





This is to certify that the

dissertation entitled

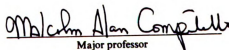
SENTIDO Y EVOLUCION DE LAS TECNICAS  
NARRATIVAS EN ANTAGONIA DE LUIS GOYTISOLO.

presented by

ANTONIO SOBEJANO-MORAN

has been accepted towards fulfillment  
of the requirements for

Ph.D degree in SPANISH

  
Major professor

Date OCTOBER 27th., 86



RETURNING MATERIALS:  
Place in book drop to  
remove this checkout from  
your record. FINES will  
be charged if book is  
returned after the date  
stamped below.

MAY 06 1989  
~~517985~~  
200 D 200

**SENTIDO Y EVOLUCION DE LAS TECNICAS NARRATIVAS EN  
"ANTAGONIA" DE LUIS GOYTISOLO**

**By**

**Antonio Sobejano-Morán**

**A DISSERTATION**

**Submitted to  
Michigan State University  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of**

**DOCTOR OF PHILOSOPHY**

**Department of Romance and Classical Languages**

**1986**



Copyright by  
Antonio Sobejano-Morán  
1986

## ABSTRACT

### SENTIDO Y EVOLUCION DE LAS TECNICAS NARRATIVAS EN "ANTAGONIA" DE LUIS GOYTISOLO

By

Antonio Sobejano-Morán

Many critics agree that the landmark that gave birth to the "New Spanish Narrative" is set by Luis Martín Santos' Tiempo de Silencio (1962). Since that date, a group of Spanish novelists, which includes Luis Goytisolo, have contributed to the solidification of this literary movement characterized by an emphasis on narrative discourse.

Goytisolo initiated this formal renovation with his tetralogy "Antagonía", one of the most important narrative projects in contemporary peninsular literature, composed of: Recuento (1973), Los Verdes de Mayo hasta el Mar (1976), La Cólera de Aquiles (1979) and Teoría del Conocimiento (1981).

The methodology used in this dissertation comes from structuralism, a reader-response theory and a sociological approach, all three perspectives are necessary to analyze thoroughly the tetralogy.

The first chapter focuses on the destruction of post-civil war Spanish history and the frustration of the protagonist who can not find liberation in any political ideology but through literary creativity.

The second chapter of this dissertation traces the axes through which Goytisolo constructs the complex internal and external structure of the tetralogy.

Antonio Sobejano-Morán

In the third chapter I analyze the different narrative voices in which the main narrative voice is split and the transition of the explicit narrator into an implicit one. Likewise, I examine the protagonistic role of the reader in connecting missing links and inferring the attitude of the author towards fiction.

Narrative discourse is the focus of attention in the fourth chapter. Goytisolo parodies the different discourses originated by the disparity of the narrative voices and creates a new discourse which gradually evolves from a referential language to an auto-referential one.

The meaningful significance of several metaphors is probed in the fourth chapter: the paintings of Velázquez, the sexual language, the use of names, the architect, the Ideal City, Constantine, St. James and the eye. Through these metaphors, Goytisolo explains his macrocosmic novelistic world.

This dissertation accomplishes the study of post-civil war Spanish history, the different narrative perspectives, and the relevance of structure, discourse and metaphor in communicating a message of human disintegration and of literary criticism.

**A mis padres y hermanos**

## AGRADECIMIENTO

El autor de este trabajo quiere expresar su agradecimiento a los profesores que han orientado y apoyado este trabajo: Dr. Robert L. Fiore, Dr. George P. Mansour, Dr. Kenneth R. Scholberg, y en especial al Dr. Malcolm A. Compitello, director del mismo.

## CONTENIDO

	PAG.
LISTA DE ABREVIATURAS . . . . .	1
INTRODUCCION . . . . .	
CAPITULO I -- "ANTAGONIA" Y SU CONTEXTO SOCIAL . . . .	
CAPITULO II -- LA ESTRUCTURA EXTERNA E INTERNA DE "ANTAGONIA" . . . . .	
CAPITULO III-- LA VOZ NARRATIVA Y LA FUNCION DEL LECTOR .	
CAPITULO IV -- ANALISIS DEL DISCURSO . . . . .	
CAPITULO V -- LA METAFORA Y SU ESPECTRO MACROCOSMICO . .	
CONCLUSIONES . . . . .	
BIBLIOGRAFIA SELECTA . . . . .	

**LISTA DE ABREVIATURAS:**

LOS VERDES DE MAYO HASTA EL MAR . . . . .	<u>VMHM</u>
LA COLERA DE AQUILES . . . . .	<u>CA</u>
TEORIA DEL CONOCIMIENTO . . . . .	<u>TDC</u>
El COSMOS DE ANTAGONIA . . . . .	<u>ECA</u>

## INTRODUCCION

El interés que la narrativa española contemporánea ha despertado en el mundo de la crítica, dentro y fuera de España, ha crecido de manera considerable en la última década. David K. Herzberger hace un estudio sobre los distintos trabajos críticos y destaca el enfoque sociológico realizado por Rafael Bosch (La Novela Española del Siglo XX Vol. II [Nueva York: Las Américas, 1970]), y Pablo Gil Casado (La Novela Social Española 2nd. Ed. [Barcelona: Seix Barral, 1973]). Herzberger reconoce la valiosa aportación de estos estudios, pero critica el que no hayan elucidado y comentado los componentes estilísticos y técnicos del texto.<sup>1</sup> Dentro de este enfoque sociológico, Herzberger considera como el más notable empeño la obra de Gonzalo Sobejano (Novela Española de Nuestro Tiempo 2a. edición coregida y ampliada [Madrid: Ed. Prensa Española, 1975]). En la década de los años 70 aparece la obra de Gemma Roberts (Temas Existenciales en la Novela Española de Posguerra, 2nd Ed. [Madrid: Gredos, 1978]) que estudia la narrativa contemporánea desde una perspectiva existencialista. Destaca también el trabajo de Robert Spires (La Novela Española de Posguerra [Madrid: Cupsa Editorial, 1978]) que desde un punto de vista diferente a los anteriores analiza 12 novelas que van de los años 40 a



Editorial, 1978]) que desde un punto de vista diferente a los anteriores analiza 12 novelas que van de los años 40 a la primera mitad de los 70, Spires se basa en la fuerza y normas del texto en sí y cómo de éste se desprende el significado de la obra. Quizás el estudio más encomiable, según Herzberger, sea el de José Luis Aranguren ("El Curso de la Novela Española Contemporánea" en Estudios Literarios [Madrid: Ed. Gredos, 1976]). Aranguren traza las transformaciones de la novela española desde La Familia de Pascual Duarte (1942) de Camilo José Cela a Reivindicación del Conde don Julián (1970) de Juan Goytisolo, acentuando la importancia del lector/crítico y viendo la narrativa contemporánea como categoría estética más que como estudio de los fenómenos sociales.<sup>2</sup> Gonzalo Sobejano, en uno de sus múltiples estudios sobre las distintas tendencias de la narrativa española de posguerra, descolla la clasificación establecida por Eugenio de Nora (Novela Española Contemporánea [Madrid: Ed. Gredos, 1973]) en base a tres grandes grupos generacionales: 1) Novelistas nacidos entre 1890 y 1905, este grupo representa una recuperación del realismo frente a la narración intelectualista. Destaca a Ramón Sender, Max Aub y Francisco Ayala entre otros. 2) Los nacidos entre 1905 y 1920, con grandes rasgos realistas y tintes de renovación formal. Menciona en este grupo a Camilo José Cela, Miguel Delibes, Carmen Laforet, Gonzalo Torrente Ballester y otros; y 3) El de la "nueva oleada", a mitad de camino entre el relato lírico y el testimonio objetivo. Destaca en este grupo a Ana María Matute, Rafael

Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo y otros.<sup>3</sup>

En este estudio introductorio, en el que voy a rastrear las distintas tendencias narrativas con sus respectivas manifestaciones, he decidido ajustarme a la clasificación dada por Gonzalo Sobejano porque me parece, de acuerdo con David K. Herzberger, de una gran solidez y rigor, además de continuar explorando los últimos cauces por los que discurre la vena creativa y acomodar a Luis Goytisolo en el lugar que le corresponde dentro de la metaficción.

La guerra civil española (1936-1939) se inició con un levantamiento militar contra la segunda República. Se dice que la guerra civil costó un millón de muertos al país pero, aún peor, trajo consigo, lejos de una reconciliación constructiva, la división del país en vencedores y vencidos. Señala Sobejano que la consecuencia de la guerra fue, a nivel literario, la adopción de una narrativa realista marcada por tres direcciones:

1) Novela Existencialista (1940-1950), centrada en la existencia del hombre contemporáneo en situaciones extremas que ponen a prueba la condición humana. Predomina en narradores que eran jóvenes al principiar la guerra y se dan a conocer en los años 40. Se les conoce también como "Generación de la Guerra".

2. Novela Social (1950-1960), presenta el vivir de una colectividad en estados y situaciones que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de una solución. Los narradores de esta segunda tendencia eran niños al producirse la guerra y se dan a conocer en los años 50. Se

les conoce como "Generación de Medio Siglo".

3) Novela Estructural (1960-1970), que pretende llegar al conocimiento de la persona a través de la exploración de la estructura de su conciencia y de todo su contexto social. Integran este grupo narradores que se han dado a conocer en los años 60 y 70.4

Puede afirmarse que en mayor o menor grado la guerra civil se halla presente en la mayoría de las novelas que conforman la clasificación anterior. Dentro del primer grupo, novela existencial, podemos destacar las siguientes figuras : Camilo J. Cela con obras como La Familia de Pascual Duarte (1942) y La Colmena (1951), Carmen Laforet con Nada (1945), Gonzalo Torrente Ballester y Miguel Delibes, cuya producción narrativa se divide en dos períodos, un primero integraría este grupo y estaría compuesto por obras como La Sombra del Ciprés es Alargada (1948) y Aún es de Día (1949), y un segundo período que quedaría encuadrado dentro del realismo social. Los temas de este primer grupo podrían reducirse, de acuerdo a Sobejano, a dos: la incertidumbre de los destinos humanos y la dificultad de comunicación personal. A los personajes los clasifica como violentos, oprimidos o indecisos y se mueven en el caos de la urbe o en el agobio de ciudad de provincia, en un espacio y un tiempo reducidos. No hay un afán innovador ni en la estructura interna ni en la externa en este primer grupo de novelistas.5

En la segunda tendencia de la novela de posguerra, la "novela social", los principales exponentes se encuentran en

Rafael Sánchez Ferlosio con su obra El Jarama (1956), Jesús Fernández Santos con obras como Los Bravos (1954) y En la Hoguera (1957), el primer Juan Goytisolo con obras como Juegos de Manos (1954) y Duelo en el Paraíso (1955) y el primer Luis Goytisolo con Las Afueras (1958) y Las Mismas Palabras (1963). Las Afueras es una obra compuesta por siete relatos independientes desde el punto de vista de la acción pero coincidentes en cuanto a que la acción se ubica en Barcelona o en sus afueras, el contraste entre miseria y opulencia y la misma situación social de varios grupos de personajes con los mismos nombres. El mundo social en el que viven estos seres está dominado por la indiferencia, la pobreza y la injusticia. Las Mismas Palabras, obra censurada por el propio Luis Goytisolo, presenta un panorama de la juventud burguesa de Barcelona, juventud capaz pero sin ideales, arrollada por el peso del tedio, el hastío y la soledad. La inanidad de estos personajes queda reflejada en su inmovilismo, todo queda reducido a palabras. Señala Sobejano 6 que los temas capitales de las obras de estos escritores son la infructuosidad, la soledad social -que se ven en las ya mencionadas obras de Luis Goytisolo- y la guerra como recuerdo, y los personajes que pueblan estas obras se dividen en tres categorías: los esforzados, los pacientes y los comprometidos, moviéndose primordialmente en un espacio rural: trigales, viñedos, aldeas etc. Señala Sobejano que ya hay en este grupo de escritores un incipiente interés por renovar la estructura externa de la obra al reducir la novela en su extensión y dividirla en

grandes capítulos que a su vez se subdividen en múltiples apartados. por otro lado, la estructuración interna de estas novelas gana ahora en complejidad.

Dentro de la "novela estructural", Sobejano distingue a Luis Martín Santos con su obra Tiempo de Silencio (1962), en la que destaca la renovación formal y estilística, y la importancia concedida al discurso como expresión del lenguaje: el eufemismo, la ironía, el hipérbaton, la metáfora etc. La renovación estilística de Luis Martín Santos es recogida por narradores entre los que se encuentran Juan Benet, Juan Goytisolo y, por cierto, Luis Goytisolo. Juan Benet sigue la trayectoria de Luis M. Santos y publica en 1967 Volverás a Región. Juan Goytisolo, dentro de esta línea, publica Señas de Identidad (1966), Reivindicación del Conde don Julián (1970) etc. y Luis Goytisolo publica la tetralogía "Antagonía" y Estela del Fuego que se Aleja. Sobejano define la novela estructural basándose en estos tres aspectos:

El relieve de la estructura formal (disposición de las partes en una figura que se presenta como nueva), la dagación de la estructura de la conciencia personal (habitualmente del protagonista) y la exploración de la estructura del contexto social.<sup>7</sup>

Cinco años después de publicar su Novela Española de Nuestro Tiempo, Sobejano hizo una revisión de la novela de los años 70 y la dividió en tres grandes apartados de acuerdo a los siguientes rasgos determinantes, A) La memoria autobiográfica en forma dialogada, destacando José María Vaz de Soto con Diálogos del Anochecer (1972) y Retahílas (1974) de Carmen Martín Gaité, B) La reflexión autocrítica sobre el

proceso de escribir o leer la novela que se está escribiendo o leyendo, y cita como ejemplos a Juan sin Tierra (1975) de Juan Goytisolo, Recuento (1973), Los Verdes de Mayo Hasta el Mar (1976) y La Cólera de Aquiles (1979) de Luis Goytisolo. Por último C) La fantasía para jugar con los personajes y crear situaciones irrealizables se ve en Oficio de Tinieblas 5 (1973) de Cela, en Los Verdes de Mayo hasta el Mar y en El Estado (1977) de Juan Benet. Señala Sobejano que uno de los rasgos característicos de la novela estructural consiste en:

la articulación autodialógica del discurso narrativo, en el uso mayoritario o total del "tú" autorreflexivo equivalente a un "yo" desdoblado. Ahora, (en la década de los años setenta) en cambio se intenta romper esa inmanencia por medio de un diálogo entre dos interlocutores no idénticos.<sup>8</sup>

Sobejano destaca como tema de esta novela "la busca del sentido de la existencia en el sentido de la escritura".<sup>9</sup> En esta ocasión ya menciona Sobejano, aunque sin hacer hincapié en ello, la importancia de la musicalidad de texto e ideas, así como la novela que se convierte en poema, apreciable en autores como Carmen Martín Gaité y Luis Goytisolo entre otros.

Cinco años después de la clasificación tripartita de la novela de los años 70, Sobejano vuelve a contemplar el panorama de la novela española actual y destaca en su centro a la novela poemática y la define como aquella "que aspira a ser por entero y por excelencia texto creativo autónomo".<sup>10</sup> Alrededor de ella sitúa, sin confundirla, la metaficción, la novela histórica, la novela lúdica, la novela de memorias y la novela testimonial, e incluye a todas ellas dentro de un

común denominador: novela escriptiva, que iría de 1975 a 1985. Para Sobejano, la novela poemática es aquella que:

Tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia: el texto en verso (épico, dramático, lírico, temático), en el cual los estratos todos de la obra de arte de lenguaje, desde el sonido al sentido, cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad.<sup>11</sup>

Sobejano considera a Luis Goytisolo el autor más metafictivo e incluye en este apartado obras como Juan Sin Tierra de Juan Goytisolo y Larva (1983) de Julián Ríos. Resulta curioso que Sobejano no haga mención, en ningún momento, de lo que comúnmente llaman los críticos la "nueva novela" o "la nueva narrativa" españolas. Michael Boyd denomina a la metaficción novela reflexiva, y la define de la siguiente manera:

What is the reflexive novel about? It is about itself. In order to avoid tautology, it must make its auction -not its subject or object, which duplicate each other -its theme. The reflexive novel is about bending back (...) The reflexive novel invariably involves a creation and while what is created is most often a story, other objects may serve.<sup>12</sup>

En la Primera Conferencia Internacional sobre la novela española, mantenida en Mallorca en 1959, los novelistas españoles defendieron la postura social de la novela frente al valor artístico de la misma, según Herzberger:

They underscored the moral imperative of their task and promoted a literary ethic that subordinated artistic performance to social responsibility.<sup>13</sup>

Sin embargo, en la década de los años 60 la novela tomó la vía de la reforma a través de nuevas formas, técnicas y estructuras literarias, emergiendo un tipo de novela que se

ha dado en llamar "nueva novela" o "nueva narrativa" españolas. El cambio se produjo a raíz de la publicación de una obra que revolucionó tanto la forma de la novela como su contenido ideológico, me estoy refiriendo a Tiempo de Silencio (1962) de Luis M. Santos. Dice Malcolm A. Compitello al respecto que:

Spanish narrative does, in fact, undergo a tremendous stylistic and structural renovation that begins to be felt most strongly after the appearance of Luis M. 'Santos' Tiempo de Silencio.<sup>14</sup>

Este cambio es evidenciado también por Juan Goytisolo, quien critica la injusta indiferencia en que ha vivido la narrativa española al no responder, a partir de la década de los 60, a esa imagen genuinamente española que se han fabricado otros países con respecto a lo nuestro, a lo que comúnmente se conoce como lo "typical Spanish", a la imagen de una España de charanga y pandereta. Esta narrativa, según Juan Goytisolo está:

Liberada de sus rasgos identificatorios más pintorescos y anacrónicos por una dinámica social que desmiente sus presuntas diferencias de esencia, no se reconoce ya a sí misma en los estrechos límites de sus pasados clichés, estampas y mitos".<sup>15</sup>

En mi opinión, uno de los mejores estudios que sintetiza las características y raíces de la "nueva narrativa" española, es el de Janet W. Díaz. Según Díaz, la "nueva narrativa" rompe con la idea de cambiar la sociedad, como pretendían los "neorrealistas", y es un movimiento ecléctico que está influido por el "nouveau roman" francés, la novela española del exilio (Max Aub, Ramón Sender, Francisco Ayala, etc), la novela latinoamericana, la novela



en catalán (Mercé Rodoreda, Llorenc, Pedrolo etc.), James Joyce, Kafka, el resurgimiento del surrealismo en España, Proust y teorías de críticos lingüistas y estructuralistas. Esta "nueva narrativa" ha producido lo que Díaz llama un nuevo "cultismo", con obras de Benet y Juan Goytisolo, entre otros, en los que abundan las referencias literarias, así como un conceptismo manifiesto en una sintaxis latinizada, un vocabulario y una estructura complejos y referencias "vanguardistas".<sup>16</sup> Díaz sigue la opinión de Juan Goytisolo quien por las mismas fechas afirma que "el mundo en que vivimos reclama un lenguaje nuevo, virulento y anárquico" <sup>17</sup> y poco después afirma: "Nuestro anquilosado lenguaje castellanista exige, en efecto, con urgencia, el uso de la dinamita o el purgante".<sup>18</sup> Hay, pues, en la "nueva narrativa" una tendencia al experimentalismo narrativo y al desarrollo enriquecedor del lenguaje literario. De la misma opinión es María Elena Bravo que hace un estudio diacrónico de las distintas modalidades narrativas a partir de la guerra civil y destaca el experimentalismo del lenguaje, la búsqueda de nuevas técnicas expresivas, el autoanálisis y autodenuncia. Destaca como exponentes de esta nueva modalidad narrativa a Juan Goytisolo, Juan Benet, Luis Martín Santos y Luis Goytisolo.<sup>19</sup> De opinión bastante similar es José Schraibman, quien afirma que:

El lenguaje llega a divorciarse de su fuente humana, deja de servir de comunicación entre hombres para convertirse en un objeto más, en un objeto independiente.<sup>20</sup>

Schraibman añade que si bien hay en Juan Goytisolo un

proceso de destrucción de la lengua castellana, en autores como Benet, Carmen Martín Gaité y Luis Goytisolo hay "un proceso de creación que vivifica el significado de las palabras, que las redime de su desgaste y pobreza imperantes."<sup>21</sup> Luis Suñén comparte la misma opinión y señala que el lema de estos escritores se centra en el uso del lenguaje, "escribir bien es su premisa fundamental, su obsesión primera" dice Suñén.<sup>22</sup>

Según Janet W. Díaz, la "nueva novela" incorpora formas narrativas de la novela psicológica, novela de fantasía y novela intelectual, añade que la temática es de carácter universal y abstracto, subraya la importancia de la lengua en sí, en la que se lleva a cabo la experimentación lingüística, puntuación arbitraria, omisión de una sintaxis convencional y un vocabulario complejo. Destaca la importancia del subjetivismo, en el que se da valor preeminente a la imaginación y fantasía. Según Díaz, estos escritores ven la novela más como ejercicio intelectual que como instrumento de cambio social, concediendo mayor importancia a la forma y a la estética que al contenido, de aquí la preocupación por el estilo y la técnica. Agrega Díaz que hay elementos "neo-barrocos" dignos de consideración, tales como el uso de símbolos, mitos, alegorías, sátira, parodia, paralelismo, repetición, estructuras matemáticas o geométricas, y motivos recurrentes. Concluye Díaz señalando que el novelista juega con el tiempo al romper con la linealidad temporal de la obra, el argumento que presenta es a veces confuso o

inexistente, experimenta con el punto de vista a través de múltiples narradores o cambios de primera a tercera persona, y los protagonistas son, por lo general, antihéroes.<sup>23</sup> A todas estas opiniones quisiera añadir finalmente una última que me parece de gran importancia, me refiero a la de Robert Spires quien se adhiere a la generalizada clasificación de la novela de posguerra en "neo-realismo" y "nueva novela" pero él las define en base a su lenguaje referencial o auto-referencial. Para Spires, la novela neo-realista tiene un lenguaje referencial, es decir, las palabras se refieren a objetos identificables dentro de la realidad objetiva de nuestro mundo, mientras que la "nueva novela" tiene un lenguaje auto-referencial, o sea que en lugar de un vocabulario o de unos objetos comunes de la realidad objetiva, se presenta un vocabulario o unos objetos tan inusitados que la atención del lector va dirigida automáticamente al lenguaje mismo.<sup>24</sup>

De acuerdo a la clasificación de Gonzalo Sobejano, Luis Goytisolo cae dentro de la subdivisión de novela de metaficción, que formaría parte de esos "alrededores" que circundan la "novela poemática" y siguiendo la clasificación de Janet W. Díaz o Robert Spires, encajaría dentro del grupo de "nueva narrativa".

Luis Goytisolo nace en Barcelona en 1935. Sus primeras obras: Las Afueras (Barcelona: Ed. Seix Barral) que en 1958 ganó el Premio Biblioteca Breve, y Las Mismas Palabras (Barcelona: Ed. Seix Barral, 1962), pertenecen al realismo social. En 1963, a causa de sus actividades

antifranquistas, pasa cuarenta días en la cárcel de Carabanchel. La lucha clandestina de Raúl y su encarcelamiento en Recuento son un eco de la anterior vivencia del autor. Su hermano Juan Goytisolo llevó a cabo una campaña de recogida de firmas desde París solicitando la liberación de su hermano Luis, entre los firmantes se encontraba Pablo Picasso y otras figuras de gran renombre en el mundo del arte. Aquí, en Carabanchel, nace la idea de su obra maestra: "Antagonía", cuyo bosquejo, según el mismo autor, fue trazado sobre papel higiénico en esta misma prisión.

"Antagonía" es una tetralogía formada por Recuento (Madrid: Ed. Seix Barral, 1973), publicada primeramente en México. La primera edición española fue secuestrada por el juzgado de orden público. A continuación publica Los Verdes de Mayo Hasta el Mar (VMHM) (Madrid: Ed. Seix Barral, 1976), La Cólera de Aquiles (CA) (Madrid: Ed. Seix Barral, 1979) y Teoría del Conocimiento (TDC) (Madrid: Ed. Seix Barral, 1981). La tetralogía acaba de ser publicada por la editorial Alfaguara. Otras obras del autor son Fábulas (Barcelona: Ed. Bruguera, 1981), que es una recopilación de Ojos, Círculos, Buhos (Barcelona: Ed. Anagrama, 1971), Devoraciones (Barcelona: Ed. Anagrama, 1976) y Una Sonrisa a través de una Lágrima (Barcelona: Ed. Anagrama, 1981). En 1984 publica Estela del Fuego que se Aleja (Barcelona: Ed. Anagrama) que retoma algunas de las preocupaciones centrales de "Antagonía" y algunos críticos la ven como su continuación.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. David K Herzberger. "An Overview of Postwar Novel Criticism of the 1970s." Anales de la Narrativa Española Contemporánea 5 (1980). p. 30.
2. Ibid; p. 31.
3. Gonzalo Sobejano. "Direcciones de la Novela Española de Posguerra." Novelistas Españoles de Posguerra. Ed. Rodolfo Cardona Vol. I, Madrid: Ed. Taurus, 1976. p. 49.
4. Gonzalo Sobejano. Novela Española de Nuestro Tiempo. 2a. Edición Ampliada y Corregida, Madrid: Ed. Prensa Española, 1975. pp. 24 y 25.
5. Ibid; pp. 281, 282 y 284.
6. Ibid; pp. 523, 526 y 528.
7. Ibid; p. 583.
8. Gonzalo Sobejano. "Ante la Novela de los años Setenta." Insula Ns. 396-397 (1979). p. 22.
9. Ibid; p. 22.
10. Gonzalo Sobejano. "La Novela Poemática y sus Alrededores." Insula Ns. 464-465 (1985). p. 1.
11. Ibid; p. 26.
12. Michael Boyd. The Reflexive Novel: Fiction as Critique. Lewisburg: Bucknell Univ. Press, 1983. pp. 36 y 37.
13. David K. Herzberger. "The Theoretical Disparity of Contemporary Spanish Narrative." Symposium 33 (1979). p.215.
14. Malcolm A. Compitello. "The Novel, the Critics, and the Civil War: A Bibliographic Essay." Anales de la Narrativa Española Contemporánea 4 (1979). p. 134.
15. Juan Goytisolo. "La Literatura Española y su Imagen." El País [Madrid] 1 Nov. 1983, Ed. Nacional. p. 12.

16. Janet W. Díaz. "Origins, Aesthetics and the 'Nueva Novela Española'." Hispania 59 (1976). pp. 112 y 113.
17. Juan Goytisolo. El Furgón de Cola. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1976, p. 93.
18. Ibid; p. 96.
19. María Elena Bravo. "Ante la Novela de la Democracia: Reflexiones sobre sus Raíces." Insula Ns. 444-445 (1983). p. 24.
20. José Schraibman. "Ruptura de 'Forma' y 'Lenguaje' en la Novela Española de Posguerra." Insula Ns. 396-397 (1979). p. 11.
21. Ibid; p. 12.
22. Luis Suñén. "La Novela como Cuestión o Leer a los Modernos." Insula Ns. 396-397 (1979). p. 21.
23. Janet W. Díaz. Op. Cit., pp. 114 y 115.
24. Robert Spires. "El Nuevo Lenguaje de la 'Nueva Novela'." Insula Ns. 396-397 (1979), p. 6.

## **CAPITULO I**

### **"ANTAGONIA" Y SU CONTEXTO SOCIAL**

En este primer capítulo parto de una sociología del texto. Esta sociología ve en la obra de ficción "a reflection of the collective consciousness" 1. No es mi propósito detenerme en un estudio de la historia de España antes de la guerra civil, en su mayor parte presa de la verbalización del autor y por lo tanto destruida. Los largos fragmentos narrativos que Luis Goytisolo prodiga tanto a la historia de España como a la de Cataluña, están llenos de retórica e intromisión manipuladora del autor. Apunta Ricardo Gullón que:

La intrusión autorial tiene un sentido irónico harto transparente. La narración, lejos de neutral, es en sus dos partes intencionada y beligerante, reflejo de cómo la historia puede ser leída, interpretada y falseada según las conveniencias del momento. Se pone en cuestión la historia y la buena fe de quien la escribe.<sup>2</sup>

Aplicando un método sociológico de análisis, lo que Lucien Goldmann denomina "el estructuralismo genético", es preciso considerar la presentación del hombre y la sociedad en la obra de arte:

In studying such important works, one should investigate privileged groups and the global structure of society. It is through such groups that we can comprehend the genesis of a work.<sup>3</sup>

El estudio de estos grupos sociales revela en la ficción literaria la estructuración de la sociedad española de posguerra en clases donde los individuos luchan bien por el ascenso social, o bien contra un régimen represor que ha minado sus libertades. Una lucha que es constante e inmanente al género humano, que se ha repetido y repetirá a lo largo de la historia, como el enfrentamiento de San Jorge



con el dragón. A nivel literario cobra cuerpo en la organización narrativa en estructuras circulares y de círculos concéntricos donde todo vuelve a su punto de partida para comenzar de nuevo, lo que Goytisolo denomina "mobilis in mobili", o falso movimiento. De la misma manera la lucha de clases en la historia de la humanidad y también en "Antagonía".

Goytisolo cataliza la acción no sólo a través de uno o varios personajes, sino por medio de ellos insertos en un contexto social, de ahí la importancia de un estudio detallado de estas clases para comprender mejor la sociedad española de posguerra, para lo cual es preciso un análisis de las raíces y motivos de las transformaciones y variaciones de la sociedad, que pueden ser tanto exógenas como endógenas. Señala Goldmann que:

All serious investigation must explore both the great transformations of the englobing structure and, at as precise a level as possible, the genesis and transformation of the structure constituting the object proper to the work.<sup>4</sup>

Para el estudio de las conexiones existentes entre el mundo de ficción y la realidad social parto de una hermenéutica marxista. Según Fredric Jameson:

Only Marxism offers a philosophically coherent and ideologically compelling resolution to the dilemma of historicism evoked above. Only Marxism can give us an adequate account of the essential mystery of the cultural past ... The history of all hitherto existing society is the history of class struggles: free man and slave, patrician and plebeian, lord and serf, guild-master and journeyman -in a word, oppressor and oppressed- stood in constant opposition to one another.<sup>5</sup>

La reconstrucción del pasado en Recuento tiene una doble función, por un lado el autor hace justicia a la España

franquista y por otro, este recuento crítico es una forma de terapia que le permitirá a Raúl conocer aquellos principios que la sociedad represiva ha introyectado en su subconsciente y a partir de ahí liberarse de ese lastre socio-político y cultural para iniciar una nueva vida tras la conquista de una nueva identidad, ajena a la forjada por ese pasado represivo. Raúl trata de desentrañar los elementos y fuerzas históricas que han coadyuvado a su estado presente de alienación y, como señala José Ortega:

La rebelión contra el mundo hostil del capitalismo es una forma de concientización en la que el protagonista va analizando las contradictorias relaciones de los sectores medios de la sociedad española y la inadecuación entre los proyectos revolucionarios de sus compañeros de generación y la paradójica realidad social.<sup>6</sup>

Georg Lukacs, uno de los primeros pioneros en los estudios sociológicos de la literatura a partir de una hermenéutica marxista, define la novela como:

La forma de la aventura, la que conviene al valor propio de la interioridad; el contenido es la historia de esa alma que va hacia el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y, por esa prueba, da su medida y descubre su propia esencia.<sup>7</sup>

L. Goldmann, que continúa y reelabora los planteamientos teóricos de G. Lukacs, define la novela como la búsqueda degradada de valores en un mundo degradado:

The novel is the story of a degraded (what Lukacs calls "demoniacal") search, a search for authentic values in a world itself degraded, but at an otherwise advanced level according to a different mode.<sup>8</sup>

Y añade con respecto al héroe, categorizado como un loco o un criminal, que su búsqueda de valores auténticos en esta sociedad es lo que constituye la novela:

The demoniacal hero of the novel is a madman or a criminal, in any case, as I have said, a problematic character whose degraded, and therefore inauthentic, search for authentic values in a world of conformity and convention constitute the content of this new literary genre known as the "novel" that writers created in an individualistic society.<sup>9</sup>

Este tipo de novela, conocido como "Bildungsroman", se caracteriza precisamente por la cesación en la lucha y el rechazo de la escala de valores impuesta por la sociedad. En Recuento, Raúl buscará los ideales de libertad en una sociedad franquista que lleva la impronta y el sello de la represión; no obstante, Raúl terminará por abandonar la lucha armada. Señala David K. Herzberger que el fracaso de los propósitos de renovación política y social de Raúl y sus amigos se debe al hecho de no ser capaces de lograr su propia liberación personal:

Yet the failure of Raúl and his companions is not to be found in their ineffective demonstrations or useless political pamphlets, but rather in their frustrated attempts to gain personal liberation from a life that is essentially devoid of meaning.<sup>10</sup>

Señala Goldmann en otra ocasión, que la novela con un héroe problemático, que por su misma estructura es crítica y realista:

Observes and affirms the impossibility of basing an authentic development other than on the trans-individual values of which the society created by the bourgeoisie has precisely suppressed all authentic, overt expression.<sup>11</sup>

Una de las preocupaciones que late a lo largo de Recuento, sentimiento generalizado en la mayor parte de la narrativa española de posguerra, es el de la guerra civil y sus funestas consecuencias en la sociedad española, aunque

es generalmente la historia catalana, con sus mitos, literatura, política etc. la que pasa preferentemente por el tamiz de su mirada crítica, alabándola o agraviándola según venga el caso. Recuento, la más referencial de las cuatro novelas y por lo tanto en la que me ocuparé con mayor detenimiento, es una concepción del mundo, una cosmovisión que se remonta a los más ancestrales orígenes de España haciendo hincapié, preferentemente, en el escrutinio o recuento de los años del franquismo desde una postura crítica y desmitificadora. Señala Goytisolo que "el núcleo central de 'Antagonía' no es otro que la transformación de la realidad circundante del protagonista en otra realidad".<sup>12</sup> Raúl entra en el partido comunista buscando una forma de ocultar su problemática personal bajo el manto protector de una ideología -debería ser revolucionaria para así arraigar mejor en su voluntad- que canalizara y transformara sus frustraciones y agresividad juvenil en una lucha arriesgada que le llevara a él y a sus amigos a olvidarse de su yo en favor de otra causa. La neurosis de Raúl no radica sólo en su futil lucha contra el poder represor franquista, sino en una insatisfacción personal derivada de su no muy convincente filiación al partido comunista, de sus estudios de abogacía realizados para complacer a su padre y de su falta de concentración en la escritura de su obra de ficción. La escritura de la obra, la creación literaria en resumen, será no sólo su vocación sino también la terapia que mejores resultados dé en su vida personal. La reacción de Raúl contra los diferentes valores

de la sociedad asume distintas formas; José Ortega las clasifica de la siguiente manera, A) social, o sea contra los principios de la burguesía, B) sexual, contra las normas de una moral católica, C) existencial, deseo de superar una vida inauténtica y vacía, D) psicológica, por verse alejado de su trabajo y fracasado en su proyecto de vida, y E) política, decepcionado del partido comunista.<sup>13</sup> Muerta la madre de Raúl, la situación económica de su padre viene a menos y Raúl se ve parcialmente alejado de la pertenencia a una clase burguesa. Por otro lado, Raúl tampoco pertenece a una clase proletaria y esto, unido a la falta de una coyuntura revolucionaria en la sociedad española de los 50s, hace de Raúl un héroe frustrado. Señala Francisco Caudet con respecto a Raúl:

Su problematicidad y su enajenación final son motivadas por unos "pretendidos empeños revolucionarios", que estaban en contradicción con la pertenencia a una clase social no proletaria y, por otro lado, a que la acción revolucionaria no presentaba, en los años 50, las condiciones objetivas para su realización.<sup>14</sup>

Recuento es el análisis de la historia política de posguerra visto a través de las experiencias y militancia política de Raúl en el partido de la oposición. Goytisolo no pretende realizar una novela histórica, sino que va sorteando diferentes estadios de la España de posguerra y desde una postura crítica llega a la hechura de un novelista que, desencantado tanto de la izquierda como de la derecha, decide buscar el camino de la salvación personal en el ejercicio redentor de su vocación literaria. Esta primera novela de la tetralogía nos presenta, a nivel argumental, el

momento histórico que vive Raúl Gaminde i Moret, hijo de Jorge y Eulalia, desde los últimos ecos triunfales de los nacionalistas en la guerra civil (1939), secuencia con la que se abre la obra, hasta el famoso I Plan de Desarrollo en 1963. Raúl es educado en el seno de una familia conservadora, católica y de derechas. Su padre es una persona autoritaria, su hermano Felipe se ordena sacerdote, Paquita es una tía beata y Montserrat, otra tía, es ferviente admiradora de José Antonio Primo de Rivera. Raúl se rebela desde temprana edad contra esos valores franquistas y escoge la militancia política en el partido comunista como una forma de lucha por la libertad y la liberación del poder represivo franquista. El conflicto entre su individualidad y las estrechas normas represivas de la sociedad franquista que moldean su identidad personal, generan una evidente neurosis en Raúl. J. Ortega arguye que:

La prohibición como norma de conducta explica finalmente su activismo político como medio de transformar una cultura represiva por un sistema donde se respete la libertad del individuo.<sup>15</sup>

A partir de las motivaciones que le inducen a la lucha, y su familia, podemos trazar genealógicamente una vinculación o ascendencia original de las clases dominantes. La semblanza familiar que a continuación voy a referir, tomada de los datos que el mismo Raúl nos da en la obra, es una calca de la de Goytisolo. Jaime, su bisabuelo, parece ser que combatió al lado de Prim en la campaña de Africa y su nombre figura en la Galería de Catalanes Ilustres. También existe la posibilidad de que Ferrer, uno de los lugartenientes de

Cabrera, quien luchó en las partidas carlistas, estuviera emparentado con la familia. Pero los orígenes de Raúl arrancan de su bisabuelo Jorge, emigrante a Cuba en su juventud que en pocos años amasó una inmensa fortuna y a los pocos años se desposó con María Ignacia Gaminde, de origen vasco y con abolengo de nobleza. Uno de sus antepasados podría haber sido miembro del parlamento vasco al reunirse con otros señores "alrededor del árbol de Guernica". Su abuelo Raúl se ubicó en Barcelona poco antes de la pérdida de Cuba y construyó el chalet de la calle Mallorca invirtiendo su cuantiosa fortuna en una finca y en valores. Raúl, el abuelo, pertenecía a la nobleza de espíritu, o sea, la que no depende de un título sino de sus buenas acciones, de su amplitud de miras, de su nobleza de corazón y no de sangre. Comenta el narrador:

Parece ser que abuelo Raúl era una persona muy piadosa. Llegaron a proponerle un título pontificio por sus obras de caridad y lo rechazó, porque no era una compensación social lo que buscaba ni es la nobleza mera cuestión de título. Lo que decíamos antes, la nobleza auténtica, la genuina, es otra cosa; no se hereda: se es o no se es. Por esto prefiero hablar de nobleza que de aristocracia, porque no todo aristócrata es lo que en sentido estricto se entiende por noble. Y menos aún en Cataluña, donde, como en el País Vasco, los señores han sido siempre simplemente señores. Concepción más legítima y, sobre todo, más alta, no dependiente de un título, nobleza no de sangre, sino de espíritu.<sup>16</sup>

En oposición a esta nobleza de espíritu, la familia de la abuela de Raúl pertenecía a la burguesía liberal, clase integrada por notarios, abogados, médicos de posición alta etc. La familia del abuelo se bifurcó por tierras americanas. Felipe, hermano de Raúl abuelo, se fue a EE. UU

tras la caída de Cuba a manos de Fidel Castro. Celia, una hermana de los anteriores, se casó con un vasco, un tal Andechaga, y se ubicó en Santiago de Chile. Entonces, Raúl tiene ascendencia indiana por un lado, por otro desciende de uno de los "señores" vascos, uno de sus ancestros fue noble de espíritu, mientras que la familia de la abuela era burguesía liberal y por lo tanto aliada con el poder central. Jorge, su padre, es miembro de la pequeña burguesía, pisoteada y venida a menos tras el triunfo fascista, y él, Raúl, es militante comunista en su juventud para terminar cambiando su lucha e ideología política por la creación literaria.

En Los Verdes de Mayo Hasta el Mar [VMHM] el enfrentamiento de Raúl con el medio social se traslada de Barcelona a Rosas, pueblo costero donde Raúl se propone, en el silencio recogedor del lugar, escribir su obra. Rosas es un microcosmos de la España que a partir de los 60s se integra en el mundo capitalista capitaneado por EE. UU., y experimenta mejoras económicas merced al alza en el número de turistas. Pero estas mejoras no se producen sin menoscabo de la ecología del lugar. Raúl se lamenta de la transmutación del lugar en aras de un mayor incremento turístico del pueblo: Se ha desmantelado el molino, desaparece el bosque de alcornoques y todo lo que se divisa desde el monte en el pueblo es una acumulación de volúmenes y grandes bloques de apartamentos. Todo esto para dispensar una acogedor recibimiento al turista. El tema del viaje turístico es una constante en Goytisolo, ya lo vimos en



Recuento, donde las clases altas como el padre de Nuria viajan a la costa. En VMHM la mayor parte de los personajes con los que alterna Raúl son turistas y el último capítulo del libro tiene por tema el periplo marítimo donde participan personajes de ficción, mitológicos y reales. Asimismo, el ambiente en el que se mueven Matilde M. y Camila, su amante, en Cadaqués es propiamente turístico. En VMHM en especial, el desplazamiento y la movilidad espaciales son características de la obra. Raúl viene a Rosas para escribir y se mueve en un medio de turistas de distinta nacionalidad. La alta burguesía veranea en Cadaqués, donde se reúne un nutrido grupo de turistas, como Willy, Gerard, el americano, Grec, Guillermina, la Bosch etc., pasean en yate y se entregan a una vida de despilfarro, orgías y libertinaje sexual, como el protagonizado por el encuentro candente y ardoroso del trío Gerard, Guillermina y el negro centroamericano Rolando. Lo mismo sucede con la alta burguesía española en La Cólera de Aquiles [CA]. La vacuidad y superficialidad de sentimientos, así como la vida instintiva que llevan unos y otros, alcanza tan elevadas cimas de degradación que en el periplo marítimo de VMHM todos morirán, salvo Raúl, de la misma manera que mueren como castigo y justicia a sus pecados Florencio Rivas, padre de Nuria, o el burgués Antoñito Casals en Recuento. La misma degradación moral la vemos en El Edicto de Milán [EM] con respecto al grupo de L'Alouette, donde unos jóvenes burgueses se sirven de unas ideas pseudorevolucionarias o pseudointelectuales para vivir

libre y disolutamente en un medio, París, donde al ser desconocidos, como también lo son los turistas de VMHM, todo les es, si no permisible, sí ignorado por sus familiares o conocidos. Paralelo a estos viajes turísticos de las clases altas corre el tema del viaje frustrado como metáfora de las estructuras sociales de "Antagonía". En Recuento, Jorge, bisabuelo de Raúl, se traslada a Cuba donde hace fortuna, pero su hijo Raúl regresará a Barcelona tras el triunfo de la revolución cuabana en el 59. En VMHM Carlos, su hermano Ricardo y sus respectivas esposas viajan a Argentina de donde regresan empobrecidos tras la devaluación del peso, lo mismo sucede al indiano de Teoría del Conocimiento [TDC], que vuelve a España de Uruguay, y todos ellos se ven obligados a rehacer su vida en España tras el fracaso de sus viajes en tierras del continente americano.

A continuación voy a detenerme en el estudio de aquellas clases e instituciones sociales que tienen una mención destacada en "Antagonía", entre ellas la universidad. En Recuento se critica la esterilidad intelectual de la universidad española en el período que va de 1945 a 1956, momento éste de gran importancia ya que es cuando el estudiante universitario va despertando a los problemas políticos y económicos de la sociedad y se rebela contra el régimen opresivo franquista. La universidad en ese período es un yermo donde se refugian las frustradas vocaciones religiosas y aquéllas mozas cuyo único propósito consistía en conseguir novio antes que finalizar o

interesarse por una carrera. A finales de los 40, en el Ateneo, especie de universidad libre, se reunía un grupo de jóvenes y estudiantes con conciencia izquierdista que tenía antecedentes republicanos o vivió su primera juventud del lado de la república, pero quizá donde la actividad de estos grupos encontró su verdadero caldo de cultivo fue en las tertulias de los cafés de Madrid. Más tarde o más temprano el partido comunista enviaría un enlace que los vinculara orgánicamente a su seno.<sup>17</sup> Pero a principios de la década de los 50 una nueva generación, en la que militaría Goytisolo, aparece en el marco político para enfrentarse al régimen, se trataba de los hijos de los vencedores. Comenta Lizcano que era:

Una generación que rondaba los veinte años, que no había vivido la guerra, pero que había padecido de lleno todas sus consecuencias. La generación que se había educado en los colegios religiosos en medio de la borrachera medievalizante de la victoria, en el ambiente de una España agraria, tradicionalista, arcaica y oscurantista.<sup>18</sup>

Febrero del 56 fue el mes de mayor número de revueltas. Ramón Tamames fue detenido, la guardia de Franco irrumpió en la facultad de derecho librándose una auténtica batalla campal, las fuerzas de choque de la Falange asaltaron la vieja universidad de San Bernardo y en la carga lanzada por la policía y los falangistas dos jóvenes estudiantes fueron heridos de gravedad. La repercusión de este hecho tuvo un tremendo impacto en la opinión pública. La universidad fue cerrada y reabierta días después y se declaró en el país el estado de excepción. El descontento y las manifestaciones estudiantiles que vemos en Recuento son un preámbulo a los

choques callejeros ocurridos en el 56 entre policía y estudiantes. Raymond Carr habla de un:

'University problem', that sea of troubles which, advancing and retreating over the next twenty years, was to embarrass the regime and erode its legitimacy.<sup>19</sup>

Estas manifestaciones evidenciaban una creciente politización del estudiantado que se negaba a participar en la política del poder central. Estas huelgas eran protagonizadas preferentemente por grupos marxistas y socialistas, cristianos progresistas, cristianos demócratas ortodoxos y liberales. El partido comunista en particular tendría una fuerza política decisiva en las universidades españolas hasta finales de los 60s. Al final de la década de los 50 y principios de los 60 los universitarios vivieron un clima de calma y tranquilidad. Los cristianodemócratas, socialistas y comunistas constituían una minoría desconectada cuyas manifestaciones atraían sólo a un puñado de adictos y curiosos.<sup>20</sup> La agitación universitaria tuvo otro momento álgido en 1965, cuando profesores como Tierno Galván, García Calvo y Aranguren fueron desposeídos de sus cátedras, y a partir de ahí se convertiría en un problema endémico cuyo resultado final, tras los duros enfrentamientos que protagonizaban policía y estudiantes, terminaba por ser el cierre de la universidad. La protesta estudiantil se centraba, según Raymond Carr, en dos asuntos:

In the short term a demand for the democratisation of the student unions; in the long run for the democratisation of Spanish society. Student protests concerned standard student issues like Vietnam or support for workers's strikes.<sup>21</sup>

Considerando lo ocurrido en otras universidades europeas, es

muy probable que en España hubiera habido protestas estudiantiles con o sin la presencia de Franco, lo que sí es cierto es que el poder central nunca manejó el problema con diplomacia y tacto, sino con fuerza represiva, lo cual incentivaba la respuesta estudiantil. Los estudiantes nunca hicieron tambalear y precipitar la caída del gobierno de Miguel Primo de Rivera en 1930 y con el paso de los años su influencia política fue decreciendo a falta de grandes ideólogos y a causa de la indiferencia de muchos estudiantes hacia el franquismo. Recuento describe el clima de malestar social en el período franquista, el apoyo de los estudiantes a las causas de los trabajadores que cobraban salarios de miseria y se veían constantemente amenazados por el fantasma del paro. La situación llegó a ser tan caótica que un ala de la burguesía, la no monopolista, negó su apoyo al régimen, y lo mismo harían algunos industriales, dispuestos a solidarizarse en la lucha contra Franco. Así resume Floreal, uno de los amigos de Raúl en Recuento, la situación caótica en la que vivía el país:

Y es que el pueblo ya no aguanta más, no está dispuesto a soportar por más tiempo la dictadura, los salarios de hambre, el paro. Por todas partes no hay más que quiebras, suspensiones de pagos, letras impagadas; y el malestar que despierta la política económica del gobierno es tan grande que la burguesía no monopolista ha vuelto definitivamente la espalda al Régimen. Hay industriales que hasta están dispuestos a ayudar, a respaldar la huelga. Los hay que están por el problema obrero, por el salario mínimo vital con escala móvil, por el derecho a la huelga y las libertades democráticas.<sup>22</sup>

Los estudiantes universitarios, según balance de Escala, lograron que se cerrara la universidad a las tres semanas de

inaugurarse el curso académico, colocaron un petardo en el Obelisco de la Victoria, el cual no ocasionó daños de consideración -la ironía es evidente-, y ahora pretenden llevar la revolución a todos los estamentos sociales para culminar en una huelga general. Este es el sueño megalómano del teórico y activista Escala:

De la universidad hemos pasado a la calle, y esperamos que nuestros llamamientos a la opinión ciudadana y, en primer término, a la clase obrera, uniendo a las reivindicaciones económicas otras de carácter netamente político, cristalicen el próximo jueves en una huelga general y un boicot a los transportes públicos. Los camaradas del sector metalúrgico y del textil, de la construcción, los militantes de todas las células, todos trabajan en el mismo sentido, pero por motivos de seguridad elemental nuestras actividades no deben interferirse, y además, dada la situación, somos precisamente nosotros, con nuestras Facultades cerradas y nuestros estudiantes detenidos, quienes debemos actuar a modo de espoleta que haga estallar una serie de reacciones en cadena que, como la experiencia demuestra, si triunfan en Barcelona son susceptibles de extenderse a los restantes centros industriales de la región.<sup>23</sup>

Pero acto seguido Escala opta por defender una línea de lucha diametralmente opuesta. De los petardos, huelgas y enfrentamientos violentos similares a los de la Revolución China, Escala propugna una política de reconciliación nacional y derrocamiento pacífico de la dictadura franquista:

Es por esto, Daniel, precisamente porque el objetivo que está en primer plano es la unidad, por lo que no podemos permitirnos el menor paso en falso, nada que se aparte de nuestra línea de reconciliación nacional y derrocamiento pacífico de la dictadura, ya que, como bien se demostró en la época del maquis, el país está harto de violencias, y cualquier tipo de acción directa sería aprovechado por el enemigo para distanciarnos de nuestros posibles aliados. Esto, al margen de consideraciones teóricas más de

fondo, como la de hasta qué punto, en las circunstancias actuales, el recurso a la violencia no presupone cierta desconfianza en las acciones de masa y en la capacidad combativa de la clase obrera. Dejemos, pues, todos esos sueños de sabotajes y asaltos a emisoras para cuando las condiciones objetivas sean otras.<sup>24</sup>

Raúl cumple en la obra las funciones propias de un militante comunista, participando en asambleas, lanzando octavillas etc. Miembro del comité universitario, fue llevado por Escala a una reunión de comisiones obreras en calidad de responsable directo del sector universitario. En ese momento, el narrador nos hace saber los sentimientos de Raúl con respecto a su carrera y la desilusión derivada de esperanzas truncadas en su lucha dentro del partido comunista:

¿Qué podía contarles él? ¿Que había estudiado derecho sólo por no disgustar a su padre? ¿Que, de entre todas las carreras, abogacía era la que más detestaba y que éste era el motivo, justamente, de que la hubiera elegido, para distanciarse al máximo de la vida universitaria propiamente dicha? ¿Que las actividades extraacadémicas realizadas en este sector, es decir, las actividades políticas, distaban mucho de ser lo que Raúl había imaginado cuando entró en el partido? ¿Que las perspectivas de una clase de lucha como la que se estaba desarrollando eran más bien pobres, y escasas las posibilidades de mejora dentro de la actual línea política?<sup>25</sup>

Raúl toma conciencia de los conflictos ideológicos y escisiones reinantes en la comunidad de estudiantes comunistas, y reconoce un relativo progreso académico de la universidad con respecto a años anteriores, cuando la vacuidad de la enseñanza universitaria requería la necesidad de un compromiso político. En este sentido sí puede decirse que el partido comunista fue el salvaguarda y canalizador de unos impulsos de mejora universitaria, como ahora, a pesar

de no colmar las ambiciones de Raúl, lo era de una lucha contra el franquismo.

