

COLECCION



VITOR

Antonio Jesús Gil González

**TEORÍA Y CRÍTICA DE LA METAFICCIÓN EN
LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**

*A propósito de Álvaro Cunqueiro
y Gonzalo Torrente Ballester*

TESIS DOCTORALES
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

ANTONIO JESÚS GIL GONZÁLEZ

**TEORÍA Y CRÍTICA DE LA METAFICCIÓN EN LA
NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA**
A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester



EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

COLECCIÓN VÍTOR

46

©

Ediciones Universidad de Salamanca

Antonio Jesús Gil González

1ª edición: Febrero, 2001

I.S.B.N.: 84-7800-935-3

Depósito Legal: S. 433-2001

Ediciones Universidad de Salamanca

Apartado postal 325

E-37080 Salamanca (España)

Edeltex S.L.

C/ Valle Inclán, 23 ,4ºB

37007 Salamanca

Impreso en España - Printed in Spain

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse
sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca*



CEP. Servicio de Bibliotecas

GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús

Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea [Archivo de ordenador]: “a

propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester” / Antonio Jesús Gil González -

Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001

(Colección Vítor; 46)

Tesis- Universidad de Salamanca

1. Universidad de Salamanca (España) - Tesis y disertaciones académicas. 2. Novela española - Siglo 20º - Historia y crítica. 3. Cunqueiro, Alvaro - Crítica e interpretación.
4. Torrente Ballester, Gonzalo.

821.134.2-31.09“19”(043.2)

RESUMEN

Si tuviera que formular el contenido de esta tesis en unas pocas palabras, no dudaría en acudir a la siguiente formulación: todo relato de *ficción* es también, en mayor o menor medida, una *ficción* de relato. No debemos extrañarnos ante la paradoja: tanto en el terreno de la *metaficción*, como en el de la literatura en general, todo se reduce a un *juego de palabras*. Y fue, precisamente, una reflexión sobre la palabra como símbolo del relato la que desató mi interés por algo que, percibido primero como poderosa imagen poética, andando el tiempo y algunas lecturas hoy acierto a denominar *metaficción*. En aquel relato sobre los últimos días de un Sinbad que regala en el puerto, con sus historias a quien quiera oírle, *viviendo* así más verdaderamente que nunca sus aventuras y navegaciones, Cunqueiro retrata a su personaje, ya de por sí soñador, durmiendo y soñando. Pero Sinbad no sueña como todos nosotros; no sueña *sueños* sino palabras y así:

“le subían los sueños en palabras a los labios, a pasearse. Si pudiéramos verlas, seguramente que eran palabras muy vestidas de colores, espuma de la memoria que Sinbad gastaba cada día, nueva y eterna espuma del mar mayor, rota en perlas relucientes por los vientos amigos que pasan cantando.”

Sólo ahora, además de *herido por la letra*, tocado por el metalenguaje de la *crítica*, he podido explicarme aquella fascinación primera por el fragmento del Sinbad cunqueiriano, y comprender el cifrado de su sentido: la preeminencia, en literatura, de la *palabra* sobre el *mundo*, y la recurrente metáfora del sueño como símbolo metaliterario.

Si intentamos extender a nuestro ámbito tal metáfora, la *autorreferencialidad* y la *metaficción* —y otros *autos* y otros *meta* de filiación y significación diversas— intentan captar la instantánea narrativa de nuestro despertar del sueño de la ficción; pero sólo para comprobar, o para mostrar, que es imposible escapar de los mundos urdidos al conjuro de las palabras, y que, a veces juego, a veces pesadilla, nos hemos despertado en el interior del mismo sueño.

Partir de esta evidencia primera de que no hay *metaficción* sin *ficción*, nos ha llevado a descartar un valor antirrealista, así como todo trascendentalismo, tan extendidos ambos en el análisis del fenómeno, para buscar aquélla en el territorio de ésta, tarea para la cual necesitábamos el concurso de la *poética*, y, en el caso específico de la novela, del utillaje metodológico de la narratología. Pero tampoco se trataba de reducirlo al estudio del encajamiento más o menos autorreferencial de diferentes relatos, tal como se pretende desde las teorías acerca de la *mise en abyme*, que, a pesar de un sugerente y afortunado imaginario, no tienen, en ningún caso, la patente exclusiva de la *especularidad*.

Para seguir hablando con metáforas, la novela hace ya mucho tiempo que asumió la del espejo, y con una significación no precisamente concordante con la anterior: de estar colocado a lo largo del camino a la contemplación narcisista, hay un recorrido entre el referente y la autorreferencialidad en el que hay quien pretende ver el signo de los tiempos. Una supuesta postmodernidad desmentida por la historia misma del género, que acaso arranque antes que de las aventuras de la *Odisea* primigenia, del relato que Ulises hace de las mismas ante un auditorio atento y asombrado.

El paralelismo con la noción de *metalenguaje* tomada de la lingüística, así como la importancia creciente de las teorías sobre los *actos de habla* en el seno de la teoría literaria, han orientado nuestro objeto de estudio hacia las marcas presentes en el relato del *acto narrativo* que lo origina. Lo paradójico es que el mismo Benveniste que abre el estudio de la lingüística al ámbito de la *enunciación* en el que se basa la pragmática, es también la fuente de quienes postulan que *nadie habla en el relato* como principio de la narratología. El texto metaficcional es, en este sentido, también una denuncia de la desatención concedida al *autor* desde una concepción de la obra literaria excesivamente inmanentista, y su autoafirmación como *sujeto poético* de su discurso

y como su más privilegiada instancia interpretativa. Uxío Preto suma su voz, desde el interior de una novela de Torrente, a la de Francisco Ayala o Fernando Lázaro Carreter, al decir cuando la crítica especula acerca de sus obras:

“Por lo tanto, si soy yo el que lo afirma, no rechace mi aserto. Al fin y al cabo, el autor de esas novelas soy yo. Y esto, declararlo, publicarlo, es el objeto de la presente prosa. Muchos profesores de literatura han elucubrado verbalmente o publicado trabajos críticos sobre cada una de ellas sin que les halla pasado por las mientes que pudieran deberse a un caletre indiscutiblemente único: sería mucho más tolerable que, permaneciendo como anónimas, se llegase a la conclusión de que nadie las ha escrito; que se consideren como surgidas, espontáneas ellas”.

¿No reclama este portavoz de Torrente la atención hacia una común *voz* autorial, dispersa entre los diferentes *capítulos* de su novelística? ¿Y qué mejor imagen de ésta que la novela de Bastida, ese poeta sin otros atributos que un universo narrativo y un lenguaje particular y exclusivo (las dos modalidades básicas de *narcisismo* según Hutcheon, precisamente) para ser considerada la mejor *autorrepresentación* de la *saga* de narradores, escritores, profesores y poetas, por los que ha viajado, en *fuga*, la autoconsciencia poética de G.T.B?

Pero para la consideración de esta dimensión enunciativa del discurso narrativo, hemos topado con frecuencia con conceptos basados en la oposición entre *tiempo de la historia/tiempo del discurso*; *espacio de la historia/espacio del discurso*, que, manejados con frecuencia en los estudios del relato, prueban lo incómodo de esa división dual y reclaman su urgente revisión y actualización; al menos la de esa acepción de *discurso*, que parece consensuada, y que remite al ámbito de la *forma del significante* que, como tal, no puede ser portador de contenido diegético alguno. La consideración, pues, en el análisis del relato, de su *situación de enunciación* (*tiempo del discurso* para Todorov, *nivel narracional* para Barthes, y *narración* propiamente dicha para Genette) nos ha llevado a una redistribución tanto de conceptos como de terminología.

El retrato de este nivel *enunciativo* que constituye el dominio privilegiado de la *metaficción*, presentaba dos caras que continuamente se interferían: la del plano *pragmático* de la comunicación literaria, trasvasado al interior de la ficción, y la del universo narrativo de ésta, que parecía crecer hasta englobar el *acto narrativo* que la producía, apuntando su doble dirección: la de un *acto* de comunicación, (un discurso) y la de un *acto* de *producción de sentido* (una *historia*); sendos actos que confluían, no obstante, en el concepto de *ficción*: universo imaginario creado por el *relato* (tal es el *relato de ficción*) y *representación, decoloración, imitación, de acto de lenguaje* tal y como se retrata la creación narrativa en nuestra *metanovela*, (tal es la *ficción de relato*). Como la proyección imaginaria del protagonista de Millás en *El desorden de tu nombre*:

Ahora bien, yo —aunque no escriba— me represento a mí mismo sobre un folio, y a veces me pregunto qué diferencia puede haber entre tal representación y el hecho real de escribir. ¿Ese otro que escribe, no narra a fin de cuentas que ahora yo estoy sobre un diván enumerando mis perplejidades a un psicoanalista silencioso? A lo mejor un día me levanto y comienzo a ocupar su sitio en mi mesa de trabajo y narro como nuestro sujeto se despierta y se lava los dientes.

muchas veces tanto la estructura del relato como el universo de la narración se conforman ante el hallazgo y la reiteración de esta *esquizofrenia* enunciativa, emplazada, como en este caso, tanto en la cara interna, como en el borde externo de la frontera de la ficción, caso del *autorretrato* de Carmen Martín Gaité en la noche del insomnio en la que se escribe *El cuarto de atrás*, en un cotejo de memorias literarias con la *Introducción a la literatura fantástica* de Todorov. Una imagen expresivamente alusiva, por otra parte, a la vecindad con la otra frontera muy transitada por los teóricos del fenómeno: la que media entre la *metaficción* y el discurso crítico.

Insomnio, ensoñación o duermevela, el sueño se alza como una reiterada y poderosa imagen autorreferencial, que ha acunado, por ejemplo, las *fugas* de José Bastida, quien tampoco desdeñaba recurrir al espiritismo como fuente de inspiración. O como la más tradicional y popular del *fuego*, el fuego propicio a la fraternidad y a las historias de Cunqueiro; o el que arropa, más íntimo, el intento de seducir a la persona amada con la narración como metáfora amorosa, o el amor como metáfora narrativa en *La isla de los jacintos cortados*.

El sueño, la magia, el diván del psicoanalista, el fuego o el amor, son escenarios y situaciones del rito de *paso* a otra dimensión, el rito iniciático con el que se *noveliza* el aprendizaje del oficio de hombre (Cunqueiro *dixit*) que es el de contar y contarse *historias*. Magia, locura, enamoramiento o sueño, siempre hay alguien dispuesto a seguir contando y alguien dispuesto a dejarse *encantar*, un retrato del *otro* a quien dirigirse, que el relato postula con tanta insistencia, casi, como el de su autor. La *amada*, el *lector*, el *editor*, la *ciudad*, todos en uno fundidos con el *autor*, ansioso por vivirlos y vivificarlos a todos; en permanente travestismo de quien confiesa, como Vázquez Montalbán respecto al significado de su novela —*El premio*, último episodio de un ya frecuente trasiego entre *metaficción* y novela policíaca, en la que el propio escritor se autoinculpa del asesinato investigado por Carvalho— que el autor es necesariamente, el detective, la chica del bar, el amante de la chica del bar, y, evidentemente, también el asesino.

En esta interlocución silenciosa se cumple el contexto comunicativo que en un día ya lejano abandonó el relato de ficción, al devenir la oralidad en escritura. Este diálogo, que la autorreferencialidad privilegia más intensamente, quizá, que ninguna otra textura narrativa, se dirige a un lector especialmente competente y avisado, que, además de *conocedor* del entramado de convenciones que sustenta la ficción; sea también *conocido*, cómplice ya en virtud de una intimidad fraguada en la lectura de los anteriores capítulos de una *macronovela* que nunca se termina de escribir, y que no conoce más cronología que la *rayuela*.

Alguien habla, pues, en el relato, y la *metaficción* es el ámbito de esa voz. Tras los hilos que mueven los personajes —y el *narrador*, evidentemente, es uno de ellos—, hay un *autor* no tan *implícito* que reproduce el *falsete* de sus voces, y del que, mucho más frecuentemente de lo que parece, se traslucen su *figura* o sus manos detrás del teatrillo de la narración. Entonces parece descubrirse el truco, pero sólo para acabar comprobando, como en la más elaborada prestidigitación, que en la explicación está el engaño, y que la magia creadora de la ficción nos ha burlado de nuevo y doblemente. También el *autor*, ese *señor de las palabras*, *Lanzarote del diccionario* que se dice otro de los portavoces de Gonzalo Torrente, es una *máscara*. Una máscara, como dice Barthes de la literatura de nuestro tiempo, que se señala con el dedo.

ABSTRACT

Were I to summarize the contents of this thesis in a few words, I would undoubtedly turn to this formulation: that *fictional story-telling* is also, to a large extent, *fiction of story-telling*. We should not be surprised by this paradox: both in *metafiction* and in general literature, everything comes down to a *word game*. And it was precisely a reflection on the word as a symbol of the story that triggered my interest in something which, first perceived as a strong poetic image and after some years of research, I eventually decided to apply the term *metafiction* to.

It is only now that, having being *pierced by the word*, and touched by the metalanguage of *criticism*, I have been able to explain that early fascination for literary self-consciousness and understand its meaning: the preeminence, in literature, of the *word* over the *world*, and the recurring metaphor of the dream as a symbol of self-conscious literature in many novels of this kind.

If we are to take such a metaphor to our field, *self-consciousness* and *metafiction* —as well as other *self* and *meta*'s of various tendencies and meanings— try to capture the narrative snapshot of our awakening from the dream of a game or as a nightmare, we have woken up inside the very dream.

Starting from this first evidence that there is no *metafiction* without *fiction* has taken us to rule out an anti-realist value, as well as any sign of transcendentalism, now very much in fashion, and look for the former within the realm of the latter, a task for which we need the help of Poetics and, in the case of the novel, of the methodological tools of Narratology. However, we did not set out to study the way in which the main story is reflected in others within it, as the theories about the *mise en abyme* try to do.

Carrying on with metaphors, it has been a long time since the novel took on this one about the mirror, meaning something not exactly like the previous one: from standing along the road to the narcissistic contemplation there is a long way between reference and *self-referentiality* in which some want to see the sign of the times. A supposed postmodern era that is denied by the very history of the genre, which probably dates back, not to the adventures of the original *Odyssey*, but to Ulysses's narration of this deeds before a silent, amazed audience.

The parallel with the Linguistic notion of *metalanguage*, together with the growing importance of the theories about *speech acts* within the frame of literary theory, has made us focus our object of study on the signs of them which exist in the *narrative act*. It is surprising that Benveniste himself, who opens Linguistics to the field of *enunciation* as a basics for Pragmatics, should at the same time be the source for those who state that *no one talks in the story* as a principle of Narratology. Metafictional texts, in this respect, also denounce the neglect of the *author* caused by an excessively immanentist conception of the literary work, and his self-assertion as the *poetic subject* of his discourse and its most privileged interpretative authority.

Yet, in order to consider this enunciative dimension of narrative discourse, we have often clashed with the traditional opposition between *story* and *discourse* as essential constituents of textual analysis. Pairs like *story time* / *discourse time* or *story space* / *discourse space*, often used in narrative criticism, show how uncomfortable this division is, and call for urgent revision and updating; at least if we understand that *discourse* refers to the field of the *form of the signifier* and, as such, can not carry any *diegetic* content whatsoever. The consideration, then, in the analysis of the story, of its *enunciative situation* (called *discourse time* by Todorov, *narrational level* by Barthes and simply *narration* by Genette) has made us redefine both concepts and terminology.

The description of this *enunciative* level which constitutes the privileged domain of *metafiction* shows two sides constantly interfering with each other: the *pragmatic* level of literary communication, transferred to the inside of fiction, and the narrative universe of fiction itself, which seems to grow and include the *narrative act* that has produced it, thus pointing to its double direction: an *act* of communication (a *discourse*), and an *act* of *production of meaning* (a *story*); both acts nevertheless converge on the concept of *fiction*: an imaginary universe created by the *story* (such is *fictional narrative*) and *representation, decolouring, imitation of act of language* the way narrative creation is described in our *self-conscious novel* (such is *narrative fiction*).

Many times both the structure of the story and the universe of the narrative are shaped by the finding and repetition of this enunciative *schizophrenia*, located either on the inside or on the outside of the border of fiction. This reminds us, by the way, of another border, frequently walked upon by the theorists of the phenomenon: that one between *metafiction* and critical discourse.

Either as insomnia, dream or light sleep, the dream becomes a repeated powerful self-referential image, which has caused, for instance, José Bastida's inventions in Torrente Ballester's *La saga/Fuga de J.B.*. Or fire, a more traditional and popular source, conducive to fraternity and to Cunqueiro's novels; or the more intimate fire that burns in the attempt to seduce the loved one with narration as a love metaphor, or love as a narrative metaphor in Torrente's *La isla de los jacintos cortados*.

Dream, magic, psychiatrist's couch, fire or love, are scenes and situations of the rite of *passage* into another dimension, the initiation rite through which the learning of the trade of being a man (Cunqueiro *dixit*), that of telling and telling himself *stories*, is *novelized*. Be it magic, madness, infatuation or dream, there is always someone ready to continue telling and someone willing to be *charmed*: a portrait of the *other* to address oneself to, which the story emphasizes almost as much as its author. The *loved one*, the *reader*, the *editor*, the *city*, thus merge with the *writer*, who is anxious to live and revitalize them all in a permanent transvestism.

It is in this silent interaction that the communicative context is achieved, after it was abandoned in fiction when oral story-telling became written narrative. This dialogue, which self-referentiality favours perhaps more intensely than any other type of narrative, is addressed to a especially competent and well-informed reader who, besides *knowing* the framework of conventions in a work of fiction, is also *known*, accomplice now on account of an intimacy forged in the reading of the previous chapters of a never-ending *macronovel* that knows no other chronology than *Rayuela*.

Therefore, *someone* does *talk* in the story, and *metafiction* is the realm of that voice. Behind the strings which pull the characters —and the *narrator* is obviously one of them— there is an *author*, not so *implicit*, that reproduces the *falsestto* of their voices, and whose *figure* or hands can be seen, more frequently than it seems, from behind the puppet theatre of narration. Then it appears that the trick has been discovered, but only to find that, as in the most intricate conjuring tricks, it lies in the explanation, and that the creative magic of fiction has made fun of us again. The *author*, that *lord of the words*, *Lancelot of the dictionary* —as another Gonzalo Torrente spokesman calls himself— is also a *mask*. A mask, as Barthes says regarding the literature of our time, *that points itself out with a finger*.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
---------------------------	-----------

PRIMERA PARTE

<i>EL LUGAR DE LA METAFICCIÓN EN LA TEORÍA LITERARIA.....</i>	12
--	-----------

CAPITULO PRIMERO

Aspectos y problemas metodológicos en torno a la teoría de la narración.....	15
Preliminares terminológicos.....	17
Planteamientos metodológicos.....	21
Sobre el discurso narrativo	24
Sobre el relato.....	36
Sobre la historia.....	37

CAPITULO SEGUNDO

Hacia una teoría general de la metaficción.....	39
La enunciación metaficcional.....	43
Caracterización pragmática de la metaficción.....	53
Ensayo de una tipología metaficcional de la novela	57
La modalización metaficcional.....	64
Clases de metanovela.....	71
Metadiscursividad extradiegética	72
Metadiscursividad diegética	73
Metadiscursividad hipodiegética	74
Metanarratividad extradiegética	76
Metanarratividad diegética	77
Metanarratividad hipodiegética	77
Consideraciones finales	79
La recepción metaficcional.....	80

SEGUNDA PARTE

<i>ÁLVARO CUNQUEIRO Y GONZALO TORRENTE BALLESTER: UNA POÉTICA NOVELADA</i>	85
---	-----------

CAPÍTULO TERCERO

Introducción al estudio de la metaficción en la narrativa española.....	88
La autoconsciencia paródica en Enrique Jardiel Poncela.....	95
El mito caballeresco en la novela falangista: el <i>Amadís</i> de Ángel María Pascual.	98

CAPÍTULO CUARTO

Álvaro Cunqueiro: tres novelas en busca de autor.....	104
El nacimiento de una voz narrativa en <i>Las mocedades de Ulises</i>	109
Poética narrativa.....	114
El reino de la literatura.....	116
“La hermosa mentira”	121

“Las navegaciones más hermosas”	125
Final del viaje.....	132
La novela en el espejo de la intertextualidad: <i>Un hombre que se parecía a Orestes</i>	139
El espejo de la literatura.....	142
El reflejo de la tragedia	144
El reflejo de la novela.....	149
Autoridad de la enunciación y polifonía narrativa.....	155
La muerte de Ulises en <i>El año del cometa</i>	162
Los dos prólogos de la novela.....	164
El decorado paródico de la intertextualidad.....	171
“¿Quién habla, quién canta?”	174
“Estos asuntos hay que contarlos así, de una manera vaga y fantástica”	184
Coda.....	187

CAPÍTULO QUINTO

Gonzalo Torrente Ballester: la novela del profesor de literatura190

La invención de <i>La saga/fuga de J.B.</i> en <i>La saga/fuga de J.B.</i>	195
La saga/fuga de J.B. de Gonzalo Torrente Ballester.....	199
La saga/fuga de J(osé) B(astida)	204
Heterónimos y álter ego del narrador y personaje múltiple.....	205
La invención de la ficción.....	209
La indeterminación de la narración.....	212
Otras fuentes y otros narradores: apoyos e interferencias a la narración.....	214
Autorreferencialidad del relato	220
Autorreferencialidad del narrador.....	223
Autorreferencialidad de la narración.....	227
Símbolos de la ficción.....	232
“Hablar como los griegos y soñar como los celtas”:	
El lenguaje y la ficción; significación metaliteraria de <i>La saga/fuga de J.B.</i>	234
Caracterización metaficcional de la obra.....	242
Evidentemente, soy Bastida: Continuidad metaficcional de <i>Fragmentos de Apocalipsis, La isla de los jacintos cortados</i> y <i>Yo no soy yo, evidentemente</i>	243
<i>Fragmentos de Apocalipsis</i>	245
El planteamiento autorial en el prólogo a la novela de 1982.....	249
El planteamiento de <i>Fragmentos de Apocalipsis</i> en	
<i>Los cuadernos de un vate vago</i>	250
Claves del diseño enunciativo de <i>Fragmentos de Apocalipsis</i>	255
“Campana y Piedra” en <i>Fragmentos de Apocalipsis</i>	258
Los personajes en el mundo de la novela y la novela en el mundo de los personajes.	262
La narración en el nivel metadieético: Lénutchka y Justo Samaniego como desdoblamiento del narrador	264
<i>La isla de los jacintos cortados</i>	267
La duplicación interior en la novela.....	268
Desdoblamiento y caracterización del narrador.....	273
La invención.....	278
Ariadna: narratario y narrador	284
Autorreferencialidad del relato	288

Estructura espacio-temporal de la novela	293
Otros aspectos autorreferenciales: intertextualidad y autoconsciencia en la novela	296
<i>Yo no soy yo, evidentemente</i>	301

CAPÍTULO SEXTO

Balance de las últimas décadas310

Calas en la novela española reciente.....	319
Un apunte autorreferencial en <i>Alfanhuí</i>	321
Las señas de identidad de la escritura: Juan Goytisolo, de <i>Juan sin tierra</i> a <i>La saga de los Marx</i>	323
<i>El cuarto de atrás</i> : la literatura en el trastero de Carmen Martín Gaité.....	331
“Escribo, luego existo”: la realidad de la escritura o la escritura de la realidad en <i>La orilla oscura</i> de José María Merino	334
El libro y el crimen: <i>Beatus Ille</i> de Antonio Muñoz Molina.....	338
El escritor imaginario: <i>El desorden de tu nombre</i> de Juan José Millás	342
Los juegos metaliterarios de Luis Landero: <i>Juegos de la edad tardía</i>	345

CONCLUSIONES.....347

BIBLIOGRAFÍA.....352

Novelas utilizadas	352
Bibliografía teórica.....	354

INTRODUCCIÓN

Este estudio nació de una lectura deslumbrada de cierto número de novelas, unida a cierta perplejidad teórica sobre los procedimientos que las hacían sorprendentes, atractivas e incluso misteriosas. La novela metaficcional engaña desenmascarándose, y, fingiéndose novela, nos envuelve en una trama de ficción que suplanta todo enmarque comunicativo exterior a ella. El novelista, el narrador o el personaje metaficcional nos despierta del sueño de la ficción para decirnos que seguimos dentro del mismo sueño. Le cabe al crítico la ingrata labor de desmontar el engaño, acudiendo como el novelista al mismo metalenguaje, sólo que desde fuera del escenario donde se escenifica la magia creadora de la narración. Este trabajo querría ser también metaficcional, e ir desentrañando la ilusión al unísono de los textos que la conjuran.

Nos hemos preguntado en múltiples ocasiones en qué consiste esencialmente la metaficción, y una respuesta satisfactoria a esta pregunta debería bastarnos como contenido de este estudio. Y sin embargo, si atisbamos alguna certeza sobre el fenómeno metaficcional, es que es eminentemente endógeno: su validez concluye en el texto; si supone la afloración a la epidermis narrativa de las convenciones de la novela, sus modos se resisten, precisamente, al análisis que de esas convenciones lleva a cabo la poética. Si podemos atribuirle a la metaficción algún contenido crítico, éste se consume en el seno de la obra que lo contiene.

*Se abre así la consideración más propiamente etimológica, la que aunque sesgadamente remite a metalenguaje, de lo que la metaficción tiene de autoexplicación, de guía de lectura de la novela. Aparece una nueva instancia autorial que orienta sin rubor las expectativas de la lectura, buscando ante todo la complicidad del lector en un acercamiento de las instancias pragmáticas difícilmente parangonable. El resultado es una actualización espacio-temporal del relato en la recepción que nos lleva a preguntarnos, como ante *Las Meninas*, dónde está el cuadro. Solo que aquí, sin otro espejo ni marco que las palabras y las convenciones de la narración, que al exhibirse como tales nos preguntan burlonas: ¿dónde está la novela?*

Antonio Jesús Gil González

Praga 1995 - Tours 1997

PRIMERA PARTE

El lugar de la metaficción en la teoría literaria

A Lila, in memoriam.

-¿Quién eres tú?

Esperó a que el eco de la voz se apagara, se imaginó a sí mismo sobre su mesa de trabajo, escribiendo la novela de su vida, y respondió:

-Yo soy el que nos escribe, el que nos narra.

(Juan José Millás: *El Desorden de tu Nombre*)

CAPÍTULO PRIMERO

Aspectos y problemas metodológicos en torno a la teoría de la narración

Entre los principales logros de la narratología se encuentra la delimitación de un objeto de estudio preciso, el texto narrativo, la categorización de sus aspectos estructurantes, la búsqueda de paradigmas productivos en su aplicación y la puesta en circulación de un instrumental terminológico y analítico necesario para el estudio y la discusión teórica y crítica, que ha sido extraordinariamente fecunda. No obstante, debe también ponerse en el *debe* de los modelos de orientación predominantemente formal algunas de las limitaciones y problemas con los que nos hemos encontrado al tratar de aplicar ese instrumental crítico en el análisis de la metaficción. El reconocimiento de esta carencia, es, asimismo, la mayor expresión de una deuda de gratitud, que hemos ido contrayendo a lo largo de nuestro aprendizaje como lectores en segundo grado: Comenzando por el recientemente mencionado utillaje metalingüístico, producto de una tradición que en su afán renovador ha cedido quizá excesivamente a la tentación del neologismo; para terminar con algunos planteamientos metodológicos, nos creemos obligados a situar los presupuestos de este trabajo en unas coordenadas determinadas.

Debemos decir, en primer lugar, que nuestra intención era ceñirnos, en la mayor medida posible, al estudio de los fenómenos autorreferenciales presentes en la novela que suelen relacionarse con el término *metaficción*. Pero en seguida se manifestaron algunas dificultades previas: La primera de las cuales afectaba a la delimitación genérica del dominio —la novela—; la segunda, a la del fenómeno —la metaficción—. En ambos casos, no parece establecida definitivamente la acotación precisa del género novelístico, —interferido permanentemente por otras formas literarias de narración, por una parte, y por diversas *narrativas* no específicamente literarias, por otra; y dividido además en múltiples subgéneros, establecidos con arreglo a criterios casi siempre disímiles—; ni mucho menos la del concepto que trata de aprehenderse en la *metaficción*, disperso entre diferentes dominios de la literatura, del arte o de la cultura en términos generales.

No tenemos ante nosotros, por lo tanto, un campo de estudio específico ni privativo, sino una manifestación *architextual* en sentido amplio, pero a la que frecuentemente se relaciona con la novela. En este sentido, en la mayor parte de los análisis de la autorreferencialidad narrativa, parece hablarse de una categoría textual que se manifiesta bien como *tema*, cuando no como *modo* de la novela. Y sin embargo no conocemos el intento de integrar el fenómeno, por lo demás tan eminente en su manifestación contemporánea, y que tanto ha atraído la mirada de la crítica, dentro de las formas ya aceptadas como constitutivas del análisis narratológico. No deja de ser extraño, en unos tiempos que han visto el resurgir de la *poética*, que ésta no haya dirigido su mirada hacia un ámbito que con frecuencia la aludía. La *metaficción* ha quedado, así, fundamentalmente para el ejercicio de la crítica, dejándose sentir una excesiva dispersión de modelos y una falta de acuerdo en su caracterización básica.

Pero la *metaficción* demanda una atención específica que no se contenta con las categorías habituales de la crítica del texto narrativo, ni con análisis comprensivos de los

teóricos de la postmodernidad o de la crítica del arte, la cultura o la filosofía. Las primeras se le quedan estrechas, mientras que las últimas le vienen excesivamente holgadas e imprecisas. Entre estos márgenes, poco podríamos añadir, varias décadas después de que William Gass —probablemente— pusiese en circulación el término,¹ a la caracterización de la *metaficción* bien como subgénero narrativo, bien como *universal* postmoderno de autorreflexividad y autoconsciencia discursivas.

El desarrollo de los estudios acerca de la *metaficción*, realizado muy especialmente por la tradición crítica angloamericana, ha considerado el fenómeno como la manifestación extrema de esa *intransitividad* de la obra de arte, absolutamente vuelta sobre sí misma, en el acto de exhibir su estructura, su *significante*, su *maquinaria*, que bien podría reducirse a los parámetros de la *opacidad*, y, sobre todo, el *desvelamiento de los recursos* de la poética formalista. En el dominio que nos ocupa, ello suponía evidenciar la ficcionalidad fingiendo ahora que la novela se escribe ante los ojos del lector. Por ello, una de las interpretaciones más frecuente de su sentido ha girado en torno a la problemática relación entre la realidad y la ficción, pero no para tratar de profundizar en una versión del concepto de ficcionalidad tal y como es percibido desde el interior de la ficción misma, sino, en nuestra opinión, para cimentar apriorismos críticos orientados fundamentalmente a la denuncia del *realismo* y de las convenciones narrativas e incluso de la ingenua cosmovisión en que se sustenta.

Creemos, por tanto, insoslayable y urgente la indagación del soporte textual de la autorreferencialidad en la novela. Pero si por una parte percibimos cierta manifestación consustancial del fenómeno a lo largo de la historia del género, también parece claro que ciertos textos contemporáneos han desarrollado su *metaficcionalidad* de un modo extremo y evidente. ¿Estamos ante una forma en estado latente en toda novela; o ante un contenido de determinados individuos del género?; o acaso ante ambas cosas al mismo tiempo.

¹ William Gass: *Fiction and the Figures of Life*, Nueva York, Knopf, 1970.

Preliminares terminológicos

Antes de iniciar la exposición de nuestros planteamientos metodológicos, queremos poner de manifiesto la dificultad para definir el metalenguaje crítico adecuado para un tema, el de la *metaficción*, ya esencialmente *autorreferencial*. La actual disimilitud de los modelos narratológicos no facilita, precisamente, el manejo homogéneo de los conceptos ni de los términos necesarios.

En esa doble vertiente, terminológica y conceptual, parece oportuno situar inicialmente el problema. Soslayando la probablemente consustancial ambigüedad del significado de *literatura*, ¿cuántas definiciones encontraríamos en nuestros diccionarios y manuales de estudios literarios por ejemplo, de *narrativa*? Y si lo mismo ocurre con *novela*, *cuento*, *fábula*, *historia*, términos todos ellos habituales en nuestro vocabulario común, ¿qué decir, entonces, de los especializados? Podría esperarse que su especialización redundase en beneficio de su denotatividad, y sin embargo, ¿qué nociones subyacen tras tecnicismos de uso tan frecuente en el ámbito del análisis del texto, como *enunciado*, *texto*, *relato*, *narración*, *enunciación*, *discurso*, *historia*, *diégesis*, *trama*, *fábula*, *etc...*, y sus correspondientes derivados? La respuesta remite, evidentemente, al interior de los respectivos paradigmas teóricos, metodológicos, críticos, y aun a los modelos individuales de análisis literario, en lo que constituye, seguramente, uno de los más importantes problemas epistemológicos a los que se enfrenta el estudio de la literatura en su decidida voluntad de constitución científica.

Estas preguntas en ningún modo son retóricas sino que responden, cuando menos, a una dificultad o limitación personal: Nos las hemos formulado decenas de veces al tratar de asimilar o aplicar los distintos modelos teórico-críticos que hacen uso de estos términos. Pues bien, hemos tratado de documentar las imprecisiones o los cruces de significación más frecuentes, su falta, en definitiva, de delimitación semántica, sin pretender conseguir una clarificación y precisión definitiva, pero sí al menos la coherencia necesaria y la operatividad para su uso en el interior de este trabajo.²

Intentaremos centrarnos en los tres conceptos que han constituido los grandes ejes de reflexión teórica sobre la novela: El de la estructura comunicativa de la narración, el de la forma de la expresión narrativa, y el plano semántico, en el que, correlativamente, se manifiesta el contenido narrativo del relato.

Por lo que respecta a la caracterización comunicativa del género narrativo, evidenciada por su propio étimo (*narrar*, *contar*, *relatar*), es calificada indistintamente con términos aparentemente tan específicos como *discurso*, *relato* o *narración*.

Para denominar al *texto* como *enunciado*, como estructura verbal, nos servirían asimismo las mismas voces, si bien en claro beneficio de la primera, con alguna adición como “*sjuzet*” en el ámbito eslavo o “*plot*” en el anglosajón. Por su parte, para designar el

² Alguna de las acepciones que utilizamos están tomadas de Fernando Lázaro Carreter: *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1984 y de Carlos Reis y A. C. Lopes: *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina, 1987.

plano del significado narrativo, domina el término *historia*, alternando, con distintos matices con otros como *trama*, *diégesis*, *fábula*, *intriga* y el omnipresente de *narración*.

Será inevitable, pues, elegir una distribución determinada de los mismos, porque, como vemos, son prácticamente intercambiables. Pero antes de tomar partido por algunos de ellos, nos parece conveniente señalar los usos más comunes de aquéllos que nos parecen más adecuados.

Comencemos por el de *discurso*, alternativamente conjunto de enunciados, *texto*, unidad comunicativa coherente y estructurada, (tomada de la lingüística, y, más aún, dominio específico de la *lingüística del texto*); desde su acepción más concreta (estructura, significante, aspecto verbal del relato, en oposición a *historia*); la más amplia de conjunto de propiedades estilísticas de los enunciados de un autor, (así, por ejemplo, hablamos del *discurso cervantino*, o *gongorino*); a la del más general en el plano semiótico, (así *discurso narrativo*, *discurso teatral* o *discurso fílmico*).

Optamos aquí por la acepción de *discurso* como *enunciación*, en el sentido que Benveniste da al término, de actualización del sistema de la lengua, por poder dar cuenta desde ésta, de todas las demás.

Ya hemos señalado que *narración* comparte este último valor, así como el de *texto* o *relato*. También, por extensión, designa al género narrativo, en oposición a la lírica o el teatro. Y, por último, es usado frecuentemente en oposición al de *descripción*, como *modo* del relato.

Contra su frecuente uso para designar el nivel enunciativo que atribuimos al término de *discurso*, (desde el de *nivel narracional* propuesto por Barthes, y muy especialmente, el sentido que tiene en el modelo de Genette), y, al mismo tiempo, por su intensa polisemia, aunque también por su extendida especialización para designar cualquier género narrativo, (que, por otra parte, trasciende con mucho el ámbito de la literatura), utilizaremos el término *narración* para designar el conjunto de lo enunciado por el narrador, relacionado, más adelante precisaremos de qué modo, con la acepción más generalizada de *historia* —si bien sea imposible sustraerse a su empleo como adjetivo para la acepción genérica, tan extendida en el uso general de la lengua de *discurso narrativo*, *texto narrativo*, *género narrativo*, etc.—.

Este último término es quizá el que suscita un mayor consenso crítico, al menos de un modo general, a pesar de las diferencias introducidas por Genette respecto del de *diégesis*, término que, inicialmente, usó como sinónimo de aquel, y que ha dado lugar a múltiples tecnicismos de gran aceptación (*homodiégesis*, *heterodiégesis*, *autodiégesis*, *metadiégesis*, etc.).

Por último, preferimos el uso genérico de *relato* al de *discurso*, por desgracia tan extendido para designar la forma verbal de su significante, término que nos sitúa en el nivel del análisis textual, el de las estructuras y categorías narrativas: *narrador*, *narratorio*, *narración*, (*historia*) etc.. Y desde luego, lo preferimos al de *texto*, por su falta de especialización narrativa.

Por establecer con claridad nuestra elección con referencia a algún paradigma representativo y consagrado, pongamos por caso el del *Discurso del relato* de Genette,

podríamos compartir, *grosso modo*, las acepciones de *relato* y de *historia*, si bien con numerosos matices, pero en modo alguno la de *narración*, como explicaremos en seguida.

Para Genette, la *historia* es el contenido narrativo, el significado. El *relato* es el significante del discurso narrativo, el *enunciado*, el texto narrativo. Y la *narración*, el acto narrativo productor, la situación real o ficticia en que se produce.³

Pero es que incluso en el interior del modelo de Genette, nos parece apreciar determinados desajustes internos: la importancia concedida en su estudio al *tiempo de la narración* en relación al tiempo de la historia, así como a la *instancia narrativa* y a las *funciones del narrador* ponen de manifiesto que la *narración* es también un contenido significativo, es, pues, parte de la *historia*, o puede serlo.

Parece claro, por otra parte, que el *acto narrativo* es además, en su vertiente ficcional, *relato* propiamente dicho, —sin salirnos, como Genette no deja de reconocer, en uno de los significados del término *relato* que le es propio desde antiguo—; como, en su vertiente comunicativa es *discurso*, que creemos poder tomar directamente de la lingüística sin alterar sustancialmente la acepción que tiene para Benveniste, con la adición, si acaso, del adjetivo *narrativo*.

¿Qué es entonces, para nosotros, la *narración* propiamente dicha? es lo enunciado en el *relato*; las palabras referidas en el acto narrativo real o representado en el que ésta se produce, (*discurso* y *relato*, respectivamente), alusivas fundamentalmente a los *personajes*, las *acciones* o los *existentes* que la componen.

Pero si denunciemos cierta esclerosis terminológica, y aún a veces conceptual en el citado campo del análisis de los textos narrativos, la incursión en el de los procedimientos *meta* puede resultar sobrecogedora. Valgan como ejemplo *metalenguaje*, *metaliteratura*, *metatexto*, *metadiscurso*, *metaficción*, *metadiégesis*, *metanarración*, *metanovela*, *metateatro* *metapoesía*, por citar algunos de los que conocemos, o, en la misma órbita semántica, aunque de distinta raíz y ámbitos de estudio, los términos *autorreferencial*, *autoconsciente*, *narracional*, *transparente*, *autogenerada*, *narcisista*, *reflexiva*, *introvertida*, *ensimismada*, *escriptiva*, etc., aplicados a la novela.

En cualquier caso, y a pesar de la ambigüedad producida por su uso, parece haberse consolidado plenamente el término *metaficción*, si bien el concepto parezca vagamente delimitado por cierta noción de autorreflexividad o autorreferencia de los textos literarios a pesar de que su filiación teórica hubiera hecho preferible su traducción y restricción en términos de *metanarrativa* o *metanovela*. El porqué del prefijo se debe seguramente al paralelismo del término con el de *metalenguaje*, propuesto por Roman Jakobson en su célebre clasificación de las funciones del lenguaje, para designar a los mensajes que centran su significado en el propio código lingüístico que utilizan.⁴ Es esta acepción, tomada de la lógica, que Barthes aplica en seguida a *metaliteratura*, y Abel a *metateatro* la que orienta indudablemente el uso posterior de *metaficción*. Para el porqué de la

³ Gérard Genette, “Discurso del relato. Ensayo de método”, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989, pp. 77-337, p. 83.

