

# IDEALISMO Y PARODIA. LOS COMETIDOS COMPLEJOS DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA EN LA NARRATIVA DE RAFAEL SÁNCHEZ MAZAS, LUIS GOYTISOLO, JUAN GARCÍA HORTELANO Y JUAN MARSÉ.<sup>1</sup>

A Antonia, Casilda y Jesús

## I. INTRODUCCIÓN, JUSTIFICACIÓN Y CRITERIOS DE ANÁLISIS

Una de las más arraigadas corrientes del uso de la mitología en la novela española a partir de los años sesenta parte de la huella que el *Ulises*, de James Joyce, dejó en la novela *Tiempo de Silencio*, de Luis Martín Santos. El recurso paródico a la hora de recoger los mitos<sup>2</sup> logró abrirse camino como un procedimiento ingenioso y a menudo cómico de contextualizarlos dentro de una novela.<sup>3</sup> La mitología, con su mundo intemporal de héroes, sirve, en definitiva, como contrapunto paródico a la anodina vida burguesa, de manera que el propio culturalismo que conlleva el uso de la mitología clásica y, unido a ella, de la literatura grecolatina, se convierte en uno de los posibles juegos literarios que intervienen en la compleja textura de la novela contemporánea.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación CAM-06/0052/2000, financiado por la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid. Este trabajo sirvió de base a un ponencia presentada en el VII Coloquio Internacional de Filología Griega (Influencias de la Mitología Clásica en la Literatura española e hispanoamericana del siglo XX) celebrado en la UNED.

<sup>2</sup> Además del planteamiento ya clásico de Gérard Genette (*Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989) al respecto, contamos con algunos trabajos recientes acerca de este asunto: Assumpta Camps, «Entre la mueca y el artificio: el uso de la parodia en el «Ulises» de James Joyce» y Manuel Serrano-Sordo, «Usos de Homero y parodia en el «Ulises» de James Joyce (capítulos 12 y 13, Cíclope, Nausica)», ambos publicados en las *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Tomo II. La parodia. El viaje imaginario*, Zaragoza, Universidad, 1994, pp. 65-71 y 251-256, respectivamente. También reciente es el estudio de Abilio Hernández Cardoso, «James Joyce, o canto das sereias e o segundo fôlego de Blooplisses em Dublin», *Humanitas* 47, 1995, pp.1133-1148.

<sup>3</sup> «Con el *Ulises* de Joyce como modelo, *Tiempo de silencio* prodiga las alusiones a la *Odisea* y otros mitos clásicos. De «odisea» se califican las peripecias de Pedro, el protagonista; Florita se emparenta con Nausica; Cartucho es un trasunto del Cíclope; Dorita asume el doble papel de Calipso y de Penélope; al episodio de Circe corresponde (como en *Ulises*) el de un burdel, etc. (el hispanista J.Palley ha señalado estas y otras concomitancias)» (Fernando Lázaro-Vicente Tusón, *Literatura española*, Madrid, Anaya, 1982, p.410).

Así pues, la entrada de una corriente narrativa europea, en este caso la de Joyce, está unida a la utilización del rico acervo mitológico. Sin embargo, esa unión de la huella de la literatura europea junto con la impronta mitológica no es exclusiva de la novela española de los años sesenta y setenta, pues podemos encontrar fenómenos similares, por ejemplo, en la narrativa de los años 30.<sup>4</sup> Vamos a articular nuestra exposición en torno a un contraste sorprendente que puede plantearse entre el uso paródico e irónico de la mitología que encontramos en las novelas españolas a partir de los años 60, y el uso idealizado y sublime que hace un novelista de los años 30 y 40, Rafael Sánchez Mazas, sin que éste haya servido en ningún caso ni de precedente ni de inspiración para aquellas. En este punto, es pertinente que tracemos el siguiente espacio temporal en el que vamos a articular nuestro trabajo, y que va desde 1936 a 1984:

1936. Rafael Sánchez Mazas (1894-1966), padre de Rafael Sánchez Ferlosio y, junto con Agustín de Foxá, uno de los mejores autores falangistas, comienza la redacción de su novela *Rosa Krüger* «estando refugiado en la embajada de Chile en Madrid, para distraerse y distraer a sus compañeros de cautiverio, que esperaban todas la noches con impaciencia la hora en que venía a leerles los capítulos que iba escribiendo como una novela por entregas», en palabras de Liliana Ferlosio. La novela quedó inacabada y sin publicar, a pesar de su extraordinaria calidad literaria.<sup>5</sup>

1962. Luis Martín Santos publica *Tiempo de Silencio*. Esta fecha marca el alejamiento de los novelistas de los años 50 de su compromiso social. En las acertadas palabras de Dolores Troncoso<sup>6</sup> aplicadas a la narrativa de Juan García Hortelano, se pasa «de la literatura comprometida a la literatura en libertad». Entre 1978 y 1979 se publican precisamente las otras tres novelas que vamos a estudiar en nuestro trabajo: *La muchacha de las bragas de oro*, de Juan Marsé,<sup>7</sup>

<sup>4</sup> No debe olvidarse la tradición de Clarín. cf. Ángel Ruiz Pérez, «Crítica, sátira e ideal ilusorio del mito en Clarín», *RHM*, 52, 2000, pp. 305-324.

<sup>5</sup> Últimamente, la figura de Sánchez Mazas —la figura pública e histórica, no la literaria— ha recobrado cierta actualidad a causa de la novela de Javier Cercas titulada *Soldados de Salamina* (Barcelona, Tusquets, 2001).

<sup>6</sup> Dolores Troncoso Durán, «Lo moderno y lo posmoderno (a propósito de *Los vaqueros en el pozo y Muñeca y macho*)», *Ínsula* 562, Octubre de 1993, (Número monográfico dedicado a Juan García Hortelano) p.11.

<sup>7</sup> Juan Marsé, *La muchacha de las bragas de oro*, Barcelona, Planeta, 1983<sup>8</sup>.

que gana en 1978 en Premio Planeta, *Los vaqueros en el pozo*, de Juan García Hortelano,<sup>8</sup> y *La cólera de Aquiles*, tercer volumen de la tetralogía titulada *Antagonía*, de Luis Goytisolo.<sup>9</sup>

1984. Un editorial madrileña, Trieste, publica las partes conservadas de la novela de Sánchez Mazas gracias, entre otros, a Andrés Trapiello,<sup>10</sup> buen conocedor de las especiales circunstancias de la novela. La novela volverá a ser reeditada doce años después, en 1996, por la editorial catalana Ediciones del Bronce.<sup>11</sup>

Hay radicales diferencias de planteamiento, en buena medida motivadas por razones históricas y políticas, entre el tratamiento que hace Sánchez Mazas de la mitología clásica y el que hacen, ya a finales de los años setenta, los otros novelistas que vamos a tratar. Pero también hay sorprendentes, insospechadas y creemos que inéditas coincidencias involuntarias.

Nuestro análisis no va a versar tanto sobre la presencia o no de los mitos clásicos en los cuatro novelistas que componen nuestro objeto de estudio, pues la constatación positivista demuestra que las hay, sino, más bien, sobre la consideración de la propia intención del uso de los mitos clásicos que aparecen, en especial aquellos mitos que se muestran explícitamente. En este sentido, tenemos que observar si el mito tratado sirve como motivo de recreación, de mera inspiración, o incluso de simple anécdota, es decir, como pura referencia de erudición irónica. Por lo demás, tendremos en cuenta otro asunto de grandes posibilidades para el juego literario, como es el del nominalismo de los personajes y su conexión con la mitología. En efecto, los personajes de una obra literaria pueden ser bautizados con nombres mitológicos o históricos, pero dentro de un contexto que no sea necesariamente mítico o que, a pesar de aparecer un nombre mítico en la

<sup>8</sup> Juan García Hortelano, *Los vaqueros en el pozo*, Madrid, Alfaguara, 1979.

<sup>9</sup> Luis Goytisolo, *La cólera de Aquiles. Antagonía 3*, Madrid, Alianza, 1987.

<sup>10</sup> Precisamente, cuando volvieron a salir a la luz los tres cuadernos de memorias de Manuel Azaña que le fueron robados en 1937, Andrés Trapiello recordaba en un emotivo artículo titulado «El juguete averiado» (*EL PAÍS* 23 de enero de 1997) cómo Azaña intentó recuperar sus diarios robados a cambio de entregar a Rafael Sánchez Mazas, que había caído preso cuando intentaba huir de España.

<sup>11</sup> Las dos ediciones de la novela son, pues: Rafael Sánchez Mazas, *Rosa Krüger*, Madrid, Trieste, 1994 (curiosa edición ya prácticamente de bibliófilo que reproduce en el frontispicio una foto de Rafael Sánchez Mazas leyendo a sus compañeros una parte de la novela) y *Rosa Krüger*, Barcelona, Cuadernos del Bronce, 1996. En adelante, citaremos por esta última edición.

trama, no recree un mito con una intención explícita. En casos así, la situación se complica, pues es preciso rastrear posibles rasgos en común del personaje con el de la figura mítica que lleva su nombre, y determinar si el «bautismo» no ha sido más que una mera anécdota o si, por el contrario, comporta una intención más profunda. Ya dentro del contenido concreto de la mitografía, hay que hacer notar la relevancia que puede tener, llegado el caso, la propia fuente, por lo general remitible a la literatura clásica grecolatina, aunque sin descartar otras posibles, como la literatura renacentista o moderna. Puede darse el caso de que la fuente mitológica sea iconográfica, lo que abre, asimismo, un interesante campo de trabajo interdisciplinar, pues tenemos excelentes ejemplos de escritores «pictóricos» en nuestra literatura. El criterio de análisis, que vamos a utilizar, pues, consiste en valorar conjuntamente estos cuatro criterios:

1. *Intención de los mitos clásicos esenciales que aparecen en la novela.*
2. *Hechos especiales de nominalismo.*
3. *Presencia explícita o no de la literatura clásica como fuente mitográfica.*
4. *La aparición de elementos pictóricos.*

Vamos a comenzar precisamente por la novela más antigua en lo que respecta a la fecha de elaboración, *Rosa Krüger* de Sánchez Mazas, pues nos brinda la curiosa circunstancia de que es muy anterior si atendemos a su fecha de composición, pero unos cinco años posterior a las otras si nos remitimos al año de su primera edición. En segundo lugar, trazaremos los rasgos de las otras tres novelas de Juan Marsé, Juan García Hortelano y Luis Goytisolo.

