

MUJERES QUE CUENTAN: EL CASO DE MATILDE MORET EN *LA CÓLERA DE AQUILES* DE LUIS GOYTISOLO

STORYTELLING WOMEN: THE CASE OF MATILDE MORET IN *LA CÓLERA*
DE AQUILES BY LUIS GOYTISOLO

ANTONIO CANDELORO
Universidad Católica de Murcia
acandeloro@ucam.edu

Resumen: El objetivo de este artículo es el de analizar *La cólera de Aquiles* (1979), tercera entrega de la tetralogía *Antagonía*, de Luis Goytisolo, en relación con algunos nudos centrales de la trama de la misma obra. En particular, se estudiarán las reescrituras que lleva a cabo Matilde Moret de algunas obras del pasado del canon literario occidental, desde la *Iliada* de Homero pasando por la *Eneida* de Virgilio, hasta la poesía de Safo; el uso peculiar de la écfrasis a la hora de desentrañar el sentido de algunos cuadros, en particular, *Las lanzas* de Diego de Velázquez y un fantasmal y apócrifo *La cólera de Aquiles* atribuido a Nicolas Poussin; el uso de la reflexión metaliteraria para ahondar en el análisis de la guerra de los sexos y de cómo Eros desdibuja las fronteras entre los géneros masculino y femenino. Finalmente, se demostrará cómo el discurso de Matilde Moret le permite a Luis Goytisolo ampliar y complicar esa enorme metáfora sobre el acto de la escritura y el paralelo acto de la lectura que es *Antagonía*.

Palabras clave: Luis Goytisolo; *Antagonía*; Matilde Moret; guerra de los sexos; intertextualidad.

Abstract: The objective of this article is to analyze *La cólera de Aquiles* (1979), the third part of the tetralogy *Antagonía*, by Luis Goytisolo, in relation to some central knots of the plot of the same work. In particular, the rewritings carried out by Matilde Moret of some works from the past of the Western literary canon will be studied, from Homer's *Iliad* through Virgil's *Aeneid*, to the poetry of Sappho; the peculiar use of ekphrasis when unraveling the meaning of some paintings, in particular, *Las lanzas* by Diego de Velázquez and a ghostly and apocryphal *La cólera de Aquiles* attributed to Nicolas Poussin; the use of metaliterary reflection to delve into the analysis of the war of the sexes and how Eros blurs the boundaries between the male and female genders. Finally, it will be demonstrated how Matilde Moret's speech allows Luis Goytisolo to expand and complicate that enormous metaphor about the act of writing and the parallel act of reading that is *Antagonía*.

Keywords: Luis Goytisolo; *Antagonía*; Matilde Moret; war of the sexes; intertextuality.

1. INTRODUCCIÓN

Estructurada en cuatro tomos, *Antagonía* es una de las novelas más innovadoras de la literatura hispánica del siglo XX y, al mismo tiempo, una enorme metáfora del acto de leer y del de escribir. *Recuento*, aparecida en México en 1973 para evitar la censura franquista, narra la vida de Raúl Ferrer Gaminde desde su infancia hasta su ingreso en el mundo adulto. Se trata del libro más extenso de la tetralogía y gira alrededor de algunas experiencias centrales en la formación del protagonista: la guerra civil, rememorada a través de alusiones implícitas o imágenes que se presentan de manera asistemática ya desde la primera página; el servicio militar, cumplido según las pautas ideológicas y doctrinales establecidas por el régimen de Franco; la Universidad y la militancia política antifranquista del lado del entonces ilegal Partido Comunista Español; la cárcel y el consecuente aislamiento por motivos políticos; el noviazgo con Nuria, la primera figura femenina de cierto calado en la vida del joven Raúl; el descubrimiento de la escritura creativa como herramienta para recrear su propia vida en el plano ficticio. *Recuento* va cambiando, de hecho, hacia su final, precisamente a partir del momento en el que Raúl empieza a narrar los hechos como si fuera él mismo el narrador exterior y omnisciente de su propia vida.

El segundo tomo se titula *Los verdes de mayo hasta el mar* y se publica en 1976, cuando Franco ya ha muerto y España se prepara a vivir la Transición. El texto consiste en los apuntes, las reflexiones, las notas desperdigadas, los borradores de la novela que Raúl tiene intención de escribir, convirtiendo sistemáticamente los elementos autobiográficos de su vida en material narrativo a mitad de camino entre la ficción y la realidad ficcionalizada.

El tercer libro se titula *La cólera de Aquiles*: aparecido en el 1979, es el libro más desconcertante, porque, esta vez, el lector no puede contar ni con Raúl ni con ningún narrador omnisciente y ubicuo. Quien narra los hechos en este caso, y en primera persona de singular, es Matilde Moret, una joven que proviene de la alta burguesía catalana y que es prima lejana de Raúl. El lector podrá profundizar en el análisis del carácter de Raúl precisamente a partir del punto de vista sesgado de Matilde.

El cuarto y último tomo se titula muy filosóficamente *Teoría del conocimiento*: aparecido en 1981, el año del intento de golpe del 11-F, es un texto que se compone de tres diferentes materiales transcritos por parte de tres diferentes

instancias narrativas: el diario del joven Carlos (personaje que el lector ya conoció en *Los verdes de mayo hasta el mar*); las notas de Ricardo Echave (claro *alter-ego* literario de Raúl Ferrer Gaminde); las grabaciones de El Viejo, un cacique despiadado y a punto de morir en el pequeño pueblo de Viladrau. Hilo común de las tres tipologías de textos es la muerte de los tres narradores. En particular, *Teoría del conocimiento* se cierra con una escena tanto lírica cuanto apocalíptica en la que el lector podrá asistir a la euforia dionisiaca de El Viejo en el momento mismo en el que expira su último aliento y es capaz de verse a sí mismo muriéndose.