⁴ Expuesta en su célebre ponencia en el congreso de Bloomington de 1958, sobre el estilo del lenguaje, titulada *Lingüística y Poética*. Utilizo la traducción española, Madrid, Cátedra, 1988.

adaptación literal del neologismo con el significado lato que conocemos, en detrimento de traducciones más apropiadas teóricamente, no cabe seguramente otra hipótesis que la mayor capacidad de sugerencia de su lexema, así como la atención al plano del contenido, siempre paradójico y abismado, que “ficción sobre la ficción” connotaba.

Mayor falta de acuerdo es la que apreciamos en el uso del adjetivo derivado del término, que a veces es *metafictivo*, a veces *metaficticio*, y otras veces, *metaficcional*. Ya se habrá visto, desde el principio de este trabajo, que hemos optado, aunque no exclusiva ni sistemáticamente por este último, más generalizado nuevamente por la filiación angloamericana de su tradición teórico-crítica, si bien no parezca objetivamente preferible a las variantes derivadas de *fictivo*, aunque sí de aquéllas radicadas en *ficticio*, presentes con otro significado en el uso general de la lengua.

Pero no debe preocuparnos la adecuación del léxico crítico, sino su rigor conceptual. El azar motivó la puesta en circulación del término *metafísica* y sin embargo su precisión semántica es hoy indiscutible. Por cierto, no deberíamos desdeñar la feliz casualidad que hace connotar en *metaficción* cierta noción de exploración ontológica de lo literario.

El origen del término parece deberse como dijimos a Gass, que lo empleó con la intención de sustituir al negativo de *antinovela* usado para denominar a las novelas que de alguna forma tematizaban su propia escritura.⁵ Tendremos ocasión más adelante de referirnos con más detalle a los diferentes términos relacionados con lo *metaficcional* al resumir los principales modelos analíticos sobre la cuestión.

Digamos por ahora que hemos tratado de establecer los términos que se perfilan como de uso más común. Su grado de *normalidad* será, pues, en gran medida, el rasgo determinante de nuestra adhesión o rechazo a los mismos, junto, claro está, con el de su pertinencia para el análisis. Preferiremos, en lo posible, adaptar nuestro modelo a términos ya disponibles y con una significación próxima que les haga comprensibles desde fuera de nuestra concepción, que acudir al neologismo para consumo exclusivamente propio.

⁵ William Gass: *Op. cit.* p. ¿?

Planteamientos metodológicos

Como fase previa a la exposición de nuestros planteamientos teóricos sobre la metaficción, queremos detenernos en la consideración de algunas limitaciones, esta vez de ámbito conceptual y metodológico, que nos ha planteado el modelo formal de análisis del que partimos. Se trata del exceso de inmanentismo que las poéticas estructuralistas han hecho gravitar sobre el texto literario. Este hecho, hoy tan denunciado, se deriva probablemente en mayor medida de la interpretación con fines didácticos, o de su recusación crítica, que de la propia teoría interpretada. Hoy parece reconocerse en todo caso, el carácter germinal de la semiología estructural en relación con la consideración *externa* del texto en sus dimensiones comunicativa, recepcional, social, histórica, *etc.* Ya hemos señalado como hoy se reclama desde las diferentes corrientes de la *poética* la vigencia de este enfoque revisionista e integrador, que puede explicar asimismo el interés que suscitan en la actualidad las teorías de postformalistas como Bajtin sobre los géneros, o su concepto de *dialogismo*, y que sean citadas, en el terreno que nos ocupa, como fundamento de enfoques más atentos a esta dimensión social de lo literario.⁶

Por su parte, la *nouvelle critique* francesa, además de haber constituido uno de los más importantes focos de análisis formal del texto narrativo, también ha apuntado tempranamente la existencia de elementos que, sin dejar de manifestarse en el texto, lo trascendían, haciendo necesarias, por lo tanto, nuevas perspectivas de análisis.

Por eso, del mismo modo en que reconocemos la validez de los estudios de Barthes o Genette, sobre estructuras y categorías narrativas, referencias esenciales de la moderna narratología, y desde luego, las más evidentes en este trabajo, también pueden encontrarse en estos autores, y sobre todo, en Benveniste, los planteamientos previos que precisábamos para el estudio de la *enunciación*, concepto clave, como se verá, de nuestras ideas sobre la *metaficción*.⁷

La más importante de las limitaciones que antes aducíamos, relacionada de un modo inmediato con el excesivo *inmanentismo* de la teoría literaria reciente, es el reducido concepto de *discurso*, que el estructuralismo lingüístico ha legado a la narratología, equivalente a *enunciado* o a *texto*, como hemos visto, cuando no solamente a constituyente de estos, con el significado de *forma* del significante, en correlación con *historia*, forma del significado en el plano del contenido.⁸ Pues bien, si aceptamos tal delimitación, ¿cómo podemos referirnos al hecho literario en su totalidad, —si es que ésta es abarcable—, la que incluye tanto su materialidad, como también su esencia comunicativa? Sería necesario

⁶ Como tendremos ocasión de precisar más adelante, nos referimos por ejemplo a la teoría del discurso propuesta por Beltrán Almería en *Palabras Transparentes*, Madrid, Cátedra, 1992, o, en el terreno del estudio de la metaficción, a la obra de Patricia Waugh: *Metafiction, the theory and practice of self conscious fiction*, New York, Methuen, 1984.

⁷ A pesar de que la crítica norteamericana es la que se ha ocupado con mayor intensidad del estudio de la *metaficción*, queremos señalar desde aquí nuestra deuda con la tradición europea, especialmente con la narratología estructuralista y/o posestructuralista francesa, que aunque de modo menos específico, ha considerado en mayor medida la autorreferencialidad dentro de sus modelos generales de análisis de la narración. Nos ocuparemos de ello en el capítulo siguiente.

⁸ V. Al respecto, Chatman, *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990

acuñar un nuevo término si no fuese porque precisamente *discurso*, ha tenido desde antiguo esa significación globalizadora. Como dice al respecto José María Pozuelo:

En efecto, la Retórica era una ciencia global que contemplaba incluso fenómenos que hoy ambiciona la pragmática como los de formación y cultura del orador-emisor. Tampoco dejaba fuera (se trataba de un arte de la persuasión) la posición del receptor y del oyente. Se constituía por ello en una ciencia del discurso entendido como un acto global de la comunicación.⁹

No deja además de resultar disonante la propuesta desde el contiguo campo de la lingüística general de esta noción global de discurso, que, además, tanto ha interesado en sentido metodológico, a los estudios literarios de signo pragmático. Estos planteamientos son, en efecto, deudores de la noción de discurso de Benveniste, definida en los siguientes términos:

L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation (...) c'est l'acte même de produire un énoncé et non le texte de l'énoncé (...). L'énonciation suppose la conversion individuelle de la langue en discours¹⁰

Las siguientes características propuestas por Benveniste para caracterizar la enunciación en el ámbito de la lengua, ¿no pueden ser leídas, de forma homológica, como pertinentes para enfocar la enunciación en el lenguaje literario, y, específicamente, en el narrativo, en el que se representa, en última instancia, un acto lingüístico?

Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques (...). Mais immédiatement, dès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante *l'autre* en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribué à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire.¹¹

Puede aquí entreverse un apunte para la caracterización de figuras del discurso narrativo, como la *voz*, o, más explícitamente, la de *narratario*. De un modo más específico, apunta también Benveniste la necesidad de distinguir la *enunciación escrita*, dónde, en nuestra opinión se encuentra el punto de partida para el estudio del plano enunciativo de la novela, el discurso narrativo literario por excelencia.

Il faudrait aussi distinguer l'énonciation parlée de l'énonciation écrite. Celle-ci se meut sur deux plans: l'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son écriture, il fait des individus s'énoncer.¹²

⁹ José María Pozuelo Yvancos: "La crisis de la literariedad en las poéticas textuales", en *La lengua literaria*, Málaga, Ágora, 1983, (Cap. V, pp. 61-83, p. 16).

¹⁰ Émile Benveniste: "L'appareil formel de l'énonciation", *Problèmes de Linguistique générale, II*, París, Gallimard, 1974, pp. 79-88. (pp. 80-81)

¹¹ Ibid. p. 82.

¹² Ibid. p. 88.

Creemos que en este cruce de *discursos* puede considerarse la novela en general, y la *metaficción* en particular, distinguiendo las entidades que tienen en el relato su “*estatuto pleno y permanente*”, de aquéllas que “*sólo existen en la red de «individuos» que la enunciación crea y en relación con el «aquí-ahora» del locutor*, si se nos permite la paráfrasis.¹³ Hemos también de distinguir el grado de *ficcionalización* del locutor que se postula en el discurso, el relato o la narración, así como el grado de su presencia o ausencia. Pero intuimos ya que, en buena medida, la *metaficción* es la *enunciación* del discurso narrativo en su grado más acentuado, aquél que podría apuntarse, igualmente, con las palabras del lingüista francés:

L'acte individuel d'appropriation de la langue introduit celui qui parle dans sa parole (...). Ce qui en général caractérise l'énonciation est l'*accentuation de la relation discursive au partenaire*, que celui-ci soit réel ou imaginé, individuel ou collectif. (...) Cette caractéristique pose par nécessité ce qu'on peut appeler le *cadre figuratif* de l'énonciation. Comme forme de discours, l'énonciation pose deux “figures” également nécessaires, l'une source, l'autre but de l'énonciation. C'est la structure du *dialogue*.¹⁴ (82-85)

Para el acercamiento que perseguimos al dominio de la metaficción a través del estudio de la *enunciación* que se manifiesta en el discurso novelístico, deberemos pues complementar el modelo de análisis textual que ha desarrollado la narratología con otras perspectivas, que, lejos de separarnos del texto, nos acerquen aún más a él. No nos referimos con ello a los denominados *accesos externos* al texto, sino a buscar en él sus signos de producción y recepción, ya que, como igualmente señala José María Pozuelo:

Desde muy diferentes ámbitos de la Poética se reclama el abandono de los accesos inmanentistas y la consideración, cada vez más urgente, de la lengua literaria como un sistema complejo de comunicación (...) las teorías iniciales desembocan en la Pragmática literaria (tanto teoría de la acción como de la recepción) y la Pragmática literaria continúa necesitando una teoría de la producción literaria, de la interpretación individual y social, *etc...*¹⁵

Pues bien, trataremos aquí de caracterizar el concepto de discurso narrativo, como el objeto de una teoría de la comunicación literaria, centrada en el acto de lenguaje *contar*, y que tiene su principal manifestación genérica en la novela.

Es, pues, esta dimensión pragmática que reclamamos con motivo de superar este excesivo apego al texto como producto y objeto de lo literario, la que ha venido señalándose desde el contiguo campo de la filosofía del lenguaje. La teoría de los *actos de habla* desarrollada a partir de las ideas de Austin o Searle, que ha abierto el camino para la contextualización comunicativa del hecho literario, será otra de las referencias teóricas esenciales en este trabajo.

¹³ Ibid. p. 84.

¹⁴ Ibid. p. 82 y p. 85.

¹⁵ *Op. cit.* p. 62.

Sobre el discurso narrativo

La pragmática lingüística señala que todo enunciado, en mayor o menor medida contiene elementos que reflejan su situación de enunciación, su contexto. La manifestación más neutra que imaginemos de la función representativa del lenguaje revela la presencia de instancias ajenas al enunciado mismo, el universo externo de los conceptos o *realia* referidos, pero también marcas explícitas en su *gramática* de su producción y su recepción. En la lengua, el verbo, eje nuclear de la organización sintáctica, categoriza sistemáticamente la interacción comunicativa del emisor y del destinatario del mensaje, y los teóricos de la narración han recogido la invitación a la extensión del modelo, poniendo en circulación nociones como *tiempo, modo, persona* o *voz*, como instrumentos para el análisis del relato. Pero a pesar de ello, las más de las veces el modelo se ha reducido a renombrar y reclasificar categorías narrativas, antes que a aplicar una perspectiva enunciativa al estudio del texto.

Las huellas de la *enunciación* en el enunciado no son, en muchas ocasiones, indelebles, y no siempre afectan a la estructura formal de la lengua, quedándose por tanto en matices tonales, convenciones propias del *canal*, u otros elementos que se consumen en el acto y en el contexto de la comunicación. Pero en otras, la pragmática lingüística consigue sistematizar fenómenos enunciativos, como por ejemplo, la relación de la jerarquía informativa de los constituyentes de una oración con la libertad que tienen para ordenarse en español, mediante una serie de transposiciones gramaticales; la renovada visión del sistema de conectores o de deícticos a la luz de categorías enunciativas, y no puramente gramaticales, *etc.*

De un modo análogo, hoy parece definitivamente establecido que el enunciado literario, el texto al que aludíamos como objeto de las poéticas inmanentistas, no es explicable atendiendo sólo a su estructura lingüística, pues no existe un sistema con arreglo al que producir enunciados lingüísticos *literarios* y nunca nos hará perder un texto literario la percepción del sistema lingüístico común que le sirve de código; dicho de otro modo, que no existe la oposición *lengua literaria* frente a *lengua no literaria*. Pero en el ámbito de la pragmática, la literatura juega con cierta ventaja, ya que la situación comunicativa permanece en cierto sentido fijada en el texto, por lo que trasciende la inmediatez del discurso lingüístico.

Para empezar, si nos preguntamos si puede codificarse de forma sistemática una *situación comunicativa literaria* frente a una *situación comunicativa no literaria*, tenemos la evidencia de que sí, por la sanción social y cultural del hecho literario dentro del más amplio sistema de la comunicación artística. La cuestión central, no obstante, es si existe ante esa pregunta una respuesta específicamente textual.

Desde esta premisa metodológica, la Pragmática de la literatura ha venido analizando las peculiaridades de los actos de habla presentes en la comunicación literaria. Según la teoría de los *actos del lenguaje*, un enunciado además de como producto, o *locución*, se presenta con una intención determinada de quien lo produce, o *ilocución*, y busca una determinada finalidad en su destinatario, o *perlocución*. La dificultad estriba en el estudio sistemático de nociones que, como estas, se sitúan en el campo, no fácilmente objetivable, de las intenciones e intereses de los sujetos de una comunicación. Pero no parece necesario inventariar *ilocuciones* o *perlocuciones*, ni siquiera *actos de habla*, ni

parece que este sea el propósito de la filosofía lingüística que ha propuesto estas nociones, aunque sí interesa constatar la continua manifestación de la *enunciación* en el *enunciado*. Del *discurso* en el *texto*. ¿Existen, por lo tanto, uno o varios actos de lenguaje específicamente literarios, que, en el ámbito concreto de la narrativa, se manifiesten formalmente en la novela?

A este respecto, se han propuesto diversas caracterizaciones ilocutivas y perlocutivas del discurso literario. Una de las líneas fundamentales se viene centrando en el concepto de *ficcionalidad*, bien sintetizada por Camps:

El texto literario no respeta ni necesita respetar los presupuestos más elementales de la comunicación pura y simple. Los actos lingüísticos que lo constituyen son, en definitiva, ficticios, imitaciones de otros actos considerados comúnmente como más “reales”.¹⁶

La consideración de este sentido “ficcional” de lo literario ha sido desarrollada, sobre todo, por teóricos como Ohmann, según el cual el escritor finge un discurso y el lector acepta ese *fingimiento*:

el lector construye (imagina) a un hablante y un conjunto de circunstancias que acompañan el quasi acto de habla¹⁷

“*Quasi-acto-de-habla*” ya que los actos de lenguaje literarios son *miméticos*, imitativos de los reales. Esta visión remite como vemos a la noción clásica de *mimesis* en la Poética occidental, pero esta vez no orientado hacia el referente, sino hacia el acto de lenguaje mismo. El concepto de *verosimilitud*, a su vez, se ha reformulado en la “*suspension of disbelief*” propuesta por Levin como característica del pacto de ficción que el texto establece y precisa.

Por otra parte, y de acuerdo con los planteamientos iniciales de la *lingüística de la acción* iniciada por Austin y Searle, de que la comunicación literaria hace un uso *parásito* del lenguaje, una *decoloración* de éste,¹⁸ algunos autores niegan la posibilidad de señalar características ilocutivas específicas de lo literario, centradas en la ficcionalidad, o de distinguir *actos de lenguaje* literarios diferentes de los no literarios, y cifran esta diferencia en determinadas características del contexto comunicativo, como la ausencia de receptores concretos, el carácter *definitivo* del mensaje, *etc.*. También apoyándose en el contexto comunicativo de la comunicación literaria, o, precisamente, en la ausencia del mismo, Lázaro Carreter considera esencial ese carácter definitivo del mensaje literario para postular la oposición del *lenguaje literal*, del que el literario es solamente un subsistema,

¹⁶ Victoria Camps: *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*, Barcelona, Península, 1976, p. 60.

¹⁷ Richard Ohmann: “*Speech Acts and the Definition of Literature*”, traducción española de Fernando Alba y José Antonio Mayoral en Mayoral, (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1986, pp. 11-34, p. 28.

¹⁸ *How to do Things with words*, The Clarendon Press, Oxford, 1962. Trad. esp. *Palabras y acciones*, Buenos Aires, Paidós, 1971.

como aquel que “no puede reproducirse sino en sus propios términos” frente al *no literal* del uso lingüístico general ¹⁹.

También se ha utilizado la noción de *representación*, para caracterizar la especificidad comunicativa de lo literario, y así, para Ursula Oomen, la comunicación poética es una *representación de un acto de lenguaje*.²⁰ Para nosotros, no obstante, resulta evidente que tras el *fingimiento, imitación, decoloración o representación*, se encuentra un acto de habla en sí, que al menos por la evidente sanción social que hemos señalado más arriba, podemos llamar *literario*.

En nuestra opinión la *representación o fingimiento* de otro u otros *actos de habla* tal vez no definan el *acto literario del lenguaje*, pero sí creemos que, al menos en el discurso narrativo, lo constituyen. Queremos con ello decir que lo que en el seno de este acto literario del lenguaje que es el *narrar se representa, se finge, se decolora, se parasita* o se *imita*, constituye, en sí, un *acto de lenguaje* específico, definido como tal en su carácter ilocutivo en torno a nociones como éstas.

Debemos, pues, distinguir varios niveles en la estructura comunicativa del discurso literario, y, específicamente, en el discurso narrativo, ya que, en el nivel pragmático, es éste un *acto de lenguaje complejo*, caracterizado por contener, en el nivel de análisis textual, ahora sí efectivamente representados, otros actos lingüísticos y no lingüísticos.

Dicho de otro modo, entendemos la especificidad del *acto literario* frente al lingüístico no como una consecuencia de la estructura de su significante, sino de la de su significado, cuyo referente no es real sino imaginario. Y no nos estamos refiriendo con ello solamente al mundo de la *narración*, sino también al del *relato* y el *discurso*. El *autor*, por no utilizar el término de *locutor* en un ámbito tan específico, se dispone a ejercer un acto de lenguaje específico, con la total consciencia de su especificidad. Va a animar, con la palabra, un universo imaginario, enmarcado en un *discurso* asimismo imaginario (el relato), sabiendo que es el oficiante de un rito en el que participarán destinatarios *reales*, pero cómplices en el juego de la *ficción*. En este sentido, nos inspiramos en la caracterización óptica de la ficción y de los enunciados narrativos llevada a cabo por autores como Ingarden o Martínez Bonatti, cifrada en su carácter “imaginario”²¹, así como en la estructura profunda que Levin formula para el acto de habla propio de la lírica:

Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a ti a concebir, un mundo en el que (yo te digo):²²

Nos interesa analizar, pues, la naturaleza ilocutiva del *acto literario “narrativo”*. No es tarea fácil, la de presuponer las intenciones del enunciadador, en un ámbito, el del estudio de las narraciones, del que hace tiempo se ha desterrado a sus autores. La

¹⁹ Fernando Lazaro Carreter: “La literatura como fenómeno comunicativo”, en Mayoral, *Op. cit.*, pp. 151-171.

²⁰ Ursula Oomen: *Sobre algunos elementos de la comunicación poética*, *Ibid*, pp. 137-151.

²¹ Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983; y *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad, 1992.

²² Samuel R. Levin: “Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema”, en Mayoral, *Op. cit.* pp. 59-83, p. 70.

tradicional consideración del *autor* de los estudios de historia literaria o de su tratamiento en las más recientes escuelas de acceso sociológico o psicológico al estudio de la literatura (Lukács, Vernier, Escarpit, *etc.*) han sido señaladas durante décadas con la imputación del historicismo y el estudio externo de la literatura. A este respecto, suscribimos plenamente el diagnóstico de la situación que hace Lázaro Carreter:

Pero el autor sigue sin aparecer decididamente en el panorama de la ciencia de la literatura; continúa prácticamente entre los paréntesis donde fue encerrado por las doctrinas que proclamaron la preeminencia del texto; apenas si empieza a ser recuperado por algunos pragmatistas. (...) El autor sufre una sanción de la que son responsables quienes abusaron de él para explicarlo todo; tan grave se creyó su culpa que aún sigue haciendo sospechosa cualquier mirada que se le dirige.²³

Y sin embargo, la realidad es más tozuda que los epistemas dominantes. Y esta realidad incuestionable es que alguien habla en el discurso narrativo. Fernando Ayala expone en sus páginas críticas, con un didactismo lleno de sentido común, esta evidencia que podría resultar *perogrullesca* de no parecer tan ignorada:

si el poema es una configuración de lenguaje imaginario, si está hecho con palabras, ese lenguaje, estas palabras, serán siempre el hablar de alguien. A la estructura de la obra literaria —como a todo hablar— pertenece esencialmente un sujeto que habla: el poeta. Él sostiene con sus palabras el mundo imaginario en que la creación artística consiste. (...) Por supuesto, la ficción literaria se nutre siempre de la experiencia práctica —de alguna especie de experiencia, siquiera sea soñada—. Pero aunque hubiese sido vivida en el terreno de los hechos (...), al proyectar lo acontecido sobre un plano imaginario el autor (...) se transfiere él mismo a dicho plano, convirtiéndose a su vez, por arte de magia poética, en personaje ficticio; es decir, que la configuración de lenguaje en que la obra está realizada lo absorbe, integrándolo a él también, en cuanto autor, en el mundo imaginario donde funcionará como elemento capital de su estructura.²⁴

Ayala ilustra muy expresivamente su modelo citando la paradoja unamuniana de que es el *Quijote* quien crea a Cervantes, y no a la inversa, al menos para un lector contemporáneo, desligado de la contingencia histórica y biográfica de la creación artística. Subraya, además, que si la ficcionalización del autor —del poeta— es una constante de toda obra literaria, la elección del *Quijote*, con su carga autorreferencial, manifiesta en un grado extremo la asimilación del autor en la estructura de la obra.

También a propósito de la lírica, el propio Lázaro Carreter reclama la restitución a la figura del autor del lugar central que nunca debió dejar de corresponderle en el estudio de la literatura:

El punto de vista semiótico ha restituido, o, mejor, debería restituir la importancia que el emisor posee en el circuito de la comunicación poética. Sin autor no hay obra (...). Devolverle su importancia no implica restituirlo al trono desde el cual

²³ Fernando Lázaro Carreter: *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 17.

²⁴ Francisco Ayala: “*Reflexiones sobre la estructura narrativa*”, *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 9-48, (pp. 17-18)

gobernó la crítica, sino reconocer el hecho obvio de que el poema recibe su intención significativa del poeta, y de que a éste lo ha motivado un designio de comunicación (...) Pero sí: tal vez sea “naïf” pensar que la comunicación literaria se establece de persona a persona. Es mucho más compleja: va inicialmente del *poeta* al *lector*. Y el poeta y el lector son el resultado de sendas transformaciones operadas en las dos personas que establecen su comunicación mediante el poema. En el origen de la comunicación está el emisor, realizando un complejo trabajo de “manipulación de la expresión”, como dice Umberto Eco, estimulando la actividad interpretativa del destinatario, y forjando un texto que es “una retícula de *actos locutivos o comunicativos*, que miran a solicitar respuestas originales”.²⁵

Señala Lázaro Carreter en su estudio a Roland Barthes como uno de los responsables de ese olvido del autor. Y sin embargo, la conocida frase de Roland Barthes: “qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est”,²⁶ que suele invocarse para justificar la desaparición de la noción del autor en el campo del análisis del texto, debería haber llamado la atención, en nuestra opinión, precisamente sobre lo contrario: si *quien escribe no es quien es*, hay por tanto una voz, (la que escribe), distinta de la figura tangible, real, del escritor. Con un pequeño *contrafactum* la frase define certeramente nuestros planteamientos, pues en efecto creemos que quien habla, (en el relato) no es la misma voz que escribe (en el discurso), ni quien escribe es la *persona* del escritor. La primera parte del aserto de Barthes, efectivamente, evidencia la figura del *narrador*. La segunda, introduce la noción pragmática de *autor* dentro del marco del *discurso* que proponemos. No es en modo alguno innovadora. Véase, si no, el parecido por otra parte a la sostenida por Genette:

En el discurso, alguien habla, y su situación en el acto mismo de hablar es el foco de las significaciones más importantes; en el relato, como Benveniste lo dice enérgicamente, *nadie habla*, en el sentido de que en ningún momento tenemos que preguntarnos *quién habla (dónde y cuándo, etc.)*, para percibir íntegramente la significación del texto.²⁷

Volviendo sobre la concepción de Barthes del relato, y a la atención que le dedica a su dimensión enunciativa, procede de un modo inverso al que hasta ahora venimos sugiriendo aquí. Partiendo no de la imagen que la comunicación lingüística proyecta sobre el discurso narrativo, sino desde la que la que se proyecta sobre éste desde el interior de las formas del relato, afirma:

Así como existe, en el interior del relato, una gran función de intercambio (repartida entre un dador y un beneficiario), también, homológicamente, el relato como objeto es lo que se juega en una comunicación: hay un dador del relato y hay un destinatario del relato. Como sabemos, en la comunicación lingüística, *yo* y *tú* se presuponen absolutamente uno al otro; del mismo modo, no puede haber relato sin

²⁵ Ibid. p. 20.

²⁶ Roland Barthes: *Introduction à l'analyse structurale du récit*, París, Seuil, 1966, p. 20. En adelante usamos la traducción española: “*Introducción al análisis estructural de los relatos*”, en VV. AA: *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Buenos Aires, 1982, pp. 9-45.

²⁷ Gérard Genette: “*Fronteras del relato*” en VV. AA., *Op. cit.* pp. 193-208, p. 205.

narrador y sin oyente (...). De hecho, el problema no consiste en analizar introspectivamente los motivos del narrador ni los efectos que la narración produce sobre el lector; sino en describir el código a través del cual se otorga significado al narrador y al lector a lo largo del relato mismo.²⁸

A pesar de que podría objetarse cierta mezcla de los diferentes niveles y conceptos del análisis, como el del *relato*, unas veces en el sentido de *narración o historia* (dador, beneficiario, en el interior del relato), otras en el sentido de *comunicación* (dador y destinatario del relato), y donde se echa en falta, en cambio, la consideración explícita del *discurso* en el que se ubican efectivamente autor y lector, el modelo barthesiano parece proponer este último nivel de análisis abarcador, en lo que denomina *nivel narracional*:

Se puede decir, del mismo modo, que todo relato es tributario de una “situación de relato”, conjunto de protocolos según los cuales es consumido el relato. (...) por familiar, por rutinario que sea hoy el hecho de abrir una novela, un diario o de encender la televisión, nada puede impedir que este actor (sic) [acto] modesto instale en nosotros de un golpe e íntegramente el código narrativo que vamos a necesitar. El nivel “narracional” tiene, así, un papel ambiguo: siendo contiguo a la situación de relato (y aun a veces incluyéndola) se abre al mundo, en el que el relato se deshace (se consume); pero, al mismo tiempo, al coronar los niveles anteriores, cierra el relato y lo constituye definitivamente como palabra de una lengua que prevé e incluye su propio metalenguaje.²⁹

Convenimos en que este metalenguaje consiste, precisamente, en el conjunto de convenciones que identifican al *relato* como tal, esto es, como un discurso narrativo ficcional. El reconocimiento de este carácter ficcional de la comunicación por parte del lector, es efectivamente, el *cierre* del relato: el lugar de encuentro del carácter, *locutivo*, *ilocutivo* y *perlocutivo* del discurso.

Podríamos acudir a modelos teóricos aparentemente muy distantes para seguir estrechando el cerco sobre el ser del *discurso* narrativo: en palabras de van Dijt, este *acto literario* pertenece a un tipo más general de acto de lenguaje, que denomina *impresivo o ritual*, consistente en hacer cambiar la actitud del oyente hacia el contexto, al que también pertenecerían el equívoco o el chiste.³⁰

El arriba mencionado rechazo del *autor* como entidad textual, ha dejado un vacío teórico que ha intentado suplirse con diversas nociones desde la propuesta por Wayne Booth de “*implied author*” hasta la atribución de la totalidad del discurso a la figura del

²⁸ *Op. cit.* p. 32.

²⁹ *Ibid.* pp. 37-38.

³⁰ Queremos apuntar aquí el paralelismo de este *macroacto impresivo*, con la noción de Lázaro Carreter de *Norma literal*, que también engloba al lenguaje literario, al chiste, al lenguaje publicitario, *etc.*. En el modelo de Van Dijt, se hace incapie en determinadas condiciones contextuales, referidas a los aspectos ilocutivos y perlocutivos, centradas en la ficcionalidad, (ludismo, suspensión del juicio sobre lo verdadero), en el de Lázaro Carreter, en cambio, la caracterización contextual es precisamente la ausencia de contexto comunicativo, contenido en un enunciado fijado y definitivo. No nos referimos a que ambos modelos sean coincidentes, sino complementarios, pudiendo resultar la caracterización de la comunicación literaria de una suma de aspectos ilocutivos, locutivos y perlocutivos.

narrador propuesta por Kayser o Baquero Goyanes. Enseguida tendremos ocasión de precisar alguna discrepancia con las mismas, pero nos interesa ahora poner de manifiesto la evidencia de una instancia productora del discurso, así como, correlativamente, de otra instancia receptora del mismo, sólo introducida sistemáticamente en el campo de los estudios literarios en las últimas décadas, (Jauss, Iser, Prince, Eco, *etc.*)

Un texto literario, —a diferencia de otras manifestaciones artísticas— es una obra de arte esencialmente verbal. Como asimismo lo es el relato. Y así, para seguir con las palabras de Barthes:

“lo que sucede” en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente, *nada*; “lo que pasa” es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado.³¹

Es en este sentido en el que la palabra *inmanencia*, aplicada a la obra literaria cobra todo su significado, pues el texto no carece de contexto pragmático sino que lo contiene. Y por eso, si como creemos, la ilocución básica del *acto literario narrativo* es ser reconocido y consumido como ficción, es necesario que, para llegar a cerrar el circuito comunicativo, el texto contenga una serie de marcas, que, con diferentes grados de explicitación, reconstruyan una imagen *autorial* y formulen el *pacto de ficcionalidad* ofrecido al lector. Los matices y características de este pacto son también distintos y probablemente incontables: tantos como épocas, autores y lectores. Queremos decir con ello que ese *código*, que ese *metalenguaje*, está determinado histórica, social, estética y formalmente: a lo largo de nuestra historia literaria se ha revestido de diversas formas, ha adoptado diversas convenciones y preceptivas, se ha atenido a los moldes de la tradición plasmados en los géneros literarios, y ha sido indisociable de una serie de marcas físicas y situacionales, desde la declamación o la lectura en público, al autógrafo o la imprenta. Todos estos factores, en cierta medida externos, constituyen ya en si mismos un contexto de situación que enmarca la comunicación imaginaria que el texto producirá especularmente.

Pero, además, esta organicidad verbal de lo literario implica un sujeto de la enunciación inscrito en el texto. El *relato*, por sus propia esencia comunicativa, postula necesariamente un *narrador* y un destinatario (o *narratario*) de ficción. Pero ya sabemos que disimula tras de sí un *acto narrativo real*, el discurso que emana de la voz del verdadero enunciador: la de su *autor*.

La figura del *narrador* ha sido el objeto de estudio principal del análisis de la *voz* y la *visión* en los textos narrativos, por lo que conocemos con bastante detalle su comportamiento, sus posibles manifestaciones, el grado de su presencia, *etc.* Tipologías y clasificaciones muy útiles pueden documentarse en Friedman, Todorov, Genette, entre otros. Ahora bien, se ha atribuido a ese narrador de ficción la producción de la totalidad de los enunciados del texto, relegando a la materialidad de un autor siempre externo la contingencia de la enunciación, bien como una vaga y abstracta inteligencia o instancia ideológica, en el caso del autor implícito, o bien directamente remitiéndola a la persona del autor de carne y hueso firmante.

³¹ *Op. cit.* p. 43.

Pero en nuestra opinión, es una evidencia el que los enunciados de una narración tienen diferentes sujetos. Si leemos en una novela “—Lo sé—, murmuró Sarah” percibimos inmediatamente la voz del personaje (“Lo sé”) y, paralelamente, la del narrador (“—...— murmuró Sarah”). El narrador refiere un acto lingüístico del personaje, pero ¿quién nos refiere el conjunto de la locución? Habrá quien juzgue innecesario el considerar la duplicación de una voz autorial que nos refiera los enunciados del narrador, ya que resulta evidente que la presencia del autor en el ejemplo es indirecta, podríamos decir que efectivamente *implícita*, como en el conjunto de la estructuración y ordenación del texto narrativo. Siguiendo a Booth, Chatman caracteriza a este autor implícito como:

reconstruido por un lector a partir de la narración. No es el narrador, sino más bien el principio que inventó al narrador (...). A diferencia del narrador, el autor implícito no puede *contarnos* nada.³²

O lo que es lo mismo, el implícito no tiene voz. Pues bien, ¿de quién es la que, por adelantar un ejemplo, titula el relato o sustenta los enunciados narrativos del *paratexto*? O, en el terreno ya de la autorreferencialidad narrativa, a quién remitir, apenas unas líneas más debajo de la misma novela, enunciados como el siguiente:

Horas más tarde, aquella noche, Sarah habría podido ser vista en su ventana (...) Si se hubieran acercado más, habrían visto que lloraba en silencio (...) No pienso hacerla titubear en el alféizar (...) sabemos que quince días después de aquel incidente seguía viva, de modo que no se tiró por la ventana³³

Entramos en el terreno de la metaficción, en el que la autorreferencia puede alcanzar a todas las instancias narrativas, incluida, ahora, la que considerábamos responsable última de la enunciación, percibida ahora figuralmente:

En cuanto al narrador, sólo está autorizado a intentar cálculos en el tiempo. Puede reiterar en las madrugadas, en vano, un nombre prohibido de mujer. Puede rogar explicaciones, le está permitido fracasar y limpiarse al despertar lágrimas, mocos y blasfemias³⁴

Mencionábamos arriba la asunción por Genette de la afirmación de Benveniste de que nadie habla en el relato. Y si bien le debemos la atención al aspecto enunciativo del *discurso*, no compartimos su caracterización del *relato*, (la misma que, en parte, está en la base de la extendida oposición entre *historia* y *discurso* que nos parece inadecuada). Antes al contrario, compartimos la contraria tendencia a ver el relato como un cruce problemático de voces, las de los personajes, la del narrador o narradores, la del autor, (muy evidente en la metaficción). Por eso la enunciación narrativa, a partir del estudio de la modalización —*el punto de vista*, la *voz* o la *visión*, *etc.*— han privilegiado y privilegian hoy —desde Henry James, hasta Bajtin o Genette— conceptos como los de

³² Seymour Chatman: *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990, p. 159.

³³ John Fowles: *La mujer del teniente francés*, 1969. Cito por la traducción de Barcelona, Anagrama, 1995, pp.95-96.

³⁴ Juan Carlos Onetti: “*Tan triste como ella*”, en *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 310.

dialogismo o *polifonía*, hasta el punto de hacer gravitar sobre ellos la caracterización genérica misma.

Y si concluimos que alguien habla en el discurso narrativo, y que este sujeto de la comunicación no es identificable con el que habla en el relato —el *narrador*—, ni con el sujeto empírico, personal, del autor, la consecuencia inmediata es que necesitemos preguntarnos cuál es su voz. Un tipo, pues, de *autor*, no tan *implícito*, como nos enseña Darío Villanueva en su definición de este término, tantas veces antinómico:

La voz que desde dentro del *discurso* novelístico, de cuya estructura participa como sujeto inmanente de la enunciación, transmite mensajes para la recta interpretación de la *historia*, adelanta metanarrativamente peculiaridades del *discurso*, hace comentarios sobre los personajes, da informaciones complementarias generalmente de tipo erudito, e incluso transmite contenidos de evidente sesgo ideológico.³⁵

Pues bien, trataremos ahora de apuntar algunos de los dominios en los que se manifiesta en el texto esta instancia autorial.

Los textos literarios, como sabemos, raramente son ingenuos. La tradición crea unos moldes genéricos y usa de unos determinados estilos, de una determinada tópica, a los que el escritor no es ajeno, en un sentido o en otro. Deberá amoldarse, innovar sobre lo ya conocido o reaccionar rompiendo con los modelos establecidos, pero nunca ignorarlos. Cada obra es una nueva frase en el discurso de la literatura, o, con palabras de Kristeva, un diálogo entre *escrituras* que se leen a sí mismas y entre sí en una génesis destructiva.³⁶ Pues bien, estos procesos de *intertextualidad* en sentido amplio, que tan sugerente como embrionariamente Genette ha propuesto analizar como *transtextualidad* del texto y sus diferentes manifestaciones en su conocido estudio sobre las diferentes manifestaciones de lo que él denomina *literatura en segundo grado* —*metatextualidad*, *architextualidad*, *paratextualidad*, *intertextualidad* e *hipertextualidad*— son un primer estadio de autoconsciencia literaria y constituyen uno de los dominios dónde quizá se manifieste con mayor limpieza y sonoridad la voz del autor del discurso, del escritor como creador. En este sentido, solamente desde esta perspectiva del sujeto poético ¿habremos de decir *yo narativo?*, figura o contrafigura textual del artista pueden entenderse los índices textuales del diálogo que el texto entabla con la tradición estética y literaria que le precede, síntomas de esos fenómenos enmarcables dentro de la *intertextualidad*. (Hay que insistir que utilizamos el término en un sentido amplio, ya que para Genette se encuentra restringido a las relaciones explícitas entre dos textos, como la cita; dejando las relaciones homológicas menos explícitas en el terreno de la *hipertextualidad*, los vínculos genéricos en el de la *transtextualidad*; y, acaso en otros planos, las relaciones del texto con su entorno pragmático, en el de la *paratextualidad*. La *metatextualidad*, apenas aludida, y a pesar de las virtualidades del término en el terreno que nos ocupa, poco definida, parece aludir a la especie intertextual establecida por la relación entre el texto literario y el discurso crítico sobre el mismo).³⁷

³⁵ *El comentario de textos narrativos: La novela*, Gijón, Júcar, 1989, p. 185.

³⁶ Julia Kristeva: *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1978, p. 207.

³⁷ Gérard Genette: *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. ¿?

Otra manifestación extraordinariamente privilegiada de este *yo narrativo* es la que se desprende de la distinción de Todorov, entre *intertextualidad* ^{3/4} tanto las relaciones intertextuales entre textos diferentes de un mismo autor como entre textos de autores diferentes— e *intratextualidad* —las relaciones “*in praesentia*” entre las distintas partes de un mismo texto— ; o, en la formalización de Lucien Dällenbach, que distingue entre tres modalidades diferentes: *intertextualidad general* —entre textos de autores distintos—, *restringida* —entre textos de un mismo autor—, y *autárquica* —de un texto consigo mismo—. ³⁸

Comencemos por referirnos a la *intertextualidad restringida*. La coherencia interna de la obra de un autor que puede percibirse tras sus diferentes textos no obedece tan solo a las evidentes determinaciones externas, biográficas o psicológicas del escritor, sino que puede radicarse en índices exclusivamente textuales. Y no nos referimos solamente a la posible existencia de un universo temático o ficcional común, ni a la recurrencia de determinados planteamientos técnicos o estructurales, a la percepción de un *estilo* en general o de determinados *estilemas* particulares, ni siquiera a la explícita continuidad entre determinados *corpus* textuales, sino a la presencia en el texto de una misma *voz autorial* común. Esta relación de continuidad entre varios textos no es explicable, desde luego, desde el relato, desde el discurso del narrador en la ficción. ¿Cómo podría, de otro modo, explicarse la contigüidad de *La saga / fuga de J.B.* y *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester, desde la voz narrativa de alguno de sus narradores? Consensuada ya la autonomía e inmanencia de los mundos de ficción creados en y por el texto, ¿cómo podrían trasponer los narradores inscritos en ellos sus propias fronteras para tomar elementos procedentes de otros universos narrativos? La pregunta es retórica. Es, para nosotros, la voz del autor como marca explícita de ficcionalidad en un guiño cómplice al lector la única explicación para estos fenómenos de coherencia interna de sus textos.