## II. DE 1936 A 1984. SÁNCHEZ MAZAS Y ROSA KRÜGER

Rafael Sánchez Mazas ha sido considerado en alguna ocasión como «un aristócrata de la literatura».<sup>12</sup> Aún en sus años de mayor

---

<sup>12</sup> El escritor catalán Joan Perucho nos refiere así las circunstancias de la publicación póstuma de esta novela: «Menosprecia la publicación de sus libros (sc. Sánchez Mazas), hasta el punto de que su mejor novela *-Rosa Krüger-* estuvo abandonada en un cajón de su mesa de trabajo hasta que Andrés Trapiello la descubrió 50 años después de haberla escrito. Entonces, es verdad, intervinimos Pere Gimferrer, Carlos Pujol y yo» (Joan Perucho, *Los jardines de la melancolía. Memorias*, Valencia, Pre-Textos, 1993, pp.159-160).

gloria jamás mostró interés alguno por publicar la que puede ser sin lugar a dudas su mejor novela, *Rosa Krüger*. Se trata de una novela alegórica en la que el protagonista, Teodoro, realiza un viaje de formación por Europa en busca de una mujer a la que ha visto tan sólo por unos momentos en una estación de ferrocarril. A su vez, como si de una sucesión de grados de iniciación se tratara, tiene relación con otras tres mujeres: Coloma, su hermana, o «la invitación trágica y embriagadora a un pecado infame»; Ángela, su esposa, o «el pecado latente bajo las apariencias de virtud», y Persephone (sic), quien «bajo la invitación malsana al pecado (...), acababa por ser la renuncia al pecado y el arrepentimiento» (p.234). La obra, una elegía dedicada al heroísmo del hombre de bien, es muy rica en fabulaciones, por lo general tomadas de Homero, y está imbuida de un profundo catalanismo del *Val d'Arán*. Dentro de una concepción tradicionalista que luego desarrollará, asimismo, en su novela *La vida nueva de Pedrito de Andía*, la mitología clásica es considerada como substrato de la religión cristiana (pp.86-87; 89-90) y el estilo narrativo se nutre de múltiples fuentes literarias que van desde la Biblia, Homero, Dante, Petrarca, hasta autores como Goethe y Proust. Singularmente, se deja sentir la influencia de la «novela de aprendizaje», en este caso simbolizada en Aquiles y Quirón (p.303).

### 1. *Intención de los mitos*

Ya hemos aludido a la idea de la mitología clásica como substrato del cristianismo, aspecto que podemos ver recogido en textos como el siguiente:

(...) el culto de Venus y Minerva se había convertido en el de María, como en los Alyscampos la vía sepulcral pagana se había vuelto la vía sepulcral cristiana más hermosa del mundo. Las cosas cambiaban bastante, pensaban ellos de por sí, pero el hombre no debe mudarlas, ni remover jamás el fondo de la tierra y la estirpe con novedades y quimeras (pp.86-87).

La mitología se presenta de maneras muy diversas, bien sea como relato intercalado en la narración, como motivo culto, o, quizá su manifestación más llamativa, titulando los cuatro primeros capítulos de los nueve de los que se compone la novela con nombres de Musas:

– Las Musas. Es muy sugerente la presencia de los nombres de cuatro Musas: Clío, Callíope, Polimnia y Talía (respetamos las gráficas tal y como aparecen en el texto) en los correspondientes cuatro primeros capítulos de los nueve de que se compone la novela.<sup>13</sup> Dado el carácter provisional de composición de la obra, es de suponer que Sánchez Mazas tuviera previsto completar los títulos siguientes con las restantes cinco Musas. Lo interesante del hecho es la posibilidad de poder indagar qué intención tenía Sánchez Mazas cuando decidió poner, como el historiador Herodoto, los nombres de las Musas. En otro lugar,<sup>14</sup> hemos propuesto la siguiente hipótesis: puede tratarse de un eco de Goethe, en particular de su obra titulada *Hermann y Dorotea*, exponente singular de lo que el autor alemán pretendió que fuera un nuevo género, el de la «épica popular»,<sup>15</sup> donde, frente al culturalismo de algunas de sus obras anteriores, pretendía una «actuación humanizada de las fuentes literarias en cuestión».<sup>16</sup> En *Herman y Dorotea*, cada canto se abre con el nombre de una Musa, como siglos antes lo hiciera Herodoto en sus *Nueve libros de la Historia*.<sup>17</sup> La comparación de la disposición de las Musas al comienzo de cada capítulo en cada una de las obras que comentamos es muy interesante:

---

<sup>13</sup> «De los nueve capítulos de que consta *Rosa Krüger*, sólo a cuatro puso nombre su autor: Clío, Callíope, Polimnia y Talía. Los cinco restantes los dejó, en ambos índices, sin musa adjudicada y sin que podamos nosotros suponer las respectivas correspondencias, ya que desconocemos los extremos a que obedecía tal división» (APÉNDICE a *Rosa Krüger*, p.286).

<sup>14</sup> «Literatura burguesa moderna y humanismo clásico: *Hermann y Dorotea*, de Goethe, precursora de *Rosa Krüger*, de Rafael Sánchez Mazas», en XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (León, 25-28 de octubre de 2000). Proponemos en este trabajo un posible modelo literario no señalado hasta ahora por la crítica que, a diferencia de otros libros que también han contribuido al universo literario de *Rosa Krüger*, como la literatura modernista, tuviera que ver, sobre todo, con los aspectos estructurales.

<sup>15</sup> «*Hermann et Dorothee* (1796), épôpée homérique dans laquelle il déroule avec complaisance, au milieu d'une société bourgeoise que la Révolution française a bouleversée, une idylle fraîche et naïve» (J.-F. Angelloz, *La littérature Allemande*, Paris, Presses Universitaires de France (Col. «Que sais je», 1959<sup>6</sup>, p.62).

<sup>16</sup> José Miguel Mínguez Sender en su introducción a J.-W.-Goethe. *Hermann y Dorotea*. Reineke el zorro, trad. de Rafael Ballester, Barcelona, Bruguera, 1984<sup>2</sup>, p.15.

<sup>17</sup> Sánchez Mazas es consciente del simbolismo que tienen las Nueve Musas en Herodoto, a tenor de la alusión que hace a las mismas al final de la «Introducción al *Diccionario Geográfico de España*» (tomo 1, Madrid, Ediciones Prensa Gráfica, 1956, p.LXIII): «En buena hora Herodoto de Halicarnaso dedicó simbólicamente sus nueve libros histórico-geográficos a las Nueve Musas, hijas del poder olímpico de Zeus y de la amorosa Memoria, pero, además, mantenedoras fieles de la concordia entre las voces diversas de la sabiduría.

*Novem Iovis concordēs filiae sorores».*

HERODOTO	GOETHE	SÁNCHEZ MAZAS
CLÍO	CALÍOPE	CLÍO
EUTERPE	TERPSÍCORE	CALÍOPE
TALÍA	TALÍA	POLIMNIA
MELPÓMENE	EUTERPE	TALÍA
TERPSÍCORE	POLIMNIA	?
ERATO	CLÍO	?
POLIMNIA	ERATO	?
URANIA	MELPÓMENE	?
CALÍOPE	URANIA	?

Llama la atención que el orden iniciado por Sánchez Mazas coincide únicamente con Herodoto a la hora de situar a Clío como primera Musa. Este hecho no es un indicio a favor ni en contra de la presencia subyacente de Goethe (ni de Herodoto) a la hora de titular los capítulos con el nombre de las Musas, pues, aunque conociera el modelo del autor alemán, ha podido, simplemente, innovar el propio orden de las Musas de acuerdo con el contenido de los capítulos de su novela. No obstante, sí parece haber otros elementos a favor para pensar que *Hermann y Dorotea* esté en la base de Rosa Krüger. El más importante es el motivo de la búsqueda de esposa, donde, curiosamente, encontramos una referencia al *Werther* de Goethe (p.98):<sup>18</sup> tanto Hermann como Teodoro emprenden un viaje para encontrar esposa. Otro motivo también notable, aunque más sutil, es el de la puerta del jardín. Enrique Rodríguez-Panyagua<sup>19</sup> propuso el conocidísimo episodio de Píramo y Tisbe que encontramos en Ovidio (*Met.*4,55-166) como base para el motivo de la puer-

<sup>18</sup> Hay otra referencia a Goethe cuando la propia Rosa Krüger habla de sus lecturas: «Pues después de la filosofía, que di por terminada y sabida a los catorce años y medio, me dediqué a leer obras de poesía: más alemanes que franceses. Goethe sobre todo y Schiller. Me llené, claro está, la cabeza de fantasías ideales» (p.257). Quizá convenga contrastar lo que decimos en este punto con la referencia negativa a Goethe que encontramos en *La cólera de Aquiles*, de Goytisolo: «Por cierto que, así como Sthendhal me parece un escritor soberbio, nunca he llegado a comprender el entusiasmo de papá por un ser tan profundamente antipático como Goethe» (p.219).

