fuera del texto; lo que se cita de forma parodiada, alusiva e irónica, de lo que se reescribe en función de la poética iconoclasta y, a veces, despiadadamente irónica o satírica, del mismo Luis Goytisolo.

Antagonía en cuanto novela «evangélica»: a modo de conclusión

[28] Sobre este nudo y la teoría *stilnovista* que Dante rescata de Guido Cavalcanti y ambos reelaboran a partir de la obra poética de Guido Guinizzelli y de Andrea Cappelano, véase Boitani (1999, pp. 67-94).

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

Se comprende, entonces, cómo Dante Alighieri, en cuanto poeta real y en cuanto personaje ficticio de la *Comedia*, se convierte en una especie de sosia o *alter ego* tanto para Raúl Ferrer Gaminde, epítome del escritor que crea a partir del enclaustramiento y de la soledad que implica su vida en la cárcel a partir del día 12 de febrero, como para el mismo Luis Goytisolo, quien, rememorando una porción de su propio pasado a través del personaje ficticio de Raúl, va reconstruyendo cómo y por qué nació el proyecto de *Antagonía*.

Ahora bien, en el capítulo X de *Teoría del conocimiento* el lector volverá a encontrar la sombra de Dante no solo por las ya citadas reflexiones metaliterarias sobre el Purgatorio en cuanto imagen de la vida humana, sino también en cuanto poeta que rompe la frontera entre la vida y la muerte y se atreve a traspasar el umbral de lo que es ficticio y de lo que es real, dando lugar a una verdadera «creación de creaciones». Igual que Alicia en el País de las Maravillas, Dante cruza la frontera del espejo, va más allá de los datos reales e históricos, para recrear el mundo (el de aquí y el del más allá). Según El Viejo, el hombre lleva siglos trabajando «ante un gran espejo en el que se reflejaba el mundo y el origen de este mundo» (Goytisolo, 2016, p. 1338). Luego llegó Dante y su *Comedia*. Al poeta italiano «le corresponde la gloria de haber sido el último, no ya en delimitar sino también en *traspasar fronteras*, de haber sabido *proyectarse* al otro lado del espejo sin dejar por ello de *permanecer* en este». Igual que Diego de Velázquez con *Las Meninas,*[29] Dante con su *Comedia* ha sabido explorar el mundo, explorarse a sí mismo, explorando las relaciones entre «mundo» y «yo», precisamente gracias a su capacidad de haberse sabido proyectar al otro lado del espejo permaneciendo en este. Es la capacidad dantesca y velazqueña de estar «dentro» y «fuera» del cuadro (o del espejo) lo que da sentido al acto de la contemplación del mundo y de uno mismo por el trámite del texto (pictórico o literario):

> Y así como en una obra de ficción su sentido último no hay que buscarlo en el texto, ni en su autor, ni en el lector, sino en la relación que vincula la obra con uno y otro, relación a través de la cual aquélla cobra vida, se vivifica, a la vez que ilumina la figura del autor lo mismo que la del lector, así, de modo semejante, nuestra relación de conocimiento con respecto al ser humano y al mundo en que vive (Goytisolo, 2016, p. 1336).

Si Dante ha sido el primero en ver (sin poder narrar) la semejanza inquietante entre Infierno y Paraíso en cuanto polos extremos que se tocan, también ha sido el primero en superar las fronteras entro lo que se ve delante del espejo y lo que se esconde detrás.

En *Naturaleza de la novela*, un ensayo de 2013, Luis Goytisolo reflexiona sobre el estilo, el tono y las características principales de la novela, desde la Edad Media hasta nuestra contemporaneidad, distinguiendo dos modalidades principales de relato: el bíblico y el evangélico (Goytisolo, 2013, pp. 153-156). Según esta interpretación, en el relato de tipo bíblico el protagonista se ve enfrentado a un mundo fijo, un pasado «todavía vigente» y un presente «inmodificable»

[29] Sobre la presencia y la función simbólica de los cuadros de Velázquez en las cuatro partes de *Antagonía*, véase Wislocka (1983, pp. 75-88), además de Candeloro (2023).