Con respecto a la clase proletaria en "Antagonía", se puede apreciar una casi total falta de preocupación por ella, valga como excepción la simpatía que Raúl muestra por el Polit, trabajador obrero en la finca que sus padres poseen en Vallflosca. Sin embargo, poco o nada de interés se dice sobre lo que representa su papel social en la obra. El otro caso es el del obrero textil Cayetano, encarcelado y torturado, a quien entrevistan los opositores al régimen tras su liberación poniéndolo como modelo en la lucha que sostienen contra el franquismo. La ironía es la protagonista en la descripción de la tortura que tanto Cayetano como su esposa han padecido:

El mítico Cayetano, que en el curso de los interrogatorios fue amoratado a golpes, y le dieron corrientes delante de su mujer, y luego se ensañaron con la mujer en su presencia, descolgándole un riñón y casi arrancándole el cuero cabelludo, mientras él permanecía colgado de un tubo de la calefacción, con varias costillas rotas y unos pies que no le cabían en los zapatos.<sup>26</sup>

Alguna que otra mención puede registrarse en alguno de los parlamentos de Esteva, cuyo padre es director de un banco y por lo tanto miembro de la oligarquía monopolista, a la clase proletaria catalana cuando habla con Raúl. Según aquél, la clase obrera catalana tiene mayor nivel ideológico en su lucha político-económica que el proletariado del resto de las regiones de España. Este proletariado verá sus filas engrosar con la emigración a tierras catalanas de un gran número de obreros andaluces, castellanos y de otras regiones



de España, a los que, despectivamente, se les ha apodado como "charnegos". El narrador los acusa de idealismo, de no tener conciencia de clase, de verse perdidos en conversaciones sin transcendencia alguna y sin convicciones que los llevaran a agruparse como fuerza política y luchar no sólo por mejoras salariales sino por una estructura social y una forma de vida superior:

Charnegos llegados del campo sin conciencia de clase ni espíritu reivindicativo, monótona charla sobre el monótono trabajo y las monótonas distracciones festivas, empleo del ocio con las sobras del producto del trabajo, fútbol y cine, el baile, el bar, las putas, la novia, la mujer y los niños, comidas familiares, paseos por las calles dominicales llenas de paseantes, como todo el mundo, consecuencias de una vida hecha de vacíos cubiertos con necesidades demasiado inmediatas.<sup>27</sup>

Escala, poco después de la liberación de Raúl, hace una recapitulación de los descalabros sufridos por la clase obrera ante el despliegue represivo de la dictadura y la imposibilidad de concertar una huelga general. En su discurso toca uno de los temas candentes de la cruda realidad del momento, el de la conjuración del paro mediante la emigración de la mano de obra al extranjero. Asimismo, asegura que el germen de la revolución se encuentra en la madurez ideológica del proletariado que, en estos momentos, contaría con el apoyo de los mineros asturianos, las clases obreras catalanas y vascas y no con el lumpen andaluz o los "charnegos", que no tienen conciencia de clase:

Cuanto más estable es la situación del proletariado y más elevado su nivel de vida, mayor es su madurez ideológica y, en consecuencia, mayor también su disposición y combatividad no sólo de cara a las reivindicaciones económicas sino igualmente, y sobre todo, de cara a las reivindicaciones políticas. De ahí, precisamente,

que sean los mineros asturianos, las clases obreras catalana y vasca, y no el lumpen andaluz, los reductos más tradicionales y seguros de toda acción verdaderamente revolucionaria, esto es, capaz de rebasar los límites de la violencia esporádica y ciega si bien, el reciente despertar del campesinado del sur denota un grado de conciencia política hasta ahora inédito y muy digno de ser tenido en cuenta en el futuro, ya que, según todos los informes, se trata de un hecho en modo alguno coyuntural.<sup>28</sup>

La principal fuerza opositora al régimen franquista venía dada por los comunistas. Su enfrentamiento al régimen cristalizaba en actos de sabotaje hasta que en los 50s abandonó la lucha armada y se convirtió, a pesar de la separación de los heréticos Claudín y Semprún del seno del partido encabezado por Santiago Carrillo, en la principal fuerza de oposición dentro de España, nacida sin un cordón umbilical que la atara a la élite de los gobernantes en el exilio y con muy escasas conexiones con la tradición republicana.<sup>29</sup> En Recuento, el padre de Leo se confiesa humanista y filantrópico y cree en una sociedad donde resplandecerá la justicia. Está convencido de la dirección del mundo hacia el socialismo y se lamenta del fracaso de su causa en la contienda civil, atribuyéndolo a la falta de preparación de las izquierdas:

Entiéndeme, Ferrer: yo soy ante todo un humanista. Es decir, que estoy por el ser humano. Creo en el progreso y en que el mundo, tarde o temprano, dará el salto ... Y tras este salto -llámeles revolución o lo que sea- empezará una nueva era, nacerá una sociedad sin clases donde a cada uno se le dará según sus necesidades. El mundo va hacia eso, hacia el socialismo, y ustedes, las personas de cultura, los técnicos, los científicos, son los hombres de mañana. Nosotros no, nosotros ya lo intentamos una vez y fracasamos precisamente porque no estábamos preparados.<sup>30</sup>

Este comentario esperanzador del padre de Leo es de los

pocos, si no el único, que oímos de uno de los participantes izquierdistas en la lucha civil. En TDC y de manera similar a las presuposiciones del padre de Leo, el mitómano Jaime sueña con una "Nueva Sociedad" a la que sólo se llegará por medio de la dictadura del proletariado, al tiempo que aboga por lo que él denomina la "dialéctica de la libertad", concepto que hace referencia al respeto de los derechos humanos. Raúl también idealiza sobre el paso de una sociedad socialista a otra comunista en la que el deporte, las relaciones humanas, la explotación del hombre etc. cambien de color y desaparezcan todos los problemas de la humanidad, con lo que no habrá necesidad de ejércitos ni policía porque todos se respetarán y tendrán tiempo de entregarse al arte. Así describe Raúl esta sociedad utópica:

Porque con el paso de la sociedad socialista a la sociedad comunista han de desaparecer todos los problemas del hombre, exceptuando, está claro, los que son fenómenos naturales, como la muerte, los terremotos, etcétera. Entonces no harán falta ejércitos, ni policías, ni cárceles, porque si hay alguien en contra quiere decir que está loco ... Y todo el mundo tendrá tiempo para entregarse a la cultura, todos seremos poetas y músicos, todos pintaremos, y el arte y la literatura serán una cosa hecha entre todos.<sup>31</sup>

En Recuento, la mayoría, si no todos de los estudiantes afiliados al partido comunista, son hijos bien de la burguesía o bien de la oligarquía monopolista. Ricardo, narrador de la segunda parte de TDC, se pregunta acerca de ese desplazamiento de los hijos de los hijos de la burguesía barcelonesa a las filas del partido comunista a finales de los 50s. El mismo, prefigurando las respuestas de un

sociólogo y sicoanalista con respecto a este fenómeno, lo explica como un enfrentamiento paterno- filial en el que los padres representan el orden franquista, como una privación del amor de la madre al haber desaparecido ésta y como un rechazo de la figura del padre que es visto como una encarnación del mundo que no aceptan:

Un especialista, un sociólogo, por ejemplo, lo explicaría como un caso típico de rebelión de los hijos contra los padres, contra el orden franquista que estos representaban, contra la opresión y corrupción que veíamos encarnadas en ese orden, del todo inasimilable a nuestro natural altruista. Y personalizando, pasando de lo general a lo particular, en lo que a mí se refiere, por ejemplo, un sicoanalista se remitiría al no menos típico edipo, al amor defraudado hacia una madre tempranamente desaparecida, al rechazo de la figura del padre, así como del mundo que esa figura representa.<sup>32</sup>

Lucas, que en realidad es un rebelde de cafetería que se niega a colaborar en tareas como la de escribir para la revista universitaria clandestina Realidad, es hijo de un servidor a la oligarquía monopolista. Esteva ejemplifica el caso de filiación a una idea política más como refugio y solución a sus frustraciones personales que como convicción ideológica. La crítica de Escala a Esteva puede hacerse extensiva al resto de los compañeros de Raúl:

Pero, desengáñate, la aproximación de Esteva al partido es producto, más que nada, de una ocasional crisis de conciencia con la consabida reacción contra el medio familiar y social. Es decir la búsqueda de una solución a problemas personales, no a problemas objetivos.<sup>33</sup>

En CA, el hermano de Matilde, Joaquín, buscó en el compromiso y el protagonismo político en el partido comunista una respuesta a una problemática personal similar

a la de los estudiantes de la ciudad universitaria. En el caso de Joaquín su entrada se vio influida por la militancia en el partido comunista de Raúl, por quien sentía una profunda admiración, así como por un sentimiento de niño discriminado por sus padres nacido a raíz de las desfavorables comparaciones de que fue objeto con motivo del fallecimiento del primogénito muerto, Ramón Nonato. La misma tardía militancia en el partido comunista se ve en TDC, en donde Jaime se encargaría de organizar movimientos de apoyo al partido y de canalizar la ayuda de otros simpatizantes.

El siguiente estamento que trataré es el de la alta burguesía, integrada por distintos grupos. En Recuento, Jacinto Bonet, por ejemplo, es el representante de la oligarquía monopolista. Amadeo García es un tecnócrata al servicio de la oligarquía. Florencio Rivas, padre de Nuria, es el representante de los industriales empresarios, y otros personajes como Cuadras y Plans. representan a la burguesía catalana aliada con el poder central de Madrid. Jacinto Bonet había amasado una considerable fortuna y había establecido unas muy provechosas relaciones en Madrid, centro de importantes transacciones financieras. Ante la boda de Ramona con éste, Raúl nos comenta lo que su padre le había dicho al respecto:

Ramona estaba prometida, le había salido un excelente partido, un chico bastante mayor que ella, doce a catorce años más, un tal Jacinto Bonet, muy metido en el mundo de los negocios, de gran porvenir, ya que, aparte de su fortuna personal, como había estudiado en Madrid, estaba

muy bien relacionado, se movía entre personas de influencia.<sup>34</sup>

Los miembros de la oligarquía económica fueron quienes planearon, financiaron y orquestaron el levantamiento militar de julio en 1936, y según Carlos M. Rama:

La guerra civil logró sus objetivos de poder y riqueza, consolidó sus privilegios, que incluso aumentó desmedidamente, y siguieron teniendo la capacidad tradicional de acción que poseían en la España "caciquil y oligárquica".<sup>35</sup>

La ascensión de la oligarquía fue súbita al término de la guerra civil, y en el caso de Jacinto B. fue espoleada por la fortuna que como extraperlista había hecho su padre en el período de posguerra. Otro representante de esta nueva clase de enriquecidos fugazmente es el padre de Emilio, cuya lampistería llevaba camino de convertirse en una verdadera empresa de instalaciones eléctricas. Estos, los extraperlistas, especuladores etc, constituyeron una nueva clase de ricos nacida tras el triunfo franquista, y se vieron favorecidos en su carrera ascensionista por las múltiples oportunidades que les brindó la urbanización, la industrialización y el crecimiento burocrático, y en la mayor parte de los casos se aliaban con las fuerzas del poder central. Esta clase hizo alarde y ostentación de su riqueza olvidándose de su dudosa procedencia y vivió licenciosa y disolutamente amparada en un sistema corrupto sin conflictos laborales, fiscales o sociales, lo cual la autorizaba a abusar de todo lo que le conviniera. Raúl en Recuento critica deliberadamente la especulación y el utilitarismo de la nueva arquitectura catalana, en especial uno de los más ambiciosos planes de urbanización de

Barcelona elaborado por el afamado arquitecto catalán Cerdá.

El poder central, tras el triunfo fascista en la guerra civil, permitiría "áreas de poder" económico a la burguesía periférica para la explotación de sus provincias y comarcas, a cambio de lo cual éstas se comprometían a no participar en movimientos separatistas o políticos y así desestabilizar el poder central. Tanto "las Sagradas Familias Catalanas", como la alta burguesía vasca y los monopolios canarios, participaron de la política centralista, reafirmaron sus posiciones de clase y multiplicaron sus ingresos y poder económico partiendo de la especulación territorial, la industria, monopolios, banca etc. "Las Sagradas Familias Catalanas" saquearon los recursos de la ciudad de Barcelona por medio de la especulación territorial y de la vivienda, la explotación de los servicios públicos y el control de gran parte de los recursos municipales.<sup>36</sup>

El padre de Esteva, director de banco, es también socio de una dinastía de financieros y se halla plenamente integrado en la oligarquía. Esta también cuenta con la colaboración de la burguesía liberal, formada por notarios, abogados, médicos etc., y en Recuento se halla personificada en la figura del padre de Lucas, abogado que ascendió como la espuma después del 39 y que, como acabo de mencionar, sirvió a los intereses de la oligarquía financiera. Comenta Escala:

A fin de cuentas, no hay que olvidar que su padre es uno de esos abogados que hacen de sabueso de los grupos financieros, de esas personas que subieron después de la guerra aprovechando su condición de excombatientes, un señorito de familia venida a menos que, de no ser por la

guerra, nunca hubiera pasado de picapleitos pelagatos, un individuo de lo más inmoral, con una querida que conoce todo Barcelona... Su padre es un defensor a sueldo de los intereses de la oligarquía monopolista, mientras que el padre de Esteva, en cuanto director de banco y, sobre todo, en cuanto miembro de una dinastía de financieros, está plenamente integrado en esa oligarquía.<sup>37</sup>

Esta alta burguesía catalana tiene una historia de traiciones a la causa nacionalista de su tierra. Colaboró con Miguel Primo de Rivera en el derrocamiento de la Primera República, y en el período franquista ha repetido su alianza con los sectores dominantes de la sociedad, como es la oligarquía:

Y si ya entonces, antes de la guerra civil, la alta burguesía catalana, acuciada por el miedo al proletariado en movimiento, fue la primera en traicionar su propia causa ... al repetir, con la ayuda de Primo de Rivera, la paviada que tan buenos resultados dio para desembarazarse de la Primera República, después, en la posguerra, no ha hecho más que ratificar su traición al integrarse total y definitivamente en la oligarquía monopolista española.<sup>38</sup>

Esta burguesía catalana no sólo no vaciló en aliarse con las fuerzas franquistas, fundiendo sus intereses a los de la oligarquía monopolista española, sino que de cómplice pasó a opresora directa del pueblo catalán y vivió un sueño de aristocracia envidiando a la nobleza castellana.

El representante por excelencia de la burguesía catalana en Recuento es el padre de Nuria, propietario de una fábrica de papel cuyos pasatiempos eran los propios de la clase alta: tenis, gusto por los conciertos y exposiciones, y veraneos en una década, los 50s, en la que muy pocos podían permitirse el lujo. Florencio Rivas, el padre de Nuria, era audaz, simpático, elegante y el ganador



por excelencia. Estaba también integrado en la alta burguesía catalana y era accionista mayoritario de una importante industria gráfica. Su ascensión, durante los 40s, y del modo más dudoso, tipifica a una gran mayoría de miembros de la alta burguesía cuyo enriquecimiento precipitado no fue en ningún momento obstruido por el gobierno:

Lo de menos eran sus orígenes, o mejor, su historial, su trayectoria: de fracasado editor de ediciones populares de los clásicos a gerente y accionista mayoritario de una de las industrias gráficas más importantes de la ciudad, es decir, del país, todo de modo algo oscuro, durante los oscuros años cuarenta; realmente lo de menos.<sup>39</sup>

Su muerte, un amanecer, en estado ebrio y en compañía de su secretaria, despertó las sospechas de un posible suicidio dado que acababa de suscribir una póliza de seguro de vida muy elevada. Bellido, el abogado de la familia, sería el encargado de hacer pública la difícil situación económica de la empresa, la reticencia de los bancos en hacerle préstamos, la intrasigencia de los acreedores etc., todo como orquestado por una mente calculadora una vez muerto Rivas. La medida tomada fue la suspensión de pagos para evitar la quiebra. En un principio el ambiente dentro de la familia Rivas fue de impotencia total. El golpe bajo y traicionero se produjo cuando alguien con acceso al despacho del Sr. Rivas dejó en el bufete de Bellido un fajo de fotos en el que aparecía el padre de Nuria con una prostituta, la Mary, en actitud y posturas de lo más pornográfico, máxime aún cuando en alguna de las fotos aparecía junto a ellos un

negro en trío. El narrador se pregunta quien habría sacado esas fotos, rememorando la idea velazquiana del autor dentro de la obra, o del narrador-creador dentro de su obra de ficción como personaje. Pero mayor trascendencia que las imágenes del trío tendrá la sucesión encadenada de acontecimientos que convertían toda la situación en un verdadero drama. Detrás de estos hechos se encontraba un hombre: el industrial papelerero Plans. Estos acontecimientos sacan a la luz la relación íntima del matrimonio Rivas, encubierta hasta entonces pero no por ello desconocida por la opinión pública o por los mismos miembros de la familia, incluso Dulce, la esposa de Florencio Rivas, quien también tenía un amante, Amadeo García Fornells, y toda Barcelona lo sabía. El objetivo de los enemigos de la familia Rivas no era otro que el de minar su moral para que asediada por este frente descuidara los problemas y asuntos económicos. Una brisa de alivio corre cuando Amadeo socorre a los Rivas y decide nombrar a un abogado, amigo personal y un "primera espada", para ayudarle en el litigio, su nombre era Primera Espada. Amadeo también cuenta con los servicios de Raúl, estudiante de abogacía en estos momentos y novio de Nuria. Esta petición de ayuda de Amadeo a Raúl cumple también el propósito literario de mostrarnos, con Raúl como narrador y personaje de esta obra, desde dentro los vericuetos y espinosos asuntos que se ventilan en el seno de la alta burguesía:

Sólo después, ya en la calle, gracias al cambio de humor que suele propiciar toda sensación de alivio, pudo empezar a divertirle la idea de que venía de adentrarse en los dominios de la

oligarquía monopolista de un modo real y no desde un plano puramente teórico y especulativo.<sup>40</sup>

Ante el plan de Plans, consistente en socavar la confianza de los bancos para que éstos no prestaran a Gráficas Rivas, Primera Espada decide abortar la junta de acreedores para que no se unan oficialmente, lograr la confianza de los bancos y hacerle ver a Plans que su industria papelera estaba en una situación económica nada holgada. El triunfo de Amadeo sobre Plans fue la consecuencia lógica de todos estos artificios financieros, los cuales son sacados a la luz por Raúl para que conozca el lector de las propias experiencias de aquél la dinámica interna, la degradación moral y el triunfo de los Rivas, con la ayuda de Amadeo y Primera Espada, sobre Plans:

Para Raúl todo aquello no podía dejar de tener algo de traumático; pese a su bagaje ideológico, pese a su perfecta comprensión de que el presumible triunfo de Amadeo sobre Plans representaba una vez más, reducido a esquema, a ejemplo altamente ilustrativo, el triunfo de la oligarquía sobre la burguesía no monopolista.<sup>41</sup>

En VMHM, Alfonso es el típico burgués que maneja sus negocios con un extraordinario don de gentes y una refinada técnica de persuasión bajo la cual deja traslucir su alto grado de hipocresía. Su hijo, Roberts, disfrutaba de una vida regalada que malgastaba en viajes de ocio y consumo de drogas, y para enderezar su camino solicita la ayuda de Raúl. En CA, Juan Antonio Ramoneda, esposo de Matilde en un momento de su vida, es el prototipo de burgués perteneciente a una de las pocas familias ricas de Reus que contralaba el mercado de la avellana, y su doble en EM es Javier. Juan Antonio es retratado, como ocurre con la mayoría de los

burgueses de la tetralogía, con algún vicio que lo caracteriza, en este caso la tacañería, la infidelidad conyugal y la carencia de dotes amatorias.

La misma lucha de Raúl contra el franquismo es la que llevará en EM Luis, el novio de Lucía. Ambos son hijos de burgueses como la mayor parte de los personajes de CA. Irene, la chica con la que Lucía sospecha que Luis está saliendo en España, es calificada por la autora de esta novelita como "la Princesa Roja. Aristócrata, guapa y comunista". Una de las primeras aventuras de Matilde fue con una eminente representante de la burguesía catalana, con la que de una euforia inicial pasa a un arrepentimiento final al término de la relación. Su único matrimonio, acabado en divorcio, fue con Juan Antonio, rico burgués catalán que se asemeja en su posición económica al esposo de Margarita. El mundo social de CA, con esas burguesitas de Barcelona veraneando en Cadaqués, Javier, Juan Antonio, Matilde, Camila, el grupo de L'Alouette etc, es estrictamente el de la media y alta burguesía. Los integrantes del grupo de L'Alouette eran en su gran parte hijos de padres burgueses y, como en Recuento, falsos revolucionarios que estaban aunados más por sus problemas personales que por un afán de lucha revolucionaria o de creación artística. Comenta Matilde sobre el grupo que:

La mayor parte de los compañeros de L'Alouette, falsos bohemios y falsos revolucionarios, hijos de papá a los que les ha entrado esa manía de acabar con la opresión o la represión o como quiera que se diga. Lucía miró en derredor, de mesa en mesa; apuró sus calvados casi con violencia. No la mayor parte, rectificó: todos.42

Hay una movilidad constante de clases en toda la tetralogía, del descenso de clase protagonizado por los padres de Raúl en Recuento y los de Matilde en CA se pasa a una perseverante búsqueda por emparentar o casar con algún miembro de la clase elitista. En Recuento ya vimos el enlace matrimonial de Ramona con Jacinto Bonet. En CA, Ignacio, hermano de Matilde, se casa con la adinerada Conchita. La criada rubia y lesbiana de Matilde es vista por la narradora en compañía de una marquesa. En TDC, El Moro vivió amancebado un tiempo con una rica aristócrata con quien tuvo un hijo ilegítimo, y Margarita, la hermana de Jaime, se casa con un rico fabricante de productos de cosmética. La misma reunión de herederos en torno al cuerpo moribundo del Viejo Cacique apunta más a un ávido reclamo de bienes que a una afligida espera ante el próximo y fatal desenlace. Interés, deseo de posesión, status, conveniencia son los principios bajo los que se guían muchos de los personajes de "Antagonía", como también lo fue la conversión de Constantino al cristianismo, metáfora emblemática de CA de la que me ocuparé más adelante.

La caída de la alta burguesía viene ejemplificada en la venta que hace la madre de Matilde, pésima administradora del patrimonio de los Moret, de Aiguaviva, la casa pairal de los Moret, propiedad que pasa a manos de un cacique rural de la zona cuya presencia, como por ósmosis, reaparecerá en TDC. Esta venta de bienes inmuebles es una transmutación idéntica de la venta de la finca de Vallflosca en Recuento por parte del padre de Raúl.

Por un lado, la antigua alta burguesía y la nueva gran burguesía se caracterizan por su desarraigo, salvo en el aspecto económico, de la tierra en la que han nacido, recordando su pasado glorioso y por otro lado arrimándose a la buena sombra de la oligarquía monopolista. Comenta Raúl en Recuento:

De hecho, una sola cosa comparten esa antigua alta burguesía barcelonesa, hoy en declive, y la nueva gran burguesía: su común desarraigo, salvo en lo económico, respecto a la tierra en que han nacido. En un caso, por apego a una tradición que les permite seguir creyendo que son todavía lo que fueron. En otro, por la coincidencia de sus intereses con los del poder central, a cuya sombra han medrado, en el seno de esa oligarquía monopolista de la que forman parte. Y tanto en un caso como en otro, aunque de manera remota e informada, su común sentimiento de identidad perdida, uno de esos destinos nacionales abortados como aborta un orgasmo merced al coitus interruptus.<sup>43</sup>

En TDC, Ricardo pone también de relieve esa interdependencia egoísta, a modo de relación simbiótica, entre la alta, media y pequeña burguesía catalanas con el franquismo, relación basada en una recíproca conveniencia y a expensas de la traición a las clases desposeídas de su región. Goytisolo explicita que:

Está también, a modo de sustrato, la burguesía catalana en su conjunto, la alta, media y pequeña burguesía, el ámbito social en el que tal estructura viva -los héroes del franquismo- se halla implantada como algo a la vez ajeno y beneficioso, en íntima relación simbiótica, sirviendo a la vez que sirviéndose del franquismo.<sup>44</sup>

Anteriormente mencioné el paso de la casa pairal de los Moret a manos de un cacique. Los caciques constituyeron uno de los sectores de la oligarquía prefranquista que jugó un papel decisivo en el desencadenamiento de la guerra civil.

Estos formaban aproximadamente el 1% de la población agraria y poseían el 50% de las tierras.<sup>45</sup> La era franquista dio todo tipo de apoyo a esta clase de ricos terratenientes hasta el punto de exceptuarlos del aporte fiscal. Este sector fue siempre reducido y a partir de 1939 se imbricó cada vez más en la oligarquía financiera e industrial. Según Ramón Tamames, una gran parte de financieros e industriales compraba las tierras a la vieja nobleza con los beneficios obtenidos en sus negocios.<sup>46</sup> El representante de esta oligarquía financiera es el Viejo Cacique de TDC, quien diserta sobre los peligros a que está sujeto el campesino y alude a su paulatina desaparición, en parte debido a su ignorancia, acarreando tras de sí el final de la agricultura. Según el Viejo Cacique, es preciso que el agricultor desconfíe de ese falso espejismo que representa el perfeccionismo de su profesión mediante la mecanización per se, o el desarrollo de obras de regadío en las que los gastos de instalación o mantenimiento rebasan a los beneficios, o el agotamiento de la tierra confiando en la fuerza recuperadora de los fertilizantes, o la compra de tierras mediante el recurso de la usura. Según él, la doctrina del cacique se basa en que:

En el campo, como en todas partes, a la hora de hacer negocios, cuenta más la capacidad intelectual que la corrupción y las presiones de cualquier género. Y también como en todo, incluida la guerra, la única estrategia consiste en ser más fuerte que la otra parte, en tener más dinero, en este caso. Es decir: en poder pagar sin dificultad una cantidad, la que sea, que permita que el negocio en perspectiva sea negocio. Actuando así, se gana siempre.<sup>47</sup>

Sugiere el Cacique que a la hora de prestar es preciso,

fuera de todo agradecimiento, que toda cantidad vaya avalada por propiedades superior en valor al dinero prestado. El cacique, fiel representante del caciquismo, es consciente de la animadversión y reproches de que es objeto por parte de los habitantes del pueblo y su autodefensa ante el lector de tales acusaciones revela su propia culpabilidad. De esta forma menciona el hecho, común en la posguerra, de hacerse con las propiedades:

Así, lo de hacerme con las propiedades de medio pueblo por el procedimiento de inscribir a mi nombre cuantas fincas no constaban oficialmente en el registro, un sistema por desgracia muy en uso en la inmediata posguerra.<sup>48</sup>

Manipulando la narración, como hiciera Matilde en CA, acusa a la comadrona de loca por las falsas acusaciones de que le hace objeto. El cacique no sólo niega haber expoliado las propiedades de aquélla sino que, y he aquí una pista delatora de su culpabilidad, olvida voluntariamente todo lo pasado porque no le interesa recordarlo y le hace a aquélla algunos favores. El moro, por otro lado, lo acusa de haber domeñado la voluntad de un alcalde al hacerle firmar un documento con cláusulas ilegales, sin que éste se diera cuenta de tal ilegalidad, y a partir de ahí lo tuvo a su servicio. Una vez más la defensa del Cacique ante tales infundios carece de solidez:

La base real de todos esos infundios es sólo un mal entendimiento de lo que por mi parte no son sino algunos de los rasgos distintivos de mi forma de trabajar: meticulosidad, previsión y dedicación.

¿Iba yo a ser alcalde, juez y notario al mismo tiempo? Con redactar sus escritos tengo suficiente. Incluso en cuestiones de detalle prefiero ocuparme personalmente a dejarlo en sus manos, arriesgándome a los pequeños fallos que



irremediablemente cometen.49

Y poco después justifica su falta de interés en ser alcalde del pueblo con una interrogación retórica harto reveladora:

¿Qué interés podría tener yo en serlo si el secretario del ayuntamiento trabajaba para mí? No negaré que le sabía algún que otro tapujo, pero este conocimiento de sus puntos débiles era, precisamente, lo que me permitía mantenerlo bajo control, a raya, sin dejar de utilizar, por otra parte, sus dotes de laboriosidad y eficacia, que no le faltaban, en bien del pueblo.50

En cuanto al sector industrial, Goytisoló establece en TDC una clara diferencia entre los pequeños industriales, o industrial coyuntural, y el gran industrial, o el industrial estructural. El primero, cuyo exponente a nivel literario es Beltrán, es el que liquida su industria una vez que la tiene bien amortizada y cuando el panorama político-económico toma un cariz negativo. Declara su empresa en quiebra recurriendo al expediente de crisis y de esta manera recibe una buena suma de dinero que invertirá en otro negocio: contratación de obras públicas, plásticos, urbanizaciones etc., todo a semejanza de esos mercenarios que prestan sus servicios al mejor postor. Según Goytisoló, una virtud innegable de ese industrial es su "extraordinaria facultad de ganar dinero"51 y frente a ella su jactancia y charlatanería. Este industrial coyuntural, integrado por hombres de la pequeña y mediana burguesía, constituye "la punta de lanza a la vez que el rastrillo de todo desarrollo industrial"52, se agrupa en torno a la gran industria, la estructural, y mantiene con ésta una perfecta relación simbiótica. Este industrial estructural, con un gran índice de producción y una gran facilidad de continuidad en el

sector de la producción industrial, se diferencia del resto de los miembros de la alta burguesía -burgueses mercantiles, financieros o profesionales- por su menor consideración y prestigio.

Como hemos podido apreciar, la situación histórica planteada por Recuento se mueve en torno al enfrentamiento de la juventud de tendencia izquierdista contra el status quo, o el inmovilismo político del partido franquista en la década de los cincuenta y los sesenta. En este contexto, Raúl pasa revista a la decadente burguesía del período de posguerra, que está en camino de transformarse en oligarquía monopolista. Más que la burguesía textil, industrial o la oligarquía, lo que ocupa el espacio narrativo de Recuento es la caída en desgracia de algunos de los integrantes de la gran burguesía. La familia de Raúl aglutina diversas ramas de la burguesía catalana. Si él pertenece, al igual que sus padres, a la pequeña burguesía, su abuela es representante de la burguesía liberal, mientras que la familia del abuelo pertenecería a una nobleza basada más en el aspecto moral, en el espíritu, que en la posición económica.

Leo, que acusa a su cuñado ante sus amigos Federico y Raúl de vivir desfasado y de tener una mentalidad semejante a la de aquéllos que lucharon en la guerra civil, asegura que la clave del éxito en su lucha de oposición al régimen franquista estribaba en lograr el apoyo de la pequeña burguesía -a la que pertenece el padre de Raúl- y de la

burguesía no monopolista, clases oprimidas por la oligarquía. Comenta Leo a sus amigos:

La base de todo está en la acción de masas y que la única táctica posible es la de atraerse a la pequeña burguesía e incluso a la burguesía no monopolista, oprimidas por la oligarquía. Ahí está el verdadero enemigo, ahí; en el gran capital, en los feudales latifundistas.<sup>53</sup>

La preeminencia social y económica de la pequeña burguesía irá en declive con el transcurso de los años. Este paso atrás se corresponde a nivel literario con la venta por parte del padre de Raúl de un palacete que poseía en la calle Mallorca y el abandono de una finca en Vallflosca. Jorge, el padre de Raúl, gerente y fundador de una empresa llamada "la Anónima", critica amargamente la degradación moral de la sociedad y la falta de ética profesional de la nueva clase adinerada que, aliada con el poder de los grandes bancos y relacionada con las altas esferas del poder, cometen toda clase de atrocidades. Al serle negado el retiro por los miembros de la empresa, siente nostalgia por aquellos días de la República en los que existía mayor franqueza y honestidad entre la gente, y critica la aparición de esta nueva oligarquía financiera que se enriqueció en el período de posguerra:

En cambio, en el curso de los últimos años, había aparecido una fauna de nuevos ricos, fortunas hechas después de la guerra, antiguos don nadie, tipos de esos que, bien apadrinados, con mucho dinero detrás, ligados a los grandes bancos y amparándose en los poderes públicos, cometen toda clase de arbitrariedades.

Ya no hay moral, hijo, no hay moral ni confianza, y la única ley que se respeta es la ley de la selva.<sup>54</sup>

Encarcelado Raúl por su supuesta filiación al partido

comunista, un inspector de la policía recaba información de su familia quien, asombrada y desconocedora de las luchas clandestinas de su hijo, descrea toda inculpação hecha por aquél a Raúl al tiempo que le explica su condición de católico y su pertenencia a las juventudes mauristas, como posible garantía de su inocencia y fidelidad al régimen:

Y entonces le he explicado, vamos, lo que representa nuestra familia, que siempre hemos sido católicos y de derechas, que yo había pertenecido a las juventudes mauristas.<sup>55</sup>

En VMHM, la situación económica de los padres de Raúl, a pesar de que el padre veraneaba en Santa Cecilia y el resto de la familia en La Noguera, no era muy holgada; incluso Eugenia, en momentos de fastidio y enojo ante la indiferencia de su esposo hacia su padre, sacará a la luz el estado de dependencia económica del abuelo. El padre de Raúl se dedicaba a explotar la patente de un inventor local, consistente en incrementar el desarrollo y producción de todo tipo de leguminosas por medio de un tipo de sustancia rica en una bacteria que generaría nitrógeno a las raíces. La patente fue ofrecida en exclusiva por un tal Rosell al padre de Raúl y el negocio se convirtió en un fracaso tan rotundo y amargo como el de la Anónima en Recuento. En el segundo plano narrativo de VMHM, Carlos ejemplifica el tipo de pequeña burguesía contestataria que reacciona contra la alta burguesía impelido por un complejo de inferioridad ante la imposibilidad de ingresar en sus filas y que trata de compensar con esa conducta déspota y tiránica que exhibe ante sus inferiores: camareros y otros subalternos. En

CA, como la familia de Raúl en Recuento y en VMHM, los Moret tipifican la caída de una familia de la alta a la pequeña burguesía debido a la pésima administración de sus negocios y por los irrecuperables préstamos hechos a familiares en crítica situación económica. El resultado final de la desacertada política económica de la madre de Matilde se concretizará en la venta de Aiguaviva, la casa pairal de los Moret.

Existe otra burguesía que José Ortega denomina "nacional", parasita del capital financiero extranjero y que define como:

Síntesis de la alta burguesía, la aristocracia, los grandes terratenientes y los especuladores de la administración franquista de posguerra, tiene como característica principal su enajenación y parasitismo de Madrid, ya que está interesada exclusivamente en el poder económico, y no en la identidad regional.<sup>56</sup>

En cuanto a los monárquicos, una de las pocas menciones que encontramos en "Antagonía" tiene lugar en el capítulo III de Recuento, cuando Juanito y tío Pedro, ambos monárquicos, mantienen animadas conversaciones sobre los ideales traicionados de renovación española. No obstante, estas conversaciones tienen un carácter más de chisme que de verdadera discusión ideológica, llegando a comentar sobre si tal o cual duquesa le hizo un desplante a la mujer de Franco. Tras el triunfo de la Segunda República en 1931 y el exilio y muerte de Alfonso XIII en Italia, los monárquicos, con Juan de Borbón como cabeza jerárquica, no pusieron ni supusieron peligro alguno a la autoridad de

Franco.

Las referencias al ejército son bastante exiguas y de escaso valor documental. Una de estas menciones tiene lugar en el campamento de milicias estudiantiles, y el narrador retrata con certero realismo el ambiente de falsa camaradería, denigración, adulación y halagos fingidos de oficiales militares a sus superiores, transformados en reproches y juicios despectivos en su ausencia, aparte de que se nos muestra la despreocupada, dionisiaca y vulgar vida de estos oficiales en el cuartel:

Los oficiales también estaban en plan de cachondeo, el teniente Noguero y el capitán Cantillo y el comandante mayor y el capitán ayudante, más algún que otro alférez, lameculos que, aprovechando la momentánea suspensión de toda jerarquía, les reían simpáticamente las gracias, como entre compañeros de peña. Y el comandante mayor terminó por pasarse al otro lado del mostrador y se puso a servirles personalmente.<sup>57</sup>

Si el capítulo I de Recuento sitúa la acción cronológicamente en el ocaso de la guerra civil, el capítulo II nos transporta a la entrada de Raúl en una de las instituciones con mayor arraigo, poder e influencia en la historia de España: el internado religioso, propiedad de la iglesia, donde moldearán la conducta y el carácter del Raúl adolescente.

La iglesia católica tuvo un área de poder reservada para sí desde el día del alzamiento nacional. Este poder consistía en el control de la censura y de los medios de comunicación, una influencia enorme en el campo de la enseñanza y una codiciada subvención estatal. La iglesia en

el período franquista, por medio del Opus Dei, fue copartícipe del poder estatal, gozó de una posición privilegiada y se buscó alianzas con la oligarquía financiera o multinacionales extranjeras.

El narrador nos presenta la entrada de Raúl en el mundo por la severa puerta eclesiástica donde el clero observa y educa con disciplina castrense y rigor hitleriano. En nada exagera Goytisolo la visualización de los hechos:

Durante todo el mes se rezaba el rosario en la capilla. El rosario, y después venían el Acordaos y el tema de meditación. Las oraciones, mortificaciones, limosnas y sacrificios realizados en el curso del día se anotaban en las casillas de un pequeño folleto, todos arrodillados, apoyados sobre el respaldo del banco delantero ... Se salía también de dos en dos, pasándose el agua bendita en sucesión indefinida. El padre Palazón vigilaba, inmóvil entre las dos prolongadas hileras, impávido como un romano ante el viento desatado que le sacudía la sotana. Y sin embargo sus miradas se cruzaron, le hizo desviar la vista.<sup>58</sup>

La formación recibida por Raúl en el colegio religioso iba de unas pautas de comportamiento y conducta que debería seguir en el curso de su vida: en la mesa, con las visitas, con respecto a su aseo personal, mudas de ropa etc., a una minuciosa vigilancia y cuestionamiento de su conciencia. El padre Palazón, que espera a Raúl en su despacho, le pregunta:

¿Estas seguro de que haces bien tus confesiones?  
 ¿Estas seguro de que no te callas algo, de que no escondes algo que te avergüenza? ¿Por qué, Raúl, por qué te obstinas, si Dios también lo sabe?  
 Aguardaba sonriendo apenas, estático, parecido a Julio César, y él esquivaba la vista con espanto, como cegado. Cómo, cómo era posible. Y el padre le decía que aún estaba a tiempo, que además ahora tenía una gran responsabilidad, que su padre le necesitaba, que lo más importante era conservar la pureza, la modestia.<sup>59</sup>

Se pueden recoger algunas menciones irónicas prodigadas por el profesor de gimnasia del colegio aludiendo a la interdependencia iglesia-poder:

¡Por el Imperio hacia Dios!, gritaba. Y sobre las compactas filas, todos con el brazo en alto, se elevaba un inmenso ¡Arriba España!.<sup>60</sup>

O cuando Manolo advierte a Raúl, poco antes de partir para ejercicios espirituales en Manresa, que se cuide de los curas, ya que algunos de ellos tienen reputación de chupar la sangre a los niños.

La influencia de la iglesia no queda enclaustrada en los muros de aquélla, sino que como el vaho ha invadido otros sectores de la sociedad volviéndolos fuertemente reaccionarios y conservadores. Cuando Manolo sale con Raúl a ver una de las procesiones de Semana Santa, aquél le comenta cómo su madre, sabedora de los primeros escarceos amorosos de su hija mayor, acabó por comprobar físicamente si su hija era o no virgen. Todo este capítulo II de Recuento tiene por tema la influencia dominante y represora de la iglesia así como las distintas manifestaciones religiosas en las que la iglesia juega un papel preponderante y directivo, como la educación, entierros, Semana Santa, ejercicios espirituales, día de todos los santos etc. Todos estos eventos, vividos por Raúl en su infancia, adolescencia o internado religioso, ejercerán una influencia determinante en su vida presente y futura.

Felipe, el otro hermano de Raúl, opta por ingresar en el Opus Dei, decisión que no parece complacer a su padre Jorge, aunque termina por respetar su decisión con cierta



resignación:

Todos asintieron, resaltando el hecho de que no podía ser una decisión tomada a tontas y a locas, puesto que Felipe ya conocía el mundo, era un hombre de carrera, un abogado, incluso había hecho Milicias. Con esta preparación, seguramente se ordenará en seguida. En eso son como antes los jesuitas: quieren gente preparada.<sup>61</sup>

Felipe es un personaje oscuro, prácticamente cobra existencia entre bastidores y su decisión adquiere pleno sentido en estos años de la posguerra cuando, como es sabido, un buen número de ministros de los gabinetes ministeriales franquistas era reclutado de las filas del Opus Dei; por lo tanto, no debemos pensar que Felipe tenía puesta la mira tanto en la salvación de almas, trabajando en una parroquia en contacto con los feligreses, como en el ascenso vertical en el campo político-económico, elección bastante diferente a la de su hermano Raúl, quien abandonó los estudios de abogacía y la lucha antifranquista por la creación literaria.

En la creación de una sociedad utópica, en cuya descripción hay grandes tintes de ironía, Raúl propugna la conversión de las iglesias en centros de cultura sin que se prohíba el culto a los creyentes, y salvar a la juventud de la degradación sexual y la pornografía que están corroyendo a la humanidad. Asimismo, critica la falta de servicio y dedicación de la iglesia a la causa de los pobres, contradiciéndose sus prédicas con sus obras y la tilda de prestar sus servicios a los ricos:

Porque, aunque personalmente yo sea agnóstico, considero que hay que respetar las creencias de los católicos de buena fe, que en muchos casos son los primeros en escandalizarse de que la Iglesia,

contra las enseñanzas de Jesucristo, se haya  
puesto al servicio de los ricos.<sup>62</sup>

En CA, Matilde y sus hermanos Margarita, Joaquín e Ignacio son internados en un colegio religioso. Es probable que esta decisión, tomada por su madre, contrariara la voluntad de su esposo, abogado rojo muerto en el exilio en Inglaterra, sin embargo, el propósito era el de mantenerlos aislados del resto de los niños de la colonia y abrirles un mejor futuro, y en EM Lucía es educada en un colegio de monjas, educación similar a la inculcada a Aquiles cuando es separado por su madre del centauro Quirón para darle una educación como de niña en aquella especie de convento que debía ser la corte del rey Licomedes. En realidad, todo aquel que quisiera estudiar en el período franquista se veía casi forzosamente obligado a pasar por el internado de tipo religioso y de ahí su educación conservadora y profranquista.

De lo dicho podemos concluir que en Recuento, Goytisolo presenta una visión panorámica de los distintos estamentos sociales de la España de posguerra. Desde una posición crítica, el autor analiza el inmovilismo político, la falta de libertad y el consorcio de la alta burguesía con el poder central. El malestar social es generado por el resto de las clases sociales, como la pequeña burguesía que, a pesar de ayudar a Franco en la contienda del 36, se ve marginada en el terreno político y económico. La pequeña burguesía no podrá resistir los embates de la nueva clase burguesa de adinerados que busca por aliada a la clase de ricos burgueses que continuará ejerciendo sus privilegios incluso

después de la guerra civil. El descontento nacional es exteriorizado por el sector obrero y los estudiantes universitarios, entre los que se encuentra Raúl. VMHM y CA podemos considerarlas como novelas burguesas en cuanto que la sociedad aquí mostrada y criticada es principalmente la alta burguesía en sus momentos de ocio y esparcimiento. Raúl, decepcionado del activismo político, ha encontrado en la escritura su refugio y critica la depravación de las altas clases de la sociedad. En TDC, Goytisolo continúa censurando la actitud de la alta burguesía y por medio de la figura del Viejo Cacique nos coloca frente a frente con el problema de la apropiación ilegal de bienes comunales en el período franquista.

El contexto histórico-social que predomina en Recuento se debe a una concepción narrativa del autor que entronca con la novela "neorrealista" cuyo auge se sitúa en la década de los 50s y principios de los 60s. Recuento continúa esta trayectoria lógica que inicialmente estrenó con Las Afueras, pero en el resto de la tetralogía la materia narrativa pierde su carácter referencial y se vuelve autoreferencial para despojarse de la realidad social. Este cambio de rumbo se explica, por un lado, en razón de la adherencia de Goytisolo a la nueva narrativa, inaugurada con Tiempo de Silencio en la que se relega la importancia de la heterogénea realidad social e histórica para pasar a una narrativa en la que domina el juego estructural, distintos puntos de vista, la función del lector, la yuxtaposición de planos narrativos, la reducción y disyunción temporales

envueltos por un discurso barroco. Por otro lado, desde el punto de vista de la ficción literaria, Recuento concluye con el esceptismo y el retiro del narrador-protagonista de la militancia y compromiso políticos para refugiarse en la escritura, de ahí el carácter metafictivo del resto de la tetralogía.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Lucien Goldmann. Towards a Sociology of the Novel. Great Britain: The Cambridge Univ. Press, 1975. p. 161.
2. Ricardo Gullón. "Un Texto de Aire y de Fuego." El Cosmosde Antagonía (ECA). Barcelona: Ed. Anagrama, 1984. p. 51.
3. Lucien Goldmann. Method in the Sociology of the Literature. Oxford: Basil Blackwell Pub.. 1981. p. 41.
4. Ibid.; p. 61.
5. Fredric Jameson. The Political Unconscious. New York: Cornell Univ. Press, 1983. pp. 19 y 20.
6. José Ortega. "La Visión del Mundo en 'Recuento'." Cuadernos Hispanoamericanos N. 385 (Julio 1982). p. 128.
7. Georg Lukacs. Teoría de la Novela. Buenos Aires: Ed. Siglo Veinte, 1966. p. 95.
8. L. Goldmann. Towards a Sociology of the Novel. p. 1.
9. Ibid.; p. 2.
10. David K. Herzberger. "Luis Goytisolo's Recuento: Towards a Reconciliation of the Word/World Dialectic." Anales de la Narrativa Española Contemporánea N. 3 (1978). p. 50.
11. L. Goldmann. Towards a Sociology of the Novel. p. 168.
12. L. Goytisolo. "Jaime Piquet, 41." El País [Madrid] Sección Libros 30 Junio 1985, ed. Nacional. p. 2.
13. J. Ortega. Op. Cit.; p. 135.
14. Francisco Caudet. "'Recuento', de Luis Goytisolo. Análisis Sociológico." Los Papeles de Son Armadans Tomo 38, N. 264. (1978). p. 230.
15. J. Ortega. Op. Cit.; p. 125.
16. Luis Goytisolo. Recuento. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p. 269.
17. Pablo Lizcano. La Generación del 56. La Universidad

contra Franco. Barcelona: Ed. Grijalbo, 1981.  
pp. 71 y 72.

18. Ibid; pp. 74 y 75.
19. Raymond Carr y J. P. Fusi Aizpurna. Spain: Dictatorship to Democracy. London: George Allen and Unwin and Unwin Ltd. 1979. p. 146.
20. Lizcano. Op. Cit.; p. 219.
21. Ibid.; p. 148.
22. Goytisolo. Recuento, pp. 160 y 161.
23. Ibid.; p. 157.
24. Ibid.; pp. 158 y 159.
25. Ibid.; pp. 434 y 435.
26. Ibid.; p. 160.
27. Ibid.; p. 172.
28. Ibid.; pp. 196 y 197.
29. R. Carr Op. Cit.; p. 163.
30. Goytisolo. Recuento, p. 77.
31. Ibid.; p. 393.
32. Luis Goytisolo. Teoría del Conocimiento. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p. 93.
33. Goytisolo. Recuento, p. 210.
34. Ibid.; p. 95.
35. Carlos M. Rama. Fascismo y Anarquismo en la España Contemporánea. Barcelona: Ed. Bruguera, S.A., 1979. p. 94.
36. Ibid.; pp. 96 y 148.
37. Goytisolo. Recuento. pp. 209 y 210.
38. Ibid.; p. 214.
39. Ibid.; p. 372.
40. Ibid.; p. 384.
41. Ibid.; p. 385.

42. Goytisolo. La Cólera de Aquiles. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p. 142.
43. Goytisolo. Recuento. p. 548.
44. Goytisolo. TDC. pp. 94 y 95.
45. Carlos M. Rama. Op. Cit.; p. 103.
46. Ramón Tamames. La República. La Era de Franco. Madrid: Ed. Alfaguara, 1975. pp. 374 y 375.
47. Luis Goytisolo. Teoría del Conocimiento. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p. 225.
48. Ibid.; p. 237.
49. Ibid.; p. 238.
50. Ibid.; p. 239.
51. Ibid.; p. 368.
52. Ibid.; p. 369.
53. Goytisolo. Recuento. pp. 91 y 92.
54. Ibid.; p. 97.
55. Ibid.; pp. 190 y 191.
56. J. Ortega. Op. Cit.; p. 132.
57. Goytisolo. Recuento. p. 125.
58. Ibid.; p. 27.
59. Ibid.; p. 35.
60. Ibid.; p. 36.
61. Ibid.; p. 96.
62. Ibid.; p. 394.

## **CAPITULO II**

### **LA ESTRUCTURA EXTERNA E INTERNA DE "ANTAGONIA"**



Uno de los aportes más importantes de la "nueva narrativa", tendente a desacralizar la novela tradicional, consiste en la renovación formal; el mensaje de la obra no dependerá exclusivamente de su contenido sino también de su compleja y laberíntica estructura, como sucede con "Antagonía". En este capítulo estudiaré la estructura interna y externa de la tetralogía, pero antes de iniciar su estudio me parece necesario hacer un comentario sobre el estructuralismo, escuela teórico literaria que tanto ha contribuido y contribuye al estudio de las estructuras de la obra literaria. El estructuralismo es pues el enfoque que me servirá de marco teórico en este capítulo para el estudio de la estructura externa.

El estructuralismo floreció en los años 60 como un intento de aplicar a la literatura los métodos de la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure. El análisis estructuralista de la obra narrativa nació con los estudios de Claude Levy-Strauss sobre el mito, quien vio diferentes mitos como variaciones de un cierto número de temas y demostró que bajo la aparente disparidad de mitos yacían unas estructuras universales constantes. Para Levy-Strauss los mitos eran como una especie de lenguas, podían ser escindidos en unidades individuales -mitemas- que, como las unidades básicas del lenguaje -fonemas-, adquirirían significado solamente al combinarse unos con otros, y las reglas que regían dichas combinaciones podían ser vistas como una especie de gramática.<sup>1</sup> Según Pagnini, el

estructuralismo es el estudio sincrónico de una composición literaria en sí o bien dentro del sistema del autor y agrega que uno de los puntos de que parte el método es el de que :

Es inmanente a la obra literaria una fuerza estructural y que por esto resulta un sistema no de una suma, sino de una sólida coordinación, de una interacción y tensión dinámica de partes, en cada una de las cuales se encuentra sentido del todo.<sup>2</sup>

Y poco después añade que uno de los propósitos del estructuralismo es que:

Intenta captar la estructura total en la conexión de sus partes y niveles (funciones); o sea, describe las relaciones de paralelismo u oposición de los diversos elementos, y construye tablas combinatorias relacionando hechos aislados con una clase de hechos uniformes.<sup>3</sup>

Una característica dominante del estructuralismo, agrega Pagnini, es la concepción de la obra literaria como una complejidad de niveles superpuestos que se relacionan entre sí, idea ésta que se remonta a la fenomenología, a R. Ingarden y dentro del formalismo ruso a Tynjanov. Afirma Pagnini que:

Esta concepción no sólo ofrece la posibilidad de estudiar con coherencia metódica la naturaleza de cada nivel, sino que inaugura además la importante y actual problemática de la 'relación' entre los diferentes, y por consiguiente inicia el estudio de la 'motivación' del signo literario frente a la 'inmotivación' saussuriana del signo lingüístico natural.<sup>4</sup>

Para Roland Barthes, el método estructuralista consiste en el desmontaje y montaje de un objeto. El significado del montaje consiste en construir un simulacro del mismo en el que se manifiestan las reglas de su funcionamiento (funciones). El montaje es el acto investigador que crea una segunda realidad que nos permite el conocimiento de la

primera. Desmontaje significa aislamiento de fragmentos móviles (temas) y el montaje consistirá en la nueva ordenación de las partes en paradigmas.<sup>5</sup> Por otro lado, Terry Eagleton señala que el estructuralismo "is concerned with structures, and more particularly with examining the general laws by which they work"<sup>6</sup>, y concuerda con los anteriores al señalar que el estructuralismo contiene una doctrina basada en la creencia que las unidades individuales de cualquier sistema tienen significado al relacionarse unas con otras:

If the particular contents of the text are replaceable, there is a sense in which one can say that the 'content' of the narrative is its structure. This is equivalent to claiming that the narrative is in a way about itself: its 'subject' is its own internal relations, its own modes of sense-making.<sup>7</sup>

Asimismo, Jacques Souvage define el concepto de estructura como "the manner in which the elements other than words are disposed and organized. Structure always implies a process of construction"<sup>8</sup>. Al hablar de estructura se sobreentiende, por lo tanto, la interrelación existente entre el todo y las partes que conforman ese todo. La estructura funciona como un molde en el que el narrador moldea su materia narrativa, dándole una especial configuración espacial, un orden temporal, un ritmo etc., y el modo como sean ordenados los componentes del todo narrativo dependerá en gran parte de su valor estético.

La estructura de una novela se compone fundamentalmente de dos partes, a saber: la anécdota y el tema. La anécdota trata de los hechos narrados por el autor, cuya sucesión

forma la historia y se divide en lineal y no lineal. El desarrollo de la anécdota en su sentido lineal nos produce la sensación de un transcurso del tiempo visto como algo real, esto se aprecia con claridad en Recuento hasta el capítulo IV y del capítulo IX subcapítulo IX en adelante, aunque a partir de aquí la narración de la anécdota es en sentido inverso, el tiempo avanza de adelante para atrás. En la anécdota no lineal, los hechos no siguen el orden estricto de causa y efecto sino que la acción se fragmenta en múltiples anécdotas, y la acción aparece como compartamentada, con un hilo de acción en sí pero desgajado de la sucesión normal cronológica de la historia que se narra, esto se debe según Ramón Buckley a que:

el novelista ya no trata de dar la sensación de paso de tiempo real y la única cronología que existe es la cronología del autor de la obra (o de su protagonista) : una 'cronología subjetiva'.<sup>9</sup>

Se ha repetido insistentemente en los últimos años que el principal personaje de la novela contemporánea es el tiempo. Así, desde Marcel Proust a William Faulkner asistimos al proceso de fragmentación del tiempo y la visión retrospectiva y esto pasará a formar parte de la arquitectura narrativa de la novela. Alain Robbe-Grillet menciona al respecto la construcción fragmentaria de la nueva novela:

Film and novel today meet in the construction of moments, of intervals, and of sequences which no longer have anything to do with those of clocks or calendars.<sup>10</sup>

Esto se evidencia en CA y TDC pero de una manera especial en VMHM donde la estancia de seis días en Rosas por parte del

narrador se reduce a momentos, a situaciones claves que sirven a los propósitos narrativos del autor. El narrador purga la obra de todos aquellos elementos descriptivos o situaciones costumbristas que caracterizan la novela decimonónica. Sin embargo, Recuento se caracteriza por la demorada descripción de calles, iglesias, historia etc. encajando perfectamente, en lo que al aspecto descriptivo concierne, dentro de la novela realista. Añade Robbe-Grillet en relación al tiempo en la nueva novela que aquél está desvinculado de su temporalidad, de aquí la frustración y el esfuerzo que sigue al acto de leer, y puntualiza que:

Here space destroys time, and time sabotages space. Description makes no headway, contradicts itself, turns in circles. Moment denies continuity.<sup>11</sup>

La nueva novela, e incluyo en ella a autores como Juan Benet, Luis Martín Santos y los dos Goytisolos en su segundo período, no sigue la manera tradicional de novelar sino que quiebra la secuencia temporal mediante la búsqueda de complejas estructuras narrativas que producen, según Raúl H. Castagnino, no la frustración de la que habla Robbe-Grillet, sino dos goces distintos: uno proveniente del relato en sí y el otro derivado del seguimiento y observación de los juegos estructurales.<sup>12</sup>

En cuanto a la estructura de "Antagonía", cabe señalar la extraordinaria importancia de aquélla en su conformación. Luis Goytisolo siempre ha insistido en el carácter unitario de la tetralogía, fundamentándolo prioritariamente en su peculiar organización estructural. Goytisolo se refiere en estos términos al momento de gestación de "Antagonía":

Tal vez a esa peculiaridad de Antagonía, a esa unidad antes estructural que argumental, se deba también la peculiaridad de su gestación. Porque Antagonía no brotó de una idea. Una idea es como un punto. Pero para trazar una línea necesitamos dos puntos. Añadamos tres puntos y tendremos el espacio. Añadamos un cuarto y tendremos el tiempo. Pues bien: Antagonía nació a partir de esos cuatro puntos, como un todo articulado ya en las diversas partes que lo configuran. Y tras pocos días de intensa concentración. Me atrevería incluso a decir que sus líneas maestras cristalizaron en cuestión de pocas horas algún día de mayo de 1960.<sup>13</sup>

Se encontraba en aquellos momentos en la cárcel de Carabanchel, en un período de aislamiento que duró por espacio de cinco semanas. Con ayuda de una pluma estilográfica y en papel higiénico, trazó Goytisolo las líneas directrices de lo que sería la tetralogía "Antagonía". El núcleo estructural de la obra se iba enriqueciendo con notas y más notas, hasta que el primero de enero de 1963 comenzó la redacción de las primeras líneas de Recuento:

Para entonces ya sabía que la novela iba a tener cuatro partes (entonces aún no las llamaba libros). Sabía también el contenido de cada una de esas partes, así como sus respectivos títulos. Y el número de capítulos de la obra (36), así como el de las unidades menores que yo llamaba subcapítulos (81), unidades menores que no se correspondía con los libros interiores existentes, dotados de mayor o menor autonomía.<sup>14</sup>

La unidad estructural de la tetralogía la vuelve a poner de manifiesto Goytisolo en una entrevista concedida a Julio Ortega, a quien le afirma poco después de finalizar la obra:

Ahora ya es posible apreciar Antagonía como lo que es: un todo constituido por una diversidad de elementos, y no sólo por sus cuatro principales libros. Así, Recuento es divisible en nueve unidades autónomas. Desde un punto de vista formal, en el interior de VMHM hay un último capítulo que también puede considerarse relato

autónomo. En CA hay una novela totalmente autónoma, EM, y TDC se desglosa en tres libros interiores, con sus respectivos protagonistas y hasta sus respectivos títulos. Pero las líneas maestras de Antagonía afectan a todas y cada una de sus partes.<sup>15</sup>

La estructuración numérica de Antagonía, en cada una de las obras que la compone, responde a una división ternaria que recuerda en gran medida la Divina Comedia de Dante. Dante dividió su obra maestra en tres cánticos correspondientes al infierno, el purgatorio y el paraíso. Cada uno de estos cánticos se escinde en treinta y tres cantos, con un canto de introducción al poema entero, totalizando de esta manera exactamente cien cantos, múltiplo de diez que en aquel entonces era considerado símbolo de la perfección. El infierno ocupa un vasto espacio en el centro de la tierra y se divide en nueve círculos, más el vestíbulo. El purgatorio se divide en otros nueve círculos y viene representado por una montaña que surge del medio del océano en el hemisferio sur, con el paraíso terrenal en su cima, nueve es también el número de cielos de acuerdo al sistema de Ptolomeo, que con el empíreo constituyen el paraíso<sup>16</sup>. La correspondencia de estos tres mundos -cielo, purgatorio e infierno- se manifiesta principalmente en Recuento como veremos más adelante.