<sup>19</sup> Enrique Rodríguez-Panyagua, «Las humanidades clásicas en «La vida nueva de Pedrito de Andía», *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid-Barcelona, 4-10 de abril de 1961)*, Madrid, SEEC, 1964, pp.527-528.

ta del jardín que aparece en *La vida nueva de Pedrito de Andía*,<sup>20</sup> en este caso, publicada en vida de su autor. Sin embargo, se da el pequeño inconveniente de que en el episodio ovidiano no es exactamente una puerta, sino un grieta,<sup>21</sup> la que comunica una y otra parte del jardín. Todavía faltaban bastantes años para que *Rosa Krüger* fuera publicada y pudiera arrojar, si cabe, alguna nueva información que completase su propuesta. Pues bien, el motivo concreto de la puerta del jardín, divergente de Ovidio, aparece precisamente en la obra de Goethe y, asimismo, en *Rosa Krüger*:

Así fue como, sin hallar a su hijo, se encontró en el límite de la huerta, donde crecían varias madresevas cuyas ramas se juntaban como si fuesen un puente. Después se dirigió hacia una *pequeña puerta* que, debido a una concesión privada que se le otorgó a uno de sus antepasados, intachable burgomaestre, se pudo abrir en la muralla de la ciudad (Goethe, *Hermann y Dorotea*, Canto Cuarto «Euterpe», o.c., p.53)

Sánchez Mazas nos habla en *Rosa Krüger* de una «puerta verde pequeña» que cierra precisamente un jardín:

*Primerament*, el guardia civil José Corconte, de la Comandancia de Lérida, ha visto entrar en aquel jardín muchas personas, al atardecer de los sábados, por una puerta verde pequeña, que da al mismo río (p.26)

A su vez, hay un muro simbólico que separa a los amantes en *Rosa Krüger*, y que concluye, al final de la novela, convirtiéndose en una delgada seda:

El muro que durante catorce años me había separado de Rosa Krüger se había ido adelgazando, adelgazando y era ya como un velo de seda, como una cortina de escenario que iba a volar por fin. La vida de Rosa y la mía habían corrido, paralelas, a lo largo de este muro que nos separaba. No nos veíamos ni nos oíamos. Y sin embargo habíamos caminado juntos (p.236)

Dados pues, estos indicios, si la huella de esta obrita de Goethe subyace bajo la prosa de Sánchez Mazas, bien podemos aplicar a

<sup>20</sup> *La vida nueva de Pedrito de Andía*, Madrid, Planeta, 1995<sup>9</sup> (1ª edición de 1956).

<sup>21</sup> *Met.*4.65-66 *Fissus erat tenui rima, quam duxerat olim, cum fieret, paries domui communis utriusque.*



nuestro autor las mismas palabras que Mínguez Sender dedica al autor alemán:<sup>22</sup> «la advocación de sus nueve cantos bajo las nueve Musas nos indica (...) que la intención básica, o al menos uno de los impulsos fundamentales de su concepción, era adaptar la vieja épica homérica, de base histórico mítica (*La Ilíada*) a una nueva épica que sustituiría lo divino-pagano por una creencia más bien intuitiva que consciente en los nuevos y aún confusos destinos del hombre del siglo XIX, que se estaba forjando por aquellos años».

– Relatos míticos intercalados en el relato a manera de fabulaciones. Los largos relatos míticos intercalados dan lugar a otro núcleo importante para explicar la presencia de los mitos en *Rosa Krüger*. En algún momento, se alude a algunos de estos relatos como «los relatos casi homéricos de Pedro Brassac (p.71), o bien las «ingenuas y homéricas historias del tío Felipet» (p.150), que tanto nos recuerdan a las ficciones de Jorge Luis Borges, Alvaro Cunqueiro, o Joan Perucho. Estos relatos son los siguientes:

Circe. Relato fantástico del mercader de Marsella (pp.38-41), junto con otros relatos homéricos como el de Ulises y Penélope, que se cuenta a propósito de una pintura mitológica, como veremos después.

Teseo y el Minotauro, relacionados con el folklore vasco (pp.44-48), que encontraremos también en *La vida nueva de Pedrito de Andía*.

Edipo rey. La triste historia de un personaje llamado Cap d'Ail, lleno de alusiones al relato mítico («sé interrogar a la esfinge» [pp.205 y 211]).

En resumen, la mitología en Sánchez Mazas se presenta en una doble vertiente, bien a manera de contenido simbólico, plena de idealismo, bien a manera de fabulación, de relato narrativo en estado puro. Cabe señalar que así como en las novelas que veremos después está la huella de Joyce, aquí es la de Goethe la que subyace, si nuestro análisis es correcto.

---

<sup>22</sup> *O.c.*, p.17.

## 2. *Nominalismo*

Entre el grupo de nombres catalanes, franceses y alemanes que van jalonando el relato, nos llaman en especial la atención aquellos que son parlantes, tales como Coloma («Era una anguila preciosa, una cabra montesa de caprichos, un haya derecha, una garza real de vuelo alto, una paloma arisca, Coloma» p.53), Rosa, o Teodoro, el nombre del protagonista, del cual, si la conexión con la obra de Goethe antes aludida resulta cierta, no sabemos si puede guardar alguna relación con el nombre de Dorotea. No obstante, el nombre más llamativo tanto por sus reminiscencias helénicas como mitológicas es el de Perséfone, una de las cuatro mujeres simbólicas que componen la experiencia vital de Teodoro (pp.167-183), y que se transcribe en el texto como «Persephone». Hay, por lo demás, una alusión explícita al carácter de este nombre:

Me extrañó su nombre, que nos dijo el conde Foresi: Persephone... Ya sabe usted que es el nombre de una deidad que salió del infierno... En cuanto al apellido tiene gracia Xariopoulos. Recordará usted que como aprendíamos en el Liceo, Xaries, Xariestes (sic), es la gracia (p.171)

## 3. *Fuentes mitográficas*

La cultura literaria de Sánchez Mazas es inmensa, como puede verse tanto en las referencias explícitas<sup>23</sup> a autores como en los meros ecos literarios de sus textos. Vamos a enumerar aquí las más importantes en lo que a las fuentes mitográficas respecta:

Homero, además de servir de soporte para algunas de las narraciones intercaladas, es aludido en alguna ocasión, como cuando un personaje nos dice: «Sé la Odisea de memoria –repuso él– en francés y algunos trozos en griego y me la suelo repetir a menudo. Por lo demás llevo libros de viajes, atlas y releo alguna obra de Alejandro Dumas, sobre todo *Montecristo* y los *Tres Mosqueteros* o el *Orlando*

---

<sup>23</sup> Para la pertinencia de las referencias explícitas de la literatura clásica en los autores modernos cf. Francisco García Jurado, «La literatura latina como asunto (meta)literario explícito en la literatura del s.XX. La variedad de sus contextualizaciones», en Ana Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX*, tomo I, Madrid, UNED, 1996, pp.281-289.

*Furioso* del Ariosto» (p.204). Pero la referencia más llamativa es, probablemente, ésta que encontramos en la descripción de un beso de Persephone:

No se podía expresar de otro modo lo que era su beso. Era simple, naturalmente, igual que las formas de la Venus de Milo, igual a lo que debía ser la cadencia de los versos de Homero. Era un beso modulado y plástico como la arcilla hecha viva belleza en la mano de Fidias (p.179)

Aunque muy de pasada, Plutarco es otro autor griego aludido cuando, tras haber hablado de Teseo y el Minotauro, se nos declara la fuente: «Hasta aquí la historia es muy conocida. El señor ingeniero la ha leído en Plutarco» (p.45). De entre los autores latinos, Ovidio, a pesar de que Sánchez Mazas no recrea en *Rosa Krüger* ningún texto del poeta latino, sí es recordado cuando Coloma aparece transfigurada en una nueva Leda,<sup>24</sup> en un texto lleno de iconografía clásica y sensualidad:

Y estaba yo así con los ojos perdidos en este gran remanso de hondura perfumada, líquida y verde, ido de mí el sentido, en el vértigo suave del mediodía, cuando vi allá en el fondo a Coloma con su *toilette* de espumas de ámbar pálido, medio dormida sobre una silla larga de la siesta a rayas azules y blancas, derribada hacia atrás la cabeza que era una cascada de tirabuzones, semicerrados los ojos en su cerco de sombra, abandonada toda ella como una Ariadna abandonada, transida de goce irreal, como una Teresa en deliquio, anegada en la sombra y en el sol, dejando caer en desmayo un brazo moreno, cuya mano arrastraba por el enlosado la gran paja de Italia y las bridas de seda, y llevada la otra mano inconsciente como la mano de una Venus dormida, se le veía descubierta de lado una pierna en el revuelo de volantes, un poco más abierto el escote por su derribada actitud y mi punto de vista alto que veía correr ya toda la línea desde la garganta modelada con una morbidez de alabastro a la sombra grave que partía la palpitación temblorosa de flores morenas de los pechos. Con ella parecían soñar los negros animales, los dos negros lebreles, que posaban sus cabezas más allá de la alta convexidad de los muslos sobre la línea de las ligas altas,

---

<sup>24</sup> Recordamos que Leda es citada por Ovidio muy escuetamente (*Met.*6,109 *fecit olorinis Ledam recubare sub alis*).

probablemente de anchas gomas de terciopelo violeta, cerradas con rosas de seda, como las ligas de la española Emperatriz. En el tiempo de *aquella metamorfosis de Ovidio, que Girard solía leer algunas noches en la versión francesa*, los dos lebreles, largos, negros y relucientes se hubieran tornado quizá en los dos negros cisnes de una nueva Leda vestida (pp.141-142)

No sólo los autores clásicos, sino también los primeros humanistas aparecen en esta obra tan rica en ecos literarios. Dante, en especial, está presente a lo largo de toda la narración, como luego lo estará también en *La vida nueva de Pedrito de Andía*, cuyo título ya lo dice todo. Petrarca aparece, por su parte, aprovechando la cita de cuatro de sus versos con trasfondo mitológico:

Yo solía salir de mañana, poco después de amanecer, con un librito de Petrarca y solía irme a un confín de la finca, donde el hijo de uno de los colonos, Biribi, cazaba ruiseñores con liga. Se me iba haciendo fácil la lengua italiana. El poeta cantaba la primavera que venía:<sup>25</sup>

*Seffiro torna, e il bel tempo rimena,  
E i fiori e l'erbe e sua dolce famiglia,  
E garrir Progne e piagner Philomena  
E Primavera, candida e vermiglia*» (p.188).