Pero correlativamente, estas manifestaciones del dominio enunciativo, suponen un refuerzo de la inscripción del lector en el discurso, (dependiendo, claro está, de la competencia literaria de éste, pues para alguien que lea estas obras por primera vez o para un lector ingenuo estos fenómenos pasarán seguramente desapercibidos), y puede igualmente, y con las mismas limitaciones, apreciarse en los fenómenos de *intertextualidad general*. Exceptuando aquellas citas o alusiones congruentes con la naturaleza de la narración y de quién la enuncia, constituyen una transgresión al convenio, una ruptura de la jerarquía comunicativa que evidencia la presencia irónica del autor.

Ahora bien, la enunciación autorial no siempre se limita a la esfera del *discurso*, sino que puede romper la jerarquía de los diferentes niveles narrativos e irrumpir en el *relato* o la *narración*. Este intrusismo puede verse, por ejemplo, en las alusiones a *Rayuela* presentes en *La última mudanza de Felipe Carrillo*, de Alfredo Bryce Echenique, obra en la que se comienza afirmando no querer escribir un libro experimental, “con capítulos prescindibles e imprescindibles, por ejemplo, como *Rayuela*”³⁹, imposibles de adscribir al narrador homodiegético del relato, que escribe, en todo caso, un diario íntimo, pero nunca una novela. Parece claramente un índice del contrato comunicativo que el autor propone al lector en el nivel del *discurso*. Recordemos también, en cambio, el caso de *Cien años de*

³⁸ Lucien Dällenbach: “*Intertexte et autotexte*”, en *Poétique*, XXVII, 1976, pp. 282-296.

³⁹ Cito por la edición de Barcelona, Plaza y Janés, 1991, p. 21.

soledad, donde el último Aureliano piensa en un amigo suyo que ha viajado a París, y lo imagina “en el cuarto oloroso a espuma de coliflores hervidas donde había de morir Rocamadour”,⁴⁰ mención que solamente parece analizable como un enunciado de *autor*, y que es una de las pocas marcas enunciativas que permiten reconstruir la modalización de la novela.

Podemos comprobar que el nivel del discurso autorial dista de ser una abstracción o un contexto externo. Se formula en el texto. El autor tiene espacio para su propia voz, aunque con más frecuencia delegue en voces narrativas ficcionalizadas. El dominio de la modalización será pues el lugar adecuado para resituar el estudio del discurso narrativo, e intentar caracterizar, así, las características del *acto narrativo*, rescatando la figura del *autor* como responsable de una comunicación cuya significación diseña y cuyo sentido en la lectura nunca deja de dirigir del todo.

Entre nosotros una reflexión fecunda sobre el problema de discriminar las diferentes voces presentes en el relato es la desarrollada por Beltrán Almería, quien señala la dificultad de este propósito:

Sin embargo [a pesar de la dificultad de distinguir entre autor y narrador] desde una perspectiva enunciativa un *narrador* sólo puede ser dos cosas: proyección del autor o personaje, en otras palabras: voz del artista o voz de ficción.⁴¹

Beltrán Almería, que ha estudiado detenidamente el problema de la *voz dual*, propone la reconsideración del modelo de análisis narratológico de origen estructural por otro elaborado a la luz de la dimensión enunciativa del discurso. Y él mismo ha analizado y clasificado detenidamente los tipos de la enunciación narrativa. Creemos, también con él que ese cambio de enfoque no se limita a la atención a un nuevo nivel de análisis, sino el replanteamiento de toda la estructura del texto:

Finalmente, reemplazar la concepción estructuralista actual de la novela por una concepción enunciativa supone dos tipos de tareas: sustituir las categorías gramaticales al uso por categorías emanadas del discurso narrativo; y renovar las imprecisas categorías estructurales —narrador, punto de vista, *etc...*— con categorías enunciativas que permitan fundar una teoría del discurso narrativo.⁴²

Este nivel enunciativo del discurso deberá constituir un objeto de estudio con la misma o mayor importancia que el ficcional (el *relato*, la *narración*), pues de los enunciados y los rasgos de esta *voz* autorial podremos deducir más fácilmente que de la codificación de un *narrador-personaje* en la ficción, las cláusulas del contrato ficcional en el que se basa la comunicación narrativa.

Sobre la naturaleza de este contrato en torno al concepto extendido de ficcionalidad, se ha indagado ya profunda y lúcida desde diferentes perspectivas teórico-literarias. Si hubiera que reducir esas reflexiones a una fórmula sintética, acaso la

⁴⁰ Cito por la edición de Barcelona, Plaza&Janés, 1975, p. 374.

⁴¹ Luis Beltrán Almería: *Palabras transparentes*, Madrid, Catedra, 1992, p. 19.

⁴² *Ibid.* p. 18.

mejor sería la de la *suspensión de la incredulidad* del lector al recibir el relato. En este sentido, la noción poetológica de ficción asociada a la “*mimesis*” clásica, la representación del mundo, de la naturaleza a través del lenguaje, no conecta necesariamente con las lecturas en clave de *realismo* o *verosimilitud*, sino que puede hacerlo igualmente con las más modernas formulaciones o concreciones narrativas, que pueden llegar a situarse en convenciones contrarias: la exaltación de la ficcionalidad, el irrealismo, la fantásticidad, *etc.*. Aunque hayamos de decir que en uno u otro caso supone una propuesta de acuerdo sobre la actitud hacia la referencialidad del texto.

Afortunadamente, parecen ser ya numerosas las voces que reclaman atención hacia el aspecto enunciativo del discurso a la hora de volver sobre el análisis narratológico. Dicho desplazamiento puede verse en las palabras de Juan Carlos Lertora:

Es perfectamente legítimo, en el análisis, centrar el estudio en la estructura y funcionamiento del discurso literario para poder conocer, de manera objetiva y rigurosa, uno de los grandes planos constitutivos del relato, cual es el de la narración entendida como la actualización de un proceso de enunciación.⁴³

Y si este componente se manifiesta en todo texto narrativo, en el ámbito que nos proponemos estudiar, el de la metaficción, se trata de un nivel de análisis central. Trataremos, más adelante, del establecimiento de diferentes procedimientos, modalidades y categorías metaficcionales, pero bástenos saber que uno de los efectos inmediatos de estos procedimientos, es, precisamente, el desplazar nuestra mirada desde el mundo del relato, —y justamente desde dentro del universo narrativo— al marco enunciativo del discurso.

⁴³ Juan Carlos Lertora: *Tipología de la narración: A propósito de Torrente Ballester*, Madrid, Pliegos, 1990, p. 13.

Sobre el relato

Con lo que venimos diciendo, hemos esbozado ya la caracterización del nivel ficcional del discurso como aquél en el que tienen existencia el narrador, la narración referida por este, y el destinatario de esa narración que la comunicación, aunque ficcional, presupone. Como advertíamos, el término *narración* es ambiguo ya que equivale a proceso, (como enunciación) y a producto (enunciado, historia). A falta de distribuir de un modo más satisfactorio la terminología, preferimos utilizar para englobar ambas acepciones el término *relato* en su sentido específicamente literario, (esto es, a la representación del acto de lenguaje *contar, narrar o relatar* que sustenta el nivel ficcional de la comunicación narrativa), y *narración* al conjunto de enunciados del narrador, que engloba las acciones, los existentes, *etc...*, pero habremos de calificar como *narrativo* a todo lo referente al relato, por la falta de disponibilidad en el sistema del adjetivo “*relativo*”, con la significación que precisamos para el mismo.

La *narración*, sólo en parte admite una definición enunciativa, pues en ella se reproduce el proceso de representación ficcional de actos lingüísticos referidos por el narrador o directamente atribuidos a los personajes, pero al lado de otros actos no lingüísticos, (pensamientos, sensaciones, acciones) o de otros enunciados del narrador no referidos a personajes (descripciones, resúmenes, comentarios, *etc...*)

Dentro de este último tipo de enunciados, el de los comentarios, Chatman atribuye al narrador los comentarios sobre el discurso, en su acepción de *la forma de la expresión de la narración*, sin caer en la cuenta que antes, como se mostró arriba, atribuye ésta al intangible principio ordenador del *autor implícito*. De nuevo creemos imposible la resolución de esta paradoja sin la utilización del concepto de *autor*, única entidad que puede comentar el relato. Este tipo de comentario, al que Dällenbach califica de *intertextualidad autárquica* o *autotextualidad*, metatextos, *etc.*, entra de lleno en los procedimientos metaficcionales que analizaremos a lo largo del presente trabajo.

Pero esta división en diferentes niveles en la organización del texto narrativo puede presentar multitud de problemas estructurales: puede neutralizarse, multiplicarse en estructuras complejas, (narraciones secundarias insertadas dentro de la principal), autorreferirse, *etc...*, aunque creemos que no por ello pierde su utilidad como instrumento de análisis.

En términos generales, el *relato* y la *narración* son los dominios más completa y productivamente estudiados por la narratología, si bien bajo los términos, no completamente simétricos, de *discurso e historia*, y, a pesar de algunas objeciones no sólo terminológicas que venimos poniendo de manifiesto, el modelo de Genette (para el que son, respectivamente, *relato e historia*), nos parece el mejor denominador común de las diferentes y valiosas aportaciones que han desbrozado el terreno, pero en modo alguno delimitado definitivamente, del análisis del texto narrativo.

Sobre la historia

Dediquemos a continuación un breve espacio para deslindar este último y usual concepto utilizado en el análisis narratológico. El uso habitual del término, que designa *el elemento de contenido formal de la narración* (Chatman)¿?, nos parece, en líneas generales, el adecuado. El problema es que el desarrollo posterior que el mismo Chatman hace del concepto, y que también refleja su utilización común, es de un significado muy diferente. Así, frecuentemente se utiliza genéricamente para designar el dominio del acontecer, los personajes, el cronotopo, *etc.*. Pero como venimos reiterando, la *narración* puede incluir como *contenido* de la misma el acto narrativo, real o ficcional, que la motiva —la enunciación, el discurso—, así como enunciados metatextuales o metalingüísticos —es decir, *contenidos* alusivos tanto al *relato* como a la *narración* misma— y de hecho la novela moderna viene haciéndolo concienzudamente. La propia atención que el análisis narratológico ha dedicado a la espacialización y temporalización del *discurso*, la noción de *narración* en el modelo genettiano, *etc.*, prueba que tanto aquél como ésta —es decir, el *relato*—, es en sí mismo diegético.

Cuando hablamos de la *historia*, nos referimos pues, indistintamente, tanto a elementos tomados del *relato* como de la *narración*. El propio Genette, al centrar su *Discurso del relato* en *La recherche* proustiana, evidencia implícitamente esta afirmación. El mismo Chatman deja asimismo constancia de la dificultad que encuentra para definir el concepto:

La historia, en un sentido técnico de la palabra, existe sólo a un nivel abstracto, cualquier manifestación ya supone la selección y orden realizados por el discurso y expresados por un medio en concreto.⁴⁴

La *historia* abarca, pues, como el *discurso*, la totalidad de los niveles del texto narrativo, pero con la diferencia de que, en nuestra opinión, no es un concepto textual, al menos no lo es si entendemos el texto como el significante del discurso narrativo. Si la historia constituye el *significado* del signo narrativo, creemos que el lugar donde se manifiesta es en la reconstrucción o recreación imaginaria de la ficción en el universo de la lectura. Un lugar inaprensible, a causa de su esencia individual e imaginaria, que sólo podemos visitar a través del imperfecto camino de la paráfrasis o el resumen, modalidades de las que, por otra parte, la crítica abusa con cierta frecuencia. El discurso no puede reproducirse sino en sus propios términos, señala Lázaro Carreter; pues bien, la historia no tiene esa sujeción a la *norma literal*, y por esa razón la podemos reconocer en diferentes lenguajes formales, en cada lectura, siempre la misma y siempre diferente.

Al estudiar el plano del contenido del relato, también Barthes dudaba de la pertinencia de categorizar y estructurar la *acción* como operación exclusivamente crítica, y apuntaba que quizá fuese en la lectura donde estas categorías tuvieran su verdadera existencia:

La secuencia es, en efecto, siempre nombrable. Al determinar las grandes funciones del cuento, Propp y luego Bremond, ya se han visto llevados a nombrarlas (...). Estas nominaciones ¿son únicamente del resorte del analista? Dicho de otro modo,

⁴⁴ *Op. cit.* p. 39.

¿son puramente metalingüísticas? Lo son sin duda, puesto que se refieren al código del relato, pero es posible imaginar que forman parte de un metalenguaje interior al lector (al oyente) mismo, el cual capta toda sucesión lógica de acciones como un todo nominal: leer es nombrar; escuchar no es sólo percibir un lenguaje, sino también construirlo.⁴⁵

Genette, por su parte ha considerado también este aspecto, pues a pesar de utilizar en el citado *Discurso del relato* los términos *historia* y *diégesis* como sinónimos, a partir de su obra *Nouveau discours du récit* especializa este último para el universo espacial y temporal de la *historia*, en la que parece haber el reconocimiento de la insatisfacción que la división tradicional entre *historia* y *discurso*.⁴⁶

Ya se ve que aceptamos la diferencia, aunque no los términos, pues preferimos *narración* a *historia*, y desplazamos, creemos que sin forzar demasiado el uso genettiano, este último al significado de *diégesis*. Creemos que esta diferenciación no dificulta el uso generalmente aceptado de *historia*, ya que, en nuestra opinión, la falta de precisión de los criterios con los que se maneja el término mantiene el sentido general del mundo imaginario construido por el relato. Esta reconstrucción imaginaria constituye el cierre del circuito comunicativo abierto por el discurso narrativo. Es en este sentido en el que pueden relacionarse los términos de *historia* y *discurso*, pero no para oponerse sino como polos de la comunicación narrativa: la *historia*, como el *discurso*, es percepción del todo: del plano de la enunciación, de los constituyentes del relato, del acontecer y los existentes de la narración. Pero si el *discurso* es un todo acabado y, en cuanto signo estético, sólo se concreta en su significante verbal, la *historia*, en cuanto significado existe autónomamente, cualquiera que sea el soporte formal que se utilice, verbal o no, narrativo, dramático, fílmico, plástico, *etc...*, a causa, precisamente, de su esencia imaginaria.

Sin considerar esta dimensión de lo literario, y ateniéndonos solamente al estudio de las formas, difícilmente avanzaremos en esa aproximación al misterio de la *literariedad*: ni en las convenciones del relato, la sonoridad de los versos de un poemario, el escenario del teatro, ni en ninguno de estos soportes formales, ni en los procedimientos de composición constitutivos de cada uno de ellos encontraremos completamente la sustancia de la que está hecha la literatura, tal vez porque, como la del *halcón maltés*, no sea otra que la del sueño. Tan sólo en el polo contrario, en el verso impreso de modo indeleble en la mente de un lector, detrás de los ojos cerrados donde de verdad viven el autor, el narrador, los personajes o los paisajes de una novela podremos decantar el universo imaginario de la narración. Eso, creemos, es la *historia*. Y sin embargo, el lector nunca perderá del todo la conciencia de que es otra la voz que le susurra las palabras en el silencio de su imaginación. Eso, ¿por el contrario?, es el *discurso*.

⁴⁵ *Op. cit.* p. 26.

⁴⁶ *Figures III*, París, Seuil, 1972; y *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.

CAPITULO SEGUNDO

Hacia una teoría general de la metaficción

Como ya hemos considerado en el capítulo anterior, pocos términos presentan una significación más compleja, si no ambigua, en el campo de los estudios literarios, que los relacionados con la metaficción. Y es que este tipo de manifestaciones y procedimientos afectan con frecuencia a una amplia gama de fenómenos literarios. Esbozar, por lo tanto, una teoría general de la metaficción, si es que, al contrario de lo que opina Hutcheon, esta es posible y puede irse más allá de ciertas implicaciones teóricas, debe suponer, al menos como punto de partida, la clarificación de cuáles son los aspectos de la obra literaria que afectan o son afectados por el fenómeno, para deslindar después, si ello es posible, los que le sean específicos.

Inicialmente también, y como fase previa al intento de estructuración de las manifestaciones y procedimientos metaficcionales, trataremos de analizar el amplio repertorio de sus síntomas, tal como estos se nos han revelado tras la paradójica lectura de sus textos. Y es que así, precisamente como *paradoja* es como denomina Linda Hutcheon a la metaficción en su conocido estudio.⁴⁷ Nos parece una buena calificación provisional para un fenómeno singular —convención transgresora de las convenciones— contradictorio, ensimismado.

Ahora bien, ¿de dónde partir y dónde encajar una teoría de la metaficción; en la teoría del arte, en una teoría general de la comunicación, en la teoría de la literatura? En este momento habremos de realizar nuestra primera elección metodológica. Intuimos que dentro del campo respectivo de cualquiera de las formas artísticas pueden darse manifestaciones autorreferenciales (la plástica, la música, la arquitectura, el comic, la fotografía, la publicidad, *etc.*) pero podemos sospechar que la naturaleza de esa autorreferencia no es siempre la misma.

Metaficción, entre nosotros, apuntaría ingenuamente al ámbito de la ficción en y/o sobre la ficción, si bien el significado del anglicismo “*fiction*”, en cambio, remite específicamente a relato de ficción, y el derivado, por tanto mejor podría haberse traducido por *metanarrativa*. De mantener la voz original, ¿qué concepto de *ficción* manejaremos? En las órbitas semánticas de *creación*, *construcción*, *simulación*, sin rechazar las connotaciones derivadas de *fingir*, nos encontramos entre las acepciones de *representación* y de *invención*, utilizadas simultánea o alternativamente como conceptos caracterizadores de los más variados discursos artísticos. ¿La noción sincrética de *ficción* se circunscribe, por tanto, exclusiva e indisolublemente a lo literario, o, dicho de otro modo, es algo específico de los lenguajes artísticos de soporte verbal? Creemos que no, fundamentalmente por dos razones:

En primer lugar, porque no parece consensuado teóricamente todavía el carácter ficcional de algunas de sus manifestaciones, bien poco excepcionales, por otra parte, a la vista de su distribución archigenérica en torno a la lírica o el ensayo. En segundo lugar, porque aun admitiendo la ficcionalidad de éstos, parece evidente la existencia de otras

⁴⁷ Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1980.

manifestaciones ficcionales no exclusivamente literarias, como el comic, los nuevos lenguajes audiovisuales, y, sobre todo, el cine. Y eso imponiéndonos limitar nuestra reflexión al ámbito estético, ignorando deliberadamente el progresivo interés que suscita la proyección de la *ficcionalidad* hacia otros dominios, como la filosofía, la ética, la historia, la economía, *etc.*.

Nuestra propuesta, más operativa que teórica en todo caso, ha sido la de cifrar la naturaleza de lo ficcional no en un (o los) lenguaje(s) utilizado(s) sino en la forma de utilización de(l os) mismo(s). De esta forma, creemos que la aplicación del término ficción a los discursos mencionados, puede asociarse al empleo *narrativo* de sus respectivos lenguajes artísticos, sean estos verbales o no.

Y ya hemos caracterizado esquemáticamente lo *narrativo*, en lo que toca al lenguaje literario, como un acto de lenguaje consistente en la *representación* del acto de lenguaje *contar*. Acto este específico, aunque no privativo, de la novela. La ficción narrativa se construye así sobre esta primera representación factual, para después, en un complejo proceso multiplicador, contener representaciones de otros actos lingüísticos y no lingüísticos (los del narrador o narradores, los de los personajes, ...)

La representación del *acto de habla* que está en la base del género narrativo, esto es la *ficción* de un *narrador*, y, correlativamente, la de una *narración* y un *narratario*, puede estar explicitada en el discurso en mayor o menor grado. En el discurso narrativo específicamente literario, su grado cero de formalización es imposible, a pesar de las numerosas tentativas de oscurecimiento realizadas por los más variados naturalismos, objetivismos, o apelaciones al *reportaje* narrativos. Ahora bien, contar, narrar, son verbos transitivos. Presuponen contar algo, que hemos denominado *narración*. Es evidente que toda ella emana de ese acto narrativo imaginario, por lo que tanto la distinción entre *narrar* y *mostrar* —tanto en su formulación antigua encarnada en la correlación entre *diegesis* y *mimesis* como en la moderna entre *narración* y *descripción*—, o, como, reformuladas por Genette, entre *relato de palabras* y *relato de acontecimientos*, no puede llevarse más allá de una elección formal del autor, y no responde a *modos* básicos del género, fundados como están en el mismo *macroacto narrativo*.

La *narración* se construye así en un cruce de voces, si bien no todas igualmente ficcionales: las del narrador y los personajes, y sus actos narrativos representados; y la del autor, que, aunque igualmente *reflejada* sigue revestida de la fuerza ilocutiva proveniente del acto comunicativo originario. Las convenciones narrativas establecen, a través de los verbos realizativos que los primeros actos de habla son miméticos y explícitos, mientras que el segundo se ha tenido por factual e implícito: Pues bien, tras cualquier manipulación de estas convenciones básicas **como que el personaje o el narrador denuncie el mimetismo**, o, por el contrario, que el autor haga visible su participación , **aparecerá** el efecto metaficcional.

Pero qué decir entonces de los apuntados lenguajes narrativos no (o no estrictamente) literarios. Es evidente que su narratividad no se desprende necesariamente de la representación de un acto de lenguaje en sentido estricto. Se hace precisa una extensión semántica de los mismos en términos semióticos, hasta englobar los lenguajes audiovisuales. En nuestra opinión, es aquí donde cobraría su verdadero sentido la oposición entre “*telling*” y “*showing*” utilizada en el estudio de la narración, si, como creemos, el acto comunicativo, no específicamente lingüístico, representado, es el de

mostrar. Y así, del mismo modo que, al menos, presuponemos un *autor* implícito y un *narrador* en los géneros literarios narrativos, habremos de presumir un *mostrador* implícito en los no literarios: Más *autor* que *narrador* de la historia o la narración que se nos enseña, es, creo, el que ha sido aludido de diversas formas —presentador, mostrador, cámara, cinarrador— en el análisis del relato fílmico, por ejemplo.

Con frecuencia, además, ambos esquemas semióticos se interfieren: desde la influencia de técnicas y motivos cinematográficos en la representación enunciativa de la narrativa contemporánea, a, viceversa, la presencia de un narrador, personalizado o en “*off*” en el cine, como un indicador importante, pero no único, de una estudiable *literaturización* del género mimético por excelencia.

Parece, pues, necesario, encontrar un modelo que pueda explicar satisfactoriamente lenguajes complejos, como el cinematográfico o el teatral, cuya frecuente imbricación de palabras e imágenes apuntaría hacia la existencia, o la necesidad, de una teoría, que en torno a el concepto de *comunicación ficcional* podría extenderse al conjunto de los lenguajes narrativos, e, incluso, a éstos dentro de una más general ciencia de la comunicación artística.

Desde este punto de vista nos parece tan pertinente como necesaria la consideración del discurso cinematográfico por parte de la teoría literaria a través de la narratología comparada. Como creemos, además, que este modelo puede ser sin duda productivo en otros campos de estudio, pero de un modo muy destacado en éste de la metaficción, que el cine ha cultivado tanto de forma autónoma (la película sobre la película), como, en otras ocasiones, acudiendo a su tematización literaria, de la que acaso su más ingenua, y probablemente primera manifestación sea producto la convención cinematográfica del libro que se abre o se cierra como metáfora, acaso ya *lexicalizada*, del principio o del final del filme.

Debemos pues concluir seguidamente que la metaficción, como la ficción, trasciende holgadamente el dominio de lo literario, y por lo tanto habremos de precisar, como este trabajo hace desde su título mismo, el ámbito formal de la ficción en el que pretendemos enmarcar el fenómeno. Actualmente, algunas décadas después de la época burguesa que Barthes caracterizó por la resistencia a exhibir sus códigos, existe una evidente tendencia del arte hacia el polo contrario de la autorreferencialidad. La sociedad reclama signos que *sí* tengan apariencia de tales: este fenómeno, tan señalado por los estudios literarios que se refieren a la *metapoesía*, el *metateatro* o la *metanovela*, puede constatarse por supuesto en el cine, pero también en el comic, las letras de la música pop-rock, los juegos interactivos de ordenador, el artículo periodístico, el *videoclip* o el *spot* publicitario. No parece existir forma moderna de narración que escape a esta tendencia, aunque no siempre dispongamos de los correspondientes términos en sus respectivos ámbitos analíticos. Pero en todo caso, a la ciencia de la narración le compete el estudio de la ficción, y, por consiguiente, de las manifestaciones y procedimientos metaficcionales. A una *narratología* que no se encierre en la exclusividad de su lenguaje otrora mayoritario, —el verbal—, ni en la contingencia de su producto: el texto. A pesar de ello, obvias razones metodológicas obligan a acotar las diferentes manifestaciones narrativas, y no pretendemos otra cosa que acercarnos a los parámetros más adecuados para el estudio de la metaficción en el discurso novelístico.

Aceptemos la invitación que tantas novelas formulan insistentemente, y volvamos para ello la mirada desde el enunciado hacia la enunciación, desde el texto hacia el discurso real en que se produce y hacia el ficcional que se representa, y capturemos la instantánea, tan metaficcional, de la mano que sujeta la pluma del relato.

La enunciación metaficcional

Como hemos venido apuntando en el capítulo anterior, el estudio de la metaficción está indisolublemente unido al de la *enunciación del discurso*. Debemos por ello preguntarnos si del mismo modo, toda categoría enunciativa es en sí metaficcional, o si, por el contrario, la metaficción puede analizarse como un dominio literario autónomo, que sólo se manifiesta ocasionalmente.

Así parece entenderlo la mayor parte de la crítica sobre el fenómeno, especialmente la angloamericana, que es la que más se ha ocupado de su estudio. Aunque no pretendamos aquí comentar con detalle la abundante bibliografía sobre la metaficción, (no siempre denominada así), sí queremos sintetizar las principales aportaciones sobre su estudio.

En líneas generales, se caracteriza la metaficción como la exhibición de la condición de artificio de la obra literaria. Fue posiblemente John Barth, al estudiar su manifestación en la obra de Borges el primero en interesarse por este aspecto narrativo en el ámbito angloamericano, que le parece una consecuencia del agotamiento de las técnicas narrativas tradicionales, en el marco de lo que entonces se consideraba la *antinovela*.⁴⁸

Para oponerse a esta caracterización negativa Gass introduce, como vimos, el término de *metaficción*, refiriéndose asimismo a la obra de Borges, del propio Barth y de O'Brien. Poco después, el término alternará en este ámbito con *autoconsciencia*, introducido por Alter en el que es el primer estudio de conjunto sobre la metaficción en la novela.⁴⁹ Esta dimensión de la novela metaficcional de atraer la atención sobre su composición y artificiosidad ha sido desde entonces la base conceptual del fenómeno, también señalada por McCaffery y por Stonehill, quienes, como Alter, proponen diversas clasificaciones; (y confirman la tendencia a retroalimentar circularmente la crítica del mismo desde la propia praxis novelesca, ya que McCaffery, entre autores como Coover y Barthelme, también analiza la obra de Gass, igual que éste había hecho con la de Barth, y sugiere, seguramente no por casualidad, que la doble dimensión de creación y reflexión de la metaficción, se extiende mucho más allá de los dominios del texto)⁵⁰

Pero es Spires quien, en nuestra opinión, mejor fundamenta esta orientación, tratando de definir la metaficción como un *modo sincrónico*, (en oposición a la dimensión diacrónica de los géneros), oponiendo el *modo metaficcional* al *modo del reportaje*, y caracterizándolo, frente a la orientación al referente y a la *transparencia* del lenguaje de este, por su *opacidad* y atención al lenguaje mismo.⁵¹

⁴⁸ John Barth: "The Literature of Exhaustion" en *The Atlantic Monthly*, vol. 220, 2, Agosto de 1967, pp. 29-34

⁴⁹ Robert Alter: *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.

⁵⁰ Larry McCaffery: *The Metafictional Muse*, Pittsburg, The University of Pittsburg Press, 1982; y Brian Stonehill: *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

⁵¹ Robert Spires: *Beyond the metafictional mode. Directions in the modern spanish novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1984.

Otra de las grandes vertientes del análisis, también señalada por Alter, ha insistido en el significado de la metaficción como instrumento para analizar la relación entre la ficción y la realidad. Los primeros estudios en este sentido, de los que tenemos noticia, se deben a Stark, dedicados a obras de Borges, Nabokov y Barth; y a Boyd que propone uno de los lugares de reflexión que será más transitado por la crítica posterior, al sostener que el *antirrealismo* de la que el denomina *novela reflexiva* del modernismo, conlleva trasladar el estatuto de la ficción al de la naturaleza misma de la realidad.⁵²

En este planteamiento incidirán asimismo Federman, que utiliza el término de *sobreficción* para calificar aquellas novelas que no pretenden imitar la realidad, sino descubrir la ficcionalidad de la misma,⁵³ y, sobre todo, Waugh, que incide en el cuestionamiento de la realidad de la ficción como reflejo del de la realidad externa del lector, denunciando la insuficiencia del lenguaje como instrumento objetivo para expresarla:

metafiction establishes the categorization of the world through the arbitrary system of language.⁵⁴

En su opinión, no podemos conocer la realidad como un absoluto, sino sólo perspectivas de esa realidad, ya que el observador cambia lo observado. La novela, por su carácter *dialógico*, señalado por Bajtin, refleja la inestabilidad y la multiplicidad de discursos sobre lo real:

In literary fiction it is, in fact, possible only to represent the discourses of that world.⁵⁵

Por esa razón, uno de los *discursos* que la llamada novela metaficcional incorporará de un modo destacado será el de la teoría y la crítica literaria, volviéndose así, doblemente *autorreferencial*, al incorporar a su identidad metaliteraria la dimensión de su propio *metalenguaje* teórico. Así, Scholes afirma que la metaficción incluye todas las perspectivas de la crítica, coincidiendo asimismo con Fogel en considerarla un tipo de novela experimental, que Scholes compara con la *fábula* por su regreso a la imaginación frente al realismo tradicional, y por compartir con la estructura de la fábula el hecho de que el narrador convierte la *historia* en objeto de comentario.⁵⁶

⁵² J. O. Stark: *The Literature of Exhaustion*, Durham, Duke University Press, 1974; y Michael Boyd: *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, Londres y Toronto, Associated University Press, 1975.

⁵³ Raymond Federman: *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1981.

⁵⁴ Patricia Waugh: *Metafiction, the theory and practice of self-conscious fiction*, Nueva York, Methuen, 1984, p. 24

⁵⁵ *Ibid.* p. 4

⁵⁶ Robert Scholes: "Metafiction", en *Iowa Review*, 1, 4, 1970, pp. 100-115, p.106 y *Fabulation and Metafiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1979; y Stanley Fogel: "And All the Little Tytopus: Notes on Language Theory in the Contemporary Experimental Novel", en *Modern Fiction Studies*, 20, 3, 1974, pp. 328-336.

También Boyd considera a la novela reflexiva una crítica en forma de ficción, así como Federman, en cuyo modelo antirrealista de la sobreficción tiene una importancia esencial, como vimos, la reflexión crítica sobre el realismo, la ficcionalidad y el irracionalismo.⁵⁷ Por último, para Spires, la metaficción se sitúa respecto al discurso crítico en oposición simétrica respecto a la *novela-reportaje*, contigua al discurso histórico.

Inciendo asimismo en las virtualidades hermenéuticas del fenómeno, aunque prestando mayor atención al aspecto enunciativo que queremos considerar como determinante de la metaficción, algunos autores ponen de manifiesto la práctica metaficcional de explorar la escritura como vía de conocimiento, como experiencia reveladora. Es el caso de Christensen, que interpreta el significado de la metaficción como la expresión de la experiencia creadora del novelista dentro de la propia ficción, estudiando novelas de Sterne, Nabokov, Barth y Beckett.⁵⁸

En análoga dirección, Hutcheon caracteriza la novela *narcisista* como aquella que antepone la imitación del proceso de su escritura sobre la mimesis del referente real en la ficción, comentando directa o indirectamente bien su identidad lingüística o bien el mundo ficcional narrado.⁵⁹

Por último, queremos mencionar algunos enfoques particulares del fenómeno, como la consideración de la parodia como una forma de metaficción llevada a cabo por Rose o por la misma Hutcheon⁶⁰, el estudio por Kellman de un tipo parcial de metaficción, que él denomina novela *autogeneradora*,⁶¹ o el análisis del *desdoblamiento especular*, de la denominada por Ricardou novela *autorrepresentacional*, atenta al autorreflejo y a la “*mise en abyme*”, como el estudio sobre el *discurso especular* de Dällenbach.⁶²

Por su generalidad, parece vigente el planteamiento de Gass, aunque poco o nada definitorio: en esa senda de considerar metaficciones determinadas formas de la llamada antinovela se ha asentado la posterior orientación a considerar la metaficción como una categoría o modo literario o narrativo, un tipo de novela o determinados procedimientos, estructuras o temas de ésta. Por mi parte, creo que un planteamiento aún más general, centrado en la tensión del nivel enunciativo de la novela como *discurso*, como proceso, con el nivel narrativo, de la novela como enunciado, como producto, es el espacio más adecuado donde situar la reflexión sobre la metaficción en la novela. Tensión que nosotros proponemos concretar entre el acto comunicativo que la origina y el acto o actos narrativos *representados* en su seno.

⁵⁷ Boyd, *Op. cit.* p. 23 y Federman, *Op. cit.*

⁵⁸ Inger Christensen: *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen, Universitetsforlaget, 1981.

⁵⁹ Hutcheon, *Op. cit.*

⁶⁰ M. Rose: *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and Reception of Fiction*, Londres, Croom Helm, 1979; y Linda Hutcheon: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Literature*, Nueva York, Methuen, 1985.

⁶¹ Steven Kellman: *The Self-Begetting Novel*, Nueva York, Columbia University Press, 1980.

⁶² Jean Ricardou: “*La Population des miroirs*” en *Poétique*, 22, 1975, pp. 196-226; y Lucien Dällenbach: *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

Así, cuando Linda Hutcheon calificaba la metaficción como una paradoja, refiriéndose a que el lector se ve simultáneamente distanciado del relato por la autoconsciencia de éste, e incorporado al mismo como una instancia creadora y necesaria para la construcción de la significación del texto, estaba tocando uno de los puntos sensibles de esa tensión. Disociar los planos del discurso y del relato tal y cómo aquí proponemos, puede contribuir a explicar la paradoja: el acercamiento es pragmático, y refuerza el pacto de ficcionalidad; pero la transgresión de las convenciones narrativas impide el funcionamiento normal de los mecanismos de producción de sentido, alejando al lector del universo de la narración.

Entre las valiosas aportaciones del modelo de Hutcheon, antes que su propuesta tipológica, que por lo demás ha gozado de gran difusión, se encuentra el señalar el papel director que ejerce sobre la lectura del texto metaficcional la figura de un *autor-narrador* inscrito en el mismo. Critica por ello la tendencia del formalismo que supuso ignorar el papel de un *productor textual*, papel reclamado de forma muy explícita, precisamente, por la metaficción misma.

También señala la orientación de la metaficción a la denuncia del lenguaje como instrumento de poder y de conocimiento. Toda realidad, dice Hutcheon, se convierte en una forma de decir, la historia es *discurso*, y por tanto, también lo es la ficción.

Ya señalamos que de todos los enfoques que hemos señalado, el que de forma más sincrética y fundamentada recoge estas dimensiones del fenómeno es, en nuestra opinión, el citado estudio de Waugh, que desde una perspectiva sociocrítica incide en el cuestionamiento del lenguaje como instrumento de expresión de una realidad unívoca y coherente. Su trabajo enlazará asimismo este planteamiento con los antes citados en torno a las características estructurales de la tradición inspirada por Alter: la tensión entre la construcción del mundo ficcional, y la puesta al descubierto de esa *ilusión*:

Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. (...) The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between *creation* and *criticism* and merges them into the concepts of *interpretation* and *deconstruction*.⁶³

Como asimismo resulta destacable de la aportación de Waugh, basada en la misma tradición analítica, la propuesta de analizar la metaficción como un aspecto inherente a la novela como género, si bien manifestado con mayor o menor intensidad en los diferentes individuos del mismo:

As I have argued, metafiction is not so much a sub-genre of the novel as a tendency within the novel which operates through exaggeration of the tension and oppositions inherent in all novels: of frame and frame-break, of technique and counter-technique, of construction and deconstruction of illusion.⁶⁴

⁶³ Waugh, *Op. cit.*, p. 11.

⁶⁴ *Ibid.* p. 14.

con lo que puede contrastarse con la concepción de la metaficción como un *modo* sincrónico, expuesta por Spire en parecidas fechas, si bien muy presente en determinados momentos —¿diríamos también, que como *moda*?— como en el caso de la novela española de los años setenta hacia la que enfoca su estudio, que él propone denominar *autorreferencial* para distinguir la dimensión histórica del fenómeno.

La fundamentación de la noción de *modo* la toma de Genette, referida a los conceptos de *situación de enunciación* y *nivel narrativo*. El *modo metaficcional* aparece así cuando no se respeta la estanqueidad de las fronteras que separan los diferentes niveles narrativos (extradieético, diegético, metadieético...), al producirse la invasión de un elemento procedente de un nivel la diégesis de un nivel narrativo distinto.

Acabamos por encontrarnos probablemente, en relación con la manifestación del nivel enunciativo del discurso, con que los fundamentos teóricos de la crítica angloamericana sobre la metaficción tienen sus raíces en el tronco del formalismo y el estructuralismo europeo, y muy especialmente en el ámbito de la narratología francesa. Desde los ecos de la *autorreferencialidad*, la *opacidad* o el *desvelamiento de los recursos* formalistas, hasta propuestas extremadamente sugerentes y muy tempranas, que permiten encauzar la reflexión teórica, aunque por supuesto sin utilizar el término, de la *metaficción* dentro del análisis general de las formas del relato.

Empezando por este aspecto terminológico, antes que una creación *ex novo*, el origen hay que buscarlo, sin duda, en una adaptación de la voz *metalenguaje* utilizada por la lingüística, difundida por el modelo de Jakobson acerca de las *funciones del lenguaje*. Que conozcamos, la primera aplicación de este concepto al estudio de la literatura que apela a esa matriz léxica, debe a Roland Barthes en 1959, “*metaliteratura*”; y, aplicada ya al dominio archigenérico, la encontramos en la propuesta de Abel de 1963 sobre el *metateatro*.⁶⁵ La formación del neologismo, insistimos que traducible como “metanarrativa” en los años inmediatos, estaba, por lo tanto, prácticamente servida.

Volviendo al texto acaso fundacional de Barthes, y a pesar de su extrema brevedad, presenta algunos puntos de partida de gran valor para afrontar el encaje teórico de la cuestión. Su misma concisión, nos permitirá, por otra parte, su paráfrasis lo más completa posible:⁶⁶

Comienza Barthes apuntando algunas consideraciones históricas:

A lo largo de los siglos, nuestros escritores no imaginaron que fuera posible considerar la literatura (el mismo nombre es reciente) como un lenguaje, sometido, como cualquier otro lenguaje, a la distinción lógica: la literatura no reflexionó jamás sobre ella misma (tal vez sí sobre sus figuras, pero nunca sobre su ser), no se vio nunca como un objeto que a la vez mira y es mirado; en una palabra, ella hablaba pero no hablaba de sí.

⁶⁵ Lionel Abel: *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, Hill & Wang, New York, 1963

⁶⁶ Roland Barthes: “*Littérature et méta-langage*”, (1959), *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 106-108. La traducción es nuestra.

Llegado un momento vagamente relacionado con la modernidad, asociado “con el nacimiento de la buena conciencia burguesa”, Barthes señala la tendencia de la literatura a reflexionar sobre sí misma, con una intensidad creciente:

la literatura se empieza a sentir doble, a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura objeto y metaliteratura. (...) primero una conciencia artesanal de la fabricación literaria (...) (Flaubert); después la voluntad heroica de confundir en una misma sustancia escrita la literatura y el pensamiento de la literatura (Mallarmé); después (...) en declarar largamente qué se va a escribir, y en hacer de esa declaración la literatura misma (Proust)

Pasando por el surrealismo y el *nouveau roman*, Barthes termina apuntando la posibilidad de que la *metaliteratura* sea el signo por excelencia de la literatura contemporánea, representada en la sugestiva imagen de “una máscara que se señala con el dedo”:

Todas estas tentativas permitirán, quizás, algún día definir nuestro siglo (...) como en *¿Qué es la literatura?* (...) Y, precisamente, en cómo esta pregunta se produce, no desde el exterior, sino desde la literatura misma, o más exactamente en su borde extremo, en cierta zona asintótica donde la literatura aparenta destruirse como lenguaje-objeto sin destruirse como metalenguaje, y donde la búsqueda de un metalenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje-objeto.