A lo largo de la tetralogía, Goytisolo hace uso extensivo primordialmente de tres tipos de estructura geométrica: la estructura circular, que supone una vuelta de la acción al punto de origen de donde surgió, la estructura en espiral, definida por Graham Greene como "consistente en comenzar la historia por el exterior, después seguir al

centro, luego pasar a la circunferencia, y luego al centro de nuevo"17, y finalmente la estructura en círculos concéntricos que Mariano Baquero Goyanes define de la siguiente manera:

Cuando la estructura circular se caracteriza por la superposición del desenlace y del comienzo, el efecto conseguido es casi el de un continuum, una especie de movimiento perpetuo, que empuja al lector desde la última página a la primera, para que, de nuevo, inicie la lectura de la novela.18

Recuento, la primera novela de la tetralogía, se divide en nueve capítulos, el último de los cuales se divide en nueve subcapítulos y el noveno de estos en otros nueve breves apartados. El número nueve sugiere una estructura que guarda relación con el círculo o la circularidad. El número nueve es un símbolo de la verdad y representa la vuelta a la unidad. Eduardo Cirlot lo define de la siguiente manera:

The triangle of the ternary, and the triplication of the triple. It is therefore a complete image of the three worlds. It is the end-limit of the numerical series before its return to unity. For the Hebrews, it was the symbol of truth, being characterized by the fact that when multiplied it reproduces itself.19

En VMHM, L. Goytisolo retoma el uso simbólico del nueve y hace el siguiente comentario:

Singularidad del 9: el único número cuyos múltiplos, reducidos a una cifra inferior mediante sumas sucesivas de los elementos que los componen, da siempre como resultado el propio número 9. Así:  $9 \times 3 = 27 = 2 + 7 = 9$ .  $0: 9 \times 7 = 63 = 6 + 3 = 9$ .  $0: 9 \times 343 = 3.087 = 3 + 8 + 7 = 18 = 1 + 8 = 9$ .20

En Recuento el número nueve equivale a la recuperación del equilibrio de Raúl así como a la recuperación de su identidad, que se producen a partir del capítulo IX



subcapítulo V. Señala María G. Ciccarello al respecto :

Ciò che corrisponde nel testo ad una recuperata situazione di equilibrio, il recupero dell'identità di Raúl, giacché questi arriverà ad affermarsi quale "io", cessando di narrarsi in "egli".<sup>21</sup>

Ciccarello encuentra en Recuento una relación entre la organización formal y el contenido. Divide la obra en tres segmentos narrativos:

I. Equilibrio-Identidad, que se corresponde con los primeros cuatro capítulos y aglutina los siguientes períodos de la vida de Raúl: Infancia de Raúl en Montseny durante la guerra civil, estancia en el colegio de Barcelona, estancia en Vallflosca, estudios en la universidad de Barcelona, amistades de juventud con Federico, Leo, Adolfo etc., entrada en el partido comunista e inicio de su relación amorosa con Nuria.

II. Pérdida de Equilibrio e Identidad. Comprende los capítulos V, VI, VII, VIII y los cuatro primeros subcapítulos del nueve y abarca los siguientes períodos de la vida de Raúl: El servicio militar, actividades clandestinas dentro del partido comunista, relación con Aurora, arresto de Leo, muertes de tía Paquita y del padre de Nuria, crisis político-moral de Raúl, arresto y encarcelamiento.

III. Reequilibrio y Recuperación de la Identidad. Englobaría los últimos cinco subcapítulos del capítulo nueve, cuando Raúl se entrega, en la cárcel, a la escritura del libro, a su salida de la cárcel y matrimonio con Nuria, de cuya unión nace un hijo. Fracasa el matrimonio con Nuria y viaja a Rosas donde inicia la escritura de los dos

primeros capítulos de su obra.<sup>22</sup>

El capítulo I de Recuento es un rápido fogonazo a la infancia de Raúl, cuando éste y sus amigos jugaban a la guerra; los chicos de la "banda del Valle" se enfrentaban a los "Jinetes de la Pradera Roja", la alusión al enfrentamiento de los camisas azules contra los rojos en la guerra civil española es más que obvia. La obra empieza, pues, evocando la guerra civil, tiempo de lucha, de guerra, de destrucción y termina evocando las famosas ruinas de Pompeya, Machu Picchu y Ampurias:

Todo inmovilizado por los siglos en un eterno instante, como Pompeya o Machu Picchu, todo hecho piedra como en una gruta la gota de agua se hace piedra.<sup>23</sup>

Alude aquí Goytisolo al continuo enfrentamiento del hombre contra el hombre, a su destrucción. La misma imagen de esos niños jugando a la guerra nos informa de un mundo en el que lo primero que aquél aprende es la violencia. Tiempo de destrucción que presagia un nuevo nacimiento, una vuelta al principio, la completación del círculo. Se menciona al principio y al final de este pequeño capítulo -circularidad del mismo-, la presencia del oficial cabalgando en un caballo blanco con un sable desenvainado. Su presencia es recurrente a lo largo de toda la tetralogía y se convierte en uno de los leitmotifs de la misma. Este caballero representa a Santiago, patrón de España, conocido con el sobrenombre de "matamoros" y su verdadero significado en la obra lo estudiaré más adelante. El capítulo II, de extensión poco superior al anterior se centra en la educación religiosa de Raúl y sus ejercicios espirituales en

Manresa. Los capítulos III y IV narran las experiencias de Raúl en su adolescencia, sus descansos de verano, su primera experiencia sexual, la vida con sus amigos Leo, Federico, Adolfo etc., el primer noviazgo con Nuria, la entrada en el partido comunista y su prematuro interés por la literatura. La extensión de estos capítulos es de poco más de ochenta páginas pero en ellos ya se encuentran latentes algunos de los temas que reaparecerán a lo largo de la tetralogía, tales como la sexualidad, sus inquietudes políticas y literarias, el caballo blanco de Santiago etc. En estos cuatro capítulos la narración sigue un orden cronológico lineal dentro de la circularidad de la obra.

El segundo segmento narrativo comienza con el capítulo V, de una extensión aproximada de cuarenta páginas, y trata de la vida de los campamentos de milicias universitarias. El capítulo se caracteriza por su circularidad, se abre y se cierra con las mismas voces impersonales de los soldados en el campamento. Los capítulos VI, VII y VIII constan de unas trescientas cincuenta páginas. En los capítulos VI y VII se desarrolla la vida universitaria de Raúl, las razones por las que se ha adscrito al partido comunista, la conciencia nihilista de Raúl a quien sólo le preocupa destruir la sociedad en que vive y destruirse a sí mismo. A partir del capítulo VI se ve de manera repetitiva el uso de la estructura en espiral, así por ejemplo, el capítulo anterior comienza con el lanzamiento de octavillas por parte de Raúl y Aurora en la Sagrada Familia, la narración en espiral nos hará retroceder al momento en el que Raúl y Aurora se

encuentran, a la preparación del equipo de imprenta para proseguir con una larga y detallada descripción artística de la Sagrada Familia antes de continuar con el desarrollo cronológico de la historia que se narra. De este mismo tipo de estructuración en espiral se servirá Goytisolo en los siguientes capítulos VII y VIII. Éste, el más extenso de la obra, trata del encarcelamiento de Raúl, que va emparejado a la idea de caída, el fallecimiento de su tía Paquita y de Florencio Rivas, padre de Nuria, un burgués y pervertido sexual. También se narra la compra que realiza Jacinto Bonet de la parte que posee Gregorovius de la finca de Vallflosca, la separación de Raúl y Nuria, alegando Raúl que Nuria aún estaba enamorada del inglés Louis. En este capítulo se gesta prácticamente toda la acción de la obra. En él, Goytisolo lleva a cabo las largas descripciones de la ciudad de Barcelona, de sus calles, el cementerio nuevo, sus fiestas y celebraciones, la Sagrada Familia, el Parque Guell etc. combinándolas con digresiones sobre los navarros, las charlas hipócritas y monotemáticas que suceden a los entierros y bodas, el falso compromiso político de muchos de los universitarios, los sueños de Raúl como escritor, el papel salvador del comunismo y el socialismo, la crítica a la burguesía etc. Las cuatro primeras partes del capítulo IX también entran a formar parte de este segundo segmento narrativo, y tratan de la vida de Raúl en la cárcel, torturado y maltratado, de cómo fue seguido y capturado, del sermón de la monja Merche a los reclusos invitándolos a su salvación espiritual, del sueño de Raúl sobre una revolución

española y europea de donde surja el nuevo hombre y la nueva sociedad.

En los primeros capítulos, del I al IV, la obra sigue una evolución lineal dentro de la circularidad de Recuento, pero los siguientes capítulos, hasta el IX subcapítulo IV, son estructurados de forma diferente, la acción avanza y retrocede para seguir avanzando, constituyéndose una estructura en espiral que se unirá en el capítulo IX subcapítulo VI a la circularidad que se cerrará en el subcapítulo IX apartado 9 al unirse éste con el capítulo I con que se inicia el círculo. Otro ejemplo de esta estructura en espiral se manifiesta en el capítulo IX subcapítulo I, que se centra en una digresión del narrador sobre la Divina Comedia de Dante, la celda de Raúl en la cárcel y termina narrándose su detención por la policía. El siguiente subcapítulo, el II, se abre con la detención de Raúl, se pasa a los problemas de su padre con la Anónima, a una digresión sobre los exiliados españoles comunistas y se cierra con la noche del 12 de febrero cuando es hecho prisionero. La crisis de identidad de Raúl en esta segunda parte guarda relación con la ruptura del equilibrio-orden que sugiere la parte primera. En estos capítulos a mitad de la obra, Raúl se cuestiona la seriedad de los militantes del partido comunista, está convencido de que muchos han ingresado en sus filas no con afán de luchar por un problema nacional sino buscando la solución a un problema de índole personal, e indaga y busca sus propias raíces culturales e históricas, su pasado. Señala Ciccarello con respecto a

esta crisis de Raúl, que se produce en él:

Una rottura, comunque, tanto più difficile in quanto si tratta di contestare le proprie matrici storiche e culturali, le proprie radici.<sup>24</sup>

La insistencia con que L. Goytisolo hace referencia a las raíces a lo largo de Recuento encuentra su explicación en lo que ha señalado Ciccarello. Raúl busca desesperadamente esas raíces culturales que no encuentra en su tierra catalana:

un pastoso germinar de verdes, acrecentada vegetación herbácea, intrincamientos leñosos, gigantescas ramificaciones, raíces fijando la tierra, tallos trepadores envolviéndola en tibias colgaduras.<sup>25</sup>

El capítulo IX, subcapítulo V, marca el momento de la escritura, el punto inicial en el proceso de Raúl como escritor, y los siguientes subcapítulos, hasta el segundo apartado "Transparencia de la Tramontana", es un recuento de todo lo contado hasta ese instante en la obra, recuento que se reduce aún mas en el subcapítulo VII cuando resume la obra en un párrafo:

La formación de Barcino en el seno del futuro Imperio Romano, su cristianización tras la llegada de Santiago, su reconquista por Wifredo el Velloso, el recibimiento tributado a Colón por la ciudad al regreso del descubrimiento, la partida hacia esa América de un tal Ferrer que allí hizo fortuna y entroncó con un Gaminde, la vuelta a la península de una rama de la familia, el asentamiento del abuelo en Barcelona, la boda de su hijo Jorge con Eulalia Moret, el nacimiento de Raúl, la guerra civil, el colegio, la mili, el partido, Leo y Federico, la Sagrada Familia, Nuria y Aurora, la catedral, Modesto Pérez, la cárcel Modelo, yo aquí en este instante.<sup>27</sup>

Los nueve subcapítulos en los que se subdivide el capítulo IX, van a tener una evolución a la que sigue la narración hasta este momento, moviéndose de un pasado a un presente.

El primer subcapítulo del capítulo IX "Lo peor de la vida..." enlazaría con el capítulo VIII, el segundo subcapítulo con el capítulo VII, así sucesivamente hasta llegar al subcapítulo V "El camino que conduce hasta estas notas escritas..." que recuenta el servicio militar de Raúl y señala el momento presente de la escritura. A partir de aquí ( del subcapítulo VI al IX) la narración se sitúa en el plano narrativo del presente y sigue una trayectoria lineal, simétrica e inversa al primer segmento narrativo (capítulos I a IV), como si estos capítulos se reflejaran en un espejo y de esta manera el último subcapítulo se une al capítulo I para cerrar y completar el círculo.<sup>27</sup> El motivo del espejo se halla latente en todo este capítulo IX, señala L.

Goytisolo:

Tomó al niño y, ayudado por Raúl, lo sostuvo ante el espejo, mientras el niño contemplaba atónito el desdoblamiento de sus dos servidores, a la vez enfrente y a cada lado.<sup>28</sup>

Apunta acertadamente Ciccarello que el juego del espejo, tan frecuentemente utilizado por Jorge Luis Borges, es similar al del doble:

D'altra parte l'intero capitolo nono può essere considerato una sorta di 'specchio' del resto del libro: come s'è detto, infatti, anch'esso è diviso in nove parti, in cui si ri-racconta quanto era già stato narrato in precedenza. E proprio come in uno specchio in cui 'lo más próximo toca con lo más próximo', questo secondo racconto speculare inizia con la fine del primo, e lo riproduce quindi in senso inverso.<sup>29</sup>

Apunta José Ortega 30, que el mito iniciático del héroe se desarrolla en los nueve capítulos de Recuento, este itinerario se caracteriza por las siguientes fases, A) aislamiento de su familia y de las normas sociales, B)

iniciación, consistente en las amistades que hace en la universidad y la entrada al partido comunista y C) regreso a Rosas donde tendrá lugar la creación literaria. Añade Ortega que los tres estadios experimentados en el curso de la vida por un personaje se corresponderían con A) purgatorio (escuela, campamento militar), B) infierno (cárcel) y C) paraíso que Ortega identifica con el triunfo del comunismo o la vuelta a la libertad de la sociedad oprimida y que yo relaciono con el acto de creación literaria como forma de conocimiento personal, de explicación de su yo y liberación de sus alienaciones pasadas. Los segmentos narrativos I y II se corresponden con el purgatorio, a donde van aquellos cuyo amor fue orientado hacia el mal, y en Recuento abarca toda la vida de Raúl hasta su militancia en el partido comunista y subsiguiente captura. A partir del capítulo IX, hasta el subcapítulo IV en que sale de la prisión, Raúl está encarcelado. Esta experiencia coincidirá con el infierno, el lugar donde en la Divina Comedia van aquéllos que pecaron de incontinencia sexual, fraude y violencia. En este subcapítulo IV la madre Merche visita la cárcel e invita a los reclusos a que suban al monte Carmelo, a que se arrepientan y escojan la senda del bien, a que asciendan al último círculo, el paraíso, lo cual se corresponderá con la liberación de las ataduras del mundo, de la política y dará paso a la creación artística. Este momento de elevación al círculo supremo se simboliza por medio de la tormenta, trasunto literario de la ruptura del velo del templo y el



temblor que siguió a la muerte de Cristo en la cruz. Es a partir de aquí, subcapítulo V "El camino que conduce hasta estas notas escritas..." que la novela comienza a ser autoreferencial, y entramos en el campo de la metaficción.

En la entrevista concedida a David K. Herzberger, Goytisolo aclara que el referente de Recuento es la realidad, al tiempo que funciona como referente del resto de la tetralogía:

Hasta cierto punto Recuento, si pensamos en una escultura o monumento, es el zócalo, es el soporte, es la referencia real del resto de la obra. Recuento se refiere a la realidad y los otros tres libros se refieren a Recuento.<sup>31</sup>

Hay en Recuento, a lo largo de toda la obra, dos planos claramente delimitados, por un lado se encuentra Raúl-personaje con todo su mundo, que pertenece al plano de la ficción novelesca, y por otro Raúl-narrador que se encuentra detrás de las observaciones, reflexiones y análisis del texto, así como autor de los últimos subcapítulos de Recuento, y que constituye lo que en la novela de metaficción se entiende por narrador-personaje. Hablaré de este aspecto con mayor detalle en el próximo capítulo.

La obra termina con una referencia al paisaje marítimo de la costa catalana:

opalina de la bahía, líquido amniótico más que mar aquella calma de la superficie, caldeada aún por los colores en degradación, irisados ya translúcidos...<sup>32</sup>

La conclusión de la obra con esta clara alusión a la figura de la madre significa que el círculo se cierra retrocediendo el autor a la infancia, a un estado embrionario y prenatal visto de manera idílica.

Señala José Angel Valente con respecto al tiempo y la

estructura en Recuento que:

El tiempo empieza a discurrir en un vértigo inmóvil por el interior de sí mismo. Se ha abandonado, en fin, la sucesión, el acontecer lineal, por la interposición o superposición de estratos circulares, en los que el tiempo gana no en longitud, sino en latitud y profundidad (...) Tiempo en círculos a los que el personaje de ahora empieza a dar un centro al suspender el puro decurso cronológico.<sup>33</sup>

Añade Valente que la forma de Recuento es el círculo y que su continuidad no puede situarse en el plano de la progresión horizontal, sino en el círculo, y esta estructura es precisamente la que encontramos en el resto de la tetralogía:

La forma de Recuento sería así el círculo. Visto como primer elemento de una tetralogía, el círculo ahora trazado no puede encontrar su continuidad en la progresión horizontal, sino en el ascenso o descenso a otros círculos (...) Recuento progresa en círculos concéntricos, en cada uno de los cuales quedan reiteradamente inscritos todos los núcleos argumentales de los círculos precedentes.<sup>34</sup>

Al igual que Recuento, VMHM presenta una estructura externa que descansa en el simbolismo del número nueve, y una división ternaria de su estructura interna que toma como modelo el número tres, correspondiendo claramente a los tres planos narrativos en que se estructura la obra. Cirlot define el simbolismo del número tres de la siguiente manera:

Three symbolizes spiritual synthesis, and is the formula for the creation of each of the worlds. It represents the solution of the conflict posed by dualism. It forms a half circle comprising: birth, zenith and descend.<sup>35</sup>

VMHM, se compone de seis capítulos, todos ellos de una extensión bastante similar. El capítulo I se divide en cuatro partes, el capítulo II en seis, el capítulo III en

nueve, el IV en doce, el V en cuatro y el VI en treinta y seis. La suma de las partes da 63 y sumados los dos dígitos da 9. Se encuentran en el capítulo I varias antagonías: El viejo/narrador, Eugenia/Rosa, Carlos/Aurea, padre/abuelo, Rosa/protagonista. Raúl, el protagonista narrador, ha viajado a Rosas con su esposa Rosa y allí han conocido a Carlos y a su esposa Aurea, dueños del motel donde se hospedan. La estructura de este capítulo I es circular. El capítulo comienza y termina con la misma palabra y con la misma imagen: "El Viejo". Lo que sucede en el primer apartado, un par de páginas escasamente, se manifiesta oscuro, borroso, indeterminado, y se trata de un sueño del protagonista. Esta aparición del viejo en sueños es un primer síntoma, como señala Peré Gimferrer 36, de que las zonas sofrenadas y latentes de esta obra desmontarán la aparente estructura realista de la misma. La obra, pues, tiene su acontecer en un mundo onírico y del inconsciente y la técnica usada por el autor va a ser la de la superposición de planos narrativos o collage. El espectáculo que presenta este primer apartado es apocalíptico y de cierta ambigüedad:

Le golpeó una y otra vez en el cráneo y la cara, asiendo la piedra con ambas manos, sintiendo como bajo la tela se hundían dientes y cartílagos, maxilares, arcos ciliares, gritando, aullando, difícil saber si él o el otro o ambos a la vez.<sup>37</sup>

La confusión y desorientación con que se abre la obra, tienen por fin mantener al lector en un estado de espera interrogante, ya que no sabremos que se trata de un sueño hasta el final de este capítulo I cuando el narrador, de

regreso a casa tras una reunión mantenida con sus amigos, teme la resaca de la mañana siguiente, temor sólo superado por la visita del viejo en sueños:

Se alargará [la resaca] inevitablemente hasta la madrugada, temor sólo superado, en estas horas nocturnas, por otro mucho más inmediato, los sueños, la visita del viejo.<sup>38</sup>

La superposición de planos narrativos, característica de la novela reflexiva, se materializa en este capítulo al superponerse al plano de la ficción creada por Raúl un otro que corresponde al plano real, al de las vivencias y actividades sociales de éste. Al mismo tiempo, Goytisolo establece un juego oscilatorio constante entre el pasado y el presente. Señala M. Boyd al respecto que :

One of the paradoxes of the reflexive novel is stated in the juxtaposition of the theme of making with the theme of the past. In focusing on a past event, the story teller initially surrenders his freedom. Only if he discovers that the past is irretrievable does he recover that lost freedom, that ability to make.<sup>39</sup>

La segunda parte de este capítulo I sigue la ya mencionada estructura en espiral y trata de las relaciones hostiles, pero simbióticas, entre el padre y el abuelo de Raúl. La narración avanza linealmente hasta el punto en que los padres de Raúl hablan del tema de la muerte, una vez fallecido el abuelo. A continuación la narración se repliega para terminar con la presencia del abuelo y la interrupción de los trabajos de búsqueda de agua una vez alcanzados los nueve metros de profundidad en el pozo, tema con el que se abre el capítulo. Tenemos, por lo tanto, una estructura en espiral. En los siguientes dos apartados se narra el viaje de Carlos y Aurea a Argentina con el hermano

de aquél, Ricardo y su esposa. En Argentina, Aurea se enamora del gringo Bob. Después del fracaso económico y emocional del viaje, regresan todos ellos a Barcelona, Rosas, y ahora Aurea se enamora del arquitecto del motel que ella y su esposo han mandado construir. La técnica que utiliza Goytisolo en estos apartados es la de la superposición de planos narrativos. La narración se inicia con la explicación de Ricardo y su esposa de los motivos por los que Carlos y Aurea se van a Argentina. El siguiente bloque narrativo es narrado por Raúl en tercera persona:

Miró en derredor: la bahía de Rosas (...) el porche, las tumbonas, los vaso, las botellas, el gato siamés, los insectos acumulados en el interior del farol, la salamanquesa inmóvil junto al farol, el termómetro y el barómetro colgados de una de las columnas del porche, la vista panorámica de la Ciudad Ideal colgada dentro.<sup>40</sup>

Acto seguido, la narración pasa a otro plano con otra focalización: Carlos cuenta la estancia en Argentina, luego es su esposa quien da otra visión de los hechos y así sucesivamente, sin ninguna voz autorial que introduzca las voces anteriores. En el apartado cuarto "Lunasol", Raúl narra su salida con Rosa para cenar en algún lugar del pueblo, se encuentran con Carlos que los invita a pasar al apartamento donde él los estaba esperando, creemos entender en ese "él" al hermano de Carlos que es quien cuenta la historia del frustrado viaje a Argentina porque en aquél momento Raúl ve la bahía de Rosas, el porche, las tumbonas etc. y al entrar en el apartamento la visión de Raúl será:

El porche: los vasos, el gato siamés restregándose contra las tumbonas, aquellas tumbonas de gusto dudoso, iguales a las de la terraza de nuestro apartamento, que hicieron exclamar a Pompeyo...<sup>41</sup>

Es en este momento, en la visita que Raúl, quien pertenece al primer plano de ficción, hace a Carlos, quien pertenece a los tres niveles de ficción, cuando se funden dos planos narrativos del segundo nivel de ficción. El capítulo segundo presenta una estructuración más simple y alternan las descripciones de ambientes cerrados (discotecas, bares, clubes) con otros al aire libre. El protagonista narrador pasea por las cercanías del pueblo y comprueba cómo la agresión especulativa de algunos constructores ha modificado la morfología del lugar. El narrador protagonista reconsidera su vida matrimonial con Rosa al tiempo que contempla la vida vacua y sin sentido de sus amigos veraneantes.<sup>42</sup> El capítulo III está dedicado a las diversiones y perversiones de sus amigos, añoranzas de su adolescencia etc. El capítulo termina con un viaje al cabo, presagio anticipador del final. Este capítulo se abre con la relación triangular entre Gerard y su esposa Guillermina con Rolando, el negro centroamericano, el subcapítulo dos es narrado por Raúl en primera persona y se traslada al pasado. Se centra en su encarcelamiento, su boda con Rosa, en el favor que Alfonso, padre de Rosa, le pide a Raúl para que ayude a su hijo Robert que tiene problemas de drogadicción, y en el viaje que Raúl y Rosa hacen a Rosas donde conocen a Carlos y Aurea. El resto del capítulo explicita la continuación de la estructura en espiral combinando la narración en pasado con el presente. La narración en presente le sirve principalmente al autor para mostrarnos las notas que él mismo escribe con miras a esa futura obra

que tiene en proyecto, por ejemplo:

Sobre lo mismo: llevo alianza, sí, pero no como símbolo del matrimonio sino del anillo prepucial perdido. Sobre Quima: lo mejor de Quima es que tiene espárragos de punta morada, como los de la Rioja. Respecto a la infancia: ¿la mía? Pelármela salvajemente.<sup>43</sup>

En el capítulo IV, el narrador interfiere con mayor frecuencia en el hilo narrativo con reflexiones alejadas de la historia que le ocupa: la relación Carlos/Aurea y el desastre económico ocurrido al padre del narrador. La estructuración del mismo es similar a la que hemos visto hasta ahora, con breves notas relativas a su futura obra y otras de mayor extensión que se convierten en reflexiones desarrolladas sobre el amor, la frustración de no llegar a conocer nunca todo, sobre el oficio del escritor y una curiosa nota que no parece formar parte de su futura obra, ya que se trata de un recordatorio sobre algo que debe hacer al día siguiente: "Contestar carta Matilde"<sup>44</sup>. En el capítulo V se narra el fracaso del padre de Raúl en su negocio de habichuelas, la relación enfermiza de Carlos y Aurea, la orgía sexual de Ignacio, Marujita, Modesto Pérez, Carlos y su secretaria, así como algunas notas más sobre su futura obra de ficción. En la parte cuarta de este capítulo, el narrador hace un esbozo sinóptico de la obra del mismo modo que hiciera anteriormente con Recuento:

En resumen: la estancia en Rosas de un joven escritor y su mujer, tras abandonar aquél la empresa donde trabajaba para dedicarse exclusivamente a su verdadero oficio; un matrimonio de mediana edad, propietario de un motel, en Rosas, traba amistad con una joven pareja de huéspedes.<sup>45</sup>

El resumen continúa y es similar a una de sus notas que

hacia el final de la obra se van volviendo más extensas y elaboradas. El último capítulo, bastante complejo, describe el periplo o viaje mítico al cabo de Creus, viaje al centro de la tierra y descenso a los infiernos, la llegada a la isla del capitán Nemo, el encuentro con César, derrotado en una batalla naval, todo ello, como señala Riccio:

A través de sucesivas transformaciones de los personajes que van saliendo poco a poco de la realidad para convertirse, míticamente metamorfoseados, en elementos del paisaje.<sup>46</sup>

Los personajes van perdiendo su identidad y se transforman, como consecuencia de su vida disoluta perversa y vacua, en arrecifes, escollos u otras formaciones rocosas:

Pero bastaba echar un vistazo a las bodegas para percatarse de que el verdadero peligro no estaba fuera sino allí, en el cargamento que transportaban, toda esa fauna de seres convertidos -como Circe, la mujer convertida en cerdo- en arrecifes, escollos, rompientes y demás formaciones rocosas.<sup>47</sup>

En este periplo marítimo, como señala Riccio, el narrador/protagonista debe salvarse de sí mismo, última antagonía, y al convencerse de que el enemigo es interior y no exterior, se debe abrir tal huevo y verter su nocivo contenido en el mar. En estos últimos momentos, el narrador desea que todos los tripulantes de esta nave de perversos vaya al fondo del mar:

lastre que no merece ser salvado, que mejor se hunda con la nave y sus tripulantes y restantes pasajeros cuando a duras penas uno puede salvarse a nado.<sup>48</sup>

En este naufragio sólo se salvará él que en el vientre de un cetáceo, escena que nos recuerda al Jonás bíblico, llegará a la orilla para descansar en la playa frente al mar.



Menciona José Ortega, en relación a este viaje mítico, la idea de destrucción/construcción que forma parte del género humano:

En el sentido más primario viaje es búsqueda, y a nivel narrativo, equivale a aventura literaria signada por una dualidad destructivo-constructiva similar al instante primario de vida-muerte que define la naturaleza humana.<sup>49</sup>

Peré Gimferrer ve en este último capítulo una larga serie de transformaciones o transmutaciones que llevarán al lector desde la regresión a estados de sexualidad infantil y preconciencia hasta los asuntos náuticos -Ulises y Julio Verne-, o a la coexistencia de seres vivos y muertos, así como la petrificación de los integrantes de la orgía metafórica, periplo a la vez corporal, marino y mental.<sup>50</sup>

VMHM es una obra que rompe con la novela convencional, con lo que entendemos por un narrador creador de unos personajes que participan del desarrollo argumental de la obra y que tiene un principio y un final claramente definidos. En VMHM lo que tenemos es una obra que no sigue una historia lineal como hilo conductor, y Goytisolo lo que hace es meternos en su propio taller para que veamos su proceso de creación literaria, para que lo veamos a él como escritor, sus notas y la relación de ambos con el lector que se ve en la obligación de dar cohesión y recomponer esas notas inconexas. El hecho de que muchos escritores, como Goytisolo, y artistas en general, hablen acerca del proceso de creación o de la relación intrínseca entre el arte y la vida, anulando las líneas de separación entre lo que es un discurso creativo o imaginativo y un discurso crítico, se

debe señalala Boyd

in part because it allows them the freedom of expressing their critical consciousness in the medium most available to them -the language of their art- and in part because it allows them to affirm in a most direct way the unique cognitive value of imaginative discourse.<sup>55</sup>

Goytisolo toma como modelo para la estructura interna de VMHM el cuadro de Velázquez "Las Hilanderas" y, lo mismo que en Recuento, CA, TDC o Velázquez, divide la obra en tres niveles de ficción que se corresponden con la división ternaria a nivel temático de la misma. En un primer nivel - capítulo V apartado "Seis Días"-, contempla Raúl su estancia en Rosas y las notas tomadas para su futura obra de ficción. Es el momento de la escritura pasados ya nueve meses. En un segundo nivel el autor nos presenta la problemática existencia de Carlos y su esposa Aurea, Ricardo y su esposa, emigrantes a Argentina que regresan tras el fracaso económico para dedicarse, los primeros, al negocio del motel donde se hospedan Raúl y su esposa, así como las juergas de Raúl con sus amigas turistas. En un tercer nivel situaríamos el periplo marítimo correspondiente al viaje mítico en el que perecen los depravados pasajeros con la excepción de Raúl. En cuanto a la estructura externa, Goytisolo sigue como patrón, al igual que en el resto de la tetralogía, el número nueve. En VMHM, Goytisolo hace uso de los tres tipos de estructura geométrica vistos en Recuento: circular, espiral y en círculos concéntricos. Tal vez la más difícil de percibir sea la última, ya que el principio de la obra, la pesadilla del viejo que tanto incordia a Raúl, no guarda relación con el final, la llegada de Raúl a la playa tras el

naufragio del Nautilus. Sin embargo, no podemos olvidar que VMHM comienza al final de Recuento y ahí, en los últimos apartados en que se divide el subcapítulo IX, toda la acción transcurre en la playa, con lo que tenemos, de vuelta, una estructura en círculos concéntricos.

La estructura externa de CA en nueve capítulos presenta una división temática en tres apartados claramente diferenciables. En los primeros capítulos (I-III), Matilde Moret, personaje, lectora/crítica y autora de El Edicto de Milán, evoca el conflicto del supuesto engaño de que es objeto por parte de Camila, su amante, que se ha enamorado de Roberto. Matilde pone en marcha un plan basado en el asedio a los amantes, a través de sutiles estratagemas de manejo epistolar. El capítulo I se subdivide en cuatro subcapítulos; el primero, titulado "De las mujeres" es una digresión sobre la belleza del cuerpo femenino, que la narradora, Matilde, prefiere sexualmente al del hombre, aunque relega a la mujer a un plano secundario cuando se trata de cultivar una buena amistad, prefiriendo a aquél. El resto del capítulo se centra en la relación infiel de Camila, amante de Matilde, con Roberto, a quienes Matilde sorprende en prácticas sexuales. Matilde recuerda sus primeras experiencias de lesbiana a los 15 años con Francisca Maldonado. Concluye el capítulo con una disertación de Matilde sobre el orgullo de los hombres tras sus conquistas femeninas y su continuado descanso en Cadaqués. La complejidad del capítulo se centra en su estructura en espiral, moviéndose la acción continuamente

entre el presente y el pasado. El pasado se sitúa en el 27 de junio, cuando Matilde sorprende a Camila y a Roberto, y el presente en el momento en que Matilde narra, pero esta narración tiene su origen en unas reflexiones un día entre siesta allá a principios de setiembre. Estas reflexiones son las que espolean a Matilde a escribir su obra. El capítulo se subdivide en tres subcapítulos, y todos ellos siguen la ya mencionada estructura en espiral. El primer subcapítulo se centra en el juego de Matilde consistente en las notas que deja, de fácil accesibilidad, a Camila, al tiempo que lee la correspondencia que Roberto dirige a aquélla. El segundo subcapítulo trata de las dos criadas lesbianas de Burgos que contrata Matilde para que la ayuden con los quehaceres de la casa; es de destacar en este capítulo el concepto que tenía ésta de una de aquéllas:

Herminia, por ejemplo, era un caso realmente excepcional, algo de una categoría muy superior a la que cabe esperar en alguien de su condición (...). Me imitaba en lo que podía, fingía frente a terceros una fantasmiosa relación de amistad más que de subordinación.<sup>52</sup>

Esta caracterización de Herminia la delata a ella misma haciéndola aparecer como hipócrita. El tercer subcapítulo se centra en la relación hostil que mantiene con su hermana Margarita, en su hermano Ignacio, falto de carácter, y en Joaquín, con quien mantiene una relación cordial. La estructura del capítulo III es similar a la de los capítulos anteriores. Se subdivide en dos subcapítulos; el primero es sobre la perfección del cuerpo de la mujer y el segundo es una digresión sobre el cuadro de "Las Lanzas" de Velázquez y sobre los conceptos de lucha, asedio y rendición. Los

capítulos IV, V y VI los ocupa la pequeña novelita EM, escrita por Matilde en sus años de juventud parisina y que publicó con el seudónimo de Claudio Mendoza. Ahora relee la obra con la objetividad que el distanciamiento temporal le ofrece. A pesar de que la estructura de este relato es un tanto repetitiva, se debe, según Gonzalo Sobejano, a que las distintas modificaciones del relato acercan la protagonista al lector:

Las variaciones van aproximando la protagonista al lector, pero además cada una acentúa un aspecto : la espera ilusionada, la dispersión, el rompimiento.<sup>53</sup>

El capítulo IV se subdivide en nueve apartados y la acción transcurre en París. Matilde continúa siendo la narradora en primera persona y la estructuración es similar a la de los anteriores: el presente para las reflexiones y el pasado para describir la acción, en este caso en París con su amiga comprensiva Charlotte, hija de un banquero suizo. El nombre que adopta Matilde en esta novelita es el de Lucía. El mundo descrito en todo este capítulo es el de la crápula parisina: jóvenes sin ideales dedicados a una vida decadente, de perversión y degeneración sexual, jóvenes como Sergio Vidal, un pintor sin talento, Camilo, un seudorevolucionario latinoamericano, Jacques, Jaime, Marina, Gina etc. un mundo vacuo y superficial que impele a Lucía a dejar París y casarse con Javier a su regreso a Barcelona. Los capítulos V y VI se subdividen en otros nueve apartados cada uno y son nuevas versiones de la misma historia. Los siguientes capítulos, VII, VIII y IX, revelan a Matilde algunos aspectos relativos a su papel de narradora, así como

una explicación a sus experiencias amorosas recientes con Camila y tardías con Raúl en París. El capítulo VII se subdivide en cuatro subcapítulos y en él hace una autocrítica de su obra EM, explica que el seudónimo de Claudio Mendoza como autor de EM viene de Claudia, primera amante suya y quien la rescató de las garras de su otra amante Francisca Maldonado. Destaca en este capítulo la mención al aguzado sentido crítico de Raúl, quien confería a EM un valor estructural superior a otros aspectos. Dice Raúl:

El aspecto más interesante reside, me parece a mí, en su estructura, en ese volver una y otra vez sobre el planteamiento primitivo, en ese irlo enriqueciendo con nuevas aportaciones.<sup>54</sup>

El capítulo se subdivide en cinco subcapítulos y nos ofrece una versión de la familia de Matilde: Margarita, Joaquín e Ignacio, de quienes la narradora no se siente muy orgullosa. Diserta también sobre el matrimonio, considerándolo como un acto de pura conveniencia, y menciona el éxito de sus estratagemas a Camila, de las que salió victoriosa:

Temía verse progresivamente anulada, desplazada y recurrió a la más vieja de las estratagemas: excitar los celos de la persona amada, mis celos, mediante una aventura con Roberto (...) Lo que se dice ir por lana y salir trasquilado, jugar con fuego y quemarse, caer en la propia trampa.<sup>55</sup>

El capítulo IX, siguiendo con la misma estructura en espiral, cuenta la estancia de la narradora en Cadaqués de junio a setiembre y recapacita una vez más sobre el supuesto éxito de sus tácticas :

Y en lo que a mí concierne, no haber sido capaz - como la tonta, como la ingenua que a veces soy en estas cosas- de advertir a tiempo por donde iban los tiros, no haber sabido captar el verdadero

signo de sus anzuelos, de las trampas que me tendían.56

Esta nueva versión interpretativa de los mismos hechos por la misma persona, Matilde, sugiere un nuevo proceso de valoración de los mismos por parte del lector, un nuevo nivel de lectura que no nos llevará a ninguna conclusión fácil ni definitiva. La obra concluye cuando ya ha transcurrido un año de la aventura amorosa entre Camila y Roberto. Ahora se hallan las dos en Barcelona, y mientras Camila está fuera de casa ella revisa toda su obra. La división ternaria de la obra, separada la primera de la tercera parte por EM, se corresponde con su misma división temática: la primera formada por el triángulo amoroso Matilde, Camila y Roberto, la segunda, que agrupa tres capítulos como las partes que le precede y le sigue, se centra en las tres versiones de un mismo hecho, la estancia de Lucía en París y su regreso a Barcelona donde se casa con Javier, y la tercera parte en la que vemos a Matilde como crítica/lectora de EM, personaje de CA y autora de toda la obra:

Un baño que relaja y tonifica el cuerpo al tiempo que esclarece las ideas. Justo lo que necesitaba antes de volver a emprender una última revisión de estas páginas.57

En esta obra puede apreciarse, como ya he mencionado, la multiplicidad de papeles que juega Matilde y que vemos en Recuento, VMHM y TDC con Raúl, personaje, lector/crítico, y narrador. El autor de CA, por lo tanto, dispone de su materia narrativa tomando como modelo el número nueve para su estructura externa y el número tres para la división

ternaria de la obra a nivel temático.

TDC, que comienza como CA con una digresión sobre la belleza física y espiritual del hombre y la mujer, continúa con el mismo tipo de estructuración externa e interna visto hasta ahora, sólo que en TDC la división temática surge a partir de las distintas voces narrativas. En primer lugar está el diario de Carlos, hijo del Carlos y Aurea que vimos en VMHM, en segundo lugar tenemos la transcripción de las cintas magnetofónicas, que han sido grabadas por el arquitecto Ricardo Echave en su madurez, amante de Aurea y reelaboración del mismo Ricardo de VMHM, y en tercer lugar las cintas del viejo cacique rural, abuelo de Aurea que deja un mensaje apocalíptico para la humanidad. Como puede apreciarse, existe un vínculo emocional entre los tres narradores. La estructura externa de TDC se establece en doce capítulos y ochenta y un apartados. Esta obra es, como el mismo título indica, la más teórica de las cuatro, y en ella es difícil encontrar un hilo conductor, una progresión. Se trata de una obra que reflexiona constantemente sobre el proceso literario en sí. El primer capítulo, al tratarse de un diario, sigue externa o aparentemente un orden cronológico, pero la narración sigue, a lo largo de toda la obra, la misma estructuración en espiral que hemos visto hasta aquí, subvertiéndose la narración al pasado y volviendo al presente. El comienzo del primer capítulo es una disertación sobre la belleza física y la belleza espiritual. Carlos es un voyeurista/exhibicionista cuya obsesión se cifra en ver y concertar una cita con la vecina



de enfrente, Aurea. El segundo capítulo es una continuación del diario de Carlos, donde se describen los juegos y perversiones de Carlos niño y sus amigos el Busto, Mariano etc. En el tercer capítulo hay un cambio de narrador. Ricardo será quien discorra sobre la infancia, la muerte de su abuela e investigue las causas de la muerte de Margarita, prima suya y ex-amante. Una nota característica a lo largo de toda esta obra es la defunción de muchos de sus personajes: Jaime, Margarita, el Viejo cacique etc. y que preludian la del autor de la obra, Raúl Ferrer Gaminde, que como Esopo ha llegado a la vejez, va a morir y sólo le queda el libro que lleva bajo el brazo como testimonio de su sabiduría que compartirá con el mundo. Los siguientes capítulos narrados por Ricardo tratan de la lucha contra el franquismo, de las razones por las que se hace comunista, de la pérdida de sentido de la arquitectura, la subordinación del arquitecto a los intereses egoístas del promotor y el propietario, la lectura del diario de Carlos por Ricardo con los respectivos juicios críticos que emite a los padres de aquél y que redimen a Carlos como escritor y de la juventud y vejez. Goytisolo ejemplifica el paso de una edad a otra por medio de la libido. Carlos busca afanosamente a Aurea, Ricardo no encuentra satisfacción sexual dentro del matrimonio y el Cacique no siente inclinación alguna por el sexo opuesto. Añade Ricardo un comentario explicativo de lo que fue su obra en proyecto, trasunto de la de Raúl que a su vez lo es de Goytisolo:

Imaginar la aplicación de este procedimiento a la propia estructura de la obra (...) Imaginemos una

obra así, en la que, de cada una de sus partes surjan otras que a su vez generen otras y otras, en un despliegue más y más vasto. Esta fue mi idea primitiva de la obra en proyecto, una obra que no tardó en completarse y definirse hasta quedar concretada en lo que es ahora, el proyecto de una obra compuesta por diversos libros articulados conforme al siguiente esquema: a partir de un relato A, que se ofrece al lector como un todo acabado, explorar el contorno real de B, el autor de A, considerándolo exclusivamente desde fuera, a modo de personaje visto por otros personajes; aproximarse a continuación, a los orígenes de A, al proceso de gestación de la obra, las notas tomadas, los escritos previos, a ser posible en el contexto en que fueron escritos - realidad cotidiana, sueños, etc.-, para concluir, finalmente, con una reconstrucción de la vida de B. Esto es: incluir al autor en la obra y, con el autor, el tiempo, el tiempo que toma ese autor el desarrollo de la obra.<sup>58</sup>

Del capítulo VII al final es el viejo quien narra, un cínico que detesta la filosofía pero que se considera sabio ignorado y menospreciado por su familia. Este anciano moribundo expone los problemas, y con acierto, que aquejan al agricultor español, así como el engaño de la mecanización y la modernización del campo. En las cintas que graba, y que serán transcritas por Carlos, plasma sus odios al indiano que descansa en la silla de ruedas, al Moro y nos transmite sus divagaciones delirantes: una fiesta en la que participan como invitados desde Esopo a Dante pasando por Milton. Esta fiesta se transforma en una orgía sexual, similar a la que vemos en VMHM en el periplo marino. El viejo presencia la muerte de Carlos en la farmacia y poco después muere él. Quedan, pues, tres narraciones de las que se hará cargo Raúl Ferrer Gaminde, autor de TDC. Poco antes de morir y en su delirio paranoico, el viejo ve la llegada de tropas salvadoras, la entrada en el pueblo de un jinete

con caballo blanco, es la epifanía, un nuevo nacimiento que se repite año tras año. Dice el viejo:

Yo veo lo que ellos no ven. El nuevo año que se aproxima, la llegada inminente de las tropas salvadoras con sus enseñas color rosa de epifanía, el atronador relampagueo de los cañones que anuncia una vez más su presencia (...) en columna de a dos, hagan su entrada en el pueblo capitaneados por un oficial montado en un caballo blanco.59

Este final de TDC se une al comienzo de Recuento para formar una estructura en círculos concéntricos al unirse las superposiciones de ambos extremos. Es el mismo caballo blanco del principio, un mundo que se abre y se cierra pero un mundo que incluye otros muchos trazados a veces de forma circular y otras de forma espiral, mundos que son una fiel imagen de ese macrocosmos que es "Antagonía". En otras palabras, y concluyo, Goytisolo nos obliga a andar un recorrido falso que nos lleva al mismo punto de partida. El presente en movimiento constituye la imagen del andamiaje estructural interno de "Antagonía". Señala Riccio al respecto:

Para conseguir la imagen del tiempo en movimiento hay que proceder por sucesivos desplazamientos, viéndose a sí mismo dentro del movimiento y haciéndose ver dentro del mismo -mobilis in mobili- para que la huella que se va dejando impresione la película y deje su rastro lumínico.60

De la misma opinión es Alfred Sargatall, quien señala que la estructura dinámica de "Antagonía" se realiza

a semejanza del borgiano jardín de los senderos que se bifurcan, esta tetralogía se articula como un sistema múltiple de espejos en constante movimiento, un sistema de espejos que aspira a ofrecer al lector exigente un sostenido sutil juego de la memoria y la inteligencia.61

Queda claro que Goytisolo articula su obra siguiendo una unidad estructural externa e interna que gobernará cada una de las cuatro partes de que consta su tetralogía. Para la división externa el número nueve será el código que seguirá y para la división interna el número tres. Hay pues una perfecta organización estructural de "Antagonía" tanto a nivel formal como semántico. El estudio de la estructura nos ha exigido dismantelar cada una de las obras en sus elementos constituyentes para armarlos y reorganizarlos de una manera que dé coherencia y sentido a su totalidad. Este esfuerzo exige un lector activo que se interne en la mecánica y funcionamiento de la obra, y reagrupe cada una de sus partes, viéndose obligado a conocer, profundizar, hilar y recrear la obra con el autor. El escritor de metaficción relega la preponderancia que en la narrativa realista ejercía la literatura como denuncia social o creación de un mundo que fuera reflejo de la sociedad, para pasar a crear un mundo propio que no es copia del universo creado por Dios. Este nuevo mundo se caracteriza fundamentalmente por tener un nuevo orden, ajeno al de la realidad exterior; de esta forma, el escritor no imita sino que crea y fuerza al lector a ser cocreador con él y poner al descubierto los juegos, convenciones y ensamblaje de que se sirve la ficción literaria.

Otra de las notas dominantes de la "nueva narrativa", ya ensayada por Juan Benet o Luis Martín Santos y, por supuesto, por Goytisolo, es la fragmentación de la estructura y el rompimiento con una secuencia lineal que

caracteriza a la narrativa decimonónica y neorrealista. Sin embargo, esto no significa que la estructura no se ajuste a un orden. Como hemos visto, Goytisolo trabaja consistentemente a lo largo de "Antagonía" con tres tipos de estructuras geométricas: circular, espiral y en círculos concéntricos; asimismo, toma los números nueve y tres como paradigmas de su estructura externa e interna respectivamente, los cuales simbolizan la idea de unidad que permea toda su tetralogía.

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Terry Eagleton. Literary Theory: An Introduction. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1983. pp.103 y 104.
2. Marcello Pagnini. Estructura Literaria y Método Crítico. Madrid: Ed. Catedra, 1975. p.161.
3. Ibid, p.163.
4. ---, p.165.
5. Roland Barthes. "L'Activité Structuraliste" en Essaies Critiques. Paris, 1964. Citado por M. Pagnini en p.165.
6. Eagleton. Op. Cit. p.94.
7. Ibid p.96.
8. Jacques Souvage. An Introduction to the Study of the Novel. Gante, 1961. Citado por Mariano Baquero Goyanes en Estructuras de la Novela Actual. Barcelona: Ed. Planeta, 1975. p.18.
9. Ramón Buckley. Problemas Formales en la Novela Española Contemporánea. Barcelona: Ed. Península, 1973. p.25.
10. Alain Robbe-Grillet. For a New Novel. New York:Ed. Grove Press, 1963. p.151.
11. Ibid, p.155.
12. Raúl H. Castagnino. Experimentos Narrativos. Buenos Aires: Juan Goyanarte Editor, 1971. p.24.
13. Luis Goytisolo. "Gestación de Antagonía." en El Cosmos de Antagonía (ECA). Barcelona: Ed. Anagrama, 1983. p.16.
14. Ibid p.17.
15. Julio Ortega. "Entrevista con Luis Goytisolo." en ECA. p.143.
16. Michele Barbi. "Genesis and Composition of the Divine Comedy." en Discussions of the Divine Comedy. ed. Irma Brandeis. Boston: D. C. Heath and Company, 1961. p.47.

17. Mariano Baquero Goyanes. Op. Cit, p.211.
18. Ibid, p.211.
19. J. Eduardo Cirlot. A Dictionary of Symbols. 2nd Edition, N. York: Philosophical Library, 1962. p.234.
20. Luis Goytisolo. Los Verdes de Mayo Hasta el Mar (VMHM). Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. pp. 205 y 206.
21. María Grazia Ciccarello. "Il Nove o il Circolo dell'Identità: Recuento di Luis Goytisolo." Studi Ispanici, 1980. p.251.
22. Ibid, pp.237 y 238.
23. Luis Goytisolo. Recuento. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. pp.623 y 624.
24. Ciccarello. Op. Cit p.245.
25. L. Goytisolo. Recuento. p.237.
26. Ibid; p.597.
27. Ciccarello. Op. Cit.. pp.252 y 253.
28. L. Goytisolo. Recuento. p.613.
29. Ciccarello. Op. Cit.. pp. 250 y 251.
30. José Ortega. "Asedio a Recuento de Luis Goytisolo." Cuadernos Hispanoamericanos Ns. 313-314, (Julio 1976). pp.313 y 314.
31. David K. Herzberger. "Entrevista con Luis Goytisolo." Anales de la Novela Española Contemporánea No. 3 (1977). p.113.
32. L. Goytisolo. Recuento. p.617.
33. José Angel Valente. "Luis Goytisolo 'Recuento' Tres Fragmentos de una Lectura." Insula 341 (Abril 1975). p.1.
34. Ibid. p.12.
35. Cirlot. Op. Cit.; p. 232.
36. Peré Gimferrer. Radicalidades. Barcelona: Bosch, Casa Editorial, 1978. p.71.
37. L. Goytisolo. VMHM. p.16.

38. Ibid. p.53.
39. Michael Boyd. The Reflexive Novel: Fiction as Critique.  
Lewisburg: Buknell Univ. Press, 1983. p.37.
40. L. Goytisolo. VMHM. p.33.
41. Ibid. p.51.
42. Alessandra Riccio. "El Cambio, un Falso Movimiento."  
ECA. p.35.
43. L. Goytisolo. VMHM. p.138.
44. Ibid. p.182.
45. Ibid. p.213.
46. A. Riccio. Op. Cit. p.36.
47. L. Goytisolo. VMHM. p.252.
48. Ibid. p.253.
49. José Ortega. "VMHM de L. Goytisolo: Segunda Etapa de  
una Aventura Literaria." Cuadernos  
Hispanoamericanos 326-327 (agosto-setiembre 1977).  
p.492.
50. P. Gimferrer. Op. Cit.. p.72.
51. M. Boyd. Op. Cit. p.15.
52. L. Goytisolo. La Cólera de Aquiles (CA). Madrid: Ed.  
Alfaguara, 1983. p.45.
53. Gonzalo Sobejano. "El 'Ecce Homo' de Matilde Moret."  
ECA. p. 96.
54. L. Goytisolo. CA. p.189.
55. Ibid. p.236.
56. Ibid. p.258.
57. Ibid. p.271.
58. L. Goytisolo. Teoría del Conocimiento (CA). Madrid:  
Ed. Alfaguara, 1983. p.181.
59. Ibid. p.284.
60. A. Riccio. Op. Cit.. p.28.
61. Alfred Sargatall. "El Juego Especular de Antagonía."  
ECA. p.48.



### **CAPITULO III**

#### **LA VOZ NARRATIVA Y LA FUNCION DEL LECTOR**

La voz narrativa y el papel indiscutiblemente relevante del lector, ejercen una función preponderante en "Antagonía", tetralogía que expone abiertamente una teoría de la recepción -a reader's response theory- totalmente actualizada y en acorde con los estudios que sobre el tema han hecho críticos como Wolfgang Iser y Umberto Eco. La postura que la crítica mantiene con respecto a la teoría de la recepción no es uniforme. Jane P. Tompkins señala que en el contexto de la crítica anglo-americana, el movimiento toma direcciones opuestas al "New Criticism", que cuenta en sus filas con teóricos como Wimsatt y Beardsley. El enfoque de Tompkins, similar al que fundamentará mi trabajo, es el de:

Examine author's attitudes toward their readers, the kinds of readers various texts seem to imply, the role actual readers play in the determination of literary meaning, the relation of reading conventions to textual interpretation, and the status of the reader's self.<sup>1</sup>

Antes de adentrarme en el estudio de cada una de las obras de "Antagonía", me parece oportuno mencionar algunas opiniones de capital importancia relativas a la función del lector y la voz narrante en literatura en general y especial y particularmente en la metaficción.

En el siglo XVIII, el lector era llevado de la mano del narrador para que adoptara un papel específico dentro de la narración. En el siglo XIX este papel es elegido por el lector, que se siente desasido de esta mano directriz y en el siglo XX la función del lector se complicará viéndose obligado a indagar en sus percepciones para captar el

verdadero significado de la obra. Señala Iser al respecto:

The reader is forced to discover the hitherto unconscious expectations that underlie all his perceptions, and also the whole process of consistency-building as a prerequisite for understanding. In this way he may then be given the chance of discovering himself, both in and through his constant involvement in 'home-made' illusions and fictions.<sup>2</sup>

En literatura, no obstante, no hay obra que ate todos sus cabos, por mucho que trate el autor de hacer de su creación un universo cerrado en el que impere su palabra y aísle al lector en su interpretación personal de la materia narrada. Siempre habrá algún dato que quede a merced de los ojos auscultadores del lector. Ya en el siglo XVIII, en su obra Tristram Sandy Laurence Sterne señala que:

No author, who understands the just boundaries of decorum and good breeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in this turn, as well as yourself. For my own part, I am eternally paying him compliments of this kind, and do all that lies in my power to keep his imagination as busy as my own.<sup>3</sup>

La contribución del lector a la obra es tan importante que sin ésta la obra quedaría privada de su sentido.

"Antagonía", como veremos más adelante, es una constante provocación al lector debido a su compleja organización estructural y a los múltiples juegos formales que sustentan la obra. En ésta, según Iser 4, deben ser consideradas cuatro perspectivas que vienen a conformar el repertorio, entiéndase por tal las normas sociales y alusiones literarias que pueblan el texto, y son: la del narrador, la del lector, la de los personajes y la del argumento. La función de las mismas consiste en la producción del objeto

estético, o sea el significado de la obra. La interacción de las mencionadas visiones cambiantes en un texto creará la gama de focalizaciones "internas" del texto que hay que distinguir de la focalización "externa", la cual vincula el texto a la realidad exterior. El lector será testigo de los continuos cambios de puntos de vista que se verifican por intercesión del narrador de la obra. En realidad, el narrador media entre el lector y los acontecimientos, de modo que éste ve lo que aquél quiere, y el lector se verá obligado a reaccionar constantemente ante los diversos, y a veces opuestos, puntos de vista ofrecidos por los personajes.

Si en el siglo XVIII, la relación autor-lector da la impresión de que ambos quieren descubrir la realidad humana, en el siglo XX, como vemos en William Faulkner, Marcel Proust, James Joyce o Luis Goytisolo, el autor abandona al lector que debe desenmarañar los andamiajes narrativos con el fin de dar significado a la obra. La evolución en la relación autor-lector parte, según Iser, de cuando

the reader of modern novels is deprived of the assistance which the eighteenth century writer had given him in a variety of devices ranging from earnest exhortation to satire and irony. Instead he is expected to strive for himself to unravel the mysteries of a sometimes strikingly obscure composition.<sup>4</sup>

Esto refleja la idea que la literatura deja de ser divertimento para ser compromiso con la materia narrada. El punto intermedio en este proceso evolutivo viene dado por la novela realista decimonónica en la que, según Iser 5, el autor provee al lector con claves inconfundibles para que

éste realice sus propios descubrimientos o llegue a sus propias conclusiones.