#### 4. Elementos pictóricos

Ignacio Echavarría señalaba en una reseña dedicada a *Rosa Krüger*<sup>26</sup> la estética prerrafaelista que domina la novela, hundiendo sus raíces en la fascinación por los pintores florentinos.<sup>27</sup> Pero la referencia estética que más nos interesa es aquella que va a aprovechar el relato homérico de las aventuras de Ulises y unos frescos del pintor clasicista francés Nicolás Poussin. Uno de los personajes de

<sup>25</sup> Se trata de la primera estrofa del soneto CCCX, que en traducción de Ángel Crespo suena así: «Céfiro vuelve, el bello tiempo estrena/hierbas y flores, su familia amada;/chirrea Progne y llora Filomena:/Primavera está blanca y encarnada».

<sup>26</sup> *EL PAÍS* 22-VI-1996.

<sup>27</sup> Para el crisol de la impronta estética «fin de siglo» en la novela es imprescindible el trabajo de Luis Gómez Canseco, «El hombre inocente. Arquetipos y estructuras míticas en dos novelas de Rafael Sánchez Mazas», *Exemplaria* 1, 1997, pp. 3-12.

la novela, *Cap d'Ail*, a quien ya hemos aludido en relación con el relato de la maldición de Edipo, nos cuenta en esta ocasión, mezclada con el desgraciado recuerdo personal, lo que la novela llama «el secreto de la Odisea», mirando precisamente los frescos de Ulises. El secreto no es más que una bella ficción, sugerida por los frescos, en la que un Ulises muy entrado en la edad madura se encuentra a una Penélope casi niña:

Todos estaban muy estirados y solemnes desplegando sus servilletas ante el consomé. El comedor tenía pinturas en las paredes, imitadas de Poussin, y representaban la historia de Ulises. (...) «Estas pinturas, mis queridos señores y oyentes, quedaron hondamente grabadas en mi memoria de niño y después excitaron poderosamente los sueños de mi imaginación. Miren ustedes ahora este *panneau* que representa el retorno de Ulises muy caprichosamente. En primer término se ve el mar con las olas rizadas y unos delfines saltadores que se persiguen. Más allá se descubre al ingenioso héroe, en figura de mendigo, que camina hacia la ciudad de Ítaca figurada en el último término como una fantástica ciudad italiana del siglo XV. Ya desde ese grupo de palacios el fiel perro ha salido haciendo corvetas, moviendo jovialmente la cola para recibir a su antiguo dueño. En la parte más alta del más alto palacio vean que hay una gran habitación abierta con anchos arcos, una clara galería donde se ve un taller de tapices, presidido por la hermosa Penélope, sentada al telar, en un lugar eminente, mientras un grupo de doncellas gentiles la acompaña y otro grupo devana un hilo fino que es en su longitud como de diversos colores y otro, compuesto de tres mujeres de diversa edad, hila en antiguas ruecas de torno.

Lo que más debe fijar vuestra atención, señores, si queréis descifrar un gran secreto, es que Penélope no representa ahí más de quince años, es una niña y acaba de interrumpir su labor para observar a Ulises que vuelve y al que no ha conocido aún. Sin duda este héroe, el más ingenioso entre los mortales, aparece con una solemne y casi divina belleza, aunque disfrazado de mendigo. Tiene un cuerpo fuerte y animoso, en la plenitud del maduro vigor, una abundante cabellera de grandes y alargados bucles como sus bien pobladas barbas, una cabeza de nobilísimas facciones, unos ojos sagaces, anchos y profundos. Pero su edad no baja de los cincuenta años. Esa extremada juventud de Penélope es incomprensible (...) (pp.190 y 194)

El mismo personaje ha dado con la clave, tras muchos años de vida y meditación, y lo cuenta tal y como cree que el propio Ulises pudo pensarlo:

Las Parcas hilanderas dieron a Penélope el hilo del tiempo, el hilo de su propia vida para ver cómo lo consumía esperándome. Fue con este hilo con el que Penélope todos los días tejía y destejía el tapiz de su sueño de esperanza, porque quien espera desespera. Lo que desde la mañana tejía lo destejía por la tarde. Y así el hilo del tiempo, el hilo del sueño de su vida, no avanzaba, no avanzaba ni retrocedía para ella. Así Penélope, la que supo esperar y desesperar, tejer y destejer con el hilo misterioso de las Parcas, no envejeció ni un día solo y siguió teniendo quince años. Entretanto, el hilo de mi vida iba consumiéndose como el hilo de Ariadna en el laberinto de innumerables peripecias hasta el feliz y maravilloso retorno. (p.197)

Con el acostumbrado preciosismo narrativo de Rafael Sánchez Mazas, se plantea, pues, una sugerente relación entre literatura (Homero), pintura (Poussin) y mitología (Ulises) que podremos ver después, en términos bastante parecidos, dentro de la obra de Luis Goytisolo, aunque con una intención muy diferente.

### III. FINALES DE LOS AÑOS SETENTA. LAS NOVELAS DE JUAN MARSÉ, JUAN GARCÍA HORTELANO Y LUIS GOYTISOLO

Las novelas de las que vamos a tratar ahora se sitúan en unas circunstancias históricas muy distintas a la que le tocó vivir a Sánchez Mazas, aunque sí comparten el hecho de haberse escrito en un período de crisis en España, en un caso la Guerra Civil, y en el otro la Transición democrática. Las tres novelas que vamos a analizar seguidamente, además de haberse publicado a finales de los años setenta, tienen en común el uso de elementos mitológicos que configuran su arquitectura. Resumamos primeramente el argumento de cada una:

*La muchacha de las bragas de oro*, de Juan Marsé, se ambienta en Cataluña y trata acerca de las memorias que Luys Forest, un viejo escritor falangista que, al margen de la militancia política, ha sido considerado en alguno de sus libros como autor de «un estilo narrativo de primer orden» (p.221). Forest está redactando tales memo-

rias para limpiar su pasado, lo que confiere al relato muchos elementos paródicos sobre la literatura falangista, como la ironía sobre el estilo de Agustín de Foxá (p.128). Se ironiza, asimismo, acerca del fin de la ideología heroica (p.74) y, consiguientemente, de la épica (pp.87-88), algunos de cuyos elementos hemos tenido ocasión de ver quintaesenciados en Sánchez Mazas. Luys Forest recibe la visita de su sobrina, Mariana, con la intención de realizar un reportaje sobre su tío, y acompañada de un joven, Elmyr, que después resultará ser una mujer. Este argumento, como veremos, constituye un terreno particularmente abonado para la parodia épica.

*Los vaqueros en el pozo*, de Juan García Hortelano, publicada en 1979, es quizá la menos popular de las novelas de este escritor madrileño, pero se trata de su obra más enigmática e inquietante. La novela trata acerca de la visita que unos viejos amigos hacen a Prudencia, una antigua prostituta, ahora enriquecida, que vive retirada en una casa de campo, con la única compañía de una criada llamada Dionisia, un espeluznante jardinero, y la visita semanal de una joven que tiene el nombre de Viernes. El grupo de amigos, compuesto por una compañera de Prudencia, Marcela, dos hombres, Conrado y Darío, y una joven pareja, Niso y Teresa, irán pasando los días con Prudencia entre recuerdos y reproches, mientras estos dos jóvenes tratan de sumergirse en las aguas de un pozo. Un buen día todos desaparecen, lo que puede indicar que la visita jamás tuvo lugar realmente, y la novela termina con el regreso de Teresa, ya sola, que comunica a Prudencia la muerte de Niso. Este argumento, que en principio no hace sospechar de trascendencia mitológica alguna, es susceptible de ser interpretado de acuerdo con algunos pasajes de la *Eneida*, lo que nos vino dado, primeramente, por el propio nombre de Niso.

*La cólera de Aquiles*, de Luis Goytisolo, publicada en 1979 y tercera parte de la tetralogía titulada *Antagonía*, es, en buena medida, el diario íntimo de una mujer catalana, Matilde Moret, que en una suerte de monólogo interior salpicado de ensayo va dándonos una completa visión de sus circunstancias vitales y su concepción de la literatura. Lo que en principio no parece tener visos de asunto mitológico alguno irá convirtiéndose en una profunda reflexión acerca de Aquiles y el asedio de Troya como metáfora de la propia vida.

Pasamos ahora a analizar la intención de los mitos, los hechos de nominalismo, las fuentes mitográficas e iconográficas de estas tres novelas.