La complejidad de los múltiples planos narrativos de la obra; el cambio constante de las instancias narradoras; el calado hondamente filosófico de algunas de las reflexiones de esas mismas instancias; la amplitud magmática de las digresiones a través de las cuales se van forjando estas mismas reflexiones, todo contribuye a convertir el acto de la lectura de *Antagonía* en un acto atrevido y lleno de enigmas, vacíos y vaivenes que —todos en su conjunto— implican una participación muy activa por parte del lector. Como veremos en seguida, leyendo las primeras líneas de *La cólera de Aquiles*, para interpretar correctamente *Antagonía* es más necesaria que nunca la que Umberto Eco (1993, p. 157) definió en su día como la “actividad de cooperación interpretativa”: se trata de una actividad clave e imprescindible, si el lector mismo no quiere perderse en esta serie aparentemente inabarcable de “mundos alternativos” y “universos paralelos”.

2. ANÁLISIS. UNA MUJER QUE NARRA (ENTRE LA INTERTEXTUALIDAD Y LA REESCRITURA DE LOS CLÁSICOS)

El incipit de *La cólera de Aquiles* sorprende por dos motivos fundamentales: por lo que se cuenta y por cómo se cuenta lo que se cuenta. Veremos en seguida que la guerra de los sexos, o la contraposición entre un punto de vista masculino y otro femenino sobre los papales de hombres y mujeres en el ámbito de las relaciones sexuales y sentimentales, será central y germinativo. Central porque es el tema sobre el que Matilde Moret reflexionará de forma constante y obsesiva a lo largo de su narración; germinativo porque de ese tema surgirán las otras obras insertadas dentro de la obra marco, además de los diálogos intertextuales múltiples que Matilde establecerá con algunos textos clásicos del canon occidental como la *Iliada* de Homero, la poesía erótica de Safo, o el cuadro *Las lanzas* de Diego de Velázquez. Pero vayamos por partes:

De las mujeres me atrae únicamente el cuerpo. O mejor: determinadas partes del cuerpo. Eso no significa, ni que decir tiene, que prefiera los hombres: en modo alguno. He tenido amantes masculinos, en ocasiones creí amarlos; hasta llegué a estar casada. Pero el cuerpo del hombre, incluso en el mejor de los casos, cuando se trata de un cuerpo joven y hermoso, es árido y duro, áspero al tacto, lo menos adecuado para incitar a una caricia o buscar en él recogimiento. Cuanto me atrae de los hombres, su sentido de la amistad, su claridad en el trato, el carácter consecuente de su pensamiento, pertenece al dominio del espíritu, no del cuerpo. Exactamente lo contrario de lo que sucede con la mujer, de lo que la mujer es: pura invitación al amor el cuerpo y a la contemplación absorta el oscuro mecanismo síquico que encierra, lascivia y crueldad posesiva entremezcladas a una ilimitada capacidad de traición. De ahí que si alguna vez he creído estar enamorada de un hombre, jamás he llegado al extremo de creer que estaba enamorada de una mujer (Goytisolo, 2016, p. 903).

Se trata de una *ouverture* impactante: Matilde arranca el acto de escritura con una reflexión contundente sobre las diferencias entre hombres y mujeres en relación con el aspecto físico y con el elemento anímico o caracterial. Sus afirmaciones no prevén réplica. Sin embargo, involucran al lector empírico, obligándole a tomar partido o a replantearse su manera “automatizada” de enfocar esas dicotomías ancestrales: masculino *versus* femenino y corporal *versus* anímico¹. Matilde critica a las mujeres por su actitud anímica, prefiriendo a los hombres solo por determinados rasgos físicos, en particular: “la mirada, la voz, la risa, la sonrisa, la forma de moverse” (Goytisolo, 2016, p. 903). La crítica antifeminista o *antimujeres* se articula de la siguiente manera:

En cuanto a las mujeres, lo que menos me gusta es, precisamente, el conjunto de la persona. Su modo de ser y, sobre todo, de actuar: esa manera tan suya de seducir, y una vez alcanzado el objetivo, disponer a su arbitrio de la felicidad o desgracia de su presa².

1 Son dicotomías que van guiando la filosofía de Platón, por poner tan solo un ejemplo emblemático: como el lector recordará, es en el *Banquete* donde Platón, de la mano de Aristófanes, elaborará su teoría erótica de los andróginos y de la ansiedad que Eros desata en el alma de los mortales cuando de la reunión física con su “segunda mitad” cercenada se trata. También el personaje de Diotima será central para abarcar la pregunta: ¿quién es Eros? ¿Cómo actúa? ¿Por qué actúa de esa forma determinada y está siempre en el medio entre los mortales y los dioses? Véase Platón, 2010, pp. 743-745 y pp. 760-761 respectivamente.

2 Podría haber aquí un eco o una alusión implícita al “retrato” de la mujer que nos ofrece James Joyce en el penúltimo capítulo de su *Ulyses*, el 17, o sea, “Ítaca”, cuando, al comparar la mujer a la luna, llega a conclusiones como la siguiente (Joyce, 2021, p. 620): “su poder [de la mujer] para enamorar, para mortificar, para conferir belleza, para producir locura, para incitar y ayudar a delinquir: la tranquila inescrutabilidad de su semblante: la terribilidad de su aislada dominante

Pero lo peor es la convicción que parece imbuirlas de conseguir más por las malas que por las buenas, y el hecho de que, por lo general, no les falten motivos para pensarlo. Sólo, por lo general, con otras personas; no conmigo. Conmigo no valen chantajes, y las traiciones –consustanciales, se diría, a la especie– encuentran siempre en mí la respuesta que se merecen. No por venganza; tampoco por amor, desde luego. *Nada más lejos ya de mí que la pretensión de amar o ser amada, ni de convertir en sana venganza un amor contrariado*. Simplemente quiero lo que es mío. Que no me quiten lo que me pertenece ni, menos aún, que me tomen por tonta. Debo aclarar, por otra parte, que *no sé lo que son los celos*, y que si hay alguien por quien nunca he sentido compasión es por mí misma (Goytisolo, 2016, pp. 903-904; las cursivas –cuando no debidamente señalado– son mías).