Es necesario tener en cuenta que en la lectura de una obra, el lector experimenta un proceso mental de aceptación, rechazo, pregunta etc. y este proceso será incentivado principalmente por dos componentes dentro del texto:

First, a repertoire of familiar literary patterns and recurrent literary themes, together with allusions to familiar social and historical contexts, second, techniques or strategies used to set the familiar against the unfamiliar.<sup>6</sup>

Asimismo, el lector debe tener una parte activa en la obra, tratando de buscar la comprensión de los personajes e interpretar la actitud del autor hacia su creación:

Rather than passively accepting the judgments of intrusive authors, readers must become imaginatively engaged in the process of understanding a given character. In a sense, the reader's task is to convert the showing into a telling, to reestablish the convention of omniscient narration by inferring what the authors' attitudes toward their creations actually are.<sup>7</sup>

De esta manera, al conocer a los personajes de la obra el lector habrá dado un paso decisivo hacia el conocimiento de su creador, ya que las ideas de éste serán proyectadas en sus personajes. Por otro lado, Patricia Waugh señala que

the reader is made aware that, in the fiction-reading process, an act of consciousness creates an object that did not exist before. However, the reader is further reminded that this act can not create anything that could exist outside the dialectic of text and consciousness.<sup>8</sup>

Comenta Linda Hutcheon con respecto al lector de metaficción, que éste es encaminado por el autor a unir su mundo con el universo de la ficción <sup>9</sup>, y añade:

By reminding the reader of the book's identity as

artifice, the text parodies his expectations, his desire for verisimilitude, and forces him to an awareness of his own role in creating the universe of fiction-reading and writing share those two significantly human paradigmatic functions. The first is the making of ordered fictions, which is not unlike the myth-making impulse in its imaginative freedom that paradoxically creates order and meaning. And the second is the use of language to create those fictional worlds.<sup>10</sup>

Ya directamente relacionado con "Antagonía", Juan Goytisolo señala el paso cauteloso que debe seguir el lector para sortear toda clase de obstáculos y trampas, viéndose obligado a una relectura de la obra para recrearla con el autor:

El lector camina así por un suelo infectado de añagazas y trampas, que le constriñe a detenerse y mirar atrás con el autor para recrear la obra simultáneamente a éste. El juego es arduo, pero excitante: autor obra y lector forjan sus respectivas identidades en un cruce y descruce de planos que nos remite a la concepción velazquiana del espacio.<sup>11</sup>

De acuerdo con Peré Gimferrer, podemos señalar que existe en la novela hispánica actual un proceso de disgregación o vaporización del narrador. Lo que guardan en común títulos como Tres Tristes Tigres, de Cabrera Infante, Reivindicación del Conde don Julián y Juan sin Tierra, de Juan Goytisolo, Cambio de Piel y Terra Nostra, de Carlos Fuentes, Recuento, de Luis Goytisolo, o Una Meditación, de Juan Benet, es el hecho de que en todas ellas el narrador, eje firme e invariable de la novela decimonónica, pierde consistencia, cede a la inseguridad y a las zonas de sombras, se desdobra en múltiples voces hablantes que son máscaras vacías de una identidad ilusoria.<sup>12</sup>

Recuento es considerada por algunos críticos como un

experimento narrativo en el que una de las líneas temáticas dominante es la construcción o forja de un narrador. José Angel Valente apunta que

si de sus distintas vías argumentales o temáticas hubiéramos de escoger la dominante, diríamos que el argumento central de Recuento es la lenta, la demorada construcción de un narrador futuro.<sup>13</sup>

Salvador Clotas señala que "Antagonía" es fundamentalmente una reflexión sobre la obra literaria y su proceso de elaboración, así como sobre la relación entre autor-obra-lector.<sup>14</sup> La polémica surge cuando se trata de definir la identidad de la voz narrante de los primeros nueve capítulos de Recuento, narrados en tercera persona singular y en primera plural. Ante la falta de un narrador explícito, el lector se siente desorientado y puede llegar a preguntarse si lo que tiene ante sí es un monólogo interior, un soliloquio o una reflexión introspectiva. Queda descartada la técnica del monólogo interior a lo Joyce, ya que ésta cumple su cometido en las áreas del pensamiento del autor o en las de un personaje que encarna las ideas de su propio autor. El monólogo interior, además, empieza y termina dentro de las fronteras del pensamiento de ese personaje. Salvador Clotas señala a propósito, que la razón por la que no se da el monólogo interior radica en la existencia en "Antagonía" no de un personaje, o de un solo autor sino dos: Luis Goytisolo y Raúl, protagonista difícilmente reemplazable por el anterior.<sup>15</sup> Alfred Sargatal opina con respecto a la identidad narrativa de estos primeros capítulos de Recuento que son producto de una narración impersonal en la que el narrador inexistente no ha

encontrado aún su objetivo y evoluciona hacia una pseudoidentidad manifestada en las múltiples voces de arqueólogos, historiadores, urbanistas etc.<sup>16</sup> Según José Angel Valente, no existe en la obra ninguna voz narrativa unificante, "Recuento se nos aparece como un texto antenarrado cuyo narrador aún no existe".<sup>17</sup> Ricardo Gullón, en un excelente artículo, menciona el esfuerzo que el autor implícito realiza para conceder autonomía propia al texto:

El autor implícito de Recuento se esfuerza en lograr la autonomía del texto (la sensación, claro está de que el texto no depende tanto del autor como de su energía propia), en dejarle seguir unas líneas de fuerza no impuestas sino surgidas de un modo de organizarse a la vez libre y, paradoja muy comprensible, sutilmente muy controlado.<sup>18</sup>

La novela sigue una progresión gradual en la que el texto cobrará autenticidad en la medida en que el autor implícito ceda su papel como tal al narrador-personaje que es Raúl. La estrategia de Goytisolo se basa en la sustitución paulatina del autor implícito por el narrador, identificando a éste con Raúl. Lo que narra el primero incluye a Raúl, dando la impresión de que la información que nos facilita es objetiva. El cambio de narrador implícito por narrador explícito se produce en el momento en que Raúl se confiesa autor de lo escrito. Iser da una definición clara y precisa de las distintas funciones del autor, autor implícito y narrador que conviene tener presente en este estudio:

The man who writes the book (author), the man whose attitudes shape the book (implied author), and the man who communicates directly with the reader (narrator).<sup>19</sup>

Hasta que la narración cambia a primera persona, el discurso es producto, según Ricardo Gullón, de una "conciencia



múltiple" que caracteriza un estilo no objetivo de la narración en tercera persona.<sup>20</sup> Según Ciccarello, en los primeros capítulos de Recuento -del I al IV-, que se hallan narrados en tercera persona, hay una objetivación del yo narrante en un él narrado:

Il narratore sembra aver oggettivato quanto piu possibile il proprio processo memoriale, la distanza tra il suo "io" e quella dell protagonista è massima.<sup>21</sup>

En el primer capítulo de Recuento, el narrador se refiere a unos niños que juegan a la guerra, pero Raúl no aparece individualmente mencionado. El narrador usa la forma de "ellos":

Había nieve. Caminaban obstinadamente, pequeños y colorados, con sabañones, el cuello encogido y los hombros agarrotados, las manos en los bolsillos, la bufanda colgando por la espalda.<sup>22</sup>

En su mayor parte, el uso de la tercera persona tiene tintes de impersonalidad, y aunque en algunas ocasiones el narrador haga uso de un tiempo presente, la narración de este primer capítulo parece tener lugar en algún oscuro recoveco de la mente, en el ámbito de lo inconsciente. El narrador no centra su atención en Raúl sino que el objeto de su narración se caracteriza por la dispersión y la disparidad. De Ramona, que da cuerda a la gramola y pone un disco, se pasa a la llegada de los soldados al pueblo, a la muerte de Pere Pecats por una bomba, a la Pilate, a la Quilda, al abuelo etc., y la técnica que predomina consiste en mencionar al personaje y comentar brevemente sobre el mismo, muchas de las veces sin aportar nada significativo a la narración. De esta manera, Goytisolo nos presenta una

colectividad, no caracterizada, en el seno de la cual nace y crece Raúl durante los años de la guerra. Comenta el narrador al principio de la obra:

Dicen que los del comité se han ido del pueblo, decían.

Cuando salieron a la calle todavía sonaba algún cañonazo lejano, algún disparo perdido. Habían abierto las ventanas de par en par, riendo y llorando, abrazándose, y en la calle gritaban y cantaban y todo el mundo levantaba el brazo, corría y se empujaba, seguía a los soldados.<sup>23</sup>

Esta descripción impersonalizada de los hechos tendrá su continuación en el capítulo siguiente, donde el narrador hará uso de la pasiva con se y de la tercera persona plural, incluyéndose en ambas a Raúl. En este mismo párrafo del capítulo II el narrador pasa al primer elemento diferenciador, el pronombre indirecto "le" que por vez primera individualizará a Raúl cuando el narrador describa el choque de las miradas de Raúl y el cura Palazón:

Durante todo el mes se rezaba el rosario en la capilla ... Por cada buena obra se entregaba un granito de trigo ... Los pequeños eran los últimos en entrar ... Avanzaban por el pasillo central ... El padre Palazón vigilaba ... Y sin embargo sus miradas se cruzaron, le hizo desviar la vista.<sup>24</sup>

A partir de este momento la individualización de Raúl será cada vez más marcada, hasta llegar a cobrar identidad diferencial con respecto al grupo de amigos y su familia. Sin embargo, es el capítulo primero uno de los que sorprende mayormente en la obra por su concisión. Los párrafos de este primer capítulo parecen desgajados de un bloque narrativo más amplio, no hay una firme conexión entre ellos

y nos remiten, en el recuerdo, al mundo de Las Afueras.

Peré Gimferrer señala que

es, sólo entrado el capítulo caeremos en la cuenta, la perspectiva de la percepción infantil. La conciencia del narrador es impersonal, pero su ámbito es el mundo de la infancia.<sup>25</sup>

Es difícil saber quien habla en Recuento, Peré Gimferrer dice que "un narrador impersonal, y diríase que colectivo, al principio y hasta el capítulo del campamento militar ... varias cintas superpuestas".<sup>26</sup> Está claro que el narrador de Recuento entra en la categoría de narrador-protagonista, pero ésta asume distintas variantes como hemos visto hasta ahora.

En alguna ocasión, el narrador presenta la narración utilizando la forma dramática para lograr mayor objetivación de la materia novelada, se puede ver en el capítulo V de Recuento, el de las milicias de estudiantes, donde se reproduce directamente el diálogo de los personajes sin ninguna voz autorial introductoria. El mismo recurso narrativo aparece de nuevo en VMHM, donde los diálogos de Ricardo y su esposa, y de Carlos y Aurea se mezclan y transponen, a modo de collage, sin que una voz narrante ayude al lector en su identificación.

El narrador implícito de Recuento delegará, con cierta frecuencia, su voz a otras voces narrantes con identidad propia que empiezan a hacer acto de presencia en el capítulo VI cuando Raúl y Aurora, cargados de octavillas subversivas y apercebidos de la presencia de la policía, se refugian en la Sagrada Familia. Aquí irrumpe una voz nueva y ajena a la anterior que describe con pelos y señales, con gran detalle

y colorido, las Puertas de la Fe, de la Caridad y los ventanales de la Sagrada Familia (pp. 148-151; 169), esta es la voz del arquitecto. Acto seguido, tras vaciar las octavillas en la oquedad que se abría en la rotonda, Raúl abre el plano de la ciudad y una voz, similar a la del guía turístico, profiere una larga descripción de la ciudad (pp. 152-155, 170, 178, 194 y 195). A continuación, Escala expresa el sentir de la oposición franquista por medio de un largo discurso en el que destaca el uso de la dialéctica marxista cargada de retoricismo (pp. 156-160). A partir de aquí, estas voces se suceden con la frecuencia que el caso las suscita. En algún momento surgirá la voz del historiador que nos describirá con gran erudicción la historia de Barcelona, en otro será la voz del medievalista la que nos hable del medievo y en otro serán otras voces que nos hablan de política, marxismo, sociología etc. Como señala Peré Gimferrer<sup>27</sup>, la diferenciación entre estas voces, sean las de Escala, Jorge -padre de Raúl-, la tía Montserrat u otras, con las de los eruditos del pasado catalán, urbanistas o guías turísticos, será cada vez más difícil de percibir y deslindar gracias a su neutralización, con lo que se producirá un divorcio entre la voz narrante y la del autor; si aquellos tratan de defender o exponer un punto de vista con la seriedad y el rigor que le corresponde, el autor no espera del lector que respete y acate tales pronunciamientos. Esta técnica narrativa le brinda al autor la posibilidad de expresar en la obra una realidad variopinta sin comprometerse con ninguno de los

postulados allí presentados.

En el capítulo VII, hay una nueva digresión con carácter político por parte de Escala (pp. 196-199) y al final de la misma hay una intervención del narrador para congratular a Escala y así manifestar al lector que el punto de vista de Escala y el suyo concuerdan:

Escala, personalidad fascinante, todo lógica y realismo, rigor y método, implacable y preciso como una máquina así en sus análisis teóricos, en sus exposiciones vertidas en términos dialécticos, por encima de operaciones sólo formalmente verdaderas.<sup>28</sup>

El narrador que tales muestras de admiración profesa por Escala parece desplazar su sentir a ese período juvenil cuando militaba en las filas comunistas, pero sabemos que en el tiempo de la escritura, Raúl, ya no comparte esas ideas y se ha retirado definitivamente del partido comunista para entregarse al oficio de escritor. Posteriormente aparece una voz narrante en primera persona plural que habla sobre la personalidad política de Cataluña y la traición de la alta burguesía catalana, que se ha integrado en la oligarquía monopolista española. Desconocemos a quien aglutina esta voz en plural, lo único que podemos suponer es que se trate de la voz de Escala unida a la del narrador o bien la voz de éste unida a la de un historiador, o bien que cualquiera de ellos esté utilizando el plural mayestático cuando en realidad se trata solamente de una persona. De todas formas, el uso de la primera persona plural por el autor sugiere una serie de experiencias colectivas en las que todos participan de igual manera y en las que no hay una individuación manifiesta:

Porque, si bien es cierto que nosotros defendemos la incuestionable personalidad política y cultural de Cataluña, lo hacemos en cuanto comunistas, esto es, en cuanto vanguardia de las clases obreras.<sup>29</sup>

El grado de confusión se incrementa cuando la voz del guía turístico de la ciudad de Barcelona se funde en una larga descripción con la voz del historiador de esta ciudad, quien traza los orígenes de la ciudad desde su fundación hasta el regreso de Colón de América a fines del siglo XV. A continuación se abre un segmento narrativo en el que Escala se dirige a los estudiantes exhortándoles a manifestarse y los asesora en cómo eludir la persecución policial:

Un encontronazo como por casualidad y luego cada uno por su lado. Uno hacia la salida de la plaza del Rey y el otro hacia la de la calle de los Condes de Barcelona. O sea, si se ha entrado por la Plaza del Rey, salir por la calle de los Condes de Barcelona.<sup>30</sup>

La narración sigue ininterrumpidamente y, ante nuestro pasmo y sorpresa, de manera inadvertida, la voz de Escala cede paso y se funde con la del narrador o la del guía turístico. Nos apercibimos de ello cuando la descripción de la ciudad de Barcelona, iniciada por Escala, llega al siguiente punto:

Consejo de Ciento y Cerdeña, dando vueltas en sentido contrario al de las agujas del reloj o viceversa, hasta toparse con Escala o, en ocasiones, directamente con Obregón.<sup>31</sup>

Esta voz que describe la ciudad se une, sin introducción alguna, a la voz que historia Barcelona. Se da en "Antagonía", con suma frecuencia, esta mencionada fusión o yuxtaposición de voces narrantes sin que exista una voz introductoria. En otras ocasiones, la voz narrante toma una nueva dirección y hace una severa crítica de la burocracia catalana (p. 291-296), en otras habla con voz de exquisito

gourmet (p. 410-412) uniéndose a la del historiador de la literatura catalana (p. 412-416). Esta amalgama de voces narrativas, difícilmente identificables, es indicativo de la preponderancia que ejerce el discurso, al punto de que el lector cede en la búsqueda de esa voz autoritaria para anegarse en el flujo discursivo.

A lo largo de Recuento, Raúl emitirá juicios diversos sobre su concepción de la literatura. Su teoría de la novela disenterá considerablemente de la novela realista de los 50s, identificable con lo que Goytisolo venía haciendo en Las Afueras y Las Mismas Palabras. En el campo de la ficción literaria se corresponde con la novela que escribe Adolfo Cuadras. Raúl hace su primera crítica a la obra de aquél cuando se entera que va a presentar su obra al premio Nadal, juzgándola de un realismo superficial sin mayores ambiciones que la de ser una mera transcripción de la realidad:

Lo que quiero decir es que no se puede hacer una novela sobre nosotros, que es lo que de hecho es su novela, un roman à clé, limitándose a dar testimonio de una parte de nuestros actos, sin ahondar, sin darle al menos una significación -la que sea- que la haga literariamente válida.<sup>32</sup>

La obra de Adolfo Cuadras, sobre la que el lector emitirá el mismo juicio que Raúl, servirá de punto de referencia ante la cual la obra de Raúl marcará un punto de inflexión, de torcimiento y desviación narrativa. Raúl tenía la impresión de estar creando una obra con un trasfondo de realismo mucho más intenso que la obra de Cuadras, una obra que fuera objeto de posibles referencias y sobre la cual un lector o escritor pudiera escribir una novela, que es precisamente la

función que tiene Recuento con respecto al respecto de la tetralogía:

Al fijar las palabras en sus notas, tenía la sensación de estar creando algo y no ... la impresión de estar jugando un juego por jugarlo, no porque le interesara de veras ... La sensación de estar configurando, con sólo palabras, una realidad mucho más intensa que la realidad de la que toda esa literatura pretende ser testimonio o réplica ... Un libro que fuera, no referencia de la realidad sino, como la realidad, objeto de posibles referencias, mundo autónomo sobre el cual, teóricamente, un lector con impulsos creadores, pudiera escribir a su vez una novela o un poema.<sup>33</sup>

Raúl presenta aquí lo que David K. Herzberger denomina "A formalist poetics that compels him to create a dynamic textual language"<sup>34</sup>. El escritor al iniciar su carrera debe enfrentarse al pasado literario y confrontar sus ideas con las precedentes para asimilarlas y aceptarlas o rechazarlas, que es lo que Raúl hará cuando comienza a escribir. Señala Herzberger que Goytisolo no toma la posición contraria al realismo o behaviorismo de la novela de los 50s, aunque reconoce el valor de algunos principios formalistas en una obra de arte, rehusa aceptar los postulados estructuralistas según los cuales la obra de arte sólo tiene valor como objeto.<sup>35</sup> Goytisolo mantiene la teoría, y la pone en práctica, que el escritor tiene algo que decir de sí mismo y de su obra artística.

El distanciamiento entre el yo-narrador y el él-narrado se irá acortando a medida que nos acercamos al momento en que Raúl toma la pluma, donde el él-narrado es absorbido por el yo-narrador para convertirse en un yo-narrado. En Recuento hay entonces un narrador implícito que novela las



preocupaciones, las ilusiones, las crisis político-emocionales de Raúl, y en el momento en que éste se entrega a la tarea de escribir su obra, hay un total paralelismo y correspondencia entre el pensar y actuar de Raúl como personaje y como narrador. Raúl, que estudia en la universidad abogacía, engrosará las filas de los héroes o protagonistas intelectuales a los que tan acostumbrados nos tiene la literatura española contemporánea. Según Herzberger:

La creación de un protagonista intelectual facilita la formación de una literatura consciente de sí misma, más a menudo, como hemos dicho, mediante la representación de un escritor escribiendo.<sup>36</sup>

Los últimos nueve apartados del subcapítulo IX, narrados en primera persona por Raúl, marcan el principio de VMHM y el inicio de Raúl como escritor con una teoría literaria ya expuesta en las últimas páginas de Recuento. VMHM es considerada por la crítica la novela de la escritura, en oposición a CA que sería la novela sobre el proceso de leer. En VMHM, la simultaneidad, la superposición de planos narrativos, la distorsión temporal y espacial, la vida del narrador con sus amigos, sus notas etc. confunden y desorientan al lector al grado de tener que entrar el lector en la narración para ordenar esa materia caótica y dar unidad a la fragmentariedad de la misma. En esta obra, Raúl Ferrer Gaminde es el narrador-personaje que escribe sus notas, al tiempo que las autocritica y presenta, como hará Morelli en Rayuela de Julio Cortázar, su teoría de la novela dentro de su propia obra. Goytisolo, autor real

de VMHM, crea una ficción literaria en la que Raúl es personaje y narrador de esta obra. Si Recuento comienza siendo narrado en tercera persona y acaba siendo narrado en primera persona por Raúl, que ha llegado a escritor, de igual modo VMHM principia en tercera persona relatando el narrador-protagonista algunos datos sobre sus padres y adolescencia; Un pasado que en ambas obras es descrito con la misma falta de certeza y precisión que se desprenden del recuerdo lejano:

Un día soleado, domingo probablemente; un día en que Rosa había venido a comer ... un día primaveral, el jardín como con fiebre, con aromas, con moscardones, con cantos de mirlo. O bien un día anubarrado, con el viento sonando casi como lluvia en las hojas sequizas.<sup>37</sup>

En la tercera parte de este capítulo primero "Diálogo del Afrodita", se suceden varias voces narrantes. En primer lugar está la voz del narrador-protagonista que narra en tercera persona. Junto a esta voz otras voces irrumpen en el texto, como ya vimos en Recuento, para contarnos la fracasada experiencia económico-amorosa de Carlos y su esposa Aurea, así como el viaje de Ricardo que los acompaña con su esposa. Todos ellos cuentan su experiencia en Argentina en primera persona y en pasado. No obstante, hay un problema de separación de voces narrantes en este capítulo, ya lo vimos también en Recuento, y se produce cuando Aurea nos está narrando el comportamiento agresivo e irritable de Carlos en las fiestas burguesas, sus pendencias y la vida decrépita de la juventud de ahora y, de pronto, nos percatamos que quien está narrando no es Aurea sino Ricardo, que reflexiona sobre su hermano Carlos:

Y Aurea: ¿Quieres parar de beber, por favor? Cuando bebes te bestializas. Me gustaría que pudieras verte a tí mismo... ¿Cómo hubiera reaccionado en la Barcelona de nuestra época, ante la opresión del medio familiar y social, ante la aventura de América, ante las dificultades que hubo que ir superando? Porque mi hermano nos ayudó al principio, es cierto, Pero, ¿y luego?.38

Goytisolo cambia drásticamente de unos personajes a otros y de unas situaciones a otras con el fin de intensificar el proceso constructivo de la obra. El lector se ve obligado a memorizar, retroceder en el texto, releer, concentrarse en la narración para no perderse en la complejidad de las estructuras narrativas. Raúl H. Castagnino dice que

para el lector avisado la problematización de las estructuras da como resultado un nuevo placer de la lectura: el de la recomposición.39

Sin embargo, hay veces en las que este placer se torna fastidio y desasosiego cuando las claves del texto no se encuentran a primera vista o tardan en aparecer. Para Lucien Goldmann, en cambio, bajo la estructura global subyace una visión del mundo a la que el lector llegará a través del descubrimiento de las microestructuras que conforman la obra:

With the discovery of microstructures, I can extend the concept of unity to style and to the order of propositions and words. If this hypothesis proves valid, there would then be a sociological level where the mental structures that constitute a world view may be elaborated. This world view is the global structure of the work and includes the stylistic level.40

En el análisis de una obra de arte el lector debe desenmascarar el trasfondo cultural y sociopolítico que subyace en su estructura, ya que, como señala Fredrik Jameson "there is nothing that is not social and historical

-indeed, that everything is 'in the last analysis' political".<sup>41</sup> Estos juegos estructurales y cambios de voz narrante, tienen por fin intensificar el proceso constructivo de la obra por parte del lector, que se ve obligado a hilar el pasado con el imprevisible futuro. Señala Iser que:

One common means of intensifying the reader's imaginative activity is suddenly to cut to new characters or even to different plotlines, so that the reader is forced to try to find connections between the hitherto familiar story and the new, unforeseeable situations. He is faced with a whole network of possibilities, and thus begins himself to formulate missing links.<sup>42</sup>

Si el lector se siente desorientado es porque el narrador no le ha dado las pistas orientadoras que él esperaba. El lector se halla perdido en una maraña de situaciones en las que no se asocia o identifica con ningún personaje y el texto no le guía por ese mundo novelesco, con lo que sus expectativas se hallan al nivel de cero. Señala Linda Hutcheon que, dentro del realismo tradicional, al lector se le pide identificar a personajes, acciones, escenario etc. y reconocer su semejanza con otros de la realidad empírica; por este motivo, la lectura es pasiva, pero con la metaficción se rompen estos códigos y el lector debe decodificar el texto y establecer nuevos códigos con los que se enfrente a los fenómenos literarios y les dé vida.<sup>43</sup> En VMHM puede decirse, con Tzvetan Todorov, que el yo del narrador y el él del protagonista se encuentran en la misma latitud, siendo ambos conocedores del desarrollo de la acción. El narrador se halla unido a uno de los personajes

y observa todo a través de él. Según Todorov, en este tipo de discurso se encuentran fundidos el yo y el él en un yo narrador, haciendo aún más difícil captar la presencia del verdadero yo, la del narrador.<sup>44</sup> Tanto en Recuento como en VMHM o en CA, se hallan unidas ambas voces, la del yo y la del él. Hay casos en los que la voz narrante es tan difícil de identificar que sólo mediante un análisis del discurso podemos discernir quien habla. El lector es invitado a seguir las huellas del discurso más que de la acción, y en esta búsqueda a través de un laberíntico discurso, él sólo puede tratar de volver atrás y seguir adelante, tratar de reconstruir el presente en función del pasado, y cuando al lector se le ofrece un abánico de puntos de vista, se ve obligado a reducirlos a algo consistente y coherente, con lo que su participación en la obra es indirectamente sugerida por el autor; en "Antagonía" esta participación es directa y deliberadamente inducida. Cuando Ricardo oye de su esposa lo que Carlos le ha contado, todo parece indicar que la narración que sigue (pp. 29-31) es verbalizada por ella, pero el final del segmento narrativo concluye de la siguiente manera:

En sus cartas nunca nos dijo nada y la primera noticia de que así iba a suceder exactamente, de que no volveríamos a verla, nos llegó por una carta del abuelo, cuando ella ya no podía escribir. A veces pienso que, en el fondo, también yo lo sabía y que simplemente no quise darme por enterado.<sup>45</sup>

Este adjetivo masculino nos indica claramente que ha habido un cambio de voz narrante a lo largo del discurso, pero sólo encontraremos, o creemos encontrar, la mutación mediante un

cuidadoso análisis de la sintaxis del discurso. En otras ocasiones el cambio de voz narrante se produce al verificarse una inversión del estilo indirecto libre por uno directo:

Que su padre, con un hijo muerto en la guerra, y el otro ... Y que era ella, la madre, la que salvó la casa haciendo faenas ... Y que esta situación de incapacidad y dependencia no podía sino agravar el estado depresivo del padre ... Sombrío, silencioso, sumido cada día más horas en la oscuridad de la cama... Lo único que quisiera ver antes de morir, había dicho. Carlos con estudios elementales, más el bagaje cultural que se iba procurando por sí mismo... Empezó a trabajar de chupatintas en una oficina a los catorce años.<sup>46</sup>

Cuando Ricardo toma la palabra, ya no necesita el "que" utilizado por aquélla para referirse a lo que Carlos le había confiado, porque su narración es de primera mano y no está recontando nada.

A partir del capítulo II ya no es difícil saber que quien detenta la voz narrante es Raúl, y la relación de los hechos en los que él se ve involucrado va alternativamente de la primera persona, "Volví hacia el pueblo siguiendo la playa inanimada"<sup>47</sup>, a la tercera, "Percibido de todo eso, él se negará no sólo a firmar la multa"<sup>48</sup> y a la tercera plural "Ahora, irnos a cenar algo."<sup>49</sup> Este cambio de persona en la narración supone un cambio de perspectivas. Según Iser:

The activity of reading can be characterized as a sort of kaleidoscope of perspectives, preintensions, recollections. Every sentence contains a preview of the next and forms a kind of viewfinder for what is to come; and this in turn changes the "preview" and so becomes a "viewfinder" for what has been read.<sup>50</sup>

Este proceso de anticipación y retrospección fluye con cambios bruscos debido a giros y vueltas inesperadas.

Cuando el fluir narrativo se interrumpe y el lector se siente perdido, desorientado, es el momento en el que el lector tiene la oportunidad de establecer conexiones, de llenar los vacíos dejados por el texto mismo, existiendo distintas posibilidades:

For each individual reader will fill in the gaps in his own way, thereby excluding the various other possibilities; as he reads, he will make his own decision as to how the gap is to be filled. In this very act the dynamics of reading are revealed.<sup>51</sup>

Así pues, el texto está lleno de espacios en blanco, de vacíos, de intersticios que hay que rellenar, y quien escribió la obra prevé que serán cubiertos por el lector. Según Umberto Eco, las razones por las que han sido dejados estos espacios en blanco radican en que el texto es un mecanismo perezoso, económico, que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él, y por otro lado en que a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa.<sup>52</sup> El texto, por lo tanto, postula una cooperación del lector para que le dé validez. Hay ocasiones en las que lo que no se dice, lo que sugiere el texto, despierta el interés del lector que se verá tentado e invitado a completar esos vacíos narrativos y, de esta manera, participar en el proceso creador de la obra. Según Iser:

What is missing from the apparently trivial scenes, the gaps arising out of the dialogue -this is what stimulates the reader into filling the blanks with projections. He is drawn into the events and made to supply what is meant from what is not said.<sup>53</sup>

Si esta participación del lector es imprescindible en la novela del siglo XX, más aún dentro de la metaficción donde el texto es un continuo y directo desafío que provoca al lector. Señala Hutcheon:

Readers of metafiction are at the same time made mindful of their active role in reading, in participating in making the text mean. They are the distanced, yet involved, coproducers of the novel.<sup>54</sup>

Una de las preocupaciones de Raúl, de frecuente recurrencia en VMHM y en otras obras de "Antagonía", la constituye la necesidad de tranquilidad y concentración para poder escribir su obra. Raúl se queja de las malas condiciones en las que se encontraba cuando escribía: a ratos libres, de manera discontinua y agobiado por los problemas domésticos que tenían su origen en la relación absorbente del padre de Rosa, Alfonso, quien quería integrar a aquél en el mundo de los negocios:

Ambos, por otra parte, nos encontrábamos de especial mal humor: en mi caso, íntimo descontento respecto a lo que estaba escribiendo, ese trabajo que realizaba en pésimas condiciones, a ratos libres, de manera discontinua, cada vez más agobiado por los problemas domésticos.<sup>55</sup>

Además de la falta de concentración, otra de las preocupaciones relativa a su obra en proceso la constituye el peso como una losa de ese lastre influyente de los viejos estilos narrativos, aceptados por su época y que él desecha como requisito indispensable para dar vida a su propia voz creadora:

Como ese escritor que sólo encuentra su propia voz cuando decide echar por la borda todos los estilos y tonalidades convencionalmente aceptados por el gusto de su época.<sup>56</sup>



Estas menciones al proceso de la escritura son muy numerosas en "Antagonía" y, especialmente, en VMHM, cuyo tema prioritario es la escritura. Esta empresa creadora debe tener presente varios aspectos aparte del estilo, de la técnica o de la estructura. El escritor debe considerar los temas que, según Raúl, eligen al autor:

Y es que, así como no es Dios quien crea a los hombres sino el hombre quien crea a los dioses, así, y bien que lo experimentan numerosos escritores y artistas, no es el autor quien elige sus temas y sus tramas, sino esas tramas y esos temas los que eligen su autor.<sup>57</sup>

El autor de metaficción trata también de los actos de imaginación, restando caracterización y realismo a sus personajes, con lo que el lector se siente en la necesidad de percibir todas las experiencias narrativas en términos de acto de escritura.<sup>58</sup> VMHM está en contra de la caracterización psicológica "Rehuir toda caracterización cerrada, coherente. Nada de personajes, de caracteres psicológicos".<sup>59</sup> El lector de metaficción ya no podrá construir ilusoriamente una interpretación al relacionar el texto, o el discurso, con el mundo real, ahora el lector debe dar sentido y significación a la obra mediante un proceso de relaciones verbales. Señala Waugh que:

Any text that draws the reader's attention to its process of construction by frustrating his or her conventional expectations of meaning and closure problematizes more or less explicitly the way in which narrative codes -whether 'literary' or 'social'- artificially construct apparently 'real' and imaginary worlds in the terms of particular ideologies while presenting these as transparently 'natural' and 'eternal'.<sup>60</sup>

El lector es deliberadamente desorientado y estará en ascuas durante un tiempo, suspendida su atención a la espera de

encontrar el hilo de Ariadna que, como es habitual en Goytisolo, él mismo nos tenderá para salir del laberinto en el que nos hemos perdido. Raúl conceptualiza la novela como una objetivación de la conciencia de uno. En cuanto al uso de la primera y de la tercera personas, que ya hemos visto, se destaca en "Antagonía" el carácter limitante de aquellas para describir lo imaginario:

En cuanto a persona narrativa, recurrir también a la primera, pues así como en César el uso de la tercera persona constituye un recurso encaminado a obtener una mayor verosimilitud y objetividad en el relato, así, en general, resulta difícil saber donde hay más campo libre para lo imaginario, si en esa falsa objetividad de los relatos en tercera persona o en la falsa intimidad que ofrece el uso de la primera.<sup>61</sup>

La opinión generalizada de la crítica, que no comparto, señala que VMHM es una obra centrada en el proceso de escribir, mientras que CA enfatiza la operación de leer. La narradora, Matilde Moret, es autora en la obra de un indeterminado número de cartas y notas cuyos destinatarios son Camila y Roberto, el amante de ésta. Matilde es la protagonista de CA, incluso la novelita que lee, EM, es una obra escrita por ella, en la que la protagonista, Lucía, se corresponde con Matilde cuando ésta contaba sus veinte años. De la misma forma que Lucía es una transposición literaria de Matilde, ésta lo es de Raúl que, a su vez y siguiendo esta deducción lógica, se le asocia con Luis Goytisolo. Matilde, que se encuentra alrededor de los cuarenta en el momento en que escribe CA, es el personaje más caracterizado de esta tetralogía y uno de los más interesantes de toda la literatura española. Todo pasa por su mirada, su criterio

es el único que llega al lector; y a través de los juicios que hace de otros personajes, así como de su actitud asediante y perseverante, se nos muestra reaccia a aceptar el fracaso de su relación amorosa con Camila. La cólera que despierta en Matilde el engaño de aquélla, es lo que motiva su asedio para reconquistarla y, como señala Gonzalo Sobejano, conseguir su recuperación a través de la relectura de la novelita, EM, para así llegar al conocimiento verdadero de las motivaciones tanto de su conducta como la de Raúl, su primo, cuyo amor fracasado constituía la materia novelada en EM.<sup>62</sup> Si en esta obra Lucía, tras asediar a Luis, acaba por capitular y caer en los brazos de Javier con quien se casa, el lector no puede dejar de sospechar que, al ser EM un microcosmos de CA, Matilde viva un renacimiento ilusorio de su amor con Camila, y la salida que ésta lleva a cabo mientras Matilde lee su obra, CA, no deja de ser indicativo de una nueva y meditada traición por parte de Camila. Dice Matilde: "Camila se ha ido al cine con unos amigos y yo he preferido quedarme ante la chimenea"<sup>63</sup>. Si la relectura de EM libera a Matilde, que encuentra una explicación a su fracaso amoroso con Raúl, al tiempo que se conoce mejor, esta nueva lectura, ahora de CA, será la búsqueda de otra explicación a una nueva infidelidad de Camila. Matilde, narrador-protagonista de CA, narra sus experiencias en primera persona. Podemos categorizarla como narradora no fiable ante la parcialidad con que visualiza los hechos y ante sus observaciones prejuiciosas. Matilde

narra desde la perspectiva de la mujer poseída por los celos; sus sentimientos han sido heridos por la traición y la infidelidad de que es objeto por parte de su compañera, y de ahí que todos sus comentarios y observaciones vengan filtrados por el tamiz de su resentimiento y odio. Desde los albores de la narración, Matilde insinúa al lector la clase de persona con la que se va a encontrar en la obra: una lesbiana, liberal según ella, con la que no valen chantajes y que desconoce lo que son los celos:

Conmigo no valen chantajes, y las traiciones - consustanciales, se diría, a la especie- encuentran siempre en mí la respuesta que se merecen ... Debo aclarar, por otra parte, que no sé lo que son los celos.<sup>64</sup>

Esta presentación que hace de sí misma Matilde, es sólo parcialmente veraz como iremos viendo. El capítulo primero fluctúa constantemente entre dos tiempos: el presente y el pasado. El pasado le sirve a Matilde para describir las acciones y actividades infieles de Camila con Roberto, actividades que arrancan del veintisiete de junio, cuando Matilde sorprende a los dos amantes haciendo el amor. El uso del presente se centra en los comentarios, reflexiones o confesiones que la anterior situación suscita a Matilde. Veamos esta fluctuación de los tiempos verbales en la narración refiriéndose a uno u otro de los anteriores aspectos:

Había dejado a Camila y a nuestro apasionante huésped a solas en el celler, entregados a uno de esos insustanciales flirteos que tanto complacen a Camila, sobre todo cuando bebe champán. La conozco, sé que lo necesita, y siempre me ha parecido cruel privarla de expansiones, en definitiva, tan inocentes.<sup>65</sup>

Las reflexiones le nacen a Matilde de una siesta que tomó a principios de setiembre, en Cadaqués, cuando con la perspectiva que le brindó el transcurso del tiempo, se entregó al análisis y la reconstrucción de los mismos:

Estas reflexiones lúcidas, escuetas, concisas y, como es natural, debidamente estructuradas ... son el resultado, en el recuerdo, de aquella siesta en Cadaqués.<sup>66</sup>

Hay otro tiempo, el de la escritura, momento en el que transcribe las reflexiones de setiembre y que guarda un distanciamiento temporal de éste. Hay, pues, en CA tres tiempos: uno situado en junio y en pasado, otro ubicado en setiembre y en presente y otro tiempo que es el presente de la escritura con el que acaba la obra.

Matilde trata constantemente de convencer al lector de la franqueza de sus observaciones, de su fidelidad y rigor a la verdad de los hechos:

Si alguien, algún día, llegase a leer estas líneas, se verá sin duda sorprendido por mi franqueza, por la sinceridad y claridad con que tengo por norma expresarme.<sup>67</sup>

Y nos deja bien claro que hay un lector implícito a quien dirige sus escritos en EM, Raúl, quien, como Camila en CA, engaña a su pareja, Nuria, de ahí que el carácter recriminatorio de las presentes líneas vayan dirigidas con segunda intencionalidad a Camila para reprocharla:

Me imagino que a él no le gustaría leer estas líneas, pero estoy íntimamente convencida de que si su vida erótica, como él mismo afirma, es más que accidentada, las aventuras que ha ido teniendo al margen de Nuria...<sup>68</sup>

Matilde escribe, como ya he señalado con anterioridad, EM, novela autónoma que ocupa la segunda de las tres partes

claramente diferenciadas de la obra. Es una obra de juventud y la publica bajo el seudónimo de Claudio Mendoza. Esta obrita está narrada en tercera persona por un narrador que se nos revela falto de credibilidad, impreciso y descuidado. En estos términos se refiere a los padres de su amiga Charlotte:

La hija de un banquero ginebrino que estaba medio loco, o que había vuelto loca a la mujer, es decir, a la madre de Charlotte, y la tenía internada o incapacitada o lo que fuera; o al revés, que el incapacitado y todo eso era él, el padre. Daba lo mismo.<sup>69</sup>

La falta de fiabilidad que se desprende de la voz narrante corre paralela a la de todos los personajes, tanto a los de CA como a los de EM. En realidad, Matilde, narradora y protagonista de ambas obras, vive rodeada de un ambiente amoral, de frustración y perversión sexual donde prima la mentira y la desconfianza. Lo que se cuenta o confía como secreto, es sabido por todos los integrantes del grupo de L'Alouette al día siguiente, y la narradora se contradice a medida que progresa su desarrollo de los hechos. Hay un momento en el que Matilde habla despectivamente sobre el pintor Sergio Vidal, y páginas después cambia de impresión. En otro momento nos dice que Lucía empujó a Charlotte fuera de la cama en uno de los avances de ésta, y en otra de las versiones de EM nos participa que sí se dejó succionar el pecho. Lo que tenemos en EM son tres versiones distintas sobre un mismo acontecimiento: la estancia de Matilde en París y su regreso a Barcelona. Por esta razón, podemos hablar de una "visión estereoscópica", ya que existe una pluralidad de percepciones que contribuye, más que a una

mayor clarificación y entendimiento de los hechos, a un mayor grado de confusión en el lector. Afirma Eugenio Castelli que:

las descripciones de un mismo acontecimiento nos permiten concentrar nuestra atención sobre el personaje que lo percibe, pues nosotros conocemos ya la historia.<sup>70</sup>

La multiplicidad de perspectivas llevará al lector a un proceso de selección y a crear su propia conclusión ante tal disparidad de puntos de vista. Puede ocurrir que el lector no sea capaz de abarcar este mundo al transcender a su acto de comprensión. En Goytisolo ocurre lo mismo que señala Iser con respecto a *Ulysses* de J. Joyce:

The reading process unfolds as a "categorical aspection", in the sense that the aspects of reality that group together into a "picture" are continually merging and diverging, so that the reader can experience that reality as he goes along, but being thus entangled in it he can never hope to encompass it all.<sup>71</sup>

Concluida la lectura de EM por Matilde, ésta procede a corregir la mala interpretación de que es objeto su obrita por parte del destinatario secreto, que es Raúl. Señala Robert Spires al respecto que:

Los comentarios que siguen a la novela intercalada tienen el propósito de corregir lo que Matilde considera la lectura errónea por parte del que fue su destinatario secreto, su primo Raúl. De suerte que estos comentarios representan la respuesta de ella a una lectura hecha por él, de una obra escrita por ella.<sup>72</sup>

Una insinuación de que el destinatario de EM es su primo Raúl, nos la da la misma Matilde cuando nos dice que envió el libro a Raúl:

Puedo permitirme afirmar, del modo más rotundo, que nunca ha entrado, ni de lejos, en mis propósitos escribir una especie de roman a clé,

como implícitamente insinuaba Raúl en la carta que me mandó después de leer el libro.<sup>73</sup>

Como es habitual en su tetralogía, Goytisolo explicita su teoría de la novela de una manera directa. En CA la concretiza una vez más cuando se ensaña con el crítico inglés, Ricardo Burro, quien, en una reseña publicada en el Times Literary Supplement de Londres sobre EM, asegura que sólo se puede renovar la novela mediante la renovación de sus temas, mientras que para Goytisolo, la renovación de la novela debe partir de la renovación formal, o sea a través de una estructura fragmentada, subversión del orden cronológico, creación de un lenguaje metafórico y polisémico y anulación del narrador omnisciente:

Escribir, por ejemplo: one can not renew the form of novels unless one drastically renews their themes, como acaba diciendo. Cuando lo que está claro es exactamente lo contrario: que lo único que cambia con respecto a un problema es la forma de contarlo.<sup>74</sup>

En Matilde, autora, lectora/crítica, además de protagonista, se da el doble proceso de leer como reverso del de escribir, y es consciente de ello:

Cuando yo releo El Edicto de Milán, por ejemplo, dada mi condición de autora a la vez que de lectora y, hasta cierto punto, protagonista. Mi caso es aparte. Completamente aparte.<sup>75</sup>

Esto es muy significativo, pues en Matilde se reúnen los dos polos de que habla Iser: el polo artístico, el texto del autor, y el estético, correspondiente a la función del lector. Comenta Iser al respecto que

the literary work has two poles, which we might call the artistic and the aesthetic: the artistic pole is the author's text and the aesthetic is the realization accomplished by the reader.<sup>76</sup>



Raúl, por boca de Matilde, afirma (p. 200) que la lectura de una obra es un fenómeno paralelo a la vez que contrapuesto al de la escritura, y acto seguido establece una distinción notoria entre dos clases de lectores: el lector de un periódico o escrito con carácter documental, lector pasivo, y el lector de una obra de ficción, lector activo que participa en el proceso creador:

Raúl, en este sentido, distinguía dos apriorismos, dos actitudes previas al acto de leer: la del lector de un periódico o de un texto cualquiera de carácter documental o informativo, y la del lector de una obra de ficción. En el primer caso, el lector está predispuesto a creer en la realidad indiscutible de lo que lee ... Frente a una obra de ficción ... el lector se entrega en ese mundo inventado con una entrega muy superior.<sup>77</sup>

Las últimas páginas de CA se centran preferentemente en el acto de leer, proceso que ofrece una pluralidad de interpretaciones dependiendo de las experiencias a las que hemos estado expuestos durante la lectura de la obra de arte. Según Matilde, las tres aproximaciones al relato EM podían haber sido tres veces tres, o sea que la reflexión sobre un hecho fluctuará tanto para el lector como para el autor. Señala al final de la obra Matilde, en su autocrítica a EM, que el objetivo literario de la anterior obrita se basa en que el lector no conceda crédito alguno a Lucía, comentario que puede hacerse extensivo a la misma Matilde:

La obra puede gustar o no gustar, pero, desde un punto de vista estrictamente literario, mi objetivo está -me hace el efecto- plenamente conseguido: que el lector acabe por no conceder el más mínimo crédito a Lucía, que cuando ella afirma una cosa, el lector tienda a creer exactamente lo opuesto.<sup>78</sup>

Señala Spires en relación a la ilusión de la realidad de los anteriores personajes:

Si antes Lucía, la protagonista de EM, nos capturó con su ilusión de realidad, ya es Matilde quien lo logra al poner a la vista la ficción de Lucía. Mas, de repente, Matilde desenmascara la ilusión de su propia realidad al hablar de ciertas claves que dejó en EM.79

Por otro lado, Michael Boyd señala sobre la esencia de la verdadera ficción:

The self conscious writer makes the reader equally conscious of the mind behind the fiction. It is tempting to suggest that when the reality of the fiction making process is substituted for the illusions of character and plot. When artifice is acknowledged as artifice, a new, nonillusory reality appears -the real fiction.80

Matilde se ganará el mismo descrédito del lector que Lucía, doble de ésta que no cesa de engañarse o engañarnos, aunque el lector, un tanto avezado ya en la clase de trampas que le tiende Matilde, se resistirá a caer tan fácilmente en éstas. Al final de la obra quiere hacernos creer que una de las notas que dejó Camila al alcance de su mano, en la que la tildaba de "cachalote", aludía a su fogosidad amorosa:

Tardé lo mío, ésta es la verdad, en caer en la cuenta de que, a lo que realmente estaba aludiendo era a mi fogosidad amorosa, una peculiar forma de ferocidad que, para bien o para mal, no puede menos de reconocer como muy mía.81

En estas cartas que, discretamente, se dejan al alcance de la mano Matilde y Camila y que, indiscretamente, se leen, está la clave de los distintos niveles de lectura que ofrece el texto; sin embargo, el lector nunca llega a saber cual es el contenido total y exacto de tales notas y adopta una posición que le requiere agrupar todos los elementos que entran en combinación en este juego de la manipulación

afectiva para descifrar quién y cómo engaña una a la otra, ya que cada una de las dos protagonistas cree engañar a la otra. El lector, que sólo cuenta con la versión de Matilde, debe llegar a deducciones y conjeturas personales. Estas cartas revelan la interioridad individual de cada personaje, así como la visión limitada y parcial de la realidad vista desde un punto de vista prejuicioso. El lector conectará todos los hilos o visiones unilaterales de los personajes, facilitados por Matilde, para darles cohesión y significación lógica. Esta actividad hará del lector un reconstructor de las visiones parciales y, de esta forma, convertirse en cocreador. En CA, Goytisolo deja bien claro que no hay un lector privilegiado. En una ocasión afirmó que "no hay peor lector de una obra, por lo general, que la esposa del autor y sus familiares más próximos".<sup>82</sup> Esta declaración fue pronunciada en relación a un excelente ensayo publicado por su hermano Juan en el que se define como "lector privilegiado" de "Antagonía", y según Luis Goytisolo la lectura de Juan se convirtió en lectura de sí mismo. En el capítulo tercero de CA aparece este concepto de lector privilegiado. Afirma Luis Goytisolo sobre la lectura de Matilde de su obra de juventud que:

Esa lectura es interesada, condicionada, nunca privilegiada, Matilde lee en ella lo que quiere o, mejor, lo que le interesa leer, no lo que cualquier otro lector entiende.<sup>83</sup>

Podemos concluir el estudio de CA señalando que, para Matilde, la escritura es una forma de terapia que la libera de la norma moral represiva, del redil donde la gente, y también ella, se encierran para no ser víctimas del "qué

dirán":

Para la gente, piensen como piensen, hay siempre una norma moral a la que debes adecuar tu conducta. Yo, en cambio, pienso que es la moral la que se debe acomodar a tí, a tus gustos, a tu manera de ser.<sup>84</sup>

Goytisolo nos lleva a una posición de enjuiciamiento de Matilde, narrador explícito, que se revela falto de fiabilidad. Ella, al final, cuando se encuentra en Barcelona, continúa viviendo con Camila a sabiendas de que ésta continúa con su doble vida afectiva. La tranquilidad del final es únicamente aparente. Matilde escribió EM para redimirla de su fracaso amoroso con Raúl, y ahora relee sus memorias, lo que termina por ser CA, buscando una solución al problema que le presenta la infidelidad de Camila con Roberto:

Otro hecho que me parece importante destacar es la incidencia que en mi vida han tenido las presentes líneas, así en lo que se refiere a su redacción como, sobre todo, a su posterior lectura, a las correcciones que iba introduciendo, fuente siempre de nuevas sugerencias; hasta qué punto estas páginas han contribuido a esclarecer determinadas facetas de mi personalidad que El Edicto de Milán no alcanzó a poner en claro.<sup>85</sup>

Matilde, por medio de esta lectura y escritura aprende a conocerse mejor, a horadar en su inconsciente y abrirse ante nosotros, y sacará a la luz un aspecto de su personalidad que antes no había sido capaz de vislumbrar. Señala Iser:

It is only when the reader is forced to produce the meaning of the text under unfamiliar conditions rather than under his own conditions, that he can bring to light a layer of his personality that he had previously been unable to formulate in his conscious mind.<sup>86</sup>

Por medio de las lecturas de sus obras, Matilde volverá a vivir el pasado y de esta manera encontrar una justificación

a su turbulento presente, un escape y una solución. Señala Iser que:

Through gestalt-forming, we actually participate in the text, and this means that we are caught in the very thing we are producing. This is why We often have the impression, as we read, that we are living another life.<sup>87</sup>

La autoría que Matilde se atribuye en VMHM, es la misma que Raúl espera que el lector le conceda con respecto a TDC. En esta obra hay tres narradores ficticios que escriben o graban sus escritos en momentos próximos a su muerte. Cada uno de ellos representa un estadio diferente de su vida: Carlos, la juventud, Ricardo, la edad de la madurez, y el Viejo Cacique, la vejez. En el momento de cobrar cuerpo la obra todos ellos habrán muerto y será Raúl Ferrer Gaminde, dentro de la ficción literaria, quien recopile las tres escrituras y las publique. Nada más abrir el libro, TDC, el lector se encuentra con una réplica de la portada de una novela en la que aparece Raúl Ferrer Gaminde como autor de la citada novela. Raúl, a quien vimos iniciarse como escritor en Recuento, ha llegado a su madurez literaria y se decide a escribir la que será su obra maestra: TDC, obra que recoge y resuelve algunos de los planteamientos teóricos que hemos visto en el resto de la tetralogía. Sin embargo, el nombre de Luis Goytisolo aparece en la portada de la obra y él es el autor real de la obra en la que Raúl sería su creación, no personaje sino autor que sólo tiene vida en el mundo de la ficción literaria. Por otro lado, vemos en la obra tres narradores independientes: Carlos-hijo, Ricardo, que es arquitecto, y el Viejo. Todos ellos narran en

primera persona y dejan sus grabaciones o escritos para que alguien los publique, este alguien es Raúl. Tenemos, por lo tanto, tres niveles; en un primer nivel, el real, Luis Goytisolo es el autor de TDC, el segundo nivel lo constituye Raúl Ferrer como autor ficticio de esta obra, y el tercero corresponde a los tres autores que son personajes de sus respectivas ficciones y tienen plena conciencia de su papel de escritores. Dice Carlos:

Responder a esta cuestión no es más fácil que responder a la pregunta de por qué escribo, de por qué estoy ahora redactando estas líneas. Y conste que no me refiero al hecho de que lo que estoy escribiendo sea un diario, al problema de por qué una persona escribe su diario, sino al hecho de escribir en sí.<sup>88</sup>

Carlos, primer narrador de TDC, muestra la misma imprecisión y despreocupación por la puntualidad en el detalle que ya vimos en Raúl en VMHM:

Mariano estaba radiante ... No se trataba de nada que le hubiera pasado a él, sino al Busto, y el Busto acababa de contárselo. De hecho, tampoco era una cosa que le hubiera pasado al Busto, sino a otro, pero el Busto había sido testigo.<sup>89</sup>

Su falta de verosimilitud es tal que Aurea, la mujer que ha visto a través de la ventana, no existe por mucho que se empeñe en asegurarlo. La forma en que Carlos estructura su diario es bastante similar al género epistolar, donde hay un soliloquio, a manera de confesión, en el que el destinatario está ausente del relato y de quien no se considera para nada su opinión. Al mismo tiempo, y a diferencia de Recuento o CA, donde en la mayor parte del fluir narrativo el momento de la escritura está relativamente distanciado del de los hechos, en el acto de narrar lo que Carlos ve o cree ver y

lo que siente, hay por lo general una total coetaneidad, el momento de la escritura y de la acción no presentan un distanciamiento temporal, ocurren simultáneamente. Carlos inicia cada uno de los apartados de su narración con una fecha que el lector identifica con el momento en que aquél redacta los hechos. La visualización de los mismos, narrados en presente, sigue la técnica cinematográfica de enfoque, desplazamiento y descripción. En este diario, Carlos, igual que Raúl en Recuento, utiliza con frecuencia el presente para rememorar un hecho pasado que confunde al lector al asemejar en sus pormenores lo que sucede en éste con los hechos que contempla en el momento de la escritura:

Me ha venido a la memoria el día en que dio comienzo mi relación con ella... Al instalarse, se ha despojado ya de la túnica negra y, más recostada que propiamente tendida, abraza y acaricia su propio cuerpo como tiritando, como estremecida. La calle es ancha, pero unos prismáticos realmente buenos permiten distinguir hasta los cubitos de hielo que se deslíen dentro de un vaso.90

Ricardo, el siguiente narrador, inicia la narración en el capítulo tercero, y tiene la misma conciencia de escritor que Carlos, pero su posición frente a la escritura es más seria que la de éste, incluso decide retirarse a Gorgs de la Selva, como hiciera Raúl en Rosas, para escribir y meditar. El camino de los escritos de Ricardo sigue un proceso de purgación y maduración, primeramente toma notas, acto seguido las desarrolla por escrito, y finalmente las graba, aunque es sabedor de que estas grabaciones, antes de tomar forma escrita definitiva, deberán pasar por lo que él llama "desbroce". Tanto Raúl, en VMHM, como Ricardo, escriben

siendo conscientes de que tienen un lector potencial:

Todo escrito tiene un lector potencial y el escritor conoce el riesgo que esto entraña y hace lo que puede, no ya para cubrirse, sino también para encauzar en beneficio propio ese insoslayable margen interpretativo.<sup>91</sup>

La forma de enfrentarse a la escritura es distinta en cada uno de estos tres narradores. Carlos, como ya vimos, elige el diario, Ricardo graba sus escritos y el Viejo grabará sus palabras para que Carlos las transcriba por la noche. En Ricardo, como en Matilde, convergen varios roles. Es narrador de esta segunda parte de la obra, es personaje involucrado en varias historias de amor con Magda y con su hermana Margarita, y es un agudo lector/crítico de los escritos de Carlos. Ricardo afirma que tal producción no debe ser juzgada como perteneciente a la categoría de diario sino de ficción, y puntualiza que tal obra ha recibido la influencia estilística de un tal Luis Goytisolo:

Las influencias que se perciben en nuestro presunto diario íntimo no pertenecen al campo de los escritos de carácter biográfico sino al de la novela y, más concretamente, en lo que se refiere al estilo, no es difícil descubrir la huella de Luis Goytisolo.<sup>92</sup>

Esto es importante porque al mencionarse a Luis Goytisolo dentro de la ficción, la obra adquiere matices de mayor realismo y no deja de ser un recurso que sorprenda al lector y lo meta en el decurso narrativo, haciéndole pensar y cuestionarse cuál es la verdadera realidad, si la que está dentro o la que vive fuera del texto. Señala Iser que

with the author manipulating the reader's attitude, the narrator becomes his own commentator and is not afraid to break into the world he is describing in order to provide his own explanations.<sup>93</sup>



El narrador de hoy proclama la absoluta necesidad del lector en su acto de creación, requiere su colaboración, su acto de solidaridad creadora. Según Robbe-Grillet:

What he asks of him is no longer to receive ready-made a world completed, full, closed upon itself, but on the contrary to participate in a creation, to invent in his turn the work - and the world - and thus to learn to invent his own life.<sup>94</sup>

El autor, por lo tanto, debe prever un lector capaz de actualizar su producto, recrearlo y darle una segunda vida. Señala Eco que el autor

deberá prever un lector modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente.<sup>95</sup>

Queda claro que el papel activo del lector es característico de la novela de metaficción. Aunque en realidad el primer lector de una obra es el propio autor, tanto éste como aquél deben enfrentarse a un mundo: el autor creándolo y el lector recreándolo dándole sentido a esa creación, comprendiéndolo, descifrándolo y ordenándolo de acuerdo a sus propios códigos de interpretación. El texto será el punto donde converjan el lector y el autor. Corrobora lo dicho Hutcheon con las siguientes palabras: "The critical and the creative meet in their fiction as they do in all narcissistic texts. The reader, like the writer, becomes the critic".<sup>96</sup> En el capítulo V hay una larga teorización sobre el papel del lector en la obra; según Ricardo, su contribución es tan transcendente y destacable que en muchas ocasiones sus aportaciones interpretativas pueden llegar a revelar datos o dar explicación a hechos ignorados por el propio autor de la

obra:

El lector de una obra de ficción encuentra siempre una serie de significados que el autor no sabría decir por qué están ahí, en el supuesto de que se hubiera dado cuenta de que están, por muy pensado que creyera tenerlo todo, tanto en lo que se refiere al plan de la obra, a las líneas maestras que lo informan, como a los menores detalles de su realización, sopesada palabra por palabra.<sup>97</sup>

El lector se verá reflejado en el texto y encontrará en él una proyección de su yo que será reflejo de los componentes y elementos externos que se han impuesto al autor, sujeto agente que se ocupará de materializarlos por medio de la escritura en el texto, punto de encuentro de lector y autor. Señala el Viejo Cacique, calca de lo que Ricardo comenta con anterioridad (p. 178), que

y así como en una obra de ficción su sentido último no hay que buscarlo en el texto, ni en su autor ni en el lector, sino en la relación que vincula la obra con uno y otro, relación a través de la cual aquella cobra vida, se vivifica, a la vez que ilumina la figura del autor lo mismo que la del lector.<sup>98</sup>

Al lector de metaficción, como vemos, se le hace conscientemente partícipe de los artificios de la narración mediante constantes llamadas de atención por parte del autor, invitándolo a seguir y participar en el complejo armazón estructural de la obra. Señala Hutcheon que:

Readers of metafiction are at the same time made mindful of their active role in reading, in participating in making the text mean. They are the distanced, yet involved, coproducers of the novel.<sup>99</sup>

El lector se ve envuelto en una relación con el autor, atraído por éste al convite literario para que sea cocreador de su obra, y si el autor se ve como un dios en cuanto que es capaz de crear, el lector al recrear la obra se verá

convertido en un segundo dios. Señala Hutcheon en relación a esta participación del lector que:

While he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its cocreation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader.100

No obstante, el autor, que es el primer lector de la obra, también aprende y descubre que en el acto de escribir hay una segunda realidad que se va revelando, complementando a la primera e iluminando todo lo que hasta entonces no había sido capaz de ver (P. 195). Ricardo, que representa el papel del escritor en TDC, nos confirma que se siente atraído por la escritura ante el deseo de descubrir lo que no sabe, lo que no recuerda; desentrañar el sentido oculto de la foto del apartamento en el que se hospedó Margarita y que llevaba ésta el día del fatal accidente, y esto será el móvil que le impulsa al conocimiento de algo más allá de lo concreto. Nos confiesa Ricardo:

Desentrañar el sentido oculto de la foto era, si no un pretexto, sí un simple punto de acceso a una significación de ámbito mucho más vasto. De ahí estas notas, mi decisión de entrar en ese ámbito por escrito.101

Para Ricardo, lo mismo que para Matilde, la escritura servirá para revalorizar los hechos, reconsiderarlos para encontrar en ellos una explicación que los redima de su presente, Matilde para encontrar una estrategia, una alternativa en su lucha por Camila, y Ricardo el convencimiento del amor de Margarita cuando se siente

hastiado de su esposa Rosa. Comenta Ricardo:

Una Margarita distinta a la imagen global que me vino a la mente cuando me encontré ante su cadáver, algo en lo que sólo he caído en la cuenta aquí, al leer lo que había escrito sobre aquel último encuentro... Una segunda realidad que, según cuanto iba siendo escrito cobraba entidad autónoma.<sup>102</sup>

El capítulo VI, donde finaliza la narración de Ricardo, así como el II, donde concluye el relato de Carlos, crean el suspenso de la obra abierta que necesita el concurso del lector para completar las posibles soluciones de continuidad. La respuesta a las interrogantes que se abren ante el lector tienen su respuesta en la narración del Viejo Cacique, narrador del capítulo VII al final de la obra, quien graba sus reflexiones para que Carlos las transcriba a máquina por la noche, procedimiento inverso al de Ricardo. Ricardo muere en accidente de automóvil y deja las grabaciones con sus escritos. Tanto El Viejo como Carlos las han escuchado. Ricardo también conoce los escritos de Carlos, éste los de aquél y se convierte en el último y único depositario de las tres narraciones. Al final de la obra el Viejo Cacique nos aclara la situación en la que se encuentran todos los escritos:

Tenemos el diario del joven Carlos, una copia mecanografiada ... Tenemos también lo que yo llamo el libro de Ricardo, esto es, la grabación del contenido de sus notas realizadas por el mismo. Y están finalmente mis cintas, estas cintas que Carlos convierte en transcripción mecanografiada, justo el procedimiento inverso al seguido por Ricardo Echave.<sup>103</sup>

El Cacique, aunque comienza su narración (cap. VII) con digresiones sobre la filosofía y la mecanización embargante del campesino español, termina por ocuparse, desde el final

del capítulo IX al final de la obra, del destino del diario de Carlos, del "Libro" de Ricardo y de la operación de leer que ya vimos tratada por Ricardo. Concluida la narración del Cacique, difícilmente podremos comentar sobre las diferencias de estilo o contenido de las tres narraciones. Todas ellas son producto de Raúl, o más bien de Goytisolo, creador de un autor ficticio: Raúl, y como en Recuento o VMHM, Matilde en CA y los tres narradores en los que se desgrana su voz narrativa en TDC, pasan de autores ficticios a narradores, personajes y lectores críticos de sus propios textos.