A partir de esta concepción general, puede apreciarse en sus siguientes trabajos un desarrollo analítico orientado hacia la consideración del nivel enunciativo como el dominio donde someter sus intuiciones a una categorización narratológica. Ya hemos mencionado el interés de su concepto de *nivel narracional*:

todo relato es tributario de una *situación de relato*, conjunto de protocolos según los cuales es consumido el relato. (...) El nivel *narracional* tiene, así, un papel ambiguo: siendo contiguo a la situación de relato (y, aún a veces incluyéndola) se abre al mundo, en el que el relato se deshace (se consume); pero, al mismo tiempo, al coronar los niveles anteriores, cierra el relato y lo constituye definitivamente como palabra de una lengua que prevé e incluye su propio metalenguaje.⁶⁷;

metalenguaje que ya interpretamos como el conjunto de convenciones con los que el lector reconoce la ficción y procede a su reconstrucción.

El modelo para esta codificación comunicativa del relato, es para Barthes, como sabemos, el de la comunicación lingüística. Según esta homología, (que nos parece una formulación próxima a la de considerar lo literario como un *acto de lenguaje*), podríamos considerar lo metaficcional como ese metalenguaje literario aludido: el relato refiriendo su

⁶⁷ Roland Barthes: “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en VV. AA: *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Buenos Aires, 1982, pp. 9-45. (pp. 37-38).

propio código. Esta reflexión, sin ser explícita, es la que parece apuntarse en las palabras de Barthes:

el lenguaje acompaña continuamente al discurso, tendiéndole el espejo de su propia estructura: la literatura, y en especial, hoy, ¿no hace un lenguaje de las condiciones mismas del lenguaje?⁶⁸

De su sugerente estudio puede inferirse la diferencia entre el plano comunicativo (en el *discurso* de los diferentes autores con los que antes ha caracterizado la *metaliteratura*) y el ficcional, (el del relato), sin la que el siguiente análisis histórico sería claramente contradictorio con el que acabamos de señalar:

En las sociedades llamadas “arcaicas” la situación de relato está fuertemente codificada, en nuestros días, sólo la literatura de vanguardia piensa aún en protocolos de lectura.(...) Pero, corrientemente, nuestra sociedad escamotea lo más cuidadosamente posible la codificación de la situación de relato: ya no es posible encontrar los procedimientos de narración que intentan naturalizar el relato, fingiéndole una causa natural y, si se puede decir, “desinaugurándolo”: novelas epistolares, manuscritos pretendidamente descubiertos, autor que se ha encontrado con el narrador, films que inician su historia antes de la presentación del reparto. La aversión a exhibir sus códigos caracteriza a la sociedad burguesa y a la cultura de masas que ha producido: una y otra necesitan signos que no tengan la apariencia de tales ⁶⁹

Al poner de manifiesto que el relato refleja la estructura comunicativa del discurso, Barthes señala la importancia de estudiar las marcas textuales de la instancia que lo enuncia. De esta forma está ya evidenciando la insuficiencia del planteamiento de Benveniste, (que sostenía que nadie hablaba en el relato, a diferencia de en el discurso), y, a pesar de que acepta esa *apersonalidad* como modo tradicional del relato señala certeramente:

Es cierto que el apersonal es el modo tradicional del relato dado que la lengua ha elaborado todo un sistema temporal propio del relato (articulado sobre el aoristo), destinado a suprimir el presente de quien habla: (...) Sin embargo, la instancia temporal (bajo formas más o menos disimuladas) ha invadido poco a poco al relato siendo contada la narración en el *hic et nunc* de la locución ⁷⁰

Creemos que está aproximando su noción de nivel narracional al dominio metaficcional, como aquél en el que se manifiesta la enunciación en el enunciado. Porque, al caracterizar a este sujeto del discurso, pone, sin mencionarla, las bases teóricas del enfoque de la metaficción que nos proponemos trazar aquí, con mayor precisión, en nuestra opinión, que en ningún estudio específico dedicado al fenómeno:

⁶⁸ Ibid. p. 13.

⁶⁹ Ibid. p. 37.

⁷⁰ Ibid. p. 34.

la persona psicológica (de orden referencial) no tiene relación alguna con la persona lingüística, la cual nunca es definida por disposiciones, intenciones o rasgos, sino sólo por su ubicación (codificada) en el discurso. Es de esta persona formal de la que hoy nos esforzamos en hablar; se trata de una subversión importante (incluso el público tiene la impresión de que ya no se escriben “novelas”) pues se propone hacer pasar el relato, del orden de la pura constatación (que ocupaba hasta hoy) al orden performativo, **según el cual el sentido de una palabra es el acto mismo que la profiere: hoy escribir no es “contar”, es decir que se cuenta, y remitir todo el referente (“lo que se dice”) a este acto de locución;** es por esto que una parte de la literatura contemporánea ya no es descriptiva sino transitiva y se esfuerza por realizar en la palabra un presente tan puro que todo el discurso se identifica con el acto que lo crea, siendo así todo el *logos* reducido —o extendido— a una *lexis*.⁷¹

También Genette se hace eco de la creciente importancia de este orden *performativo* del análisis, y se pregunta si no anuncia la muerte del relato en su forma narrativa tradicional, al considerar el género a la luz de la oposición, —tan provechosa en su propia imperfección, como después matizada— entre el discurso y el relato tomada de Benveniste:

Todas las fluctuaciones de la estructura novelística contemporánea sin duda merecerían ser analizadas desde este punto de vista, y, en particular, la tendencia actual, quizás inversa de la precedente (...) a reabsorber el relato en el discurso presente del escritor, en el acto de escribir, en lo que Michel Foucault llama “el discurso ligado al acto de escribir, contemporáneo de su desarrollo y encerrado en él”. Todo sucede aquí como si la literatura hubiera agotado o desbordado los recursos de su modo representativo y quisiera replegarse sobre el murmullo indefinido de su propio discurso. Quizá la novela, después de la poesía, vaya a salir definitivamente de la edad de la representación.⁷²

También Todorov, otro de los pioneros en la colonización para la narratología de las categorías fundamentales del relato, señaló tempranamente la posibilidad de que el nivel enunciativo crezca por encima del narrativo, acercándose, desde el análisis de la temporalidad del relato, al concepto de *metaficción* que perseguimos:

El tiempo de la enunciación se torna en elemento literario a partir del momento en que se lo introduce en la historia: por ejemplo, en el caso en que el narrador nos habla de su propio relato, (...). Este tipo de temporalidad se manifiesta muy a menudo en un relato que se confiesa tal, (...). Un caso límite sería aquel en el que el tiempo de la enunciación es la única temporalidad presente en el relato: sería un relato enteramente vuelto sobre sí mismo, el relato de una narración.⁷³

⁷¹ Ibid. pp. 35-36, los subrayados son nuestros.

⁷² Gérard Genette: “*Fronteras del relato*” en VV. AA: *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Buenos Aires, 1982, pp. 193-208 (pp. 207-208).

⁷³ Tzvetan Todorov: “*Las categorías del relato literario*”, en AA.VV., *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Buenos Aires, 1982, pp. 155-192, p. 177.

Nos parece muy significativo poder señalar el acierto de esta tempranas anticipaciones sobre la tensión en el relato entre sus dimensiones comunicativa y representativa, tan coincidentes con las características con las que Gass o Alter introducirán el estudio de la metaficción, en el arranque de la reflexión crítica sobre el fenómeno.

La enunciación, por tanto, de forma más o menos disimulada, se manifiesta siempre en el discurso. La simple elección de género, como las restantes manifestaciones de la transtextualidad, evidencian la existencia de un sujeto de la enunciación inscrito en el discurso. El estudio de nociones tradicionalmente abordadas exclusivamente en el marco del enunciado, como las de *narrador, narratario, autor y lector implícitos, voz, espacio-temporalidad*, la misma oposición *historia/discurso, etc...* deberían replantearse a la luz de esta dimensión enunciativa.

Ahora bien, no pretendemos identificar de modo absoluto este nivel enunciativo del discurso con la metaficción. En la novela metaficcional, la manifestación del *discurso* debe ser lo suficientemente audible como para convertirse en contenido narrativo, para tematizarse en la *historia*. El ruido del discurso tiene que sonar en los oídos del lector, al menos lo suficiente para incorporarse al mundo imaginario construido por el relato.

Por eso la metaficción demanda la participación activa y consciente del lector en el proceso narrativo. En uno u otro sentido, esta atención del discurso a su recepción, como correlato a la dedicada a su producción, y la importancia coincida a la participación del lector es señalada en la mayor parte de los trabajos sobre la cuestión, (Fogel, Hutcheon, Waugh, Spires, *etc...*)

Y así, desde la consideración del conjunto de los factores señalados, podremos ir acumulando características encaminadas a la definición y caracterización de la metaficción. Con la intención de trazar los grandes ejes con respecto a los que ubicar esta caracterización, nos hemos centrado en tres aspectos fundamentales, coincidentes con las tres categorías que hemos señalado como constituyentes del estudio de los textos narrativos: primero, la atención a las manifestaciones autorreflexivas del discurso. Desde este nivel pragmático hemos enfocado el *qué* de la metaficción. *Qué* dice la novela de sí misma, *qué* de su autor, *qué* del relato que contiene y del lector al que se dirige. Y, como consecuencia de ello, *qué* ilocución acompaña al mensaje, *qué* pacto ficcional es el que se formula en la ficción. En definitiva, *qué* poética, o *autopoética*, o *metapoética*, sustenta y proclama el discurso, dirigiendo el sentido de su descifrado.

En segundo lugar, debemos plantearnos el estudio de los procedimientos, técnicas y manifestaciones de lo metaficcional en el interior del relato. En definitiva el *cómo* de la estructura metaficcional del texto, la consideración de la *retórica* de la metaficción, sus *lugares comunes*, sus *figuras*, sus *fuentes*.

Estas operaciones son, en nuestra opinión, esencialmente *críticas*. Deben hacerse *aras de texto* y relativizar el valor de sus conclusiones, categorías o clasificaciones al ámbito de su propio discurso, sin olvidar que toda *metaliteratura*, *metaficción* o *metapoética* posible, está afectada, necesaria y consustancialmente, del estatuto lógico de la ficción en que se encarnan

Sólo desde esta actividad crítica sobre los textos metaficcionales podremos conocer e inducir la determinación genérica y la consustancialidad de la metaficción y la novela, a través del estudio de su manifestación histórica. Para completar cabalmente la visión general de la metaficción nos hubiera gustado poder titular este trabajo como *Teoría, Crítica e Historia* de la misma. Si soslayamos la palabra *historia*, es a causa de la magnitud del esfuerzo que requiere su inclusión y que excede por completo las evidentes limitaciones de nuestro estudio, pero en absoluto a que nos merezca menor importancia. Nuestra modesta aportación a la empresa, que nos parece tan necesaria, de historiar la metaficción como tendencia inherente al género novelístico será la de apuntar las relaciones más evidentes de la crítica de los textos metaficcionales con algunos vectores de nuestra historia literaria.

En tercer y último lugar, nos resta referirnos al *para qué* de la metaficción, es decir, al aspecto perlocutivo de la enunciación metaficcional. Desde este punto de vista, eminentemente *receptional*, la metaficción contribuye poderosamente a enmarcar la creación de mundo que el texto ficcional instituye. Este tercer nivel, que nos acerca al *sentido* de la metaficción, constituye, en nuestra opinión, la verdadera *frontera* del relato. Frontera porque su territorio linda aquí con el de otros lenguajes narrativos, con otras ficciones. Y frontera también porque aquí se separa, o se une, lo textual y lo cognitivo, y, por ello, plenamente, la ficción de realidad, en la *realidad* de la literatura.

Caracterización pragmática de la metaficción

Nuestro punto de arranque será el siguiente razonamiento: si la ficción, en la narrativa, es la *representación de un acto de lenguaje*, que implica la representación, en el relato, de un narrador, una narración y un destinatario de esta; la metaficción consistirá en la tematización de alguno o de todos estos elementos en la narración, es decir, su conversión en contenidos del discurso, en *historia*. O, formulando la definición con una mayor adecuación pragmática, la metaficción es, de nuevo, *la representación de esa representación de acto de lenguaje*. La duplicación del proceso de la ficción. De ahí la tan frecuente imagen de juego de espejos con que ha solido simbolizarse.

La percepción más inmediata de este tipo de *relato en segundo grado*, es que la novela habla de sí misma como tal ficción, o comenta el hecho más general de producir ficciones. Estos componentes, autorreferencial y autorreflexivo, respectivamente pueden constituir la base de una primera clasificación del fenómeno:

Por una parte la autoconsciencia como reflexión poética, (en el doble sentido de la palabra), en torno al quehacer literario y creador, o como búsqueda del significado último de la ficción o de su estatus ontológico; Por otra parte, la autorreferencialidad como actualización narrativa de esa reflexión, como ejercicio retórico encaminado también a la actualización comunicativa de la ficción, esto es, a la igualación del tiempo y del espacio del *discurso*, el *relato* y la *historia*: un espacio donde confluyen, ficcionalizadas, la enunciación, lo enunciado y la virtualidad de su recepción en la lectura.

Ahora bien, esta división conceptual no está para nosotros, correctamente representada con los términos aludidos de *autoconsciencia*, tan querido por la crítica angloamericana, y *autorreferencia*, ya que *autoconsciencia* parece presuponer un excesivo grado de inmanentismo y *noumenicidad* en el texto, imposible sujeto de conciencia alguna en tanto que enunciado. Si la metaficción pretende atraer la atención hacia el proceso enunciativo, tan sólo el *autor*, el *narrador* o incluso los *personajes* pueden ser autoconscientes, en tanto que representaciones de conciencia; mientras que, *autorreferencialidad*, como ya hemos puesto de manifiesto, posee una significación tan general que no sólo podría englobar ambas nociones, sino significar la autonomía del texto o el lenguaje literario en un sentido mucho más amplio.⁷⁴

Por esa razón, proponemos diferenciar esa doble manifestación que intuimos tras el fenómeno, con los términos *metadiscurso* (vale por autoconsciencia literaria, por metaliteratura, por autorreferencialidad desde la perspectiva del *discurso*), y *metanarración* (vale por autoconsciencia del narrador o de los personajes, por autorreferencialidad del narrador o de los personajes en el interior del *relato*)

Pero, ¿qué se autorrefiere, de qué es consciente una narración? Pasemos del terreno de los síntomas al repaso de los procedimientos, las estrategias y los temas utilizados por esta modalidad narrativa.

⁷⁴ En parecidos términos critica el uso de esta terminología asociada al estudio de la metaficción Domingo Ródenas de Moya, en cuyo trabajo: "*Metaficción y metaficciones, del concepto y las tipologías*", (*Tropelías*, 5-6, 1994-1995), pueden encontrarse mayores precisiones sobre el origen y significado de los mismos.

Modalidad, en una feliz coincidencia semántica, es una denominación que efectivamente convendría a la metaficción en el ámbito preciso donde queremos situarla. Recordemos que Spires consideraba al fenómeno un *modo* vinculado a categorías enunciativas. La autorreferencialidad, tan estrechamente relacionada para nosotros con el estudio de la enunciación y de la modalización: en este ámbito comienza a manifestarse la amplia gama de síntomas de la metaficción: desde la omnisciencia de un autor que se confiesa tal, la transferencia al mundo de los personajes del tema de la creación de ficciones; la tematización abierta del acto de escribir novelas, hasta la velada autorreferencialidad enmascarada en la narración, o incluso en el lenguaje.

Ahora bien, en todos estos casos, como en otros posibles, sea cual sea la instancia narrativa encargada de representar el fenómeno, está fuera de toda duda para nosotros que se trata de un enunciado inscrito en el ámbito del discurso autorial: un comentario del enunciadador sobre el discurso que él mismo produce.

Esta lógica discursiva, consistente en que sólo el autor puede comentar su discurso, es una obviedad que no contradice la frecuente ruptura que de esta lógica realizará la lógica narrativa. Así pues, aunque la voz discursiva sea, por definición única y homogénea, las voces narrativas portadoras de enunciados metaficcionales pueden ser diversas, y proceder desde diferentes niveles diegéticos.

Si aceptamos, entonces, la estructuración compleja del discurso narrativo que hemos propuesto en el capítulo primero, podemos clasificar tres tipos generales de enunciados metaficcionales: comentarios sobre la narración, comentarios sobre el relato y comentarios sobre el discurso narrativo mismo.

Estos comentarios constituyen los diferentes niveles de la autorreferencialidad narrativa, y el conjunto de la enunciación metaficcional de la novela. Sánchez Torre, en su estudio sobre la *metapoesía* propone una clasificación de estos *metaniveles*, en función de los siguientes tipos: *metalingüístico*, *metatextual* y *metaliterario*. Este modelo, a pesar de no corresponderse exactamente con el que se propone aquí, merece revisarse con algo de detenimiento, dado que adopta el mismo punto de partida, tomado de la teoría lingüística del *metalenguaje*. Suscribimos por entero la exposición de esta fundamentación, que merece una breve glosa a modo de resumen, a pesar de discrepar en aspectos puntuales, a veces teóricos, pero casi siempre meramente terminológicos.

Partiendo de las ideas de Jakobson acerca de que el *metalenguaje* permite a los hablantes la confirmación de que están usando el mismo código, al mismo tiempo que les sirve para revisarlo y redefinirlo, Sánchez Torre afirma que la *metaliteratura*, la tematización de la literatura en el texto, posee una significación análoga: desarrolla la competencia sobre el código literario, al mismo tiempo que dinamiza y transforma las convenciones y hábitos de lectura.⁷⁵

El *metalenguaje* no afecta tan sólo al código, sino también al discurso: a la enunciación y al enunciado, y supone, etimológicamente que

⁷⁵ Leopoldo Sánchez Torre: *La poesía en el espejo del poema*, Oviedo, Universidad, 1993.

no es un lenguaje *acerca del* (de otro) lenguaje, sino un lenguaje *dentro de, en el interior del* lenguaje y, por tanto, el lenguaje que habla de sí mismo desde sí mismo.⁷⁶

La función general del metalenguaje es la de control, y, específicamente, una función *estructuradora* del discurso, una función *metacomunicativa*, de identificación del tipo de interacción que tiene lugar, una función de *relación* entre los elementos del discurso entre sí o con el contexto comunicativo, y una función de *supresión de la ambigüedad*, todas ellas determinadas de un modo más general, como por la función de control, por la función de dinamización del código.

La metaliteratura posee, de modo análogo, esa función de control y de dinamización sobre el texto literario, que aporta un *conocimiento* sobre la literatura, un conocimiento interno, simultáneo a la escritura o la lectura, que no procede del *metalenguaje científico* (la teoría de la literatura, que no es *metaliteratura* por la sencilla razón de que no es *literatura*), y que la legitima como forma de reflexión sobre la literatura.⁷⁷

En el texto literario, pueden darse enunciados del nivel metalingüístico, metatextual y metaliterario. Aunque la metaficción se identifica exclusivamente con este último, los dos primeros metaniveles pueden asimismo aportar una significación metaliteraria. Los enunciados metatextuales representan un caso de transgresión de la jerarquía de los niveles narrativos, y pueden referirse a la creación, a la recepción o al texto mismo, “su estructura, su disposición lingüística o estética (personajes, acciones, tiempo, espacio, lenguaje, recursos y técnicas narrativas, punto de vista, *etc.*...) (...) Asimismo, forman parte de este nivel los “indicadores de género” del tipo «En este poema, libro, relato...»⁷⁸

Dentro de este grupo hay que incluir también los enunciados metatextuales que señalan las reiteraciones del texto, las pausas, las omisiones, las interpolaciones, las contradicciones, las idas o venidas del hilo principal del relato, la situación en el texto, *etc.*... (...) En este grupo de enunciados metatextuales deben incluirse también los casos en que un personaje lee o habla de sucesos descritos en el texto⁷⁹

Por último, el nivel *metaliterario* está compuesto por “el conjunto de los enunciados que éste despliega para la tematización de la reflexión sobre la literatura”⁸⁰, sólo cuando esta reflexión se realiza de un modo explícito, y sólo cuando se realiza desde el interior de la obra de ficción. Las funciones de este nivel son, asimismo, la *legibilidad*, basada en una propuesta de *pautas de lectura* y *propuestas de sentido*, así como la *dinamización* de los códigos de lenguaje, enriquecidos, en primer lugar, con la llegada de

⁷⁶ Ibid. p. 20.

⁷⁷ Ibid. p. 26.

⁷⁸ Ibid. pp. 43-44.

⁷⁹ Ibid. pp. 46-47.

⁸⁰ Ibid. p. 65.

una *expectativa meta*. La metaliteratura, o metaficción, es, por lo tanto, una *función de la literatura*, como la *metalingüística* lo es respecto del lenguaje.

El conjunto de los enunciados metatextuales constituyen el *metatexto* de la obra. Pero aunque Sánchez Torre precise, que, como en el caso del nivel metalingüístico, el nivel metatextual no tiene una significación metaliteraria, aunque pueda tenerla, la aplicación que hace de su concepto, las funciones que le señala como específicas, (*legibilidad, denuncia de la ficcionalidad*), los ejemplos elegidos, la consideración de este nivel como forma de *metalepsis* y de la *mise en abyme* como forma de comentario metatextual, parecen cuestionar su afirmación. Es muy significativo, en este sentido, que apenas ejemplifique enunciados *metaliterarios*, que sí pueden apreciarse, en cambio en el completo aparato de citas del nivel metatextual.

Si intentamos aplicar al modelo de Sánchez Torre una perspectiva enunciativa (que él mismo recoge en el nivel metalingüístico, pero que no traslada al metatextual ni al metaliterario), e intentamos distinguir a qué instancia enunciativa y a qué nivel textual se atribuye el enunciado, podríamos distinguir:

Enunciados del autor dirigidos al lector, en el plano del *discurso*; del narrador al narratorio en el plano del *relato*, o de personaje a personaje en el de la *narración*. La estructura puede complicarse si entra en funcionamiento la *metalepsis*, que, ahora sí, puede suponer una forma de *metaficción*, haciendo dialogar en el mismo *discurso* a autor y personaje, narrador y personaje, o autor y narrador.

Volveremos sobre este esbozo de caracterización enunciativa y modal de la metaficción. Pero no sin antes retomar las ideas de Sánchez Torres en el sentido de distinguir, no los sujetos, sino los dos grandes objetos de la enunciación metafictional: el plano del texto narrativo, y el del discurso novelístico y literario en general.

El primero, identificable con su noción de *nivel metatextual* es el que hemos denominado aquí *metanarrativo*. El segundo, que Sánchez Torre denomina *metaliterario*, se corresponde a nuestra propuesta de *metadiscursividad*. Pero a diferencia de su modelo, ambos planos son constitutivos de la *metaficción*, definida no funcional, sino enunciativamente, como la manifestación en el *relato* del *discurso*, eso sí, con una intención como la aludida por funciones como la dirección del sentido, o la dinamización de las convenciones narrativas.

Si fusionamos estas dos manifestaciones básicas de la metaficción, con los tres niveles narrativos que hemos señalados, se obtiene la siguiente clasificación: *metadiscursividad* y *metanarratividad* proyectada sobre el *discurso*, el *relato* o la *narración*; o, para reciclar en lo posible la extendida terminología del análisis del relato, debida sobre todo a Genette: *metadiscurso* y *metanarración* extradiegética, diegética o hipodiegética.

La posible validez de este paradigma nos proponemos deducirla de su utilidad para el análisis de los textos metafictionales. Debemos, en este sentido, preguntarnos si pueden identificarse estos seis tipos generales de enunciación metafictional, sin olvidar que poseen una doble dimensión textual y enunciativa: quién y qué dice la novela de sí misma, el espacio de la poética *en y de la ficción*.

Ensayo de una tipología metaficcional de la novela

El comentario autorreferencial instituye la primera y más evidente manifestación metaficcional, pero no la única. El conjunto de estos comentarios podría ser considerado el *metatexto* de la novela, y radica en el plano del enunciado. Estos comentarios son fácilmente reconocibles, y pueden presentarse en novelas cuya estructura metaficcional apenas sea perceptible. Pero, por otra parte, desde el punto de vista de la enunciación metaficcional la distinción entre *metadiscursividad* y *metanarratividad*, es ya una operación interpretativa, solo elucidable en el conjunto de la *historia*, y exigen del elemento metaficcional la suficiente densidad textual para que sea perceptible en la estructura y sentido general de la novela.

Es *metadiscursiva* una novela si nos muestra desde dentro el taller del escritor. Este lugar al que no le es dado entrar al crítico, como dice José María Pozuelo,⁸¹ se halla, por supuesto, incorporado a la ficción, y su valor, por tanto, no equivale estrictamente ni a una autopoética del autor ni a una muestra de teoría implícita en el texto.

A veces la acción enfocada no es siquiera la de escribir, sino la de *inventar*, *imaginar* o incluso la de soñar, del mismo modo que las voces narrativas con frecuencia piensan, sienten, imaginan enunciados lingüísticos que no se presentan a través de *verba dicendi*, y sin embargo, la convención narrativa es que percibimos su *discurso*. Se trata, pues, de novelas que dedican amplios espacios de su textualidad a la reflexión sobre la ficción, el acto de narrar o de escribir, sobre la creación literaria en suma. En este paralelismo crítico, es el *monólogo interior* del autor, frente al explícito *decir* de la escritura en la *metanarración*.

Es *metanarrativa*, por otra parte, la novela que, obviando el imposible lógico, representa, ficcionalizado, el proceso de su propia escritura. La novela de la novela, en cuya historia alguien escribe una novela que, en última instancia, intenta parecer identificable con la novela misma. Este es el tipo de metaficción más propiamente *especular*, ya que la novela alude a la novela misma convertida así en contenido de la narración. Suele por ello presentar una *novela marco* en la que se comenta una *novela enmarcada*, se halle ésta presente en el relato de modo explícito o elidido, según podamos o no tener acceso a la lectura de la narración enmarcada como independiente de la principal. Paradójicamente, la aparición explícita del relato insertado es un elemento distanciador de la convención metaficcional, que, al poner en evidencia la autonomía de ambos textos, dificulta la identificación que trata de apuntar.

De aquí se deriva precisamente la principal objeción, que la teoría de la metaficción tiene que oponer a la frecuente asimilación que a ella se hace con las ideas sobre el relato especular y la *mise en abyme*. Sin negar que la autorreferencialidad del relato enmarcado sobre el relato marco constituye una posible manifestación de la enunciación metaficcional, el modelo del relato especular parte de una consideración puramente estructural, que analiza el desdoblamiento de niveles y planos narrativos y las relaciones que éstos mantienen entre sí, cercana a la que podría derivarse del modelo de análisis del

⁸¹ José M^a Pozuelo Yvancos: *Poética de la Ficción*, Madrid, Síntesis, 1993: “la crítica ha intervenido siempre en la esfera de la *creación misma*, en el taller del autor, a la que el discurso crítico no le es dado asistir” (p. 31).

relato propuesto por Genette, con el añadido de la interpretación acerca del posible *reflejo* de unos niveles sobre otros.

En el que parece ser el estudio más completo sobre el fenómeno, Dällenbach reduce a meros atisbos la posibilidad de incluir criterios enunciativos en su elíptico discurso crítico (críptico en ocasiones, a causa de una opaca expresión más que de la dificultad de los conceptos y los contenidos sobre el que se elabora). Su modelo parece remitir, en última instancia, a una clasificación formal de los relatos insertados en función de la autorreferencialidad de sus diégesis (*mise en abyme ficcional*), aunque apunte también la existencia de una *mise en abyme enunciativa*, centrada en el reflejo del autor, así como de una *mise en abyme metatextual*, que centra la autorreferencialidad en el código.⁸²

Pero incluso en este caso, el contacto entre una explícita modalización *metaficcional* y *mise en abyme* es puntual y exige expresamente las condiciones generales de su modelo: que se de la representación puntual de un personaje en quien pueda reconocerse un *dobte* autorial, y que ello se produzca en el interior de un relato insertado, y, por lo tanto, no en la estructura básica de la novela que lo contiene.

Nos resta señalar los criterios en los que basar la distinción entre los dos tipos elementales de modalización metaficcional que venimos sosteniendo; en este sentido, queremos adelantar que percibimos esa diferencia en una intencionalidad ilocutiva diferente: el *metadiscurso* utiliza la convención *realista*, de estar mostrando la reflexión autorial de un modo mimético, verosímil. La *metanarración*, al contrario, acude a la ilocución contraria: la de sorprender al lector, extrañarle ante la paradoja (semánticamente tan bien reflejada, por otra parte, en la expresión *mise en abyme*) desde convenciones contrarias, antirrealistas, próximas a las que instituye el relato fantástico o maravilloso: que bien contraviene o bien exige la suspensión de las condiciones de verdad, y de las convenciones narrativas en las que éste está básicamente instalado.

En relación con esta consideración general, aunque desde paradigmas y metalenguajes diferentes, queremos mencionar algunas coincidencias teóricas con algunos aspectos de las teorías de García Fernández, Hutcheon, Spires, Ródenas de Moya y Sánchez Torre.

⁸² Lucien Dällenbach: “Sacar a la luz la narración”, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991, pp. 95-116: “lo propio de todo texto consiste, al mismo tiempo, en *excluir* a su productor empírico y en *incluir*, en el lugar de este sujeto expulsado, un sujeto sin más contenido que la enunciación que vehicula (...). Este *X*, que en *poética* se designa por el nombre de autor implícito -aunque sería más correcto denominarlo *instancia productora*-, no puede, por consiguiente, representarse: en cuanto función donante, organizadora y recitativa del texto, carece de relación con cualquier rostro.

Sin llegar a romper el anonimato esencial, el relato dispone de tres posibilidades para crear la ilusión de que lo levanta: fingir que permite intervenir en su propio nombre al responsable del relato, instituir un narrador, elaborar una figura autorial y endosarla a un personaje. En este último caso -único que concierne directamente la *mise en abyme*-, de lo que se trata es de que funcione la intermediación o, en otras palabras, de que el sustituto esté suficientemente acreditado. ¿Qué prenda otorgarle para que desempeñe su cometido, para hacerlo capaz de convencer al lector de que lo oculto se desvela por su intervención? Lo más eficaz estriba, a todas luces, en disfrazarlo con la propia identidad de aquel a quien, supuestamente, sustituye: (a) un oficio u ocupación sintomática, (b) un nombre en clave, o, lo más operativo de todo, (c) un patronímico que evoque el de portada. No es menester nada más para que quede instaurado un relevo de representación.” (pp. 95-96).

Parte García de la distinción de tres tipos de conciencia sobre la ficción, *conciencia referencial*, centrada en el referente, *conciencia textual*, centrada en el discurso y *conciencia metafictiva*, centrada en el acto de escribir. Soslayando la posible simultaneidad de los tres tipos como rasgos de identidad de la novela, (y sólo calificamos de posible a la *conciencia metafictiva*), dado que creemos que toda novela se orienta tanto hacia el referente, —por eso es un acto narrativo—, como al discurso, —por eso es literatura, definida precisamente por ese rasgo de *opacidad* y orientación hacia la forma—, la diferencia, relativizada en términos graduales nos parece válida y de gran utilidad.

Pues bien, dentro de este tipo de conciencia metafictiva señala dos manifestaciones, la *metanovela mimetizante*, (con voluntad mimética, representacional), y la *metanovela* propiamente dicha, de voluntad inventiva. Esta distinción coincidiría con la que nosotros acabamos de señalar entre *metadiscursividad* y *metanarratividad* si no fuera porque García limita prácticamente la primera al empeño realista de la verosimilitud de la novela ochocentista, (y de los comentarios autoriales que insisten en que la historia que se narra es real), y porque reserva el modo metafictivo, base de su definición de *metanovela* para:

La novela de la novela: la que el narrador, o un personaje, cuenta, y cuyo tema es la elaboración de la novela ⁸³;

esto es, aproximadamente para lo que nosotros hemos denominado, *metanarratividad* como una manifestación particular de la metaficción, y no al contrario.

El otro componente de nuestra clasificación, la *metadiscursividad*, podría estar aludido en la oposición que establece, desde criterios diferentes, entre *metanovela discursiva* y *metanovela especular*. Haciendo abstracción de la contradicción con su propia definición de metanovela, considera *discursivas* a aquellas *metanovelas* donde el componente enunciativo orienta continuamente la interpretación del enunciado, a través de excursos ideológico-morales o estéticos, si bien no establece nítidamente la frontera con su noción de *conciencia textual*, definida en parecidos términos.

Parecidas objeciones nos suscitan los criterios en los que se fundamenta la clasificación de diferentes tipos de novela *narcisista* propuesta por Hutcheon, si bien alguno de ellos nos parecen reutilizables para aproximarnos a la definición de la *metadiscursividad*. Distingue Hutcheon cuatro modalidades: *narcisismo diegético abierto*, el que presentan las novelas en las que se proclama el poder de creación de mundos imaginarios, y *narcisismo diegético encubierto*, que incide en la misma consideración pero no a través del comentario explícito sino de su práctica, (la novela policíaca, fantástica e incluso la erótica); *narcisismo lingüístico abierto*, que manifiesta explícitamente el carácter de construcción verbal del texto, y su equivalente *narcisismo lingüístico encubierto* que lo hace implícita y prácticamente, potenciando al máximo el nivel retórico del lenguaje.

Pues bien, poniendo de manifiesto el interés de la diferencia entre las variedades diegéticas y las lingüísticas para el ámbito de la *metadiscursividad* y la *metaficción* en general, no encontramos motivos que justifiquen la consideración metaficcional de las

⁸³ Carlos Javier García Fernández: *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid, Júcar, 1994, p. 28.

variedades indirectas (*encubiertas*), o de la *conciencia textual*, la definición de la metaficción en torno al concepto de *opacidad* que señalábamos en Spires, *etc...* Esta potenciación del aspecto formal de la composición del discurso remiten a un nivel contiguo, pero no identificable con el metaficcional, que podría relacionarse, por distintas razones, con modelos como los propuestos por Sarduy, (la *artificialización* como característica neobarroca) o por Genette, (las mencionadas manifestaciones de la *transtextualidad*) y, más próximas a la noción de *metanovela*, los alrededores de la novela poemática a los que, con diferente terminología, viene refiriéndose Sobejano.⁸⁴

Ahora bien, la mencionada oposición entre un modo abierto y un modo encubierto de narcisismo, podría reconducirse a la consideración, por una parte, de una modalización metaficcional explícita, y, por otra, de un correlato implícito de la misma. Esta distinción podría basarse en el carácter de los verbos realizativos que sustentan la estructura de la enunciación, y permitiría distinguir entre una expresa representación del acto de escribir, (el que lleva a cabo el autor o el personaje que escribe la novela, o *su* novela) de otros planteamientos igualmente autorreferenciales del acto narrativo, como *contar, inventar, imaginar, soñar, etc.*

A pesar de rechazar expresamente la posibilidad de implementar las tipologías existentes sobre la metaficción presumiblemente con otra igualmente parcial e imperfecta, Ródenas de Moya apunta, no obstante, algunos parámetros en los que debería moverse esa virtual taxonomía. Su propuesta, que intenta sintetizar y relacionar las aportaciones anteriores consiste especialmente en el sincretismo del modelo de Spires acerca de la metaficción como *metalepsis*, con las teorías del relato especular y de la *mise en abyme*, con arreglo a lo cual la autorreferencialidad podría subdividirse en dos modalidades de la metaficción, según ésta sea o no *metaléptica*.

Entre las formas *metalépticas* habría que incluir el *intrusismo* del autor implícito o del narrador extradiegético, el trasvase del narrador al universo de los personajes de su narración o viceversa. Entre las formas *no metalépticas*, por otra parte, se encontrarían las modalidades *encubiertas (implícitas)*, de la metaficción postuladas por Hutcheon,⁸⁵ las diversas *especies* de la *mise en abyme*, y los enunciados metaliterarios o metatextuales, entre los que distingue, a su vez, tres variantes según sea su enunciador el autor implícito o el narrador; un personaje de la diégesis (casi siempre un escritor, novelista o artista); o no tengan un responsable identificable, por la ausencia de marcas enunciativas, constituyendo *cuñas* digresivas que suspenden la diégesis.

A pesar de que la mezcla de criterios oscurezca un tanto el sentido de su propuesta de clasificación, la distinción entre formas *metalépticas* y *no metalépticas* de la metaficción podría relacionarse con nuestra división entre sus modalidades *metadiscursiva* y *metanarrativa*. Pero para ello sería necesario forzar el modelo de Ródenas de Moya, en

⁸⁴ Hutcheon, *Op. cit.*; Severo Sarduy: “El barroco y el neobarroco” en C. Fernández Moreno: *América Latina en su Literatura*, México, Siglo XXI, 1972, pp 167-184; Gérard Genette: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989; Gonzalo Sobejano “La novela poemática y sus alrededores” en *Ínsula* 464-465, julio-agosto 1985, pp. 1 y 26; “La novela ensimismada” en *España Contemporánea*, The Ohio State University, I, I, invierno 1988, pp. 9-26; y “Novela y metanovela en España”, en *Ínsula*, 512-513, agosto-septiembre de 1989, pp. 4-6, p. 5.

⁸⁵ Aunque advierte de los posibles excesos de *alegoresis* en su aplicación, y señale que deben ser puestas en cuarentena, y sometidas en la mayor medida posible al principio de la *intersubjetividad*.

el sentido de considerar el intrusismo autorial una forma *no metaléptica*, (puesto que la personación del autor en su relato, que está en la base de la *metadiscursividad* no supone una trasgresión de la jerarquía narrativa), e, inversamente, considerar que aquellos enunciados metaficcionales puestos en boca de narradores diegéticos y personajes, los cuales, al reproducir una imagen autorial desde la diégesis, suponen una clara violación de la estanqueidad de los niveles narrativos y constituyen, por lo tanto, una forma de *metalepsis* en la que frecuentemente se fundamentan las estructuras metanarrativas.

Ródenas, por otra parte, recoge la distinción de Federman entre *autoconsciencia* (ventana abierta desde el exterior del texto) y *autorreflexividad* (espejo dentro del texto), que reconduce para diferenciar *autorreferencialidad* (atentado “contra la implicación patética del lector en el mundo ficcional por el procedimiento de desviar el referente desde el mundo representado al discurso lingüístico que lo crea y transmite); y *autorreflexividad* (reproducción analógica de un segmento de cualquiera de los estratos del texto, aunque comúnmente de la historia).

La mencionada distinción de Federmán, tan gráficamente representada en las imágenes de la *ventana* y el *espejo*, pueden asimismo relacionarse con el modelo de Sánchez Torre, quien, por otra parte critica igualmente el laxismo de la tipología de Hutcheon, que deja sin operatividad al estudio de la metaficción al poderse generalizar a todo texto literario o narrativo. Propone situar el estudio de los *metaniveles* en las coordenadas de los ejes *externo* e *interno* propuestos por Dood para el estudio del metalenguaje en el teatro. Reformulando la clasificación de Dood, propone situar en el eje interno las reflexiones que no trasciendan el límite de lo textual, al que pertenecen los niveles *metalingüístico* y *metatextual*; y situar en el eje externo las reflexiones del nivel *metaliterario*.⁸⁶

Nos parece que esta distinción deviene más rentable al potenciar la dimensión enunciativa, que, por otra parte, está en su base. Partiendo de la evidencia de que la metaficción, como forma de *discurso*, se sitúa necesariamente en el eje externo de la comunicación literaria, su manifestación *metadiscursiva* potencia ese *diálogo* ficcionalizado entre los sujetos de esa comunicación, sobre el texto objeto de la misma y las convenciones narrativas en que se sustenta, mientras que la *metanarratividad* acude a posicionarse en el eje interno, y trasvasa ese diálogo al interior del texto mismo, potenciando la ficcionalización de esos sujetos en el relato y la narración.

No será ocioso tener presente el principio de Genette de que a narrador extradiegético corresponde un narratario extradiegético, del mismo modo que al narrador diegético le corresponde un narratario igualmente diegético en el momento de intentar aplicar esta clasificación al texto metaficcional.⁸⁷ ¿Demanda la *metaficción* un narratario diferente en sus dos modalidades? Creemos que la respuesta es afirmativa, en el sentido de que la *metadiscursividad* implanta como narratario, directamente al lector implícito, como la *metanarratividad* lo hace, a su vez, con un narratario ficcional del relato.