Matilde Moret se nos presenta aquí como alguien que sabe muy bien lo que quiere, incluso en el ámbito ambiguo y complejo, resbaladizo y subjetivo, de las relaciones sentimentales³. Al lector podrían sorprenderle, en particular, las dos afirmaciones subrayadas en cursivas: el hecho de que nunca ha pretendido amar ni de ser amada; el hecho de que no conoce los celos y, por ende, nunca ha utilizado la venganza para resarcirse de un “amor contrariado”⁴. Sin embargo, Matilde se presenta ya desde estos primeros fragmentos en cuanto narrador no fiable o poco fiable, esto es, en cuanto *unreliable narrator* según la famosa definición de Wayne Booth (1974). Porque si es cierto que “simplemente quier[e] lo que es [suyo]” y que desconoce el efecto de los celos, ni tampoco suele vengarse de sus amantes, también es cierto que experimenta placer en el proceso de la seducción. Su *ars amandi*, de hecho, evoca las habilidades de Aracne, tal y como queda patente en este fragmento, si lo comparamos con el famoso Libro VI de las *Metamorfosis* de Ovidio:

En contrapartida, existe quizá un encanto mayor en conquistar a una mujer que a un hombre: hacerle *morder el cebo* de su propia seducción, *caer en la trampa* que ella misma

implacable resplandeciente propincuidad”.

3 Para una lectura nietzscheana del personaje de Matilde Moret véase Sobejano, 1983.

4 En Greimas y Courtés, 1990, p. 144, la “enunciación” en cuanto acto lingüístico inevitablemente relacionado con la “intencionalidad” se presenta “como una relación orientada, transitiva, gracias a la cual el sujeto construye el mundo en cuanto objeto, a la vez que se construye a sí mismo”. Es lo que hará Matilde a lo largo y ancho de *La cólera de Aquiles*: construir un mundo y construirse a sí misma a través del acto contundentemente intencional de la enunciación. Le debo esta reflexión al magnífico ensayo de Cadenas Cañón, 2019, en particular, el cap. 3, titulado “El yo poético”. Sobre todo cuando vuelva a releer su novela de escritora novel *El edicto de Milán*, Matilde irá tomando conciencia de su propia voz y de su identidad cambiante en cuanto “yo poético” que ficcionaliza sus propias experiencias autobiográficas.

ha tendido, dejarla *enredarse en los hilos que ha ido tejiendo*, auxiliarla en la tarea de *cortarse la retirada*, de corromper los principios que le sirven de amparo; toda una operación de largo alcance donde, como si de un puzzle se tratase, la recompensa reside en la dificultad que entraña y lo paciente se torna sugestivo, siendo Cadaqués punto privilegiado para su desarrollo, tal si sus habituales se sintieran libres en la medida en que alejados del confortable hogar barcelonés (Goytisolo, 2016, p. 904).

La referencia a Cadaqués no es nada casual: en *La cólera de Aquiles* Matilde Moret nos irá narrando cómo los catalanes de la media y alta burguesía empezarán a imitar a los turistas extranjeros colonizando esta zona de la Costa Brava y del Alto Ampurdán a partir del boom económico que España empieza a experimentar en los años 60, cuando, a una mayor apertura hacia Europa y a una paulatina relajación de la dictadura franquista, le corresponde una paralela y creciente apertura moral hacia las prácticas sexuales que se llevan a cabo fuera de la institución matrimonial⁵. Si OBSERVAMOS en el léxico que adopta la narradora, es fácil comprobar cómo Matilde reescribe el mito de Aracne: “morder el cebo”; “caer en la trampa que ella misma ha tendido”; “dejarla enredarse en los hilos que ha ido tejiendo”. Matilde compara metafórica e implícitamente el acto de seducción al acto textil de hilar una trama en la que enredar a la víctima⁶. No olvidemos que Ovidio empieza la narración de la metamorfosis de Aracne en araña alabando el arte textil con esta descripción que adquiere todos los rasgos típicos de la écfrasis:

Las telas ya hechas daba gusto mirarlas, pero no era menor el placer mientras se hacían; ¡tanta gracia ponía en su arte! Lo mismo si empezaba formando *redondos ovillos* con la lana basta, o la adelgazaba con sus dedos, o acariciaba una y otra vez los vellones, *semejantes a nubes*, estirándolos en largos hilos, o si hacía girar *el pulido buso con el fino pulgar*, o, en fin, si bordaba con la aguja, pensarías que había sido instruida por Palas Atenea (Ovidio, 2012, p. 5)⁷.

5 Algo que el lector de *Antagonía* ya ha ido conociendo y descubriendo en la última parte de *Los verdes de mayo hasta el mar*, donde el lugar emblemático del estallido del turismo, del sexo y del boom económico es Cabo Creus, el punto más oriental de la península y que también forma parte de la provincia de Girona igual que Cadaqués.