## 1. *Intención de los mitos*

### a) Marsé

En *La muchacha de las bragas de oro* tenemos, básicamente, un sólo mito explícito, el de los «lotófagos», o comedores de la flor del olvido que encontramos en la *Odisea* (9,82-104). Esta circunstancia nos recuerda, asimismo, al *Ulises*, de Joyce, donde aparece una referencia muy anecdótica<sup>28</sup> a este motivo homérico en el capítulo 5º, dentro de la serie de buscadas referencias a la *Odisea* que Joyce, no sin ánimo jovial, establece. A él volveremos un poco más tarde. En lo que a la novela de Marsé se refiere, el motivo de los lotófagos representa con ironía, y con la recurrencia propia de un *leit-motiv*, la naturaleza de las memorias (más bien, «desmemorias»), que está escribiendo el viejo autor falangista. Él mismo reconoce su olvido como un hecho consciente («Recuerdo, eso sí, que a la muerte de mi padre, al volver a esta casa con mi mujer, recién casados, nada estaba en su sitio: tan meticulosamente había empezado a distribuir mi olvido...» [p.40]; «su vertiginosa caída en una desmemoria centrífuga [p.42]; «con su memoria precediéndole siempre como una prolongación artificiosa de sí mismo, como si de una prótesis se tratara, más que de una memoria...» [p.241]). Juan Marsé ha querido, por lo demás, hacer un guiño al lector para cerciorarle de su intención mitológica, de manera que ha hecho aparecer en varios lugares el propio nombre de «lotófago», aprovechando la presencia de una barca que hay en el jardín:

Al fondo, más allá del viejo almendro, yacía entre la alta hierba un bote con el casco desfondado, roída la borda y remos a la ventura y rotos. Alguien, probablemente el amigo de su sobrina, ese retraído y diabólico fotógrafo al que aún no había oído pronunciar una palabra desde que llegó, lo habría arrastrado hasta allí

<sup>28</sup> José M<sup>a</sup>. Valverde, en el comentario preliminar a su traducción del *Ulises* (Barcelona, Bruguera/Lumen, 1979, p.54) la califica de «muy vaga» con respecto a la propia *Odisea*. Se trata, entre otros posibles motivos, de la aparición de una flor en un libro y del olvido de una receta de loción.



desde el cobertizo para pintarle en la quilla un gran ojo almendra-  
do e inocente de dibujo escolar, azul y sin párpado, y un nombre  
(sugerido sin duda por Mariana) en letras también azules: *Lotófago*  
(p.28)

Forest, sentado en el césped, la espalda recostada en el *Lotófago*  
y el bastón cruzado en sus rodillas, no contestó al saludo de Tecla,  
ni siquiera la miró (p.253)

En el pasado, el nombre de la barca no era otro que el de «Loto»  
(«En la playa, con el bote que me regaló mi padre. Sus remos siguen  
batiendo en mi memoria. Pintado en la quilla puede leerse el nom-  
bre que le puse, *Loto*» [p.121]), pero alguien, no sin una cierta mala  
intención, ha tenido el antojo de completarlo. El propio Forest deci-  
de preguntar a su sobrina quién ha sido, mientras ésta se baña:

—¿De dónde sacaste el libro de poemas con estrellas en la portada?  
—Ella no dijo nada y su tío añadió—: ¿Crees que pudo ser Elmyr?  
Le gustaban esas bromas. Pintó el ojo azul en el bote y lo bautizó,  
fue ella, ¿verdad?

—Pensamos que no te molestaría.

—Pues claro —Vio la pastilla de jabón saltando de sus manos—. ¿Sabes  
lo que quiere decir *Lotófago*?

—Consultaré el diccionario.

Mariana seguía dándole la espalda, rociándose, mientras buscaba  
con los ojos el jabón en el césped.

—Ese bote me lo regaló mi padre cuando cumplí trece años —dijo  
Forest—. Junto a los remos...

—Quémalos de una vez.

—Las artes de pesca no se queman jamás, sobrina, deberías saber-  
lo. Trae mala suerte. Junto a los remos, ahí está el jabón.

—Gracias.

Pero, con una reacción inesperada, lo que hizo fue patear la pas-  
tilla de jabón y escupir una blasfemia entre dientes (p.118)

Y, en efecto, parece que su sobrina consulta el diccionario, como  
tenemos ocasión de comprobar en un texto que ahora escribe ella  
misma:

Al contrario que sus antiguos camaradas de plata fúnebre, que  
él llama vergonzantes lotófagos —comedores de la flor del olvido—,  
el autor pretende en esta obra magistral registrar los inundados sóta-  
nos de la memoria y al mismo tiempo... (p.230)

El baño de la joven sobrina, así como las reiteradas alusiones a una pastilla de jabón que salta y se pierde («-Vio la pastilla de jabón saltando de sus manos-»), nos hace recordar, asimismo, el motivo de la compra de una pastilla de jabón y posterior baño de Leopold Bloom al final del capítulo 5<sup>a</sup> del *Ulises* al que antes hemos aludido, por su vaga referencia a los «lotófagos»:

El señor Bloom volvió a doblar las hojas en un cuadrado exacto y metió dentro el jabón, sonriendo. (...) Caminó alegremente hacia la mezquita de los baños<sup>29</sup>

Por ello, creemos que la alusión a los lotófagos bien podría tener el referente inmediato en Joyce, antes de llegar a Homero.

- No queremos dejar de apuntar, finalmente, la tenue relación que puede establecerse entre la sensual Mariana y sus bragas de oro (lo que después no será más que un peculiar bronceado) con la lluvia de oro del mito de Dánae.

El contenido mítico de la novela de Marsé es, en resumen, muy puntual, pero, asimismo, muy bien aprovechada para reforzar la parodia que preside toda la novela.

#### b) G<sup>a</sup> Hortelano

Lo que no era más que un uso meramente paródico y circunstancial de referencias míticas en su novela *El gran momento de Mary Tribune* (1972),<sup>30</sup> parece haber evolucionado hacia una ironía más sutil en *Los vaqueros en el pozo*. Pero veamos, previamente, cuáles son los mitos recogidos. En términos generales, pueden establecerse tres grandes grupos:

- Niso y Euríalo. El joven Niso, acompañado de su compañera Teresa, presenta varios rasgos en común con la pareja de compañe-

<sup>29</sup> James Joyce, *Ulises*, trad. de J.M<sup>a</sup>.Valverde, o.c., p.183.

<sup>30</sup> Nos referimos a comparaciones ocasionales y cómicas como «hasta que comprendí que era Mary Tribune la Nausícaa del ascensor», o «la soledad me abrumó, como a Sísifo la roca» (cf.Francisco García Jurado, «Mitología y nominalismo de los personajes en la novela española contemporánea: el personaje épico de Niso en *Los vaqueros en el Pozo*, de Juan García Hortelano, *CFC (E.Lat)* 7, 1994, pp.235-253).

ros que encontramos en la *Eneida*, tal y como hemos tenido ocasión de mostrar en otro lugar.<sup>31</sup> Entre otros, la juventud, la belleza, el compañerismo, la valentía, el espacio geográfico donde se desarrolla su aventura, y la propia muerte de Niso como desenlace de la misma. No obstante, es posible jugar con el nombre de Niso, interpretado como una abreviación de N(arc)iso o de (Dio)niso, tal y como lo hace G enevi e Champeau.<sup>32</sup> Tanto la interpretación de Champeau como la nuestra dan, en definitiva, cuenta, de las ricas posibilidades intertextuales de la novela. Niso y Teresa son, por lo demás, el contrapunto heroico entre el resto de personajes, personas mayores y fracasadas, lo que refuerza aún más la actitud irónica de la mitología frente a la sociedad burguesa.

– Fauno y Ninfa. El jardinero y Dionisia, la criada de Prudencia, constituyen la otra pareja de la novela. Frente al amor juvenil y desenfadado de Niso y Teresa, el jardinero, de mandíbulas hirsutas, y aspecto de sileno (p.75), y Dionisia, exuberante mujer de rubia cabellera (pp.16, 22, 72-73), mantienen una oscura relación en el idílico marco del jardín silvestre:

Aún nos encontramos en el jardín, en lo que llamamos el jardín y que, como est is comprobando, es una arboleda salvaje, entrecruzada por caminos de grava y agobiada de flores silvestres. Así entiende que ha de ser nuestro peculiar jardinero, un hombrecillo repulsivo que aparece cuando quiere, pero generalmente de madrugada. Os deseo que tard is en tropezaros con él. Tanto como por caridad y desde luego se trata del tipo más miserable de la comarca, le tengo empleado por influencia de Dionisia, que le ampara con exagerada devoción. He de recalcar, aunque creo que está claro, que intento no entender nada de esa relación (pp.31-32)

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Genevi e Champeau, «*Los vaqueros en el pozo* de Juan García Hortelano. De Narcisse   Dionysos», en Varderlynden ed., *Narrativa de Miguel Delibes, Juan García Hortelano, Juan Marsé, Gonzalo Torrente Ballester, Cahiers du Criar*, n 8, Ru n, 1988, pp.55-74 y «R p tition et variation dans un roman de Juan García Hortelano: *Los vaqueros en el pozo*», *Le temps du r cit, Annexes aux melanges de La Casa de Velázquez, Rencontres* 3, Madrid, 1989, pp.113-125.

– Dioniso y Apolo.