⁸⁶ *Op. cit.* pp. 74-75.

⁸⁷ *Figuras III, Op. cit.* p. 313.

Ahora bien, el esquema propuesto se refiere a la estructura comunicativa básica del discurso, cuya complejidad puede ser, por otra parte, mucho mayor: una novela *metadiscursiva* en primera instancia, puede perfectamente inscribir un narratario de ficción en el relato, del mismo modo que otra *metanarrativa* puede no presentar un narratario concreto.⁸⁸

Sin perder de vista el requisito básico de *ficción*, que, aplicable por igual a todo relato, invalida cualquier pretensión mimética, el resultado, en el primer caso, suele conducir a la reconstrucción, en el texto *metadiscursivo*, de una imagen autorial, intencionalmente identificable con la del escritor, con o sin préstamo de circunstancias personales o biográficas reconocibles, pero siempre revestido del carácter fidedigno del sujeto pragmático del discurso: del *poeta*.

En el segundo caso, por otra parte, la *metanarratividad* reconstruye una *voz autorial*, que, a diferencia de la anterior, no puede acceder directamente al plano enunciativo del *discurso*, encerrada como está en las fronteras de su propio relato.

La necesidad de evitar toda posible tautología, por desgracia tan extendida en la tendencia taxonómica de todo modelo teórico, demanda una rápida ejemplificación, que buscamos en dos obras a las que atenderemos profusamente a lo largo de este trabajo: nos referimos a sendas novelas de Gonzalo Torrente Ballester, ya citadas, e intensamente relacionadas macrotextualmente, como son *La saga/ fuga de J.B.* y *Fragmentos de Apocalipsis*.

Como veremos, el planteamiento narrativo, los temas y el sentido de su autorreferencialidad son extraordinariamente coherentes. Y sin embargo, la estructura metaficcional de ambas ilustran perfectamente esa doble manifestación que tratamos de identificar. *La saga* es la novela de José Bastida, uno de esos jota bes en fuga de la novela, que no tiene más crédito como autor que en tanto narrador de la novela. *Fragmentos* es, en cambio, la novela en la que *Torrente* se retrata como autor de novelas;⁸⁹ y, al explicar

⁸⁸ Ejemplos de lo primero pueden apreciarse en el importante papel otorgado a personajes como el de Lénutchka en *Fragmentos de Apocalipsis*, o el *hombre de negro* en *El cuarto de atrás*; El segundo caso es, por ejemplo, el de *La saga/ fuga de J.B.* o *El desorden de tu nombre*.

⁸⁹ Compárese el siguiente fragmento de *Fragmentos*: “Una de las historias que no llegué a escribir pasaba en Villasanta. Podría reconstruirla, pero ya no se trata de eso: era una buena historia de las de antes, de las que se cuentan solas, sin narrador visible; una de esas en las que el autor no participa sino, todo lo más, como testigo, pero ejerciendo su omnisciencia cacareada, su petulante y engallado saber universal. “Pero, oiga, amigo, ¿cómo es que sabe usted lo que sus personajes piensan, o lo que hacen a solas?” “Porque yo los invento.” ¡Como si no estuviera demostrado ya que nadie inventa nada, lo que se dice nada, ni las palabras, ni las figuras, ni los acontecimientos. Por eso, yo que lo sé, no puedo recaer en más errores. Me siento comprometido.” (Barcelona, Destino, 1977. Cito por la edición en Destinolibro, 1982. pp. 14-15); -sin olvidar que aludir a Villasanta, ciudad perteneciente al universo narrativo de *La saga*, es un enunciado inequívocamente *autorial* y refuerza la coherencia *macrotextual* de ambas obras, así como apela a la competencia igualmente *macrotextual* del lector-, y, por otra parte, la descripción del origen de la invención que hace José Bastida en *La saga*: “Todo lo cual me admiraba bastante y me traía desconcertado, como un rompecabezas cuyas piezas se uniesen o separasen por su cuenta y riesgo, hasta la noche aquella en que mientras me fingía en Trance y estrujaba el cerebro para inventar un mensaje que contentara, (...) a los del Círculo Espiritista y Teosófico de Castroforte del Baralla, (...) se me abrió de pronto el fondo de la conciencia, o, mejor, se perforó como la hoja de lata de un rallador, o acaso lo estuviese ya hacía mucho tiempo sin que yo lo advirtiera, más o menos como me sucedía con los calcetines, y por los mil agujeros entraron mil luces de otro mundo al que me asomé con terror y entusiasmo y de cuya apasionante pululación quedé asombrado. Cuando se lo describí a mis interlocutores quedaron como resentidos. “¿Es que vas a renunciar ya a nosotros?”, me preguntó Bastideira, y yo les dije que no, y que si llegaba a familiarizarme con los mil agujeros y con lo que pasaba detrás de ellos, en aquel país iluminado cuyas luces

ambas, él mismo gusta de profundizar ese abismo que las separa. Como podemos ver en sus diarios, además, fue precisamente la elección de la estructura de la enunciación el factor determinante de la forma resultante de la novela en ambos casos.

Estas mismas obras nos servirían de adecuado ejemplo para la diferencia entre un tipo explícito y otro implícito de modalización metaficcional. Bastida, a diferencia del *autor* de fragmentos, no dice en ningún momento que está escribiendo una novela, por lo que el relato se carga de inmanencia, sin justificación alguna como *discurso*, flotando en el aire como la ciudad en la que se simboliza el universo de la ficción.⁹⁰ No obstante, esta oposición no está condicionada por la anterior, y podría perfectamente existir una *metadiscursividad implícita*, (la que apreciamos, por ejemplo, en la narrativa de Cunqueiro),⁹¹ así como, de forma complementaria, puede hablarse de una *metanarratividad explícita* en numerosos textos contemporáneos protagonizados por escritores cuya narración es la de cómo va escribiéndose sus novelas.

percibía, se lo relataría ce por be y juntos intentaríamos comprenderlo.” (Barcelona, Destino, 1972, cito por la edición en Destinolibro, Barcelona, Destino, 1995, p. 58)

⁹⁰ Véase de nuevo la comparación entre un fragmento de *La saga* y otro de *Fragmentos*, ambos sobre el acto narrativo:

“Diré que mi alma se había abierto, o que se le había caído aquel telón de fondo agujereado como un colador por el que entraba tanta luz y por el que creía vislumbrar tantas vidas, y una luz todavía más intensa me deslumbraba los sentidos interiores, como si me encontrase en una inmensa pradera -aunque azul- iluminada por un sol extrañamente próximo. Si puede concebirse una niebla resplandeciente y cristalina, eso era lo que veía: como una nube o como una nada. En la que, sin embargo, se fueron precisando poco a poco figuras como una turba” (*La saga*, ibid. p. 237-238);

“*He nombrado la torre, y ahí está. Ahora, si nombro la ciudad, ahí estará también. Entonces digo: catedral, monasterios, iglesias, la universidad, el ayuntamiento, el palacio del arzobispo; y digo: rúas, plazas, travesías, la carrera del Duque, el callejón de los Endemoniados, el pasaje de Vai-e-ven; digo: columnas, pórticos, bóvedas, ángeles, santos, profetas, volutas, pilastras, pináculos. No te olvides de que eres un conjunto de palabras, lo mismo da tú y yo, si te desdoblas somos tu y yo, pero puedes también, a voluntad, ser tú o yo, sin otros límites que los gramaticales.*” (*Fragmentos*, ibid. p. 16).

⁹¹ Cuya manifestación podríamos considerar sintetizada en el siguiente texto de *Las mocedades de Ulises*, a modo de *macroacto narrativo*: “Cuento como a mi me parece hermoso nacer, madurar y navegar, y digo las palabras que amo, aquellas con las que pueden fabricarse selvas, ciudades, vasos decorados, erguidas cabezas de despejada frente, inquietos potros y lunas nuevas. Pasan por estas páginas vagos transeúntes, diversos los acentos, variados los enigmas. Canto y acaso el mundo, la vida, los hombres, su cuerpo o sombra, miden, durante un breve instante, con la feble caña de mi hexámetro” (Cito por la edición en Destinolibro, Barcelona, Destino, 1989, pp 7-8)

La modalización metaficcional

Creemos ya estar en condiciones de definir y de clasificar los conceptos fundamentales a los que nos estamos refiriendo a lo largo de estas páginas, o, lo que es casi lo mismo, a intentar dar respuesta a cuestiones como la de si la metaficción es una categoría inherente a toda novela o un *tipo* específico del género. Toda respuesta categórica entrañaría una dosis de simplismo. La modalización metaficcional es una constante del discurso narrativo, sin que, en nuestra opinión, ello suponga que toda novela sea en mayor o menor medida metaficcional. Es una constante en cuanto forma del discurso, y, por ello, en tanto que categoría crítica, de la misma forma que lo son el *narratario*, la *voz*, o el *modo*, sin que por ello afirmemos que toda novela es *modal*.

Hay que establecer, por ello, las concreciones narrativas de esta *modalización metaficcional*, definida como la manifestación de la instancia autorial en la novela, partiendo de la base de su consideración gradual. Y ello es así porque toda novela evidencia de un modo u otro su propia *discursividad* como todo enunciado lingüístico conlleva determinadas marcas enunciativas. El *autor*, aunque no desee mostrarse, *es mostrado* por su *discurso*, y todavía no conocemos el caso de que, por ejemplo, haya dejado intitulado su relato.

Ahora bien, no toda novela focaliza o tematiza su estructura enunciativa, y sí lo hacen, en cambio, de manera muy evidente, algunos individuos del género. Es entonces cuando dirige su mirada hacia sí misma, en lugar, o al mismo tiempo que hacia una referencialidad exterior, cuando la novela se vuelve *metaficcional* de un modo previo a cualquier otra determinación genérica o temática. La novela representa entonces, expresamente, el acto narrativo en la narración, potenciando el comentario metaliterario y metatextual;⁹² y relegando el predominio de la función *narrativa* (representativa) en aras de las funciones *metanarrativa* (metalingüística), *emotiva*, *fática* y *conativa* del discurso.⁹³

¿Dónde situar, pues, la frontera entre un *grado cero* de metaficción, y su grado máximo? Podríamos decir, con todas las reservas posibles, que en la presencia de enunciados *metatextuales* o *metaliterarios*, a pesar de lo cual debería distinguirse, adicionalmente, si por su frecuencia o importancia llega a orientar el sentido de la novela hacia la focalización del acto de escribir que proponíamos como criterio definitorio.

Ya se ve, por lo tanto, que considerar o no como metaficcional a determinada novela es una operación esencialmente hermenéutica, interpretativa. ¿Es *Cien años de soledad* un caso de metanovela, o, por el contrario, no es metaficcional en absoluto? La crítica sobre la obra puede ilustrar cumplidamente ambas respuestas. Y es que tan sólo aquel lector que perciba en la *historia* de los Buendía un sentido *metaliterario* percibirá en los pergaminos de Melquíades un grado extremo de *metanarración*. Una lectura como ésta, además, evidenciaría la posibilidad de una *metaficción* que no se deduce de la frecuencia del comentario autorreferencial, sino de la importancia estratégica de su ubicación, y de su papel director del sentido de la novela.

⁹² Sánchez Torre, *Op. cit.*

⁹³ *Figuras III, Op. cit.* pp. 309-310.

La gradualidad que proponemos para identificar el fenómeno se basa, pues, antes que en el texto, en un acuerdo que el texto propone sobre su referencialidad. Partiendo de la oposición establecida por Spires entre el modo del reportaje, y el modo metaficcional, podemos diferenciar entre un grado cero de metafiction, en el que la *historia* tiene una referencialidad exterior al acto narrativo, y un grado pleno en el que la referencialidad de la *historia* se reduce al acto narrativo mismo que la origina.

Acaso ambos grados extremos no sean sino abstracciones del análisis, pero pueden ser útiles como espejos en los que reflejar las concreciones de la metafictionalidad en el texto. *El Jarama*, canon del objetivismo de nuestra novela de posguerra presenta, como señala Sánchez Torre, explícitos comentarios autoriales,⁹⁴ así como la más escritiva de nuestras novelas es necesariamente *referencial* en mayor o menor grado. Ahora bien, como tiende *El Jarama* al objetivismo, tienden a la máxima autorreferencialidad determinadas novelas recientes, que basan en la obsesiva presencia de la escritura y en el hallazgo y la repetición de una estructura enunciativa *metanarrativa* toda la referencialidad de la *historia*.⁹⁵

En medio de estos polos, se encuentra el amplio territorio de la novela en cuya historia conviven las diégesis establecidas por el *relato* y por la *narración*, en proporciones variables: Novelas que tienden a la referencialidad externa que, sin embargo, incluyen explícitos enunciados metafccionales con una clara función explicativa o de control del relato.⁹⁶

⁹⁴ “-(...)¿Conoce usted a mi cuñado y a su esposa? / Decía esposa, con equis, como si ya no lo fuera.” Cito por Sánchez Torre, *Op. cit.* p. 39.

⁹⁵ La referencialidad de *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás se filtra permenentemente a través de la imagen que el protagonista se hace de la misma como materia para su novela, y todo suceso diegético es simultáneamente pasado a la situación espacio-temporal de la escritura: “Julio perdió la conciencia de sí mismo durante unos segundos y se vio sobre su mesa de trabajo escribiendo este encuentro (...) Julio pensó que de este modo, exactamente de este modo, habría descrito la situación aquella imagen de sí mismo que se encargaba de tomar café y consumir cigarrillos, mientras permanecía sobre la mesa de trabajo (...). En esto, llegaron a la casa de Julio, tomaron el ascensor y él, agotado por el esfuerzo narrativo, se preguntó cómo habría quedado el trayecto desde el punto de vista de ella. (Madrid, Alfaguara, 1988. Cito por la edición de Destino, Barcelona, Destino, 1992, pp. 70-71)

Otro caso extremo es el de *La Agonía de Proserpina*, de Javier Tomeo. El narrador, otra vez un escritor dialoga con una mujer sobre su relación con arreglo a una estructura que puede identificarse con el siguiente fragmento:“(Anita) alarga la mano hacia los folios que dejé esta mañana encima de la mesa, coge unos cuantos y se da aire. Le digo que tenga cuidado porque se está abanicando con el final de mi última novela. Se disculpa con una sonrisa, deja los folios donde estaban y me pide que le cuente de que va la novela. -Pues verás -le digo-, se trata de una chica que una tarde de verano va a visitar a su amigo, que es escritor. -Pues igual que nosotros -dice ella, guiñándome el ojo-. Tú eres escritor y yo soy tu amiga. Hace calor y he venido a verte. -Más o menos. La chica entra en el apartamento del escritor (...). Ella empieza a abanicarse con unas cuartillas que ha cogido de la mesa y él le advierte que tenga cuidado porque en esas cuartillas está escrito el final de su última novela. Anita piensa que le estoy tomando el pelo. Me estás contando lo mismo que estamos haciendo nosotros, dice. Luego se encoge de hombros y me pide que siga.” (Barcelona, Planeta, 1993. Cito por la edición de Círculo de Lectores, 1994, p. 12).

⁹⁶ Como puede verse en el siguiente fragmento de *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez, (1944): “Cuando un hombre consigue llevar a la fraga un alma atenta, vertida hacia afuera, en estado -aunque transitorio- de novedad, se entera de muchas historias. No hay que hacer otra cosa que mirar y escuchar, con aquella ternura y aquella emoción y aquel afán y aquel miedo de saber que hay en el espíritu de los niños. Entonces se comprende que existe otra alma allí, infinitas almas; *que está animado el bosque entero*; (...) Este es el libro de la Fraga de Cecebre. Si alguno de esos hombres llega a hojearlo, ¿podrá encontrar la ternura un poco infantil

En otros casos, la autorreferencia es puntual y se refiere tan sólo a determinados aspectos de su estructura enunciativa,⁹⁷ o que presentan parcialmente rasgos metaficcionales que no llegan a consolidarse en el conjunto de la obra.⁹⁸

Hay, pues, una *voz metaficcional*, latente en todo relato, oscurecida en el texto basado en la convención mimética, muy consolidada por la tradición *realista*, en la que acaso pensaba Benveniste en su célebre aserto de que nadie habla en el relato; y presente de un modo muy evidente en otras *especies* a lo largo de la formación y desarrollo del género. ¿Podemos preguntarnos si podemos clasificar sus manifestaciones de un modo análogo al que la narratología ha utilizado para establecer categorías como las de *modo*, *perspectiva* o *voz* en la estructura del relato?

¿Es reutilizable, por ejemplo, el concepto de *modo* tal como se usa en el análisis tradicional de la narración, en esta consideración gradual de la enunciación metaficcional? A riesgo de forzar en exceso la analogía, la referencialidad máxima correspondería con la *mostración* directa, o “*showing*”, mientras que la máxima autorreferencialidad constituiría un caso extremo de “*narración*” propiamente dicha, de “*telling*”.

Por otra parte, proponemos aquí una posible transposición de los conceptos de *homodiégesis* y *heterodiégesis* del modelo de Genette sobre la voz, al plano del *discurso*, para relacionarlos con la oposición, aquí esbozada, entre *metadiscursividad* y *metanarratividad*. El *autor* que se proyecta en el relato sin intermediación, y es al mismo tiempo sujeto y objeto de su discurso, ¿no podría ser calificado como *homodiscursivo*, y *heterodiscursivo* aquél que cede el control de la enunciación, haciendo hablar a un *autor*-personaje que escribe una novela como tema de la *narración*? Multiplicar la terminología resulta innecesario, y podríamos extender al plano del *discurso* las voces derivadas de

necesaria para gustar sus historias?” (Cito por la edición de José Carlos Mainer, Madrid, Espasa Calpe, (Austral), 1994, pp. 42-43.)

⁹⁷ Estos comentarios sobre el relato, y que autorrefieren su armazón estructural, pueden aparecer en novelas cuya temática y estructura no sea, en general, calificable de metaficcional, como en el siguiente ejemplo de la novela *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina, en la que el componente autorreferencial, mucho más velado, se limita a comentar la estructura modal del relato. El narrador utiliza, indistintamente, las tres personas gramaticales para la reconstrucción - o invención - del pasado de Mágina y del narrador mismo. El relato, metaficcionalmente, explicita ese complejo sistema de voces narrativas: “Ya no soy quien fui, y por eso puedo hablar de mí mismo en tercera persona”, desde un presente en el que vive una historia de amor con Nadia, personaje que opera como narratorio: “Nunca paro de hablarte, te voy contando las cosas a medida que las veo o que me suceden, te escribo en silencio una larga carta instantánea que fluye y se desvanece como las palabras dichas en voz alta y las que sólo se pronuncian en la imaginación. Mi pensamiento es ahora el hábito de conversar contigo.”, justificando, en este diálogo, el uso de la segunda persona y dando la clave estructural de la enunciación sobre la que se construye el *relato*. (Barcelona, Planeta, 1991. Cito por la edición de Barcelona, RBA, 1992, p 529 y 525, respectivamente).

⁹⁸ Así, por ejemplo, se autorrefiere *El embrujo de Shangai*, de Juan Marsé: “Así empieza mi historia, y me habría gustado que hubiese en ella un lugar para mi padre, tenerlo cerca para aconsejarme, para no sentirme tan indefenso ante los delirios del capitán Blay y ante mis propios sueños” Esta novela tematiza la creación de ficciones, a través de un *relato segundo* comentado en ocasiones por el narrador del relato-marco: “volvíamos a viajar cogidos de la mano hacia la luminosa terraza del apartamento de Chen Jing Fang, con vistas de los muelles y del río Huang-p’u, bajo la mirada estrábica de Forcat y al conjuro de su voz. (...) No sé si lo estoy contando bien. Éstos son los hechos y ésta la fatalidad que los animó, los sentimientos y la atmósfera que nutrieron la aventura, pero el punto de vista y los pormenores, quién sabe. Tenía Forcat el don de hacernos ver lo que contaba, pero su historia no iba destinada a la mente, sino al corazón.” (*El Embrujo de Shanghai*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993. Cito por la edición del Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, p. 9).

diégesis, si consideramos que la referencialidad espacio-temporal del acto de escribir, es, precisamente en el ámbito de la metaficción, *diegética*. En todo caso, parece conveniente tener aquí presente esta posible homología, que afirmaría el valor de determinados criterios para el análisis del relato, en cualquiera de sus niveles.

Parafraseando la citada formulación de Levin sobre la lírica, el pacto narrativo sustentado en el primer caso podría expresarse en los siguientes términos: *Yo el autor me imagino y te invito a imaginar un mundo en el que yo cuento que (escribo, imagino, invento, etc... esta historia o novela)*, a diferencia de una posible formulación en el segundo caso en diferentes términos: *Yo el autor me imagino y te invito a imaginar un mundo en el que yo cuento que otro (narrador, personaje) escribe (imagina, inventa, cuenta, etc...) una historia o novela cuyo sentido, de alguna manera, representa el de esta novela.*

Recapitulando los diversos criterios de nuestra aproximación a los conceptos de *metadiscurso* y *metarrelato*, y reconsiderando la distinción de García Fernández entre *metanovela mimetizante* y *metanovela inventiva*, proponemos diferenciar dos categorías generales de la *metanovela*:

Por una parte, aquellas novelas, que denominamos *metadiscursivas*, en las que la modalización metaficcional establece una referencialidad del acto narrativo basada en el *discurso* pragmático en el que participan, y que se sitúan, por lo tanto, en el *eje externo* de la comunicación literaria. El autor se representa como el sujeto poético responsable de la enunciación, cuya voz es por tanto *homodiegética*, (*yo el autor*), con la intención básica de pactar abiertamente las convenciones narrativas, acercando así a un lector cómplice al relato, (predominio de la función de control, y de enunciados del nivel *metaliterario*).

Por otra parte, proponemos considerar *metanarrativas* a aquellas otras novelas en las que la modalización metaficcional establece una referencialidad del acto narrativo que se representa, cuya naturaleza es exclusivamente ficcional, basada en el universo narrativo del *relato*. Se ubican, por ello, en el *eje interno* de la comunicación literaria, y en ellas el autor no se representa directamente, sino que se enmascara en la diégesis, siendo así la suya una voz *heterodiegética*, (*yo, el narrador; él, el personaje*), con la intención de *tensar* las convenciones narrativas y extrañar al lector ante la paradoja del ensimismamiento del relato, alejándolo de él, (predominio de la función de dinamización del código, y de enunciados del nivel *metatextual*).

Hemos intentado hasta aquí esbozar una caracterización pragmática de la metaficción, centrada en el estudio de los signos de la enunciación presentes en el texto. La clasificación que hemos propuesto reformulando elementos procedentes de diferentes modelos críticos, y subordinándolos a una consideración enunciativa, entre una manifestación *metadiscursiva* y una *metanarrativa* de la metaficción, intenta recoger aquello que la novela dice de sí misma (desde el punto de vista temático), a través de los dos grandes *modos* en los que se manifiesta la voz autorial, (desde el punto de vista de la referencialidad establecida en y sobre el relato) o *personas* (desde el punto de vista de la relación de la instancia enunciativa con la *narración*, y, por tanto, con la *historia*), y debe suponer, además la consideración del *suplemento* añadido por la presencia de la dimensión enunciativa del *discurso* al sistema generalmente aceptado de las estructuras y categorías de análisis del relato. Es decir, considerar de qué modo se relaciona esta *voz* o *voces* de la modalización metaficcional con las voces y los modos del relato.

Creemos posible encuadrar esta reflexión entre dos consideraciones generales: la de que el texto narrativo es esencialmente un espacio *dialógico* en el que se produce un cruce problemático de voces, —las de los personajes y las del narrador o narradores—, y la de que también es el lugar donde se manifiesta en la ficción la voz del autor, manifestación de la enunciación metaficcional tal como la hemos venido considerando.

El problema se plantea ante la necesidad de integrar esta nueva voz de la enunciación dentro del sistema modal establecido al margen de ella exclusivamente sobre categorías y consideraciones textuales. Esta ubicación de la enunciación autorial en la estructura del relato, tal como esta ha sido fijada por la narratología, hemos querido reproducirla en parecidos términos y con arreglo a criterios similares a los que se manejan ya incontrovertiblemente en el seno de la crítica de la narración, deudora en estos aspectos especialmente del modelo resultante de Todorov y Genette, pues estamos convencidos de su acierto y productividad; modelo que nos hemos impuesto como presupuesto y respecto del cual hemos tratado de hacer posible la compatibilidad y extensión del que nosotros proponemos.

El primer aspecto al que queremos referirnos es el de la concreción textual de las manifestaciones metafictionales. Ya hemos señalado que son enunciados autoriales, pero también hemos visto que se encarnan en las diferentes voces presentes en el relato y en la narración.

El concepto de *voz narrativa* es una de las convenciones de mayor peso en la conformación del relato. La naturalización, artificiosa, de un enunciador. Esta voz, o voces, son pues, las encargadas de sustentar la enunciación metaficcional.

La densidad de esta enunciación sobre el discurso oscurece en ocasiones las diferentes voces narrativas. Si no cuestionamos que los enunciados atribuidos a los personajes son esencialmente *miméticos*, es porque una de las convenciones básicas del relato así los establece. Y lo mismo podríamos decir del narrador que no menos *miméticamente* las refiere. La convención se resiente al entrar en escena un comentador que reconoce abiertamente su carácter ficcional. No se trata solamente de una voz que pueda incluirse en las tipologías al uso, ni una nueva forma de omnisciencia aplicada al relato además de a la narración. Pero ¿es, tal vez, viable, extender la distinción entre *voz* y *visión* narrativas a la esfera del discurso y, específicamente, a la del discurso metaficcional? ¿Podemos categorizar, por tanto, paralelamente a la distinción de *perspectiva*, *aspecto* o *visión* adoptadas por el *narrador* respecto a su *narración*, la del *autor* con respecto al *discurso* que enuncia?

Las diferentes clasificaciones de *perspectiva* y *voz* propuestas por la narratología han caracterizado sistemáticamente las diversas posibilidades de formalización de estas convenciones del relato. Utilizaremos como referentes las de Friedman, Pouillon-Todorov, y Genette, por parecernos las más adecuadas y atentas a completarse y matizarse entre sí.

La de mayor acierto en condensar su formulación es para nosotros la clasificación de Tzvetan Todorov, quien siguiendo a Pouillon, distingue entre *visión por detrás*, en la que el narrador es omnisciente respecto a la narración (*narrador > personaje*), *visión con*, donde el narrador tiene el mismo conocimiento de los hechos que los personajes de su narración (*narrador = personaje*) y *visión desde fuera*, en la que, finalmente, el narrador se limita a mostrar los actos de los personajes de su narración como un observador

objetivo, (*narrador* < *personaje*).⁹⁹ Gérard Genette, por su parte, rebautiza con pequeños matices esta clasificación denominando *focalización cero* (relato no focalizado) al primer tipo, *focalización interna* al segundo, añadiendo la precisión de que esta puede ser *fija*, *variable* o *múltiple*, según el número de personajes cuya perspectiva se adopte en el relato; y *focalización externa* al tercer tipo, el del relato objetivo de acciones o diálogos de los personajes.

Pues bien, como apuntábamos, podría hablarse igualmente de una *perspectiva* desde la que el autor enfoca su *discurso*, en términos similares a los del *narrador* respecto a su *narración*. Así por ejemplo parece posible mantener la triple focalización señalada para la *narración* en el ámbito del *relato* metaficcional: *visión por detrás*, o *focalización metaficcional cero*: (autor > relato), la de un autor que reconoce la responsabilidad de la enunciación, pero sin hacerse presente en el relato que crea, excepto como sujeto que enuncia; como la del *narrador* impersonal y omnisciente que nos da cuenta de la *narración* en tercera persona.¹⁰⁰

En segundo lugar podría situarse una *visión con*, o *focalización metaficcional interna*, (autor = relato) en la que el autor se persona en el relato, asumiendo el papel de *narrador* del mismo, desde una perspectiva narrativa, desde la que puede comentar la *narración*, participar en ella como *personaje*, etc...¹⁰¹

⁹⁹ Tzvetan Todorov, *Op. cit.*

¹⁰⁰ Bien ejemplificado, creemos, en el comentario metaliterario, y su consiguiente desarrollo narrativo del *autor* de, *El Año del Cometa*: “*Estos asuntos hay que contarlos así, de una manera vaga y fantástica*: La ciudad a lo suyo, a sus trabajos y sus días, pero en un rincón de ella, en un lugar secreto, alguien derrama gota a gota un perfume acabado de lograr. Las gentes en calles y plazas, saludándose, entrando en las tiendas a comprar zapatos, mermelada de naranja (...) La ciudad despertaba sus días todos desde el paso de Julio César, con todos los que la habitaron. O se dormía en la dulce noche de Agosto con los que ahora mismo vivían en ella. Todo pendía en quién soñase y qué. Se mezclaban las edades, los dolores, las canciones, los nacimientos y las muertes. Los fantasmas se encontraban a sí mismos cuerpo humano, y los humanos presentes podían confundirse con la niebla que subía desde el río, lamiendo las fachadas de las casas. Los Malatesta se arrimaban a los tapices, se adentraban en ellos, se escondían tras los árboles del fondo en las romerías flamencas, y si uno de ellos llegaba a un desgarrón del viejo tapiz, donde las hilachas colgaban, también se desgarraba, deshilachaba y moría.” (Álvaro Cunqueiro, *El año del cometa*, cito por la edición en Destinolibro, Barcelona, Destino, 1990, pp. 70-74, el subrayado es nuestro).

¹⁰¹ Perspectiva elegida, por ejemplo, por el autor de *Fragmentos de Apocalipsis*: “Volviendo a los anarquistas, es un hecho que me andan por la imaginación, pero no por haber nacido en ella, sino por haber entrado, lo mismo que pudieron haber entrado en otra: porque sí, y lo mismo pueden salir, y emigrar, y adiós. Aunque claro, tan sólo por el hecho de haberlos mencionado, eso que acabo de hacer, quedan en cierta medida obligados a quedarse aunque sea del modo en que ahora están, fragmentos agrupados como figuras de un capitel, en posturas absurdas. ¿Estallará la bomba? Y, si estallara, ¿qué? No hay nada a su alrededor. Además, para que estalle, tengo que decirlo, y para que destruya la torre Berengaria tengo antes que levantarla con palabras. Hasta ahora no hice más que nombrarla, y eso no basta. Sin embargo, si escribo: “Estalló la bomba y derribó la torre”, pues se acabó: adiós torre, y capitel, y todo lo que está en él. Por eso no lo escribo. Entre otras razones, porque la torre me es necesaria. Si asciendo hasta el campanario, puedo, desde sus cuatro ventanas, contemplar la ciudad hacia los cuatro puntos cardinales: la ciudad entera. Será cosa de hacerlo, a falta de otra mejor. ¿Cómo son las escaleras? ¿De caracol quizás? En cualquier caso, muchas, demasiadas para un hombre de mi edad. Si las subo, me canso. Pero ya están ahí, ya las nombré, ya trepan hasta la altura encajonadas en piedra. Hace frío, y los sillares rezuman humedad (...) Si yo fuera de carne y hueso, y la torre de piedra, podría cansarme, y resbalar, y hasta romperme la crisma. Pero la torre y yo no somos más que palabras. Sús y arriba. Voy repitiendo: piedra, escaleras, yo. Es como una operación mágica, y de ella resulta que subo las escaleras.” (*Op. cit.* p. 15)

En último lugar, nos resta señalar el tercer tipo de la correspondencia: la *visión desde fuera* o *focalización externa del discurso*. En este caso, (autor < relato), como en el del relato objetivo del narrador que se limita a mostrar las acciones y palabras de los personajes, utilizando la convención de la desaparición del narrador, asistimos a la no menos convencional desaparición del autor.

Ahora bien, relatos focalizados desde esta perspectiva, no obstante, pueden contener procedimientos narrativos en los que el narrador naturalice su relato, (manuscritos hallados, diarios, novelas epistolares, *etc...*), pero tales elementos no constituyen manifestaciones metaficcionales. Desde este mismo punto de vista ha de enfocarse, a nuestro modo de ver, la inserción de narradores secundarios (*metadieéticos*) y de las narraciones producidas por estos. Realizamos esta matización contra una cierta tendencia, demasiado laxa e imprecisa a englobar en lo metaficcional este tipo de fenómenos narrativos.

Este tipo de modalización, al suprimir toda referencia sobre la ubicación del autor en el relato, es la que presenta toda novela no metaficcional.

Pero analicemos ahora la posible viabilidad de realizar una extensión semejante a la que hemos propuesto para el concepto de visión, al concepto de voz narrativa. Para seguir dentro del paradigma genettiano, el concepto básico, en este sentido, sería el de *nivel narrativo*. El sujeto de la voz narrativa puede, así, ser extradiegético (la instancia narrativa de un relato primero), diegético o intradiegético (de un relato segundo), y metadiegético (de un relato tercero). Pues bien, creemos que el paradigma se amolda sin resentirse en absoluto a nuestro modelo, si consideramos que la metafiction, al convertir en diégesis el *discurso* narrativo, hace de él *relato primero*, del nivel del *relato*, un *relato segundo* y de la *narración* el *relato tercero*.

La propuesta modalizadora de Genette nace finalmente del cruce entre el *nivel narrativo* del narrador, y de la relación de éste con la *historia* (homodiegético o heterodiegético), así como del tipo de focalización del relato. Intentaremos, por nuestra parte, aplicar esa distinción de niveles narrativos, y tipos de focalización, a las dos formas generales que hemos establecido en la modalización metaficcional.

Esta hipótesis, sin duda atractiva, de extender los conceptos de *voz* y de *visión* al nivel pragmático no pretende ser una duplicación innecesaria de la modalización del relato, sino, en todo caso, un complemento de la misma. Por otra parte, podría objetarse que en la perspectiva no metaficcional, es un nivel de análisis prescindible, y que por tanto es una tipología creada *ad hoc* para el análisis de textos metaficcionales. Lo negamos con el único argumento de una nueva homología con el análisis del relato: ¿por qué analizar entonces la ausencia o el oscurecimiento del narrador en el relato *objetivista* o *behaviorista*, o acuñar términos como *escena* o *cámara*?

Con parecidos términos expresa Norman Friedman las dos posibilidades de narración objetiva (modo dramático o cámara). Volvemos a mencionar la clasificación de Friedman porque además de estar en la base de las que hemos mencionado, incluye una intuición muy interesante para nuestros propósitos. Criticada por no diferenciar los conceptos de *voz* y de *visión*, que en su modelo aparecen integrados, como no podía ser de otro modo ya que no olvidemos que su trabajo data de 1955, y que la distinción se debe fundamentalmente a Genette en trabajos posteriores, este antiguo estudio daba ya cuenta

de un punto de vista que podríamos atribuir al *autor implícito* postulado por Booth en 1961, y que, para nosotros, representa al *autor explícito* del discurso metaficcional.¹⁰²

Si aceptamos esta estructura modal de la metaficción, habremos dado un paso de gigante en la identificación del componente metaficcional como inherente a toda novela, sea en ella un nivel dominante, latente o inapreciable. Realmente lo creemos así, y compartimos por ello la tesis de Waugh de que la metaficción es una tendencia o función de toda novela:

metafiction is a tendency or function inherent in all novels. [...] This form of fiction is worth studying not only because of its contemporary emergence but also because of the insights it offers into both the representational nature of all fiction and the literary history of the novel as genre. By studying metafiction, one is, in effect, studying that which gives the novel its identity.¹⁰³

Intentaremos desarrollar esta identidad genérica de la novela con la metaficción, al centrarnos en el estudio de la narrativa española. Trataremos también de analizar la evolución histórica de estos *tipos* básicos, pues creemos poder constatar una tendencia desde el elemento metadiscursivo de la tradición al elemento metanarrativo, tan presente en nuestra narrativa contemporánea.

Clases de metanovela

Con lo dicho hasta ahora venimos apuntando la posibilidad de encajar la consideración de la metaficción definida desde presupuestos con un modelo que resulta de una consideración de la metaficción desde una perspectiva textual. El eclecticismo de nuestro método no obedece a otra motivación que a la de sumar todos los niveles del análisis hacia un objetivo común: el de verificar la caracterización de la metaficción que hemos esbozado probando con ella todas las herramientas críticas que estén a nuestro alcance.

La primera homología que propusimos entre ambos enfoques fue la que percibimos entre la oposición *metadiscursividad-metanarratividad* y *homodiégesis-heterodiegesis*, basada en la relación del autor o del narrador con la referencialidad de la *historia*.

Por lo que se refiere a la focalización, debemos señalar que no la incluimos como un constituyente axiológico de la clasificación, y que, por lo tanto, los tipos resultantes podrán consecuentemente dividirse entre relatos no focalizados y relatos con focalización interna. Muy relacionada con los niveles del discurso narrativo, en cierto sentido, un autor de posición extradiegética tenderá al relato no focalizado, como otro de posición diegética tenderá a la focalización interna, y sin embargo, cuando el autor acude a la proyección en

¹⁰² Norman Friedman: "Point of view in fiction: the development of a critical concept", en Philip Stevick (ed.): *The theory of the novel*, Nueva York, The Free Press, 1967, pp. 108-138. Genette, *Figuras III*, op. cit.; y Wayne Booth: *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.

¹⁰³ Waugh, *Op. cit.* p. 5.

un personaje, que es, a su vez, narrador-personaje en el nivel metadieético, la focalización interna se confunde con el nivel extradiegético, dándose una suerte de amalgama de ambos criterios, que podría asimilarse, al concepto de nivel *seudodieético* de Genette.

Éste consiste en la eliminación inmediata, en beneficio del narrador primero, de un narrador metadieético.¹⁰⁴ Lo mismo ocurre en el discurso metaficcional en el que un narrador extradiegético que refiere cómo un personaje trata, por ejemplo, de contar o escribir una novela, asimilándose cada vez más la voz narrativa a la voz referida del personaje, hasta el momento en que la imagen del personaje y del autor se funden de manera indisoluble.

Por último, si consideramos separadamente los tres planos estructurantes del acto narrativo (discurso, relato y narración) como trasuntos de los *niveles narrativos* en el nivel pragmático y combinamos los tipos generales de representación (metadiscursividad y metanarratividad), con los tres niveles narrativos (extradieético, dieético y metadieético) podría obtenerse la siguiente clasificación:¹⁰⁵

Metadiscursividad extradiegética

Sin embargo, la pregunta que me hago mientras miro a Charles no es ninguna de las dos que indico más arriba. Me pregunto, más bien: ¿qué diablos voy a hacer contigo? Incluso he pensado en hacer terminar la carrera de Charles aquí y ahora, dejándole para siempre camino de Londres. Pero los convencionalismos de la novela victoriana no permitían, es decir, no permiten, el desenlace vago e indeterminado; además, antes he predicado ya que a los personajes hay que concederles libertad. Mi problema es sencillo: ¿está claro lo que quiere Charles? Sí, lo está. Pero lo que desea la protagonista ya no está tan claro; ni siquiera estoy seguro de dónde está en este momento. Desde luego, si esos dos fueran dos fragmentos de la vida real, en lugar de ser dos engendros de mi imaginación, la solución del dilema sería fácil¹⁰⁶

Estamos ante la tradicional omnisciencia del autor-demiurgo; la *omnisciencia editorial* de Friedman, rebautizada omnisciencia autorial por Villanueva, la omnisciencia del autor dueño absoluto de su relato, en el que se entromete como comentarista. Es, de por sí una categoría metaficcional, a pesar de contemplarse tradicionalmente desde un punto de vista exclusivamente textual y estructural, hecho que cimienta la consustancialidad metaficcional de la narrativa. Es, también según la opinión de Villanueva, la voz del autor implícito, que frecuentemente se dirige al lector implícito para comentar, explicar o juzgar la narración.¹⁰⁷

¹⁰⁴ *Figures III, Op. cit.* pp. 291-292.

¹⁰⁵ Aceptamos la corrección de Bal a Genette en el sentido de calificar *hipodieético* al nivel *metadieético*, reservando así el prefijo *meta* para conceptos de mayor homogeneidad semántica.

¹⁰⁶ John Fowles: *La mujer del teniente francés*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 389-390.

¹⁰⁷ Darío Villanueva: *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar, 1989, pp. 22-23.

Sus manifestaciones no son extrañas al discurso narrativo desde antiguo, y es el tipo que puede constatarse en novelas como el *Quijote* cervantino¹⁰⁸ o el *Tristram Shandy* de Sterne,¹⁰⁹ por citar dos de los más ilustres representantes de esta tradicional modalidad.

