

## LOS ESPACIOS MÓVILES EN *RECUENTO* DE LUIS GOYTISOLO

ALICIA FAJARDO

Washington University in Saint Louis.

Uno de los aspectos que la crítica literaria destaca al referirse a la Nueva Novela Española es su distanciamiento del neorealismo que caracterizó a la novelística de postguerra. Sin embargo, una obra como *Recuento* (1973) de Luis Goytisoló, evidencia una minuciosa y completa descripción encaminada a la conformación del espacio literario<sup>1</sup>; tal rasgo llega al extremo de poderse seguir punto por punto, sobre un plano actual de Barcelona, cada uno de los lugares que recorre Raúl, el protagonista de la novela.

Dejando de lado cuanto de autobiográfico pueda haber en *Recuento* y el debate de si pertenece o no al género de las memorias, esta obra debe más bien considerarse como un relato de exploración; una explicación crítica de su contexto y de sí mismo realizada por Raúl en cuanto individuo perteneciente a determinada clase social, a una cultura, a una tradición y a un momento histórico específico. El relieve que estos cuatro aspectos toman en la novela ha llevado a la crítica hacia estudios de tipo sociológico y a considerar el recorrido de Raúl en busca de su identidad, como un viaje que culmina con el hallazgo de su creatividad literaria<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> La minuciosidad descriptiva es un elemento que también se destaca en otra novela de la misma época: *Volverás a Región* (1967) de Juan Benet.

<sup>2</sup> Al respecto, véase José Ortega, «Asedio a Recuento», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 313 (1976): 208-216, y en «La Visión de Mundo de Recuento», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 385 (1982): 121-138.

Lo pertinente para este ensayo, en cambio, es la tendencia situacional que sirve de eje a la novela: la relación que se establece entre el plano espacial y la experiencia vital del protagonista. Importa asimismo, explorar el interés que demuestra el narrador —cuyo punto de vista es predominantemente el de Raúl— por la descripción del espacio donde se mueven los personajes, como también su tendencia a incorporar al presente de la acción, espacios de un pasado remoto. Los lugares que se considerarán en el presente ensayo son aquellos que insistentemente constituyen el foco de las reflexiones del narrador: la casa de Vallfosca, el cuartel de Figueras donde Raúl presta su servicio militar, el inconcluso templo de la Sagrada Familia y la ciudad de Barcelona.

Las vacaciones en Vallfosca inician la novela<sup>3</sup>. En los capítulos primero y tercero se evoca repetidamente la casa de campo que reaparecerá a lo largo del relato adquiriendo diferentes sentidos de acuerdo con la etapa vital en que se halle Raúl. Esta transformación de la naturaleza del espacio según se relaciona con las distintas etapas de la vida del personaje, es una de las características que rige la conformación de los planos espaciales en *Recuento*. Vallfosca asociada con la primera infancia tiene la calidad nebulosa e imprecisa de lo que está lejos en el tiempo y ha sido rescatado de la memoria infantil; de allí que los hechos se concatenen más por libre asociación que por una causalidad lineal y lógica. A pesar de que esta época corresponde al final de la postguerra española, la memoria del niño no guarda escenas dolorosas, sino aquellas revestidas de carácter heroico y aventurero: «Las dotaciones, retornadas por los ecos del valle [no importa cual] formaban un largo trueno [...]. También había un oficial montado en un caballo blanco»<sup>4</sup>. El espacio tiene un carácter exclusivamente lúdico: «El escondite estaba debajo de la escalera del huerto; había allí dos bayonetas, un fusil [...] y, sobre todo, balas, balas de pistola, de fusil, de ametralladora» (12). Los espacios de este primer capítulo son mixtos por haberse registrado en una mente infantil que les atribuye más que una perspectiva real e histórica, una significación

<sup>3</sup> En *Recuento* la casa de campo se ubica en el pueblo de Vallfosca, que corresponde en la realidad a Torrentoó, varias veces mencionado por Juan Goytisolo en su relato, también autobiográfico, *Coto Vedado*.

<sup>4</sup> Luis Goytisolo, *Recuento* (Barcelona: Seix Barral, 1976), 11. Toda referencia posterior a la novela pertenece a esta edición.

restringida al mundo personal; así como el arsenal bélico se torna escondite para el juego, el río se recuerda como lugar de diversión —el sitio donde los niños buscan cangrejos—, y no como escenario de violencia: «y los chicos del pueblo encontraron un soldado muerto flotando [...]. Hundido apenas en las orillas quietas, el agua como un aire limpio sobre el fondo como de mermelada; los cangrejos» (16).