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

(Goytisolo, 2013, p.153); en el relato de corte evangélico, en cambio, el protagonista lucha ganarse un futuro mejor, un «difícil camino cuyo mero recorrido supone ya en sí mismo la redención y, en cierto modo, el desenlace» (Goytisolo, 2013, p. 154). Este esquema se puede aplicar a todas las obras clásicas que conocemos desde la Edad Media: *El Cantar de Roldán* sería un relato bíblico, mientras que el *Mio Cid* será evangélico. La *Celestina* podría ser bíblica, mientras que el *Lazarillo* sería evangélico. La *Divina Commedia* es «marcadamente evangélica» (Goytisolo, 2013, p. 156), mientras que el *Decamerón* es bíblico. La obra de Juan Benet «resulta obviamente bíblica»; la del mismo Luis Goytisolo, «evangélica».

Como hemos podido comprobar persiguiendo la sombra de Dante en *Antagonía*, Luis Goytisolo no podría haber sido nunca «bíblico», al elaborar a lo largo de ocho años una novela que pretende reconstruir el mundo a partir de la literatura del pasado en el nombre de una obra que se va haciendo conforme la leemos y de acuerdo a un fenómeno de intertextualidad constante y omnívoro. Al lector le es dado el papel de interpretar activamente y en colaboración con el autor (escondido detrás de las múltiples voces de sus heterogéneos narradores) las interrelaciones de esos mundos narrativos en los que nos es brindada la oportunidad de entender mejor el mundo real que nos rodea y, quizás, nuestro propio mundo interior. Si para Dante la fantasía es un «lugar en el que llueven las imágenes», para Luis Goytisolo la imaginación es ese lugar en el que llueven imágenes inéditas a partir, precisamente, de la poesía y de la poética del autor de la *Comedia*. En resumen, Dante es el emblema y símbolo del escritor que crea y que explota su creatividad para desarrollar su propia «teoría del conocimiento». Solo el que crea puede conocerse a sí mismo y conocer el mundo real a partir del plano de la ficción. *Quod erat demostrandum*.

Referencias bibliográficas

Alighieri, D. (1999). *Divina Comedia*, introducción, traducción en verso y notas de Ángel Crespo. Planeta.

Alighieri, D. (2003). *La vida nueva*; Cavalcanti, G., *Rimas*. Enrico Fenzi (Prólogo), Julio Martínez Mesanza y Juan Ramón Masoliver (Trads.). Siruela.

Alighieri, D. (2018). *Comedia*, traducción de José María Micó. Acantilado.

Boitani, P. (1999). *Il genio di migliorare un'invenzione*. Bologna. il Mulino.

Boitani, P. (2021). *Rifare la Bibbia. Ri-Scritture letterarie*. il Mulino.

Calvino, I. (1994). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Aurora Bernández (Trad.). Siruela.

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

Candeloro, A. (2023). La descripción 'desatada' en *Antagonía* de Luis Goytisolo. En Norma Angélica Cuevas Velasco y Raquel Velasco (eds.). *Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario* (pp. 149-176). Universidad Veracruzana.

Carney, T. (2012). Luis Goytisolo's *Teoría del conocimiento* as Postmodern Autobiography. *Mirada Hispánica*, 5, 95-109.

Clotas, S. (ed.) (1983). *El cosmos de* Antagonía*: incursión en la obra de Luis Goytisolo*, Anagrama.

Croce, B. (2021). *La poesia di Dante* (1921). Bibliopolis.

De San Pedro, Diego (1995). *Cárcel de amor. Con la continuación de Nicolás Núñez*. Carmen Parrilla (Ed.). Crítica.

DeWeese, P. (2000). La importancia de los números y de la geometría en *Antagonía* de Luis Goytisolo. En Florencio Sevilla y Carlos Alvar (Eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Castalia, vol. II, 543-549;

DeWeese, P. (2002). La ironía: el arte de la interpretación. En Eduardo Mendoza, Enrique Vila Matas, Pamela De Weese, Ricardo Piglia, Amalia Vilches Dueñas, Beatriz Ferrús Antón, Carlos Javier García…, Víctor Silva Echeto, *La ironía en la narrativa hispánica contemporánea. X Simposio Internacional de Narrativa Hispánica Contemporánea*. Puerto de Santa María. Fundación Luis Goytisolo, 2002, 33-42.