6 Sobre las metáforas textiles en el ámbito filosófico y narrativo Rigotti 2009.

7 Como sabemos, al retar a Palas Atenea, Aracne determinará su propia muerte, habiéndose atrevido a adelantarse a la diosa en el arte del bordado. Aracne se suicida colgándose de una cuerda; Atenea la perdonará restituyéndole la vida y convirtiéndola en una araña (Ovidio, 2012, p. 13): “[...] desaparecieron sus cabellos, lo mismo que la nariz y las orejas, la cabeza se reduce al mínimo y todo su cuerpo se vuelve muy pequeño. En el lugar de las piernas, le salen finos de-

Tanto este fragmento de las *Metamorfosis* como el de *La cólera de Aquiles* citado arriba son altamente simbólicos: como el lector irá comprobando en el curso de la lectura, Matilde irá hilando la trama con el objetivo de seducir y atrapar también al lector empírico en lo que ella misma presenta como “Estas reflexiones lúcidas, escuetas, concisas y, como es natural, debidamente estructuradas, desprovistas del magma de otras mil ideas, sentimientos y aun sensaciones” (Goytisoló, 2016, p. 905). En realidad, y como es fácil deducir cuando se acabe el acto de la lectura, *La cólera de Aquiles* está llena del “magma de mil ideas, sentimientos y aun sensaciones”: Matilde redacta sus reflexiones a partir de un evento traumático que determina ineludiblemente los vaivenes a veces enrevesados de esas mismas reflexiones y que provoca, de forma muy llamativa para el lector empírico, la relectura de *El edicto de Milán*, novela juvenil que Matilde escribió durante su estancia en París, como estudiante de Bellas Artes, y que consiguió publicar con el seudónimo de Claudio Mendoza⁸. La causa principal y el motor del acto de escritura es precisamente la traición de Camila, su novia de aquel entonces, que, aprovechando un momento de distracción por parte de Matilde, cede a los encantos de Roberto, un Don Juan argentino con el que mantendrá una relación paralela y de carácter tanto sexual como epistolar a lo largo de sus vacaciones en Cadaqués. Las cartas que Camila le envía a Roberto serán interceptadas por Matilde y el lector nunca sabrá a ciencia cierta si el doble juego de Camila convertirá a Matilde en víctima del engaño amoroso según el típico mecanismo teatral del “burlador burlado” o en verdugo despiadado de una venganza largamente meditada. Estamos todavía en el primer fragmento de *La cólera de Aquiles*. Sin embargo, el lector empírico ya va haciéndose a la idea de que todo lo que nos contará Matilde tendremos que sopesarlo y filtrarlo *cum grano salis*. Eros es el motor de los actos tanto de Matilde como de Camila. Y será el personaje oculto que mueva los hilos ovidianos de este relato lleno de reflexiones y argumentos extremadamente interesantes sobre cómo una mujer percibe al hombre y a las representantes de su mismo sexo y cómo la literatura y el arte

dos en los flancos, lo demás lo ocupa el vientre; sin embargo de él se le escapa un hilo y trabaja, transformada en araña, las telas de siempre”.

8 Hay que recalcar la estructura matemático-arquitectónica de la trama, especular a la misma estructura que caracteriza *Antagonía*: *La cólera de Aquiles* se divide en tres partes, cada una consta de tres capítulos, siendo *El edicto de Milán* la novela intercalada que ocupa el centro exacto de la tripartición narrativa. Sobre la importancia de los números en la obra cumbre de Goytisoló véase DeWeese, 2000.

se convierten en un campo de batalla ideal en el que analizar con lupa la atávica guerra de los sexos. Es lo que comprobaremos estudiando la intertextualidad que se genera a partir de la alusión o de la cita explícita de algunos versos de Safo y la écfrasis “flexible” que Matilde Moret aplica tanto a *Las Lanzas*, el famoso cuadro de Velázquez, como a un cuadro apócrifo atribuido a Poussin y cuyo título coincide con el tomo de *Antagonía* que estamos leyendo.

3. SAFO Y LA “ANGUSTIA DE LAS INFLUENCIAS”

Si es cierto que, como afirma Rafael Chirbes (2010, p. 144): “toda la gran literatura nace en lucha con la literatura que existe, porque una nueva obra literaria [...] inaugura un nuevo lugar desde el que mirar”, también es cierto que Matilde Moret va pautando su confesión y, de paso, su novela juvenil *El edicto de Milán*, a través de una serie llamativa de alusiones literarias a algunos clásicos de la tradición grecolatina⁹. Entre estas alusiones, tal y como estudiado de forma brillante por Francisco García Jurado, las que atañen a la poetisa de Lesbos son de las más llamativas. Bisexual desilusionada tras un matrimonio de conveniencia, y una relación fallida con Raúl Ferrer Gaminde, su primo lejano, Matilde empezará a disfrutar de Eros sobre todo a partir de su relación lesbiana con Camila. No será casualidad si, como nota el crítico arriba citado, las citas explícitas y las alusiones indirectas a Safo van aumentando hacia el final de la narración. De todas esas citas nos limitaremos a analizar la siguiente:

Como bien escribió esa persona a la que a veces llego a odiar por lo mucho que me ha plagiado con sólo anticipármelo 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* (Goytisolo, 2016, p. 926).

Como nota García Jurado, en este caso concreto Matilde Moret resume en un único párrafo sendas estrofas de los fragmentos 48 y 49 de la poesía de Safo (2020, pp. 98-99):

9 El título de la novela de Matilde Moret remite al famoso acontecimiento histórico que determinó el cambio radical de la actitud del Imperio de Roma hacia la religión cristiana: sobre el contexto histórico en el que Constantino promulga el Edicto de Milán véase Sancho Gómez, 2017. No hace falta recalcar que la novela apócrifa a la que alude Lucía, *alter-ego* literaria de Matilde Moret, y titulada *La batalla de Puente Milvio*, hace referencia explícita a la decisiva batalla que Constantino ganó el 28 de octubre del 312 contra Majencio tras haber soñado con el ángel que le anuncia la victoria con el signo de la cruz y que aparece también en el famoso cuadro de Piero della Francesca *El sueño de Constantino* (1466).

Viniste y yo te quería;
y helaste mi corazón
encendido de deseo (fr. 48)

Atis, yo me enamoré
de ti, hace tiempo...
me pareciste una niña
chica y sin gracia (fr. 49).