Quisiera concluir este capítulo mencionando la observación de Riccio con respecto al inmovilismo del escritor/creador en toda la tetralogía. En Recuento Raúl comienza su obra escribiendo sobre papel higiénico en la celda en la que se halla encarcelado. En VMHM, salvo algún paseo por la costa, el escritor se encuentra hospedado en el motel de Rosas y en el apartamento donde reelabora toda la información recopilada en Rosas. En CA el autor se lee y se autocritica en su propia casa de Barcelona, y en TDC Carlos escribe su diario frente a la ventana de Aurea, Ricardo en su habitación de la fonda de Gorgs de la Selva y el Viejo moribundo graba sus ideas mientras yace en la cama.<sup>104</sup> Esta inmovilidad, añade Riccio, propicia la concentración en el acto creador y el escritor será más susceptible de captar y moldear el mundo exterior:

La inmovilidad se convierte, en la obra de Luis Goytisolo, en un factor imprescindible para la creación en cuanto permite y facilita la concentración, la hipersensibilización de los

sentidos, la atención a las mutaciones imperceptibles, el desarrollo de la memoria y de la imaginación. El mundo externo rodea ese centro inmóvil ocupado por el escritor, lo provoca, lo estimula, lo desafía.105

En "Antagonía", Goytisolo rompe con el concepto de narrador omnisciente, y hasta el momento en que se delata como narrador, Raúl ha cedido su palabra a otras voces narrantes que no son sino desdoblamientos, máscaras, papeles que representa la conciencia narrativa del narrador implícito, Raúl. Estas voces expertas, generadoras de una gama de discursos descontextualizados que han alienado al narrador en su juventud, serán parodiadas creando en el lector la impresión de algo impersonal mediante la objetivación de su yo narrante. Al final de Recuento hemos llegado a la forja de un narrador que, explícitamente, nos comenta su retiro a Rosas para iniciar la escritura de una obra: VMHM. De los tres planos narrativos en que se divide esta obra, el segundo es creación de un narrador de ficción que también participa como personaje dentro de su ficción creada. En CA, Goytisolo sigue el mismo planteamiento de autor creador de un narrador personaje que narra dentro de su ficción una obra en la que el personaje protagónico es una suplantación del anterior que, a su vez, lo es de Goytisolo. Matilde, como Carlos en TDC, es la narradora imprecisa y manipuladora, y como Ricardo en TDC, relee lo escrito buscando descubrir una segunda realidad que la redima de su presente turbulento. En TDC, Raúl ya no es el narrador personaje sino el autor de una obra en la que su voz se ha trifurcado en tres voces narrantes: Carlos,

Ricardo y el Viejo Cacique, narradores personajes de sus respectivos escritos que cierran, con la muerte del Cacique, el ciclo vital del escritor. Vemos en "Antagonía", por lo tanto, que la multiplicidad de voces narrativas nace de la rotura con la univocidad narrativa que caracterizó a la novela decimonónica y neorrealista, originando una panoplia de discursos. Difuminada esa voz autoritaria y enfrentado a un texto con una estructura intrincada y enredadora, así como con un discurso barroco que rompe con la linealidad y el orden tradicional de la frase, el lector se ve obligado a internarse en el montaje arquitectónico del texto. La fragmentación del texto dará lugar a esos vacíos textuales que servirán para que el lector realice sus propias reflexiones y especulaciones que complementen la obra.

Señala Iser que

the gaps, indeed, are those very points at which the reader can enter into the text, forming his own connections and conceptions and so creating the configurative meaning of what he is reading. Thanks to the "vacant pages", he can reflect, and through reflection create the motivation through which he can experience the text as a reality. He forms what we might call the "gestalt" of the text.106

El lector, sin embargo, no puede dar a la obra un significado arbitrario, sino que debe ajustarse a las reglas, símbolos, códigos etc. que permean y dan un sentido configurativo a la obra literaria. Puede decirse que así como la Sagrada Familia es una obra inacabada que sólo se verá completada con el tiempo y una justa, equilibrada y coherente participación, del mismo modo la obra literaria alcanzará su sentido pleno en la medida en que la pluralidad

interpretativa de los lectores sea constructiva. El lector es hecho partícipe de las preocupaciones del escritor y se compromete con la obra. Éste nos da luz verde para que entremos en su taller de trabajo, en su mente creadora. Señala Hutcheon que el novelista de la nueva narrativa ofrece al lector la posibilidad de acercarse a su proceso creador, a la gestación de la obra de ficción, y aquél se verá comprometido en una creación análoga pero en sentido inverso.107



NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Jane P. Tompkins. "An Introduction to Reader-Response Criticism." Reader-Response. From Formalism to Post-Structuralism Criticism. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press. 1980. p. 12.
2. Wolfgang Iser. The Implied Reader. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1978. Introduction p. XIV.
3. Laurence Sterne. Tristram Shandy. London: Everyman's Library, 1956. II, 11, p. 79.
4. Iser. Op. Cit.; p. 102.
5. Ibid; p. 103.
6. Ibid; p. 288.
7. Michael Boyd. The Reflexive Novel: Fiction as Critique. Lewisburg: Bucknell Univ. Press, 1983. pp. 32 y 33.
8. Patricia Waugh. Metafiction: The theory and Practice of Self-conscious Fiction. N. York: Methuen. 1984. p.104.
9. Linda Hutcheon. Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. N. York: Methuen, 1984. p. 140.
10. Ibid. p. 140.
11. Juan Goytisolo. "Lectura Familiar de Antagonía." Quimera 32 (Octubre 1982) p. 42.
12. Peré Gimferrer. "Círculos y Metamorfosis." Plural (Setiembre, 1974) p. 85.
13. José Angel Valente. "Luis Goytisolo: 'Recuento' Tres Fragmentos de una Lectura." VOL. 30, No. 341 Insula (Abril, 1975). p. 1.
14. Salvador Clotas "Introducción." El Cosmos deAntagonía (ECA). Barcelona: Ed. Anagrama. 1984. p. 8.
15. Ibid. p. 9.
16. Alfred Sargatal. "El Tiempo de la Escritura: El Recuento de Luis Goytisolo." Camp de L'Arpa: Revista de Literatura. Nos. 31 y 32 (1976). p. 51.
17. J. A. Valente. Op. Cit.; p. 12.

18. Iser. Op. Cit.; p. 103.
19. Ricardo Gullón. "Un Texto de Aire y de Fuego." ECA. p. 53.
20. Ibid; pp. 54 y 55.
21. María Grazia Ciccarello. "Il Nove o il Circolo dell'Identità: Recuento di Luis Goytisolo." Studi Ispanici. 1980. p. 239.
22. Luis Goytisolo. Recuento. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983.
23. Ibid; p. 17.
24. Ibid; p. 27.
25. Peré Gimferrer. Op. Cit.; p. 80.
26. Ibid; p. 80.
27. Peré Gimferrer. Op. Cit; p. 81.
28. Goytisolo. Recuento. p. 214.
29. Ibid; p. 214.
30. Ibid; p. 223.
31. Ibid; p. 224.
32. Ibid; p. 340.
33. Ibid; pp. 603 y 604.
34. David K. Herzberger. "The theoretical Disparity of Contemporary Spanish Narrative." Symposium. 33, No. 3 (Fall, 1979). p. 223.
35. Herzberger. "Antagonía como Metaficción." ECA. p. 110.
36. Ibid; p. 109.
37. Luis Goytisolo. Los Verdes de Mayo Hasta el Mar [VMHM]. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p. 27.
38. Ibid; pp. 39 y 43.
39. Raúl H. Castagnino. Experimentos Narrativos. Buenos Aires: Juan Gaoyanarte Editor. 1971. p. 24.
40. Lucien Goldmann. Method in the Sociology of Literature. Oxford: Ed. Basil Blackwell, 1981. p. 147.
41. Fredrick Jameson. The Political Unconscious. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1981. p. 20.

42. Wolfgang Iser. The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1981. p. 192
43. L. Hutcheon. Op. Cit.; pp. 38 y 39.
44. Tzvetan Todorov. "Lenguaje y Literatura." Los Lenguajes Críticos y las Ciencias del Hombre. Barcelona: Ed. Castellana, editado por Richard Macksey y Eugenio Donato, 1970. pp. 150 y 151.
45. Goytisolo. VMHM; p. 31.
46. Ibid; 30.
47. Ibid; p. 64.
48. Ibid; p. 76.
49. Ibid; p. 50.
50. W. Iser. The Implied Reader. p. 279.
51. Ibid; p. 280.
52. Umberto Eco. Lector in Fabula. Barcelona: Ed. Lumen, 1981. Traducción de Ricardo Pochtar. p. 76.
53. W. Iser. The Act of Reading. p. 168.
54. L. Hutcheon. Op. Cit.;
55. Goytisolo. VMHM; p. 120.
56. Ibid; p. 154.
57. Ibid; p. 248.
58. M. Boyd. Op. Cit.; p. 30.
59. Goytisolo. VMHM. p. 178.
60. P. Waugh. Op. Cit.; p. 22.
61. Goytisolo. VMHM. p. 178.
62. Gonzalo Sobejano. "El Ecce Homo de Matilde Moret." ECA. p. 90.
63. Luis Goytisolo. La Cólera de Aquiles (CA). Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p. 271.
64. Ibid; p. 16.
65. Ibid; p. 19.

66. Ibid; p. 17.
67. Ibid; p. 81.
68. Ibid; p. 82.
69. Ibid; p. 92.
70. Eugenio Castelli. El Texto Literario. Teoría y Método de un Análisis Integral. Argentina: Ed. Castañeda, 1978. p. 187.
71. W. Iser. The Implied Reader. p. 233.
72. Robert Spire. "La Cólera de Aquiles. Un Texto Producto del Lector." ECA. p. 122.
73. Goytisolo. CA. p. 189.
74. Ibid; p. 179.
75. Ibid; p. 202.
76. W. Iser. The Act of Reading. p. 21.
77. Goytisolo. CA. p. 201.
78. Ibid; p. 249.
79. R. Spire. Op. Cit.; p. 124.
80. M. Boyd. Op. Cit.; p. 24.
81. Goytisolo. CA. p. 259.
82. Luis Goytisolo. "Jaime Piquet 41." El País, Sección Libros, 30 de Junio de 1985. p. 2.
83. Ibid; p. 2.
84. Goytisolo. CA. p. 147.
85. Ibid; p. 268.
86. W. Iser. The Act of Reading. p. 50.
87. Ibid; p. 127.
88. Luis Goytisolo. Teoría del Conocimiento. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p. 29.
89. Ibid; p. 45.
90. Ibid; pp. 21 y 23.

91. Ibid; p. 69.
92. Ibid; p. 128.
93. W. Iser. The Implied Reader. p. 102.
94. Alain Robbe-Grillet. For a New Novel. N. York: Grove Press, 1965. p. 156.
95. U. Eco. Op. Cit.. p. 80.
96. L. Hutcheon. Op. Cit.. p. 144.
97. Goytisoló. TDC. p. 177.
98. Ibid; p. 254.
99. L. Hutcheon. Op. Cit.. p. XIII del Preface.
100. Ibid; p. 7.
101. Goytisoló. TDC. p. 193.
102. Ibid; p. 195.
103. Ibid; p. 257.
104. Alessandra Riccio. "El Cambio, Un Falso Movimiento"  
ECA. p. 25.
105. Ibid; p. 25.
106. W. Iser. The Implied Reader. p. 40.
107. L. Hutcheon. Op. Cit.. p. 138.

## **CAPITULO IV**

### **ANALISIS DEL DISCURSO**

La nueva narrativa española ha reaccionado contra el concepto neorrealista según el cual la novela debería ser un instrumento de cambio y concientización social. La nueva narrativa, en un giro de 180 grados, presta mayor atención al aspecto formal: la estructura, la lengua y el discurso. La lengua pasará a convertirse en uno de los principales protagonistas de la nueva novela, destacando su alto grado de barroquismo, retorcimiento sintáctico de la frase, y un interés por la experimentación lingüística que muy bien se adelanta a señalar Janet W. Díaz:

Language may become an end in itself, with typographical and linguistic experimentation, arbitrary or imaginative punctuation, the suppression of conventional syntax (elimination of punctuation or of sentences), arbitrary divisions or the absence of any subdivisions (paragraphs may reach chapter length, or may be totally lacking).<sup>1</sup>

El nacimiento de una lengua renovada ha supuesto la ruptura con las formas de la novela del ayer mediante la creación de neologismos e innovación de la sintaxis. El comentario de Gonzalo Sobejano a la obra de Juan Benet y Juan Goytisolo es claramente aplicable a Luis Goytisolo:

Han sido Juan Goytisolo y Juan Benet quienes más han trabajado por consustanciar lenguaje y pensamiento, innovando en el léxico y la sintaxis, renovando el idioma metafórico y, entre otras cosas, abriendo vía a un poderoso humor.<sup>2</sup>

Los escritores del realismo social o neorrealismo estaban convencidos del carácter representacional del lenguaje. Para ellos el mundo encontraba su explicación por medio del lenguaje. Para Luis Goytisolo el lenguaje constituye en sí un problema que el escritor debe resolver por medio de su

acto de creación. Apunta A. Robbe-Grillet con respecto a la nueva novela, que su lengua debe cambiar y buscar nuevos derroteros:

The visual or descriptive adjective, the word that contents itself with measuring, locating, limiting, defining, indicates a difficult but most likely direction for a new art of the novel.<sup>3</sup>

Este capítulo tratará de explorar, una vez vista la importancia de la lengua, la dislocación de la sintaxis, la extensión desorbitada de algunos párrafos etc., en resumen el papel preponderante del discurso en "Antagonía", verdadero protagonista de la obra. Señala José-Angel Valente que en Recuento:

No se critica el discurso, se lo trae simplemente al plano del acontecer, se lo convierte en acontecimiento... Ni los personajes existen ni los hechos acontecen; acontece el discurso.<sup>4</sup>

Antes de entrar de lleno en el estudio del discurso, me parece oportuno citar la definición que da Michel Foucault sobre el mismo:

Discourse is constituted by a group of sequences of signs, in so far as they are statements, that is, in so far as they can be assigned particular modalities of existence.<sup>5</sup>

La técnica empleada por Goytisolo en "Antagonía", difiere considerablemente de la del monólogo interior a lo Joyce. El monólogo interior tiene su habitat en el pensamiento de un personaje o autor. Goytisolo rompe con tal convención y lo que se materializa en su obra es discurso y no monólogo interior. Señala Salvador Clotas que:

El discurso no es un monólogo interior, reproducción simbólica del pensamiento a posteriori, sino pensamiento en acción, proceso que arrastra contradicciones y errores, inseguridad en las localizaciones y en los



## nombres.6

Los primeros cinco capítulos de Recuento continúan la trayectoria de las primeras obras : Las Afueras y Las Mismas Palabras, en las que Goytisolo hace uso del estilo directo. El ambiente de estos capítulos iniciales plasma el paso de la guerra civil, la infancia de Raúl y su educación seminarista, abarcando un período que se extiende de fines de la guerra a principios de los años sesenta. En este primer segmento narrativo Goytisolo se sirve del discurso mimético, el cual nos transporta a las cosas, al mundo exterior. F. Martínez Bonati señala que este estrato mimético, en oposición al discurso no narrativo-descriptivo,

no lo vemos como estrato lingüístico. Sólo lo vemos como mundo; desaparece como lenguaje. Su representación del mundo es una imitación de éste, que lo lleva a confundirse, a identificarse con él. El discurso mimético se mimetiza como mundo. Se enajena en su objeto.<sup>7</sup>

El discurso, una vez pasados estos primeros capítulos, alcanza autonomía propia y el mensaje se encuentra en sí mismo y no en la relación que pudiera guardar con la representatividad de la realidad exterior. Señala Ricardo Gullón que:

El desarrollo de Recuento pudiera describirse como distanciación progresiva entre el discurso y la realidad exterior, reflejada en la autonomía del texto, expresión ésta que en última instancia equivale a decir que cuanto se dice depende de cómo se dice. El lenguaje es el mensaje, como insinuaría un paródico MacLuhan.<sup>8</sup>

A partir de estos primeros capítulos, donde su referencialidad es sustituida por un discurso connotativo y una subjetivación de la lengua, la narración deja de tener

una fácil y sencilla estructuración estilística. El texto se llena de voces narrativas difícilmente identificables, así como de largas perífrasis verbales que a veces ocupan varias páginas en las que encontramos extensas enumeraciones, descripciones profusas y demoradas, y comparaciones que jalonarán toda su tetralogía. De este modo el referente será la misma lengua y no la realidad exterior. Según Francisco Caudet, es a partir del capítulo IV, cuando el discurso se sitúa en un plano imaginario con ingredientes reales transfigurados, de donde se desprende la creación de un universo autónomo con una visión totalizadora de la realidad.<sup>9</sup> Es precisamente a partir de este capítulo cuando comienzan las largas descripciones que yo llamo divergentes, ya que tienden a desviar el hilo narrativo del asunto que le ocupa. Al principio de este capítulo el narrador menciona las Ramblas y la concurrencia de gente en las mismas. Acto seguido comienza a describirnos las callejas o iglesias a las que se tiene acceso partiendo de las Ramblas:

Tanto podía llevarles a los pórticos de la Plaza Real como a las tascas de Escudillers, a la derecha de las Ramblas, mientras de un modo imperceptible se encendían las primeras farolas, los primeros rótulos relampagueantes. O bien hacia la izquierda, tomando por Conde del Asalto o Arco del Teatro, hacia San Ramón, San Rafael, San Olegario, Tapias, Robadors, callejas intrincadas con sus antros que olían a grifa.<sup>10</sup>

Estas descripciones detalladas, auténticas perífrasis verbales, se continúan con la de la Plaza de Armas del cuartel donde Raúl cumple el servicio militar y culminan en el capítulo VI donde se describe con minuciosidad y detalle

la iglesia de la Sagrada Familia. Goytisolo hace gala del virtuosismo léxico que se materializa en un discurso barroco con gran riqueza de vocabulario. Esta descripción se caracteriza por un uso desmesurado de la adjetivación:

Cuatro crestas como capullos, mosaicas, refulgentes, de calidades ferruginosas, carbonáceas, vítreas, porcelánicas, policromadas en carmín, encarnado, oro y blanco pontificios, verde botella, malva, rosa de crepúsculo.<sup>11</sup>

Este mismo agrupamiento adjetival lo vuelve a poner en práctica al describir la enajenación de la ciudad de Barcelona, en la que se encadenan 17 adjetivos sin acompañamiento alguno de verbos o de sustantivos, que en realidad no aportan nada significativo al asunto que le ocupa:

Ciudad transfigurada, construida con sus propias ruinas, reconstruida, superpuesta, yuxtapuesta, implicada, entreverada, ensanchada, enaltecida, enclaustrada, enceldada, compartimentada, fragmentada, arrinconada, enconchada, desestructurada, demolida, soterrada, resucitada...<sup>12</sup>

En otras ocasiones se produce un encadenamiento de sustantivos con los que, al igual de lo que sucedía con los adjetivos, no clarifican o amplían el significado de lo que se trata de describir sino que produce el efecto inverso de reducción y delimitación de lo descrito. De esta forma, la atención del lector se retrotrae para concentrarse no en lo que se describe sino en el proceso de descripción y en la lengua misma. Veamos un ejemplo de esta enumeración de sustantivos que tiene lugar cuando comenta la iglesia de la Sagrada Familia:

Gárgolas plasmadas en caracolas, reptiles, lagartos, serpientes trenzadas, una selvática

crestería de piñones y remates enzarzados, un frenesí de pimpollos, de espigas y espinas, de racimos, corolas de rosa, de lirio puro, hojas salvajes, vírgenes, violenta desfloración, tallos, cálices, pétalos, estigmas de pasión...13

El desplazamiento en la función referencial de la lengua llega a su momento culminante cuando el narrador utiliza en la descripción de la iglesia de la Sagrada Familia términos antitéticos en la misma frase que nulifican el mensaje o contenido semántico de la misma, evidenciándose un protagonismo de la lengua en detrimento del mensaje. A Goytisolo no le importa expandir y recargar con adjetivos o sustantivos el objeto que describe, y el lector, ante semejante aglomeración y despilfarro de términos calificativos, en muchas ocasiones contrapuestos y antitéticos, termina por mirar no a su significado o contenido sino a la intensidad y belleza lingüísticas:

Todo luz y armonía, precursor despilfarro de formas purísimas, descubridores esquemas radiales, ascendentes, disposiciones ovoides, angulares, inclinadas, oleadas de líneas ondulantes, vibrantes, fragosas, figuras elípticas, parabólicas, hiperboloides, flabeladas, harpadas, sagitales, bulbosas, volúmenes grávidos, ventrudos, ventilados engastes, díscolas involucraciones, remates de verticales límites, formas hipertrofiadas, proteiformes, eruptivas, delirantes, espumosas, vegetal de calidades ásperas ...14

Este mismo tipo de descripción que hemos visto hasta ahora, caracterizado por el encadenamiento de frases cortas con floración de adjetivos y sustantivos, barroquismo, virtuosismo léxico etc. será el que predomine en la descripción de las calles y afueras de la ciudad de Barcelona (pp. 170-172), plaza de Ramón Berenguer (p. 195), la catedral de Barcelona (pp. 208 y 209) etc. Posiblemente,

el momento en que Goytisolo lleva estas enumeraciones a un grado máximo, al paroxismo, es cuando la voz que historia la Barcelona del siglo XVI, describe esta ciudad como "espejo, farol, estrella y norte de la caballería andante", aludiendo al Quijote de Cervantes en uno de sus múltiples ejemplos de intertextualidad que hay en su obra. A continuación la narración se detiene en la historia de España imperial, en Carlos I de España y V de Alemania, y a partir de aquí se suceden varias páginas (pp. 225-240) donde el autor pasa revista a la historia de España desde el siglo XVI al período franquista. Esta revisión histórica se caracteriza por la verbosidad o flujo constante de palabras, nunca por el estudio analítico y profundo de las distintas causas o efectos de las contiendas, invasiones o conquistas. Veamos una parte de su historia medieval de Barcelona:

Monarquía polimembre, imperio a caballo del Mediterráneo, estela de islas doradas de un imperio arcaico, esto es, precoz y, en todo caso, desfasado, apoteosis no por mucho tiempo sostenida, imperio tempranamente desmembrado, descabalgado, corcel sin jinete, carro atascado, pliego del cordel o letanía de infortunios, banderas distendidas, arriadas...15

Estas series de frases cortas separadas unas de otras por comas, que se prolongan a veces hasta varias páginas, siguen la misma tónica hasta ahora vista. En realidad, Goytisolo no se preocupa por hacer una exégesis o valoración de la historia de Barcelona y España, sino que ésta le sirve al autor para reducirla a verbo, a discurso, y de esta manera aniquilarla.

Como señalé anteriormente, Recuento contiene en determinadas ocasiones segmentos narrativos que oscilan de

las ocho o nueve páginas a las veintiséis (pp. 319-346), estando integrados por largas reflexiones, alusiones, descripciones, evocaciones, analogías etc. etc. que, a nivel temático, van de la historia a la política o la familia. Señala Gullón que Goytisolo utiliza en estos casos un discurso que va de lo abstracto (reflexión) a lo concreto (narración), enlazando uno con otro por medio de una palabra o una locución que continúa refiriéndose a lo que se dice y al tiempo asimila otra voz distinta.<sup>16</sup> A esta palabra o locución la denomina gozne ya que:

Su función consiste en girar suavemente y abrir una puerta para establecer comunicación entre partes que tendían al aislamiento.<sup>17</sup>

El resultado de la operatividad del gozne consistirá en aglutinar la diversidad para darle mayor unidad y cohesión al discurso.

Hay una relación directa entre la multiplicidad de voces narrantes, y la consiguiente diversidad de puntos de vista, con la variedad de discursos que encontramos en Recuento y en el resto de la tetralogía. Estos discursos, como sucede en Recuento, parodian una determinada ideología al tiempo que se anulan a sí mismos al encontrarse fuera de contexto. Señala Alfred Sargatal que en este maremagnum de textos:

El resultado es una auténtica orgía sexual/textual en la que actúan como oficiantes privilegiados el autor y el lector en sus intentos por bucear y penetrar un texto múltiple o una multiplicidad de textos que se interpenetran textualmente.<sup>18</sup>

Uno de los discursos de más frecuente aparición es el ideológico, representado por la fidelísima voz de Escala a

la dialéctica marxista, a la que parodia por medio del uso de los giros característicos de los oradores marxistas. Cuando Escala pasea con Raúl (pp. 196-198), aquél le expone las preocupaciones y reivindicaciones del partido comunista utilizando una terminología marxista -idioleto- con sus conocidas muletillas: "a la luz de un panorama", "los cuadros de los principales sectores obreros", el "despliegue represivo de la dictadura". Sin embargo, estos alardes y exhibicionismo de intelectualidad que nos da Escala se ven contrarrestados por el irónico retrato que nos da el narrador de la personalidad de aquél:

Escala, personalidad fascinante, todo lógica y realismo, rigor y método, implacable y preciso como una máquina ... precavido al máximo, con sus notas escondidas en el doble fondo de una caja de cerillas, en los librillos de papel de fumar, en el envoltorio de un caramelo.<sup>19</sup>

La relación de Raúl con el partido comunista, que concluye con decepción tras su salida de la cárcel, le sirve al autor para hacer una parodia implacable del discurso ideológico, mientras que su relación amorosa con Nuria le permitirá, igualmente, hacer una parodia del discurso psicoanalítico y literario-erótico. Sólo tras la liberación de esas dos fuerzas, el partido y su relación con Nuria, Raúl accederá al proceso de creación literaria. Según Peré Gimferrer, el género preferido por Goytisolo es el de la parodia impasible, que se basa

no en la deformación o caricaturización de los datos del caso, sino en la transcripción fidelísima y escueta, pero descontextualizada, de modo que, al aislarla de su contexto habitual y confrontarla con otros, se convierta en un ejemplo de discurso irracional bajo su apariencia, o mejor dicho pretensión, de máxima racionalidad.<sup>20</sup>

Esto supone una gran capacidad de observación para recrear fielmente el lenguaje hablado. Abundan en la obra, como insinué anteriormente con respecto al habla de Escala, los idiolectos caracterizados. Estos parlamentos de Escala, añade Gimferrer, son una sátira implacable y mordaz, en el plano literario, de la retórica oficial marxista de esa época -la década de los cincuentas-, mientras que el idiolecto de la tía Montserrat, falangista, está más individualizado y sus giros propios y sus tics verbales acaban, como en el caso de Escala, por otorgar autonomía a su discurso.<sup>21</sup>

Poco después de la disertación de Escala sobre el papel del obrero en la España fascista, forzado a emigrar al resto de Europa en busca de una forma de vida, de la nefasta situación universitaria española y las manifestaciones de estudiantes en apoyo de los mineros asturianos, el discurso se detiene en la descripción de los claustros de la catedral, sus lápidas, inscripciones, ábsides etc. (pp. 208-209). Acto seguido hay una acusación a Lucas "rebelde de barra de cafetería" y a Esteva, que se refugia en el partido buscando resolver sus problemas personales de conciencia, al tiempo que se pone de relieve el papel renovador y revolucionario del partido comunista (pp. 210-211). Le sigue una descripción de la catedral, la capilla romántica de Santa Lucía, los relieves, contrafuertes, ventanales, rejas etc. (pp. 212-213). Estas fluctuaciones en el ámbito del discurso que he venido mencionando, se suceden de manera continuada en Recuento, alternando en la narración las



exposiciones dialécticas de Escala u otro personaje con las descripciones de la iglesia de la Sagrada Familia, la catedral, la ciudad de Barcelona, sus calles etc., con lo que la atención del lector se ve continuamente desplazada de lugar y contexto. Hasta que la voz del narrador en forja, Raúl, tome consistencia a fines de la obra, su identidad se verá pulverizada y suplantada por la multiplicidad de voces narrantes que se corresponden con los distintos discursos de las diferentes ideologías de la obra, discursos que, como señala Sargatal:

Se desplazan y metamorfosean, se imbrican y se truecan: primero se presentan ex-abrupto, luego se analizan y finalmente se parodian. Además se entremezclan y combinan de manera sutil y progresiva hasta que unos son devorados por los otros.<sup>22</sup>

Los enormes períodos narrativos en que se agrupa básicamente la segunda parte de Recuento, se configuran como segmentos paródicos, de falsa racionalidad, y en algunas ocasiones la parodia es directa, como cuando imita los modismos y giros de la literatura pornográfica. Según Gimferrer:

El funcionamiento de la obra descansa en el divorcio entre el autor y la voz narradora, y la ironía es ininterrumpida y sistemática: los personajes o las voces hablan en serio, pero el autor no espera de nosotros que nos tomemos en serio lo que dicen, sino todo lo contrario.<sup>23</sup>

Goytisolo emplea con relativa frecuencia un lenguaje coloquial que raya en determinadas circunstancias en la vulgaridad, aunque su propósito no será nunca recrearlo por el mero placer erótico. Este lenguaje transcribe literalmente los coloquios, no muy refinados que digamos, que sostienen los soldados del campamento de milicias.

**Veamos una de estas conversaciones:**

Pues te jodes. Yo tengo mandra Coño, pero tú estás más cerca de la entrada  
Lo empuñador es que los mosquetones quedarán hechos una mierda. El que mañana tenga que ir de parada, ya puede pringar.

Hosti, tú, es que esta montaña tiene un clima de cojón de mico.

Es el culo del mundo, coño, las antípodas.<sup>24</sup>

El uso de este tipo de lenguaje se reitera cuando Goytisolo deja dialogar a los personajes en situaciones informales.

Otra de las técnicas que usa consiste en recargar el discurso con juegos formales y figuras retóricas como la aliteración "gitanos y guerrilleros, militares, mangantes, manos" (p. 279), o fragmentos narrativos con rima interna "negación de la negación, es decir, afirmación" (p. 281), o la antítesis "noble tierra sin nobleza, condado sin conde" (p. 275). Estas técnicas narrativas más que contribuir a ampliar o precisar el significado de sus términos, dotándolos de mayor contenido, consiguen como resultado nulificar el mensaje desviando la atención del lector a los parajes de la forma y la palabra. El texto de Recuento está integrado por un gran número de repeticiones y reiteraciones que participan de la estructura significativa de la obra. Estas repeticiones de algunos elementos semánticos similares en distintos segmentos narrativos es lo que Greimas denominó en 1966 y 1973 isotopías -término proveniente de la física y de la química-. Jorge Lozano define la isotopía como:

Propiedad semántica del texto que permite destacar los planos homogéneos de significación y que se apoya sobre la redundancia y reiteración en varios segmentos textuales de algunos semánticos idénticos: estos últimos constituyen una base sobre la cual se insertan las significaciones particulares de cada segmento del texto, sin que

su especificidad comporte ni dispersión ni  
inconciliabilidad de los diversos sentidos.<sup>25</sup>

En esta primera novela se cuenta y se recuenta -de ahí el título de la obra- la caída de los valores de la España de posguerra y el tedio de la juventud que se refugia en una ideología no como ideal sino buscando una solución a una problemática personal. Se describe repetitivamente la historia de la iglesia de la Sagrada Familia, de la Barcelona subyugada etc. Señala Gullón que en Recuento:

Se cuenta y se vuelve a contar, se examinan circunstancias y posibilidades; se sugiere en la acumulación y reiteración verbal una versión de los hechos que aparece como el equivalente de lo llamado en lingüística (Julia Kristeva) 'constelación semántica'. Se registra una concurrencia de significaciones que en la acumulación y asociación adquieren un sentido abarcador y diferente.<sup>26</sup>

Esta técnica narrativa en la que el autor vuelve una y otra vez sobre la misma materia, sin añadir nada sustancial al asunto que trata, le brinda un abánico de posibilidades experimentales a nivel formal que ya he mencionado.

Asimismo, Juan Goytisolo 27, destaca en la obra de su hermano el gran uso de símiles y metáforas de posible influencia proustiana, mientras que Gimferrer 28 precisa que las largas comparaciones usadas por Goytisolo en el último capítulo, aunque parecidas a las que gustaba de hacer Proust, no cumplen la función de síntesis que se ve en A la Búsqueda del Tiempo Perdido, y tienden a la demora del ritmo del discurso.

Una de las notas dominantes en el discurso de Goytisolo es el uso de un lenguaje con altas connotaciones sexuales, por ejemplo:

Estás follado, coño, estás tísico.  
 Es la humedad, tú; qué quieres que haga.  
 Pues aguantarte.  
 Al primero que ronque se la corto.  
 Callaos, coño.  
 Tócate los cojones.  
 Y tú, chúpate el pirulo.29

Este lenguaje no funciona como referente de la realidad. El signo no representa al objeto que alude sino que cumple una función metafórica que estudiaré en el próximo capítulo. Este tipo de lenguaje le sirve ocasionalmente a Goytisolo para adjetivar un determinado sustantivo. Por ejemplo, para aludir y criticar la continua interrupción e inicio de las obras en la Sagrada Familia, califica a ésta como "Sagrado Aborto" (p. 180). Este mismo lenguaje lo utiliza en otros momentos para caracterizar la fiera y arrojo de los catalanes en sus luchas de expansión colonial:

Jaime el Fornicador, Pedro el Glande, fiera violentadora de los almogávares, fálica agresividad de un pueblo de natural pacífico, pero que, cuando nos empuñamos, somos terribles; tengo entendido que actualmente, en Grecia, Bulgaria y Turquía, todavía recuerdan la venganza catalana, feroz erección cuya resonancia histórica ...30

Este lenguaje sexual y erótico de Recuento se manifiesta de manera recurrente y atrae la atención más a la lengua en sí y a su valor metafórico que a la descripción de los actos sexuales y amorosos de los personajes. Señala David K. Herzberger que:

The language of sexuality and erotic performance loses its referential function and acquires a specific textual meaning as a destructive and dehumanizing force that characterizes both the sterility of personal interaction and the spent sociopolitical identity of the Spanish masses.31

Asimismo, Goytisolo rompe con los cánones de la puntuación tradicional al no separar el discurso narrativo

del dialógico, fundiendo los dos en uno y pasando, a veces de forma imperceptiva, de una voz a otra. Veamos un ejemplo:

En el jamboree, Raúl se apartó con Aurora.  
 ¿Cuántos años hace que no hablamos? (Raúl). No sé, ya tantos (Aurora). Se recostó en el hombro de Raúl, cerrando los ojos. Pienso que fue una lástima que se estropeará todo.<sup>32</sup>

En algunas ocasiones, como veremos en VMHM, esto coadyuva a crear un cierto grado de confusión al dificultarse la tarea de separación entre la voz del narrador y/con las distintas voces de los personajes. En Recuento, Goytisolo está explicitando una teoría de la novela por medio de la crítica que Raúl hace de la novela que Adolfo Cuadras está escribiendo. Dice Raúl:

Lo que quiero decir es que no se puede hacer una novela sobre nosotros, que es lo que de hecho es su novela, un roman à clé, limitándose a dar testimonio de una parte de nuestros actos, sin ahondar, sin darle al menos una significación -la que sea- que la haga literariamente válida. Sin eso, el relato queda pobre, chato. La simple transcripción de nuestro comportamiento, de nuestras borracheras, de nuestros cuernos, por muy bien hecha que esté, no creo que pueda interesar a nadie.<sup>33</sup>

Esta crítica a Adolfo Cuadras es al mismo tiempo una autocrítica de sus primeras obras y de la narrativa neorrealista. Al final de Recuento, Raúl - Luis Goytisolo - tiene la impresión de haber creado algo distinto a lo que había venido haciendo hasta entonces y es consciente del cambio de una antigua forma de novelar a otra nueva en la que la palabra sustituye al personaje de carne y hueso para ocupar su papel protagónico. Raúl tenía

la sensación, en otros términos, de estar creando una realidad nueva en lugar de contar una historia

más o menos acomodada a la forma de contar cualquier otra..., la sensación de estar configurando, con sólo palabras, una realidad mucho más intensa que la realidad de la que toda esa literatura pretende ser testimonio o réplica.<sup>34</sup>

En este sentido, la posición estético-literaria de Luis Goytisolo es parangonable a la que su hermano Juan G. expone en su obra Juan sin Tierra:

Autonomía del objeto literario: estructura verbal con sus propias relaciones internas, lenguaje percibido en sí mismo y no como intercesor transparente de un mundo ajeno.<sup>35</sup>

Hasta el capítulo IX, Raúl experimenta un período de crisis porque no es capaz de expresar su sentir con su propia voz, con su lengua. El lenguaje de las ideologías ha sido ocupado por el poder central opresivo, contra el que él lucha, y de ahí que todos esos discursos caigan en lo que despectivamente se conoce por ideolectos. Lenguaje ocupado contra el que Raúl tendrá que rebelarse tan pronto como él es capaz de encontrar su identidad personal y por lo tanto su propia voz. Los discursos de las distintas ideologías irán desapareciendo a medida que la voz de Raúl suplante esas voces descontextualizadas e imponga su propio estilo en la materia narrativa, anulando los distintos discursos que lo han alienado y victimado al punto de anular su personalidad. La victoria de Raúl no consiste en haber tomado él la palabra, sino en crear con su voz individualizadora un mundo lingüístico ajeno al anterior y con identidad propia. Raúl ordenará por medio de la lengua un nuevo mundo atacando el típico discurso que se encuentra descontextualizado. En el momento en que Raúl comienza a

escribir, vocación catalizadora, su estilo variará para pasar a ser más abstracto, metafórico y alegórico. Señala Herzberger que

For Raúl language becomes not only a means of mediating life experiences, but also a symbolic and substantive act through which the writer's identity comes into being and is vitalized.<sup>36</sup>

En el último subcapítulo de la obra, que se corresponderá con las últimas diez páginas de la obra, la narración es en primera persona y la estructuración de la frase pierde el carácter descriptivo y barroco que caracteriza a toda la parte anterior. Ahora la frase se estructura de una manera más sencilla, sin esas encadenaciones de adjetivos y sustantivos que configuran largos párrafos y donde la narración parece adoptar un ritmo precipitado. A lo largo de la tetralogía, y esto lo seguiremos viendo más adelante, Goytisolo dará énfasis a la doble función de la lengua que también destaca Herzberger:

Recuento represents a conscious attempt by Luis Goytisolo to develop a formalist/structuralist poetics that enables him to exploit the non-referential qualities of language, while at the same time he recognizes the existential pull of language.<sup>37</sup>

Podemos concluir señalando, de acuerdo con la clasificación de los distintos tipos de discurso presentada por Mildred L. Larson, que en las exhortaciones y juicios acusatorios de que es objeto Raúl por parte de su padre, Escala, los directivos de la cárcel etc., el discurso sería catalogado como "hortatory", conceptualmente definido por Larson según que

the content may be exhortation to acceptable behavior, accusation of unacceptable behavior, or,

as in the case of making plans to work or inciting others to join in warfare, it may take the form of proposed activity.<sup>38</sup>

Los primeros capítulos de Recuento pertenecerían a lo que Larson denomina "Expository discourse", en el que "the content includes the description of some item or event, or it may simply be an exposition on a particular theme".<sup>39</sup> María G. Ciccarello, por otro lado, destaca en Recuento dos planos: el de la superficie, representado por las acciones y los recuerdos de Raúl-personaje, y el de profundidad, que se manifiesta en las reflexiones, análisis y observaciones de Raúl-narrador. Estos dos planos, obviamente, se corresponden con dos tipos de discurso en la historia que tratan: el discurso figurado, caracterizado por una gran abundancia de figuras retóricas, tales como el polisíndeton, la anáfora etc, y el discurso abstracto, que se manifiesta con claridad en las reflexiones del narrador.<sup>40</sup> Como colofón a todo lo dicho podemos añadir una última observación de Herzberger quien, acertadamente, menciona la doble función referencial y autoreferencial de la lengua en Recuento:

Recuento is both a theoretical dissertation and practical experiment that successfully reconciles one of the major problems confronted by proponents of the Spanish new novel: the dialectical interplay in the literary text between language as independent being and as mediator of real life experience.<sup>41</sup>

En VMHM, la segunda obra de la tetralogía, hay un triple desarrollo argumental y una bifurcación del discurso en dos ramas. La primera línea argumental nos informa de las salidas, fiestas, juergas y ambiente de Raúl. Este



aspecto ocupa la mayor parte del corpus narrativo de la obra, mientras que la segunda línea ya no se detiene en describir las vivencias de los personajes sino en facilitarnos una relación sucinta, podada de enumeraciones y descripciones, de los temas que conformarán su futura novela y que constituirán una parte integrante de la novela que estamos leyendo. Este procedimiento narrativo es lo que se conoce con el nombre de prolexis, definido por Eugenio Castelli como "cualquier maniobra narrativa que consista en contar y evocar anticipadamente un evento ulterior"<sup>42</sup>. Veamos un par de estas anotaciones que Raúl va realizando a lo largo de toda la obra:

Afinidades Robert-Carlos hijo: personalidad evasiva, actitud de reserva respecto a los padres, etcétera. Trasponer descripción detallada Ciudad Ideal.<sup>43</sup>

La tercera línea, por último, se centra en el desastrado final de los navegantes del Nautilus.

Ya vimos cómo a partir del capítulo IV de Recuento, Goytisolo supera la actitud mimética de la lengua con respecto a la realidad. En VMHM, para referirnos la tirante relación entre el padre y el abuelo de Raúl y la infancia de éste, para relatar las aventuras y la vida social de Raúl y su grupo de amigos, o para la narración de la aventura migratoria de Carlos, su hermano y respectivas esposas, Goytisolo utilizará una lengua referencial, mientras que para las digresiones, descripciones, reflexiones -no importa que pertenezcan a uno u otro plano narrativo- las notas para su futura novela, y la última de las tres partes, el autor se servirá de un lenguaje figurado y altamente connotativo.

José Ortega generaliza esta distinción en los siguientes términos:

El narrador revaloriza las fuerzas de la imaginación con un lenguaje figurado que a través de las palabras pueda restablecer las relaciones entre objetos y la conciencia dentro de una temporalidad no mecánica y un estatismo que se proyecta a la interioridad espacial de la escritura.<sup>44</sup>

Me parece muy importante señalar que el discurso en el primer capítulo de VMHM se sitúa en el plano del subconsciente, en las esferas de la imaginación y el recuerdo. Su ámbito parece hallarse más en la mente del narrador, en su conciencia o subconsciente, que en el mundo real y en la transcripción fiel de éste. El segmento que comienza en "Diálogo del Afrodita", se estructura a base de párrafos narrativos donde está ausente el verdadero discurso dialógico. Da la impresión que se trata de voces aisladas que oyen lo que su interlocutor dice pero responden a un tercero sabiendo que el primero no oirá su respuesta; sin embargo el diálogo guarda una continuación lógica. Cuando Carlos comenta la infidelidad de su esposa Aurea con Bob el bobo, aquél sospecha que tal vez su hermano desconoció la existencia de tal aventura, pero cuando el comentario de Carlos llega a su fin, la esposa de Ricardo continúa el mismo tema de la infidelidad. No obstante, la respuesta se sitúa en otro plano, no dirige la palabra a Carlos, a quien sí escucha, sino a otro interlocutor. Comenta Carlos:

No creo que ni mi hermano llegara a enterarse. Y eso que debía de conocer al Bob en cuestión, que era amigo de amigos. Quien no tuvo ese gusto fui yo; ni siquiera sé la cara que tiene. Claro que no hace ninguna falta haberlo visto para imaginárselo perfectamente.

Bob, Bob, Bob, dijo ella. Dale con Bob. Lo curioso es que, en cambio, no menciona para nada a ese arquitecto que les construyó el motel. Se le notan los celos, no puede evitarlo.<sup>45</sup>

En la parte comprendida entre el "Diálogo del Afrodita" y el último segmento narrativo de este primer capítulo "Lunasol", el discurso se sumerge y emerge aconteciendo en varios niveles. Hay una dislocación de la narración y los diálogos mediante la subversión de los planos narrativos. La narración o los diálogos que van de

volviendo a lo de ayer, dijo, ya en ese momento en que el mismo tartajeo mental, del que es simple reflejo el tartajeo verbal, le hace a uno olvidar su propósito de parar de beber un rato...<sup>46</sup>

Hasta el final del capítulo:

Sí, iríamos a charlar un rato con ellos. Volveríamos a lo de ayer, al tema inacabado, replanteado cada noche y cada noche postergado por el alcohol hasta la incoherencia.<sup>47</sup>

Presenta en unas veinte páginas las infidelidades de Aurea, los sentimientos homosexuales reprimidos de Carlos, el viaje a Argentina etc. y se estructura precisamente en base a esta superposición e interpenetración de planos narrativos que se localizan en la conciencia narrativa del autor. Goytisolo equipara el proceso de escribir con el de pensar. Para él la escritura no es sino la objetivación de la idea, la diferencia de la una con respecto a la otra estriba en la facultad delatora y reveladora de la idiosincrasia del autor al ser aquella una proyección de la personalidad de éste. Si en los primeros capítulos de Recuento Goytisolo utiliza un discurso mimético, por lo general en VMHM, CA y TDC, el discurso toma una dirección opuesta. El discurso no pugna por representar el mundo, las cosas, sino que se retrotrae

al ámbito de la mente, y lo que trata de representar es el mundo del subconsciente, mundo irreal, mítico e ilusorio, objetivándose éstos en la palabra, objetivación de lo subjetivo. Observa Goytisoló, por boca de Ricardo, en TDC una de las ideas claves en las que se sustenta su discurso:

Escribir como pensar perfeccionando, como forma de dar agudeza a la idea, de articularla con otras y organizar el conjunto. La palabra escrita no será ni más ni menos cierta que la palabra pensada por el mero hecho de haberse objetivado; lo que sí ganará, en cuanto expresión, es coherencia respecto a sí misma, respecto a lo que con ella se quiere significar y hasta respecto a lo que se significa sin haber tenido la intención de hacerlo, respecto, incluso, a lo que se quería silenciar, a lo que se quería esconder y se revela.<sup>48</sup>

El primer segmento narrativo de este primer capítulo de VMHM, caracterizado por la ambigüedad reiterada a lo largo de todo este primer capítulo, se centra en la transcripción de un sueño que tiene lugar en un medio apocalíptico. En/sobre sueños transcurre también la comunicación que mantienen Carlos y Aurea, anulándose de esta manera el contenido semántico del discurso. En la conversación que mantienen Carlos y su esposa Aurea, cada uno manipula el discurso de acuerdo a sus intereses o preocupaciones.