De nuevo, la novela nos presenta dos polos opuestos entre Dionisia y Prudencia. De Dionisia destacamos sus rasgos cercanos a los de una ninfa, en especial de Rubens, y Prudencia, al igual que Matilde Moret, en la novela de Goytisolo, tiene el don de saberlo y adivinarlo todo («¡Tú, que todo lo sabes y todo lo adivinas!» [p.120]).

c) Goytisolo

La primera característica de *La cólera de Aquiles* es que el lector que inicia su lectura tiene la sensación de que el título de la novela es desproporcionado y no guarda correspondencia alguna con el contenido. Pero un lector suspicaz puede ya sentir un primer atisbo de elementos clásicos en una serie de comparaciones de carácter homérico que van apareciendo inesperadamente. Así podemos verlo, por ejemplo, en los siguientes textos:

Me arrojé en un albornoz de este tono bordeaux que tan bien me sienta –odio las batas, los saltos de cama y todas esas prendas que la gente considera picantes– tiré escaleras abajo como un águila perdicera que cae sobre su presa (p.13)

o bien:<sup>33</sup>

A semejanza del águila que parece brotar de una peña cuando despliega las alas, así, también como un ave que emprende el vuelo, el despertar de esta mujer nueva (p.20)

Los rasgos de la ironía se van perfilando cada vez más hacia lo mitológico a medida que nos adentramos en la novela:

Y conste que no soy precisamente una especialista en esta clase de experiencias, lo que se llama una ninfómana; pero sé lo que me digo, y lo que es verdad es verdad, así lo diga Ulises o su porquerizo (pp.64-65)

---

<sup>33</sup> Una imagen relacionada con las alas extendidas de un pájaro también puede encontrarse en *Los vaqueros en el pozo*, de García Hortelano: «Luego, se percató de que, desnuda al reconocer la voz de Teresa, se había abalanzado sobre la boca del pozo dejando colgar sus pechos en el vacío. Logró representarse la visión de su cuerpo desde las profundidades y era sólo el contorno oscuro de un pájaro con las alas extendidas» (p.122).

Esa sociedad que ahora me envidia en la medida en que se ve rechazada, como el gañán que envidia desde sus terrones a las criaturas olímpicas (p.184)

Tales muestras paródicas y anecdóticas no suponen, sin embargo, el tratamiento dominante de la mitología en esta novela, sino que, muy al contrario, ésta trasciende ese estrecho cauce, para terminar en la metáfora y el psicologismo. Así las cosas, los mitos fundamentales de la novela giran en torno al ciclo troyano, y, como bien puede suponerse por el título, el mito fundamental va a ser Aquiles, que aparece por primera vez en la narración de esta manera tan singular:

Sería algo así –pocas cosas odio tanto como la falsa humildad, esa actitud untuosa y monjil, inoperante en la medida en que es ajena a la realidad objetiva– como pretender disminuir la figura gigantesca de Aquiles con sofismas torpemente lógicos como el de la tortuga (p.71)

No podemos dejar de sospechar que pueda haber aquí una alusión a Borges, tan gran admirador, como es sabido, de la paradoja de Zenón en torno a Aquiles y la tortuga.<sup>34</sup> Asimismo, y como el mismo título de la obra ya nos anticipa, el aspecto que más interesa de Aquiles es su cólera:

¿Quién podría asegurar, por ejemplo, que la cólera experimentada por Aquiles ante la pérdida de Patroclo –porque hablo de cólera, no de otros sentimientos– es superior o inferior a la que experimentó cuando le fue arrebatada Briseida? (p.233)

Y, siguiendo una pauta propia de otras novelas del autor, el asunto de la cólera deriva al análisis psicológico de la propia reacción de Aquiles, en uno de los momentos cruciales de la obra:

No quiero dejar de señalar, por otra parte, la enorme repercusión que tuvo en el desarrollo de mi autoanálisis el descubrimiento

---

<sup>34</sup> Así lo vemos en «Avatares de la tortuga», en *Discusión* (1932) (*Obras Completas I*, Barcelona, Emecé, 1989, p.254): «Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da una ventaja de diez metros. Aquiles corre esos diez metros, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro; Aquiles Piesligeros el milímetro, la tortuga un decímetro de milímetro y así infinitamente, sin alcanzarla...».

de la figura de Aquiles, de un claro antecedente mejor que modelo, dado lo muy subjetivo que todo resulta en esta materia. Sobre todo si se tiene en cuenta que el mérito de tal descubrimiento –que, más aún que mi propia personalidad, explica la de Aquiles– es algo que, o mucho me equivoco, o me pertenece por entero. Que yo sepa, al menos, nadie hasta la fecha ha encarado el tema con suficiente agudeza. Me gustaría ver, si no, quién es la eminencia capaz de explicarme la reacción de Aquiles en dos momentos cruciales del asedio de Troya –el abandono de la lucha y su retorno a ella, similares en ambas ocasiones así el motivo como el resultado, a cual más aciago– sin remontarme hasta la primera infancia, sin rastrear el enmarañado panorama que allí se ofrece a nuestros ojos. Pues si consideramos estos dos pasajes, verdaderos polos de la *Iliada*, exclusivamente a la luz del texto, será difícil evitar el diagnóstico que hace de Aquiles, a diferencia de sus restantes compañeros de armas, un peligroso perturbado, ya que, salvando tal particularidad, nada distingue a los demás de Aquiles, vitales, crueles, feroces todos ellos, como les corresponde ser. En lo que a su figura concierne, no obstante, lo de menos son las anécdotas que mayor popularidad han alcanzado, cosas como su origen semidivino, lo del talón o la predicción de su muerte por el oráculo, final más que probable para cualquiera que se encontrase en las circunstancias previstas en el vaticinio. Lo que realmente importa, lo que sí constituye una pieza clave para la comprensión de su personalidad, es la terrible dicotomía a la que fue sometido de niño. Me refiero, claro está, a su feliz iniciación en la vida bajo la tutela del centauro Quirón, al desarrollo de sus facultades físicas a la par que intelectuales en directo contacto con la naturaleza, aprendizaje que tan brutalmente había de interrumpir su madre, con el inútil pretexto de salvarle, dándole una educación de niña en esa especie de convento de monjas que, para un Aquiles, debió de ser la corte del rey Licomedes (...).

Nada más engañoso al respecto, nada más falaz, por poner un ejemplo, que la trampa que Dante nos tiende al equiparar el rapto de Ganímedes por Júpiter, rapto que aquél deseaba, al no deseado rapto de Aquiles por su madre, mucho más a gusto como se encontraba Aquiles, con toda evidencia, junto a ese hombre medio caballo que fue el sabio Quirón (*Purgatorio*, IX, 19 y siguientes) (...).

¿Está suficientemente claro? Confío en que así sea, aunque, si quien debe entender no entiende, allá él. Yo no escribo para esa clase de gente. Yo escribo para quien sea consciente de que, en defi-

nitiva, en mayor o menor grado, todos hemos sido víctimas de la dicotomía a la que estoy refiriéndome, de que a todos se nos ha robado algo de nosotros mismos. ¿Qué símbolo más expresivo que la propia Venus Afrodita, nacida del sexo amputado del celeste Urano al caer al mar, del contacto de la esperma con la espuma? Afrodita, esa deidad cuyo nacimiento consagra la escisión, la bipartición, la separación de lo alto y lo bajo, de la vida sensitiva, de seso y sexo (...). Por cierto que la responsable de la mutilación no fue otra que Rea, la siniestra Tierra, esposa de Urano (pp.236-238)

El asedio a Troya es, por lo demás, en calidad de metáfora, uno de los *leit-motiv* de la novela (pp.68, 184, 191):

¿Tan disparatado sería considerar que así como el asedio de Troya no fue para Aquiles más que una ofrenda, un homenaje amoroso, así, de modo semejante, puede serlo, no ya el poema que se dedica, sino también una obra cualquiera que se escribe? (p.257)

Además de las referencias fundamentales a Aquiles y Troya, la novela presenta otros mitos, a veces una mera alusión, como la de los trabajos de Hércules (p.183), o bajo la forma de una comparación, como cuando se compara al personaje de Constantino, el jardinero, con un sátiro o fauno («el deteriorado sátiro» [pp.42-43], «poner caliente al fauno de Constantino» [p.48], «Constantino, ese fauno decrépito» [p.62], «bajo la mirada atenta del viejo fauno» [p.65]), hecho que, como hemos tenido ocasión de ver, también se produce, curiosamente, en Juan García Hortelano. Pero hay otro asunto que por la complejidad que reviste, así como por su transcendencia, merece ocupar un lugar destacado. Se trata de la bisexualidad, o hermafroditismo. El hermafroditismo es un asunto que escapa a la mera referencia culturalista, y se convierte en arquetipo (desde referencias clásicas como la del *Banquete* de Platón, el tema se va repitiendo hasta autores tan señeros de nuestro siglo como Proust).<sup>35</sup> Personajes de sexualidad ambigua aparecen, asimismo, en *La muchacha de las bragas de oro*, donde el amigo que acompaña a la sobrina del protagonista, Elmyr, termina siendo una muchacha:

---

<sup>35</sup> Véase el artículo «Androgynes», de Marie Miguet, en Pierre Brunel (Dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, pp.57-77.

La segunda sorpresa fue mayor, pero por lo menos restableció la tradición sexual que inicialmente había él otorgado a la pareja, aunque ahora se hubiesen invertido los papeles; porque si primero ella había resultado ser él, ahora Elmyr resultaba ser ella. (...) El tal Elmyr era sencillamente una muchacha angulosa y adusta, amarillenta y espigada, un malentendido irrelevante (pp.103-105)

También podemos encontrar un hecho parecido en *Los vaqueros en el pozo*, concretamente en el personaje de Teresa, la compañera de Niso, que, si bien es mujer, es calificada de «efebo» y de poco femenina tanto por Prudencia como por Marcela:

Niso, obnubilado, malgasta sus noches junto a alguien que no participa, admítelo, querida, de nuestra manera de vivir. Ella, ese efobo feminizado, finge fidelidad, abnegación y conformidad, porque, de no someterse a Niso y a sus afanes educativos, ¿qué haría?, ¿dónde iría?, ¿quién estaría dispuesta a recogerla bajo su techo? (p.105)

Resulta curiosa la recurrencia de este tema, precisamente, en las tres novelas analizadas (naturalmente no en Sánchez Mazas, donde el único asunto escabroso es la atracción incestuosa por una hermana). Matilde, el personaje de Goytisolo, quizá sea el ejemplo más logrado en este sentido. Ha mantenido relaciones sexuales con ambos sexos, lo que, unido al simbolismo de las serpientes entrelazadas con las que sueña («Dormía, dije. Y soñé que en el celler había dos serpientes entrelazadas» [p.16]) y a su don adivinatorio (pp.30, 35, 61 y 65) nos recuerda al adivino Tiresias. Ahora bien, la referencia puede provenir de su fuente más clásica, Ovidio (*Venus huic erat utraque nota* [*Met.*3,316-338]), o más moderna, que no es otra que la que le dedica uno de los poetas fundamentales del s.XX, T.S.Eliot. Eliot cita ya en nota final al verso 218 de la última parte de *La tierra baldía*, la titulada «Lo que dijo el fuego», el pasaje ovidiano sobre Tiresias tanto en traducción como en su versión original latina, convirtiéndolo así en parte intrínseca de su propio libro.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Cf. Stephen Medcalf, «T.S.Eliot's *Metamorphoses*: Ovid and *The Waste Land*», en Charles Martindale (ed.), *Ovid renewed*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp.233-246.