Más allá de los cambios que Luis Goytisolo aplica al texto original, lo que nos llama poderosamente la atención es la relación conflictual que Matilde parece instaurar con Safo, subrayando el hecho de que a veces “lleg[a] a odiarla” por haberla plagiado “con sólo anticiparse[le] en el tiempo”. ¿Cómo puede Matilde Moret –personaje de ficción, no hay que olvidar este detalle fundamental– odiar a Safo –poetisa real– por haberle plagiado el pensamiento y haber escrito versos que ella habría escrito de forma autónoma de no habersele anticipado en el tiempo? Como afirma García Jurado (2020, p. 185): “Estamos [...] ante la paradoja de un plagio o un robo por anticipación en el tiempo”¹⁰. Sin embargo, no se trata solo de una paradoja temporal: en este caso concreto, Matilde Moret nos demuestra que la literatura puede ser la herramienta ideal para plasmar con palabras las reflexiones íntimas y los traumas psíquicos de quien padece los efectos de Eros, “dulce y amargo”, tal y como aparece definido en la que es la primera cita a Safo (Goytisolo, 2016, p. 920), en el cap. I de *La cólera de Aquiles*¹¹, más allá de las fronteras espaciotemporales que puedan existir entre lector y escritor. También nos enseña cómo es posible sufrir la que Harold Bloom definió acertadamente como “la angustia de las influencias” (Bloom, 2009), siendo la intertextualidad una de las formas principales a través de las cuales los escritores contemporáneos reescriben a los clásicos, resemantizando y dándoles nueva linfa vital a las obras del pasado. Es lo que ocurre también en relación con los cuadros que Matilde Moret cita para explicar *more geometrico* su idea de Eros y de la guerra de los sexos.

10 También resulta esclarecedora la comparación de Matilde Moret con el personaje homérico de Tiresias, hermafrodita y anticipador del futuro (García Jurado, 2020, p. 187).

11 Véase también el magnífico estudio de la poesía de Safo de Carson, 2020.

4. CUADROS REALES Y CUADROS APÓCRIFOS: LA ÉCFRASIS “FLEXIBLE” DE MATILDE MORET

Esta es la écfrasis que nos ofrece Matilde del famoso cuadro de Velázquez *La rendición de Breda* (también conocido como *Las lanzas*) de 1634-35:

Las lanzas no es únicamente una pintura. Las Lanzas es toda una concepción de la vida. ¿Por qué se rinde Breda? ¿Por causa de las enfiladas puntas que, barriendo verticalmente el paisaje, se alzan del lado español, a la derecha del cuadro, frente al puñado de picas flamencas, que se arrinconan a la izquierda? ¿Por las humaredas que enturbian el campo a retaguardia de los vencidos, resultado probable de una intensa preparación artillera? ¿O estará más bien la respuesta en la pesada llave que el flamenco entrega al español, centro de la composición a la vez que símbolo del rescate, de lo que se paga a fin de no perder lo que se teme perder, una ciudad, una posición económica y social, un status? Es decir: una llave que es la clave tanto en el terreno plástico como en el temático, y respecto a la cual, las armas que la orillan, la perspectiva en fuga de las agudas lanzas, son meros elementos de realce. Después, tras la hipócrita cordialidad con que la ofrenda es acogida, vendrá una vengativa luminaria de hogueras purificadoras, a cuya luz cobrarán vivas tonalidades los ejemplares cadalsos, los despojos que gotearán desde lo alto de las murallas; el ineludible escarmiento. Pero la ciudad, aquello cuya suerte, cuya integridad, cuya existencia misma está en juego, se habrá salvado. La rendición como alternativa única a la destrucción. O la llave o el destino de Troya (Goytisolo, 2016, p. 952).

Si en un primer momento Matilde Moret parece evocar la misma interpretación erótica del cuadro esbozada por una participante en la orgía final de *Los verdes de mayo hasta el mar*, confiriéndoles rasgos o matices todavía más explícitos a las lanzas en cuanto símbolos fálicos, en la segunda parte de esta écfrasis altamente lírica y sinestésica la narradora parece centrarse en una interpretación más militar del asunto. Frente a un asedio, a riesgo de perder la ciudad, es mucho mejor rendirse (de ahí la “llave” presentada como la “clave” del cuadro) a seguir luchando. Es precisamente el acto de rendirse de Justino de Nassau frente a Ambrosio Spínola lo que salva Breda de la destrucción total. Sin embargo, Matilde prefigura lo que no está dentro del cuadro: la venganza, los actos violentos, el escarmiento del ejército español aquí representado como “hipócritamente cordial”. También es llamativo que se recurra al ejemplo homérico de Troya, conquistada gracias al subterfugio del caballo de madera inventado por Ulises. Asimismo, resultan esclarecedoras de la manera de mirar el cuadro por parte de Matilde estas reflexiones que siguen a la écfrasis lírica:

Una metáfora de la vida, sí, y también del amor, aún más concretamente. Al fin y al cabo, entre el amor y la guerra no sólo no hay contraposición alguna, por mucho que proclamen lo contrario tantos estúpidos slogans ahora en boga, sino que son, en esencia, aspectos diferentes de una misma práctica consustancial a la naturaleza humana. En ambos casos podemos encontrar, a modo de instancia última, un ataque y una defensa, repliegues y despliegues, movimientos cambiantes en uno y otro sentido, al igual, asimismo, que en la enfermedad (Goytisoló, 2016, p. 953).