Para ilustrar el funcionamiento extremo de esta modalización puede acudir a la novelística de Jardiel Poncela, donde el permanente autocomentario paródico, es, precisamente, la base de la comicidad del relato.¹¹⁰

Se trata del tipo más mimético de la realidad pragmática del acto narrativo, lo que puede explicar, posiblemente, que haya sido el tipo utilizado por la novela *realista* cuando ésta ha querido abandonar su pretendido objetivismo y se ha dejado tentar por la autorreferencialidad.

Metadiscursividad diegética

Lo más excitante son las versiones contradictorias, constituyen la base de la literatura, no somos un sólo ser, sino muchos, de la misma manera que tampoco la historia es esa que se escribe poniendo en orden las fechas y se nos presenta como inamovible, cada persona que nos ha visto o hablado alguna vez guarda una pieza del rompecabezas que nunca podremos contemplar entero. Mi imagen se desmenuza y se refracta en infinitos reflejos: estoy volando sobre los tejados de la mano de una amiga que ya murió y, al mismo tiempo, avanzo por un pasadizo junto a la hermana del hombre de negro de la que no me acuerdo en absoluto; claro que era un sueño, pero en algún momento soñaría ese sueño, tal vez echada en esta misma cama, desde donde ahora contemplo la cortina roja con el corazón en

¹⁰⁸ “Tanto mentira es mejor cuanto parece más verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, sorprendan, alborocen y entretengan.” (*Quijote* I: 47)

¹⁰⁹ “I wish I could write a chapter upon sleep” (“Ojalá pudiera escribir un capítulo sobre el dormir”; *Vol. IV, capítulo 15*).

“It is not a shame to make two chapters of what passed in going down one pair of stairs?” (“¿Acaso no es una vergüenza utilizar dos capítulos para contar lo que aconteció bajando un par de escalones?”; *Vol. IV, capítulo 10*).

¹¹⁰ De esta característica estructura enunciativa, omnipresente en todas sus novelas, hemos tomado los siguientes ejemplos de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, (1929):

“-¡¡Maldita!! (Porque ¿qué otra cosa puede gruñir un criminal que sabe que va a aparecer en una novela?)”

“vio por primera vez el cuerpo semidesnudo de Palmera Suaretti, la gran “vedette”, (Escribo “semidesnudo” y no “desnudo” porque al salir a escena en el cuadro tercero, la “VEDETTE” llevaba encima cinco pulseras y tres collares.)”

“Sus dedos, lívidos y afilados, recorrieron las mejillas de Mario [...] las cinco uñas embadurnadas de nácar de aquella mano fulgían como chispas de locomotora en noche de otoño. (¡Qué hermosas descripciones!)”

“Palmera dejó escapar sus risas, como si abriese un jaulón de pájaros*. *¡Qué imagen tan alada!”

“-Concédeme -balbució- una noche de amor, una sola noche de amor... Mario quedó pensativo. (Era para quedarse ¿eh?)”

“Pero ¿tan hermosa era Palmera Suaretti? -se dirá el lector. Y diré yo: -¡Ah, sí lector! Muy hermosa. Hermosísima.” (Cito por la edición de Roberto Pérez, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 340, 87, 140, 120, 130 y 88).

ascuas, esperando a que vuelva a oírse la voz que me ha traído estas historias descabaladas ¹¹¹

La imagen autorial que el texto reconstruye es, igualmente, la del autor del discurso, pero a diferencia del tipo anterior, el narrador pertenece como un personaje más al universo de la narración que él mismo está creando. Precisamente por esta configuración referencial que adopta, el autor suele trasladarse a la ficción acompañado de sus circunstancias históricas y biográficas.

En este sentido, un ámbito fronterizo con este tipo de textos sería el de las memorias literarias o la autobiografía novelada. Una síntesis de metaficción y autobiografía puede verse en la *Autobiografía de Federico Sánchez*, y prueba que el carácter ficcional de la novela no depende del carácter imaginario o real del referente, sino en el de la representación del acto narrativo en su seno. En este caso, lo que podría ser una autobiografía elaborada sobre la misma materia *real*, ha acudido a la convención narrativa, y no a la del discurso memorialista. ¹¹²

En el polo contrario de este mismo tipo de metanovela, se encuentra el autor representado en el interior del universo imaginario de la novela que está inventando. Esta clase de metanovela fue de cultivo muy frecuente en la novela española de los años setenta, como puede verse en títulos como *Juan sin tierra*, *Fragmentos de Apocalipsis*, o *El cuarto de atrás*, aunque sigue siendo utilizado, como en el caso de *La saga de los Marx*, títulos todos ellos que serán atendidos en la segunda parte de este estudio.

Metadiscursividad hipodiegética

Pidió a los viejos más viejos del parque que le contaran historias de su vida, como era el mundo antiguamente y si las cosas tenían entonces los mismos nombres que ahora. Algunos le dijeron que antiguamente las cosas se llamaban con nombres mucho más hermosos. Gregorio lo creyó porque había descubierto el lenguaje de los poetas y pensaba que cada cosa se merecía una poesía y no una palabra, o al menos que se nombrase de muchas formas a la vez, justo reflejo de la

¹¹¹ Carmen Martín Gaité: *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1978; cito por la edición en DestinoLibro, Barcelona, Destino, 1994, p. 167.

¹¹² HAS TENIDO SUERTE.

En el momento mismo en que *Pasionaria* pedía la palabra (...) han entrado varios camareros (...). Con un aire de desagrado e impaciencia, *Pasionaria* espera que terminen para hacer uso de la palabra.

Te quedan, pues, unos instantes de respiro. (...) ya no me queda mucho tiempo.

Pasionaria, sin duda, en cuanto hayan terminado va a tomar la palabra que hace un par de minutos ha pedido.

Vuelvo hacia ella mi mirada.

Todo empezó en mi memoria, hace unos minutos, recordando mi primer encuentro con *Pasionaria* en los locales de la Avenida Kleber. Si estuviera escribiendo una novela, podría terminar contando mi último encuentro con ella. (...) Pero no estoy escribiendo una novela, ni tampoco un guión cinematográfico, con Rafael Azcona. Estoy relatando seca y escuetamente lo que ocurrió, en aquel antiguo castillo de los reyes de Bohemia. (...) pero *Pasionaria* está hablando. Mientras andabas perdido en tu memoria, mientras evocabas una imposible conversación verídica con ella, *Pasionaria* ha tomado la palabra. (Barcelona, Planeta, 1978, pp. 336-342).

correspondencia universal. Pero también en cada palabra había una poesía, claro que sí, por ejemplo “belleza”: ¿qué recordaba sino un hielo que se rasga sin ruido, belleza, que no deja eco y nos hace dudar de haberlo pronunciado realmente, y que es como si la pronunciáramos con los ojos, belleza, un parpadeo apenas, incomprensible y familiar a un tiempo, belleza? ¿y esa zeta que ciega la palabra, dejándola entreabierta en la boca, como paralizada por un brevísimo sueño estival?¹¹³

En este tipo de metanovela, la voz autorial acude a un personaje que represente el acto narrativo en el nivel metadieético. Pero la referencialidad de su relato debe seguir representando la de la comunicación literaria. El relato del personaje debe representar el sentido de la novela toda. Este tipo, que estaría relacionado con la *mise en abyme enunciativa* de no ser porque ésta requiere la presencia explícita de una narración enmarcada, es el que preside buena parte de la novelística de Álvaro Cunqueiro, que narran como sus personajes aprenden el oficio de escritor.¹¹⁴

No debemos perder de vista que la voz del personaje debe ser una voz referida por la autorial, para no salirnos de la modalidad *metadiscursiva*. Como mencionábamos arriba, el criterio relevante en este caso es el de la focalización interna, que confunde en una sola la voz autorial y la visión del personaje, en una frecuente manifestación de relatoseudodieético.

Es también el caso de *Juegos de la edad tardía*, novela a la que pertenece el texto citado al principio del epígrafe. en la que es un personaje de la narración el encargado de protagonizar los temas de la autorreferencialidad de la novela, centrada, precisamente en el proceso de proyección imaginaria de la *persona* —Gregorio Olías, un gris oficinista— en un *autor* de novelas, —el gran Faroni—.

¹¹³ Luis landero: *Juegos de la edad tardía*, Barcelona, Tusquets, 1989; cito por la edición de Barcelona, RBA, 1993, p. 51.

¹¹⁴ Como ejemplo, véase el siguiente fragmento de *El año del cometa*: “Partiendo de aquí, ¿qué anunciaría Paulos a la ciudad? ¿Una como plaga de Egipto, con muerte repentina de primogénitos? ¿La peste? ¿La guerra? En el primero y en el segundo casos, Paulos, a la vez que el anuncio, debía declarar la medicina. Los primogénitos no morirían, la peste no llegaría a la puesta del sol. Quedaba la guerra, una lejana batalla de la que Paulos podía, por medio de palomas mensajeras, mandar noticias a la ciudad. Uno de los reyes había dicho: ‘¡Volveré mi lanza al astillero cuando todas las ciudades del mundo que tienen puente reconozcan mi corona!’ Por ejemplo.” (Cito por la edición en Destino, Barcelona, Destino, 1990, p. 159)

Metanarratividad extradiegética

La verdad, acabo de decidir que no habrá capítulo primero en este libro (...) Y no, no es que pretenda introducir una sola gota de novela experimental en esta historia. (...) Además, fíjense ustedes, yo no logro creer en los libros experimentales con capítulos prescindibles e imprescindibles, por ejemplo, como *Rayuela*.

No vayan a creer, tampoco, que estoy tratando de ocultarles algo para crear un mayor clima de tensión o prepararlos para un final inesperado y sorprendente (...) La verdad es que, de arranque, ya no me queda prácticamente nada que contar, pero tampoco me queda más remedio que seguir contando, contando para ello con la ayuda de Dios todopoderoso y Lawrence Sterne, creador fabuloso de la vida y opiniones del caballero Tristram Shandy, rey de la digresión y de la confianza en la ayuda divina.¹¹⁵

Esta novela de Bryce Echenique ilustra el correlato metanarrativo de la omnisciencia autorial, pero con la peculiaridad de que se la atribuye un narrador encerrado en los límites de su propia narración. Se trata ahora de un personaje-autor que no reconstruye de un modo fidedigno la imagen autorial de la novela. Consigue dotar al relato de cierta justificación, pero esta se agota en el plano textual, sin apuntar necesariamente al plano discursivo.

También la *Novela de Andrés Choz*, de José María Merino, participa, en parte, de esta modalidad metanarrativa, pero sólo desde el punto de vista de la relación de su narrador diegético con el relato metadieético (la novela) que está escribiendo. Sólo el hecho de que, en el relato marco aparece también la figura de un narrador extradiegético, podría apuntar a la consideración de la novela dentro del tipo *hipodieético* de la *metanarratividad*.¹¹⁶

También *La isla de los jacintos cortados* acude a esta convención metanarrativa, por la que un autor insuficientemente caracterizado para asumir la representación de Gonzalo Torrente Ballester, actúa en su relato como un todopoderoso "*God-like author*".¹¹⁷

¹¹⁵ Alfredo Bryce Echenique: *La última mudanza de Felipe Carrillo*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988, p. 21.

¹¹⁶ "Y comprendes que es realmente necesario este replanteamiento, un nuevo esquema, un ciclo temporal suficientemente largo, bastantes generaciones humanas, que pasen más cosas, que haya más aventuras, más melodrama, más participación colectiva.

Pero que quede una novela de verdad, con cogollo.

Claro que tampoco un ladrillo como esos que están terminando con los lectores. (...)

Con el material que hay queda una médula muy aprovechable. Y, sobre todo, lo que has pensado sobre el asunto, que ha sido tiempo y tiempo de darle vueltas en el magín. Porque el culo estaba bien para los escritores del diecinueve, pero con vistas a la novela del futuro se deberá usar sobre todo la cabeza. (...)

Lástima no tener mucho tiempo por delante, porque podría quedar una historia interesante, con sus visos mágicos y todo.

Aunque es muy arriesgado mezclar lo fabuloso y lo real. La realidad debe estar siempre al quite". (Cito por la edición de, Madrid, Alaguara, 1993, pp. 249-251).

¹¹⁷ "A Agnesse le pareció, entonces, que la mejor respuesta era besarle en la boca, De modo que con eso atamos un cabo más y finiquito. El resto de la historia de Agnesse y de sir Ronald es lo que se conoce, más o menos; corregida en algún detalle más, hay varios eruditos empeñados en despojar el idilio de las mentiras y adherencias acumuladas por Agnesse en su correspondencia (...) Pues ahí tienes ya al obispo, y sin maniatar, porque no opuso resistencia a la orden del ministro. Se limitó a que le acompañase su secretario y familiar, (...)

Metanarratividad diegética

Ahora, cuando se ha cerrado la puerta, puedo, si quiero, imaginarlo todo para mí solo, es decir, para nadie, (...) puedo imaginar y contar lo que ha sucedido y aun dirigir sus pasos, (...) como si en este instante los inventara y dibujara su presencia, su deseo y su culpa. Basta mi conciencia y la soledad y las palabras que pronuncio en voz baja ¹¹⁸

La representación autorial es asimismo asumida por un narrador diegético, que, como en el caso citado de *Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina, pretende la absorción de la totalidad de la novela en su discurso (el de la novela que escribe en la narración), jugando con las convenciones narrativas hasta el punto de pretender representar una circularidad enunciativa, que se sabe circunscrita a las fronteras de la narración.

Parecida búsqueda de circularidad es la que presenta *El premio* de Manuel Vázquez Montalbán, construida no a partir de una explícita representación del acto narrativo, sino en el hallazgo final de una novela perdida, —sobre la que se basa la trama policíaca protagonizada por Carvalho—, que, al comenzar a ser leída por éste, nos revela su total identidad con la novela marco. ¹¹⁹

Metanarratividad hipodiegética

Augusto, mientras tanto, permanece en silencio, esperando que el narrador deje de divagar y regrese a la historia que está construyendo con tantos esfuerzos. No puede hacer otra cosa. Al fin y al cabo, conviene recordarlo una vez más, no tiene vida propia. (...) Ese hombre, en efecto, es el creador, el artífice de todo lo que ocurre en este circo. Sería interesante, sin embargo, saber quién es, en última instancia, el que tira de los hilos que, a su vez, le mueven a él y que, a lo largo de toda su vida real, le han hecho amar, sufrir, esperar o desesperar. ¿Dónde se oculta, pues, ese narrador primigenio que, día tras día, va construyendo la única verdadera historia de los hombres? ¹²⁰

Tipo muy frecuentado por nuestra reciente narrativa, como puede verse en el ejemplo de Javier Tomeo, la imagen autorial es una incógnita a despejar desde el propio

Lo habíamos olvidado, como tantas cosas más. ¡Ay, Agnesse, no se debe escribir una carta de amor cuando se tiene que inventar una novela!” (Cito por la edición en Destino, Barcelona, Destino, 1982, p. 359)

¹¹⁸ Barcelona, Seix Barral, 1986. Cito por la edición de Barcelona, RBA, 1993, pp.7-8.

¹¹⁹ “-*In memoriam*- añadió enigmáticamente. Pero le atraía, sobre todo, abrir la carpeta adjunta y al hacerlo se encontró con el original de una novela. Empezó a leerla. Apenas tres páginas, hasta que se dio cuenta de que ya la había vivido:

Ouroboros. Novela. Barón d’Orcy.

Ouroboros, según Ebola, es la disolución de los cuerpos: la serpiente universal que según los gnósticos, camina a través de todas las cosas (...) (Barcelona, Planeta, 1996, pp. 342-343).

¹²⁰ Javier Tomeo: *El gallitigre*, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 88-89.

universo de la narración. Como en el caso de la *metadiscursividad hipodieética*, nuevamente nivel narrativo y focalización se interrelacionan en complejas estructuras enunciativas.

La representación más gráfica de esta clase de metanovela, es que los personajes perciben que están siendo *narrados* por algún autor que desconocen, y en cuyas manos son meros juguetes en el juego de la ficción. En varios lugares de *La orilla oscura*, de José María Merino, se refuerza este tratamiento de la autorreferencialidad con escenas en las que los personajes perciben el ruido de una máquina de escribir que no procede de ningún espacio narrativo.

Otras veces, es un personaje el encargado de representar la autorreferencialidad del acto narrativo. Un curioso caso es el de *C. El pequeño libro que aún no tenía nombre*, de José Antonio Millán, en el que *Cuentecito* es el protagonista de un cuento infantil, que va creciendo hasta hacerse un libro, llenarse de conocimientos, pedir consejo a los críticos y encontrar un autor.¹²¹

En *La muchacha de las bragas de oro*, Juan Marsé recurre también a un personaje que está escribiendo sus memorias, con una deliberada voluntad de falsearlas con episodios ficticios. Él será el primer engañado, llegando a no saber distinguir, al reescribir su texto tiempo después, los materiales vividos de los inventados. Focalización y voz se confunden, nuevamente, en el uso de una modalidadseudodieética.¹²²

Pero seguramente la novela más representativa de esta delegación autorial en el personaje, es *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás. La narración de los acontecimientos relativos a su protagonista, se acompaña permanentemente de la imagen que éste tiene de sí mismo no como sujeto de su propia vida, sino como autor de una novela que la contiene. La identificación, que se apunta con frecuencia entre el autor y el personaje, culmina en un fragmento de gran condensación significativa:

-¿Quién eres tú?

Esperó a que el eco de la voz se apagara, se imaginó a sí mismo sobre su mesa de trabajo, escribiendo la novela de su vida, y respondió:

-Yo soy el que nos escribe, el que nos narra.¹²³

¹²¹ “Casi había llegado al vestíbulo de los ascensores cuando, por una puerta abierta, se fijó en un autor más joven, (...) ¡éste escribía en un ordenador! pero no había aún ningún personaje a la vista, o sea que debía de estar en el principio de su historia. Tecleaba despacio, y de vez en cuando se paraba, leía en la pantalla, y luego daba a un botón. (...) Y el autor, mientras tanto, se volvió hacia la puerta entreabierta, y allí estaba el Cuentecito.

Se miraron los dos un momento, y el autor puso una cara de “¿De qué conozco yo a éste?” (Madrid, Siruela, 1993, pp. 64-65)

¹²² “El memorialista suspendió los dos índices sobre el teclado. Alto ahí, no te embales, se dijo: sería una buena pifia, desde el estricto punto de vista narrativo, no concentrar la atención del lector en lo que ha sido y es el móvil secreto: justificarme. ¿Por qué, después de haberlo planeado y meditado tanto, soy tan descuidado y perezoso respecto al objetivo que me propuse con estos injertos ficticios? ¿Por qué, en cambio, me afano hasta la náusea y la tortura en conseguir dotar de alguna realidad estas invenciones?” (Barcelona, Planeta, 1978, cito por la edición de 1993, pp. 161-162)

¹²³ Madrid, Alfaguara, 1988. Cito por la edición de Destino, Barcelona, Destino, 1992, p. 74.

Consideraciones finales

La clasificación propuesta parte de una fundamentación interpretativa, cuya única base textual es el conjunto de los enunciados metatextuales. Ya hemos mencionado los criterios para delimitar el carácter *metadiscursivo* o *metanarrativo* de una novela. Por su parte, la división tripartita de cada uno de ellos que acabamos de esbozar, podría sintetizarse en una escueta fórmula enunciativa.

Los tipos *extradieéticos*, suponen la representación de una instancia autorial como sujeto del discurso que enuncia. En los tipos *dieéticos*, esa instancia autorial es, simultáneamente, sujeto y objeto de su discurso. Y, por último, en los tipos *metadieéticos*, asistimos a la formulación más paradójica de todas: la representación del acto narrativo, y de esa instancia autorial, como objeto del discurso, pero aparentemente no como sujeto del mismo.

Por último, queremos señalar el posible solapamiento de los diferentes tipos, que sólo en su virtual rendimiento para el análisis de los textos encontrará una justificación y la adaptación a la práctica crítica que pueda pulirlo y aquilatarlo.

La recepción metaficcional

Tras los intentos de definir y categorizar las manifestaciones metaficcionales, nos parece necesario reflexionar sobre su significado y funcionamiento sobre los códigos de la comunicación literaria. En este sentido, ya hemos visto que la metaficción demanda una especial atención del lector, dimensión esta que ha sido señalada por la mayor parte de la crítica. Esta implicación de la metaficción en el nivel de la lectura, es decir, su aspecto perlocutivo, nos parece un componente central del fenómeno.

Como enunciados autoriales o comentarios del discurso, las manifestaciones metaficcionales son marcas *signos de enunciación* que especifican, conforman y actualizan el *pacto* que, sobre las convenciones generales de la literatura, del género, *etc...*, un autor concreto propone a sus posibles lectores sobre su obra.

Dentro del plano del relato, la metaficción opera, precisamente, como un procedimiento transgresor de las convenciones narrativas, por el procedimiento de airearlas como tales convenciones. Usando como modelo la teoría de Lotman, de que la literatura, como el juego, es un *sistema modelizador doble*,¹²⁴ caracterizado por un doble plano de conducta, el de que *sabemos que estamos en una situación convencional, pero en la que jugamos a no saberlo*, el juego con los materiales, los temas, las técnicas y las formas narrativas que caracteriza a la retórica de la metaficción, caracteriza, precisamente lo contrario: Este componente lúdico, que es el *jugar a la literatura y con la literatura; jugar a escribir que escribo, o a escribir que lees lo que escribo*, (o a cualquier otra formulación metaficcional) en el plano del relato, constituye a su vez, en el plano del discurso narrativo precisamente la principal *regla del juego* de la metaficción: *sabemos que estamos en una situación convencional, en la que jugamos a saberlo* (y en la que, precisamente, *jugamos a pesar de saberlo*). Es la nueva cláusula añadida al pacto narrativo, que resalta la artificiosidad de la novela, pero sin alterar su sustancia ni su funcionamiento. No necesitamos ya la *suspensión de las condiciones de verdad para creer* en la ficción narrativa; la sabemos ficción, pero el *juego* funciona y nos divierte igualmente.

Las implicaciones sobre el plano de la lectura, esto es, de la recepción de la historia, son complejas. Como venimos señalando, con frecuencia se trata de *desnaturalizar* el relato, es decir, de exhibir su trama, su maquinaria artística. Pero curiosamente, esta desnaturalización se utiliza como punto de partida para la nueva *naturalización* que consiste en la proclamación de la autosuficiencia de la ficción, a través de la paradójica denuncia de la ficcionalidad, lúdica muchas veces, volcada en la representación del proceso de creación de mundos ficcionales cuyo único sustento es la invención y la palabra.

Este doble proceso puede formularse en torno a las funciones atribuidas por Sánchez Torre para el nivel metaliterario, tomadas de las funciones del nivel metalingüístico, la primera de las cuales es la *función de control*, que exhibe, y comenta las convenciones, constituyendo un factor de *legibilidad* que propone pautas de lectura y de producción de sentido, y la *función de dinamización del código*, que supone la

¹²⁴ Iuri Lotman: *La estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978,

transgresión de las convenciones más arraigadas del género, y hace entrar en escena una nueva convención o *expectativa meta*, que, a pesar de su longevidad, nunca termina de *naturalizarse* del todo.¹²⁵

Compartimos las ideas expresadas por Pozuelo, quien, a propósito de un cuento de Cortázar, expone las conclusiones de su estudio sobre la ficción en torno, precisamente, al concepto de *metaficción* que maneja, que sintetiza y reformula muchos de los lugares más visitados por la crítica, y que aquí se han tratado de apuntar:

En este cuento se ha tematizado, además, algunas de las cuestiones clave de la perspectiva metaficcional contemporánea: la muerte del autor, la inseparabilidad de historia y discurso y los constantes huecos-vacíos, suturas que la escritura no puede rellenar. (...) Cortázar se sitúa en este lugar de la literatura metaficcional que tiende a revisar los grandes temas del pasado, los límites de realidad-ficción, por ejemplo, resquebrajando sus principios, mostrando su convencionalidad. (...) Pero en esta literatura, como en toda deconstrucción, hay mucho más que destrucción del juego (...). Quien invierte, barrena o dificulta las reglas de un juego hace estas más patentes, la luz de su contradicción las vuelve a revelar.¹²⁶

Pozuelo anuncia así esa tensión entre naturalización y desnaturalización de las convenciones, relacionable con las funciones señaladas de control y de dinamización del código, que desarrollará después específicamente, y que le lleva a potenciar la importancia del papel concedido al lector en el ámbito de la metaficción:

Pero comienza entonces la hora del lector. La interpretación trabaja siempre en orden de su resistencia al caos, de su legibilidad, de su cierre. El texto literario puede mostrarse opaco, pero el texto crítico opone resistencia a toda opacidad e interpone los códigos de la interpretación.¹²⁷

De esta forma, Pozuelo cierra de un modo que nos parece definitivo la especulación, tan arraigada, acerca del papel de la metaficción en la denuncia del *realismo*, la problemática relación de la realidad con la ficción, la literatura o el lenguaje. Nos parece de gran utilidad extractar sus conclusiones, a pesar de su extensión y su complejidad:

la deconstrucción puede operar, y de hecho opera, en el campo de la literatura no como objeto —la literatura no puede ser el objeto de un discurso deconstructivista— sino como sujeto: es la literatura misma la que muchas veces ha resultado subversiva para con el orden aporético de la experiencia racional o presencial, metafísica, *etc...* Lo que puede ser objeto de deconstrucción es el discurso crítico, no el literario, salvo que hagamos una lectura no literaria de él. Incluso cuando tenemos un texto (...) cuya referencia es opaca, nos obligamos a leerlo como discurso meta-ficcional: su contenido es entonces la opacidad. (...) Imaginar un cuento, entonces, sin posible salida interpretativa es un absurdo. La

¹²⁵ *Op. cit.* pp. 78-84.

¹²⁶ “*Metaficción: Julio Cortázar y el espejo roto de la ficción*”, en *Poética de la ficción*, *Op. cit.*, pp. 227-249, p. 228 y 229.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 247-248.

reducción del absurdo es el camino de la interpretación. Si ésta no es posible como interpretación de la historia, se apela al código mismo como referencia: el cuento resulta metaficcional. (...) El pacto de lectura donde toda ficción se realiza (...) es horizonte de mundo. El juego ficcional es siempre un juego interpretativo con vocación de realidad.¹²⁸

La enunciación metaficcional, en su omniabarcante voluntad de autorreferir todos los aspectos de lo literario, también se hace eco de este último aspecto de la comunicación literaria, y con frecuencia tematizará la lectura como una parte más de la comunicación establecida a través del acto narrativo. Para ello apelará frecuentemente al lector desde cualquiera de los niveles del discurso narrativo, constituyendo así en *narratorio metaficcional* al *lector implícito* del *discurso*, (como pone de manifiesto el diálogo textual tan frecuente de la *omnisciencia editorial* de la novela realista); a un *narratorio* ya existente en el *relato* (caso tan frecuente en la narrativa de las últimas décadas, en las que la invención o la invención o la escritura se dirige a un destinatario concreto) ; o acudiendo a la creación de un *lector-personaje* en la esfera de la *narración*, o de un *auditorio* atento a las historias de sus narradores, cuando se trata de representar la narración oral como imagen de la novela.

Esta invitación al lector a reflejarse, a inscribirse dentro del texto, como vemos, en un proceso correlativo al de la inscripción que realiza el autor, o al *intrusismo* del narrador sobre su *relato*, puede realizarse desde cualquiera de los niveles y tipos metafccionales que hemos mencionado; Ahora bien, atendiendo al propuesto criterio de gradualidad de los temas autorreferidos, en ocasiones este de la lectura llega a ser el núcleo central en la estructura metaficcional del *relato* (*Cien Años de Soledad*) o de la *narración* (*La Historia interminable* de Ende), por citar solo algunos conocidos ejemplos. Por ello, Spiers distingue tres tipos de manifestación del *modo metaficcional*, según la autorreferencialidad esté centrada en la escritura, el discurso oral o la lectura.

Queremos, pues, por último, proponer esta manifestación del fenómeno como el último de los motivos temáticos de nuestra clasificación, y que consiste en la reflexión, el comentario sobre el papel del lector en la construcción del universo narrativo, y su integración e inscripción en el mismo.

De todo lo dicho, queremos sintetizar que el significado de la metaficción dentro de la creación de mundo que la narración instituye, se orienta en el establecimiento de dos convenciones narrativas, relacionables con las dos orientaciones que hemos propuesto desde el punto de vista pragmático y crítico:

Por una parte, la *metadiscursividad* desvela las convenciones narrativas en las que está instalado el lector para sustituirlas por otras más evidentes: la de que el autor no se esconde y comenta su ficción con una intención explicativa, irónica, lúdica o humorística, entre otras ilocuciones posibles. Por ello hemos señalado que el metadiscurso no exige la suspensión de las condiciones de verdad, pues tiende a reconstruir en el lector la imagen del autor real del discurso. Por eso la crítica aprecia en la novela de Cunqueiro *estrategias realistas* a pesar de su plena fantasmaticidad; o por eso el propio Torrente Ballester niega a *Fragmentos de Apocalipsis* su carácter de novela al calificarla como un *diario de trabajo*.

¹²⁸ Ibid., pp. 248-249.

Pero no debemos confundirnos: la metaficción es antes de nada ficción, a pesar de incidir temática y textualmente sobre el plano de la comunicación real en la que se produce el discurso.

Por otra parte, la *metanarración* instaaura una nueva convención narrativa, de gran impacto sobre el sentido de la historia. Se trata de la convención de *Alicia en el país de las maravillas*, del libro como espacio real en el que el lector se sumerge, y cuya ficción cobra vida en la lectura. Se trata de una convención tan interiorizada por el lector que ya ha trascendido el ámbito de la novela para convertirse en una referencia de nuestro imaginario cultural. Por eso otras formas de narración, especialmente la cinematográfica, utilizan a menudo esta convención de enmarcar la película en un libro que se abre y de cuya lectura pasamos al mundo narrativo, convertido ya en imágenes.

Ya hemos señalado novelas que utilizan esta convención. Así lo hace con adorno tipográfico incluido *La historia interminable*, que distingue dos colores según se sitúe en la esfera de la *realidad* o en la de la ficción existente dentro del libro. También *La saga/fuga de J.B.* enmarca la invención de su plano ficcional en su primer capítulo, ficción que ya ha cobrado vida propia en el capítulo segundo. En *La isla de los jacintos cortados*, los personajes viajan al pasado en virtud de la convención, referida, por cierto, metaficcionalmente, del *libro de la historia*, que puede leerse en cualquier dirección, etc.....

Pero la obra que mejor simboliza, también metaficcionalmente, este reflejo de la inscripción del lector en la historia es la tan citada hasta aquí *Cien años de soledad*,¹²⁹ donde la narración se autorrefiere como la historia de la familia Buendía escrita en los pergaminos de Melquíades, un personaje de la novela:

Era la historia de la familia escrita hasta en sus detalles más triviales con cien años de anticipación. ;

que finalmente otro personaje, el último de los Buendía, descubre y lee ante nosotros, y en la que la narración también refiere su estructura temporal:

Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante.

¿Cual puede ser ese instante en el que coexiste la totalidad del universo narrativo, sino el de la lectura? *Leemos que un personaje lee* su historia hasta llegar ese momento imposible del presente de su lectura, en el que concluye el texto. De este modo, igual que el personaje se inscribe como lector en la ficción, se nos invita a inscribirnos en el discurso narrativo, hasta llegar, también con él a la última página, en la que:

Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a

¹²⁹ Así lo entiende también José M^a Pozuelo, que propone la novela de García Márquez como canon de una *poética implícita* en “Cien años de soledad y la poética de la ficción”, en *Poética de la ficción*, *Op. cit.* pp. 151-178.

medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado.

El lector de la ficción, Aureliano, busca en los pergaminos la posibilidad de leer su futuro, esto es, ha identificado plenamente el libro con la *realidad*, pero éste se detiene en el *instante* en el que está leyendo que lee, que es además el final de este tiempo narrativo. El sentido de esta estructura metaficcional sobre la lectura nos parece evidente: la creación de mundos ficcionales se agota en la lectura. El texto construye la ficción y la deconstruye al mismo tiempo. El final de la lectura, momento en que se produce la definitiva extinción de la stirpe y la destrucción de Macondo a manos de un huracán *bíblico*, es también el *instante* de nuestra lectura. El simbolismo nos parece claro: en la ficción, como en la *Biblia*, el principio creador es la palabra, y el mundo narrativo finaliza al cerrar la última página del libro, cuando la magia se desvanece y el lector abre nuevamente los ojos a la realidad. Pero antes, el tiempo y el espacio de la enunciación, de la narración y de la lectura han sido, por un brevísimo *instante*, idénticos:

Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la fuerza del huracán bíblico (...) pues estaba previsto que la ciudad de los espejos sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las stirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.¹³⁰

Por eso muchas obras metaficcionales destruyen al final el universo creado en la ficción. En el final de *Fragmentos de Apocalipsis*, un no menos bíblico estruendo de campanas (simbolismo apuntado en su mismo título) destruye el universo de palabras que constituyen la ficción; en *La saga/ fuga de J.B.* el personaje que ha inventado la ficción *pone los pies en la tierra*, saltando de la ciudad imaginada que se eleva en el aire como final de la novela. En *El año del cometa*, el universo narrativo muere con el personaje que lo soñaba. También en esta línea pueden interpretarse los finales en los que dentro del mundo narrativo, la novela se ha efectivamente corporeizado en un montón de páginas, como puede verse en *El cuarto de atrás*, *El desorden de tu nombre* o *El premio*

Todo este simbolismo, centrado en la esencia imaginaria de la narración, es la mejor aportación que puede hacerse al estudio de la ficción en la narrativa. La mejor poética de la ficción, realizada *en y sobre sí misma*.

¹³⁰ Cito por la edición de Plaza y Janés, pp. 382-383.

SEGUNDA PARTE

*Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester:
una poética novelada*

a Eva

Esto era una vez un Cuentecito muy pequeño, muy pequeño, que no levantaba más que dos líneas del suelo: “Érase una vez...” y “Fin”.

(José Antonio Millán: *C: El pequeño libro que aún no tenía nombre*)

CAPÍTULO TERCERO

Introducción al estudio de la metaficción en la narrativa española

No queremos iniciar la segunda parte de este trabajo, dedicada en su mayor parte a la obra de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester, sin establecer antes los parámetros histórico literarios desde los que pretendemos realizar una aproximación a sus novelas. Pues bien, el primer posicionamiento, en este sentido, es el de situarnos, si no completamente al margen, sí al menos tangencialmente al eje sobre el que la historiografía literaria ha hecho gravitar la reflexión dominante acerca de la narrativa española contemporánea: el tan traído y llevado *realismo*.

Desde la óptica de la metaficción, a través de la cual pretendemos fijar las coordenadas históricas de la novela española, la reflexión teórica y crítica ha caído también con frecuencia en la tentación de centrar su análisis en el realismo, si bien por defecto, proclamando que el significado de la autorreferencialidad y la autoconsciencia literarias es, fundamentalmente su *antirrealismo*, o, más aun, el de proyectar sobre la esfera de lo *real* la indeterminación que el texto metaficcional genera sobre la de la ficción.

No nos parece, en absoluto, que ambas líneas de análisis sean desdeñables, pero tampoco creemos que sean centrales. Entretanto, en todo caso, la teoría de la literatura intenta situar el estudio del realismo más allá de la limitada visión que se ha impuesto en la crítica y la historia literaria, en torno a un concepto muy determinado del *realismo*: el inspirado en el de la *mimesis* de la poética del llamado *realismo genético* de cuño decimonónico.

A pesar de ese loable intento de redefinir adecuadamente la cuestión de la indisociable relación del arte o de la literatura con la realidad en la que se produce y a la que indudablemente remite de un modo u otro,¹³¹ tal vez la marcada significación del término, —y, no sin cierta paradoja, su extendida y plural aplicación a todo tipo de tendencias y formas literarias—, aconsejen su postergación como punto de referencia válido, más allá, precisamente, de esa noción de *realismo ingenuo* que se pretende revisar. El vacío dejado por el término, en todo caso, podría cubrirse adecuadamente, en nuestra opinión, con el estudio de la *referencialidad* establecida por el lenguaje literario y por los mecanismos productores de significado de la ficción.

En un modelo de análisis como el que proponemos, el estudio de la *metaficción*, que ha venido gravitando sin mucha fortuna en torno al *antirrealismo*, encontraría un mayor grado de acomodo en torno a conceptos como el de *autorreferencialidad* o el de *metalenguaje*, profusamente reivindicados a lo largo de estas páginas.

El acercamiento a la manifestación histórica de la metaficción en nuestra narrativa, no pretendemos llevarlo a cabo, por otra parte, desde una visión que constriña la

¹³¹ Como exponente más cualificado de un reciente replanteamiento de la cuestión, véase el estudio de Darío Villanueva: *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España - Espasa-Calpe, 1992.

autorreferencialidad en la frontera de un género o de un subgénero narrativo, de mayor o menor cultivo según las modas literarias vigentes, sino desde aquélla que la contempla como una de las señas de identidad de la novela desde sus orígenes. Esta dimensión constitutiva ha sido soslayada, en nuestra opinión, por la ciencia de la narración, a causa de lo cual hemos recibido en herencia el consolidado desenfoque metodológico y terminológico que mencionábamos en el capítulo primero.

Creemos que la superación de muchas de estas limitaciones, podrían pasar por una revisión de determinados puntos de vista de la teoría y la crítica literaria, a la luz, precisamente, de algunas manifestaciones históricas de la autorreferencialidad narrativa:

A diferencia, al menos aparentemente, de los restantes géneros literarios, el género narrativo, si se puede hablar de él en cuanto tal, ha mostrado desde sus inicios la tendencia a incluir en su seno elementos procedentes de su marco pragmático. A diferencia, pues, del texto teatral o de un poema lírico, más dados a lo nouménico, parece inherente a la novela la necesidad de justificar su fenomenicidad. Se incluye así en la narración la *situación de relato*, la necesidad de referir no sólo la historia, sino su narración, su relato.

Esa inestabilidad entre enunciación y enunciado, entre proceso y producto, parece una constante de los actos literarios asociados a *contar* o *narrar*, y explica, en primer término la ambigüedad que reflejan los términos *relato* o *narración*, en ocasiones, como se ha visto, sinónimos del acto de contar, y, otras veces, de la *novela* resultante como producto.

Una hipótesis explicativa de esta particular configuración del *género*, podría retrotraernos a los orígenes, sin duda orales, de toda manifestación narrativa, en la que necesariamente confluirían dos planos referenciales diferentes, pero indisolublemente ligados en un sólo discurso: el del *texto* y el del *aeda* que lo reproduce, actualizándolo y comentándolo. Sin duda sugestiva, esta posible explicación, que podría ser suficiente, no es en cambio necesaria, al no extenderse sobre la lírica, a la que podemos presuponerle una idéntica génesis oral.

En todo caso, puede apreciarse desde antiguo el deseo del autor de manifestarse en su relato, e incluso de presentarse en el mismo. Un análisis coherente de la evolución de este rasgo del género narrativo debería tener en cuenta la evolución que el concepto de *autor* ha ido sufriendo a lo largo de nuestra historia literaria, en ningún modo unívoco. No deja de ser altamente significativo, no obstante, que antes incluso de la aparición de la conciencia de autor individual que trae consigo el individualismo moderno, una anónima instancia autorial se autoinscribe en el texto para dejar constancia de su conciencia, cuando no de su orgullo de *creador* ¿No es, esta anónima voz, que percibimos separadamente de cualquier determinación biográfica, el mejor ejemplo de la voz autorial que sustenta la modalización metaficcional, tal y como la venimos prefigurando?