Vallfosca adquiere un perfil más definido al asociarla con la vida escolar del personaje (capítulo tercero). Por ende, ya no es el lugar donde se está sino al cual se regresa, puesto que el mundo de Raúl se ha ampliado y los vínculos con el exterior (Barcelona, la escuela) forman parte de su vida cotidiana: «Pronto las cañas se irían cerrando hasta tocar el toldo [de la tartana] y entonces, por un momento se vería, como un *fulgor*, el tejado de la casa, justo antes de meterse en el *bosque*. Allí las ramas se *enmarañaban* y el tejado de la casa no volvía a despuntar más que al final, ya casi en el jardín» (40)<sup>5</sup>. La imagen de la casa como lugar cerrado es de importancia y para destacarla vale la pena citar otra de sus descripciones: «El arbolado era espeso y oscuro [...] las *ramas cerrándose*, apretándose contra la casa apenas visible, envolviéndola como un *nido enmarañado*» (44). Llegar a Vallfosca tiene el doble signo de la luz y la sombra (*fulgor/maraña*) y se debe romper un cerco para volver a habitar lo que se había abandonado temporalmente; la maleza que en un primer momento se presenta como obstáculo para divisar la casa, será luego el refugio (*nido*) de Raúl. De allí que sea adecuado remitir esta descripción al sentido que adjudica Gaston Bachelard al nido, en *The Poetics of Space*; este autor considera que la acción de habitar halla su espacio natural (*habitat*) en el nido, un espacio cálido que brinda protección y al cual no sólo se regresa, sino se añora volver —como lo hace Raúl— a la manera del ave que retorna al suyo<sup>6</sup>.

Dentro de su fenomenología de la imaginación, Bachelard señala la sintonía que existe entre las imágenes del nido y las que se refieren en la literatura, a la casa familiar —cualquier lugar real y largamente habitado pertenece a esta categoría—; ésta constituye

<sup>5</sup> El énfasis en los términos del pasaje citado se hace a fin de subrayar la asociación que se establece entre aquél y el que citaré a continuación.

<sup>6</sup> Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (New York: Orion Press, 1964), 99. Toda referencia posterior a esta obra pertenece a esta edición.

nuestro rincón del mundo, el primer universo del hombre donde el yo se siente protegido (4). Tal es la dimensión que adquiere la casa de Vallflosca en la memoria infantil de Raúl; ella es el refugio desde el cual el mundo exterior, el «más allá del jardín», es escasamente perceptible: «se divisaban apenas los anchos campos del fondo del valle» (42). Es además un microcosmos fértil y paradisíaco donde «la tierra estaba fresca y se oía correr el agua entre los árboles» (47). Más que la casa del padre en Barcelona, es la de Vallflosca la que representa el hogar natal para Raúl. En la de la ciudad la figura de la madre está ausente y la del padre es la de un hombre débil, casi una sombra; en la del campo, en cambio, la tía Paquita ocupa el lugar predominante y durante las vacaciones el protagonista ingresa al mundo de la aventura y la imaginación de la mano del tío Gregorius, el Polit y Emilio.

Dado el carácter arquetípico del espacio de la infancia, es significativo el recorrido a lo largo de las tres plantas de la edificación, que realiza Raúl en su ratos de soledad; su ascenso desde el primer hasta el último piso, puede inscribirse dentro de la simbología de la polaridad entre el sótano y el ático la que alude Bachelard. Se plantea en *The Poetics of Space*, que esta polaridad vertical abre dos perspectivas diferentes en la fenomenología de la imaginación, creándose la oposición entre la racionalidad del ático y la irracionalidad del sótano (17-18). Aunque los términos en que se ofrece este contraste en el recorrido de Raúl, difieren de la ubicación que les adjudica el crítico francés, ellos conservan la oposición racionalidad-irracionalidad. En el área habitada de la primera planta Raúl percibe el orden de la decoración: el piso presenta un diseño geométrico y los muebles del salón obedecen a una distribución simétrica (45). Luego asciende al ático donde está el mundo del pasado en desorden —«el aterrador sillón del tío Raúl», «cadáveres de moscas»— y de allí sube al mirador. Desde el punto más alto de la casa el protagonista obtiene una visión panorámica del área, una visión que permanece dentro de los perímetros de la propiedad, puesto que su realidad aún se limita al mundo familiar. Lo que se ofrece a la vista de Raúl desde el mirador, aparece con un perfil claro y definido que contrasta con el caos del ático así como con la realidad que enfrentará años más tarde en sus encuentros con Escala. Durante su militancia política en contra de la Dictadura, Raúl (alias Daniel), concertará citas clandestinas con su compañero en el sub-

suelo (sótano) del Museo de Historia; éste se describe como un laberinto (irracional) dentro del cual paradójicamente, los dos activistas de izquierda realizan un «análisis científico de la realidad»<sup>7</sup>.