Vemos cómo para Matilde *Las Lanzas* es el manifiesto icónico de la equiparación entre guerra y amor o de las estrategias más aptas para ganar la guerra en que consiste cualquier relación amorosa¹². Si en *Antagonía* hay claras alusiones a *La cárcel de amor*, en *La cólera de Aquiles* hay constantes alusiones a *Las Lanzas* como obra arquetípica que da consejos a quien, habiendo sufrido un engaño y sobreponiéndose a los celos, intenta mantener a su lado a la amada. Es lo que comprobamos en la p. 1093, donde Matilde, hablando de Camila, llegará a proponerse “Fundar nuestra propia ciudad sobre las ruinas de la ciudad que hemos conquistado” o en la p. 1079, donde evocará Breda, el pueblo en la provincia de Gerona donde pasará un verano junto con un marido al que no quiere y se dará cuenta de cómo la coincidencia toponomástica con la ciudad holandesa que aparece en *Las Lanzas* no deja de ser “chocante” o en la p. 1115, donde Matilde matizará los significados del término “reconquista” – “restablecer el dominio, a consecuencia del resultado positivo de un enfrentamiento” – o en la p. 1126 donde *Las Lanzas* vuelve a citarse en comparación con *La cólera de Aquiles*, un presunto cuadro de Poussin del que también se servirá Matilde para explicarse su actitud frente a la amada traicionera y entre los que establecerá un vínculo interpretativo: tanto en el primer caso como en el segundo, el espectador contemporáneo (p. 1126) estará más interesado “por el valor de la pintura en sí que por el valor de lo que la pintura representa”.

12 Véase Goytisoló, 2016, p. 954, donde, subrayando el elemento “antagónico” de cualquier relación pasional y amorosa, Matilde afirma: “No, no es ésa la lucha de la que hablo, sino de la que cada uno desarrolla dentro de sí, del combate que cada uno de los amantes libra consigo mismo, al igual que nuestro cuerpo cuando hace frente a un proceso infeccioso”. Seguidamente, vuelve sobre el valor simbólico de la llave en el cuadro: “Lo que realmente constituye el núcleo de la cuestión es la victoria de la ciudad sobre sí misma por medio de un rescate: esa clave, la llave” (p. 954).

Sabemos que Poussin nunca pintó un cuadro titulado *La cólera de Aquiles*¹³. Sí pintó en 1656 un *Aquiles en Esciros* que retoma el tema del amor y de la guerra o de la guerra de los sexos al inspirarse en el *Aquiles descubierto por Ulises y Diómedes* (1617-18) de Rubens. Matilde coloca el cuadro apócrifo en la Grand Galerie del Louvre. Lo primero que subraya del cuadro es “la especial fascinación que sobre mí ejercía, de innegable carácter literario, [...] el drama representado: la ira de Aquiles al verse desposeído de Briseida” (Goytisoló, 2016, p. 1063). Matilde desarrolla la écfrasis *in absentia* de un cuadro inexistente partiendo de un drama que le ata: igual que el rapto de su amante por parte de Agamenón desata la ira de Aquiles, lo mismo le ocurre a ella con respecto a Camila cuando Roberto mantiene con ella una relación sexual a escondidas. Sin embargo, Matilde es también una sutil crítica literaria, cuando pone de relieve que la ira descrita por Homero en la *Iliada* es “la primera reacción —considerada en el contexto de la personalidad de Aquiles— de profundo valor psicológico que registra la literatura arcaica” (p. 1063). De hecho, según Matilde, cualquier “siquiatra de hoy día, con sus cómodos esquemas clínicos” podría fácilmente clasificar de “vulgar ataque de histeria” (p. 1064) la reacción de Aquiles. Está claro que, tras la crítica satírica a la profesión del psiquiatra, Matilde lee a Homero al trasluz de su propia reacción histérica frente al engaño de Camila¹⁴. No podemos ahondar ahora en

13 Como es notorio, se trata de un sintagma que aparece en el primer verso de la *Iliada* (Homero, 1996, p. 103): “La cólera canta, oh diosa, del Pelida Aquiles, / maldita, que causó a los aqueos incontables dolores, / precipitó al Hades muchas valientes vidas / de héroes y a ellos mismos los hizo presa para los perros / y para todas las aves —y así se cumplía el plan de Zeus— /, desde que por primera vez se separaron tras haber reñido / el Atrida, soberano de hombres, y Aquiles, de la casta de Zeus”. Sobre las reescrituras del personaje homérico véase Real Torres, 2005. Sobre la reacción de Agamenón y, en general, sobre la psique de los héroes homéricos véase Guidorizzi, 2016. Sobre la pintura de Poussin, en el *maremágnum* de la bibliografía crítica, véanse por lo menos Lévêque, 1996 y el monumental Blunt, 2023, además de Poussin, 1995.

14 Homero, 1996, p. 114: el narrador recalca la actitud pasiva y “sentimental” de Aquiles, el cual acata el mandato divino de Palas Atenea, su madre, en relación con el rapto de Briseida, su esclava, a manos de dos emisarios de Agamenón: vv. 348-350: “A su vez, Aquiles / se apartó al punto de sus compañeros y se echó a llorar sentado / sobre la ribera del canoso mar, mirando al ilimitado ponto” y vv. 357 y 360, respectivamente: “Así habló vertiendo lágrimas” y “Se sentó delante de él, que seguía vertiendo lágrimas”. De las lágrimas, y tras el discurso de Atenea, quien le explica a Aquiles la necesidad de acatar la voluntad de los dioses, pasamos a la ira: “Tras hablar así, se marchó y lo dejó allí mismo, / irritado en su ánimo por la mujer, de bello talle, / que por la fuerza y contra su voluntad le habían quitado”. No hay atisbo, en estos versos, de “ataque de histeria” por parte de Aquiles: es el tratamiento irónico (o incluso satírico) del personaje homérico por parte de Matilde Moret lo que llama la atención del lector que vuelva a leer los versos en cuestión. Como en el caso de Safo, también en el de Homero, Matilde no manifiesta ninguna actitud reverencial hacia

cómo Matilde —como vimos arriba— acusa incluso a la mismísima Safo de robarle las palabras para describir esa reacción psíquica. Sí podemos subrayar cómo el mismo título de su novela juvenil, *El edicto de Milán*, habría podido ser *La cólera de Aquiles* precisamente por el culto que Matilde le profesa a ese fantasmal cuadro de Poussin y por la manera subjetiva y peculiar de interpretar ese cuadro apócrifo, tal y como queda patente en esta larga cita:

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 Grande 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

las *auctoritates* del pasado. Lo mismo ocurrirá con Dante Alighieri en algunos fragmentos de los otros tres volúmenes de la novela; sobre este nudo véase Candeloro, 2024. Sobre la psique de los héroes homéricos y griegos, en general, resulta muy esclarecedor el ensayo de Guidorizzi, 2009. Sobre la guerra de los sexos no podemos olvidar el contraste evidente que se establece entre el destino de Aquiles en la *Iliada* y el de Camila en la *Eneida*: el primero, tal y como nos recuerda la misma Matilde Moret (Goytisoló, 2016, p. 1090), sufre “la terrible dicotomía a la que fue sometido de niño”, esto es: “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”; la segunda, tal y como especifica Virgilio, de joven doncella se convierte en la amazona más peligrosa del ejército de los volscos: Virgilio, 1992, VII, vv. 805-806, p. 367: “non illa colo calathisque Minervae / adsuera manus, sed proelia”, esto es: “la muchacha guerrera que no avezó sus manos femeninas a la rueca / ni al cestillo de lana de Minerva, pero curtió su cuerpo en el rigor de los combates”. Exactamente lo contrario de lo que le ocurre a Aquiles cuando se viste de mujer entre las doncellas del rey Licomedes, antes de que Ulises lo descubra con la oferta de las armas y las joyas que inmortalizará Rubens en el cuadro arriba citado y que será a su vez fuente de inspiración para *Aquiles en Esciros* de Poussin (donde Aquiles lleva en la mano derecha una espada y en la izquierda un espejo, metonimias visuales icónicas de la dicotomía entre mundo militar y mundo femenino y hogareño). Sobre Camila véase Cristóbal López, 1988.

capacidad de fascinar, sin una oportuna solución plástica del drama representado: la ira de Aquiles al verse desposeído 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. Para mí, en cambio, poco inclinada a reverenciar principios científicos que no hacen sino desmentirse los unos a los otros, es la cólera de quien, una vez más, se siente objeto de la traición y el abandono, como si de antemano alguien o algo le hubiese condenado a ello. Un sentimiento que le llevará incluso a convertir la renuncia a la lucha en una forma de lucha, en una forma de asedio, de inacción activa contra sus compañeros de asedio, a cuya suerte antepone la reparación de la afrenta de que ha sido víctima, réplica de la desposesión original, por trágicas que sean para todos las consecuencias, para sí mismo en primer término¹⁵.

Tampoco podemos pasar por alto el problema del hermafroditismo: en el cuadro *Aquiles en Esciros* Poussin retoma el tema del travestismo del héroe griego puesto delante de la oposición entre las armas y las joyas tal y como lo plantea Rubens a partir de la famosa escena de la *Iliada*. Resulta, entonces, oportuno subrayar cómo el juego entre las máscaras sexuales está presente también en *La cólera de Aquiles* a partir de la relectura que Matilde lleva a cabo de *El edicto de Milán*: en este caso concreto, Matilde, tras la máscara del autor masculino Claudio Mendoza, esconde su propia identidad para recrear en el plano ficticio sus relaciones complejas con Raúl, su primo, el protagonista de *Recuento*, el escritor en ciernes de *Los verdes de mayo hasta el mar* y, finalmente, el autor “real” (o mejor dicho: “ficticiamente real”) de *Teoría del conocimiento*, la última parte de *Antagonía*,

15 En realidad, *La cólera de Aquiles* se puede interpretar también a la luz de los *Amores* de Ovidio, donde se habla explícitamente del amor como “guerra” entre dos contendientes: véase Prete, 2022, pp. 96-97: “La lingua della poesia d’amore è fatta del lessico proprio della seduzione, intensa come potere di un’immagine: conquista, vittoria, caduta, ferita, perdita, prigionia. Un lessico bellico, che fin dai modelli classici ha fornito alla rappresentazione dell’amore le sue figure. Nel primo libro degli *Amori* di Ovidio il carro trionfale su cui si leva Cupido ha, incatenati, al seguito, «i giovani prigionieri e le fanciulle prigioniere» («Ducentur capti iuevenes captaeque puellae»). Se Cupido conquista e fa molti prigionieri, lo stesso desiderio è osservato nel suo battagliare, nel suo cercare conquiste. Il travaglio amoroso è descritto da Ovidio, nel Libro secondo [...] con linguaggio militaresco: «io condottiero, io soldato sono giunto alla meta / del mio desiderio: fante, cavaliere, alfiere»”. Matilde es prisionera de Camila, cuyo nombre hablante podría remitir a la arriba citada Camila de la *Eneida* de Virgilio: la misma narradora la define como “la intrépida amazona muerta en combate” (Goytisolo, 2016, p. 1065), con alusión a la estremecedora escena narrada en el Libro XI: Virgilio, 1992, XI, vv. 805-832, p. 509.

siendo el juego de las identidades entre hombres y mujeres, entre dioses y mortales, algo connatural a la estructura de la *Teogonía* de Hesíodo, posible hipotexto del que Luis Goytisolo habría podido sacar el título de su obra, además de obra clásica fundamental por lo que a la representación de Eros se refiere en *Los verdes de mayo hasta el mar*¹⁶.