El fin último de los mitos en la novela de Goytisolo consiste en establecer puentes de comparación que permitan huir de lo trivial.<sup>37</sup> De esta forma, la intención de los mitos, si bien parte de una inicial intención paródica, propia de la narrativa de Joyce y Martín Santos, que podemos encontrar muy elaborada en Marsé, evoluciona hacia la fina ironía de García Hortelano y el psicologismo de Goytisolo, aunque en todos los casos hay, en definitiva, una reacción contra la anodina sociedad burguesa. Este pasaje de *La muchacha de las bragas de oro* representa como ninguno lo que decimos:

Era a primeros de agosto, domingo, y aunque el cielo estaba completamente encapotado, la playa era un hormiguero, una barbarie de coches atascados en la arena y de familias alrededor de inestables mesitas plegables, chillones transistores, neveras portátiles, bronceadores cancerígenos y otras valiosas pertenencias. Bajo los toldos listados yacían oscuros cuerpos rebozados en arena y sigilosas aguas fecales. En la rompiente flotaba a la deriva, mecida por las olas, acurrucada, una gaviota herida o moribunda. La hostigaban con una caña dos niños medio epilépticos, comandados por su padre desde el volante de un coche que casi había introducido en el mar, el cretino de playa (p.185)

## 2. Nominalismo

### a) Marsé

No hemos encontrado elementos relevantes, excepto en lo que respecta al nombre de la barca de Forest, llamada en principio «Loto», a la que después se añade la terminación «fago».

### b) G<sup>a</sup> Hortelano

García Hortelano ha puesto por lo general especial cuidado en los nombres de sus personajes a lo largo de toda su producción narra-

---

<sup>37</sup> Podemos encontrar textos que dan cuenta de ello: «Ignoro si he logrado expresar concretamente mis pensamientos, si mi lenguaje ha sido preciso y adecuadas las imágenes expuestas. Se trata de materias muy complejas y, al escribir, siempre se pegan cosas de los libros que estamos leyendo, especialmente si son obras de nuestros autores más queridos. Además, las cosas pueden ser dichas de otra forma, es cierto, utilizando otras palabras, otras referencias, conforme a ejemplos más fácilmente asimilables, es cierto, sí, pero no sin riesgo de trivializarlas» (p.239), o bien «Como para los antiguos la guerra, esta clase de lances despiertan y ejercitan facultades que la burocracia de lo cotidiano tiende a embotar y adornecer» (p.266).

tiva. Él mismo reconocía que meditaba mucho el nombre de los mismos, y apuntaba que esta influencia podía venirle del autor francés Boris Vian.<sup>38</sup> En otra de sus novelas, *Gramática Parda*, llegó a bautizar a un grupo de niños con estrafalarios nombres latinos:

- Orbem Terrarum...
- Servidor y presente –respondió Orbem Terrarum.
- Spe Tantum Relicta...
- Servidora y presente –respondió Spe Tantum Relicta.
- Bonus Eventus...
- Servidor y presente –respondió Bonus Eventus.
- Arma Virumque...
- Cano –respondió Arma Virumque (...)»<sup>39</sup>

En el caso de la novela que ahora nos ocupa, es evidente que los nombres de Prudencia y Marcela, de tan claras resonancias latinas, así como los de Niso y Dionisia no son casuales.

### c) Goytisolo

Como venimos viendo, los nombres de los personajes pueden estar motivados y, una vez más, la propia novela nos da las claves de este hecho:

Siempre he pensado que en eso de la elección de un nuevo nombre, de un seudónimo, de un nombre de guerra, etc., actúa una fuerte carga compulsiva que, a nivel inconsciente, hace elegir tal o cual nombre en función de cualquier otro. Vamos, lo mismo que con la elección de los nombres de personajes. Salvo que el autor juegue precisamente con la malicia del lector, claro (pp.199-200)

Dos nombres destacan por su clara intención y, aunque uno de ellos no esté relacionado con la mitología clásica, debe incluirse para la mejor comprensión del asunto: se trata de los nombres de Constantino y Camila. Constantino es el jardinero comparado con un sátiro o fauno. Se trata de un personaje ruin cuyo nombre funciona a manera de antítesis («Constantino. [¿Qué forma, por cierto, de desperdiciar un nombre de tan altas resonancias!]]» p.187). Se piensa, en efecto, en el

<sup>38</sup> García Jurado, *art.cit.*, pp.237-240.

<sup>39</sup> *Gramática Parda*, Barcelona, RBA Editores, 1994, p.33.

Constantino emperador («Pues Constantino –el emperador, no mi abyecto marinero– (...)» [p.225]). Por su parte, nuestras sospechas de que el nombre de Camila,<sup>40</sup> aplicado a la amante de la protagonista, tenga reminiscencias clásicas, termina confirmándose en el pasaje siguiente:

¿Qué, si no, podría explicar la emoción en forma de palpitaciones, que experimenté al conocer a Camila ante la simple mención de su nombre, y no precisamente como transposición femenina de Camil, sino por los ecos que la Camila de la Eneida, la intrépida amazona muerta en combate, despertaba todavía en mí? (p.206)

Frente a nombres de clara intención histórica o mítica, tenemos otros que no trascienden, al menos en apariencia, el de la mera cotidianidad, y que les sirven, creemos, de contrapunto a aquellos (p.e. Matilde, o Raúl).

### 3. Literatura clásica y fuentes mitográficas

#### a) Marsé

Si bien no se especifica fuente literaria clásica alguna, es la *Odisea* de Homero, donde se refiere el episodio de los «lotófagos». Claro está que se trata de una referencia cargada de ironía, pero muy bien contextualizada en el motivo del nombre de la barca y en su recurrencia como *leit-motiv*.

#### b) G<sup>a</sup> Hortelano

Aunque no haya una fuente literaria reconocida, podemos pensar que el episodio de la *Eneida* referido a Niso y Euríalo debe de figurar entre las posibles fuentes de la obra. García Hortelano ha reconocido en más de una ocasión su amor a la lengua latina, y el propio final de la novela que nos ocupa puede esconder ciertos ecos bucólicos:<sup>41</sup>

Prudencia presintió que unos instantes después los ojos se le llenarían de lágrimas. Pero Dionisia estaba encendiendo la chimenea de la biblioteca y olía ya a humo de leña (p.146)

<sup>40</sup> Para la tradición de Camila en la literatura española cf. V.Cristóbal, «Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano», *E.Clás.*94, 1988, pp.43-61.

<sup>41</sup> Compárese, por ejemplo, con el final de la Égloga primera de Virgilio: *Et iam summa procul uillarum culmina fumant / maioresque cadunt altis de montibus umbrae.*

## c) Goytisolo

La relación de Luis Goytisolo con la literatura grecolatina no es un hecho exclusivo de la novela que ahora estudiamos,<sup>42</sup> pero sí estamos ante una muestra bastante significativa. Safo, Homero, Ovidio<sup>43</sup> y Virgilio son fuentes mencionadas explícitamente en la propia novela. Safo es la fuente antigua de inspiración que se cita con más frecuencia. Los textos han sido tomados, con alguna que otra alteración voluntaria del autor, de la traducción de Juan Ferraté<sup>44</sup> e insertados, sin demarcación alguna, en la propia prosa (para más facilidad, editamos en cursiva el texto de Safo):

(...) como alguien ya nos dejó escrito, *otra vez Eros, el que afloja los miembros, me atolondra, dulce y amargo, irresistible bicho;* (pp.27-28) (Sapph.fr. 130 LP = 137 D)<sup>45</sup>

Como bien escribió esa persona a la que a veces llego a odiar por lo mucho que me ha plagiado con sólo anticipármese en el tiempo: *viniste, y yo te quería; y helaste mi corazón encendido de deseo. Me pareciste una niña chica y sin gracia. Yo estaba enamorada de ti desde hacía tiempo* (p.35) (Sapph.fr. 49 LP = 40-41 D y 48 LP = 98D)

---

<sup>42</sup> Esta especial relación con los textos de la tradición literaria, en nuestro caso la grecolatina, le lleva, años después, en su novela *Estatua con palomas*, publicada en 1992, a reconstruir las memorias de Tácito: «No menos decisivo es el culturalismo dominante en la obra de creación durante todo el siglo XX, aspecto en el que se puede enmarcar la vuelta a lo clásico; el elemento histórico, como el mítico, aparece retextualizado por el arte moderno de manera evocativa pero sobre todo transgresora. Muy importante para el nivel pragmático es la inclinación que el sujeto creador siente por penetrar el objeto creado, al tiempo que se incorpora la presencia de un destinatario activo, coproductor del texto; este decodificador atento y competente, imprescindible en las novelas de Goytisolo, accede a la comprensión del texto sólo cuando se obliga «a explicarse a sí mismo -dice el propio escritor- de qué trata la novela, cuál es el asunto, ya que las líneas maestras de la obra se encuentran, no en el argumento sino en el armazón de este argumento, en una estructura que no se ve». Tales rasgos, que parecen afectar al mundo del arte en general, tienen una realización peculiar en la narrativa de este escritor que busca siempre, mediante complicadas arquitecturas, la perfección estética de la novela «como vía de conocimiento» (Juan Noblejas Ruiz-Escribano y Alicia Molero de la Iglesia, «Novela histórica y psicologismo: «Los VI Libros Secretos» de P.C.Tácito», en Ana Aldama (ed.), *De Roma al Siglo XX*, tomo II, Madrid, UNED, 1996, p.816.