Las primeras manifestaciones narrativas en castellano, antes incluso de que la épica se acomodara a la naciente prosa del romance, —feliz casualidad terminológica, que emparenta desde su origen verso, narración y lenguaje— muestran a un *autor* especialmente interesado en el comentario metalingüístico y metaliterario, como corresponde a un estadio fundacional en que la escritura en una lengua vulgar, y mucho más aún su empleo literario, requieren ser justificados. Así lo atestiguan las célebres

palabras de ese *autor* del que apenas sabemos que se llama Gonzalo de Berceo para introducir una de sus obras:

Quiero fer una prosa en romanz paladino
en qual suele el pueblo fablar con so vezino
ca non só tan letrado por fer otro latino
bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino.
(*Vida de Santo Domingo de Silos*)¹³²

Verdadero manifiesto fundacional de la narrativa en castellano, el texto constituye asimismo el origen del comentario autorreferencial. No se trataba, en todo caso, de un ejemplo aislado o anecdótico. El empeño de dotar de prestigio literario al primitivo romance, y de dotarlo de recursos formales procedentes de la tradición culta, que lo capaciten para su empleo literario, puede verse en el orgullo con el que se manifiesta el anónimo autor del *Libro de Alexandre*:

Mester traygo fermoso non es de joglaría,
mester es sen pecado, ca es de clerecía,
fablar curso rimado por la cuaderna vía,
a sílabas contadas, que es grant maestría.¹³³

Pero habremos de esperar a que este orgullo autorial, incipiente en el siglo XIII, se consolide definitivamente en el humanismo. La evolución que ha experimentado el género narrativo, confirma la señalada consustancialidad de los planos del relato y la narración. Los textos y los géneros pujantes ficcionalizan la situación de relato, enmarcando la anécdota en los actos narrativos que la refieren. Y esta tendencia a focalizar el acto de narrar recorre de lado a lado el mapa literario de la naciente modernidad, desde el *Decameron* hasta *Las mil y una noches*.

Entre nosotros, el *Lazarillo* acude para justificar su contingencia a la convención epistolar. Alguien, dentro del cuento, ha de seguir contando, llenando el vacío de comunicación que la difusión de los relatos por la imprenta ha creado en el nuevo *lector*. Aun cuando la narración renacentista parece titubear entre la mostración directa y la convención teatral de la *comedia*, tal como puede verse en *La Celestina*, otra de nuestras *protonovelas* de mayor valor, injustamente desatendida por la crítica por evidentes prejuicios extraliterarios, *La lozana andaluza*, complementa la práctica de ese *objetivismo avant la lettre*, con la rotunda manifestación de un fruto narrativo aún más sorprendentemente temprano: el *intrusismo* del autor en su relato.

Este procedimiento, que ya había sido utilizado en la *Cárcel de amor*, supone aquí un alarde de *autoconsciencia* literaria, orientada a todos los órdenes del relato en una amplia gama de comentarios autorreferenciales: Desde enunciados que denotan una fuerte conciencia metatextual y metalingüística:

¹³² Cito por la edición de Brian Dutton, Londres, Tamesis Books, 1978, p. 35.

¹³³ Cito por Raymond S. Willis, "*Mester de clerecía. El Libro de Alexandre y la tradición de la cuaderna vía*", en Rico (ed), *HCLE*, 1, Barcelona, Crítica, 1979, p. 141.

y escribiendo para darme solacio y pasar mi fortuna (...) conformava mi hablar al sonido de mis orejas qu'es la lengua materna y su común hablar entre mugeres;

que se corresponde cumplidamente con el carácter de documento verbal que el texto mimetiza haciendo del diálogo su estructura compositiva, hasta el planteamiento abiertamente metanarrativo, en el que el *autor* se sumerge en la historia para dialogar con sus personajes del *mamotreto* que está escribiendo:

estando escribiendo el pasado capítulo, del dolor del pie dejé este cuaderno sobre la tabla, y entró Rampín y dijo: ¿Qué testamento es éste?
Púsolo a enjugar y dijo: yo venía a que fuésedes a casa, y veréis más de diez putas

El planteamiento es extremadamente sugestivo, porque la presencia del autor en la narración se solicita desde el interior de ésta, al preguntar Lozana por el autor de su retrato.¹³⁴ En la contestación que éste da a la invitación a visitar la casa de Lozana, puede apreciarse también el comentario metadiscursivo, reflejo de la particular concepción poética del autor, no sin cierta contradicción con el modo en que ésta se expresa, *objetivista*:

y no quiero ir porque dicen después que no hago sino mirar y notar lo que pasa, para screbir después y que saco dechados;

poética reafirmada en las palabras con las que se cierra la novela:

Fenezca la historia compuesta en retrato, el más natural que el autor pudo.

La autoconsciencia de la obra alcanza también al personaje de Lozana, que, conforme envejece, parece asumir el modelo de Celestina. El texto hace así explícita la posible relación intertextual, mediante el artificio narrativo del deseo de Lozana de que le lean *La Celestina* y otras obras de la época. Sin embargo, el texto reafirma orgullosamente su originalidad, su concepción poética y su trabazón formal:

Porque aquí no compuse modo de hermoso decir, ni saqué de otros libros
Y porque no le pude dar mejor matiz (...) que si miran en ello, lo que al principio falta se hallará al fin.

Este planteamiento narrativo, presente en un texto de 1526, nos recuerda que si bien la innovación formal es una dimensión constitutiva del hecho literario, éste no es un atributo que el texto contemporáneo detente en exclusiva; y que el insistente intento de caracterizar la metaficción como un fenómeno postmoderno se encuentra abocado al fracaso.

La siguiente cala en la historia de la narrativa nos hace detenernos, inevitablemente, en el *Quijote* cervantino. Prototipo de novela moderna, esta obra, es,

¹³⁴ “La Lozana llega a preguntar a Silvano por el autor de su retrato. Mientras se está haciendo la obra, hay una especie de autoconsciencia. La narración se desarrolla en una especie de presente que parece verídico, que está sucediendo, y va siguiéndose” (Diego Martínez Torrón: “*Erotismos en La lozana andaluza*”, *Estudios de literatura española, Barcelona, Anthropos*, 1987, pp. 9-54, p. 35, por el que cito).

asimismo, el prototipo de novela metaficcional más señalado por la crítica. Lugar de encuentro de los diferentes géneros narrativos de la época, y parodia de los libros de caballería, la novela contiene numerosos comentarios intertextuales, metaliterarios, y, como es bien sabido, metanarrativos, al saberse los personajes en la segunda parte, protagonistas de la primera parte de la novela, ya publicada.

A pesar de la prominente posición que sin duda le corresponde en el estudio de las manifestaciones de la metaficción en la literatura española, y de la riqueza y complejidad de sus procedimientos autorreferenciales y de su estructura enunciativa, la orientación hacia determinadas obras de nuestra literatura contemporánea hace que el análisis del *Quijote*, por somero que fuese, quede fuera de los límites de este trabajo. De entre los autores que abordan la metaficción en la literatura española, Spires y Dotras se han ocupado específicamente de la novela cervantina en sus respectivos estudios.¹³⁵

En todo caso, no parece casual la constatación de que la sonoridad del plano de la enunciación sea tan alta en textos de enorme relevancia en la constitución de nuestra novela como género moderno. Otras obras, de gran significación histórica, pertenecientes a sistemas literarios distintos, (como *Tristram Shandy*, *Tom Jones* o *Jacques le fataliste*), avalarían esta consideración, poniendo de manifiesto la importancia que para el género tiene la conversión en *historia* tanto del plano de la *narración*, como del de su *relato*.

Toda novela, desde esta concepción del género, se configura por lo tanto, en mayor o menor medida, como una especie de *duplicación interior*, en la que coexisten dos planos narrativos diferentes: en la que el del *relato* es relato marco, y el de la narración es narración enmarcada; con diégesis y referencialidades autónomas aunque interdependientes. Pero no por ello pretendemos que toda novela sea de un modo u otro metaficcional, sino que en la disposición de su estructura enunciativa existe, desde la conformación del género, el espacio vacío reservado a la modalización autorial, que puede ser *llenado* sin que se produzca ninguna conmoción en las convenciones que lo sustentan.

Fue precisamente la poética del realismo decimonónico la que apostó más decididamente por el oscurecimiento de la instancia autorial en aras de una *objetividad* de la novela, buscada con tesón hasta más que mediado nuestro siglo, y que se revela imposible más allá de ciertas técnicas o de nuevas convenciones narrativas, poderosamente influidas por los nuevos lenguajes narrativos de carácter audiovisual.

Y, sin embargo, ni siquiera el impersonal *autor-editor* del realismo pudo sustraerse a la enraizada vocación metaficcional del autor de novelas. La noción de *metanovela mimetizante* propuesta por Carlos Javier García para designar aquellas obras que incluyen comentarios metaficcionales para reforzar el verismo de la historia, parece responder a una demanda formulada específicamente por la novela realista. Los ejemplos del propio García a propósito de *Pepita Jiménez* de Valera, o el análisis de la metaficción en *El amigo Manso* de Galdós, llevado a cabo por Dotras, demuestran de un modo elocuente la existencia de una *metaficción realista*, y, por ende, la inadecuación del planteamiento teórico de asignar a la metaficción una significación antirrealista.¹³⁶

¹³⁵ “*Violations and Pseudo-Violations: Quijote, Buscón and “La novela en el tranvía”*”(Robert Spires, *Op. cit.* pp. 18-33); “*Cervantes: Don Quijote de la Mancha*”, (Ana M. Dotras, *Op. cit.*, pp. 127-175).

¹³⁶ Carlos Javier García, *Op. cit.*, pp. 24-29; Ana M. Dotras, *Op. cit.*, pp. 67-93.

Entramos así en la *modernidad* del siglo XX con un rotundo cultivo de la novela metaficcional, como atestiguan obras tan significativas como *Niebla*, o *Cómo se hace una novela*, de Unamuno, y *El escritor o Doña Inés*, de Azorín.¹³⁷ La reflexión sobre la literatura que comporta el afán renovador del primer tercio del siglo favorece la tendencia autorreferencial de la novela. Las nuevas inquietudes se plasman en ensayos como el de Ortega (*Ideas sobre la novela*); asaltan con frecuencia los prólogos de autores *mayores* como Baroja, (“*Prólogo casi doctrinal sobre la novela*”, *Nave de los locos*), o Azorín (*Félix Vargas*); y se plasman en el interior de obras y autores como los citados¹³⁸, o en las de nuevos novelistas como Gómez de la Serna (*El novelista*), Jarnés (*Locura y muerte de nadie*)¹³⁹ o Jardiel Poncela, autor sobre el que volveremos en seguida, cuyo cultivo de la novela cómica revisa en clave paródica, precisamente a través del recurso a la autoconsciencia, las formas de la novela erótica y de la novela rosa de moda en la época.¹⁴⁰

Una mirada ingenua sobre nuestra historia literaria parece indicar que este período de renovación que ha hecho de la novela un discurso autoconsciente se cierra con la abrupta frontera que la guerra civil impone a las letras españolas. Y sin embargo, una vez más, la novela buscará nuevos caminos en los que ejercitar su habilidad para autorreferirse, incluso al servicio de la propaganda política y doctrinal a la que la época es desgraciadamente tan propicia. (Es el caso de un *raro Amadís*, aparecido en 1943, escrito por el navarro Ángel María Pascual, sobre el que también volveremos en seguida). Estos caminos no serán, en todo caso, los del realismo dominante, sino los de una novela que intenta desbrozar la senda de la fantasía y el ludismo, acudiendo a mundos narrativos arcaizantes, modelados en el mito y la intertextualidad, que terminará cristalizando en las obras de sendos novelistas que tenemos por el mejor fruto de nuestra narrativa de posguerra: las de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester, sostenidas con un pulso y un vigor creciente hasta las últimas décadas de nuestro siglo.

¹³⁷ Obras analizadas en el citado estudio de Carlos Javier García. Robert Spires, por su parte, y también Ana M. Dotras se ocupan en los trabajos citados de *Niebla*.

¹³⁸ Véase, por ejemplo, el siguiente fragmento de *La busca* barojiana: “el madrileño que alguna vez, por casualidad, se encuentra en los barrios pobres próximos al Manzanares, hállase sorprendido ante el espectáculo de miseria y sordidez, de tristeza e incultura que ofrecen las afueras de Madrid con sus rondas miserables, llenas de polvo en verano y de lodo en invierno. La corte es ciudad de contrastes; presenta luz fuerte al lado de sombra oscura; vida refinada, casi europea, en el centro, vida africana, de aduar, en los suburbios. Hace unos años, no muchos, cerca de la ronda de Segovia y del Campillo de Gil Imón, existía una casa de sospechoso aspecto y de no muy buena fama, a juzgar por el rumor público. El observador...

En este y otros párrafos de la misma calaña tenía yo alguna esperanza, porque daban a mi novela cierto aspecto fantasmagórico y misterioso; pero mis amigos me han convencido de que suprima tales párrafos, porque dicen que en una novela parisiense estarán bien, pero en una madrileña, no; y añaden, además, que aquí nadie extravía, ni aun queriendo; ni hay observadores, ni casas de sospechoso aspecto, ni nada. Yo, resignado, he suprimido esos párrafos, por los cuales esperaba llegar algún día a la Academia Española, y sigo con mi cuento en un lenguaje más chabacano.”(*La busca*, segunda parte, capítulo 1).

¹³⁹ Analizada por Spires en su estudio, en el que también se ocupa de *La novia del viento*.

¹⁴⁰ Una panorámica histórica sobre la preocupación sobre el arte de novelar plasmada en la obra de los novelistas españoles, que arranca de Diego de San Pedro, puede encontrarse en el artículo de Isabel Criado sobre *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester, del que tomamos muchos de los títulos citados. (“*De cómo se hace una novela o Fragmentos de Apocalipsis de Gonzalo Torrente Ballester*”, en AA.VV.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorros de Salamanca, 1981, pp. 67-68).

Pero dejemos por el momento la consideración de estos autores, cuyas novelas serán el objeto central de los siguientes capítulos, para atender, aunque sea muy brevemente, las novelas de Jardiel y de Pascual a las que nos acabamos de referir. Queremos con ello mostrar la camaleónica capacidad de adaptación de la metaficción a diferentes encarnaduras temáticas y estilísticas, acordes al correr de los tiempos. Pretendemos ilustrar esa condición en dos ejemplos antagónicos: el desenfadado humorismo y la hilarante parodia del mito de Don Juan que realiza Jardiel en *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* frente a la trascendente y sacralizante resurrección del caballero que Pascual pone al servicio de la propaganda política en su *Amadís*.

La autoconsciencia paródica en Enrique Jardiel Poncela

Las novelas cómicas de Jardiel Poncela presentan una fuerte unidad macrotectual, debida además de a su común temática amorosa, puesta al servicio de la parodia de la novela sentimental, a una idéntica modalización metaficcional. El autor, que no duda en usar su nombre y apellidos práctica un constante intrusismo sobre su narración, de tal modo, que, al resaltar permanentemente su condición de artificio verbal, y desenmascarar los clichés y las convenciones del género, no permite la consolidación del mundo referencial de la historia.

El comentario autorreferencial es a veces de base metalingüística, aludiendo tanto la vertiente del significante como la del significado del lenguaje, pero siempre en torno a su uso *literario* y a sus *figuras*,¹⁴¹ con un sentido, por lo tanto, metaficcional;¹⁴² otras veces es, en cambio, metatectual, explicitando la convención de que el texto es una novela,¹⁴³ y, consiguientemente, sacando a la luz el subsistema de convenciones en el que ésta se sustenta,¹⁴⁴ o cruzando autorreferencias con otras novelas ya publicadas del autor;¹⁴⁵

¹⁴¹ “Así fue cómo los ojos de Denise -doble imán negro de párpados morados- tiraron de Pedro hacia la verde Costa Azul, ofreciéndole un porvenir de rosa.”
¡Cuánto *color* tiene este final! (Citamos por la edición de Luis Alemany, en Cátedra, Madrid, 1988, p. 366)

¹⁴² “Y entró en el coche, se sentó - rechazando a Valdivia hacia un rincón - y cerró definitivamente la portezuela con un golpe brusco que sonó a interjección de fin de párrafo(*Como puede verse*)” (141)

“*Aquí Jardiel Poncela juega, merced a una de las más características estratagemas de su estilo, con los dos significados de la palabra *attaché*, que puede traducirse por *atado* y por *agregado diplomático*. (Nota del editor al leer el original del autor)

Desde mucho tiempo atrás tenía ya gana de hacer uno de esos juegos de palabras que necesitan ser explicados y que tanto abundan en las novelas mal traducidas. Hoy lo he logrado al fin y ya sólo me resta dar gracias a Dios que me ha puesto en condiciones de conseguirlo. (Nota del autor al leer la nota del editor.)” (248-249)

“En un país como España, donde todavía se le llama amor al hecho de que dos personas coman cocido juntas y donde el adulterio sirve aún para escribir dramas, quizá es necesario explicar que masoquistas son aquellos chiflados que experimentan placer al ser maltratados por el ser querido.” (301)

“Bueno, claro, hay que advertir que en Inglaterra llaman *tals* a lo que nosotros conocemos por *frac*, y *dinersint*, a lo que nosotros decimos *smoking*, y llaman *smoking* a las batas o batines para estar en casa. Los novelistas brillantes han dejado tantas cosas por decir, que uno se pasa la vida haciendo advertencias.” (338)

¹⁴³ “Y éste, levantándose de su sillón, perezosamente, tan perezosamente como una grúa, se acercó al caballero de cara de sacerdote egipcio en ayunas y le colocó una mano en el hombro, preguntándole igual que en las novelas” (127)

“Hubo una pausa; una de esas pausas que tan necesarias son en las novelas para que el lector encienda un cigarrillo y la lectora mordisque un bombón (*aunque suele ocurrir que la lectora sufre diabetes y el lector no fuma*)” (172)

¹⁴⁴ Como por ejemplo, las que afectan a la representación del discurso de personaje: “Observación que pertenece por entero a Valdivia y de quien la copió el autor.” (340); “Después, para convencer por completo a Valdivia, el vizconde le atizó un discurso en el que procuró tocar las tres o cuatro teclas que él juzgaba más sugestivas e irresistibles.

(*Pero, claro, nosotros no le vamos a atizar íntegro el mismo discurso al lector, entre otras razones porque ni el lector es Valdivia, ni nosotros somos el vizconde ni -¡razón suprema!- nos da la gana. Lo que haremos será transmitir el discurso tachado y dejando en él únicamente aquellas frases que Pantecosti juzgaba irresistibles.*)” (361)

también alcanza al registro metadiscursivo, a través de la abierta autorreferencia autorial, que introduce excursos y digresiones sobre el arte, la literatura, comenta el curso de la novela, o dialoga con un lector virtual que inscribe previamente en el texto.¹⁴⁶

En todos los casos, la matriz de la comicidad es siempre ese peculiar comentario metaficcional sobre una narración establecida de antemano sobre una evidente codificación intertextual que es, en última instancia, el objeto de la parodia.

En *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, el hipotexto parodiado es el mito de Don Juan. El protagonista de la novela, que colecciona aventuras eróticas, finalmente se enamora, perdiendo a partir de entonces toda su elocuencia y su poder de seducción, y sometiéndose completamente a la única mujer que lo rechaza.

En esta inversión del mito, la *mujer fatal* prototipo de las novelas de Jardiel, es la auténtica protagonista, presentando a un Don Juan degradado, incapaz, como de seducir, de inventar las frases ingeniosas que su criado, entusiasta aprendiz de su maestro, apuntaba celosamente en una libreta.

Los enunciados autorreferenciales son breves fogonazos intercalados en la narración, cuya recurrencia, deliberada falta de lógica, dispersión temática y asistematicidad, aconsejan no ser parafraseados, sino mostrados sin otra precaución que su extracto. Hemos reproducimos en nota una selección de los que nos parecen más significativos de la novela.

¹⁴⁵ “Ya de madrugada, y empapado en perfume de “lirios tumefactos”*, Pedro se remitió a sus habitaciones del *Essen*.

* Véase *Amor se escribe sin hache*, que es de suponer que el lector habrá comprado ya a estas horas.” (224)

“Véase inmediatamente *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, novela del mismo autor.” (358)

¹⁴⁶ “Y él dijo:

- ¿De quién es eso?

-De Jardiel Poncela.

- ¿El literato?

- No. El que escribe.

(- ¿Es que hay seres de éstos?

-No. pero conviene redondear los párrafos.)” (178-179)

“*El lector se habrá dicho...*

Aquella muchacha sin historia,(...).

Pero me apuesto cualquier cosa a que ya el lector se ha dicho:

- ¿Y cuál fue la más interesantes?(...)

Y el autor advierte:

-En efecto, lector; hubo una muy interesante, hubo una interesantísima...y peligrosísima.” (247)

“Pero la que deshizo y disolvió su vida para siempre fue...

El lector lo ha adivinado ya...

¿No? ¿Que no?

Es fastidioso que sea siempre el autor el que tenga que decirlo todo y contarle todo y explicarlo todo...” (266-267)

“EL LECTOR. -Diga usted...¿y no sería la molestia que se siente al entrar en una habitación tan pequeña como la que describe?” (319)

La intensa reflexión sobre todos los niveles del lenguaje narrativo, con una intención humorística, nos parece un reflejo coherente del intenso movimiento de renovación artística y literaria que supusieron las vanguardias. Esta novela cómica, que demanda posiblemente una mayor atención al conjunto de escritores reunidos en torno a *La Codorniz* y al magisterio de Gómez de la Serna, como Tono, Edgar Neville, o el propio Jardiel, inició un camino que no fue en modo alguno estéril.

Como podremos apreciar en los próximos capítulos, bastantes años más tarde, novelistas como Cunqueiro o Torrente volverán a llevar al lenguaje a la mesa de experimentación de la autorreferencialidad, muchas veces con un parecido propósito humorístico.

El mito caballeresco en la novela falangista: el Amadís de Ángel María Pascual.

En 1943 sale a los caminos *Amadís* en lo que conocemos como su última aventura.¹⁴⁷ ¿Qué significación podríamos atribuir a esta resurrección extemporánea del mito, habida cuenta de las tendencias narrativas que se acabaron imponiendo en los tristes años de la posguerra? Percibimos de aquellos años la vigencia de cierto realismo que oscilaba entre lo decimonónico y la herencia barojiana en los modos fundamentales del relatar, o los entretrejía con una airada y violenta selección de la sustancia narrativa, que empezaba a ser denominada *tremendismo*. (Camilo J. Cela, *La familia de Pascual Duarte*, 1942; Ignacio Agustí, *Mariona Rebull*, 1944; Carmen Laforet, *Nada*, 1945, podrían servirnos como los referentes editoriales más significativos al respecto.)

Una de las percepciones críticas dominantes sobre este período de nuestra narrativa es esa pervivencia del realismo de la generación de escritores anterior a la posguerra. Otro lugar común, en cambio, tan patente en la periodización de nuestros manuales de historia literaria, percibe la guerra como una frontera que incomunica una *edad de plata* de nuestras letras con el adanismo literario y narrativo de una generación que, en los cuarenta, ha de *empezar de cero*. ¿No resulta acaso contradictorio?

Si renunciamos a explicaciones excesivamente comprensivas, la búsqueda de rasgos de identidad cultural diferenciales por parte de quienes detentaban el nuevo orden puede ayudarnos a entender determinadas tentativas de renovación de nuestra narrativa, que, poco afortunadas en un principio, tardarán varias décadas en imponerse; tales como la inclusión en la novela de mayores dosis de lirismo, imaginación, ludismo y fantasía presentes por ejemplo en la obra de autores como Álvaro Cunqueiro o Gonzalo Torrente Ballester. ¿Podemos pensar que influyó en su origen cierta tendencia escapista, fantasiosa y arcaizante que la cultura oficial y triunfante postuló como *poética*?

En estos términos es donde creemos debe situarse adecuadamente el reflejo que en nuestra narrativa de posguerra produce la intensa campaña de propaganda que el régimen naciente desarrolla no tanto del ideario falangista como de una parcial e interesadamente edulcorada versión del mismo, a través, eso sí, de todos los medios personales y materiales de la falange. Las principales publicaciones de este vasto sistema de *prensa y propaganda* ilustran con sus títulos los referentes que orientan política y socialmente este proyecto cultural: *Escorial*, *Garcilaso*, *Vértice* o *Jerarquía*, y cuyo designio prioritario fue, en palabras de Sanz Villanueva:

una profunda ruptura con la inmediata tradición liberal. Sin embargo, la nueva cultura no puede partir absolutamente de cero y, por tanto (...) tendrá que compensarse con el rescate de otra tradición anterior, que se corresponda con la idea de una Edad de esencias permanentes, inmutables, nacionales (...) la de Carlos V, Felipe II y el Imperio.

¹⁴⁷ Ángel María Pascual: *Amadís*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943

En este preciso contexto, pues, de “catolicismo intransigente” de la nueva cruzada, en el que “se enseñorea un gusto clasicizante”¹⁴⁸, queremos situar la aparición del *Amadís* de Ángel María Pascual en los caminos de la edición. En esta estética *escorialense* y *garcilasista* en la que trata de construirse un *nuevo teatro* y una *nueva poesía imperial*, *Amadís* es el disfraz narrativo del prototipo de caballero, soldado y poeta que en Garcilaso se consiguió simbolizar. Pascual, desde su atalaya periodística en la revista *Jerarquía* que dirigía en Pamplona Fermín Yzurdiaga, se suma a esta campaña mistificadora y mitificadora con una interesante contribución narrativa: la puesta en circulación de la tópica de los libros de caballerías en su única novela, y en una secuela de difícil clasificación: *Don Tritonel de España*, un opúsculo que apenas enmascara de ficción caballerisca la clara finalidad panfletaria (de sorprendentemente modernidad editorial como libro de bolsillo) de la colección en que aparece: las *Ediciones para el bolsillo de la camisa azul*.

Amadís presenta, no obstante la directa apología de rasgos ideológicos como los que hemos aludido —y que en todo caso la ponen a salvo por su evidencia de toda acusación de escapismo arcaizante y falta de compromiso que ha perseguido a autores de similar orientación— algunos rasgos que la convierten en una novela verdaderamente singular: en primer lugar por ser si no la única sí una de las más tempranas secuelas en la novela de ese espíritu garcilasista que impregna el primer proyecto cultural del *régimen*. Pero en segundo lugar porque proyecta esa dimensión ideológica en unos cauces que nada tienen que ver con los del *realismo* dominante, presentando algunos rasgos autorreferenciales extraordinariamente interesantes y, en abierta contradicción con lo vetusto de su tópica y de su retórica, sorprendentemente innovadores:

Hemos querido sintetizar estos rasgos de autorreferencialidad y puesta en evidencia de la ficción en cuatro dimensiones de la novela: la ruptura de la referencialidad realista, sustituida por un universo de referentes míticos y librescos; la ausencia de la habitual representación formal de la narratividad, sustituida por la alternancia de capítulos *narrados* y de capítulos *mostrados*, a modo de actos teatrales; la problemática definición de la estructura enunciativa de la novela, de interesante planteamiento metaficcional; para finalmente construir a la luz de estos aspectos una discursividad abiertamente política, pero soportada en un planteamiento metaliterario: la reivindicación de la imaginación y la fantasía en la novela, soportada en una visión idealista del mundo, y, narrativamente, en la crítica del *Quijote*, donde el ideal ya no es *platónica* realidad sino tan solo apariencia, engaño o locura. Este idealismo que se proyecta sobre el sentido de la novela es el que le confiere su más clara —y menos afortunada— significación política, y reivindica la consideración ideal de la historia a la luz de los intereses míticos, imperiales, pseudorrevolucionarios y antiburgueses del ideario de la falange.

La reconstrucción de un universo ficcional como el que su adscripción a lo caballeresco sugiere, se reviste, en efecto, de una curiosa referencialidad mítica. Pero lejos de acudir a los lugares comunes de la materia de breña o de los libros de caballerías propiamente dichos, enmarcando en ellos la peripecia narrativa de *Amadís*, paradójicamente, la novela carece de una clara línea argumental. *Amadís* convalece en Gaula tras haber pacificado el país venciendo a todos sus enemigos. Goza del favor de su

¹⁴⁸ Santos Sanz Villanueva: *Literatura actual*, (*Historia de la literatura española* 6/2), Barcelona, Ariel, 1984, p. 21.

soberano, y del pueblo, y a su vez está enamorado de la princesa Oriana. Por intrigas cortesanas cae en desgracia y es expulsado de Gaula. Apenas algún episodio bélico o cortesano más. Como podemos apreciar los lugares comunes a los que aludimos están, sí, presentes en la novela; pero lo peculiar es que su tratamiento no es meramente instrumental, sino que *instituyen* la diégesis de la obra. Queremos decir que ésta, precisamente, se limita a la evocación de la tónica de la aventura caballeresca, pero consciente o autoconscientemente mitificada.

Pues bien, al referirnos al tratamiento mítico de la referencialidad, queríamos destacar que esta se consigue no en la reproducción narrativa de esta tónica caballeresca, sino en su deliberada conversión en un *collage* de evocaciones librescas o plásticas, que configuran la novela como una mera sucesión de imágenes, a medio camino entre la *novela lírica*, en sus momentos más conseguidos, el *documental* más o menos logradamente novelado, y el *pastiche* deliberado o, en el peor de los casos, involuntario.

Pero veamos algunos ejemplos; el primer capítulo, significativamente titulado *Gaula*, se limita a describir el espacio narrativo y a presentarnos al protagonista. El universo espacio-temporal de Gaula se construye en pocas líneas en la secuencia *camino* (el espacio, precisamente, de la acción del caballero) con una acumulación de esquemáticas referencias míticas, librescas, o, de ser históricas, mitificadas: el oriente misterioso de los Magos o de los viajes de Marco Polo, el imperio romano, las peregrinaciones compostelanas, la isla de San Balandrán; ya se ve que envueltas en un anacronismo difuso por su intemporalidad, y sintetizadas en la imagen de Gaula, explícitamente caracterizada como “la tierra natural y maravillosa de los caballeros andantes” (8). En Fenusa, la capital de Gaula, no existe otra realidad que la de un escenario, pues se nos describe la “fingida y teatral perspectiva de sus calles” (10). Cuando finalmente aparece el protagonista, convaleciente de sus heridas, la única descripción ambiental es el paradigma del procedimiento referencial al que nos referimos, ya que presenta “un aposento desnudo con una ventana donde se ven el paisaje y los cielos minuciosos de Juan van Eyck”. Pascual no se limita a la simple *pincelada* de la referencia pictórica, sino que se permite desarrollar narrativamente motivos característicos de esa plástica flamenca: “El paisaje y los cielos se deforman en la convexa transparencia de un espejo, en el cálido reflejo de un aguamanil” (18).

Este procedimiento del relato presenta sugerentes variaciones, desde la del referente escultórico del relieve cristiano “[el rey] se agita entre las sábanas como las figuras de los reyes condenados en el juicio final de los tímpanos” (41), al libresco de la fábula, el bestiario o la crónica. Otra variante nos presenta un cuadro reconocible como referente de la escena. Estamos derivando, a medida que progresa la novela, hacia la historia de España, por lo que esa imprecisa imaginería puede convertirse, paulatinamente, en, por ejemplo, la evocación velazqueña de *Las lanzas*, de *El incendio del borgo* o de *Carlos V en la batalla de Muhlberg* para ambientar con estos cuadros secuencias narrativas de otros tantos episodios históricos, convertidos en la mítica historia de Amadís, encarnación de los *grandes capitanes* españoles.

En ocasiones, se fuerza el procedimiento hasta el límite de colocar al pintor ante la escena que aún no ha sido llevada al lienzo, como cuando se atribuye a Tiziano el hilarante comentario: “hubiera preferido un día claro. Lo que trace hoy no pasará nunca a la posteridad. No servirá ni para los libros de texto” (128); o hasta animar a Amadís a partir de una acuarela de Durero como arranque de una secuencia narrativa. Los títulos de las

secuencias también refuerzan este juego, y así, la fusión de la victoria en Lepanto y la derrota de *la invencible* lleva el significativo título de *Montaje*.

Llegamos así al principio de la decadencia del Imperio y de nuestro Amadís, y el procedimiento culmina en una prosopografía del héroe a esa altura de la novela y de la historia: “Brilla un momento ante la ropa negra el puño dorado de la espada. El caballero, inmóvil, pone su mano fría y abierta sobre el pecho” (150), patente apropiación del célebre retrato del Greco. De esta forma, cuando tras el capítulo cinco se cierra la primera parte del libro, la de narración más propiamente caballeresca, y tras la que la decadencia de España dará pie a una mayor discursividad ideológica en el tratamiento de la obra, Ángel María Pascual ha pasado la historia, el escenario de la novela, por el prisma deformante y evocador del mito, reduciéndola a un paisaje con figuras, a una colección de vistosos cromos de libro de texto.

La mencionada originalidad en el tratamiento de los modos del relato está directamente relacionada con todo lo anterior. Con una sola excepción, la alternancia de capítulos *narrativos* con otros *dramatizados* es una constante de la novela. Podría parecer, a tenor de su especificidad genérica, que en los primeros predominara la narración y en los segundos la mostración directa, pero paradójicamente, ya hemos analizado el predominio descriptivo y nominal de la serie *narrativa*, por lo que, por el contrario, la acción avanza en los capítulos de la serie *dramática*, como si los personajes cobraran palabra y vida a partir de las escenas sugeridas en aquéllos, que funcionarían como extensas acotaciones, con las que, por cierto, las reales presentan una significativa sintonía narrativa en su forma, tono, y contenido.

Esta relativa *teatralización* de la novela de Pascual constituye, creemos, un precedente poco atendido de experimentos narrativos posteriores, como los presentes en algunas reediciones de series igualmente míticas como *El hombre que se parecía a Orestes* de Cunqueiro o *Don Juan* de Torrente Ballester, por citar solamente algunos ejemplos.

La problemática delimitación textual de la instancia enunciativa constituye otro de los atractivos de la novela que queremos reseñar. De los procedimientos utilizados para crear la referencialidad narrativa se derivan frecuentes interferencias enunciativas. Éstas llegan a su culminación cuando tras la acumulación de evocaciones pictóricas de los primeros capítulos, estas desaparecen al conjuro de lo estrictamente literario, “La mano envejecida sostiene un libro (...) Ha desaparecido el pintor y su penumbra de lienzos, apuntes y muñecos (...) y con él se ha ido la tormenta” (150), como si hubiésemos pasado del estudio del artista al taller del escritor. En este sentido, el *leit motiv* visual de la novela es la reconstrucción de la instancia autorial a partir de la imagen de un hombre sosteniendo la pluma en el acto de escribir: “Con la pluma en la mano, con el rostro encendido de sacros vaticinios, el poeta mira a su espada” (139). Es la primera aparición del motivo, que alude a la identificación Amadís-Garcilaso, al caballero en las armas y en las letras.

Otras veces es el autor reconocible quien asume la responsabilidad de la enunciación, sobre todo, en la extensa digresión discursiva central que constituye la frontera entre la narración de Amadís más propiamente caballeresca de la primera parte y el desarrollo paródico e ideologizado de la segunda. Esta imagen autorial se proyecta igualmente sobre el supuesto autor del *Amadís* original: “y la mano [de Garci Ordóñez de Montalvo (sic)] del grueso anillo de verdes reflejos rasguea el papel (...) Capítulo XLVI. Como Amadís se partió solo con la dueña que vino por el mar” (108), y es transferida al

personaje mismo en un interesante intento metanarrativo. Al final de la obra, Amadís, en uno de los capítulos dramatizados, redacta su testamento: “LA MANO DE AMADÍS: sobre el papel (...) Espero que todos perciban el dolor de que se haya vertido tanta sangre (...) *La mano de Amadís sigue escribiendo. Oscuridad. Fuera comienza la noche clara bajo las estrellas*”. El último capítulo comienza, precisamente, con esas mismas palabras “La noche clara bajo las estrellas” (198-201); ¿se sugiere, de este modo, que es el protagonista, también el responsable de la enunciación de las secuencias narrativas?

La ostensible presencia discursiva de Pascual en excursos como el que aludimos un poco antes deja esta sugerente interpretación metaficcional en un apunte más de la galería de bocetos en que efectivamente se ha ido convirtiendo la novela. Queremos para finalizar glosar este discurso de Pascual, que, interpretándose a sí mismo en la obra, nos ha privado de lecturas más sugestivas, y que, por ello lastra significativamente la novela. Nos referimos claro está al *rifraschimento* a lo ideológico del discurso narrativo, que se pretende parábola de la historia y de la política española. Sin embargo, tal interpretación de la novela se hace en términos *poéticos*: la reivindicación de la imaginación como dominio de lo literario, oponiendo conscientemente historia y mito:

Es necesaria, sin embargo, una nota aclaratoria. Esta narración ha huido de ser una reconstrucción arqueológica (...) Entonces el rigor científico deja paso a un modo afectivo. Entonces la exactitud del dato se abre a las perspectivas caprichosas y alegres de la evocación. (155)

El motivo que encarna esta tesis en la novela es la crítica del modelo propuesto en el *Quijote*. En efecto, y a pesar de que el prestigio cervantino matice las tintas gruesas de la diatriba de Pascual, ésta no fue un caso aislado en el ámbito falangista, y así *la novela de Vértice* ya había publicado en 1940 el *Antiquijote* de Tomás Borrás. La novela plantea el paralelo entre la decadencia espiritual de España con la inversión quijotesca del mito de Amadís,

...¿Qué fue de Fenusa? Las florestas, los ríos rumorosos, los caballeros, los gigantes, los endriagos, las doncellas, el mar, los encantamientos, todo ha desaparecido. Nadie conoce el nombre del lugar; nadie conoce siquiera el nombre de este caballero. Nadie recuerda a Amadís. (...) Ya no se llamará Amadís; se llamará Don quijote. Ya no le dirán sobrenombres gallardos, Caballero de las Serpes, de la Ardiente Espada, de la Verde Espada; le dirán Caballero de la Triste Figura. Y Gaula, con sus paisajes de eterna primavera, se ha anegado en esta llanura desnuda, en esta tierra chata, reseca, salobre y desierta. Se ha convertido en La Mancha. (151-152)

De ello se extraen en seguida interesadas consecuencias ideológicas y morales sobre el ser de España, con un inequívoco tratamiento platónico:

La evolución de Amadís, hasta convertirse en Don Quijote, refleja exactamente la máxima peripecia española. Cuando España se conoce vocada a una misión ecuménica abre los ojos a la visión de una maravillosa aventura. La tierra y el mar entran en una geografía imaginaria. Los campos labrantíos se transfiguran en bosques y riberas (...); las aldeas fingen ciudades de ensueño; ventas y molinos se convierten en castillos y gigantes. Y por encima de estos elementos sobreviene una noción más pura: la necesidad de imponer al mundo una justicia, un orden heroico,

una egregia y hermosa conducta. (...) En esta lucha España se agota. La plenitud vital que crea el orbe de Gaula se cansa, se consume (...). A la tensión sucede el desengaño, a la ambición la indolencia, a la abnegación el interés. Las mágicas ciudades se convierten en lugarones de odioso nombre; las damas incomparables son cribadoras sudorosas en las eras aldeanas. Los castillos se reducen a ventas de picardía, y los gigantes de poderosos brazos son estos molinos. (155-156)

La lectura política es inmediata. Y Amadís y la falange militan en el mismo bando. “La posición de Cervantes ante el estilo de los libros de caballerías era la misma cerrazón, la burla que hoy repiten las zonas vetustas ante el estilo de la Falange” (161). Del mismo modo, aunque en dirección contraria, cabe interpretar la inclusión de Maeztu o de Sánchez Mazas en la ficción, asistiendo con Amadís al Concilio de Trento. Pronto, finalmente, se formulará el significado de la elección del libro de caballerías para servir de escenario de la parábola:

Los grandes afanes colectivos se concretan siempre en un tipo humano. El tipo humano del máximo afán de España es el Caballero (...). Desde la aparición novelesca del caballero Cifar, (...), hasta la cumbre ignaciana del Caballero cristiano (...) Su misión individual se junta en órdenes de Caballería, se agrupa después, cuando lo exige la técnica de guerra, en eficaces compañías. La infantería española es invencible porque su mejor compañía, su *compañía negra*, está al mando directo de *Cristo Capitán* (157-158, el subrayado es nuestro)

La alusión a la falange es tan nítida como la del caudillismo místico que reclama. Como su espíritu antiburgués: “Pero el alma no muere. Mueren el mercader, el político (...). El Caballero duerme nada más”; o antimonárquico: “¡Si oviera buen señor! El Cid, que dio ocasión a este verso de dolor infinito, es desterrado (...) ¿Cómo hubiera sido en sus manos el destino de España?” para desembocar en la explícita apología a mayor gloria del autocratismo del régimen “Sólo ahora podemos tener la respuesta, porque es la primera vez en que España tiene a su frente el buen señorío del héroe con el nombre que conviene a esta suprema y genuina jefatura: el nombre de Caudillo.” (158-159)

Hagamos un piadoso favor a los destellos de calidad narrativa y al probable valor histórico de la novela, como documento que tal vez ilustre el *eslabón perdido* de tendencias narrativas soterradas hasta los años sesenta o setenta, y contradigamos a su autor volviendo a echar los cerrojos que tanto lamenta al sepulcro de Amadís. Y finalmente de acuerdo, recordemos sus palabras a propósito de la ideología que vierte en la novela:

Después de mostrar sin pudor su ignorancia, el autor se da cuenta de que todo esto hubiera tenido lugar en un prólogo. El autor, que no ha escrito nunca libros, no conoce su técnica ni sus normas generales. Solicita, pues, un perdón generoso al que leyere. (162)

CAPÍTULO CUARTO

Álvaro Cunqueiro: tres novelas en busca de autor

El presente capítulo es en gran medida deudor de un trabajo anterior, con el que apuntamos en 1992 el carácter metaficcional de la narrativa de Cunqueiro.¹⁴⁹ Señalábamos entonces el vacío crítico que envuelve la obra del narrador gallego, y no creemos que haya que reconsiderar tal afirmación a la luz de los trabajos aparecidos desde entonces de los que hayamos tenido noticia, a pesar del aluvión de estudios que, con motivo de la dedicación a Cunqueiro del *día de las letras galegas* de 1991, se publicaron durante ese año.