Durante su segundo encarcelamiento, Raúl reflexiona sobre las transformaciones que opera la memoria al intentar recuperar el pasado y las concibe como enmascaramientos: «si uno vuelve al cabo de los años, resulta que aquel bosque [magnificado por la memoria] es simplemente un bosque» (608). No obstante, en los capítulos primero y tercero Vallfosca aún no se considera una deformación de la realidad; el punto de vista desde el cual se describe no la ha desvalorizado todavía. Mas cuando reaparece cuatro capítulos después, la casa está despojada de las cualidades que se le atribuyeron en la infancia. Ahora Jacinto Bonet, miembro de la burguesía monopolista que ha desplazado a la clase terrateniente, ha entrado al círculo familiar; Bonet ofrece al tío Gregorius (perteneciente a esta última), comprarle su parte en Vallfosca. La casa adquiere entonces un valor de cambio.

Si para Montserrat Vallfosca es el símbolo de los antepasados —«Aquello es como la casa pairal de los Ferrer-Gaminde [...] no es una propiedad cualquiera» (261)— y en esa medida se opone a la venta, para Raúl el símbolo carece ya de valor. Distanciado de su clase social y crítico frente a ella debido a su compromiso político con la izquierda, cuando el protagonista regresa a la casa a raíz de la muerte del Polit, considera como «memorias funerales» (267) a los retratos de los antepasados. En esta etapa la alcurnia del linaje tiene valor de pieza arqueológica y el presente se supervalora por ser el momento de la revolución social planeada en sus reuniones clandestinas con Escala.

Y tal como ocurre con otros espacios descritos en *Recuento*, de pronto Vallfosca pierde su naturaleza física e incluso simbólica. Pasa de ser un espacio visualizable y concreto puesto al servicio del desarrollo de la acción y de la psicología del personaje, a ser un símil al interior de un discurso ideológico que en este caso puede atribuirse a Jacinto Bonet y a la clase que él representa. El espacio

---

<sup>7</sup> Al igual que Torrentó, el lugar de los encuentros clandestinos con Escala es objeto de una transformación literaria. Se trata en realidad del Museo de Arte Moderno, ubicado donde antes se hallaba y ahora vuelve a encontrarse el Parlamento de Cataluña. El Museo de Arte Moderno vive las vísperas de su traslado al Antiguo Instituto del Teatro.

se torna concepto y ya no es exclusivo del mundo personal de Raúl, sino extensivo a la situación de la España de la Dictadura:

Porque como en las naciones, así en las casas pairales; como en las naciones sujetas a las inevitables fases de esplendor, decadencia y renacimiento [...] se hace patente la necesidad de que alguien ponga fin a la disolución y al relajo y [...] tome las riendas del poder y lo ejerza de un modo absoluto y totalitario (374).

Tras el punto culminante de su compromiso político y de sus relaciones con los miembros de la izquierda, sus amigos y Nuria, Raúl entra en una etapa de signo contrario durante la cual retorna a Vallfosca. El personaje ya no intenta negar el valor del pasado ni sus vínculos con una clase social: reconoce ahora al pasado como irrecuperable. A medida que se acerca a la casa, Raúl se figura «años cayendo», «fantasmas», «inasibles imágenes», «apariciones o, mejor aún, desapariciones» (512).

A las memorias del pasado en Vallfosca siguen las de la escuela, cuya descripción espacial es análoga a la que se hace del cuartel. Aunque el período de servicio militar en el cuartel de Figueras sea corto comparado con la permanencia de Raúl en la escuela, al abordarse aquél (capítulo cuarto), se produce un cambio radical en el texto; este cambio obedece al hecho de enfrentar ahora de manera directa, una institución en la cual se fundamenta el régimen dictatorial. Se advierte en el punto de vista del narrador una nueva percepción de la realidad y en su discurso, un nuevo manejo del lenguaje que se constituirá en el característico de la novela, desde este punto en adelante.