5. CONCLUSIONES

A través de la máscara y de la voz de Matilde Moret, Luis Goytisolo amplifica y complica el “universo ficticio” que el lector ha ido descubriendo a través de la lectura de *Recuento* y de *Los verdes de mayo hasta el mar*: mirándose en el espejo de la literatura que ella misma crea a partir de la relectura de su novela juvenil *El edicto de Milán* y de la máscara masculina que inventa para sí misma con el nombre de Claudio Mendoza, reescribiendo el mito ovidiano de Aracne, modificando algunos versos famosos de la lírica de Safo y entablando un curioso diálogo intertextual entre *Las Lanzas* de Velázquez y un cuadro apócrifo atribuido a Poussin que, a su vez, remite al problema de la guerra de los sexos y del hermafroditismo de la *Iliada*, Matilde Moret desmonta la visión estandarizada que podemos tener sobre las relaciones entre hombres y mujeres, entre polo masculino y polo femenino, entre homosexualidad y heterosexualidad, para empujarnos a replantearnos nuestro propio personal y subjetivo punto de vista sobre el concepto de “identidad”. Matilde Moret reconfigura el imperativo socrático “conócete a ti mismo” para dar cabida a una versión heterodoxa y heterogénea tanto de sí misma como de su primo Raúl. Detrás de un personaje tan rebelde y de difícil catalogación identitaria, Luis Goytisolo va ampliando su reflexión sobre cómo leemos y cómo escribimos ficción. Entre espejos que no reflejan la realidad y máscaras que hablan con voces poco fiables y siempre ambiguas, *La cólera de Aquiles* se constituye en cuanto pieza fundamental de ese puzle magmático y complejo que es *Antagonía*.

16 En la escena de la orgía el narrador crea una interesantísima sincronía y un fascinante sincronismo entre las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Teogonía* de Hesíodo, *Pinocho* de Carlo Collodi, *Moby Dick* de Melville y dos grandes clásicos de Jules Verne: *Veinte mil leguas del viaje submarino* (1870) y *Viaje al centro de la tierra* (1862). Sobre el hermafroditismo volverá también El Viejo en el cap. XI de *Teoría del conocimiento*; sobre la homosexualidad, cfr. lo que afirma Matilde en el cap. VIII de *La cólera de Aquiles*, (Goytisolo, 2016, p. 1087): “A mi modo de ver, el homosexualismo no es más que una exacerbación defensiva, y a menudo reductora, de las contradicciones que se dan también en el heterosexual, y que también en el heterosexual que se cierra a la evidencia pueden dar lugar a conflictos equivalentes y de consecuencias –aun que de signo contrario– no menos nefastas”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Algirdas, Julien Greimas. Courtés, Joseph. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Bloom, Harold. (2009). *La angustia de las influencias*. Trotta.
- Booth, Wayne C. (1974). *La Retórica de la Ficción*. Bosch.
- Blunt, Anthony. (2023). *Nicolas Poussin*. Princeton University Press.
- Cadenas Cañón, Isabel. (2019). *Poética de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*. Cátedra.
- Candeloro, Antonio. (2024). La sombra de Dante en Antagonía de Luis Goytisolo. *Revista Universidad de la Habana*, 299, 1-29. <https://revistas.uh.cu/revuh/article/view/8005/8017>
- Carson, Anne. (2020). *Eros dulce y amargo*. Lumen.
- Chirbes, Rafael. (2010). *Por cuenta propia. Leer y escribir*. Anagrama.
- Cristóbal López, Vicente. (1988). Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano. *Estudios Clásicos*, 94, 43-64.
- DeWeese, Pamela. (2000). La importancia de los números y de la geometría en *Antagonía* de Luis Goytisolo. En F. Sevilla y C. Alvar (eds.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Castalia, vol. II, 543-549.
- Eco, Umberto. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.
- García Jurado, Francisco. (2020). La múltiple lectura de Safo en *La cólera de Aquiles*, de Luis Goytisolo. *Cuadernos AISPI*, 15, 173-190.
- Guidorizzi, Guido. (2009). *Ai confini dell'anima. I greci e la follia*. Raffaello Cortina.
- Guidorizzi, Guido. (2016). *Io, Agamennone. Gli eroi di Omero*. Einaudi.
- Homero. (1996). *Iliada*. Trad. de Emilio Crespo Güemes. Gredos.
- Joyce, James. (2021). *Ulises*. Trad. de José María Valverde. DeBolsillo.
- Lévêque, Jean-Jacques. (1996). *Nicolas Poussin. Le poète de la rigueur*. ACR.
- Ovidio. (2012). *Metamorfosis. Libros VI-X*. Trad. y notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Canto Llorca. Gredos.
- Platón. *Diálogos*. (2010). Prólogo de Carlos García Gual, estudio introductorio de Antonio Alegre Gorri. Gredos.
- Poussin, Nicolas. (1995). *Cartas y consideraciones en torno al arte*. Antonio Machado.
- Prete, Antonio. (2022). *Carte d'amore*. Bollati Boringhieri.
- Real Torres, Carolina. (2005). Vida y muerte de un mito: Aquiles. De Homero a Goytisolo. *Fortvnatae*, 16, 237-247.
- Rigotti, Francesca. (2009). *Il filo del pensiero*. il Mulino.
- Safo. (2020). *Poemas y testimonios*. Ed. de Aurora Luque. Acanalado.
- Sancho Gómez, Miguel Pablo. (2017). De la crisis a la restauración del orden: emperadores ilirios, la tetrarquía y Constantino (268-324). En J. R. Cabré (ed.). *El Edicto de Milán. Perspectivas interdisciplinares*. UCAM, 177-230.

Sobejano, Gonzalo. (1983). El *Ecce Homo* de Matilde Moret. En S. Clotas (ed.), *El cosmos de Antagonía. IncurSIONES en la obra de Luis Goytísolo*. Anagrama, 89-106.

Virgilio. (1992). *Eneida*. Introducción de Vicente Cristóbal, trad. de Javier de Echave-Sustaeta. Gredos.