Señala Carlos:

Hace unas noches soñaste en voz alta; lo que decías no tenía mucho sentido -al menos para mí-, pero mencionaste a Bob. Y Aurea: en voz alta? Parecía sinceramente sorprendida. Pues, cómo llegar a saberlo a ciencia cierta? Cómo comprobar, si uno sueña o dice soñar en voz alta, que es verdad o no lo es lo que cuentan que ha dicho? Aurea inventa sueños según su conveniencia, para inquietar, cuando no irritar a Carlos.<sup>49</sup>

Ante lo cual, el narrador se pregunta si en verdad todo

aquello no sería un juego de fingimientos y temores:

¿Mentía Aurea al fingir soñar en voz alta o mentía Carlos al asegurar que ella, en pleno sueño, había dicho esto o aquello? ¿Y eran a su vez verdaderos los sueños que Carlos decía haber tenido, tan incontestables como los de Aurea y no menos maleables así a su cálculo como a sus deseos?.50

El capítulo concluye con la visita que hacen Raúl y su esposa Rosa a casa de Carlos, donde la conversación se vuelve viciosa y repetitiva tras el humo del tabaco y el efecto adormecedor del alcohol. Al usar estos recursos, Goytisolo despoja a la lengua de su valor referencial dando prioridad al valor de la palabra como signo. Para él la prosa debe tener intensidad y tensión. En una de sus entrevistas, Goytisolo, corrobora lo que he venido señalando:

Lo importante en una prosa es, y esto lo sigo creyendo, aunque no estarían de acuerdo los lingüistas, es que tenga tensión, intensidad y polivalencia. Es lo que hay que buscar en una frase y lo que yo busco realmente.51

Esta propuesta formalista está en la base de su teoría sobre la novela y concuerda con el planteamiento desarrollado en una de esas notas de Recuento sobre los rasgos que debería tener la prosa de su futura obra:

Desarrollar la escena prescindiendo de toda clase de elemento ambiental. Rasgos principales de la prosa que deben irse apuntando ya en este primer capítulo: densidad, tensión, intensidad. Un estirón sintáctico. Un retorcimiento semántico.52

En este primer capítulo de VNHHM, Goytisolo cambia continuamente de estilo, de técnicas y de lenguaje para hacer que su discurso discurra por nuevos cauces dependiendo del tema que le ocupe. El primer apartado de este capítulo,

en el que se describe la pesadilla del protagonista, está descrito con tonos de irrealidad y marcados rasgos subjetivistas donde la presentación de la materia narrativa obedece más a impresiones nebulosas que a la transcripción gráfica de un mundo real:

Un panorama cuyo principal relieve lo constituían, de hecho, las ruinas diseminadas por aquel vasto jardín abandonado. Algo similar, pongamos por caso, a la impresión que uno, sin conocer Atenas, puede imaginar que produce la vista del Partenón desde cierta distancia.<sup>53</sup>

Como puede verse, Goytisolo abandona la descripción objetiva y enunciativa en favor de otra de índole subjetivista. El cambio ya lo augura al final de Recuento donde expone parte de su teoría narrativa:

No obstante, ya en el curso del primer capítulo, las descripciones deben ir perdiendo su carácter objetivo, casi enunciativo. Se irán haciendo subjetivas, irreales, en cierto modo. Como los paisajes que uno imagina al contemplar las nubes desde un avión. Repeticiones contradictorias.<sup>54</sup>

El siguiente segmento narrativo, el segundo de este primer capítulo, se concentra en la adolescencia de Raúl y las relaciones tirantes entre su padre y el suegro de éste. El discurso de este segmento es, en contraste con el anterior, marcadamente denotativo. Las palabras representan la realidad material, el mundo externo, el verbo es transparente y el significado de la palabra no se ve obscurecido por ninguna treta o juego formal del autor. En el "Diálogo Del Afrodita", lo que empieza siendo un discurso de fácil comprensión, a pesar de no respetar como en Recuento la puntuación tradicional, evoluciona a una narración en la que domina la ambigüedad de las voces

narrantes. Conoceremos la transición de una voz a otra por medio de un análisis del discurso, que pasa de un estilo indirecto libre -voz de la esposa de Ricardo- a un estilo directo -voz de Ricardo-. Lozano define el estilo indirecto libre del siguiente modo:

Se trata de un discurso indirecto en el sentido de que el enunciador (o locutor) introduce el discurso ajeno en el suyo, lo traslada a una situación enunciativa: la primera persona se transforma en tercera, el presente ... deviene imperfecto, el perfecto en pluscuamperfecto.<sup>55</sup>

El uso del estilo indirecto libre es constante en toda la tetralogía y su función consiste en vaporizar la voz del narrador y así reflejar en el texto la multiplicidad de puntos de vista. Señala Gullón con respecto al uso de esta técnica en Recuento que ello implica:

Diluir la presencia del autor implícito [e] incluir en la narración la multiplicidad de puntos de vista que se incorporan oblicuamente al centro de conciencia y lo dilatan.<sup>56</sup>

La ambigüedad es otra de las notas dominantes en el discurso de este capítulo; para crearla el narrador se sirve de la tercera persona sin especificar quien es el sujeto. La difícil identificación de la voz narrante en algunos párrafos de Recuento y VMHM, así como el uso del discurso paródico en la primera de estas dos obras, desplazan la atención del lector que, en lugar de concentrarse en el contenido o trazar la identidad de la voz narrante, se ve empujado a preocuparse más por el desarrollo y naturaleza del discurso en sí, verdadero protagonista de la obra. Señala Roland Barthes que:

The more indeterminate the origin of the statement, the more plural the text. In modern

texts, the voices are so treated that any reference is impossible: the discourse, or better, the language speaks: nothing more.<sup>57</sup>

Esto significa que la obra literaria centra su atención en el aspecto formal en detrimento del retrato psicológico o el estudio sociológico. Añade Barthes que:

What is obsolescent in today's novel is not the novelistic, it is the character; what can no longer be written is the Proper Name.<sup>58</sup>

En este tipo de narrativa, el lector debe participar en la creación del mundo del autor y dar significado a la obra por medio de la lengua, una lengua que no es la suya, sino la del creador, pero que debe empezar a conocerla y familiarizarse con ella para ser ulteriormente envuelto en los juegos artísticos del narrador. Señala Terry Eagleton la importancia que este concepto tiene para la escuela de lingüistas de Praga:

The literary work was still related to the world by the formalist concept of 'defamiliarization': art estranges and undermines conventional sign-systems, compels our attention to the material process of language itself, and so renews our perceptions.<sup>59</sup>

En este sentido, el papel del narrador y el del lector corren en sentido opuesto, mientras que éste escribe y crea, aquél lee y es atrapado en el proceso creador del primero. El placer estético llega cuando el autor desplaza la atención del lector, de su preocupación por el contenido de la obra a otra de carácter formal. En palabras de Barthes: "that is the pleasure of the text: value shifted to the sumptuous rank of the signifier".<sup>60</sup>

En el capítulo II de VMHM el discurso se sitúa también en el plano de lo irreal. Raúl camina por el pueblo de



pescadores y reflexiona sobre las razones que le llevaron a aislarse en ese pueblo retirado y aburrido. Se pregunta Raúl:

¿Qué coño hago yo en este pueblo de pescadores? O  
aun: ¿por qué estar rehuyendo y rehuyendo en  
lugar de huir de una vez de este pueblo  
abominable?61

El discurso se sirve de la primera persona para meditar sobre la especulación en la costa, el viento y el oleaje del paseo marítimo, el cementerio de la ciudad y la vida rutinaria de Raúl en ese motel de Carlos y Aurea. En más de una ocasión el texto tiene ecos de Recuento, especialmente cuando nos encontramos con alguna de esas largas enumeraciones de frases sin verbo que no añaden nada de significativo al contenido de la obra. Veamos un ejemplo:

Flashes, actitudes intermitentes, movimientos descompuestos en posturas, la cadera ladeada, los codos separados, el busto para adelante, el culo para atrás, la rodilla derecha en alto, la cara para arriba, el cabello para atrás, los codos juntos, el cuerpo recto, el mentón bajo, el pelo sobre la cara, las manos flojas...62

Goytisolo utiliza multitud de recursos en su prosa. Uno de los más comunes, que ya mencioné en Recuento, es el del circumloquio o perífrasis verbal, aliteración, como la que se ve en el título de un capítulo de su futura obra: "LAS ROSAS ROSAS DE ROSAS" (p. 176), en Recuento son también de fácil localización "grises greyes congregadas, gallos" (p. 149), o en CA "imposible más impecable" (p. 24). En otras ocasiones el autor juega con la similitud fónica de las palabras, como cuando llama a Bob "Bob el bobo" (p. 35), y a Rosa Durán, mientras pasea con Pompeyo, Walter etc. en el bote, la llama "la Tonta del Bote" (p. 140), jugando con

el doble significado de bote: en su acepción de barco y en la de persona tonta en exceso. De todos estos recursos es fácil que ninguno sea tan utilizado como las comparaciones y símiles. Señala José Ortega que:

La proliferación del símil amplía el campo de las significaciones mediante este procedimiento que tiene por objetivo la intensificación de la tensión placentera del fluir del significante.<sup>63</sup>

Dentro del abultado número de comparaciones destacan las de índole sexual, política, erótica, y las referidas a la creación de un mundo. Los términos que le suelen servir de marco para la comparación son: "como ... así" o "así como

Como ese orador que aguarda pacientemente su turno, a sabiendas de que no es sino su discurso lo que constituye el verdadero objeto de la reunión ... así Leopoldo, la expectación que le rodeaba cuando tomó la palabra.<sup>64</sup>

José Ortega destaca la comparación encadenada, "la que en su desarrollo va ofreciendo numerosos planos de referencia".<sup>65</sup> Estas comparaciones, de considerable extensión, son, en opinión de Salvador Clotas, de raigambre dantesca y le sirven al autor para pasar de un tema a otro.<sup>66</sup> Estos recursos son parte de la concepción estructuralista/formalista que tiene el autor de la literatura, pero Goytisolo no se queda ahí, va más allá y refleja en su obra una preocupación de índole fenomenológica en la que detrás de esos artificios formales subyace un mensaje.

Otra de las técnicas de uso común por Goytisolo consiste en invalidar aquello que de veraz pueda tener un discurso. Ya vimos el caso de los sueños de Aurea y Carlos, y en otras ocasiones recurre al conocido truco del "me lo

dijo fulano a quien se lo dijo perantano" con lo que la transmisión del mensaje a través de tantas voces va perdiendo fidelidad al original hasta terminar en algo completamente diferente a lo que dijo el primero:

Blanca admite que cuanto ella sabe se lo ha contado una persona que tampoco estuvo presente. ¿Y quién es esa persona, si se puede saber? Felix. ¿Y quién se lo ha contado a Felix? Una persona que estuvo allí.<sup>67</sup>

Otras veces el narrador desacreditará a uno de los personajes, como sucede cuando aquél nos refiere la alocución que Alfonso dirige a los accionistas, insertando en la plática sus propias impresiones:

Porque, qué duda cabe, todos estaremos de acuerdo en que lo que más importa es la dimensión humana y la trascendencia social de la empresa, inseparables, me atrevería a decir, de su consideración económica (¡pollas en vinagre!); y es que, en definitiva, entre personas inteligentes y cultas (¡paletos!) nunca puede dejar de haber entendimiento.<sup>68</sup>

El capítulo IV de VMHM comienza con una digresión filosófica sobre el amor, sobre lo efímero del mismo, la necesidad de mantener un compromiso de toma y daca si no se quiere quebrar la relación amorosa, la falta de completa satisfacción que nos pueda brindar la persona amada etc. Este tipo de discurso filosófico es el que principia las obras CA y TDC, donde, a semejanza de este capítulo, la voz narrante se entretiene en exposiciones de tipo erótico-amoroso y purga el discurso de todo elemento ambiental y descripciones superfluas. En este mismo capítulo, Goytisolo menciona los efectos que el surrealismo pretendía obtener con su escritura automática, escritura liberada de la servidumbre de la verosimilitud, efectos que van en acorde

con los que un creador de ficción intenta obtener con su obra al utilizar, como los surrealistas, un lenguaje al que Goytisolo bautiza con el nombre de infrarrealismo. Pero Goytisolo va más allá del mero aspecto formal y destaca el contexto que la obra crea con su aparición, lo que él denomina el suprarrelato, que unido al infrarrelato constituirán, según nuestro autor, los dos niveles fundamentales e inseparables de una obra de ficción. Apunta Goytisolo:

hipótesis inicial, la cuestión de si es realmente la estructura un instante del proceso o es el proceso una mera línea de la estructura. El suprarrelato y el infrarrelato, los dos verdaderos niveles de una obra, en relación a los cuales, el relato en sí hace de simple vehículo.<sup>69</sup>

Goytisolo subraya constantemente la importancia de la palabra y el lenguaje. Señala Herzberger que:

Raúl pone de relieve la interrelación entre estructura y lenguaje, y sigue promoviendo el polisemismo del lenguaje literario mientras que éste es creado y recreado dentro del texto.<sup>70</sup>

VMHM no basa primordialmente su existencia en una realidad exterior, sino en su complejo juego interno de imágenes, símbolos, símiles, perífrasis verbales etc. que apuntan a una concepción del lenguaje que entronca con la escuela estructuralista. No obstante, señala Herzberger, Goytisolo también reconoce "la fuerza fenomenológica del texto literario y enlaza aquélla con el engendramiento del autor/creador".<sup>71</sup> Efectivamente, Goytisolo atribuye a la palabra un poder de creación, en virtud de la cual el escritor cobra existencia y aprende a conocer al mundo por medio de sí y viceversa. Señala el narrador en Recuento:

El momento áureo, la sensación de que por medio de la palabra escrita, no sólo creaba algo autónomo, vivo por sí mismo, sino que en el curso de este proceso de objetivación por la escritura, conseguía al mismo tiempo comprender el mundo a través de sí mismo y conocerse a sí mismo a través del mundo.

Más allá entonces de las palabras, de su enunciado escueto. Algo que no está en ellas sino en nosotros, aunque sean ellas, a su vez, las que nos dan realidad a nosotros.<sup>72</sup>

En VMHM, Goytisolo reafirma lo dicho recalcando que el escritor cobra realidad mediante el acto de escribir y de creación literaria:

El autor, al proyectarse en su obra, se crea a sí mismo al tiempo que crea la obra. Una proyección que sería errónea considerar que se limita ... a la que el autor vierte directa y conscientemente sobre sus personajes.<sup>73</sup>

Una de las preocupaciones constantes de Goytisolo en VMHM consiste en definir la personalidad del autor o creador de una obra partiendo de su creación y de los elementos que integran la misma, tales como la estructura, los personajes, situaciones, descripciones y principalmente el lenguaje, que puede llegar a develar aspectos de la personalidad del propio autor que él mismo desconoce:

Siendo de hecho los diversos elementos que componen la obra los que configuran el verdadero rostro de su creador y, más aún, a través del lenguaje por él utilizado, hasta el punto de que resultaría difícil decidir si ese lenguaje es su proyección o bien él es la proyección de ese lenguaje, que, en última instancia, puede revelarnos acerca de él cosas que acaso ni él mismo conoce.<sup>74</sup>

Queda claro que, según Goytisolo, en el proceso de creación de ficción, el autor llega al conocimiento de zonas oscuras de su personalidad, las cuales se hallan proyectadas en los elementos que dan vida al discurso. Señala Herzberger que

la posición teórica de Goytisolo está enraizada a

un sistema bimodal: explora la organización de signos y la manera en que producen múltiples significados, y al mismo tiempo asevera la fusión del lenguaje literario y el ser del autor.<sup>75</sup>

En el último capítulo de la obra tiene lugar el periplo marítimo. El periplo tiene las características de un viaje mítico donde el discurso se vuelve altamente connotativo y figurado con el uso de sinécdoques y símbolos sexuales que subliman el discurso situándolo en un plano de irrealidad y ensueño. A semejanza del primer capítulo, el diálogo de largas parrafadas de los participantes de este periplo marítimo y orgiástico, se transpone a la mente del narrador, a su subconsciente, de ahí que el discurso tenga tintes freudianos al tratar de explicar, al final de este capítulo, la fijación de imágenes en la infancia del niño, o el reflejo de la personalidad del autor en su propia obra.

CA, salvo en ese último párrafo de la obra donde aparece una niña sentada en un orinal mirando a la calle, sola como Matilde ante la nueva salida de Camila con su amante, carece de esos significativos matices oníricos y freudianos que vimos en VMHM. El discurso es un continuo zigzaguo entre el pasado y el presente. El uso del pasado nos hace ver que el proceso de lo que se enuncia ocurre con anterioridad al proceso de la enunciación, proceso éste contemporáneo que se sirve del presente. El movimiento pendular en tres períodos va de un tiempo de la acción - verano- a un tiempo de la reflexión -principios de setiembre-, para concluir en el tiempo de la escritura y relectura de la obra -invierno-. Estos tres tiempos se

sitúan en tres puntos geográficos distintos: Port de la Selva, Cadaqués y Barcelona respectivamente. En el primer capítulo la oscilación entre pasado y presente es constante. En alguna ocasión el autor se remonta a un pasado anterior al que ocupa la historia, recurso estilístico conocido con el nombre de analexis y que define Castelli como "cualquier evocación a hechos cumplidos, de un evento anterior al punto de la historia en que se encuentra".<sup>76</sup> El primer capítulo comienza con una disertación filosófico-amorosa sobre el tipo de atractivo que Matilde Moret encuentra en la mujer y en el hombre. Este tipo de discurso será el que informe en su mayor parte el resto de las reflexiones en presente en esta obra. Estas digresiones se caracterizan por su aparente sencillez, concisión y por ir directamente al tema que preocupa a la protagonista-autora-lectora de esta novela. Así las considera ella misma al principio de la obra:

Estas reflexiones lúcidas, escuetas, concisas y, como es natural, debidamente estructuradas, desprovistas del magma de otras mil ideas, sentimientos y aun sensaciones...<sup>77</sup>

Estas reflexiones le sirven a Matilde para confesarnos el exceso de confianza depositado en Camila, fundado en su sentimiento de superioridad sobre ella. Asimismo, Matilde nos revela lo anodino y vulgar que le parece Roberto, amante de Camila, el orgullo que posee al hombre tras su primera conquista, sus propias vivencias parisinas etc., datos que no sirven sino para delatarla a ella misma y poner al descubierto su ego, sus propias frustraciones y su deseo de "confesión" ante el lector de su obra para contar, en su

soledad, con la comprensión de éste. El tiempo de la acción ocupa un pasado reciente, el último verano en Port de la Selva, en el que Matilde sorprende a los amantes y deja mensajes al alcance de Camila para manipular su relación con Roberto. En toda la narración de esta obra, entiéndase por narración "la representación puramente lingüística de la alteración de determinadas personas, situaciones y circunstancias en el curso del tiempo",<sup>78</sup> la autora, Matilde, se desentiende de las descripciones superfluas y morosas para atender más al juego estructural o al estudio de la conducta de los personajes. CA da la impresión de ser una obra realista y de fácil lectura en la que el narrador se esfuerza por hacernos ver la/su verdad de los hechos. Sin embargo, CA está sembrada de añagazas y trampas en las que el discurso desempeña un papel relevante. El lector debe leer entre líneas para comprender que la verdad no se encuentra en ese discurso manipulado a voluntad de Matilde, sino detrás de él, o tal vez detrás de éste o del otro, porque CA es un juego de manipulación de voluntades y sentimientos afectivos en el que ninguno de los personajes apuesta por la verdad. De esta forma, es muy fácil que el contenido de la materia narrativa no sea sino una mentira propiciada por otra serie de mentiras surgidas de un intento por manejar Matilde a Camila mientras ésta se defiende, o viceversa o que Roberto maneje o sea manipulado por Matilde.. Como bien dice Matilde:

Así que empecé a escribir notas y notas relativas a ella, a mí, a nuestras relaciones, a sus relaciones; lo que ella quería leer, lo que yo quería que ella leyera. Y, por supuesto, sin



esconderlas más allá de sus alcances. Me constaba que registraba mi bolso, y allí solía dejarlas, en el bolso olvidado en el celler mientras yo echaba una siesta ... Respuestas a la respuesta de una respuesta. Una interferencia, a manera de inaudible voz en off, que no podía menos que provocar una especie de crispación en las reacciones de Roberto.79

O sea que, Matilde en su acto de escribir se nos revela como una narradora poco fiable y de muy dudosa credibilidad, con lo que el lector no encuentra en el discurso sino un cómplice y aliado de la narradora que se esfuerza por ganar nuestra simpatía y comprensión.

Los capítulos IV, V y VI son tres versiones de la misma historia en las que el lector, una vez más, debe leer entre líneas y sacar sus propias conclusiones ante la ambigüedad de un discurso que se teje y se desteje, que dice y se contradice, ante las trampas tendidas por la autora que el lector debe sortear para intentar encontrar la verdad que de seguro no se encuentra en el discurso sino bajo sus lapsus y ausencias. La ambigüedad del párrafo de EM, en el que Claudio Mendoza, no es sino la masculinización de Claudia, amiga de Matilde, que se fue a Londres y es fotógrafo, como la Charlotte de EM, pero que de acuerdo con la realidad encajaría mejor con la Francisca que regresa de Londres al final de la obra, esta ambigüedad, repito, es la que caracteriza toda esta obra. Apunta Matilde con respecto a este párrafo:

La ambigüedad de tal párrafo, como la de tantos otros, es, por supuesto, totalmente premeditada. Vamos, una broma en forma de trampa que tiendo al crítico avezado para que, recogiendo algunos cabos que dejo sueltos con malignidad calculada, analizando algunos lapsus, alguna que otra incoherencia, pueda llegar a la sagaz conclusión

de que Claudio Mendoza es una mujer y, por añadidura, lesbiana.<sup>80</sup>

Dónde se encuentra la verdad entonces?. El lector debe decodificar la obra, desatar esos cabos que interesadamente ha atado Matilde, tomar esos falsos lapsus, incorrecciones, faltas de concordancia o cabos que voluntariamente han sido dejados sin atar para llegar a sus propias conclusiones.

Dice Matilde:

Por otra parte, esos cabos que dejo sueltos adrede, y esos falsos lapsus, procuro equilibrarlos mediante diversos recursos, a fin de que el lector se vea obligado a ejercitar al máximo sus reservas de agudeza y malicia.<sup>81</sup>

De lo que se deduce que el discurso se encuentra estratificado en múltiples niveles tras los cuales ni siquiera sabremos si realmente se encuentra la verdad.

El tono descriptivo y detallado de los primeros capítulos de EM difiere con respecto al resto de la obra. Al principio de EM, la narración se detiene en la soledad de Lucía tras el regreso de Luis a España, en la descripción de la estación inanimada de Austerlitz, y en los problemas de la mujer que verdaderamente ama a un hombre. A partir de la entrada de Charlotte en la ficción, la narración adquiere mayor dinamismo. La acción va de los amoríos de Gina con Vidal a los chismes de pandilla y la futilidad de esa vida parisina. Matilde, que hace gala de sus agudas dotes críticas, menciona estos aspectos en el análisis de su obra:

Otra cosa que ningún crítico parece haber observado, pese a que igualmente opté por dejar tal cual, es el cambio de tono que se produce en el relato a partir de las primeras páginas, un tono narrativo más minucioso, más descriptivo, que

luego se pierde ... Con todo y considerar un defecto tal discontinuidad narrativa, el arranque seguía pareciéndome bien escrito y acabé respetándolo.<sup>82</sup>

Esta reflexión de la ficción sobre su existencia o naturaleza -metaficción-, es lo que constituye, según Todorov, su propio sentido:

Le sens d'une oeuvre consiste à se dire, a nous parler de sa propre existence. Ainsi le roman tend a nous amener à lui-meme; et nous pouvons dire qu'il commence en fait là où il se termine; car l'existence meme du roman est le dernier chaînon de son intrigue, et là où finit l'histoire de la vie, là exactement commence l'histoire racontante, l'histoire litteraire.<sup>83</sup>

Por boca de Matilde, Goytisolo, una vez más, expresa algunos de sus principios sobre la novela. Matilde piensa que el discurso debe desprenderse de recursos narrativos tales como la descripción, definida por Bonati como "la representación de aspectos inalterados de las cosas, permanentes, momentáneos o recurrentes, o de hechos sin mayor duración"<sup>84</sup>. Matilde considera a ésta aburrida y critica el uso convencional del diálogo que en su transcripción del habla de la gente se distancia de la misma volviéndose redundante, reiterativa y afectada. Comenta Matilde:

-Dos recursos que no soporto, creo haberlo dicho antes- así de toda descripción (estas cosas las dejo para los baedekers y cicerones, que lo hacen mucho mejor) como de diálogo, esa maniática transcripción de lo que dice la gente, que no sé si es más farragosa que estúpida o al revés, ya que si por un lado es falso que la gente hable así, por otro, sobran cuatro quintas partes de las palabras transcritas, al menos desde un punto de vista literario. Pues lo que se habla es un blá-blá-blá que, si cansa en la vida real, en las obras de ficción resulta aún más insoportable.<sup>85</sup>

En CA, como en el resto de la tetralogía, el léxico

sexual toca en determinados momentos los límites de lo vulgar y soez, en estos casos el autor refleja con gran realismo el habla de los hombres sobre el tema sexual. Dice Matilde:

En materia sexual, a modo de ejemplo, el léxico que utilizo es algo crudo, francamente obsceno en ocasiones. Pero los hombres hablan así, empleando esta clase de palabras y expresiones, y, puesto que su autor es teóricamente un hombre, escribí el relato en lenguaje de hombre, por más que, personalmente, me disguste mucho oírlas en boca de una mujer.<sup>86</sup>

Concluyo el estudio de CA con un comentario de Gonzalo Navajas sobre la importancia del lenguaje en esta obra:

Lo fundamental no es el mundo o los hombres sino el habla sobre ellos, su textualización. En CA el mundo acaba siendo un apéndice del discurso, un instrumento y no un terminus ad quem del texto.<sup>87</sup>

TDC comienza con el mismo tipo de reflexión filosófica que ya vimos al principio de CA. Carlos, autor del diario, escribe sobre la belleza física y su ámbito: el espíritu. El discurso en TDC sigue los mismos delineamientos que hemos visto ahora, con un zigzaguo constante en la presentación de la materia narrativa. En "Antagonía" hay normalmente un epígrafe, a modo de título, que inicia cada capítulo o apartado, en la primera parte de TDC el autor lo sustituye por una fecha que nos remite al tiempo de la escritura. A continuación Goytisolo desarrolla un acontecimiento, un recuerdo, un sueño, una reflexión sexual, erótica, filosófica, histórica, sociológica o de metaficción. Es posible que una de las particularidades de TDC con respecto al resto de la tetralogía sea la del uso creciente de comparaciones, más incluso que en VMHM. La estructura

sintáctica de estas comparaciones es muy similar, con ligeras salvedades, a las del resto de la tetralogía: "así como... así" o "como ese... así" etc. Veamos un ejemplo:

Pues así como el hombre cuya madre murió cuando era niño fijará la imagen que de ella tenga en ese período ... así las reconstrucciones de la memoria, sus tretas y sus trampas.<sup>88</sup>

El contenido de estas comparaciones merecería un estudio semántico aparte, pero oscila entre aquéllas que comparan bien a un personaje con don Quijote -p. 166- o con San Ignacio de Loyola, o bien a los hombres con un bosque; las hay de contenido filosófico, erótico, de metaficción etc.

El diario de Carlos se caracteriza por sus reflexiones abstractas. Fuera de los recuerdos de su infancia con sus amigos Mariano, el Busto etc., el discurso fluye de la mente de un obseso y maniático sexual que encuentra en la escritura la válvula de escape que necesita para sus impulsos sexuales reprimidos. Sin embargo, el discurso reflexivo de Carlos no es un diario ni una confesión sincera de sus problemas, sino una obra de ficción. Ricardo define los escritos de Carlos como obra de ficción debido a su estructuración a modo de relato y añade que existen posibles influencias de Luis Goytisolo en este escritor en ciernes, juego artístico del autor ya que toda la tetralogía es obra suya. Sin embargo, con este juego el diario de Carlos se sitúa en el plano de la ficción y el personaje de Carlos adquiere una dimensión más real, equiparable al del autor de "Antagonía", al tiempo que la obra constata una vez más el carácter narcisista y de metaficción. En este comentario, Ricardo mira al discurso de Carlos y nos refiere algunas de

las reflexiones que son aplicables a toda la tetralogía:

Las influencias que se perciben en nuestro presunto diario íntimo no pertenecen al campo de los escritos de carácter biográfico sino al de la novela y, más concretamente, en lo que se refiere al estilo, no es difícil descubrir la huella de Luis Goytisolo: esas largas series de períodos, por ejemplo, esas comparaciones que comienzan con un homérico así como para acabar empalmando con un así, de modo semejante, no sin antes intercalar nuevas metáforas encabalgadas, metáforas secundarias que más que centrar y precisar la comparación inicial, la expanden y hasta la invierten en sus términos.<sup>89</sup>

La tarea de Ricardo como crítico de los escritos de Carlos es parangonable a la de Matilde en CA. Ambos analizan los escritos a partir de un relativo distanciamiento. En el caso de Matilde es un distanciamiento temporal y en el de Ricardo desde la perspectiva del escritor consciente de su papel. De esta forma Goytisolo objetiva su autocrítica y canaliza en favor suyo ese insoslayable margen interpretativo del lector.

En esta última obra, Goytisolo expone con gran claridad y contundencia lo futil y absurdo que sería reducir el interés de una obra a un análisis lingüístico desde una perspectiva meramente formal. En este sentido concuerda con lo que señala Paul Ricoeur, para quien estudiar el texto significa que en su discurrir éste va produciendo un sentido:

El sentido del texto no es nada que lo refiera a una realidad exterior al lenguaje; consiste en las articulaciones internas del texto y en la subordinación jerárquica de las partes al todo; el sentido es el ligamen interno del texto.<sup>90</sup>

Para Goytisolo el lenguaje es algo más que un recurso o un juego formal. El lenguaje, aparte de ser una proyección de

la personalidad del autor, está revestido de un valor significativo en sí que le viene de esa red de metáforas, símbolos, comparaciones etc. que lo conforman, así como de la tensión y la polisemia del signo. Señala Goytisolo en TDC que:

El lenguaje no es, en efecto, un código autónomo de símbolos neutros que permita realizar operaciones similares a las que cabe realizar con las cifras, irreprochables por su misma naturaleza; el lenguaje constituye una malla significativa además de formal, un entramado de símbolos que, más o menos rico, mejor o peor articulado, se encuentra por entero, como un todo, en cada uno de nosotros, y el escritor es escritor en la medida en que lo que ha escrito reaviva en cada lector la estructura de esa malla, en la medida en que la estira dándole tensión, intensidad, polivalencia significativa.<sup>91</sup>

Si Ricardo llegó a la escritura con el firme propósito de desentrañar el sentido oculto de la foto que llevaba Margarita el día de su muerte, el Cacique llega a ella para exhibir, fanfarronear y enorgullecerse de sus conocimientos y astucia. Su discurso es denotativo en las disquisiciones sobre el problema agrario, la filosofía, su aversión al moro "Ave Fenix del Mal", y la apropiación ilegal de bienes comunales, pero al final del capítulo IX y el X su escritura reflexiona sobre su naturaleza, sobre el papel del lector en la operación de crear y sobre el estado de los escritos de Carlos y Ricardo para terminar fundiéndose en estas meditaciones con las mismas que hiciera Ricardo anteriormente en su "Libro". La teoría narrativa de Goytisolo la vemos explicitada en toda su tetralogía de manera sólida y clara. Como señala Herzberger, Goytisolo "propone una teoría que reconcilia la fenomenología de la

Concluyendo, el discurso de los primeros capítulos de Recuento, hasta el VI, se caracteriza por la referencialidad y mimetismo de sus primeras obras: Las Afueras y Las Mismas Palabras, a partir del capítulo VI el discurso denotativo es sustituido por el discurso connotativo en el que domina la experimentación lingüística y largas enumeraciones antitéticas de adjetivos y sustantivos. En VMHM, Goytisolo sustituye el uso de una lengua referencial, usada en gran parte de los dos primeros planos narrativos, por otra altamente figurada y freudiana en el tercer plano, el del periplo marítimo. En CA, con la excepción del discurso con matices freudianos en la descripción de la imagen de la niña sentada en un orinal mirando a la calle, el discurso se caracteriza por su referencialidad y sencillez. Matilde, por encima de todos los juegos formales o experimentales, busca la alianza del lector a su causa. En esta obra el discurso se sitúa en dos tiempos: el de la acción, en pasado, el de la reflexión y el de la escritura en presente. La diferencia más llamativa del discurso en TDC con respecto al resto de las obras de la tetralogía es la proliferación de comparaciones que expanden su significación con multiplicidad de acepciones. En "Antagonía" el discurso carece de un diálogo definido y la descripción va siendo sustituida paulatinamente por la rememoración de hechos pasados o por la reflexiones del autor sobre las distintas funciones del autor, lector y obra. Así pues, el discurso de Goytisolo se caracteriza por su fragmentarismo, una sintaxis que se complica con el juego formal de sus



circumloquios verbales, comparaciones, símbolos y otros tropos, virtuosismo léxico y, particularmente, por la exposición en su discurso de su poética artística en la que defiende el doble valor del lenguaje en su acepción formal: como signifiante y como significado. Un lenguaje que será objetivación de un mundo, su mundo subjetivo y, claro está, con las huellas deladoras de la personalidad del autor. Goytisolo variará en el uso de una lengua referencial y mimética en "Antagonía", oscilando constantemente entre esta y otra de carácter figurado, no enunciativo-descriptiva. Señala Linda Hutcheon que en la novela de la metaficción se trae la lengua a un primer plano y:

As a reader begins a novel, he does indeed read referentially in that he refers words to his linguistic and experiential knowledge; gradually, however, these words take on a unity of reference and create a self-contained universe that is its own validity (and "truth").<sup>93</sup>

## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Janet W. Díaz. "Origins, Aesthetics and the 'Nueva Novela Española'." Hispania 59 (March 1976). p.114.
2. Gonzalo Sobejano. Novela Española de Nuestro Tiempo. Madrid: Ed. Prensa Española, 1975. p.605.
3. Alain Robbe-Grillet. For a New Novel. N. York: Grove Press, 1965. p. 24.
4. José Angel Valente. "Luis Goytisolo: 'Recuento', Tres Fragmentos de una Lectura." Insula 341 (bril 1975). p.13.
5. Michel Foucault. "The Description of Statements." The Archaeology of Knowledge. N. York: Pantheon Books, 1972. p.107.
6. Salvador Clotas. "Introducción" en El Cosmos de Antagonía (ECA). Madrid: Ed. Anagrama, 1984. pp.9 y 10.
7. Felix Martínez Bonati. La Estructura de la Obra Literaria. Chile: Ed. de la Universidad de Chile, 1960. p. 57.
8. Ricardo Gullón. "Un Texto de Aire y de Fuego." en ECA. p. 72.
9. Francisco Caudet. "'Recuento' de Luis Goytisolo. Análisis Sociológico." Los Papeles de Son Armadans LXXXVIII Año XXIII No. 264. p. 230.
10. Luis Goytisolo. Recuento. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p. 71.
11. Ibid; p.150.
12. Ibid; p.213.
13. Ibid; p.151.
14. Ibid; pp.169 y 170.
15. Ibid; p.233.
16. Gullón. Op. Cit.; p.68.
17. Ibid; p.69.

18. Alfred Sargatal. "El Juego Especular de Antagonía." en ECA. p.42.
19. Goytisolo. Op. Cit.; p.199.
20. Peré Gimferrer. "Círculos y Metamorfosis." en Plural 36 Septiembre 1974. pp.80 y 81.
21. Ibid; p.81.
22. Sargatal. Op. Cit.; p.39.
23. Gimferrer. Op. Cit.; p.81.
24. Goytisolo. Op. Cit.; p.105.
25. Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín, Gonzalo Abril. Análisis del Discurso. Hacia una Semiótica de la Interacción Textual. Madrid: Ed. Cátedra, 1982. p.30.
26. Gullón. Op. Cit.; p.63.
27. Juan Goytisolo. "Lectura Familiar de 'Antagonía'." en Quimera. No.32 (Octubre 1982). p.44.
28. Gimferrer. Op. Cit.; p.81.
29. L. Goytisolo. Op. Cit.; p.143.
30. Ibid; p.404.
31. David K. Herzberger. "Luis Goytisolo's Recuento: Towards a Reconccilaition of the Word/World Dialectic." en Anales de la Narrativa Española Contemporánea. No. 32. p.46.
32. L. Goytisolo. Op. Cit.; p.541.
33. L. Goytisolo. Ibid; p.340.
34. Ibid; pp.603 y 604.
35. Juan Goytisolo. Juan Sin Tierra. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1975. p.312.
36. Herzberger. Op. Cit.; p.53.
37. Ibid; p.41.
38. Mildred Lucille Larson. The Functios of Reported Speech in Discourse. Texas: Ed. The Summer Institute of Linguistics, Inc., 1978. p.148.
39. Ibid; p.148.

40. María Grazia Ciccarello. "Il Nove o il Circolo dell'Identità: Recuento di Luis Goytisolo." en Studi Ispanici. p.247.
41. Herzberger. Op. Cit.; p.40.
42. Eugenio Castelli. El Texto Literario. Teoría y Método para un Análisis Integral. Buenos Aires: Ed. Castañeda: 1978. p.201.
43. L. Goytisolo. Los Verdes de Mayo Hasta el Mar. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p.125.
44. José Ortega "VMHM de Luis Goytisolo: Segunda Etapa de una Aventura Literaria." en Cuadernos Hispanoamericanos Nos. 326-327 (Agosto-Setiembre 1977). p.490.
45. L. Goytisolo. VMHM, Op. Cit.; p.35.
46. Ibid; p.33.
47. Ibid; p.53.
48. L. Goytisolo. Teoría del Conocimiento. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p.69.
49. L. Goytisolo. VMHM, p.39.
50. Ibid; p.39.
41. Herzberger. "Entrevista con Luis Goytisolo." en Anales de la Narrativa Española Contemporánea. No. 3 (1978) p. 115.
52. L. Goytisolo. Recuento. p.622.
53. L. Goytisolo. VMHM. p.15.
54. L. Goytisolo. Recuento. p.619.
55. J. Lozano. Op. Cit.; p.154.
56. Gullón. Op. Cit.; p.56.
57. Roland Barthes. S/Z. N. York: Ed. Hill and Wang, 1974. p. 41.
58. Ibid; p.95.
59. Terry Eagleton. Literary Theory. An Introduction. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1983. pp.99 y 100.
60. Barthes. Op. Cit.; p.65.

61. L. Goytisolo. VMHM. pp.61 y 62.
62. Ibid.; p.91.
63. Ortega. Op. Cit.; p.493.
64. L. Goytisolo. VMHM. p.106.
65. Ortega. Op. Cit.; p.494.
66. Salvador Clotas. "La Novela Rebelde." en Cuadernos para el Diálogo. No. 230 (24 de Septiembre de 1977). p.49.
67. L. Goytisolo. VMHM. p.107.
68. Ibid; p.114.
69. ...; p.180.
70. Herzberger. "'Antagonía' como Metaficción." en ECA. p. 111.
71. Ibid; p.112.
72. L. Goytisolo. Recuento. p.604.
73. L. Goytisolo. VMHM. p.198.
74. Ibid; pp.250 y 251.
75. Herzberger. "'Antagonía' como Metaficción." en ECA. p. 113.
76. Castelli. Op. Cit.; p.201.
77. L. Goytisolo. La Cólera de Aquiles. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p.17.
78. Bonati. Op. Cit.; p.45.
79. L. Goytisolo. CA. p. 43.
80. Ibid; p.171.
81. ...; pp.171 y 172.
82. ...; pp.175 y 176.
83. Tzvetan Todorov. Litterature et Signification. Paris: Ed. Librairie Larousse, 1967. p.49.
84. Bonati. Op. Cit.; p.45.
85. L. Goytisolo. CA. p.194.

86. Ibid, p.172.
87. Gonzalo Navajas. "Internalización e Ideología en La Cólera de Aquiles." Hispania 69 (March 1986). p. 24.
88. L. Goytisolo. Teoría del Conocimiento. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p.134.
89. Ibid; p.128.
90. Paul Ricoeur. "Signe et Sens." Paris, Encyclopedia Universalis, 1980. Citado por Jorge Lozano en Análisis del Discurso. Hacia una Semiótica de la Interacción Textual. p.33.
91. L. Goytisolo. TDC. pp.183 y 184.
92. Herzberger. "'Antagonía' como Metaficción." p.117.
93. Linda Hutcheon. Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. N. York: Ed. Methuen. 1984.

## **CAPITULO V**

### **LA METAFORA Y SU ESPECTRO MACROCOSMICO**

La metáfora, debido su versatilidad, puede ser estudiada desde muy diversas perspectivas y de maneras muy diferentes, desde un punto de vista lingüístico, estilístico, semántico etc. Su función radica, a grosso modo, en comparar el mundo literario con una concreción que le sirve como modelo para universalizar, clarificar o ampliar el mundo de la ficción literaria. Mi estudio de la metáfora en la obra de Luis Goytisolo será en un sentido laxo, porque me parece que esta misma amplitud de su sentido le sirve a Goytisolo para crear microcosmos que funcionan como módulos de un macrocosmos. Las metáforas en "Antagonía" no pueden ser aisladas de su contexto novelesco, ya que es ahí donde adquieren su verdadero significado al dilatar y expandir el núcleo estructural y semántico de la obra. Aquí trataré metáforas vinculadas a la cosmogonía de "Antagonía", como son la pintura, el mundo sexual, el uso de los nombres, el arquitecto, la Ciudad Ideal, Constantino, Santiago y el ojo, respectivamente.

En cada una de las cuatro partes de la tetralogía, Goytisolo menciona una, en algún caso hasta dos, de las obras maestras del pintor español Velázquez, haciendo bien un comentario sucinto, o bien una exposición de extensión considerable sobre la temática o la estructura del cuadro. Diego Velázquez (1599-1660), nació en Sevilla y desde muy joven estudió el arte español. Fue discípulo del pintor Pacheco, a quien muy pronto superó, y llegó a ser pintor de cámara de Felipe IV. Estudió la pintura italiana en Italia,



especialmente la de Ticiano, y sintió gran admiración por Rubens. Cabe destacar en su obra, a grandes rasgos, el realismo fotográfico, la perfección en el dibujo y el uso del claroscuro.

Aunque la pintura y la literatura son dos artes pertenecientes a dos géneros distintos, no obstante las dos tienen en común, entre otras cosas, la búsqueda y captación del objeto estético. Tanto el pintor como el novelista tienen que enfrentarse a problemas comunes tales como el encuadre, la psicología de los personajes, la ambientación, la perspectiva, amén de otros juegos formales. En este capítulo no es mi intención hacer un estudio detallado de la obra pictórica de Velázquez, sino focalizar mi atención en la manera y fin con los que Goytisolo se sirve de algunas de las obras maestras de Velázquez. Señala con parcial acierto Bozena Wislocka que la relación entre Recuento y "Las Meninas" y VMHM y "Las Hilanderas" se basa en un paralelismo en la estructura, mientras que en CA y "Las Lanzas" y TDC y el retrato de "Esopo", el nexo de unión residirá en el trasunto de cada obra, en su temática.<sup>1</sup>

En dos obras que anteceden a "Antagonía" -Ojos, Círculos, Búhos y Devoraciones-, aparecen ya mencionadas las pinturas de Velázquez de manera acorde con el carácter irónico de aquellas obras, y aunque tales pinturas no cumplen en estas dos novelas ninguna función especial, no obstante presagian una preocupación incipiente en la carrera narrativa de Goytisolo que acabará por cuajar artísticamente en "Antagonía". A ambos creadores, Velázquez y Goytisolo,

les une una preocupación similar por la meticulosidad, la precisión y la profundidad en sus obras. La primera mención a una obra de Velázquez, dentro de "Antagonía", ocurre en el capítulo quinto de Recuento, el de las milicias de estudiantes, cuando Federico y Pluto le traen a Raúl, aparte de tabaco, una postal que su padre le había enviado con una Venus desnuda "de sinuoso reverso" (p. 120), obra de Velázquez, que sin duda se refiere a "La Venus del Espejo", pintada hacia 1651 y que parece venirle a Raúl a pedir de boca a juzgar por los momentos de obligada castidad castrense. En el cuadro se encuentra Cupido sosteniendo un espejo en el que se refleja la cara de Venus sin las líneas delicadas que uno espera encontrar tras ver su perfil de espaldas, y como señala Joseph-Emille Muller "One could legitimately say that what interested him here was not Venus but the female nude"<sup>2</sup>, que es precisamente lo mismo que le interesa a Raúl. Sin embargo, este cuadro pasa prácticamente inadvertido y ensombrecido por la importancia que tiene en toda la tetralogía la mención que se hace al final de Recuento de "Las Meninas" (1656). En este cuadro aparece la Infanta Margarita con las Meninas o damas de honor. La pareja situada a la derecha en el cuadro son Marcela de Ulloa y Diego Ruiz de Azcona, este último era el guardadamas. El hombre al fondo con el pie en el peldaño es José Nieto Velázquez, antiguo director de la Real Fábrica de Tapices, y a la izquierda el pintor Velázquez en pleno momento de trabajo. Al fondo, por encima del espejo donde se reflejan los reyes Felipe IV y su esposa Mariana de

Austria, se encuentra el cuadro de "Palas y Ariadna" de Rubens y "Apolo y Marsyas" de Jordaens. "Las Meninas" representa la idea de ilusión y verdad, y el acto de pintar un cuadro, similar a la actividad literaria de Raúl o Matilde Moret que Goytisolo muestra en el resto de "Antagonía". Descolla en la pintura el tamaño de Velázquez, cuya figura es superior a la de los demás, con lo que se da más importancia y cobra un papel protagónico en el cuadro, lo mismo que Raúl en la tetralogía. Los personajes de "Antagonía" son despersonalizados y caricaturizados, sólo existen como auténticos personajes los protagonistas, por medio de quienes el autor reflejará su ideología y a través de los cuales conoceremos al resto de los personajes. Como muy bien señala Wislocka:

Los que permanecen fuera del interés del narrador dejan de existir para él; se diría que se inmovilizan en el momento preciso en que quedan a la sombra de su mirada, la de un demiurgo, que entonces ilumina ya otro sitio, a otra persona.<sup>3</sup>

Recuento, como "Las Meninas", produce la impresión de que el protagonista no está claramente definido, incluso la figura del narrador aparece difuminada y vaporizada en las múltiples voces narrantes de la obra. Sólo al final de la obra nos damos cuenta de que el protagonista y el narrador son la misma persona, que ha escrito una obra, Recuento, y está tomando las primeras notas para una obra que proyecta publicar, VMHM. En "Las Meninas" se pueden distinguir tres planos. Un primero representado por el espectador, los reyes que posan para el pintor y el pintor como autor de este cuadro, un segundo el del artista trabajando y las

Meninas con la Infanta, y un tercero el del espejo y el hombre vestido de negro que abre la puerta del fondo por donde entra la luz que ilumina al cuadro. Esta división de la pintura en tres planos se corresponde con las tres etapas y segmentos narrativos de Recuento: un primero centrado en la infancia y adolescencia de Raúl, un segundo cuyo espacio narrativo se llena con el servicio militar y actividades clandestinas de Raúl en el partido comunista, y un tercero que recrea el encarcelamiento e inicio de Raúl como escritor, momento en el que comienza su verdadera liberación. Tres son también los ámbitos por los que se mueve Raúl: el purgatorio, que abarca desde su nacimiento hasta que es apresado por el poder represor franquista, el infierno, que se corresponde con su experiencia en la cárcel, y el paraíso, que se identificará con el período áureo de la creación literaria. Triple, como ya mencioné en el capítulo dedicado al narrador, es el enfoque narrativo de la obra; al principio Recuento es narrado en tercera persona singular, se pasa a una primera persona plural y concluye con un paso a la primera persona singular, momento en el que Raúl asume el papel de narrador. La mención que hace Goytisolo de "Las Meninas" al final de Recuento, tiene ramificaciones más amplias de las que estrictamente se puedan circunscribir a la obra anterior. Cuando el narrador se refiere a las notas que Raúl tomó en la cárcel, con todo el cúmulo de reflexiones, evocaciones, núcleos argumentales etc., lo hace refiriéndose a su obra futura: VMHM, una obra que, como el cuadro de Velázquez, presenta el proceso mismo

de creación artística y en la que el autor, personaje de la obra, nos lleva de la mano para mostrarnos su estudio y sus técnicas. Señala Goytisolo al final de Recuento:

Y, sobre todo, como de golpe, se le revelara la idea central: un libro como una de esas pinturas, Las Meninas, por ejemplo, donde la clave de la composición se encuentra, de hecho, fuera del cuadro.<sup>4</sup>

En TDC, Goytisolo vuelve a mencionar la meditada composición de Velázquez y comenta sobre la genialidad del pintor que se incluye en el cuadro en el momento preciso de pintar, y el recurso artístico de incluir al lector en el cuadro al ser su imagen reflejada por el espejo, quedando fuera de él la de los reyes de igual manera que un lector al encontrarse con el autor en la obra desplaza al lector anterior y así sucesivamente. Sin embargo, todos los que contemplan/lean la obra de arte tendrán una cita con su creador, sea pintor o sea escritor, en aquélla, sea un cuadro o sea una novela, sin ser ninguno de los tres: autor, lector y obra excluyentes. Comenta Goytisolo al respecto:

¿Hay algo de casual en la composición de Las Meninas? ¿En ese autor integrado en el cuadro en el acto de pintar y en ese espectador cuya imagen virtual nos la ofrece el espejo del fondo, quedando en consecuencia fuera del cuadro la real, la de los reyes y la de quienquiera que a semejanza de los reyes lo contemple, la de cada uno de los espectadores silenciosos que se apiñan en la verde penumbra del Prado?<sup>5</sup>

VMHM tiene por complementario a "Las Hilanderas", o "La Fábula de Ariadna" como algunos exégetas la titulan. El cuadro presenta un taller de tapices con unas mujeres en un momento de su trabajo, dos salas en las que se encuentran cinco personajes femeninos respectivamente. La simetría es

doble en estos dos planos, con dos mujeres a la izquierda, dos a la derecha y una en el centro. Hay una separación psicológica y espacial entre los dos grupos de mujeres. Gustaf Cavallius ve una diferenciación de clases entre uno y otro grupo:

The picture stands out as a depiction of social discrepancy, between the luxury and leisure of an upper class and the poverty and labours of a lower.<sup>6</sup>

Según Joseph-Emille Muller, la anciana que vemos en el primer plano es Atenea y la joven de espaldas al espectador, deshilando una madeja, sería Ariadna. En el segundo plano hay una mujer y una persona con un casco en animada conversación, una vez más, según Muller, se trataría de Atenea y Ariadna. Detrás de ellas hay un tapiz del cual, a juzgar por la parte superior de sus cuerpos, ellas podrían formar parte. Las tres mujeres restantes serían bien las paisanas de Ariadna que admiran las brillantes cualidades de Ariadna como hilandera o bien, junto con Ariadna, podrían ser una representación simbólica de las cuatro artes liberales: la música, la pintura, la escultura y la arquitectura. Lo que si podemos ver es la confusión, por lo que respecta a las figuras del segundo plano, entre realidad e ilusión que no es fácilmente descifrable.<sup>7</sup> La cortina del cuadro sugiere la "no-realidad" de lo que vemos, y hay una escalera, lo mismo que en "Las Meninas", que simboliza el conocimiento. Asimismo, en el cuadro se aprecia una unión entre lo cotidiano y lo mitológico. El tapiz que se ve al fondo del cuadro es de tema mitológico y ocupa el centro del cuadro, siendo éste la pintura de una obra de arte, o sea

que el arte se convierte una vez más en tema de la pintura. Es posible que Velázquez tomara el tema del cuadro de La Metamorfosis de Ovidio, obra que describe la habilidad y fama de Ariadna como hilandera. Vencida por su orgullo negó ser discípula de Palas Atenea y ésta, vestida de anciana, la invitó a disculparse a lo que aquélla se negó, en una competición entre ambas contendientes Atenea derrotó a Ariadna. El tema del tapiz describe la violación de Europa, y según Muller éste fue uno de los temas argumentales escogidos por Ariadna para probar cómo en ciertas circunstancias los dioses adoptaban forma humana para conseguir sus propósitos.<sup>8</sup> El tema del tapiz, la violación de Europa, se relaciona en el campo de la ficción con la princesa fenicia que raptó o fue raptada y llevada hasta su picadero cretense. Señala Goytisoló:

Pues así como sería difícil dilucidar si la joven princesa fenicia fue raptada o raptó, robada o robadora, espoleando como un cuatrero los ijares del toro blanco, prendada o prendida de su olímpica verga, cabalgada o cabalgando de playa en playa, sobre las vehementes y ardorosas olas, hasta el aislado recogimiento de su picadero cretense.<sup>9</sup>

El tercer plano del cuadro, el tapiz que cuelga al fondo, representa el resultado del proceso creador, la materia final que a nivel de ficción literaria se corresponderá con el periplo marítimo de la última parte de VMHM en el que cobran vida tanto personajes ficticios como reales, lo que Wislocka denomina "la ficticia ficción novelesca"<sup>10</sup>. En este capítulo último tiene lugar la orgía, momento de sublimación y éxtasis equiparable al del proceso creador de la obra.

La realidad ficticia de VMHM guarda la misma correspondencia simétrica que el cuadro de Velázquez. La mayor parte de los personajes tienen su doble: Raúl-Carlos, Rosa-Aurea, Walter-Willy, Krista-Cristina, Cayo-Layo. Los cinco primeros capítulos tendrían como paralelo a las cinco mujeres que contemplan el tapiz, y a nivel de ficción se corresponderían con las varias voces narrantes y los respectivos planos narrativos a que dan lugar. Al final del capítulo quinto, Goytisolo parangona la influencia alterante de los sueños en su intérprete, de la creación del mundo en la vida de sus dioses y de la obra artística en su creador, y pasa a comparar la obra de Raúl en el pueblo de Rosas con "Las Hilanderas" de Velázquez:

Una obra que, a semejanza de Las Hilanderas, consta de tres planos simultáneos: un primer término de trabajo, mujeres hilvanando la materia prima de lo que ha de convertirse en trama del tapiz; un grupo de damas en segundo término, más iluminado, contemplando el tapiz que se les muestra en aquel preciso momento, mientras en el taller se cuchichea algún chisme. Clientela de alcurnia sin duda, señoras venidas sea con ánimo de compra, sea por simple curiosidad; y, al fondo, el tapiz expuesto en aquel preciso momento, uno de tantos tapices de tema mitológico, no muy distinto, probablemente, a los ya mostrados o a los que falta mostrar. De los tres planos, qué duda cabe, es en el primero, en el taller, donde propiamente se encuentra el centro del cuadro, y no tanto por su proximidad, por su especial realce debido a la perspectiva, cuanto porque constituye el verdadero nexo de unión entre los otros dos, el tema mitológico del fondo y las transacciones relativas al producto acabado.<sup>11</sup>

En lo tocante a los planos narrativos de la obra, VMHM sigue una estructuración similar a la obra anteriormente reseñada. El primer plano lo constituye la actividad creativa de Raúl en el retiro y soledad que propicia su hogar tratando de



encontrar la concentración y la fuerza inspiradora que en Recuento le fueron negadas por el padre de Nuria, ahora Rosa. El segundo plano viene dado por la ficción creada por Raúl, él forma parte de su ficción creada y se hospeda en el motel de Carlos y su esposa Aurea, que acaban de regresar de Argentina. A nivel pictórico se ve la yuxtaposición de planos en la parte superior de los cuerpos de Pallas Atenea y Ariadna, cuya posición ambigua nos presenta la duda de si se encuentran dentro del segundo plano, el de la realidad y del primer plano de ficción, o dentro del tapiz, el de la ficción o segundo grado de ficción. A nivel discursivo se insinúa en ese imbricamiento o encabalgamiento de planos narrativos del "Diálogo del Afrodita" y "Lunasol" del primer capítulo de VMHM, pero es en el tercer plano, el del periplo marítimo en el que concurren personajes de la vida real: Yul Brynner, Kirk Douglas, Fernando Rey, con los de la ficción literaria: Aurea, Ricardo, Willy, con los de la antigüedad clásica: Orestes, Pompeyo, César, y con los de la mitología griega, donde se verifica esa yuxtaposición e interpenetración de planos o niveles. Tres planos que, aun siendo todos ellos parte del mismo mundo narrativo, de la misma obra de ficción: VMHM, se corresponden claramente con tres niveles o grados de ficción. Comenta Goytisolo con respecto a los distintos planos narrativos de su obra:

la estancia de un escritor en un pueblo de la costa, el relato de su vida cotidiana, la transposición literaria en forma de anotaciones de esa vida de cada día en un pueblo de la costa, las notas y observaciones personales que toma respecto a su trabajo, al igual que de recuerdos, sueños, ideas, reflexiones, etcétera, fragmentos y textos en diverso grado de elaboración; o mejor: la

intercesión o incidencia de los distintos planos - real uno, ficticio el otro, ficticiamente real un tercero, y así siguiendo-, cuya confluencia constituye justamente el núcleo estructural de la obra que nuestro escritor se propone llevar a cabo, que está llevando a cabo, así la realización de una obra de tal género...12

Señala Alessandra Riccio, de algún modo corroborando lo que he venido comentando hasta ahora, que

como en "Las Hilanderas", dentro del mismo marco coexisten el taller (el mundo de Raúl, sus inquietudes de escritor, su relación con Rosa), el mundo de la ficción (Carlos y Aurea, Ricardo y Camila) y el mundo mítico del viaje al cabo Creus (la metamorfosis y la salvación del autor).13

La tercera obra de la tetralogía, CA, tiene por correlato "La Rendición de Breda" (1634), más comúnmente conocido como "Las Lanzas" y el ficticio cuadro de Nicolás Poussin "La cólera de Aquiles". En el cuadro de Velázquez hay dos ejércitos que ocupan respectivamente la izquierda y la derecha del cuadro, y en el centro del mismo, robando la atención del lector, los dos generales en actitud de aparente respeto y entendimiento. El resto de los personajes del cuadro, los soldados de ambos ejércitos, parecen estar más preocupados por lo que ocurre fuera del cuadro que por la entrega de la llave del general flamenco al español. Cada uno de estos soldados parece una figura independiente ajena a lo que ocurre en el campo de batalla. El lazo de unión entre "La Rendición de Breda" y CA no es sólo temática, como señala Wislocka. Hay también un ligamen de tipo estructural. En el cuadro de Velázquez, el centro de la composición es la entrega de la llave, símbolo de la derrota que nos da la clave interpretativa del cuadro.