En la medida que la institución militar es el seno del gobierno franquista, se destaca en primer término, la tendencia del narrador a describir un espacio que es reflejo del espíritu castrense. El mundo de la milicia se basa en una estructura fuertemente jerarquizada que se proyecta tanto en las descripciones del paisaje, como en las de la arquitectura del cuartel; estas últimas son recurrentemente asimiladas por las primeras: el espacio natural y el arquitectónico obedecen a la misma composición rígida. Así, sobre el mar se ve el cielo como una «cubierta de nubes *estratificadas*, acumuladas en forma de *ciudad* encumbrada como un monte, una *ciudad almenada*, con *murallas*, con *torres* y cúpulas y *banderas celestes*»

(el subrayado es mío, 116). El símil entre el cielo y la fortaleza medieval anticipa los términos en que posteriormente se describe la Plaza de Armas, que al igual que el paisaje se presenta «extendida a modo de marisma [con] la *torre* de aguas cuadrangular y maciza, *almenada*, piedra a piedra como una *fortaleza*, con sus górgolas en forma de cañoncitos y el erecto mástil de la *bandera*» (el subrayado es mío, 118).

La similitud de los términos con que se traza la fisonomía de la «fortaleza terrenal» y la «fortaleza celeste» supera la simple descripción. Más que la creación de espacios concretos, se persigue la elaboración de una metáfora que desacralice e ironice los principios de la milicia en que se fundamenta la Dictadura, así como los de la religión, baluarte que históricamente ha justificado las empresas militares (que buscan la conversión de infieles) y la moral españolas. Desde la perspectiva del narrador, cielo y Plaza de Armas se convierten en fortalezas medievales, metáfora que apunta hacia lo anacrónico de la ideología en torno a la cual se estructuran el ejército y la religión.

Otro aspecto del espacio que remite al orden militar es la insistencia en las referencias al diseño geométrico del cuartel:

Una ciudad trazada a cordel y escuadra, cuadrícula de compañía, avenidas contrapuestas a calles transversales que conducían a las áreas de servicio, Comedores, Botiquín, Economato, Enfermería, Correos, etc. [...] y como para darle una nota alegre en un extremo, la cantina (114).

La aparente objetividad de las descripciones en *Recuento*, se ve superada por el punto de vista desacralizador, por el comentario irónico (la nota «alegre» dada por la cantina), o por el empleo de un término como «etcétera», que resta valor a la larga y minuciosa descripción que lo precede. Este proceso de desvalorización evidencia la actitud crítica de Raúl respecto a las instituciones que encarnan en determinados espacios: en el cielo, en el cuartel o como se verá posteriormente, en el templo de la Sagrada Familia.

Este recurso a través del cual la descripción espacial se torna metáfora crítica y paródica de una ideología, se amplía al proyectarse sobre el concepto de «paz social» enunciado en Figueras durante la celebración del 25 de julio. De la misma forma en que el hogar de los antepasados se integró antes al discurso de la clase

dominante en la Dictadura, planteando la analogía casa-nación, en el discurso del 25 de julio la base del ideal de «paz social» que pretende orientar al país, obedece a los mismos lineamientos que organizan el espacio físico: «la paz social es tranquilidad en un *orden*, disposición *armónica* de cosas semejantes a desemejantes [como la cantina dentro del cuartel], cada una en su *justo lugar*» (el subrayado es mío, 122).

En esta medida puede hablarse de espacios móviles en *Recuento*: espacios cuya significación varía según se asocien con determinada experiencia vital; descripciones que se aplican a distintos planos físicos con el fin de crear asociaciones conceptuales; espacios que una vez transformados en conceptos se integran a un discurso ideológico. De otra parte puede suceder que el referente espacial sea tan sólo el punto de partida para lo que se convierte en una cadena de lenguaje que se concentra en su propio desarrollo. Así ocurre cuando se aborda la atmósfera que reina al amanecer del día 25 de julio, volviéndose las palabras juego sonoro que parodia la musicalidad modernista y el espíritu que anima a la ceremonia que tendrá lugar en el cuartel: «poco a poco se precisaba el paisaje llano, las *planas playas* de donde partieron las *velas blancas* del conquistador de Mallorca, y el mar se *ampliaba* y *ampliaba* de *lúcido azul*» (el subrayado es mío, 117).