<sup>43</sup> «De hecho, era como si me atuviese a las enseñanzas, consejos y demás prescripciones amoratorias del inmortal Ovidio, justo con el propósito inverso: lugares, actos y ardidés propicios a que el amor prenda en el corazón de la persona amada y se mantenga vivo como en el primer día (...)» (p.31 y p.70)

<sup>44</sup> Juan Ferraté, *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona, Seix Barral, 1968.

<sup>45</sup> Para el asunto de este motivo literario en la épica y la lírica griegas cf. Felipe Hernández Muñoz, «Eros lysimelés: en torno a un motivo literario de la lírica griega», en *4º Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica. Poemas de Amor en Grecia y Roma. Valdepeñas 8, 9 y 10 de julio de 1992. Actas, Universidad Abierta Serie R - Nº 9, 1992, pp.13-20.*

Cuando –como alguien que ya dejó escrito, robándome no sólo las palabras sino la mejor expresión de lo que fue aquella noche– *la luna de rosados dedos vence a todas las estrellas y su luz se extiende por el mar salado y los campos florecientes* (p.67) (Sapph.fr. 96 LP = 98 D)

En este plan, habría que acabar considerando l'Alouette como una especie de epicentro de todos los movimientos revolucionarios, un lugar lleno de gente dispuesta a cambiar el mundo, como si de caballeros andantes en busca del mal se tratase. O de guerreros que, desde el último rincón de la Hélade convergen hacia un solo objetivo: el asedio de Troya. De ellos podría decirse, en palabras de Safo, aquello de: *Y emprendieron todos camino hacia Ilión, y la flauta de voz delicada mezclaba sus sonos con los de la lira y el ruido de los cascabeles, mientras las doncellas, con voz aguda, entonaban un canto sagrado, y su eco llegaba hasta el cielo* (p.154) (Sapph. fr. 44 LP = 55D)

En palabras que no son más, nunca mejor aplicado aquello de: *me parece igual a un dios el hombre que frente a ti se sienta y tan cerca te escucha, absorto, hablarle con dulzura y reírte con amor* (pp.210-211) (Sapph. fr. 31 LP = 2 D)

Safo no está, a su vez, desconectada de una interpretación en calidad de mito, en consonancia, asimismo, con el de la bisexualidad, debido a su especial relación con las mujeres.

#### 4. *Elementos pictóricos*

##### a) Marsé

El amigo de Mariana, y después, amiga, Elmyr, no en vano fotógrafo, pinta un ojo almendrado sobre la barca donde figura el nombre «Loto», y después se le añade la terminación «fago». Este ojo recuerda las representaciones arcaicas de barcos griegos.

##### b) G<sup>a</sup> Hortelano

Tanto el paisaje como las características físicas del jardinero y de Dionisia nos evocan directamente a las pinturas mitológicas de Rubens. Dionisia puede ser, en efecto, una de las ninfas perseguidas por los sátiros en los idílicos bosques. Estamos, pues, ante un

motivo mitológico visto a través del prisma de la pintura barroca, en especial la de Rubens, tan querida por García Hortelano.<sup>46</sup>

### c) Goytísolo

Las referencias pictóricas abundan en *La cólera de Aquiles*, junto con las propias referencias literarias. *La Rendición de Breda*, de Velázquez (p.77), y un supuesto cuadro del pintor clasicista francés Nicolás Poussin titulado *La cólera de Aquiles* conforman las dos referencias iconográficas básicas (véanse también las páginas 240-241):

Así, nada más ilustrativo que mi experiencia con aquel cuadro que, en mis tiempos de París, me detenía a contemplar cada vez que iba al Louvre –generalmente después de comer–, aprovechando mi pase de estudiante. Un cuadro de Poussin titulado *La Cólera de Aquiles*, que se encontraba en una de esas salas dedicadas a pintura francesa que hay que recorrer quieras que no, ya que sirven de acceso a la Grande Galérie. Mejor dicho: a la Gran Galérie se puede llegar siguiendo un montón de recorridos, pero yo me las arreglaba para pasar siempre ante el cuadro de Poussin. Por aquel entonces, como quiera que Malraux aún no había puesto las cosas en su sitio, nadie se atrevía a considerar siquiera esta clase de pintura, la de Poussin y su época, que era despachada con cuatro lugares comunes, academicista, retórica, desprovista de interés plástico. Pero a mí, con todo y reconocer que Poussin había cometido el error irreparable de no haber sabido anticiparse a Picasso, me parecía un gran cuadro. Para empezar, la especial fascinación que sobre mí ejercía, de innegable carácter literario, difícilmente hubiera superado el nivel de la anécdota y alcanzado semejante capacidad de fascinar, sin una oportuna solución plástica del tema representado: la ira de Aquiles al verse despojado de Briseida. De hecho, creo yo, la primera reacción –considerada en el contexto de la personalidad de Aquiles– de profundo valor psicológico que registra la literatura arcaica. Una reacción que, ni destino fatal ni dictado de los dioses, supone una personalidad tan similar a la nuestra que ningún siquiatra de hoy día, con sus cómodos esquemas clínicos, dudaría de calificarla de vulgar ataque de histeria (...) (pp.204-205)

---

<sup>46</sup> Cf. García Jurado, *art.cit.*, pp.242-243.

El texto nos da a entender, por lo demás, que la fuente iconográfica está, a su vez, estrechamente unida al texto antiguo y que de ninguna manera imagen y letra resultan incompatibles, sino que, más bien, un medio artístico ayuda a la comprensión del otro. Por otra parte, cuando ya hemos visualizado idealmente el cuadro merced a las pinturas que recordamos de Poussin, se nos informa de que es posible que el cuadro no exista (pp.278-280), porque puede tratarse sencillamente de un *lapsus memoriae*. Llamamos la atención sobre el curioso hecho de que la novela de Sánchez Mazas coincida precisamente en la estética clasicista de Poussin, en un momento donde florecían, asimismo, las vanguardias pictóricas de los años treinta.

#### IV. CONCLUSIONES

Apuntamos brevemente tres ideas generales:

La mitología puede servir como un efectivo instrumento de análisis que permite esclarecer aspectos de la literatura de nuestro siglo, no ya sólo de recepción de la literatura clásica en la contemporánea, sino incluso entre los mismos autores modernos. Las dos corrientes de uso de los mitos que hemos rastreado en este trabajo parten de dos grandes autores europeos: Goethe y Joyce. Cada uno representa, por lo demás, una actitud bien distinta frente al uso del mito: idealismo frente a parodia.

La primera corriente que hemos visto es la idealista, representada por Sánchez Mazas. Se trata de idealismo combinado con fabulación que crea un mundo inexistente de hombres de bien que sueñan con ser héroes. En el caso de los novelistas Marsé, García Hortelano y Goytisolo, tanto el momento histórico como la posición política es muy diferente. No obstante, es curioso observar cómo van evolucionando desde la mera consideración paródica a otros planteamientos más complejos del mito (ironía, metáfora, psicologismo...).

Por lo demás, salvando las distancias de tiempo, ideología e intención literaria, no dejan de sorprendernos algunas coincidencias notables entre Sánchez Mazas y los otros novelistas, en especial las que conciernen al nominalismo, al uso de las fuentes literarias, y a la relación entre mito, fuente literaria e inoconografía, tal como vemos en la establecida entre Homero, los personajes de Ulises/Aquiles, y Poussin.

Finalmente, ofrecemos un cuadro general que resume esquemáticamente nuestro análisis:

	SÁNCHEZ MAZAS, Rosa Krüger (1936-1984)	MARSÉ, La muchacha de las bragas de oro (1978)	GARCÍA HORTELANO, Los vaqueros en el pozo (1979)	GOYTISOLO, La cólera de Aquiles (1979)
INTENCIÓN DE LOS MITOS	IDEALISMO Las Musas (Goethe) Leda  FABULACIÓN Circe Minotauro Edipo Rey Ulises	PARODIA  Los Lotófagos y Ulises El hermafrodita ¿Dánae?	SUTIL IRONÍA  Niso y Euríalo El hermafrodita Fauno y ninfa Dioniso y Apolo	METÁFORA Y PSICOLOGISMO Troya Aquiles Los trabajos de Hércules Sátiro o Fauno La bisexualidad  PARODIA Comparaciones homéricas
NOMINALISMO	Coloma Rosa Teodoro Perséfone	Loto-fago	Niso Dionisia Prudencia	Camila
FUENTES MITOGRÁFICAS	Ovidio Homero Plutarco Petrarca	Homero (Od.9, 82-104)	Virgilio	Safo Ovidio Homero Virgilio Dante
ELEMENTOS PICTÓRICOS	Nicolás Poussin	Pintura griega arcaica	Rubens	Nicolás Poussin Velázquez
OTROS	Literatura de tradición europea (Goethe) Ambiente catalán Falangismo subyacente	Literatura de tradición europea (Joyce) Ambiente catalán Parodia de la literatura falangista	Literatura de tradición europea (Joyce, B.Vian)	Literatura de tradición europea (Joyce, T.S.Eliot) Ambiente catalán

FRANCISCO GARCÍA JURADO  
*Universidad Complutense*