El tópico del asedio que protagoniza el cuadro es el

mismo que el de la novela, pero Wisloka añade un plano más, el teórico, según el cual, y en contraste con el anterior, el asedio vendría explicitado en el proceso mismo de leer una obra.<sup>14</sup> En virtud de lo cual, podemos añadir que la tarea del lector consiste en asediar, o sea, destruir o decodificar la obra con el fin de sacar unas conclusiones teóricas. Por otro lado, si la llave ocupa el centro del cuadro, constituyendo la clave del mismo, lo mismo sucede con EM, obrita ubicada en el centro mismo de CA que leída y criticada por Matilde Moret nos advierte de los fallos y méritos de la obra, al tiempo que nos da pistas para una mejor comprensión de la persona de Matilde -narradora no fiable que tergiversa los hechos a su antojo y conveniencia- y de la totalidad de la obra. En las conexiones que establece Matilde -narradora de toda CA- entre "La Rendición de Breda" y su problemática personal, equipara la guerra a la lucha que debe sostener el cuerpo humano en su defensa contra agentes patógenos externos y concluye que entre el amor y la guerra no media contraposición alguna, al contrario, son parte inherente de la naturaleza humana. Según Matilde, en cualquier tipo de lucha, bien sea la del cuerpo en su rechazo de agentes patógenos, o bien la de un asedio a nivel bélico, como el de las tropas españolas a Breda, o bien a nivel amoroso, la mejor táctica a seguir es la de la espera. El paso del tiempo será entonces, y según la aguda sicología de Matilde, seguro pasaporte para el éxito:

Con lo que llegamos a la verdadera esencia de todos los remedios, al denominador común que nos

permite, si se quiere, prescindir de todos esos remedios: el factor tiempo; su transcurso, un plazo lo bastante prolongado para que la fiebre erótica se calme y vayan remitiendo las connotaciones relativas a la primera infancia junto con las reivindicaciones que de ellas se derivan.<sup>15</sup>

Si por parte del asediante el recurso que ofrece plausibles resultados se fundamenta en un compas de espera, por parte del asediado la mejor resolución que puede tomar es la de entregar las armas y rendirse, "la rendición como alternativa única a la destrucción",<sup>16</sup> y de ahí su ineludible salvación. Troya (p. 231) es arrasada y sus habitantes pasados a cuchillo porque no se rindió, mientras que Breda se salva porque se rinde:

La elección que se plantea a los defensores de Breda -resistir o rendirse- concierne a un solo objetivo: preservar la ciudad por encima de todo. Lo de menos, así pues, es la victoria de las tropas españolas, su entrada relativamente pacífica en la ciudad, un mal trago que más tarde o más pronto será olvidado por sus habitantes, como siempre acaban por olvidarse estas cosas. 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.<sup>17</sup>

Camila, a nivel literario, es la personificación de Breda. Ella se rinde y, aunque su rendición le supone volver al lado de Matilde y fingir la continuación de su relación amorosa, su rendición le sirve para prorrogar sus flirteos y aventuras esporádicas. Matilde, por el contrario, llena de orgullo y arrogancia, niega haberse rendido en ninguno de los asedios que ha sufrido y siente que, a pesar de todo, ella logró paladear los éxitos de la victoria:

Incluso en el caso de la Maldonado, yo, que por primera y última vez en mi vida fui la asediada, la que tenía algo que perder -o creía tenerlo-, no entregué mi llave, no di mi brazo a torcer, no

acepté claudicar. Y salí victoriosa, tanto en lo que concierne a la Maldonado como a mí misma; mi resistencia se impuso, en definitiva, a su trato despectivo, a cuantas humillaciones, a cuantas agresiones verbales y hasta físicas quiso someterme. Mi sentido de la dignidad y mi amor propio, en ocasiones exacerbado, me salvaron. Puede decirse, a lo sumo, que en dos ocasiones hice tablas: con Juan Antonio y con Raúl.<sup>18</sup>

Pero Matilde, ignorando la historia y los comentarios que anteriormente hizo sobre la salvación en la rendición, continuará la relación con Camila saboreando un triunfo engañoso. Matilde, que nunca ha dado su brazo a torcer, persistirá en su asedio a Camila y su éxito será tan infausto y fútil como el de las tropas españolas en Breda:

Y también, al igual que Raúl, aunque a mi modo, en contradicción sólo aparente con mi clara visión de tal futuro, mi lucha por Camila, mi negativa a consentir que, en tanto yo quiera conservarla, me sea arrebatada por nadie. El placer de su reconquista, de mi dominio progresivo de la situación, de su derrota, de mi victoria, un placer efectivo incluso antes de que yo me lo reconociese como tal, antes de que, tras lo de Port de la Selva, ella, implícitamente, tirase la toalla al suelo.<sup>19</sup>

Desde el punto de vista de Matilde, el hombre es el que por naturaleza asedia a la mujer, y quien falsamente cree que, una vez hecho el amor con su partner, ésta jamás lo abandonará por otro. Una vez más, nos señala Matilde, el hombre o asediante será derrotado. Matilde, a pesar de reconocer esto, se reafirma en su posición de atacante: " Mi táctica siempre ha sido la de atacar primero, anticiparme, y no soltar mi presa mientras no me convenga hacerlo".<sup>20</sup>

Temáticamente, pues, toda la obra gira en torno al asedio, a la lucha sentimental de unos/a por otros/a. Aparte de los episodios amorosos de Matilde con la Maldonado, Camila, Raúl

etc., EM recrea continuamente el mundo sexual de Lucía - transposición de la Matilde de CA- en París, sus escarceos amorosos y los de sus amigos de L'Alouette.

El otro cuadro mencionado en CA, dando título a la obra, es el cuadro "La Cólera de Aquiles" del francés Nicolás Poussin (1594-1665), coetáneo de Velázquez. Matilde destaca el impacto que le produjo dicho cuadro en su estancia en París, cuando aprovechando su pase de estudiante visitaba el Louvre, y critica el anonimato a que había sido sometida su pintura y la de su época, a la que se tildaba de retórica, academicista y sin gran interés plástico. Para Matilde esta pintura tiene un gran valor psicológico al captar la ira de Aquiles al verse desposeído de Briseida. Si examinamos los manuales especializados en la pintura de N. Poussin, podemos comprobar que existen tres cuadros del maestro francés que tienen por tema la figura de Aquiles. Uno de ellos es "Tetis y Aquiles", cuadro de juventud del autor en el que se puede apreciar el cariño con el que Tetis saluda a su hijo Aquiles y le hace entrega de las armas forjadas por Vulcano. Los otros dos cuadros son "Aquiles entre las Hijas de Licomedes" (1648) y "Aquiles en Sciro" (1656), éste es una versión del anterior y en ambas pinturas reina la calma y el reposo tranquilo de todas las figuras, descollando la imagen narcisista que proyecta Aquiles con su casco brillante al tiempo que se mira en el espejo. De lo visto podemos concluir que tal cuadro es ficticio, generado por la mente manipuladora de Matilde. Sin embargo, la ira de Aquiles ante la privación de Griseida guarda una evidente

correspondencia temática con la cólera de Matilde ante la partida de Camila con su amante Roberto. Al final de sus memorias, Matilde confiesa que entre algunas de sus inexactitudes, incorrecciones, erratas y lapsus está el referido al cuadro de Poussin, incapaz ella misma de encontrarlo en ninguno de los manuales sobre la pintura de Poussin y concluye que:

No sería nada de extrañar, en definitiva, que el cuadro no tuviese nada que ver con Aquiles, que el personaje representado no fuese Aquiles sino cualquier otro héroe mitológico, con lo que quedaría más que explicada la dificultad de su localización. Yo creía que sí, que el tema se centraba en Aquiles, pero, visto lo visto, no puedo ya estar tan segura al respecto.<sup>21</sup>

Poco después de pintar "La Rendición de Breda", hacia 1640, Velázquez pintó el retrato de Esopo. Lo más destacable en este cuadro es la figura humana. Esopo da la impresión de ser un trabajador sacrificado cuya mirada no parece irradiar demasiada confianza en sí mismo. Se sabe que Esopo era tartamudo, jorobado y feo en extremo, pero el retrato de Velázquez parece mostrarlo como un anciano desposeído de todo atributo de sabiduría. Según J. Costa Clavell:

Velázquez reproduce en el rostro del personaje todas las frustraciones populares y toda la ruina moral de un individuo entristecido y degradado.<sup>22</sup>

La descripción que Goytisolo hace de Esopo en TDC tal vez supere a la de cualquiera de estos manuales de pintura. En ella, no sólo describe magistralmente el retrato de Velázquez, sino que prácticamente termina por entronarlo como rey de la sabiduría al tiempo que lo destruye como dios:

No es Lorenzo de Medici la representación más perfecta del pensador ... es a Esopo a quien con todo merecimiento le corresponde tal honor, Esopo el esclavo, el fabulista, el sabio. Un hombre pobremente vestido y humildemente ambientado que, directo en su estrabismo, mira de hito en hito al espectador que le mira: la túnica de basto tejido marrón sujeta a la cintura mediante un paño; la jofaina y la balleta, los instrumentos de su quehacer cotidiano; el pesado libro que sujeta su mano derecha, parte de sí mismo, se diría, más que objeto simplemente asido, un libro que, como si de un espejo se tratase, es reflejo diáfano del contenido de ese libro. Viejo a la vez que vieja, irónico y afable, despiadado casi en su clarividencia -risueño el ojo derecho, implacable el izquierdo -, una clarividencia equiparable únicamente a la de un dios caído, rasgos que, perfectamente expresados en su representación plástica, hacen de ella, no sólo la obra cumbre de su autor, sino también de la pintura de todos los tiempos.<sup>23</sup>

Cabe destacar en esta descripción, el carácter antagónico de su mirada, característica inherente en su obra, y que a nivel literario representaría la dialéctica del sí y del no, las dos caras de la moneda. Esta misma dialéctica es la que se desprende de la creación por parte de los dioses de sus opuestos, de un antagonista que sirva más que para enflaquecer sus poderes para fortalecerlos y llevarlos a sus justos límites. La siguiente cita finaliza con una frase de Flaubert puesta en boca de Sócrates:

¿Qué finalidad, si no, llevaba a Moisés y a Platón a crear de continuo, a imagen y semejanza de Jehová y sus demonios, un antagonista que fuese parte de sí mismo, como Eva lo era de Adán, creación de uno, proyección de uno, imprescindible -como la sombra lo es a la luz- para lograr una precisa definición de los propios límites? Un antagonista autónomo como cualquiera de los personajes por ellos inventados y, también como ellos, susceptible de enriquecer hasta extremos insospechados la personalidad de su inventor. El refocilo de un Sócrates al decir: Platón, c'est moi.<sup>24</sup>

La primera mención de Esopo en TDC por parte de Carlos,



es un claro augurio de la función dominante que desempeña en esta obra la sabiduría. En su diario nos dice que el abuelo, uno de esos viejos caciques rurales, ha logrado tener al pueblo en su mano con la sola ayuda de la sabiduría práctica, del conocimiento de la vida, a semejanza de Esopo. El capítulo VII principia con la narración del viejo cacique, y en él critica la atrofia de las facultades intelectivas de la humanidad, la imposibilidad de poseer la filosofía y de ahí nuestro desconocimiento de la misma, el origen de la filosofía a partir de Sócrates, el establecimiento de las reglas gramaticales por Aristóteles, la multiplicación de escuelas filosóficas a partir de Descartes y saca por conclusión que la historia de la filosofía es

la historia de la imbecilidad humana, que culmina en la propia iniciativa de organizar los diversos materiales de que se dispone en una historia, por orden cronológico, articulándolos conforme a ciertas pautas de afinidad, una empresa que no puede dar otros resultados que los que invariablemente da: una especie de antología de ocurrencias y extravagancias que rivalizan en el empeño de lograr una idea sobre el mundo que suene a nueva.<sup>25</sup>

Posteriormente, el viejo cacique añade que el desarrollo de los tiempos que corremos ha hecho inviable la función de la sabiduría, ya que la relación del hombre con el mundo no se basa hoy en día en la especulación o conjetura sino en la praxis:

En cuanto especulación pura, la filosofía parece más propia de épocas en las que la relación del hombre con el mundo en que vive se basaba más en la conjetura que en la verificación práctica, antigualla o reliquia de otros tiempos.<sup>26</sup>

El viejo cacique, como Esopo, piensa que la filosofía es una

ciencia fútil, se declara autodidacta, sedentario, monolingüe y reaccionario con respecto a las tendencias generalizadas de divulgar el conocimiento científico y cultural, debido en gran parte a la merma que sufre el conocimiento al pasar de una mente a otra al tiempo que lo convierte en un verdadero galimatías. Por otro lado, el viejo cacique hace referencia a la redención y triunfo del hombre no como resultado del éxito material, o el atesoramiento de riquezas, sino como consecuencia de su entrega a la liberación del género humano a través de una obra como puede ser la liberación de las doce tribus de Israel por Moisés, o la degradación de Platón al punto de convertirse en esclavo y reorganizar la vida del hombre sobre la tierra, o un libro como es el caso de Esopo, creación que:

Impulsó a Esopo, similarmente, a posar para el artista cargado con un pesado libro, a fin de mostrarnos en qué consiste el mágico talismán que permite sobrevolar la condición de esclavo.<sup>27</sup>

La sabiduría de Esopo se halla plasmada en ese libro que destaca bajo su brazo y se corresponde con la madurez intelectual de Raúl que encuentra su realización y apogeo intelectual en ese libro, TDC, de la que es su creador.

De lo dicho podemos deducir que Goytisolo se sirve de manera constante y premeditada de una o dos pinturas para justificar el marco estructural y la división temática de sus obras. En Recuento, Goytisolo hace un breve estudio de "Las Meninas", cuadro centrado en el proceso de creación artística con una fácil división tripartita que caracteriza a toda "Antagonía". La concepción temática y estructural de

VMHM tiene por modelo a "Las Hilanderas", con tres planos de los que dos se funden creando la confusión en el trazo de los límites entre realidad y fantasía. CA toma el nombre del ficticio cuadro de Poussin "La Cólera de Aquiles", al que Goytisolo relaciona temáticamente con la cólera y despecho de Matilde. "Las Lanzas" de Velázquez le facilitará la organización estructural, con la llave y EM como claves interpretativas de sendas obras, así como el tema del asedio que protagoniza Matilde. La descripción de la dualidad en la mirada de Esopo por Goytisolo alude al carácter antagónico de su tetralogía. Este cuadro, a diferencia de los anteriores, no influirá en la estructuración de TDC.

Si desde un punto de vista la pintura de Velázquez y Poussin y "Antagonía" se relacionan temáticamente en el hecho de que ambas reflejan el proceso de creación artística, la metáfora de la lengua sexual también le sirve de instrumento a Goytisolo para reflexionar a nivel conceptual sobre otra realidad: la caída de valores morales de la sociedad española.

Lo erótico y lo sexual son elementos muy importantes, junto con la fantasía, los juegos, y un argumento detectivesco, de la metaficción. En este nuevo apartado voy a hacer algunas consideraciones relativas al aspecto sexual en "Antagonía". La lengua sexual no cumple, en la tetralogía que estudio, una función mimética de la realidad, sino metafórica. Señala David K. Herzberger en relación a

las alusiones sexuales de la obra:

Once its function is established within the novel as a dehumanizing force, the sexual metaphor is extended to characterize certain aspects of Spanish politics, history, culture and social impotency.<sup>28</sup>

El uso de una lengua sexual para referirse a este decaimiento de la sociedad española es muy frecuente particularmente en Recuento. Por citar un ejemplo, veamos lo que dice Goytisolo sobre la sociedad española tras el fin de la guerra civil:

Una sociedad salida de una guerra civil, como de una intensa explosión emocional, parece quedar sin más fuerza que la de la inercia ni más peso que el de la postración, sin capacidad de reaccionar, con la mansedumbre del que ha quedado medio imbécil pero a salvo la piel, y la violencia punitiva del débil vencedor con el todavía más débil vencido. Una extenuación hasta de los deseos, similar a la que experimenta quien ha practicado el amor excesivo número de veces en una noche, de modo que, al vestirse, lo único que le apetece es un nuevo polvo.<sup>29</sup>

Las comparaciones o conexiones que Goytisolo establece entre la lengua sexual y los hechos de la obra, de cualquier tipo que sean, son constantes, al punto de que la lengua pierde su referencialidad para dirigir su atención al agostamiento, superficialidad y deshumanización de las relaciones interpersonales, así como al estancamiento y engarrotamiento socio-político de España. Señala Herzberger con respecto al uso de este tipo de lengua que:

The language of sexuality and erotic performance loses its referential function and acquires a specific textual meaning as a destructive and dehumanizing force that characterizes both the sterility of personal interaction and the spent sociopolitical identity of the Spanish masses.<sup>30</sup>

La transcendencia del lenguaje sexual, que busca expresar

otros aspectos de la realidad social, política etc., alejándose de su facultad de referencialidad, la corrobora el mismo Goytisolo:

El erotismo es una manifestación de amor y es bastante útil para expresar, para traducir en un lenguaje diferente datos psicológicos o históricos o sociológicos. No es que yo sea un freudiano ortodoxo, pero me parece que el comportamiento sexual es bastante indicativo, como puede ser los sueños también.<sup>31</sup>

Las numerosas relaciones sexuales entre todos los personajes de "Antagonía", revela la futilidad y vacío de unas vidas que buscan refugio en el sexo. En Recuento, por ejemplo, Goytisolo usa con suma frecuencia un lenguaje sexual para referirse a la actividad erótica y sexual de Raúl y Nuria. Su relación es descrita en términos bastante similares a los de una novela pornográfica:

Le acarició el cabello, le besó las lágrimas, y ella, como si adivinara que aquel sabor salado terminaría por excitarle, se dejó acariciar ... empezó a devolverle los besos, casi brutalmente, devoradora, como si hubiera adivinado aquella desnudación desordenada entre más besos y más caricias y más succiones, conforme al ritual, los labios, las orejas, el cuello, los pechos, el vientre, el culo, el sexo, etcétera, además, por supuesto, de cualquier otra variante introducida sobre la marcha, de cualquier iniciativa espontánea, cosas que en una de esas novelitas pornográficas que se encuentran en las librerías de lance vendrían descritas con palabras como: y él besó con su poderoso pene los senos de ella, aplicándoselo como un soplete, y, como si de un soplete se tratara, ella se encendía más y más mientras él continuaba aplicándoselo a la nuca...<sup>32</sup>

Acto seguido hay una desvirtualización del acto sexual por medio de una larga y compleja exégesis del acto sexual:

Del mismo modo que sin los ejercicios de precalentamiento, en frío, ningún atleta alcanzaría las marcas deseadas; o aún, más poéticamente de Tong- Huan-Tsen, ateniéndonos a

su contemplación meditativa de cuando la mujer toma el tallo de jade del hombre o lingam, mientras éste acaricia la puerta de jade de la mujer, el yoni. El hombre experimentará así la influencia del Yin, y su tallo precioso se elevará con vigor, tieso como el pico de una montaña dirigido hacia la Vía Láctea. La mujer, por su parte, experimentará la influencia del Yang, y la grieta de cinabrio...33

Herzberger ve en esta larga interpretación oriental del acto sexual, una forma de convertir "the individual act into a mythic one"<sup>34</sup>, mientras que en mi opinión, de la misma forma que los discursos de las ideologías al hallarse descontextualizados pierden su significación semántica, convirtiéndose en mera verbalización paródica, así los actos eróticos se ven despojados de toda insinuación amorosa, de entrega sincera, para verse anulados por la falacia del discurso. Los ejemplos de degeneración sexual, que también los hay, corren verticalmente de las clases más altas a las más bajas. Florencio Rivas, miembro de la alta burguesía y padre de Nuria, pierde la vida y poco después se descubren fotos que muestran las orgías corridas por el anterior con su secretaria y un negro. En VMHM, los personajes llevan una vida de desenfreno y lujuria, consecuencia de una vida ociosa que encuentra el sexo como válvula de escape a sus frustraciones. Comenta Leopoldo en plena relación sexual con Guillermina:

Y éste es posiblemente nuestro propio caso, de la persistencia de la Edad de Plata, entregados como estamos, al igual que a nuestra sexualidad irresponsable -en razón de su misma omnipotencia-, a toda clase de actividades.<sup>35</sup>

Los actos de degeneración sexual llegan al zenith en un momento del periplo marítimo, cuando los ocupantes del

Nautilus entregan licenciosa y libremente sus cuerpos al prójimo sin medida ni inhibición alguna. Lo que tenía que suceder ocurre más por motivaciones de carácter interno - degradación-, lascivia, falta de ideales- que por causas de orden externo, y así la nave naufraga con toda la degradada y perversa tripulación que perece. Todos salvo Raúl, que llegará exhausto a la playa donde poco a poco se irá reanimando para contemplar los verdes de mayo. Señala el narrador con respecto al apocalíptico final de los ocupantes del Nautilus:

Que el contenido rompa al continente y la nave se estrelle contra su propia carga, lastre que no merece ser salvado, que mejor se hunda con la nave y sus tripulantes y restantes pasajeros cuando a duras penas uno puede salvarse a nado, alejarse a tiempo del remolino que se forma al concluir un naufragio.<sup>36</sup>

CA sigue la misma tónica que Recuento y VMHM. El comportamiento sexual es una vez más, revelador de la crisis emocional y la falta de una identidad definida en esos personajes, tal es el caso de Camila, que buscan en el flirteo o en una relación sexual cambiante más que la satisfacción personal una forma de encubrir sus frustraciones personales.

En TDC, la nota dominante es la frustración sexual de los cónyuges. En el diario de Carlos él nos informa de las relaciones extramaritales tanto de su padre con su secretaria como de su madre con un maltés. El mismo tipo de insatisfacción es el que viven, en la segunda parte de la obra, Ricardo y su esposa Rosa. Una relación en la que nunca parece haber mutuo acuerdo para el acto de amar, el

cual sólo se realiza cuando, por causa de los efectos del alcohol u otro medio halucinógeno, se olviden de sí mismos, se exarceben sus pasiones y se entreguen al sexo, no al amor. Señala Ricardo:

Lo mejor es ni tan siquiera insinuar nada y esperar simplemente que merced a una concurrencia de circunstancias, ambos estén borrachos y acaben entrecabalgándose salvajemente, como antaño, no muy seguros de que la otra parte sepa con quien lo está haciendo realmente mientras lo hace, de si yo sé que ella es Rosa, de si ella sabe que yo soy Ricardo.<sup>37</sup>

Este acabamiento sexual llega según Ricardo, como consecuencia del desgaste de una relación cotidiana, tediosa, que poco a poco va cediendo ante los pequeños malentendidos, comentarios extemporáneos etc. que minan la relación acabando por reflejarse en el comportamiento sexual de los cónyuges. Señala Ricardo:

En el curso de una aventura erótica, por ejemplo, ese primer anuncio del desenlace que más tarde o más pronto termina por presentarse, ese primer síntoma que puede ser cualquier cosa, una risa destemplada o boba, una frase desabrida, una palabra inoportuna, una expresión un gesto, la simple apreciación -tras compartir lecho y cuarto de baño, tras compartirlo todo- de que la línea de la nalga está algo descolgada, cosa que no servirá precisamente de incentivo a la fogosidad en el siguiente abrazo carnal.<sup>38</sup>

Por consiguiente, la lengua sexual cumple una función metafórica en "Antagonía" al perder su referencialidad y traducir en otros términos el caos socio-político, la deshumanización de las relaciones humanas y la crisis de identidad personal. La adopción de otra personalidad, muy común en "Antagonía", se manifestará en el juego de los nombres, lo que Derrida denominará "la guerra de los nombres".



Antes de empezar a escribir las primeras líneas de "Antagonía", Goytisolo ya sabía las partes de que iba a constar la obra, su contenido, unidades menores, así como los nombres de los personajes. Goytisolo deja en claro que el uso de varios nombres se debe a la despersonalización de los personajes como característica intrínseca de la obra.

Dice el autor:

Y otra cosa importante: cada personaje tenía ya su nombre (varios, en muchos casos), elemento de trabajo éste imprescindible en una obra que, como "Antagonía", pone tan poco énfasis en la caracterización de esos personajes.<sup>39</sup>

La metaficción, categoría o grupo en el que incluimos a "Antagonía", se centra básicamente en el problema de referencia, y el juego con los nombres es una de sus características destacables. Señala Patricia Waugh con respecto a la metaficción que:

Here, proper names are often flaunted in their seeming arbitrariness or absurdity, omitted altogether or placed in an overtly metaphorical or adjectival relationship with the thing they name... In metafiction such names remind us that, in all fiction, names can describe as they refer, that what is referred to has been created anyway through a "naming process".<sup>40</sup>

Señala Jacques Derrida que el uso del nombre implica categorización y clasificación, y tal nominación cobra vida sólo en un sistema de diferencias que deje pistas o huellas de sus diferencias:

It is because the proper names are already no longer proper names, because their production is their obliteration, because the erasure and the imposition of the letter are originary, because they do not supervene upon a proper inscription; it is because the proper name has never been, as the unique appellation reserved for the presence

of a unique being, anything but the original myth of a transparent legibility present under the obliteration; it is because the proper name was never possible except through its functioning within a classification and therefore within a system of differences, within a writing retaining the traces of difference, that the interdict was possible, could come into play, and, when the time came, as we shall see, could be transgressed; transgressed, that is to say restored to the obliteration and the non-self-sameness at the origin ... When within consciousness, the name is called proper, it is already classified and is obliterated in being named. It is already no more than a so-called proper name.<sup>41</sup>

Los personajes que se mueven en torno a Raúl no pasan de ser meras tipologías, descritos a veces en términos arquetípicos, y los que poseen nombres son los que pertenecen a la clase burguesa catalana, catalanes pero castellanizados. Los del mundo rural y del proletariado urbano aparecen sólo como tipos, abstracciones que el tiempo cronológico los devolverá a la noche del olvido.<sup>42</sup> Una forma de despersonalizar a los personajes es mediante el uso de varios nombres, así Aurora es Nefertiti, Manolo Moragas es MM., Mariconcha es Mariconña, Federico es Esteva, Adolfo es Lucas, Fortuny es Ferrán, Escala es el abogado Salvador Puig o alias Z o el Zorro o Mister H., Raúl es Lalo, de niño, Pipo, cuando está con Nuria en la intimidad, Daniel, Luis, en su militancia política, y el Pipa, por la policía. Tarrés es Serra y Alsina, Cuadras es el conde Adolfo y S. Lucas. El nombre de guerra de Irene, CA, será Guillermo, a Gina la llaman la Loló, Marta Benelli es Sor María de la Santa Paz. En TDC, Carlos llama a su padre Torpe y a su madre Leche, y en VMHM ya vimos anteriormente la duplicidad de nombres. En algunas ocasiones los personajes no llegan

ni siquiera a poseer nombres, ejemplo: "el funcionario no catalán", "el navarro", "el trabajador voluntarioso" etc., tipos, simples abstracciones sin identidad son la mayoría de estos personajes, y los distintos nombres que poseen se corresponden con los diversos papeles que juegan cuyo correlato será la asunción de personalidades ajenas a la propia, aunque, si bien es cierto, a veces el cambio onomástico no se corresponde con ninguna situación particular en el curso de la narración. Señala Juan Goytisolo que:

Realidades y nombres son intercambiables y el trujumán de Antagonía se complace perversamente en otorgar diferentes patronímicos a un mismo personaje y un mismo patronímico a personajes diferentes.<sup>43</sup>

En este sentido, podemos recordar el caso de Joaquín, en TDC, que al ingresar en el partido comunista adopta el nombre de Fortuny, sin tener nada que ver con el Fortuny de Recuento. A veces los nombres permanecen tal cual son, como en el caso de Modesto Pérez, el chivato traidor de Recuento que induce la caída de Raúl en prisión, cuya presencia siniestra aparece en VMHM como ingeniero agrónomo que siente afición por las orgías, y en CA reaparece en el papel de espía, mientras que en TDC es anticuario. Ya he tratado en otros capítulos las diferentes camisas que tiene Raúl. Aurora o Aurea aparece en Recuento, VMHM y TDC, pero no es siempre la misma persona. En Recuento es amante de Raúl, Adolfo y Federico, en VMHM está desposada con Carlos y son propietarios de un motel donde descansan Raúl y su esposa Rosa, y en TDC es una figura evanescente e inasible que

Carlos, autor del diario, cree ver en el apartamento de enfrente y que finalmente sabemos que murió en un hotel de Manila. Asimismo, la Rosa de VMHM es la Nuria de Recuento y CA y continuará como Rosa en TDC desposada con Ricardo, que es en realidad el Raúl de Recuento. Los muchos apodos que encontramos en la tetralogía son una forma de distanciamiento del personaje de su identidad personal, al tiempo que mediante otras nominaciones, los alias, ven salvaguardada su identidad personal y confunden a la sociedad que les rodea. Así, el que es encarcelado, violentado y perseguido, no es Raúl sino Luis o Daniel, o sea, un otro. Señala Randolph Pope con respecto al nombre propio:

El nombre propio es una inclusión, vinculación, a un sistema categórico que al describir al individuo lo identifica negando en cierto modo la posibilidad de un cambio radical (los otros no serían ya los "verdaderos nombres", sino alias, seudónimos.<sup>44</sup>

Matilde, suplantación de Goytisolo, señala que el proceso de elección de un nombre no es algo arbitrario y espontáneo sino que actúan dos fuerzas, una de carácter artístico y la otra espoleada por el subconsciente del autor que le anima a escoger tal o cual nombre por razones, tal vez, de mil diversos tipos:

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 justo tal o cual nombre en lugar de cualquier otro. Vamos, lo mismo que con la elección de los nombres de los personajes. Salvo que el autor juegue precisamente con la malicia del lector, claro.<sup>45</sup>

La metáfora del arquitecto enlaza con la de la Ciudad Ideal de la misma manera que podemos vincular al escritor con su obra literaria. El arquitecto/urbanista, señala Sargatal:

Es quien traza los planos de la ciudad ideal/proyecto que sólo podrá ser llevado a cabo con el concurso activo de un tercer operario: el lector. Pero la Obra resultante no será ni el arquitecto/autor ni la ciudad/proyecto que es la novela, ni tampoco, por supuesto, el lector, sino algo que está a la vez dentro y fuera de la novela: la relación que se establece entre esos tres elementos funcionando simultáneamente.<sup>46</sup>

El escritor, como Antonio Gaudí en relación a su obra trunca, la Sagrada Familia, sabe que su proyecto es un "work in progress" que nunca se verá completado y que precisará del concurso de nuevos operarios -los lectores- que enriquecerán la creación primigenia con sus nuevas aportaciones, con lo que el resultado será una obra que diferirá considerablemente del plan original. Señala Goytisolo en relación a la Sagrada Familia:

Una obra que si algún día fuera terminada tendría probablemente muy poco que ver, como las catedrales tardías, con el proyecto original, lo mismo que suele ocurrir con el plan urbanístico de una ciudad, siempre superado en su desarrollo por las nuevas realidades no previsibles ni previstas.<sup>47</sup>

En VMHM, las menciones al papel del arquitecto son escasas. Una de ellas es la referencia al arquitecto que construyó el motel a Carlos y Aurea. Ésta, incluso, mantiene una relación adúltera con aquél. La segunda mención es más significativa y, en cierto modo, vincula al arquitecto de una manera indirecta con la Ciudad Ideal. El

arquitecto, como el escritor o cualquier creador con respecto a su obra, es el único o mejor conocedor de todas esas trampas, hilos de Ariadna y entresijos de la obra:

Operación semejante a esas liquidaciones con que los gangsters ajustan cuentas con el ejecutor que sabe demasiado o al implacable fin del arquitecto real, único conocedor de las cámaras y pasadizos secretos existentes en el palacio de cuya estructura es el artífice.<sup>48</sup>

En TDC, por intercesión de Ricardo, Goytisolo critica la falta de verdadero compromiso del arquitecto para con la sociedad, al servir preferentemente a los intereses de la clase privilegiada que lo encumbra y lo mete de lleno en la sociedad de consumo:

Lo que se busca es que el arquitecto se integre en el sistema en que vive como lo que es: cabeza destacada de la sociedad de consumo en la medida en que ha sido designado para organizar el entorno en que vivimos, el medio ambiente en el que la gente desarrolla sus actividades, el escenario que decora sus ocios. Algunos de mis compañeros no sólo parecían saberlo desde el principio sino que, sea por tradición familiar u otro motivo, parecían haber elegido la carrera precisamente por eso.<sup>49</sup>

Esta comercialización y abaratamiento del arquitecto es aplicable, que duda cabe, a la figura del escritor. Ricardo, que decide abandonar la profesión de arquitecto, había soñado con una arquitectura desprovista de toda presencia humana, una arquitectura que, como "Antagonía", pusiera más énfasis en lo plástico y artístico que en su funcionalidad (arquitectura social):

El modelo, para mí, hubiera sido una arquitectura inhabitada y vacía, lo más parecida posible a una gloriosa ruina, algo no profanable por posibles inquilinos ni susceptible de ser convertido en negocio.<sup>50</sup>

La Ciudad Ideal, resultado final de la labor del arquitecto, como la obra literaria del escritor, es una metáfora de toda la novela, un microcosmos de un macrocosmos. Señala Goytisolo que ésta "nos da una imagen emblemática de lo que la propia obra es".<sup>51</sup> La primera mención directa a la Ciudad Ideal tiene lugar en el capítulo primero de VMHM, en la sección de "Diálogo del Afrodita". Ricardo, que ha ido a visitar a su hermano Carlos, se siente atraído por la vista panorámica de la Ciudad Ideal, obra en tinta china con coloreado a lápiz y, cuyo autor anónimo sería un loco. En TDC, Ricardo es el arquitecto que nos informa que tal cuadro es pertenencia de Carlos, padre del Carlos redactor del diario inicial. El resto de las menciones de la Ciudad Ideal en VMHM (pp. 214, 230 y 255) no añaden nada significativo. Es al final del capítulo primero de la obra anterior, en el apartado "Lunasol", cuando el narrador describe el dibujo de la Ciudad Ideal con todo detalle. Nos dice que es una obra de principios de siglo, original anónimo con influencia del arte naif, etc. Por su importancia me permito transcribirla en toda su extensión:

Una sola diferencia: ninguna figura humana, nadie que, aunque sólo fuese a modo de contraste, animara el conjunto, como es usual en tales grabados. Se trataba de una ciudad amurallada y rodeada enteramente por un río, por especificar si natural o encauzado; en el centro de la ciudad, una Ciudadela separada del resto por un nuevo cauce de agua, también coloreado en azul. Estructura urbanística concéntrica: un dodecágono regular dentro de otro, progresiva y proporcionalmente menores, delimitados por siete calles o Paseos de Ronda, como rezaba la llamada; nueve en total, contando con el configurado por la muralla exterior, así como el que bordea el foso de la igualmente amurallada Ciudadela. El acceso a la ciudad puede realizarse por dos puentes o

puertas, no queda claro en la llamada cuál de las dos palabras es utilizada: el Puente o Puerta del Naufragio y el Puente o Puerta de la Salvación. La muralla comprende un total de doce torres almenadas. Cuatro calles transversales o avenidas cruzadas en forma de X unen entre sí los nueve Paseos de Ronda, formando una plaza en cada intersección, treinta y seis en conjunto, todas con su nombre, al igual que las avenidas, Avenida de la Creación, Avenida del Sueño, etcétera. En el entronque del extremo de la bisectriz de cada ángulo de la X formado por las calles transversales o avenidas con el perímetro de la muralla, esto es, sobre sus tramos 12, 3, 6 y 9, hay señalados cuatro palacios o residencias orientados hacia el exterior de la ciudad, que coinciden exactamente con los puntos cardinales señalados en el rincón superior derecho del dibujo, el de Invierno con el norte, el de Primavera con el este, el de Verano con el sur y el de Otoño con el oeste, coloreados respectivamente en blanco -es decir, sin colorear-, verde naranja y violado. La ciudadela, denominada Ciudadela Solar, se desarrolla en torno a un edificio de cúpulas doradas llamado Templo de la Ley; sus cuatro torres principales, independientes en su arranque, se unen en un solo prisma, finalmente resuelto en círculo, de altura muy superior a las restantes cúpulas. La nota correspondiente puntualiza, sin más pormenores, que la sombra de dicha torre, al proyectarse -en sentido inverso al de la trayectoria del sol, así como al de las agujas del reloj- sobre cada uno de los doce perímetros concéntricos constituidos por los nueve Paseos de Ronda, más los dos cauces de agua y, al pie de la vertical, la propia linde de la Ciudadela, señala exactamente las horas en el curso del día. En el centro del Templo, rodeado de cúpulas, se encuentra todavía un lago coloreado en plata llamado Lago de la Luna. Y, nota curiosa, no parece haber puentes de acceso a la Ciudadela.<sup>52</sup>

Obsta decir que los términos en los que el autor se refiere a la Ciudad Ideal, hacen de ésta un microcosmos de toda la cosmogonía que constituye "Antagonía". Llama la atención, a primera vista, que el cuadro no contenga figura humana alguna, lo que muy bien entra en juego con la falta de caracterización psicológica de la obra escrita. No obstante, la descripción de la Ciudad Ideal alude preferentemente a la



estructuración de "Antagonía" en círculos concéntricos. La mención del dodecágono regular incorporado en otro, sucediéndose unos a otros en disminución, lo mismo que los doce perímetros concéntricos o las doce torres almenadas, son disposiciones del autor que se refieren a la estructura en círculos concéntricos. Pero el número doce alude a algo más: la estructuración de "Antagonía" en doce bloques o segmentos narrativos claramente perceptibles. Ya he mencionado con anterioridad cómo cada una de las obras de la tetralogía se divide en tres partes, que multiplicadas por cuatro darán doce. La mención de los nueve paseos designa, asimismo, la estructura o división formal de Recuento en nueve capítulos; el capítulo nueve se subdivide en otros nueve y el subcapítulo nueve se escinde en nueve apartados. CA también se subdivide en nueve capítulos. Las treinta y seis plazas formadas por la unión de las calles transversales con los nueve Paseos de Ronda, se corresponden con la división de "Antagonía" en treinta y seis capítulos, a saber: Recuento en nueve, VMHM en seis, CA en nueve y TDC en doce. Los dos nombres de las avenidas, la de la Creación y la del Sueño, podrían relacionarse con su obra en cuanto que ésta es una gran metáfora sobre el proceso de creación literaria, al tiempo que manifiesta una preocupación constante por el mundo onírico. Estos son dos ejes de vital importancia en la obra de Goytisolo. Las cuatro calles, los cuatro palacios así como las cuatro torres del Templo de la Ley, que se cierran en un prisma que acaba por resolverse en un círculo, es una referencia a las cuatro obras de que

consta la tetralogía con su estructura circular.

Finalmente, la Ciudadela, que no se encuentra servida por ningún puente de acceso, es el último núcleo en esa sucesión de círculos concéntricos, concrección de una abstracción, microcosmos de la Ciudad Ideal. El lago de la Luna bien podría aludir al lago del interior del Granite House, cuya única vía de acceso es el Nautilus. Tanto Recuento como VMHM, finalizan con la contemplación del mar por Raúl, alusión simbólica a su deseo de encontrar la protección y la seguridad del vientre materno.

En TDC, Ricardo, el arquitecto, amplía la descripción de la Ciudad I., verdadero croquis de "Antagonía", agregando que la ciudad tiene perfiles decimonónicos a juzgar por el peculiar barroquismo de algunos edificios. Reitera una vez más la estructura urbanística concéntrica y añade algo muy importante con respecto a la Torre del Tiempo:

Una de las notas a pie de página especifica que la sombra que proyecta dicha torre, al girar de poniente a levante en el curso del día sobre diversos tramos de los paseos de ronda -de izquierda a derecha en el plano- marca las horas a manera de gigantesco reloj de sol en el que el zenit coincide con la propia torre, quedando la totalidad de la ciudad dividida en áreas de luz y áreas de sombra, áreas alcanzadas por la sombra de la torre y áreas no alcanzadas, con la particularidad de que son las áreas de sombra las que corresponden al transcurso del tiempo y las de luz las que escapan a su paso.<sup>53</sup>

Esta nota, a modo de addenda en una carta, que aclara y amplía el significado de la Torre del Tiempo, nos trae a la mente, en un principio, la imagen que ilustra la contrapartida de sus novelas, una imagen mitad luz y mitad sombra que, como en su obra, refleja el carácter antagónico

que le es propio. Sin embargo, Goytisolo va más allá con ese antagonismo luz/sombra. Las áreas de sombra correspondientes al transcurso del tiempo, son las que se refieren al desarrollo de la acción, al universo físico de "Antagonía" que se ocupa de las eventualidades y contingencias de las vidas de los personajes, mientras que las áreas de luz, las que no experimentan el paso del tiempo, guardan un claro paralelismo con la atemporalidad de las reflexiones y otras disquisiciones de índole filosófica que constituyen, temáticamente, parte de la estructuración binaria de "Antagonía" y que insinué, puntualmente, en el estudio dedicado al discurso.

La metáfora de la Ciudad Ideal es, por lo tanto, un croquis que ejemplifica metafóricamente la compleja estructuración interna y externa de "Antagonía". A diferencia de ésta, la siguiente metáfora que estudio guarda semejanza temática con una sola obra: CA.

Veamos algunas de las conexiones que existen entre Constantino, o mejor algunas de sus acciones, y "Antagonía". EM es el título dado a la obrita interpolada en CA - capítulos IV, V y VI-, escrita por Matilde y publicada bajo el seudónimo de Claudio Mendoza. No obstante, recordemos parte de la historia de Constantino para así mejor comparar los hechos históricos con los novelados.

Constantino (274-337), fue hijo de Constantino Cloro y Elena. César del imperio romano, obtuvo importantes victorias contra pueblos vecinos y obligó a su padre a que

eligiera su propia muerte tras varios intentos de sublevación contra él. Magencio, uno de los seis augustos de la época, quiso vengar la muerte del padre de Constantino y se enfrentó a Constantino, a quien se le apareció en el transcurso de esta expedición bélica una cruz en el cielo con el letrero "con ésta vencerás". Constantino hizo colocar en los estandartes de su ejército el monograma de Cristo y en sangrientos combates venció a Magencio en la batalla de Puente Milvio (312). En el año 313 decretó el Edicto de Milán, por medio del cual restituyó a los cristianos el derecho de celebrar sus cultos, devolviéndoles sus bienes y otorgándoles grandes privilegios. Sin embargo, él siguió entregado a la práctica del culto pagano.

EM, es una rememoranza de Matilde de sus años de juventud en París, sus aventuras amorosas con el grupo de L'Alouette y su regreso a Barcelona para casarse con Javier. El título de la obra, EM, así como el de la novela que Lucía lee por consejo de Luis, La Batalla de Puente Milvio, son denominaciones tomadas de la mencionada historia romana. Una de las líneas directrices de CA, aparte de la del asedio, es la de la reinserción de un personaje en el sistema social no a resultas de un madurado convencimiento, sino como refugio frente a presiones de la misma sociedad o de un individuo influyente. Lucía, transposición de Matilde en EM, a semejanza de Constantino, contrae nupcias con Javier entrando así al redil no por convicción personal, sino buscando un refugio, una huida a su vida de miseria humana en París. Por otra parte, los motivos por los que

Constantino declara la religión cristiana como oficial dentro del imperio, entregado como estaba a prácticas religiosas paganas, quedan circunscritos dentro de un marco de índole política y también por complacencia a su madre.

Dice Matilde:

El Edicto de Milán. Un título que, para todo aquel que posea las mas elementales nociones de historia, lleva implícita la idea de vuelta al redil, o mejor, de entrada en el redil por pura y simple conveniencia. Pues Constantino -el emperador, no mi abyecto marinero-, a semejanza de Lucía, de la decisión que ésta toma de casarse, entra en redil de corderos cristianos, por motivos de índole política cuando no demagógica, ya que, muy por encima de pequeñas miserias morales, privadamente siguió entregado toda su vida al culto solar. Según parece, fue su madre, Elena, que era lo que se dice una verdadera mala pécora, la responsable de su pretendida conversión.<sup>54</sup>

En otro nivel, la influencia ejercida por Elena en su hijo se correspondería con la vivencia de Matilde en el internado de monjas al que llegó por decisión de su madre:

No: su gran error fue, no el internado, sino el móvil que la indujo a meternos en el internado, el impulso que la llevaba, cuando no estábamos allí, a mantener la actitud que mantenía con nosotros, de culpa, de expiación solidaria.<sup>55</sup>

Pocos años después, Matilde decide casarse no con la esperanza de abrir una puerta a la felicidad sino como huida de las trabas de la familia y como posibilidad de llevar una vida más independiente en la que el matrimonio le serviría de tapadera:

Yo, por ejemplo, si me casé, fue sólo para huir del medio familiar, para disponer de mí misma con mayor independencia. Y, las cosas como sean, esto no es serio. Pero es que, hoy día -y no han pasado tantos años-, no lo haría ni borracha.<sup>56</sup>

Al final de la obra, tras la reconciliación de ambas amantes, Matilde y Camila, podemos pensar que vivirán un

nuevo romance, pero es sólo aparentemente porque sabemos que Camila, mientras Matilde revisa las cuartillas de sus memorias, CA, ha salido al cine no con sus amigos como nos dice Matilde, sino con Roberto o un nuevo amante. Matilde y Camila, al igual que Lucía en EM o Constantino, se refugian en una institución social o religiosa las cuales les sirven de escudo a prácticas o actividades inconsustanciales con las mismas.

Otra figura histórica, también vinculada al mundo de la religión y utilizada metafóricamente para aludir a un aspecto socio-político de España, es Santiago.

Existe un número elevado de menciones a la figura de Santiago a lo largo de toda "Antagonía", y me parece necesario no dejar de lado el estudio de tales referencias.

Históricamente hablando, sabemos que Santiago era hijo de Zebedeo y de Salomé y hermano mayor de San Juan Evangelista. Fue apóstol de Jesús y murió decapitado por orden de Herodes Agripa, rey de Judea. Una tradición antigua refiere que a la muerte de Santiago su cuerpo fue transportado por sus discípulos a Galicia, y hasta principios del siglo XIX fue ignorado el lugar de las reliquias. Santiago es considerado el patrón de España y a él le atribuye la tradición prodigiosas apariciones gracias a las cuales las armas cristinas vencían a los ejércitos árabes en la reconquista.

Recuento se abre con el paso de la guerra civil por Vallflosca. Las tropas vencedoras cuentan entre sus

combatientes con un oficial montado en un caballo blanco que galopa arriba y abajo de una colina con un sable desenvainado. Su presencia -un sable y un caballo blanco- contrasta con respecto al resto de la tropa , ataviada y pertrechada con un armamento modernizado conforme al de los tiempos en que corre la guerra civil:

Y las motos, los camiones pardos, los cañones; eran motos con sidecar. Y el oficial del caballo blanco que galopaba con el sable desenvainado. Al Pere Pecats lo encontraron entre unos matorrales, reventado por una bomba de mano. Decían que fue una desgracia, que iba bebido y le estalló, o bien que fue cosa de los moros; que los moros no habían entendido lo que gritaba.<sup>57</sup>

La aparición de Santiago en "Antagonía" coincide, por lo general, con momentos de exaltación nacional o con un acto o acontecimiento de índole patriótica, como la mención que hacen de él varios soldados en el campamento de milicias estudiantiles (p. 113), o la jura de bandera el 25 de julio, día en el que se celebra la fiesta de Santiago, patrón de España (p. 123), en otras ocasiones se menciona en un momento de ensalzamiento de Barcelona (p. 273), o en el día de triunfo y júbilo en el que la foto del joven dictador, precedida de Santiago, moros, legionarios, policía y guardia, saluda en el desfile a la multitud que lo aclama en el día de la victoria nacionalista (pp. 591 y 592). El comentario más detallado de Santiago viene tras una larga enumeración de calles, palacios, casas y plazas y en él se mencionan las distinciones con las que la tradición le ha honrado:

Santiago, patrón de España y ariete de la Cristiandad, capitán de los ejércitos, campeador de las batallas, hijo del trueno, caballero de

blanca montura que, llegado a Barcino...58

Los epítetos que destacan en Recuento sus cualidades son los de "salvador de la cristiana Patria Hispana" (p. 123), "blanco caballero defensor de la patria hispana" (p. 153), "patrón de España y ariete de la cristiandad" (p. 232), "caballero" (p. 273), "blanco caballero que convirtió a los barceloneses con sus prédicas" (p. 408), "misionero de Cristo para convertir España, y ésta defensora de la Cristiandad contra el Islam y la Reforma" (p. 511), "apostol Santiago" (p. 558), "patrón de España" (p. 591). Las menciones de Santiago en VMHM y CA, son prácticamente inexistentes hasta el final de TDC, cuando el autor presagia el dulce advenimiento de un nuevo año tras la llegada de las tropas salvadoras;

El nuevo año que se aproxima, la llegada inminente de las tropas salvadoras con sus enseñas color rosa Epifanía, el atronador relampagueo de los cañones que anuncia una vez más su presencia, salvas de honor se diría, a las que pronto han de unirse los clamores y vítores con que serán recibidos cuando, en columna de a dos, hagan su entrada en el pueblo capitaneados por un oficial montado en un caballo blanco.59

Como podemos ver al final de TDC, que es el final del universo novelesco creado por Goytisolo, llega la epifanía como cada año, dulce presagio de un nuevo comienzo. Con el nacimiento del niño Jesús, con la epifanía, señala Riccio:

Un nuevo dios se manifiesta, anunciado por un oficial montado en un caballo blanco para advertirnos que todo recomienza.60

Esta llegada del oficial montado en su caballo blanco, Santiago, cierra perfectamente el círculo que se abrió con el mismo oficial al comienzo de Recuento. Francisco Caudet



ve en la aparición de ese oficial montado en un caballo blanco, perseguidor de los "rojos" en la guerra civil y de los moros en las pasadas contiendas de reconquista, un símbolo que representa a España:

Símbolo-mito finalmente obvio, que representa una España perseguidora de moros antaño y que ahora, con huestes de moros, aniquila a los disidentes de esa España "tradicional". Raúl será una víctima más de ese "caballo blanco", de lo que él simboliza y mitifica.<sup>61</sup>

Santiago, figura que representa a España, pero figura de esa España antagónica, dividida y contradictoria, que ayer combatió a los moros y hoy se alía con ellos para perseguir y aniquilar a los hijos disidentes de la patria.

La siguiente y última metáfora que voy a traer a colación es la del ojo, mencionada tan sólo una o dos veces, pero en una de ellas alcanza gran relieve.

Goytisolo menciona tangencialmente, en un comentario que hace sobre su obra, la metáfora del ojo, hablando de "esa metáfora de la creación literaria [que] es la metáfora del ojo".<sup>62</sup> Ya vimos como Recuento es obra de Raúl, aunque en realidad Raúl es obra de otro creador supremo que es Goytisolo. Asimismo, vimos como VMHM tenía diversos grados de ficción, Raúl como escritor estaría en un primer grado de ficción mientras que Carlos, Aurea, Ricardo, Camila etc., como personajes de la obra del anterior, serían parte de un segundo grado de ficción, y el mundo mítico del final de la obra sería parte de un último grado de ficción. En CA, Goytisolo crea un personaje, Matilde, que a su vez crea, dentro de la novela que estamos leyendo, otro mundo de

ficción, y en este segundo mundo de ficción vemos un personaje, Lucía, que está leyendo un libro. En TDC, Carlos, Ricardo y el Viejo Cacique son creadores de tres mundos de ficción pero ellos mismos son creación de Raúl Ferrer que a su vez lo es de Goytisolo que a su vez lo es de Dios etc., como en las famosas cajas rusas, recurso ya experimentado en literatura en Las Mil y una Noches. Este encadenamiento continuado es lo que trata de reflejar Goytisolo con su metáfora del ojo.

Hemos visto con anterioridad, en los comentarios exegéticos que Goytisolo prodiga a la obra pictórica de Velázquez, aplicables y reversibles, hasta cierto punto, a la suya propia, cómo la explicación final y definitiva de algo se encuentra siempre fuera de lo que nuestra vista alcanza a ver. De igual modo, señala Goytisolo, tal vez un dios no sea dios absoluto de toda la creación, sino exclusivamente de una parte que él sólo conoce, ignorante que él a su vez pueda ser creación de otro dios y, de manera encadenada, éste de otro y así sucesivamente. Goytisolo llega a estas consideraciones partiendo de la contemplación de lo concreto, y lo concreto en este caso retrocede en el tiempo a su infancia, a aquel día en el que mientras sus amigos jugaban a la guerra él se entregaba a serias consideraciones al borde de una balsa. Goytisolo conjetura si tal vez la pupila de su ojo no contendría universos semejantes al que contempla con sus ojos, o si, invirtiendo el razonamiento, él no sería una célula del ojo de un muchacho mayor y éste de la del otro y así sucesivamente:

Aquellas consideraciones que me hice una tarde, al borde de una balsa, mientras algo más allá mis compañeros jugaban a guerras: la posibilidad de que así como aquella balsa redonda reflejaba igual que una pupila mi figura contra los cielos soleados, mi propia pupila resultase ser, de modo semejante, imagen misma del universo; si una célula cualquiera de mi ojo, una simple célula, no contendría realmente esos cielos reflejados, y los planetas, astros y galaxias que esos cielos encerraban en su pálido azul, así como los cielos de otras galaxias, incluidas las que, debido a su lejanía, ya ni resultaban visibles o calculables desde ninguno de ellos; y si yo, el niño que contemplaba los cielos reflejados en una balsa, si yo, y conmigo esos cielos reflejados y sus planetas, astros y galaxias, no constituiríamos sin saberlo una insignificante célula del ojo de un chico inconcebiblemente superior, un chico igual a mí en aquel momento, un chico que, al igual que yo, se hallaba contemplando el reflejo de su propia figura contra el cielo soleado en las aguas de una balsa.<sup>63</sup>

Estas especulaciones de Goytisolo son muy significativas y encajan perfectamente tanto a nivel temático como a nivel estructural dentro de la obra. Aunque el uso del ojo es un recurso metafórico un tanto manido, aquí cumple dos funciones específicas. Una está a la base de la concepción de "Antagonía": la creación de una obra en la que el personaje se convierte en creador y la sugerencia de que el creador, bien sea un novelista, Moisés o Dios, sea creación de otro dios superior y así sucesivamente. La segunda se desprende de la exposición que hace Goytisolo de la metáfora misma, o sea, el niño mirando en el agua que tal vez sea parte de la célula del ojo de otro niño mirando en el agua etc. Atacando el problema por otro lado, que tal vez el creador sea criatura de otro creador superior y éste de otro, me estoy refiriendo ahora a la ordenación o estructuración en círculos concéntricos que caracteriza a

"Antagonía", donde cada círculo queda englobado por otro superior de manera indefinida.