La ciudad irrumpe con fuerza en el momento en que Raúl ingresa en la universidad y sus conexiones con la sociedad se amplían. Inicialmente Barcelona se presenta como un espacio subjetivo: «Llegar a las Ramblas era no sólo un cambio de calle sino también, y sobretodo, de estado de ánimo» (67). En esta etapa la conciencia y el conocimiento del espacio aumentan en el personaje y por ello, las descripciones se hacen más detalladas y las calles, los barrios y lugares desfilan a través de un lenguaje enumerativo. Lo que predomina en el enfoque de la ciudad del capítulo cuarto es el despertar de los sentidos: el olor del aire y de las calles, la percepción de las luces nocturnas y de la sucesión de bares (67). Tales descripciones corresponden al modo en que Raúl experimenta la realidad en este momento, en que junto con Leo y Federico se dedican a un «conocimiento de la realidad, inmediato, tangible, epidérmico» (69).

Sorprende el cambio de perspectiva que se opera en la reaparición de la ciudad en el capítulo sexto, luego de que Raúl ha cum-

plido el servicio militar, puesto que la relación ya no es epidérmica sino mediatizada: «Miradas, destellos, *reflejos* en los *parabrisas*, en las *ventanillas* de los coches. [Raúl] Se volvió a colocar las *gafas* de sol» (el subrayado es mío, 147). Esta distancia entre el personaje y la realidad es indicio de su distancia crítica respecto a ella. Es en este capítulo donde aparecen constantemente las descripciones del templo de la Sagrada Familia y del Ensanche. El juicio que recae sobre ambas obras es el de ser proyectos, inacabado el uno y deformado el otro: proyectos que no llenaron los requisitos inicialmente planeados por la burguesía decimonónica y de principios de siglo, cuyo poder ha sido absorbido por la burguesía monopolista durante el franquismo.

El narrador inicia la presentación del templo de la Sagrada Familia desde la fachada, describiéndola en dirección vertical ascendente; ya no traza la planta, como lo hizo con la escuela y el cuartel, sino el frente. La descripción va desde la base del templo, asciende hacia el tímpano y sube a las ménsulas hasta la «arquivolta del pórtico que cerrándose grandiosa allá en lo alto, *invita vanamente a franquear el vano*» (el subrayado es mío, 149). El templo encarna una institución que fuerza a elevar la mirada y el discurso narrativo sigue esta dinámica; el concepto arquitectónico del templo emana de la ideología que lo propone y el narrador parodia dicha concepción. Aunque se emplee un lenguaje arquitectónico especializado en las descripciones, la objetividad de la información como en casos anteriores, se contamina de ironía y sátira crítica. En la presentación del templo se emplean dos términos claves que luego se extienden sobre otros campos: la fachada y el vacío. Estos abandonan el plano de lo físico y se convierten en medios para criticar la ideología (fundada en la apariencia, pero carente de contenidos), que guió los proyectos del Ensanche y de la Sagrada Familia, así como la organización del régimen franquista.

La perspectiva crítica del narrador de *Recuento*, abarca no sólo la situación del presente del relato (la dictadura), sino que incorpora otros elementos de la tradición española; su intención es la de elaborar un relato que desvalorice lo que se ha constituido en un mito nacional en torno al cual se construye el concepto de cultura española: la figura de San Luis, la religión, la tradición literaria. Por ello en las descripciones del templo, el monumento va cediendo su lugar al lenguaje y se vuelve pretexto para que este últi-

mo fluya distanciándose cada vez más de aquél. El lenguaje empieza a absorber y a demoler la tradición, Manrique y Fray Luis de León al lado de Carroll:

destino mesiánico, gaudiniano gozo, placer que tan presto se va y una vez ido da dolor [...] la arcangélica escena de la Anunciación [...] delicia, país de las maravillas [...] portalada del inexistente claustro que [...] debiera envolver el templo, alejarlo del mundanal ruido (149) <sup>8</sup>.

El tono burlesco que emerge al relacionar dentro de un mismo párrafo datos descontextualizados, se logra asimismo, gracias a asociaciones que se establecen entre elementos distantes al interior del discurso descriptivo. Tal es el caso de un símil que hace referencia a una de las fachadas de la Sagrada Familia y que parece arbitrario dentro del contexto en que se ubica —«portalada del inexistente claustro [que] a modo de amniótico aislamiento» (149)—, pero que amplía su sentido cuando posteriormente se alude al templo como «Sagrado aborto» (181). Esta red de relaciones intratextuales se advierte también, cuando los términos que se emplean para la descripción de la iglesia son los mismos en que se plantea la revolución social propuesta: de la estructura hueca del templo inacabado se levantarán gracias al cambio, la fachada del Levantamiento Popular, la de la Revolución y la de la Nueva Sociedad (182).