Díaz Navarro, E. (2017). Entrevista con Goytisolo. *Campo de Agramante,* 26, 27-39.

Eco, U. (1989). *Lector in fabula*. Bompiani.

Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Bompiani.

Ferry, L. (2010). *Imparare a vivere. La saggezza dei miti*. Garzanti.

Freud, S. (2017). *El Moisés de Miguel Ángel y otros escritos sobre el arte y los artistas*. José L. Etcheverry (Trad.), Pierre Cotet y François Robert (Eds.). Amorrortu.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.

Goytisolo, L. (2009). *Cosas que pasan*. Siruela.

Goytisolo, L. (2012). *Antagonía*. Ignacio Echevarría (Prólogo). Anagrama.

Goytisolo, L. (2013). *Naturaleza de la novela*. Anagrama.

Goytisolo, L. (2015). *El sueño de San Luis*. Anagrama.

Goytisolo, L. (2016). *Antagonía*. Carlos Javier García (Ed.), Gonzalo Sobejano (Epílogo). Cátedra.

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

Herrero de Jáuregui, M. (2021). *Catábasis: el viaje infernal en la Antigüedad*. Alianza.

Hesíodo (2015). *Teogonía – Trabajos y días – Escudo – Fragmentos - Certamen*, A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díaz (Intrd., Trad. y notas). Gredos.

Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.

Joyce, J. (1993). *Ulysses*. Jeri Johnson (Ed. e Intrd.). Oxford. Oxford University Press.

Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento*. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas (Eds. y Trads.). Antonio Machado Libros.

Linares Sánchez, J. J. (2020). *El tema del viaje al mundo de los muertos en la Odisea y su tradición en la literatura occidental*. Editum.

Lucrecio (1984). *De la naturaleza de las cosas*. Agustín García Calvo (Ed.), Abate Marchena (Trad.). Ediciones Orbis.

Moresco, A. (2021). *La vita nova di Dante*. il Saggiatore.

Noyaret, N. (2016). *Luis Goytisolo. Antagonía*. Atlande.

Orlando, F. (2015). *Per una interpretazione freudiana della letteratura*. Einaudi.

Ortega, J. (1982). La visión del mundo en *Recuento*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 385, 121-138.

Ortega, J. (1983). Entrevista con Luis Goytisolo. En Salvador Clotas (Ed.), *El cosmos de* Antagonía*: incursión en la obra de Luis Goytisolo* (pp. 143-44). Anagrama.

Ovidio (2003). *Metamorfosis*. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias (Eds.). Cátedra.

Platón (1992). *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*. María Ángeles Durán y Francisco Lisi (Trads., Introd. y notas). Gredos.

Platón (2010). *Banquete*. Marcos Martínez Hernández (Trad.). En *Diálogos*, Carlos García Gual (Prólogo), Antonio Alegre Gorri (Introd.). Gredos.

Question de amor (2003). Editada por primera vez en Valencia en 1513 por Diego de Gumiel. Sobre la edición citada: Carla Perugini (Estudio, edición y notas). Universidad de Salamanca.

Rendina, C. (2002). *La grande guida dei monumenti di Roma*. Newton Compton.

San Agustín (2010). *Confesiones*. Alfredo Encuentra Ortega (Introd., Trad. y notas). Gredos.

Santagata, M. (2018). *Dante. La novela de su vida*. Giovanna Gabriele Muñiz (Trad.). Cátedra.

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0

Sobejano, G. (1983). Luis Goytisolo y Juan Benet: dos estilos de comparación. *Bulletin Hispanique*, 85 (3-4), 403-431.

Vasari, G. (1550). *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Lorenzo Torrentino (Impresor), Florencia, 1550. https://bepi1949.altervista.org/vasari/vasari144.htm.

Wislocka, B. (1983). Velázquez y *Antagonía*. En Salvador Clotas (Ed.), *El Cosmos de* Antagonía (pp. 75-88). Anagrama.

Conflicto de intereses

El autor declara que no tiene conflicto de intereses.

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0