Podemos concluir que la metáfora funciona como microcosmos de un macrocosmos mucho mayor que es "Antagonía", y esta metáfora tiene una doble referencia, una a nivel temático y otra a nivel estructural. Quisiera añadir que en TDC, Goytisolo retoma una de las preocupaciones capitales de "Antagonía", la de la estrecha relación que mantiene la obra con su creador y lector respectivamente. Añade el Viejo Cacique, transposición literaria de Goytisolo, que el sueño del género humano es convertir al hombre en dios, al que finalmente dará muerte, proceso que tiene por correlato la interacción existente entre el hombre y la obra. De esta manera, añade el Cacique, el personaje de un autor acabará por convertirse en autor a través de la obra que se le atribuye. Tal es el caso de Raúl en Recuento y Matilde en CA, y suplantarán a su creador/autor, o sea Luis Goytisolo. Por ello, si el lector, en su operación de leer, es capaz de aprehender el papel que desempeña el autor con respecto a su obra, estará en condición de conocer a los dos, y será partícipe del proceso creador de la obra. En otras palabras lo explica Goytisolo recurriendo a un comentario de lo que Velázquez intentó en "Las Meninas" y "Las Hilanderas":

La mejor ilustración del proceso, el mejor ejemplo, como bien ha sido observado, lo tenemos en Las Meninas. Un ejemplo al que me parece imprescindible añadir ciertas consideraciones relativas a Las Hilanderas, consideraciones previas que completan y redondean el proceso

iniciado en las áreas oscuras del taller, en ese primer término cuyo centro no está constituido por los materiales y útiles de trabajo necesarios para elaborar la trama del tapiz, ni tampoco por las manos que han de elaborarlo, sino por el cuerpo entero de esas mujeres que dan nombre al cuadro, ya que no es con las manos con lo que se teje, sino con el cuerpo entero, y esto es precisamente lo que el cuadro nos hace ver. Pero es sólo en Las Meninas donde esa primera aproximación al proceso creador se hará concreta y precisa, no ya, como bien observa Ricardo Echave, por el hecho de introducir en el cuadro la figura del autor, presencia que por sí misma no hubiera representado mayor novedad, sino, sobre todo, porque ese pintor, al que vemos en el acto de retratar a la infanta en compañía de su menudo séquito, está a la vez dentro y fuera del cuadro, al igual que los ojos que lo contemplan y que vemos difusamente reflejados en el espejo del fondo, unos ojos que, además de ser los de los reyes, son los nuestros y los del propio pintor. Exactamente a donde yo iba: sólo ve aquel que es capaz de verse a sí mismo mirando lo que ve.<sup>64</sup>

Por otro lado, el Cacique cree en Platón y Moisés no como pensadores, sino como novelistas, de lo que resulta su anhelo por descollar de su medio ambiente y desarrollar su capacidad individualizadora al máximo. El mérito de Moisés consiste en hacer dios de su personaje principal y hacer que el lector se encuentre en las manos de aquél, nunca viceversa. Añade el Cacique al respecto:

Abdicar no sólo de su inicial condición de autor, sino incluso, reducido su papel al de un mero personaje, terminar por inmolarse en las propias páginas del libro, el relato de su muerte simple accidente dentro de un relato mucho más vasto.<sup>65</sup>

De igual modo, Platón, no satisfecho con haber inventado un Sócrates, proscribire su ficción dentro de los límites de la república, erigiéndose en "privilegiado fabulador único, a la vez dentro y por encima del espacio de la ficción".<sup>66</sup>

Para Goytisolo, Moisés y Platón representan el prototipo del novelista. La inmolación de Moisés en las páginas de su

propia novela es un claro indicio de lo que ocurre con Raúl, autor al tiempo que personaje que en TDC se desdobra en tres narradores-personajes, que muere y narra, como dios que es, su propia muerte. Y si a nivel de narrador-personaje, o sea, de creador/criatura, Moisés es su modelo ya que es al mismo tiempo "autor de un libro y personaje destacado de ese libro, llegando incluso a narrarnos su propia muerte, así un dios cualquiera".<sup>67</sup> En el plano estructural, temático y discursivo es El Banquete de Platón su norte. La concepción arquitectónica que de su obra tiene Goytisolo, la importancia de la estructura y el valor metafórico del amor, ofrecen un claro paralelismo con la complejidad estructural y temática de El Banquete:

¿Se ha detenido alguien a levantar el plano del Banquete como si de una construcción arquitectónica se tratase, a estudiar la estructura narrativa de esa reunión de amigos que conversan acerca del amor igual que podrían comentar un chisme cualquiera?<sup>68</sup>

Este tipo de obras, que sin ser mera imitación de la realidad, tampoco la rechazan, al tiempo que cumplen una función metafórica de la misma, será el principio fundamental y básico que ilustra la obra de Goytisolo. Como dice el cacique:

Novelas que nada tienen de imitación de la realidad, de mimesis, ni tampoco de insustancial rechazo de toda realidad, como tan vanamente se pretende a veces; no, nada de eso: novelas que son una metáfora de la realidad, esto es, que proceden por analogía, única vía de aproximación al objetivo propuesto, un objetivo que, como en el caso del pensador, tiene más de recorrido que de meta, o mejor, un objetivo cuya meta es justamente el recorrido.<sup>69</sup>

A nivel sexual podemos concluir que el sexo refleja una problemática y una crisis no sólo de índole personal sino también de carácter político y social. Asimismo, puede verse un enfoque diferente del tema sexual en cada una de sus obras. En Recuento, Raúl y sus amigos comienzan a realizar las primeras incursiones en el campo erótico-sexual. La sexualidad llevada a límites depravantes la vemos en VMHM, donde de la relación adúltera de Aurea en el primer capítulo se pasa, en el último, al del periplo marítimo, a una orgía degenerante. Aquí el mundo sexual está llevado al paroxismo, mientras que en CA, Goytisolo retrata la relación infiel de dos lesbianas, Matilde y Camila, la crisis de identidad de ambas y la necesidad de mantener de cara a la sociedad, como Constantino, una apariiencia. En TDC, el mundo sexual predominante apunta a un cansancio y rechazo sexual en la pareja. La cohabitación de los cónyuges parece diluirse en medio de la desgastante convivencia diaria. Tres etapas que se refieren a otros tantos períodos climatéricos de la vida del hombre, y en todos ellos un denominador común: frustración sexual como transposición de otra mucho más abarcadora, la de la sociedad en la que viven. Señala Robert Scholes que:

What connects fiction with sex is the fundamental orgasmic rythm of tumescence and detumescence, of tension and resolution, of intensification to the point of climax and consummation. In the sophisticated forms of fiction, as in the sophisticated practice of sex, much of the art

consists of delaying climax within the framework of desire in order to prolong the pleasure act itself.<sup>70</sup>

Si en el acto sexual se precisa la participación de dos, en el campo de la ficción son necesarios dos concursantes: el lector y el autor, cuyo punto de convergencia es el texto; y si en toda relación hay una parte dominante, en la ficción ésta corresponderá al autor, guía en el acto de leer. Y finalmente, la compenetración autor-lector se llevará a cabo mediante la comprensión del texto.



## NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. Bozena Wislocka. "Velázquez y Antagonía." El Cosmos de Antagonía(ECA). Barcelona: Ed. Anagrama, 1984. p. 76.
2. Joseph-Emile Muller. Velázquez. London: Ed. Thames and Hudson, 1976. p. 199.
3. B. Wislocka. Op. Cit.; p. 79.
4. Luis Goytisolo. Recuento. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p. 612.
5. L. Goytisolo. Teoría del Conocimiento. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p. 178.
6. Gustaf Cavallius. Velazquez' Las Hilanderas. Uppsala: Almqvist and Wiksell Informationsindustri AB, 1972. p. 155.
7. Muller. Op. Cit.; p. 226
8. Ibid.; p. 227.
9. L. Goytisolo. Los Verdes de Mayo Hasta el Mar. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p. 90.
10. Wislocka. Op. Cit.; p. 82.
11. L. Goytisolo. VMHM. pp. 221 y 222.
12. Ibid.; p. 221.
13. Alessandra Riccio. "De las Ruinas al Taller en la Obra de Luis Goytisolo." Anales de la Narrativa Española Contemporánea. No. 2 (1977). p. 39.
14. Wislocka. Op. Cit.; p. 85.
15. L. Goytisolo. La Cólera de Aquiles. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p. 74.
16. Ibid.; p. 73.
17. Ibid.; p. 75.
18. Ibid.; p. 81.

19. Ibid.; p. 83.
20. Ibid.; pp. 187 y 188.
21. Ibid.; p. 269.
22. J. Costa Clavell. Velázquez. Barcelona: Ed. Mundilibro, 1974. p. 56.
23. L. Goytisolo. Teoría del Conocimiento. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983. p. 251.
24. Ibid.; p. 252.
25. Ibid.; p. 204.
26. Ibid. p. 205.
27. Ibid.; p. 213.
28. David K. Herzberger. "Luis Goytisolo's Recuento: Towards a Reconciliation of the Word/World Dialectic." Anales de la Narrativa Española Contemporánea. No. 3 (1977). p. 46.
29. L. Goytisolo. Recuento. pp. 593 y 594.
30. Herzberger. Op. Cit.; p. 46.
31. Herzberger. "entrevista con Luis Goytisolo." Anales de la Narrativa Española Contemporánea. No. 3 (1978). p. 114.
32. L. Goytisolo. Recuento. p. 472.
33. Ibid.; p. 473.
34. Herzberger. "L. Goytisolo's Recuento: Towards a Reconciliation...". p. 45.
35. L. Goytisolo. VMHM. p. 229.
36. Ibid.; p. 253.
37. L. Goytisolo. TDC. p. 109.
38. Ibid.; p. 190.
39. L. Goytisolo. "Gestación de Antagonía." ECA. p. 17.
40. Patricia Waugh. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. New York: Ed. Methuen, 1984. pp. 93 y 94.
41. Jacques Derrida. Of Grammatology. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1984. p. 109.

42. Alfred Sargatal. "El Tiempo de la Escritura: El 'Recuento' de Luis Goytisolo." Camp de L'Arpa: Revista de Literatura. Nos. 31-32 (1976). p. 53.
43. Juan Goytisolo. "Lectura Familiar de Antagonía." Quimera. No. 32 (Octubre 1982). p. 42.
44. Randolph Pope. "Las Buenas Conciencias de Carlos Fuentes y Las Afueras de Luis Goytisolo: Correspondencia en la Nostalgia." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. Vol. VII, No. 2 (Invierno 1983). p. 276.
45. L. Goytisolo. CA. p. 194.
46. Alfred Sargatal. "El Juego Especular de Antagonía." ECA. p. 32.
47. L. Goytisolo. Recuento. pp. 550 y 551.
48. L. Goytisolo. VMHM. p. 39.
49. L. Goytisolo. TDC. pp. 117 y 118.
50. Ibid.; p. 119.
51. Julio Ortega. "Entrevista con Luis Goytisolo." ECA. p. 145.
52. L. Goytisolo. VMHM. pp. 51 y 52.
53. L. Goytisolo. TDC. p. 133.
54. L. Goytisolo. CA. p. 219.
55. Ibid.; p. 212.
56. Ibid.; p. 220.
57. L. Goytisolo. Recuento. p. 23.
58. Ibid.; p. 232.
59. L. Goytisolo. TDC. p. 284.
60. Alessandra Riccio. "El Cambio un Falso Movimiento" ECA. p. 30.
61. Francisco Caudet. "'Recuento' de Luis Goytisolo. Análisis Sociológico." Los Papeles de Son Armadans. Vol. LXXXVIII, Año XXIII, No. CCLIV (1978). p. 299.
62. Julio Ortega. "Entrevista con Luis Goytisolo". p. 145.

63. L. Goytisolo. TDC. pp. 178 y 179.
64. Ibid.; pp. 254 y 255.
65. Ibid.; p. 212.
66. Ibid.; p. 212.
67. Ibid.; p. 252.
68. Ibid.; p. 212.
69. Ibid.; pp. 212 y 213.
70. Robert Scholes. Fabulation and Metafiction. Chicago:  
Univ. of Illinois Press, 1980. p. 26.

## **CONCLUSIONES**

El motivo de este trabajo ha sido el estudio de "Antagonía", tetralogía analizada y criticada de acuerdo a un enfoque sociológico de las distintas clases o estamentos sociales que encontramos de manera preferente en Recuento. De un enfoque referencial nos desplazaremos a otro textual para estudiar la estructura, y el papel dominante que desempeñan las distintas voces narrativas junto a la necesaria complementariedad del lector para dar sentido pleno a la obra. También me centro en el papel relevante del discurso que, como señalé con anterioridad, es uno de los ejes sobre los que gravita la renovación de la narrativa actual y la metáfora, que dará un significado totalizador a la tetralogía.

Goytisolo toca, tangencialmente en VMHM, CA y TDC, y consistentemente en Recuento las estructuras sociales que conforman la España de posguerra. El pasado lo trae el autor al momento presente, es actualizado y revisado bien para hacerle justicia o bien para destruirlo como se evidencia en el uso de la historia prefranquista con fines verbalistas. El recuento que Raúl hace de la España franquista cumple el propósito de exponer desde una posición crítica la intransigencia del gobierno, el inmovilismo político, la represión y las alianzas egoístas de las clases burguesas con el poder central para perpetuar el expolio de las clases desfavorecidas. Asimismo, el recuento histórico

es una forma de terapia que al ser rememorado por el narrador le liberará de ese lastre socio-político para terminar encontrando su vocación en la creación literaria, camino que se distancia considerablemente del fausto abolengo familiar y de las metas prácticas que en su juventud añoró con su filiación en el partido comunista.

Dentro de las instituciones sociales me pareció oportuno señalar la esterilidad intelectual de la universidad en el período posfranquista, centro de gestación de muchas de las huelgas habidas como protesta contra el régimen de Franco, y donde el partido comunista orquestaba las voces de protesta y subversión. En Recuento, el activista Escala es el ideólogo marxista que se enorgullece del cierre de la universidad y pretende llevar la revolución a todos los estamentos sociales así como la huelga general. No se menciona, sin embargo, de una manera especial el apoyo que los estudiantes recibían de los obreros. De éstos se ocupa más el autor para dividirlos en dos grupos: la clase obrera catalana, vasca y los mineros asturianos, quienes disfrutaban de una mayor preparación intelectual y son potencialmente más aptos para luchar contra el poder, y un segundo grupo constituido por los charnegos, obreros emigrados de otras regiones de España a Cataluña que no tienen conciencia de clase y malgastan el tiempo en conversaciones triviales. Históricamente, es el partido comunista quien constituye la principal fuerza de oposición al régimen. En Recuento es el padre de Leo, comunista derrotado en la confrontación del 36, quien atribuye el

fracaso de su lucha a la falta de preparación ideológica y quien, junto al moribundo Jaime de TDC, sueña con una sociedad utópica, una "Nueva Sociedad" a la que se llegará por medio de la dictadura del proletariado y en la que resplandecerá la justicia, el respeto, el amor y las artes liberales. En Recuento, la mayor parte de los estudiantes afiliados al partido comunista son hijos de las clases altas de la sociedad y el rechazo del sistema franquista es una transmutación de la rebelión y el antagonismo que preside las relaciones padre/hijo en las que el padre tipifica la preservación del status quo. Dentro de los que se conforman con el inmovilismo político se encuentra Jacinto Bonet, miembro de la oligarquía monopolista. Esta clase tendría una importancia vital en el levantamiento militar del 36 y a partir del triunfo fascista hizo fortuna, entre otras cosas, con la especulación y la urbanización, viviendo licenciosa y ostentosamente. La oligarquía monopolista, la alta burguesía vasca, "Las Sagradas Familias Catalanas" y los monopolios canarios, disfrutaron de la política proteccionista de Franco a cambio de no participar en movimientos separatistas que hicieran vacilar el gobierno de Franco, y vivieron totalmente desarraigados, salvo en lo económico, de su tierra. El representante de la burguesía catalana, a nivel literario, es Florencio Rivas, padre de Nuria, accionista de una industria gráfica que se enriqueció amparándose en la política de Franco. Otra de las clases favorecidas por la política franquista fue la de los grandes caciques, cuya muestra literaria la constituye el Viejo



Cacique de TDC. Éste aboga por un rechazo de la mecanización del campo e indirectamente revela al lector agudo la apropiación ilegal de bienes agrícolas mediante el chantaje o el soborno, algo típico en este período de impunidad que gozaban las clases dominantes. Los grandes y pequeños industriales también disfrutaron de las primicias del gobierno franquista. El exponente de la pequeña industria a nivel literario es Beltrán quien, como era habitual en su clase, recurre al expediente de crisis y recibe una buena suma de dinero del gobierno que invertirá en otro negocio hasta que, una vez amortizado éste, decida reanudar el procedimiento anterior. Pero es sin duda alguna la pequeña burguesía donde se concentra la atención del autor, en parte por ser la clase a la que pertenecen los padres de Raúl y en parte por ser la clase que habiendo apoyado a Franco se va viendo desposeída y relegada a un segundo plano político y económico. A nivel literario se manifiesta en la venta que realizó el padre de Raúl del palacete ubicado en la calle de Mallorca. Las menciones a monárquicos o figuras del ejército no hacen realmente historia en la obra; sí la hace, en cambio, la institución de la iglesia a la que Raúl critica, a pesar de tener a su hermano Felipe en las filas del Opus Dei, por su alianza con las clases favorecidas y el poder central y por la educación reaccionaria, casi castrense, a que sometía a sus colegiales y educandos. La liberación de Raúl radicará en la exposición, crítica y desprendimiento de todas esas ideologías alienantes, incluida la marxista, para empezar a

ser él, con nueva identidad y así renacer a una nueva vida en la que la creación literaria será el norte de su vida. De esta manera, "Antagonía", y de una forma especial Recuento, se suma a la tendencia en la narrativa de los 70s de revisión y escrutinio del pasado franquista. En este apartado hay que situar obras como La Monarquía por la que luché (1976) de J. M. Gil Robles, Los Helechos Arborescentes (1980) de Francisco Umbral, Mis Conversaciones Privadas con Franco (1976) de Francisco F. Araujo etc., aunque Goytisolo se desvía de esta categoría al hacer un recuento crítico y destructor no sólo del período franquista sino de toda la historia española.

Un estudio de la estructura formal, así como de la estructura semántica de "Antagonía", nos obligará a un desmonte y armado, a un deconstructivismo, de las distintas piezas o elementos que conforman las coordenadas de la obra. Por medio de este análisis he sido capaz de establecer un sistema de paralelismos u oposiciones de las distintas partes de la obra y ver en ellos el significado que trasciende de la obra. "Antagonía" presenta ante todo una compacta y premeditada unidad estructural en la que su división ternaria nos recuerda a La Divina Comedia de Dante. Goytisolo hace uso de tres estructuras geométricas: circular, espiral y en círculos concéntricos. "Antagonía" se estructura externamente tomando como modelo numérico el 9, e interna o temáticamente tomando el número 3. Ambos números expresan simbólicamente el sentido de unidad que es inmanente a toda la tetralogía. En Recuento vemos una

triple división en nueve capítulos, en los que del capítulo I al IV la obra sigue una evolución lineal dentro de la circularidad, del capítulo IV al IX, subcapítulo IV, la acción describe una estructura en espiral, y concluye la obra con el mismo oficial montado en un caballo blanco con el que principia, uniéndose al comienzo de la obra en su circularidad. Triple es también el desarrollo del mito iniciático del héroe como la división, a nivel de contenido, de la obra en tres segmentos narrativos. La misma división ternaria es la que informa la estructura de VMHM, donde el autor desarrolla la narración a partir de tres planos narrativos inspirados en la obra velazquiana "Las Hilanderas". El primer plano narrativo lo constituye la presencia física del narrador, Raúl, en Rosas, más las anotaciones que escribe para su obra futura, el segundo viene dado por el desarrollo de esas notas que conforman, aproximadamente, un tercio de VMHM, y el tercero sería el periplo marítimo con el que concluye la obra. La división externa es de 63 partes, y la suma de los dígitos dará 9. En su totalidad, VMHM sigue sirviéndose de la estructura en espiral, intercambiando el uso de los tiempos pasado y presente. CA se caracterizará por una estructura en espiral y por un juego con los tiempos de manera similar al visto en VMHM. El número 9 también está en su base estructural externa y la obra se escinde en nueve capítulos con una triple división ternaria correspondiendo a su contenido. En los tres primeros capítulos Matilde evoca la relación infiel de su amante Camila con Roberto, en los tres siguientes

capítulos está interpolada la novelita EM, obrita que Matilde escribió en su juventud y en la que relata las andanzas parisinas de Lucía y su final huída de aquel mundo degradante para casarse con Javier en Barcelona, y en los tres últimos capítulos Matilde analiza su obrita y relee la totalidad de la obra CA. De manera similar a las obras anteriores, el número 9 define la estructura externa de TDC que consta de 12 capítulos, la suma de los dígitos da 3, y 81 partes, cuya suma daría 9. A nivel temático existe, como en las obras anteriores, una división ternaria basada en las voces narrativas: Carlos-hijo, Ricardo y el Viejo Cacique, tres voces que representan tres fases claramente diferenciables de su vida. Carlos es el adolescente que proyecta su libido de adolescente en la escritura, Ricardo, el arquitecto, reflexiona sobre su pasado comunista y analiza, con la madurez del adulto, los escritos de Carlos y la subordinación del arquitecto a los intereses de los capitalistas, y el Viejo Cacique, delirante mitómano, que diserta sobre los peligros que acechan al agricultor al tiempo que confiesa -confesión que delata su culpabilidad- la honestidad con la que se ha apropiado de sus bienes. TDC finaliza con el mismo oficial montado en un caballo blanco con que se inicia Recuento, formando la ya mencionada estructura en círculos concéntricos, en la que el principio y el final se unen superponiéndose al resto de los círculos. De lo visto podemos concluir que Goytisolo participa de la tendencia generalizada en la narrativa contemporánea en la que prima la dislocación de los planos narrativos y la

distorsión temporal sobre la uniformidad, la secuencia lógica de la acción narrativa y la linealidad cronológica. Ahora, y esto lo pone en práctica Goytisolo, la materia narrativa es fragmentada y se subvierte el orden, característico del realismo tradicional, en el que los hechos se basaban en una lógica sucesión de causa y efecto. Lo que Goytisolo nos presenta en "Antagonía" es una obra desmontada, descompuesta en sus elementos, organizada a su antojo de un modo aparentemente caótico. Ante este laberíntico ensamblaje narrativo, el lector se ve compelido, si quiere dar sentido a ese material, a destruir ese mundo, a reorganizarlo de una manera más coherente y así darle un significado. En este proceso, no sólo somos testigos de la hechura de la obra, sino que al adentrarnos en su mecanismo interior somos partícipes de su funcionamiento, y de ahí el papel protagónico del lector en su función de cocreador.

En el siguiente capítulo estudio las voces narrativas así como el papel preponderante del lector en la confección de la obra. Goytisolo se ajusta a los planteamientos que se han venido realizando con respecto a la teoría de la recepción por parte de reputados críticos como Wolfgang Iser, Umberto Eco y otros. Éstos concuerdan en resaltar el papel determinante del lector para que la obra literaria adquiera su plena dimensión. El desafío de la obra literaria al lector se ve incrementado al ser éste abandonado en un texto donde la univocidad de la novela decimonónica es sustituida por una pluralidad de voces

narrantes correspondientes a otros tantos puntos de vista sin que el narrador se comprometa con ninguno de ellos. Con respecto a la definición e identificación de la voz narrante, de las cuatro es Recuento la obra que ha suscitado el mayor número de interpretaciones irreconciliables. Los argumentos van de los que afirman que los primeros capítulos de Recuento carecen de una voz narrativa unificante, mostrándonos como un texto antenarrado, a los que ven un texto con autonomía propia sutilmente controlado por un narrador implícito hasta que Raúl enarbola la pluma y se responsabiliza de lo escrito al narrar en primera persona convirtiéndose en narrador explícito. El narrador implícito crea la ilusión en el lector de que la información facilitada es impersonal, objetivando el yo narrante en un él narrado que irá disminuyendo hasta que ambas voces se funden en la voz de Raúl. La primera individuación de Raúl tiene lugar en el capítulo II y a partir de ahí su identidad irá diferenciándose de sus amigos. En mi opinión, Raúl es el narrador-protagonista de Recuento que se ajusta a la modalidad de narrador implícito utilizando la tercera persona para dar la impresión de narrador imparcial que objetiva por igual sus vivencias y las del resto de los personajes.

En Recuento, el narrador implícito hace uso de un haz de voces narrantes: la del arquitecto, del urbanista etc. sin que podamos etiquetarlo con ninguno de los postulados de esa realidad multicolor. La otra persona que utiliza Goytisolo en Recuento es la primera plural, difícilmente

identificable con tal o cual personaje; de esta forma, el autor sustituye la individuación por la experiencia colectiva en la que los integrantes del grupo, indistintamente, toman parte en el desarrollo de la acción.

También noté en su momento esa fusión o yuxtaposición de voces narrantes sin que una voz autorial establezca una diferenciación o las introduzca. Esta técnica narrativa socava la autoridad y univocidad que tradicionalmente se ha asignado al narrador, máxime aún cuando sabemos que el narrador implícito parodia algunas de las ideologías expuestas por algunas de estas voces narrantes.

A diferencia de Recuento, en VMHM vemos a Raúl desde un principio como narrador cuya narración ocupa el segundo plano narrativo de la obra, y como personaje. De la misma forma que en Recuento, varias voces narrativas se apropian de la palabra, como resistiéndose a ser meros personajes manejados por la voluntad del narrador principal, Raúl, y narran en primera persona sus fracasadas experiencias económico-amorosas en Argentina; y lo mismo que en Recuento, en algunas ocasiones se funden las voces del narrador con las de sus personajes, convertidos en narradores como aquél. Estos cambios bruscos en las voces narrantes, así como la dislocación del hilo argumental, intensifican en el lector el proceso constructivo de la obra, siendo inducido por el autor a retroceder, avanzar y recordar lo narrado, discernir entre las distintas voces y estructuras narrativas, hilar el pasado con el presente y rellenar esos huecos narrativos para convertir al lector en cocreador de la obra.

De igual modo que en VMHM y Recuento, en CA Goytisolo ha creado un narrador que se metamorfosea en el personaje protagónico de la obra y, además, es lectora crítica de la obrita que escribió en su juventud. Matilde Moret, uno de los personajes más fascinantes de la narrativa española contemporánea, no sabe encajar el fracaso amoroso de su relación con Camila y la cólera que le despierta el engaño de ésta es lo que la motiva a asediarla y reconquistarla. Si la lectura de EM, con la perspectiva que da la distancia en el tiempo y la objetivación de los hechos en la escritura, le da algunos claves reveladoras del fracaso de su relación con Raúl, la lectura de CA le servirá para conocer mejor los móviles de la conducta de los amantes y rescatar a Camila. Matilde, herida en lo más hondo de su ser por el menosprecio de Camila, plasma su resentimiento en una narración parcial, prejuiciosa y poco fiable. Una vez más, Goytisolo juega con los tiempos de la narración: el pasado -junio-, para describir los actos de infidelidad de Camila con Roberto, el presente -setiembre- para las reflexiones generadas por los hechos anteriores, y un presente más que se corresponde con el momento de la escritura. Las tres versiones de EM son distintas percepciones que nos brinda un narrador vivencial de los hechos que relata. Esto nos permite focalizar nuestra atención en su función de narrador, evidenciándonos sus prejuicios e inseguridades de narrador, que son una prueba más de la reacción de Goytisolo contra el principio del narrador realista que trata de ser fiel transmisor de la



verdad. La visión estereoscópica de la realidad fuerza al lector a elegir una de las visiones dadas por la narrada, si no opta, que es lo más probable, por descartar todas ellas y extraer él mismo sus propias conclusiones ante esos vacíos o modulaciones narrativas. Matilde por su parte, de todas las opciones que tiene para justificar su fracasada relación con Raúl -Luis en EM-, escogerá la que a ella le da mayor tranquilidad: Raúl terminó la relación con ella para no poner en peligro su vida en la lucha clandestina que llevaba en España.

Si Matilde se confiesa autora de EM, aunque sabemos que sólo es cierto en el mundo de la ficción literaria, Raúl espera el mismo reconocimiento del lector. A diferencia de las obras anteriores, en TDC Raúl es sólo autor de una obra en la que ha creado tres narradores: Carlos, Ricardo Echave y el Viejo Cacique, representantes de las tres fases de la vida del hombre: juventud, madurez y vejez. Ya vimos en Recuento y en VMHM la existencia de otras voces narrativas además de la del narrador implícito o explícito de la obra; en TDC, se reitera el proceso pero de una manera más evidente, y Carlos, Ricardo y el Viejo Cacique ocuparán el lugar de narrador-protagonista que hasta ahora veníamos viendo en Raúl o Matilde. En realidad, lo que plantea Goytisolo en TDC es una sucesiva creación de creadores. En otras palabras, Goytisolo crea un autor de ficción, Raúl Ferrer Gaminde, que sólo tiene existencia como tal en el mundo de la ficción literaria, y que asimismo crea a unos narradores que son al mismo tiempo personajes de su

narración. Este concepto se halla vinculado a la idea del creador y es el caso de Moisés y Platón, que convertidos en criaturas viven en el mundo al que dieron vida narrando su propia muerte, como hará el cacique. Por otro lado, esta sucesiva creación de narradores, que a su vez darán origen a otros mundos, se relaciona con la metáfora del ojo que ya estudié en su momento. De los tres narradores, Carlos es el más impuntual e impreciso. Su relato adopta la forma epistolar, convergiendo en el momento del acto de la escritura la acción, lo que ve por la ventana, y las reflexiones o impresiones personales. Ricardo es el narrador consciente de su papel que busca la concentración en el retiro de Gorgs de la Selva, y el Viejo Cacique es el narrador que graba su materia narrativa. El cacique es un visionario que utiliza la escritura para testimoniar públicamente la justa apropiación de sus bienes. Ricardo será quien más se asemeje a Raúl y Matilde al exponer su teoría literaria en la crítica que hace a los escritos de Carlos. En su comentario crítico, Ricardo menciona la influencia de Goytisolo en Carlos, recurso que dará a la obra mayor realismo y el lector se preguntará donde se encuentra la verdadera realidad, si dentro o fuera del texto. Como hemos visto, Goytisolo ha creado unos narradores-personajes y, más importante aún, un lector que al recrear su mundo devendrá cocreador del mismo.

Goytisolo, por lo tanto, presenta un vasto panorama de voces narrativas, de variados puntos de vista, muy en la línea de la narrativa contemporánea, en la que el

protagonista lucha a brazo partido por encontrar su identidad, y donde las distintas voces sirven un fin paródico de su misma realidad. El refugio del narrador en Rosas es simbólico de su rechazo de la realidad exterior incambiable por medio de la escritura y de su entrega a ésta, único mundo que podrá moldear a su antojo y que a su vez lo deificará. Este cambio, que se evidencia ya en las últimas páginas de Recuento, sitúa a Goytisolo muy en la línea de la metaficción.

En el capítulo dedicado al discurso anoté cómo la reacción de algunos de los escritores contemporáneos españoles contra aquéllos que veían la novela como un arma o herramienta para el cambio social, cobró vida, entre otras manifestaciones, en la relevancia y preponderancia depositadas en el lenguaje.

En los primeros cinco capítulos de Recuento, Goytisolo continúa utilizando el estilo directo que caracterizó Las Afueras y Las Mismas Palabras, obras en las que el discurso mimético, como en la narrativa neorrealista, se caracteriza por su referencialidad. A partir del capítulo VI el discurso connotativo suplanta al denotativo y la obra entra en un terreno de compleja estructuración estilística con largas perífrasis verbales, descripciones profusas, extensas enumeraciones y una experimentación lexicográfica en la que el autor hace gala de su virtuosismo léxico. En Recuento, donde Goytisolo expone principalmente su teoría del discurso narrativo, hay un copioso despliegue de adjetivos y

sustantivos que, frecuentemente, lejos de expandir o ampliar un significado lo limitan o anulan al contraponerse semánticamente unos términos con otros, con lo que la función de los mismos es meramente ornamental; de esta forma la atención del lector se repliega del análisis conceptual de la obra al medio que lo justifica; aquél existe por y en función de éste y no viceversa, como entenderían los neorrealistas. El objeto, entonces, lejos de adquirir precisión y nitidez en la mente del lector, se abstrae y desdibuja quedando reducido, tal es el caso con la descripción de la Sagrada Familia o la historia, a discurso, a puro verbo. Este discurso llega a extenderse, en alguna ocasión, páginas y páginas, fluctuando el tema que lo sustenta. Goytisolo, para dar mayor cohesión a esta disparidad temática, utiliza lo que Ricardo Gullón denomina el "gozne", que sirve para conectar la historia con la política o la descripción de un lugar, lo abstracto y lo concreto en un mismo bloque narrativo.

La pluralidad de voces narrativas, que estudié anteriormente, originarán un discurso multiforme que, en Recuento, serán una parodia de los discursos ideológicos -ideolectos-, de la dialéctica marxista, del psicoanálisis, del mundo erótico etc. Asimismo, esta diversidad de puntos de vista y de voces narrantes son indicativos de la falta de autoridad de Raúl quien, sólo al final de la obra, tomará la palabra para ser narrador único y absoluto y crear un lenguaje ajeno al de las ideologías imperantes en su juventud y con identidad propia: un lenguaje más metafórico

y alegórico que los anteriores, sin esos encadenamientos de adjetivos y sustantivos -discurso figurado-, menos barroco y recargado, más sencillo y estilizado -discurso abstracto-. Al tomar explícitamente las riendas de la narración, Raúl expone una teoría de la novela al criticar la obra de Adolfo Cuadras, la del realismo intrascendente, y defender la función protagónica del lenguaje, el cual llegará a poner al descubierto la conciencia del escritor que aparecerá psicológicamente desnudo ante el lector. Comenta David K. Herzberger al respecto que:

Durante el proceso de crear una realidad novelística, el escritor, mediante el lenguaje, revela partes de su ser que previamente le han estado ocultas. La conciencia del escritor se manifiesta así dentro del discurso, y se le hace visible al lector como uno de los elementos esenciales de la obra literaria.<sup>1</sup>

El estilo y el discurso que utiliza Goytisolo al final de Recuento es muy similar al que plasma en VMHM, un discurso más accesible y menos recargado. Para la narración de las vivencias de Raúl con sus amigos, o la referencia a la fracasada aventura argentina de Carlos, su hermano y sus esposas, Goytisolo utiliza la lengua referencial y para las reflexiones, descripciones y la parte dedicada al viaje mítico, el autor trabajará con un lenguaje figurado y connotativo debido al desplazamiento del mundo real por otro que tiene su existencia en los ámbitos de la mente y la imaginación. En el desarrollo de una teoría del lenguaje, Goytisolo concuerda con los surrealistas en el sentido que defiende un uso del mismo desgajado de la verosimilitud, a este lenguaje lo denomina infrarrealismo, pero el autor de

"Antagonía" va más lejos para destacar el contexto creado por la aparición de la obra, lo que él mismo denomina suprarrelato, que unido al infrarrelato constituirán los dos polos inseparables de la obra de ficción. La última parte de VMHM, el periplo de los navegantes del Nautilus, presenta un discurso con rasgos freudianos en el que la existencia de los hechos sucede más que en la realidad en el problemático y complejo subconsciente del narrador. En CA, salvo en esa imagen de la niña desamparada y sola, sentada en un orinal mirando la calle, reflejo de la soledad de la Matilde que aparece al final de la novela, el discurso no tiene esos matices freudianos que vimos en VMHM. En CA, el discurso sigue un constante movimiento pendular en tres tiempos, yendo de un tiempo de la acción a uno de la reflexión y finalmente a otro que se corresponde con la escritura de la obra. En esta obra, la nota dominante es el uso de un discurso conciso, sencillo y referencial, motivado por el empeño de Matilde de convencer y ganar al lector a su causa con argumentos claros e inteligibles, purgados del retoricismo o retorcimiento barroco que hemos visto en Recuento. Pero la verdad no se encuentra en la corteza de ese discurso manipulado por Matilde, sino detrás de él, con lo que el discurso es una constante y continuada respuesta a tretas o engaños de uno de los personajes, sea Camila o sea Roberto, y al estar filtrada la narración por la mente manipuladora de Matilde, el lector no podrá conocer nunca la verdad en su totalidad. En EM, el lector debe sacar sus propias conclusiones ante la ambigüedad de un discurso que

se afirma y se niega constantemente. TDC comienza de manera similar a CA, con una digresión filosófica sobre la belleza física y la belleza del espíritu, y, en términos generales, el discurso sigue la misma tónica. Una de las principales diferencias con respecto al resto de la tetralogía la constituye la proliferación de comparaciones, las cuales le sirven al autor para clarificar hechos o reflexiones haciéndolos más asequibles y comprensibles para el lector. Goytisolo, en contra de lo que pudiera pensarse, no defiende el estudio de una obra literaria basándolo en su análisis lingüístico; en TDC reafirma el valor del lenguaje como proyección del subconsciente del autor, asimismo destaca la vitalidad que se desprende de ese acervo de figuras retóricas y la polisemia del signo. A medida que avanzamos en la lectura de "Antagonía", el discurso se despoja de recursos narrativos tales como el diálogo, la descripción y el léxico sexual, y su lenguaje describe un constante zigzagueo pasando de su referencialidad a tener un carácter más connotativo y viceversa. Goytisolo parte de una concepción dual de la literatura, por un lado reconoce la importancia protagónica de la lengua y por otro su propia referencialidad. Señala David K. Herzberger que Raúl:

Suggests a withdrawal from the world into the transcendent realm of language as pure being. At the same time, however, Raúl perceives the dialectical pull of language away from the literary work and towards the world external to it.<sup>2</sup>

El protagonismo dado al discurso sitúa a Goytisolo dentro de la senda de renovación del lenguaje iniciada por Luis Martín Santos. El remodelamiento de la lengua literaria de

Goytisolo se manifiesta en la compleja estructura de la frase, uso de neologismos, riqueza léxica y comunión del lenguaje con reflexiones crítico-literarias, filosóficas o históricas. Con esta renovación formal se integra en las filas de escritores como Juan Goytisolo, Juan Benet, Guelbenzu etc.

La frecuente utilización de la metáfora en "Antagonía" le sirve a Goytisolo para comparar y explicar en otros términos el funcionamiento del macrocosmos que es lo que constituye su tetralogía. Las metáforas que traté en este capítulo son la pintura, el mundo sexual, el uso de los nombres, el arquitecto, la Ciudad Ideal, Constantino, Santiago y el ojo respectivamente.

La metáfora de la pintura es la que adquiere un uso más consistente en su tetralogía. Cada una de las cuatro obras de "Antagonía" comenta al menos una obra maestra de Velázquez, pero su significación no queda estrictamente circunscrita a esa obra sino que tiene un campo espectral más amplio. En Recuento, el autor hace un somero estudio de "Las Meninas", pintura que incluye dentro de su marco tanto al creador como al espectador. El tema de la obra de Velázquez es la creación artística y se estructura en tres planos de manera similar a la concepción estructural y temática de "Antagonía". "Las Hilanderas" es comentada en VMHM y en ésta la ficción literaria se organiza y estructura tomando como modelo la realidad pictórica del cuadro, donde existen tres planos como en la obra de Goytisolo: A) la



elaboración y compendio de las notas lejos ya de Rosas, primer grado de ficción. B) Las experiencias vividas por Raúl en Rosas, segundo grado de ficción y C) el viaje mítico, tercer grado de ficción. CA tiene por modelo "La Rendición de Breda" de Velázquez. En ambas obras el tema unísono es el asedio, de un ejército a otro en el cuadro, de Matilde a Camila en la obra de ficción, y en otro nivel del lector a la obra. Podemos deducir una conexión estructural y temática en ambas obras partiendo de la llave, centro del cuadro, como clave del cuadro y EM, centro de la novela, como núcleo interpretativo del resto de la novela. TDC tendría por correlato el retrato de Esopo que, a diferencia de los cuadros anteriores, no le da el marco estructural a la novela. Sin embargo, la dualidad de la mirada de Esopo, que Goytisolo describe en su obra, hará referencia al antagonismo, a la dialéctica de los opuestos que caracteriza a "Antagonía". Como señala Alessandra Riccio:

La dialéctica antagónica permite la avanzada, cualquiera que sea la solución del enfrentamiento, porque no hay hechos verdaderos o falsos, no hay cosas buenas o malas, no hay normas éticas o metas que conseguir, sólo hay choques y enfrentamientos, luchas para ocupar un espacio vital.<sup>3</sup>

Esta dialéctica cobra cuerpo en el campo existencial y en el lingüístico. En este mundo todo es lucha y antagonismo, desde la guerra civil con la que se abre la tetralogía al enfrentamiento de San Jorge con el dragón o al choque entre sitiadores, sean amantes o guerreros, y sitiados. Asimismo, la sabiduría de Esopo, plasmada en ese libro que carga bajo el brazo, se corresponde con la publicación de esa obra, TDC, por Raúl, obra que es un compendio y epítome de su

sabiduría.

El estudio de la metáfora sexual me ha revelado que el lenguaje sexual de "Antagonía" no cumple una función mimética de la realidad, sino que trasciende el plano denotativo para emitir un mensaje de deshumanización, de frustración y tedio de la sociedad. Referido al campo de la historia de España, el lenguaje sexual le sirve al autor para exponer y denunciar la política de España con el exterior o la de los burgueses catalanes que se alían con el poder central de Madrid. En otras ocasiones, la descripción de un acto erótico o sexual por medio de una profusa secuencia verbal anula su referencialidad y concentra la atención del lector más en el discurso, en la lengua que en el acto erótico.

El juego con los nombres es una característica destacable en la metaficción en general y también en "Antagonía". El nombre implica categorización y tipificación, el cambio de nombres supone un desplazamiento o alejamiento de la personalidad de un personaje suplantándola por otra con otro nombre. De esta forma, los personajes protegen su identidad verdadera asumiendo falsas identidades que se corresponden no con sus nombres verdaderos sino con los "alias", como consecuencia de lo cual no tendremos personajes unidimensionales sino con múltiples facetas dependiendo del nombre.

La metáfora del arquitecto, a quien Goytisolo critica cuando es esclavo de la burguesía y no sirve al arte, se relaciona con la figura del creador, sea pintor o escritor.

En este caso Antonio Gaudí constituye el modelo de arquitecto. La metáfora del arquitecto alude a la necesaria aportación del lector que, como los operarios que gradualmente concluirán la Sagrada Familia, completará y dará significado pleno a la creación original del autor. Goytisolo también propugna con esta metáfora un multitudinario proceso de creaciones a raíz de su creación, la cual servirá de base e incentivo al resto de las creaciones. Obviamente, esta metáfora relaciona el trabajo preciso, detallado, bien organizado del arquitecto con la minuciosa estructuración de "Antagonía".

La metáfora de la Ciudad Ideal se relaciona con la anterior en que Goytisolo es quien traza el plano, como haría un arquitecto, de esa ciudad, imagen microcósmica del macrocosmos que constituye "Antagonía". La falta de seres humanos en esa Ciudad Ideal es una clara transposición de la escasa caracterización psicológica de la tetralogía, y el croquis de aquélla es una descripción detallada de la estructura en círculos concéntricos de la obra de Goytisolo, así como del número de capítulos o segmentos narrativos que la componen. Las áreas de luz y sombra descritas por la torre girante se corresponderían con la estructura binaria de "Antagonía". Las zonas sombreadas, con su fluir del tiempo, serían una transposición del mundo anecdótico y físico de la obra, mientras que las zonas iluminadas, sin transcurso del tiempo, guardarían un fuerte paralelismo con las digresiones y reflexiones de la obra, en suma con el mundo de la mente y la imaginación.

La metáfora de Constantino, aunque tiene connotaciones que afectan a toda la obra, su radio simbólico queda enmarcado principalmente en CA. Con esta metáfora, Goytisolo critica la adopción de una ideología, tal es el caso de Constantino con el cristianismo o la entrada en una institución de la sociedad como ocurre con Lucía al casarse con Javier o Camila al volver con Matilde, ya que sirven de refugio o escape de una realidad que negarán de cara a la sociedad.

La metáfora de Santiago se halla presente en toda la tetralogía. Santiago es un símbolo de España, de la que es patrón, y su aparición al final de TDC cierra el círculo que se abre con su aparición al principio de Recuento. Santiago representa a la España cristiana, antaño aniquiladora de moros y hogaño perseguidora de los disidentes, como Raúl, de esa España represiva y de sotana.

Goytisolo relaciona la creación literaria con la metáfora del ojo. Con esta metáfora piensa en ese sucesivo encadenamiento de creador/criatura, la cual se convierte en creadora de otro mundo y así sucesivamente. A nivel de ficción lo vemos en esas series de narradores/personajes que pueblan "Antagonía" y mantienen una relación simbiótica, los unos dan vida a los otros y viceversa y, como en el caso de la relación autor/lector, las miradas de los dos convergen en el mundo/texto.

Al término de este trabajo puedo reseñar como logros de mi estudio de "Antagonía" el haber ampliado el análisis del

contexto social a todas y cada una de las obras de la tetralogía. Hasta la fecha, sólo Recuento ha sido objeto de un estudio sociológico por parte de la crítica y aún así no se ha mencionado el papel dominante que juega la universidad en esta obra en relación con las manifestaciones estudiantiles del período franquista. Lo mismo sucede con instituciones como la iglesia, el ejército y el cacicazgo, olvidados en favor de un mayor interés despertado por el examen de las clases burguesas.

En el capítulo dedicado a la estructura, la crítica sólomente habla de la división ternaria a nivel conceptual en Recuento, pero se olvida de elaborar con respecto a la importancia del número nueve como base de la estructura externa en toda "Antagonía". Asimismo, amplió la referencia del número tres a los tres planos narrativos en que se estructura VMHM y la manera en que dichos planos se superponen. En TDC, también me detengo en la división de la obra a partir de las tres voces narrativas, demostrativas de tres períodos en la vida del hombre, y en cómo se verifica la distorsión temporal, la ruptura en la linealidad cronológica, la importancia de los distintos tiempos verbales en la aparentemente caótica organización de la materia narrativa, y la identificación de las distintas voces narrantes, lo cual exige en el lector un estado de permanente presencia y atención para dar sentido a este mundo novelado.

En el capítulo tercero he detallado la yuxtaposición de voces narrantes, técnica narrativa que reacciona contra la

univocidad tradicionalmente vinculada con el narrador realista y que Goytisolo materializa en Recuento y VMHM. En mi trabajo también me centré en la falta de fiabilidad de la voz narrativa en CA y en cómo la voz de Raúl, autor de TDC en la ficción literaria, se desgrana en otras tres voces, planteándose el encadenamiento de creador-criatura de la que es un claro exponente la metáfora del ojo.

En la parte dedicada al discurso llevo el análisis discursivo de Recuento, la única obra estudiada por la crítica en este sentido, al resto de las obras para mostrar la evolución de un discurso barroco, recargado y altamente referencial a otro caracterizado por su sencillez formal y matices freudianos en VMHM, un discurso manipulado que se desdice continuamente en CA y con gran número de comparaciones en TDC.

En el último apartado de este trabajo, completo el estudio de la pintura de Velázquez como una de las metáforas esenciales de "Antagonía", y amplío el campo de estudio a la relación de la obra pictórica con la estructura y el contenido de "Antagonía", así como la función que juega el falso cuadro de Nicolás Poussin en CA. En la metáfora de los nombres, no estudiada por la crítica, aludí a la adopción de una nueva identidad por los personajes. Las metáforas del arquitecto y de la Ciudad Ideal, tampoco estudiadas por la crítica como las que siguen, las relacioné con el papel del escritor y el lector y con la estructuración de la tetralogía. La metáfora de Constantino la vinculé con la adopción de una ideología o norma social

como refugio de prácticas clandestinas. La metáfora de Santiago es representativa de una España contradictoria y perseguidora de disidentes y, finalmente, la metáfora del ojo lo es del continuo proceso encadenado creador-criatura.

Por encima de todo, este trabajo da por vez primera una visión totalizadora y evolutiva de todas y cada una de las obras que componen "Antagonía", siendo analizadas al compás de teorías literarias actuales que sirven de marco teórico para cada uno de los estudios emprendidos en esta tesis.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

1. David K. Herzberger. "Antagonía como Metaficción." El Cosmos de Antagonía (ECA). Barcelona:Ed. Anagrama, 1984. p. 113.
2. David K. Herzberger. "Luis Goytisoló's Recuento: Towards a Reconciliation of the Word/World Dialectic." Anales de la Narrativa Española Contemporánea. No. 3 (1978). p.52.
3. Alessandra Riccio. "El Cambio, un Falso Movimiento." ECA. p. 28.



## **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA SELECTA

FUENTES PRIMARIAS

- Goytisolo, Luis. Recuento. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983.
- . Los Verdes de Mayo hasta el Mar. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983.
- . La Cólera de Aquiles, Madrid: Ed. Alfaguara, 1983.
- . Teoría del Conocimiento. Madrid: Ed. Alfaguara, 1983.

FUENTES SECUNDARIAS

- Baquero Goyanes, Mariano. Estructuras de la Novela Actual. Barcelona: Ed. Planeta, 1975.
- Barbi, Michele. "Genesis and Composition of the Divine Comedy." Discussions of the Divine Comedy. Ed. Irma Brandeis. Boston: D. C. Heath and Company, 1961.
- Barthes, Roland. "L'Activité Structuraliste", Essays Critiques, Paris, 1964. Citado por Marcello Pagnini en Estructura Literaria y Método Crítico. p. 165.
- . S/Z. New York: Ed. Hill and Wang, 1974.
- Boyd, Michael. The Reflexive Novel: Fiction as Critique. Lewisburg: Bucknell Univ. Press, 1983.
- Bravo, María Elena. "Ante la Novela de la Democracia: Reflexiones sobre sus Raíces." Insula ns.444-445 (1983): 1,24,25.
- Buckley, Ramón. Problemas Formales en la Novela Española Contemporánea. Barcelona: Ed. Península, 1973.
- Carr, Raymond, and J. P. Fusi Aizpurna. Spain: Dictatorship to Democracy. London: George Allen and Unwin Ltd., 1979.
- Castagnino, Raúl H. Experimentos Narrativos. Buenos Aires: Juan Goyanarte Editor, 1971.
- Castelli, Eugenio. El Texto Literario. Teoría y Método de un Análisis Integral. Argentina: Ed. Castañeda, 1978.
- Caudet, Francisco. "'Recuento' de Luis Goytisolo. Análisis Sociológico." Los Papeles de Son Armadans Tomo 38, no.

264 (1978): 225-33.

Cavallius, Gustaf. Velázquez's Las Hilanderas. Uppasala: Almqvist and Wiksell Informationsindustri AB, 1972.

Ciccarello, Maria Grazia. "Il Nove o il Circolo dell'Identità: Recuento di Luis Goytisolo." Studi Ispanici (1980): 235-57.

Cirlot, J. Eduardo. A Dictionary of Symbols. 2nd. Ed. New York: Philosophical Library, 1962.

Clotas, Salvador. Introducción. EL Cosmos de Antagonía. (ECA) By Clotas. Barcelona: Ed. Anagrama, 1984.

---. "La Novela Rebelde." Cuadernos para el Diálogo 230, 24 Set. 1977: 48-50.

Compitello, Malcolm A. "The Novel, the Critics, and the Civil War: A Bibliographic Essay." Anales de la Narrativa Española Contemporánea 4 (1979): 117-38.

Costa Clavell, J. Velázquez. Barcelona: Ed. Mundilibro, 1974.

Derrida, Jacques. Of Grammatology. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1984.

Díaz, Janet W. "Origins, Aesthetics and the 'Nueva Novela Española'." Hispania 59 (1976): 109-17.

Eagleton, Terry. Literary Theory: An Introduction. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1983.

Eco, Umberto. Lector in Fabula. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Ed. Lumen, 1981.

Foucault, Michel. "The Description of Statements." The Archaeology of Knowledge. New York: Pantheon Books, 1972.

Gimferrer, Peré. "Círculos y Metamorfosis." Plural. 36 (Setiembre 1974): 80-3.

---. Radicalidades. Barcelona: Bosch, Casa Editorial, 1978.

Goldmann, Lucien. Method in the Sociology of the Literature. Oxford: Basil Blackwell Publ., 1981.

---. Towards a Sociology of the Novel. Great Britain: The Cambridge Univ. Press, 1975.

Goytisolo, Juan. El Furgón de Cola. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1976.

- . Juan Sin Tierra. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1975.
- . "La Literatura Española y su Imagen." El País [Madrid] 1 Nov. 1983, ed. Nacional: 11,12.
- . "Lectura Familiar de Antagonía." Quimera 32 (octubre 1982): 38-45.
- Goytisolo, Luis. "Gestación de Antagonía." [ECA]: 15-19.
- . "Jaime Piquet 41." El País [Madrid] Sección Libros, 30 Junio 1985, ed. Nacional: 2-5.
- Gullón, Ricardo. "Un Texto de Aire y de Fuego." [ECA]: 49-73.
- Herzberger, David K. "An Overview of Postwar Novel Criticism of the 1970s." Anales de la Narrativa Española Contemporánea 5 (1980): 27-38.
- . "Antagonía como Metaficción." [ECA]: 107-119.
- . "Entrevista con Luis Goytisolo." Anales de la Narrativa Española Contemporánea 3 (1978): 111-115.
- . "Luis Goytisolo's Recuento: Towards a Reconciliation of the Word/World Dialectic." Anales de la Narrativa Española Contemporánea 3 (1977): 39-55.
- . "The Theoretical Disparity of Contemporary Spanish Narrative." Symposium, 33 (Fall 1979): 215-29.
- Hutcheon, Linda. Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. New York: Methuen, 1984.
- Iser, Wolfgang. The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1981.
- . The Implied Reader. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1980.
- Jameson, Fredric. The Political Unconscious. New York: Cornell Univ. Press, 1983.
- Larson, Mildred Lucille. The Functions of Reported Speech in Discourse. Texas: Ed. The Summer Institute of Linguistics, Inc., 1978.
- Lizcano, Pablo. La Generación del 56. La Universidad contra Franco. Barcelona: Ed. Grijalbo, 1981.
- Lozano, Jorge, Cristina Peña-Marín, y Gonzalo Abril. Análisis del Discurso. Hacia una Semiótica de la Interacción Textual. Madrid: Ed. Cátedra, 1982.

Lukacs, Georg. Teoría de la Novela. Buenos Aires: Ed. Siglo XX, 1966.

Martinez Bonati, Felix. La Estructura de la Obra Literaria. Chile: Ed. de la Universidad de Chile, 1960.

Muller, Joseph-Emile. Velázquez. London: Ed. Thames and Hudson, 1976.

Navajas, Gonzalo. "Internalización e Ideología en La Cólera de Aquiles." Hispania 69 (March 1986): 23-33.

Ortega, José. "Asedio a Recuento de Luis Goytisolo." Cuadernos Hispanoamericanos Ns. 313-314 (Julio 1976): 208-16.

---. "La Visión del Mundo en 'Recuento'." Cuadernos Hispanoamericanos 385 (Julio 1982): 121-38.

---. "VMHM de Luis Goytisolo: Segunda Etapa de una Aventura Literaria." Cuadernos Hispanoamericanos Ns. 326-27 (Agosto-Setiembre 1977): 488-94.

Ortega, Julio. "Entrevista con Luis Goytisolo." [ECA]: 141-151.

Pagnini, Marcello. Estructura Literaria y Método Crítico. Madrid: Ed. Cátedra, 1975.

Pope, Randolph. "Las Buenas Conciencias de Carlos Fuentes y Las Afueras de Luis Goytisolo: Correspondencia en la Nostalgia." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos Vol. VII No. 2 (Invierno 1983): 273-89.

Rama, Carlos M. Fascismo y Anarquismo en la España Contemporánea. Barcelona: Ed. Bruguera S.A., 1979.

Riccio, Alessandra. "De las Ruinas al Taller en la Obra de Luis Goytisolo." Anales de la Narrativa Española Contemporánea 2 (1977): 31-41.

---. "El Cambio, un Falso Movimiento." [ECA]: 21-29.

Ricoeur, Paul. "Signe et Sens." Paris, Encyclopedia Universalis, 1980. Citado por Jorge Lozano en Análisis del Discurso. Hacia una Semiótica de la Interacción Textual. Madrid: Ed. Cátedra, 1982.

Robbe-Grillet, Alain. For a New Novel. New York: Ed. Grove Press, 1963.

Sargatal, Alfred. "El Juego Especular de Antagonía." [ECA]: 31-48.

---. "El Tiempo de la Escritura: El Recuento de Luis

Goytisolo." Camp de L'Arpa: Revista de Literatura Ns. 31-32 (1976): 51-54.

Schraibman, José. "Ruptura de 'Forma' y 'Lenguaje' en la Novela Española de Posguerra." Insula Ns. 396-397 (1979): 11, 12.

Sobejano, Gonzalo. "Ante la Novela de los Años Setenta." Insula Ns. 396-397 (1979): 1, 22.

---. "Direcciones de la Novela Española de Posguerra." Novelistas Españoles de Posguerra. Ed. Rodolfo Cardona Vol. I, Madrid: Taurus, 1976.

---. "El 'Ecce Homo' de Matilde Moret." [ECA]: 89-106.

---. "La Novela Poemática y sus Alrededores." Insula Ns. 464-465 (1985): 1, 26.

---. Novela Española de Nuestro Tiempo. 2da. Edición Ampliada y Corregida, Madrid: Ed. Prensa Española, 1975.

Souveau, Jacques. An Introduction to the Study of the Novel. Gante, 1961. Citado por Mariano Baquero Goyanes en Estructuras de la Novela Actual. Barcelona: Ed. Planeta, 1975.

Spires, Robert. "El Nuevo Lenguaje de la 'Nueva Novela'." Insula Ns. 396-397 (1979): 6, 7.

Sterne, Laurence. Tristram Shandy. Vol. II, 11. London: Everyman's Library, 1956.

Suñén, Luis. "La Novela como Cuestión o Leer a los Modernos." Insula Ns. 396-397 (1979): 21

Tamames, Ramón. La República. La Era de Franco. Madrid: Ed. Alfaguara, 1975.

Todorov, Tzvetan. "Lenguaje y Literatura." Los Lenguajes Críticos y las Ciencias del Hombre. Ed. por Richard Macksey y Eugenio Donato. Barcelona: Ed. Castellana, 1970.

---. Litterature et Signification. Paris: Ed. Librairie Larousse, 1967.

Tompkins, Jane P. An Introduction to Reader-Response Criticism. Reader-Response. From Formalism to Post-Structuralism Criticism. By Tompkins. Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press. 1980.

Valente, José Angel. "Luis Goytisolo 'Recuento'." Insula No. 341 (Abril 1975): 1, 12, 13.

Waugh, Patricia. Metafiction: The Theory and Practice of

Self-Conscious Fiction. New York: Methuen, 1984.

Wislocka, Bozena. "Velázquez y Antagonía." [ECA]: 75-88.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES



3 1293 10814 6717