Goytisolo elige palabras cuyo significado no se limita a contenidos repetitivos, para la construcción de sus largas cadenas enumerativas; acude más bien a términos cuya polisemia se libera dentro del contexto del relato. Al referirse a la imagen del Bautista predicando sobre un «recamado» de «tálamos» y «estigmas», dichos términos se asocian tanto con el campo de la botánica como con el sexual, relativizándose mediante este recurso, la moral cristiana que encarna en el monumento.

Lo redundante en la descripción del espacio se logra al enfocar el objeto desde varias perspectivas, con lo cual se consigue su descomposición en diferentes dimensiones. Los elementos decorativos del templo, por ejemplo, se convierten luego en formas geométricas

---

<sup>8</sup> Pere Gimferrer ha denominado esta técnica de Goytisolo «parodia imposible»: basada no en la deformación o la caricaturización de los datos del caso, sino en su traducción fidelísima y escueta, pero descontextualizada» (81). En «Círculos y Metáforas», *Plural*, 36 (1974): 80-83, 81.

que se disuelven en planos cromáticos; los basamentos cuadrangulares evolucionan hacia el círculo y se les superponen cuerpos parabólicos de cuatros crestas «carbonáceas, vítreas, porcelánicas, policromadas en carmín, encarnado, oro y blanco pontificios» (150).

La propuesta de Goytisoló en *Recuento*, es la de explotar la máximo las posibilidades del lenguaje espacial y por ello, en otras descripciones de la iglesia, procura un juego entre lo estático y lo dinámico a partir de un edificio inmóvil. Al igual que el proyecto de Gaudí, cuyas monumentales fachadas sólo introducen al vacío, el lenguaje que presenta a la edificación, se niega a sí mismo continuamente: «fáunica flora fosilizada, encrespadas crispaciones, pétreo brotar» (151). La negación semántica se extiende más allá de la oposición de términos, para devaluar la totalidad de la minuciosa descripción que ha elaborado el narrador cuando al cerrarla anota: «Tonalidades de llama *acaso degradadas, acaso algo alteradas* por los cristales oscuros de las gafas» (el subrayado es mío, 151).

Los desplazamientos del lenguaje llegan al punto en que los términos con que se describe el templo pueden ser igualmente aplicables a la forma en que se ha elaborado el discurso narrativo; la escritura se vuelve autorreferencial: «Obra insólita que estructurada [como la novela] a partir de elementos fragmentarios, indistintos, llega a conformarlos en un todo cambiante [...] que asciende y se desvanece en el vacío» (170 y 171).

Pero, ¿por qué incorporar tan largas descripciones a costa de disminuir la tensión provocada por la repartición clandestina de octavillas que tiene lugar en ese momento? La ubicación de los pasajes analizados con respecto al texto (en el capítulo sexto), indica que más allá de la precisión descriptiva y de la parodia se pretende crear una red conceptual. De una parte, la descripción del espacio antecede a una conversación en la que el cuñado de Leo sintetiza la revolución social como la abolición de la familia y la liberación del sexo (164). De otra, Aurora y Raúl hablan de las parejas «progre» que viven juntas sin casarse. Así, la estructura hueca de la Sagrada Familia es la metáfora que encarna la invalidez que desde el punto de los jóvenes comunistas tiene una institución ligada al ideal burgués decimonónico y franquista. La Iglesia y los principios de la unidad familiar como base de la unidad social, así como antes el valor del linaje, son conceptos revaluados por la nueva generación.

También en el capítulo sexto se hace una presentación de la

ciudad que se amplía en capítulos posteriores. Los términos que la describen están emparentados con los empleados al referirse al cuartel (en cuanto a la enumeración de edificios públicos) y con la posterior descripción del Museo de Historia y el Cementerio. Ello porque se presenta una ciudad socialmente estratificada, ya no a causa del imperativo de la disciplina que subordina, sino debido al poder económico. Esta diferencia de condicionamientos entre la escuela militar y los demás espacios, pone de relieve que la estructura castrense conserva su carácter ordenado y geométrico, su orden inamovible, en tanto que el espacio burgués está sujeto a las transformaciones que le imponen las fluctuaciones del dinero proveniente de diferentes grupos: «El Ensanche [es] un imperio bien archivado, plan clarividente de realización sistemáticamente predestruida, afeada, adulterada» (154).

Esta conexión milicia-ciudad-museo-cementerio implica por una parte, concebir la realidad (instituciones, sociedad y cultura) como un producto de la evolución histórica y de la división de clases y por otra, ubicar a la historia en la categoría de lo fosilizado. El espacio (el proyecto del Ensanche, lo que se ofrece a la vista en el Museo o el Cementerio), es una pieza arqueológica para leer, juzgar e ironizar un pasado que es demiurgo del presente; un presente que lejos de ser dinámico se fundamenta en estructuras anacrónicas y se desarrolla con un ritmo amorfo. La estructura económica ha producido el módulo de la ciudad:

Ensanche ya estrecho, enrejado cercado a su vez por una nueva muralla de poblaciones en otro tiempo periféricas [...] barrios residenciales [...] por encima de la ciudad, y los suburbios obreros de mediodía y poniente [...] y en la otra ribera [...] las fábricas de productos químicos [...] bloques de viviendas cuadrículados como bloques de nichos (155).

La parte antigua de la ciudad se presenta como un palimpsesto de estilos arquitectónicos que dan cuenta de una evolución histórica que sitúa al barrio Chino al lado del gótico y que hace que los rincones románicos alternen con las fachadas barrocas y neoclásicas (153)<sup>9</sup>. Asimismo, en *Recuento* el espacio también informa

---

<sup>9</sup> De igual manera, en la descripción del campo santo de la ciudad se advierte que la distribución del espacio ha sido determinada por la jerarquización social y la superposición de estilos arquitectónicos que emergen y des-

sobre el discurrir político de España. El Museo de Historia ha sido antes el Parlamento de Cataluña, así como la calle del Marqués de Duero ha sido el Paralelo, la Avenida de José Antonio ha sido calle de las Cortes o simplemente Granvía y «la Avenida del Generalísimo Franco, [fue] antes del 14 de abril y aún de Alfonso XIII» (154). Este tipo de contrastes enuncian un juicio hacia la España franquista y el retroceso que ha producido la Dictadura, si se considera que un siglo y medio antes, las Cortes fueron símbolo de la tendencia hacia el liberalismo y el Parlamento, la institución que encarnó la temporal independencia de Cataluña en el siglo xx.

*Recuento* pertenece al tipo de novelas que Sharon Spencer denomina «arquitectónicas», en las que se erige un edificio intelectual sobre las fundaciones del espacio físico de la ciudad: «[the] city [is] an enclosure for a wide range of attitudes toward personal, social and spiritual reality»<sup>10</sup>. En la novela de Goytisoló la lectura del espacio realizada desde el punto de vista de Raúl, revela su actitud ante el contexto que le rodea y forma parte de su ideología; el edificio intelectual vacila según los cambios de estructuras mentales del personaje. Este hecho se subraya en el diálogo sostenido por Raúl y Escala, en el que aseguran poseer un análisis científico de la realidad, entendida ésta como teorema o ecuación (157). En consecuencia, se esperarían descripciones de tipo objetivo y, sin embargo, aunque se conserva el marco teórico que guía la lectura del espacio, las presentaciones del plano físico son de tipo subjetivo precisamente para evidenciar la fragilidad de la pretendida científica y de la posición política de Raúl y sus compañeros. No debe olvidarse que *Recuento* es la autoevaluación de una vida, autoevaluación que tiene como consecuencia la devaluación de cada estadio vivido cuando se lo mira desde la perspectiva de un estadio posterior.

La elección del subsuelo del Museo de Historia para llevar a cabo los encuentros clandestinos se explica si se la asocia con el motivo del palimpsesto y de la historia fosilizada. En una de las conversaciones que Daniel (Raúl) y Escala sostienen en este sitio,

---

aparecen en el devenir histórico: «Solemnes mausoleos [...] privilegiada zona de panteones [...] construcciones neorománicas, neogóticas, neoplaterescas, neoclásicas [...] Más arriba [...] los primeros nichos de bloques monótonamente repetidos» (172).

<sup>10</sup> Sharon Spencer, *Space, Time and Structure in the Modern Novel* (New York University Press, 1971) 15.

los personajes afirman que en cuanto comunistas ellos defienden «la incuestionable personalidad política y cultural de Cataluña» (216). No obstante, tal afirmación se ve relativizada durante el recorrido por el Museo en el que se evidencia la diversidad cultural: construcciones romanas y visigodas en el subsuelo del Barrio Gótico; la *Barcino Augusta*, la *Barkeno* de los iberos, las murallas góticas objeto de una nueva reforma en el siglo XVIII (219). En síntesis, Barcelona —así como su Catedral, edificada sobre una basílica paleocristiana que también fue mezquita musulmana, situada cerca a un templo dedicado a Augusto (239)— es una «amalgama de culturas» (220).

El palimpsesto arquitectónico e histórico de la ciudad es equivalente al de la memoria que reconstruye *Recuento*: intento de invalidación de una etapa por otra, monumentos que se suceden uno sobre otro, siendo considerados cada uno en su momento, la imagen auténtica del período al que corresponden. El yo, la ciudad y la historia son dimensiones que no pueden dissociarse en esta novela, son cuerpos heterogéneos en sí mismos que se asocian configurando un cosmos.

Esta intercomunicación entre las dimensiones que convergen en un espacio físico análogo al de la memoria, donde se registra el paso del tiempo y las transformaciones que ocasiona, mantiene una relación directa con la actitud que Goytisolo asume frente a su relato en cuanto autor. Desde el punto de vista de Raúl, Barcelona es una ciudad que carece de un escritor que la traslade a la literatura; Barcelona no tiene «su Marcel Proust» (361) que la novele: «calles y plazas que a diferencia de las calles y plazas del Londres de Dickens o del París de Balzac y, apurando mucho, hasta del Madrid de Galdós, no habrían encontrado y tal vez no encontrarían jamás un fiel cronista de sus grandezas y miserias» (437).

Luego de estos planteamientos el narrador invierte los términos de su afirmación y elabora su propia descripción, distanciándose del estilo moderno, histórico o realista de los autores que antes ha propuesto como cronistas de otras ciudades. El narrador de *Recuento* crea su propio su propio discurso narrativo para presentar las escenas del Monte de Piedad, a la manera que lo ha hecho cada vez que describe la porción de realidad que enfoca. De ellas dice que si bien podrían narrarse desde la perspectiva de Balzac, «sólo nos sería posible definir[las] de un modo riguroso recurrien-

do a las sutilezas de la terminología jurídica» (437), lenguaje técnico que por supuesto incorpora y parodia (como ha ocurrido anteriormente con el arquitectónico o el literario) en las descripciones subsiguientes.

Cuando la crítica aborda *Recuento*, se centra en la forma en que a su interior se va gestando un nuevo narrador que hace su aparición final en la voz narrativa de la novela de Raúl; según José Angel Valente, dicho narrador «se construye contra la cristalización ideológica del lenguaje»<sup>11</sup>. Sin embargo, no se repara en que el logro de Goytisolo es precisamente la creación del narrador mismo de *Recuento*: una nueva voz narrativa que se superpone como último monumento visible en el palimpsesto de la tradición literaria. Este autor consigue también la creación de un lenguaje narrativo que toma los diversos caminos y ritmos que le imprime la morfología de la ciudad vista desde diferentes perspectivas ideológicas.

Se ha visto cómo *Recuento* mediante la recuperación del espacio de la infancia, la juventud y la madurez de Raúl (especialmente Barcelona), hace un recorrido físico e histórico por el mundo español centrándose en el catalán. La novela crea un espacio en el que como en la historia de un país o una persona, se superponen culturas, ideologías, tradiciones, clases sociales y hace, a través de ello, una crítica a nivel nacional. En lenguaje se bifurca de continuo esencialmente en discursos arquitectónicos, ideológicos y paródicos, para resolverse luego en la búsqueda del lenguaje literario del personaje. Entre tanto, el narrador de *Recuento* ha elaborado una nueva forma de acercarse a la ciudad y al espacio por medios que aunque aparentemente devalúa, le sirven para convertirse en el «novelista de Barcelona».

En *Recuento* se crea un mundo físico para hablar de él y para que él hable, no para que sea simple escenario, así como el lenguaje tampoco es simple signo referencial del plano físico. El espacio, más que dimensión donde se desarrolla la acción, es la base de un edificio ideológico que se destruye para que de él emerja una construcción literaria.

---

<sup>11</sup> José Angel Valente, «Luis Goytisolo: Recuento», *Ínsula*, 341 (1975): 13.

BLANK PAGE