Cunqueiro aparece en nuestros manuales de historia literaria como un *raro*, un cultivador del humor, la fantasía o el lirismo en unos tiempos poco propicios marcados por el *realismo social*. De los breves comentarios que se le dedican, los de Martínez Cachero y Sanz Villanueva son los más extensos, aunque en los últimos estudios de conjunto, aunque sean tan breves como el de Ángel Basanta, se aprecia una tendencia a la revalorización de su obra, colocada al lado de los *grandes* de su generación, como Cela, Delibes y Torrente.¹⁵⁰

También por lo que se refiere al reconocimiento público debió de esperar Álvaro Cunqueiro al cambio operado en los patrones de lectura por las tendencias de renovación llegadas en los años sesenta, tanto desde dentro de nuestras fronteras narrativas como allende los mares, entre las que su tendencia a lo maravilloso y a la fantasía encuentra un acompañamiento ideal en los gustos de los lectores. Llega también un mayor reconocimiento de la crítica, y se le concede, en 1968, el premio Nadal. Ante esta repentina *puesta de moda*, Cunqueiro se rebelaba con el orgullo del precursor, como puede verse en entrevistas de la época:

El premio Nadal de novela es a una obra de creación, y de imaginación, es, en fin, al Alvaro Cunqueiro escritor con todas sus consecuencias, al escritor que durante muchos años ha escrito, ha publicado a contrapelo de lo que se estaba haciendo, eso que se llama la novela social y, en fin, una forma de realismo que a mí no me va ni me interesa. Y yo seguía haciendo lo mismo, lo mío, una novela, una literatura de pura creación, de fantasía; yo estaba haciendo esto que hicieron luego los del “boom” de la narrativa hispanoamericana, esto es lo que ha hecho García Márquez y lo que ha hecho el cubano Carpentier, que es, quizá, con García Márquez, el más importante de éstos, ya lo estaba haciendo yo por ejemplo, pues el año cuarenta y

¹⁴⁹ Nos referimos a nuestra memoria de grado de licenciatura, titulada *Álvaro Cunqueiro: claves para una poética narrativa*, presentada en la Universidad de Salamanca en 1992. Lo esencial de nuestra concepción sobre la obra de Álvaro Cunqueiro sigue presente en estas páginas, pero se ha acomodado a un modelo de análisis más general, que hemos expuesto en la *primera parte*. Por otra parte, se aborda ahora el estudio individual de las novelas que, en aquella ocasión, se consideraban conjuntamente.

¹⁵⁰ Santos Sanz Villanueva: *Literatura actual, (Historia de la literatura española 6/2)*, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 102-103; José M^a. Martínez Cachero: *La novela española entre 1936 y 1980, historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 73-76; y Ángel Basanta: *La novela española de nuestra época*, Madrid, Anaya, 1990, p. 39 y p. 60.

dos o cuarenta y tres cuando publiqué *El caballero, la muerte y el diablo y demás*.¹⁵¹

Pero frente a quien ve en Cunqueiro una novelística influida por las nuevas tendencias, hay quien, como Juan Ignacio Ferreras, reclama ese carácter precursor, incluso con demasiada vehemencia al presumirlo también sobre Gonzalo Torrente Ballester, con cuya obra le caben, desde luego, múltiples relaciones de las que intentamos dar cuenta en este trabajo, pero que en ningún caso deben buscarse jerarquizando la novedad o la ascendencia de uno sobre otro.¹⁵²

No aparece en estos estudios de conjunto ninguna referencia al carácter metaficcional de su narrativa, ni siquiera en la obra de Sobejano, el crítico más atento a la manifestación de estas tendencias.¹⁵³ Para ello habremos de prestar atención al análisis sobre la metaficción en nuestra novela contemporánea que lleva a cabo Robert Spire, o a breves alusiones a la autorreferencialidad en los estudios críticos dedicados específicamente a la novela de Cunqueiro.¹⁵⁴

En este sentido, se ponen de manifiesto, aunque en ningún caso se analizan específicamente, algunos aspectos que sitúan su obra en las coordenadas de nuestro análisis: en el carácter fantástico y humorístico, ya tópicamente atribuido a su obra narrativa, y analizado *in extenso* por Martínez Torrón; en el gusto por contar y por reproducir en su novela estructuras y técnicas de origen oral y popular, estudiado por Tarrío Varela; en la fuerte codificación simbólica y mítica, analizada por Pérez Bustamante y por López López, que no deja fuera el reflejo de la búsqueda del sentido existencial de la novela y del novelar, analizada por Pérez-Bustamante; así como en el estudio de algunas estrategias narrativas autorreferenciales realizado por González Millán.¹⁵⁵

¹⁵¹ Álvaro Cunqueiro. Declaraciones recogidas en el vídeo de Miguel A. Murado, emitido por Televisión de Galicia con motivo del Día de las Letras Gallegas dedicado a Cunqueiro en 1991.

¹⁵² Una muestra de la primera actitud puede verse en el estudio de Ramón Buckley: *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1973: “Pero es preciso consignar aquí que esta literatura fantástica (habría que incluir también los nombres de Cunqueiro, Séndier y Rojas), indudablemente influida por el realismo mágico sudamericano, es un hecho marginal en nuestra literatura de los años sesenta. Los maestros sudamericanos han servido, eso sí, de tremendo acicate para nuestros novelistas en la búsqueda de su voz”. Por su parte, Juan Ignacio Ferreras escribe que Cunqueiro: “se adelantó a todas las novedades nada menos que a partir de 1943 (...). Sus novelas se adelantan a lo que entenderemos después por novela imaginativa o mítica (...). (En este punto, habría que estudiar la posible influencia del gallego Cunqueiro en el gallego Torrente Ballester, también inventor de mundos imaginarios).” *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 73-74.

¹⁵³ Cunqueiro se encuentra expresamente descartado en *Novela española de nuestro tiempo*, (Madrid, Prensa Española, 1970, p. 12), mencionado brevemente como escritor fantástico en “*Ante la novela de los años setenta*” (*Ínsula*, 396-397, noviembre-diciembre 1979, pp. 1 y 22), y como autor de novelas *escritivas*, pero no de *metanovelas* en “*Novela y metanovela en España*” (*Ínsula*, 512-513, agosto-septiembre 1989, pp. 4-6).

¹⁵⁴ Nos referimos al libro ya citado en la primera parte: *Beyond the Metafictional Mode, Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1984, que dedica su capítulo cuarto, titulado, “*Rebellion against Models: Don Juan and Orestes*” al estudio de esas obras de Torrente y Cunqueiro.

¹⁵⁵ Diego Martínez Torrón (*La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro*, Sada, Edición do Castro, 1980) le dedica un epígrafe titulado *La consciencia de la ficción*; Anxo Tarrío Varela (*Alvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo, Galaxia, 1989) otro significativamente titulado *Contar claro, seguido e ben*; Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, que le dedica su estudio *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, Cádiz, Universidad, 1991,

Otros de los preliminares que suelen abordarse sobre la obra de Cunqueiro son su bilingüismo y la adscripción genérica de su narrativa. Respecto a lo primero el autor de las novelas en castellano cuyo estudio nos proponemos abordar aquí, debió sentirse, como supone sin ruborizarse Vázquez Cuesta, empeñada en negar la evidencia del bilingüismo de la obra del escritor

obrigado contra natura a facer algo intrínsecamente duro e que ao mesmo tempo repugnaba ao seu patriotismo como era escribir en castelán pensando en galego¹⁵⁶

o que, como más equilibradamente lo expresa Tarrío Varela: “se sentía traduciendo de su magín”;¹⁵⁷ palabras igualmente deslegitimadas, en todo caso, por el propio autor, que declaraba en 1980 a *El País*:

Yo no creo en el bilingüismo. Siempre hay una lengua de fondo y la mía es la lengua gallega, lo cual tampoco quiere decir que yo me traduzca cuando escribo en castellano. No; el castellano es para mí otra lengua que tiene el sabor de algo que me es propio¹⁵⁸

Por lo que respecta a lo segundo suele mencionarse la dispersión de las narraciones cunqueirianas. Incluso cuando se ensalza este carácter como muestra de imaginación y de libertad fabuladora, parece cuestionarse su forma plenamente novelesca. Pero ello obedece a una cortedad de miras, basada tal vez en una poética determinada, la *realista*, que se olvida de que la novela es el género abierto e integrador por excelencia, y así lo ha venido demostrando su capacidad para la metamorfosis desde la épica primigenia. Pero ese *pseudoproblema* sí refleja en cambio una narratividad muy peculiar, que acaricia con frecuencia la musicalidad del verso y el lirismo, y que, por otra parte, apela a convenciones del texto teatral, como *dramatis personae*, inserción de cuadros teatrales o diálogos

sintetiza así las constantes de sus novelas: “la tendencia a reflexionar sobre la ficción dentro de sus ficciones, la densa red de relaciones intertextuales e intratextuales; la complejidad de la voz narrativa, de la estructura fabulística, de la ordenación temporal, de la referencialidad espacial; la creciente conflictividad de los héroes, la densidad simbólica” (“*El año del cometa: cuando la Dama del Lago vino por Merlín*”, en *Ínsula*, 536, agosto de 1991, p. 16); y Mariano López López: “*Análisis formal y temático de la obra narrativa de Álvaro Cunqueiro*”, *El mito en cinco escritores de posguerra*, Madrid, Verbum, 1992, pp. 311-341. Pero es Xoán Gonzalez Millan quien, probablemente, señala con más acierto la importancia del componente autorreferencial en sus novelas: “Cunqueiro, (...) configura cada un dos seus textos narrativos como espacios de reflexión sobre a constitución da discursividade narrativa mesma” (*Alvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo, Galaxia, 1991, p. 18).

¹⁵⁶ Pilar Vazquez Cuesta: “*Álvaro Cunqueiro e o bilingüismo*”, en VV. AA.: *O Mundo de Cunqueiro*, Vigo, A Nosa Terra, 1991, p. 22.

¹⁵⁷ “*Claves fundamentales de Álvaro Cunqueiro*” en *Ínsula*, 536, agosto de 1991, p. 9. Para sostener este tipo de opiniones suelen aducirse declaraciones del propio autor. Otras veces, para relativizar su validez, Cunqueiro se pronunció en sentido contrario: “P: A veces, cuando renuncias a escribir en gallego y escribes en castellano, ¿Por qué lo haces? ¿obedece a algún tipo de razón? R: No, no, no, realmente no hay una gran conciencia, es decir, yo no me pongo nunca a decir “voy a escribir este libro en gallego” o “voy a escribir este libro en castellano” (Del citado vídeo de Miguel Angel Murado. V. nota 146).

¹⁵⁸ Entrevista de Perfecto Conde en *El País*, suplemento Libros, domingo 20 de abril de 1980. Se trata del texto íntegro del que interesadamente extracta Pilar Vázquez Cuesta tan sólo la primera parte para fundamentar su hipótesis.

dramatizados, y que demanda una atención específica, que no ha hecho sino comenzar con el estudio de su teatralidad realizado por Tarrío Varela, quien sintetiza bien ese problemático estado de la cuestión sobre la peculiar textualidad de las novelas de Cunqueiro:

Por otra parte, siempre se apreciará en Cunqueiro una tendencia a organizar sus textos a base de pequeñas unidades con autonomía propia (...). Quizá, precisamente, arranque de ésta su manera de operar el debate sobre la conveniencia o no de aplicar a alguno de sus títulos (...) la denominación de “novela”. También debido a esto, se ha hablado de la tendencia de Cunqueiro a componer estructuras de influencia medievalizante. A este respecto, creo que, si bien él admiró mucho, por ejemplo a Chaucer o Boccaccio, no es necesario ir a buscar en ellos esa manera de articular los textos, pues si hemos aceptado que Cunqueiro es antes que nada un poeta, esta su condición le impone una escritura intensa, siempre más atenta a la textura lingüística que a las secuencias narrativas prolongadas y que no permite el control de unidades por demás extensas ¹⁵⁹

Esta teatralización, que ya señalamos en el *Amadís* de Ángel María Pascual, y que está tan presente en la narrativa de Cunqueiro o en la de Torrente Ballester, no nos llevará, seguramente, a referirnos, en paralelo al consolidado estudio de la *novela lírica*, de una *novela teatral*, pero sin duda debería ser objeto de una atención especial. ¹⁶⁰ En todo caso, Cunqueiro no volcaba en la novela lirismo o teatralidad por limitaciones expresivas, no en vano fue igualmente reconocido poeta y dramaturgo. Su elección fue sin duda conscientemente integradora pero lo fue a partir del género más propiamente narrativo; el más receptivo también para acoger textualidades tan variadas como las suyas.

Desde esta perspectiva integradora, que, de acuerdo con el axioma de Darío Villanueva hace de la novela “el reino de la libertad, libertad de contenido y libertad de forma, y por naturaleza resulta ser proteica y abierta. La única regla que cumple universalmente es la de transgredirlas todas”, queremos abordar el estudio de la metaficción en la novelística de Álvaro Cunqueiro. ¹⁶¹

De su vasta producción narrativa, hemos seleccionado por la importancia de sus rasgos metaficcionales tres de sus novelas: *Las mocedades de Ulises*, (1960); *Un hombre que se parecía a Orestes*, (1969) y *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* (1974). Todas ellas fueron, precisamente, escritas en castellano, y, al contrario de su costumbre con las escritas inicialmente en gallego, que lo fueron después en castellano, no fueron reescritas posteriormente en gallego. Desde el punto de vista metaficcional, forman un corpus extremadamente homogéneo, que, en nuestra opinión demanda una interpretación conjunta, como si se tratase de una *trilogía* que su autor no quiso explicitar.

¹⁵⁹ Álvaro Cunqueiro *ou os disfraces da melancolía*, Vigo, Galaxia, 1989. La cita pertenece al artículo de *Ínsula* citado en la nota anterior.

¹⁶⁰ Nos referimos a estudios como los de Ricardo Gullón: *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984 o Darío Villanueva: *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1983, 2 vols. En este sentido, críticos como Ana Sofía Pérez-Bustamante, en su citado estudio, no duda en clasificar la novelística de Álvaro Cunqueiro con arreglo a los parámetros de *estranovela lírica*.

¹⁶¹ Darío Villanueva: *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar, 1989, pp. 9-10.

De estas novelas más que de ninguna otra son deudoras las interpretaciones autorreferenciales de su narrativa, como la expresada por González Millán:

E o seu un corpus novelístico que exhibe as convencións da súa propia escritura, é dicir, o proceso de textualización que sustenta e fai posible o acto narrativo mesmo;¹⁶²

porque en ellas Alvaro Cunqueiro vertió la síntesis de su poética narrativa. He aquí uno de los hilos conductores de la aparente dispersión de sus relatos: la profesión del gusto por contar y *encantar* al que oyere o leyere.¹⁶³

¹⁶² *Op. cit.* p. 153.

¹⁶³ Alberto Moreiras señala al respecto que “pero eses segmentos engránzanse, por regra xeral, nun contínuo raramente explicitado: unha teoría poética, unha maneira de ver o senso da creación literaria” (“*A teoría do texto en* El año del cometa, en VV. AA.: *O mundo de Cunqueiro*, Vigo, A Nosa Terra, 1991, p. 71) y Alberto Cousté, en su Epílogo a *Las mocedades de Ulises*, (Barcelona, Círculo de Lectores, 1991) lo formula con gran acierto: “De esa extraordinaria fidelidad a un proyecto de vida, (lo que en todo verdadero escritor equivale siempre al hallazgo y sostenimiento de una poética), fue surgiendo una literatura de tanta belleza formal como claridad de intenciones, cuyo corazón es precisamente, la identidad consigo misma”.

El nacimiento de una voz narrativa en Las mocedades de Ulises

Compartimos con el libro de González Millán, varias veces ya citado, numerosos puntos de vista sobre la narrativa de Cunqueiro, que queremos que sirvan de punto de partida para nuestro análisis. En primer lugar, que la recepción de Cunqueiro por la crítica no especializada en su obra, no ha trascendido la del lector ingenuo —y ya hemos visto que la limita al humorismo, la fantasía y la dispersión argumental de sus narraciones—. En segundo lugar, que el propio Cunqueiro fomentó esa lectura ingenua, haciendo alarde de su descuido formal, resultado de su gusto por contar historias libremente, al modo de la narración oral:

Mi pretensión como narrador es la de contar vivo y seguido, como oficiante de una tradición oral —en mi caso la gallega—, buscando la atención del oyente, sorprendiéndole, llevándolo cuando es preciso a la situación trágica, para luego hacerle descansar con una nota de humor¹⁶⁴

Pensamos, asimismo, que el autor de carne y hueso se desmiente en sus novelas, que pese a lo que nos hace creer inicialmente su frecuente referencialidad intertextual, presentan peripecias mínimas, (un viaje, una espera, un sueño) sometidas a una extrema elaboración de sus constituyentes formales: modalización, temporalización, espacialización, *etc...*

Un estudio más detenido de la intertextualidad o la fantasticidad de su narrativa, debería ocuparse de la peculiar referencialidad espacio-temporal de las novelas de Álvaro Cunqueiro. En nuestro caso nos compete especialmente el de la estructura enunciativa, que presenta una complejidad tal, que niega el ropaje oral con que Cunqueiro la disfraza. Esta complejidad, por otra parte, se integra armónicamente con la unidad que presenta la modalización de sus novelas, salvedad hecha de las evidentes peculiaridades de éstas.

Para González Millán, el modelo novelístico de Cunqueiro se articula en torno a cuatro ejes: la voluntad iconoclasta; la desintegración textual; la fragmentación narrativa y una consciente dinámica intertextual,¹⁶⁵ modelados por la presencia de una *voz textual* que da unidad a todas sus novelas:

É precisamente esa voz textual, de tan difícil acceso, oculta e amparada nas múltiples máscaras dunha complexa polifonía, a que aquí se persegue. Non a voz narrativa, plural e en constante mutación, nin a dun autor extratextual, capaz de comentar (e enganar) sobre a súa propia creación. Moi poucos novelistas contemporáneos poden alardear dunha produción narrativa tan consistente e unitaria, na que se sinte vibrar con tal intensidade unha concepción case obsesiva do feito literario.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Palabras del autor en el prólogo al estudio de Diego Martínez Torrón, *op. cit.*, p. 5. Pueden verse también las declaraciones transcritas por Elena Quiroga en su discurso de ingreso en la Real Academia Española: *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*, 8 de abril de 1984, (Madrid, Real Academia Española, 1984).

¹⁶⁵ González Millán, *Op. cit.* p. 24.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 14.

Como puede verse, estas palabras reflejan bien lo que nosotros hemos denominado *modalización metaficcional* en la primera parte de este trabajo. Pero empezamos a precisar nuestros desacuerdos sobre los presupuestos de González Millán, que pueden sustantivarse en dos: creemos que antes que enmascararse en las voces narrativas, esa *voz textual* se exhibe en ellas; y que, por otra parte, la intertextualidad y el carácter paródico de su novelística no desintegra los códigos narrativos, sino que hace de la diégesis un lugar de encuentro de los enunciados narrativos y del sentido de su enunciación. Dicho de otro modo, creemos que Cunqueiro *novela*, precisamente, su propia concepción de la narración.

Esbozando un intento de generalización al conjunto de la novelística de Álvaro Cunqueiro (tanto de su obra en gallego como en castellano), percibimos en las tres mencionadas novelas una unitaria significación sobre la evolución de sus ideas poéticas. En ese camino que iniciamos le corresponde a *Las mocedades de Ulises* (1960), el carácter fundacional de formalizar argumentalmente las inquietudes narrativas que inspiran *Merlín e familia* (1955, versión en castellano de 1957) y *As crónicas do sochantre* (1956, versión en castellano de 1959); como a *Un hombre que se parecía a Orestes*, las presentes en *Si o vello Sinbad volvese ás illas* (1961, versión en castellano de 1962), y, finalmente, a *El año del cometa* (1974) terminar el ciclo que se apunta en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* (1972) y con su trayectoria como novelista. Nótese que, cronológicamente, las tres novelas que hemos seleccionado operan como recapitulación de estas fases que presuponemos en su narrativa, y que, en este sentido, *El año del cometa* constituye su testamento poético.

Pero digamos ya qué rasgos atribuimos a cada una de estas fases: en la primera se aprecia una reafirmación del gusto por contar y, en este sentido contiene sus diégesis más propiamente fantasiosas. En la segunda, la libertad creadora e imaginativa se detiene en la parodia, la desmitificación y el juego intertextual. La tercera, finalmente, incide en el desengaño existencial latente tras el escenario de la ficción.

En esta periodización, necesariamente imperfecta en su intención globalizadora y significativa, *Las mocedades de Ulises* es una novela de aprendizaje, una novela de una experiencia muy peculiar: un *bildungsroman* de la narración.

La instancia autorial refuerza esta significación en el título, y en el texto que abre la novela, esencial en su estructura enunciativa. En éste, diferenciado del resto del texto por la cursiva, firmado con las iniciales del autor, pero sin título alguno que lo identifique como un prólogo o introducción podemos leer que:

*Este libro no es una novela. Es la posible parte de ensueños y de asombros de un largo aprendizaje —el aprendizaje del oficio de hombre—, sin duda difícil.*¹⁶⁷

Este *aprendizaje del oficio de hombre*, veremos enseguida, se compone de viajes y canciones, de ensueños y palabras. La identidad significativa de vida, viaje y relato se subraya al simbolizar en la creación de ficciones el *secreto profundo de la vida*, dotando así a la literatura de una función trascendente y existencial. Este mensaje, que acompañará

¹⁶⁷ Cito por la edición en Destino, Barcelona, Destino, 1989, p. 7.

toda la trayectoria narrativa de Cunqueiro, está aquí expresado con el entusiasmo de la *moedad*

Buscar el secreto profundo de la vida es el grande, nobilísimo ocio. Permitámosle al héroe Ulises que comience a vagar no más nacer, y a regresar no más partir. Démosle fecundos días, poblados de naves, palabras, fuego y sed. Y que él nos devuelva Ítaca, y con ella el rostro de la eterna nostalgia. Todo regreso de un hombre a Ítaca es otra creación del mundo. (7)

Pero este juvenil transcendentalismo narrativo no es, en todo caso, ingenuo: se contenta con la ensoñación (“las mocedades que uno hubiera querido para sí”), la fantasía y la belleza, pero con una clara conciencia de lo fugaz y huidizo de su ser, aunque se enorgullezca de su capacidad de animar, aunque sea de un modo efímero, el material inerte de las palabras:

No busco nada con este libro, ni siquiera la veracidad última de un gesto, aún cuando conozco el poder de revelación de la imaginación. Cuento cómo a mi me parece hermoso nacer, madurar y navegar, y digo las palabras que amo, aquellas con las que pueden fabricarse selvas, ciudades, vasos decorados, erguidas cabezas de despejada frente, inquietos potros y lunas nuevas. Pasan por estas páginas vagos transeúntes, diversos los acentos, variados los enigmas. Canto y acaso el mundo, la vida, los hombres, su cuerpo o sombra, miden, durante un breve instante, con la feble caña de mi hexámetro. (7-8)

Esta declaración de principios ocupa significativamente un lugar destacado, al ser la primera página el punto de encuentro de la instancia autorial, el narrador de la diégesis, el narratario y el lector. Cunqueiro subraya este territorio fronterizo con la exclusión de elementos paratextuales (título, citas, dedicatoria, fecha) y mediante el empleo de la cursiva y el mismo tono narrativo con el que, sin transición, continúa la novela. Pero destaca la posición extradiegética de la fuente principal de la enunciación con su acróstico, al mismo tiempo que la vincula ambiguamente con el narrador intradieético de la novela.

En efecto, esta especial modalización del discurso narrativo mantendrá una gran regularidad estructural, iniciando como vemos la novela, y enmarcando todos los capítulos, llamados *partes*, con la excepción del epílogo (*final*). A esta voz autorial se le puede atribuir, asimismo, los títulos de las partes y el índice de personajes que cierra la obra.

En estas secuencias, la enunciación autorial se hace presente como el *deus ex machina* de la narración, reafirmando su control absoluto de la diégesis y refiriéndose irónicamente, como cuando para aludir al tiempo transcurrido entre dos capítulos, escribe:

Los años nacían y morían, y del grano de uno caído en la tierra que llamaban Ítaca nacía otro, y nadie veía el sembrador. (51)

Más adelante aparece la primera muestra de un intrusismo autorial explícito; ante la inminente partida del protagonista, la *voz narrativa* sentencia: “*La despedida fue silenciosa. Ahorro al oyente el canto.*” (98), jugando con las convenciones que establecen el estatuto del lector. Para González Millán, es la aparición de una *voz textual*, que define como un *narrador épico, oral*, que incorpora al texto un *oyente* y que desvela

metanarrativamente la ficción establecida por las diferentes *voces narrativas* en una operación de *desintegración textual*.¹⁶⁸

Esta voz es igualmente responsable de comentarios metatextuales e incluso metalingüísticos como los presentes en el inicio de la tercera parte:

Cuento ahora por boca del piloto Alción y de los marineros embarcados con el héroe Ulises en la goleta "La joven Iris". El modo es más bajo, como corresponde a vidas más humildes, al ir y venir de la pobre gente, los más sin hogar, alguno sin memoria de la patria y sin nombre. (101)

donde puede apreciarse cómo se reclama el control de las transferencias de la voz narrativa a otras instancias textuales. En estas manifestaciones, y tal vez en los títulos de las partes y en el índice onomástico, se agota el dominio específico de esta modalización metaficcional, que debemos calificar de *metanarratividad extradiegetica*.

Cabría esperar que el texto de los capítulos obedeciese a una instancia enunciativa diferenciada, y sin embargo, no parecen existir diferencias de modalización que justifiquen una afirmación en ese sentido. Pero lo que sí se opera es un intenso cambio en la focalización narrativa, transferida al personaje de Ulises. Esta transferencia del control autorial nunca llega a ser total, apareciendo como recordatorio el frecuente intrusismo metaficcional, pero sí se percibe la suficiente identidad para calificar la de Ulises como *voz fabulada*. No se abandona, no obstante, la tercera persona, ni Ulises monopoliza la narración, con frecuencia transferida en tercer grado a diferentes personajes.

En este sentido, precisamente, la narración se vuelve esencialmente sobre sí misma. El argumento pasa a ser, precisamente, una sucesión de *actos narrativos*, la mayor parte atribuidos a Ulises, los de más calado en el sentido metaficcional de la novela, pero muchos pertenecientes a los diferentes narradores metadiegeticos, que aportan la rica acumulación digresiva que traza el telón de fondo de la narración principal.

Se reflejan así en el relato sus dos dimensiones constitutivas: la de la situación de relato y el resultado diegético de ese acto narrativo. Ello permite textualizar a un auditorio como narratario de la novela. Pero el proceso autorreferencial llegará todavía más lejos, hasta hacer de la diégesis misma, (la historia de Ulises propiamente dicha), un reflejo metanarrativo que muestra el aprendizaje de Ulises del arte del relato, y que describe detalladamente cada uno de sus actos narrativos.

Sintetizando, pues, el eje temático de la novela, *Las mocedades de Ulises* nos cuenta la historia del aprendizaje de un narrador; de la asunción explícita de que el protagonista cunqueiriano, (se llame Ulises, Orestes, Sinbad, Fanto o Paulos), es, como el Felipe de *Merlín y familia*, un *mentiroso* fabulador:

Ahora que viejo y fatigado voy, perdido con los años el amable calor de la vieja fantasía, por veces se me pone en el magín que aquellos días por mí pasados en la antigua y ancha selva de Esmelle, son solamente una mentira, que por ser tan contada y tan imaginada en la memoria mía, creo yo, el embustero, que en verdad aquellos días pasaron por mí y aún me labraron sueños e inquietudes, tal como una

¹⁶⁸ González Millán, *Op. cit.* pp. 40-41.

afilada trinchada en las manos de un vago y fantástico carpintero. Verdad o mentira aquellos años de la vida o de la imaginación fueron llenando con sus hilos el huso de mi espíritu, y ahora puedo tejer el paño de estas historias.¹⁶⁹

Esta inestabilidad enunciativa, que hace oscilar la modalización entre una instancia metanarrativa extradiegética, y una focalización a ras de personaje, homodiegética, o incluso metadiegética, es el distintivo más propiamente cunqueiriano. La autorreferencialidad de sus novelas alcanza así todos los registros, el metaliterario o metadiscursivo, el metanarrativo y aun el metalingüístico. Y ello en enunciados procedentes de todos los niveles textuales y discursivos, los de quien percibimos como *autor*, como *narrador* y como *personaje*, en un entramado en el que, además, estos papeles se trocan con facilidad.

¹⁶⁹ Cito por la edición de Destino, Barcelona, 1982, p. 9.

Poética narrativa

Para la definición del denso y encadenado soporte poético de la narrativa de Cunqueiro que se explicita en *Las mocedades de Ulises*,¹⁷⁰ y que sustenta todas sus novelas tenemos que acudir al fragmento metadiscursivo que preside la concepción del *Ulises*, ya citado arriba:

*Cuento como a mi me parece hermoso nacer, madurar y navegar, y digo las palabras que amo, aquellas con las que pueden fabricarse selvas, ciudades, vasos decorados, erguidas cabezas de despejada frente, inquietos potros y lunas nuevas. Pasan por estas páginas vagos transeúntes, diversos los acentos, variados los enigmas. Canto y acaso el mundo, la vida, los hombres, su cuerpo o sombra, miden, durante un breve instante, con la feble caña de mi hexámetro.*¹⁷¹

El lirismo de la formulación no cuestiona su validez metaliteraria, y, en todo caso la refuerza, al proyectarla sobre ese territorio fronterizo de lo extratextual y lo diegético del prólogo. El Álvaro Cunqueiro de carne y hueso se va disolviendo en un referente lejano del que sólo quedan unas iniciales reconocibles, al mismo tiempo que la tipografía y el tono empleados nos empujan hacia el espacio nouménico de la ficción, en un acto de signo equivalente a un apagarse de luces y subida del telón narrativos.

Nos encontramos ante los tres pilares esenciales de la poética narrativa de Cunqueiro: el *platonismo* de su concepción poética, concretado en la *vivencia* de la literatura como una realidad alternativa y hermosa; la palabra como instrumento creador de esa realidad; y la consciencia de lo efímero y fútil de esa experiencia creadora que, tanto la escritura como la lectura comportan.

Esta lectura poética y metadiscursiva se proyecta además sobre el nivel textual subsiguiente, el metanarrativo, en el que el placer de contar es traspasado a los narradores intradieгéticos, y especialmente a Ulises, contentándose la narración en referir sus actos narrativos. Bajando un peldaño más en la jerarquía textual, la autorreferencialidad alcanza asimismo el nivel metatextual y metalingüístico. Este último nivel es el cierre del círculo metaficcional de sus novelas, al concederle a las reflexiones sobre el lenguaje y la palabra, nuevamente, un valor metadiscursivo, (metaliterario), absoluto y fundacional.

Todos estos rasgos de la narrativa de Álvaro Cunqueiro pueden apreciarse en el texto. Así el marco pragmático metadiscursivo, “*Cuento como a mi me parece hermoso nacer, madurar y navegar*” y su plasmación metatextual, “*y digo las palabras que amo, aquellas con las que pueden fabricarse selvas, ciudades, vasos decorados, erguidas cabezas de despejada frente, inquietos potros y lunas nuevas*” y metanarrativa: “*Pasan por estas páginas vagos transeúntes, diversos los acentos, variados los enigmas*”, resumidos en el fundamental anhelo transcendente y demiúrgico de lo literario: “*Canto y*

¹⁷⁰ En adelante, nos referiremos a las novelas de Cunqueiro con las abreviaturas de *Ulises*, *Orestes* y *Cometa*. Se cita, en todos los casos, las ediciones en DestinoLibro, Barcelona, Destino, 1989, 1987 (segunda edición), y 1990, respectivamente.

¹⁷¹ Vid. supra.

acaso el mundo, la vida, los hombres, su cuerpo o sombra, miden, durante un breve instante, con la feble caña de mi hexámetro”

Podemos adentrarnos así en la lectura con una adecuación pragmática extraordinariamente precisa, pues el grado de *reflexividad* de este microtexto inicial con el conjunto de la novela establece las reglas de juego acerca de las convenciones narrativas que el texto asume, modifica o desplaza.

En primer lugar, Cunqueiro, (perdón, A.C., a quien calificarlo de *narrador extradieético* sería pertinente si este trabajo no reivindicase insistentemente la pertinencia del término *autor* para el análisis textual), insiste sobre la *ficcionalidad* de la narración, que se cifra en una realidad vital e incluso biológica: la de la imaginación, la nostalgia, la ensoñación e incluso la mentira.

En segundo lugar, esta poética reclama una fundamentación y un desarrollo retórico igualmente autorreferencial. La materia que constituye la narrativa de Cunqueiro aflora constantemente a la epidermis formal del relato: la palabra se convierte así en objeto de la narración, con múltiples significaciones; estética, lúdica, o gnoseológica e incluso ontológica. Las voces narrativas se revisten de una muy peculiar *ilocutividad*, que subraya su ficcionalidad y literaturización, al igual que los códigos diegéticos empleados, intensamente intra e intertextuales. Y en un nuevo reflejo metadiscursivo, *la situación de relato*, representada por una mimesis de la oralidad en la mayor parte de los casos, o en otras ocasiones en un contexto expresa y densamente libresco, es incorporada al espacio de la diégesis.

Por todo ello, las novelas de Álvaro Cunqueiro destilan *metaliteratura*, y en el caso que nos ocupa, su *Ulises* lo hace de un modo extremo, al relatarnos las peripecias del héroe no como protagonista de la *narración*, sino de la conversión de ésta en *relato*. Mucho más que narrar la peripecia de Ulises, con mayor o menor dependencia de su modelo intertextual, la novela narra cómo Ulises aprende a contar su propia historia. Este proceso puede documentarse en uno de los actos narrativos del propio Ulises:

el barbilampiño Ulises, hijo de Laertes, te aseguran que el rey que está retratado en esa moneda se llamó Menelao. Estoy aprendiendo a contar su historia (p. 127)

El narrador, utilizando la convención más enraizada de la novela, refiere actos y palabras del personaje, pero ya vemos que, simultáneamente, el personaje desde la diégesis se proyecta como narrador; *es el narrador*, y la novela la historia de su conversión de personaje *narrado* a la de narrador *fundador* del universo narrativo. Esta es la correspondencia que la narración opone a la *introducción* del autor, y que reafirma la identificación de autor, narrador y personaje subrayada por la focalización, aunque dispersa en el intenso *dialogismo* de la obra.

El reino de la literatura

Según los códigos más tradicionales del relato, el espacio de una narración que se desea presentar como ficcional, ajena al contexto situacional del relato, es un país muy lejano, que es, frecuentemente, un *reino*. Pues bien, la primera parte del *Ulises*, en la que se introducen los personajes y los temas de la narración, se titula *Casa real de Ítaca*.

Esta indicación paratextual se acompaña además del tratamiento que Ulises recibe como *príncipe*, a pesar de ser hijo de un carbonero. Pues bien, la novela brinda las suficientes claves interpretativas de esta *realeza* de Ulises. Así puede verse en la réplica que Laertes da a su hijo:

- Vine comiendo el bizcocho con pasas que sobró de la fiesta de Pascua de Resurrección. Subí nombrando las hierbas, las flores y las zarzas (...)
- Tienes en la boca, hijo, un noble canto. Se llama Ítaca, ¡Qué maravilloso libro! Poliades, burlón, secándose la calva con el pañuelo de hierbas, te diría “¡No te canses de pasear tus ojos por sus páginas iluminadas! ¡Es tu reino!” (94)

A la luz de esta identificación de Ítaca, el espacio de la narración, como el reino de la palabra, pueden reinterpretarse tanto esa insistencia en la realeza de Ulises, *príncipe* en tanto que aprendiz de *Homero* en estas *mocedades* narrativas de la novela, como algunos episodios pasados:

- ¿Cuáles son tus poderes reales, Laertes? Mira: ahí abajo está tu reino. Tu reino y el mar. ¿Qué es ser rey, Laertes? (...)
- Yo soy un carbonero rico. ¡No me cuelgan ni por mil onzas!
- Un rey cuelga, no lo cuelgan. Mi padre decía que un rey es un lujo, pero un hombre más libre que los demás en un pueblo no es ningún lujo. Te acercas a él en la plaza y le pides consejo. El rey tiene la palabra libre. Me dice: Poliades, robas en el peso.
- ¿Robas en el peso, Poliades?
- Sí, señor. Lo confieso, amo mío (...) ¿Ves? Te tomaba por un rey verdadero, Laertes.

En el mismo episodio, se proyecta sobre Ulises esta identificación de *rey* con aquél que es libre porque domina las palabras. Incluso llega a anticiparse cómo será este Ulises-rey en el ejercicio de sus facultades; pero paradójicamente a través de la voz de otros personajes, que lo imaginan en un discurso, no de la de Ulises mismo. Esta apropiación de la voz de Ulises representa desde el interior de la narración una modalización similar a la que el *autor* realiza desde el fuera de ella:

- Educa a tu hijo para rey, Laertes. En confianza, yo estoy por los héroes y por los dioses.
- No puedo contratar para educarle al centauro Quirón, maestro de Aquiles y de Jasón el Argonauta.
- ¡Qué noblemente dices esos nombres antiguos! Estás borracho y conservas el tono. ¡La boca de los reyes ama los hexámetros! (...) Imagínate a tu Ulises haciendo algo semejante en Alejandría o en Constantinopla. El Desterrado de Mantinea contaba en el muelle a los siracusanos de los navíos que vendrían a buscarlo, y cómo era su reino. (...) Las palabras del héroe Ulises en los muelles de

Alejandría diciendo cómo es Ítaca, tendrán un tono más dramático, y usarán para volar las alas negras de la melancolía.

Poliades, el personaje que dialoga con Laertes, es el que diseña, pues, por primera vez, la significación asignada a Ulises como personaje. Su función está lejos de ser secundaria, como parecería tras una lectura superficial, y su importancia podrá notarse nuevamente cuando, más adelante, se convierta en uno de los maestros del aprendizaje narrativo de Ulises. Para finalizar este episodio que cierra la primera parte, Poliades llega a fingirse Ulises, y llevar él mismo a la práctica lo imaginado en el fragmento anterior:

Poliades se levantó (...) se inclinó sobre la polis dormida, y con el tono humano que forjan los espíritus graves en las ocasiones solemnes, declamó:
-Ítaca es mi patria, una isla perdida en el mar de los griegos (...) Cuando un ítaco sale a recorrer mundo, su madre toma del hogar un trozo de leño, lo apaga, y con su carbón escribe sobre los labios del hijo esta hermosísima palabra: regresar. (44-46)

La significación de este *regreso*, tan repetido en la novela, debe buscarse, en nuestra opinión, en clave nuevamente metadiscursiva, en el texto introductorio ya citado. Lo traemos nuevamente aquí por su importancia para la comprensión del signo *Ítaca* en la novela:

Permitámosle al héroe Ulises que comience a vagar no más nacer, y a regresar no más partir. Démosle fecundos días, poblados de naves, palabras, fuego y sed. Y que él nos devuelva Ítaca, y con ella el rostro de la eterna nostalgia. Todo regreso de un hombre a Ítaca es otra creación del mundo. (7)

Si aceptamos la esencial autorreferencialidad de la obra, en la que su semiosis espacial es el reino de la palabra, entonces ¿no podremos interpretar que “*Todo regreso de un hombre a Ítaca es otra creación del mundo*”, represente, precisamente en clave *poética*, la *creación de mundo* que la práctica de la literatura supone?

Los rasgos que se atribuyen a este espacio textual en el que reina la palabra redundan en la caracterización de la ficcionalidad de la narrativa de Álvaro Cunqueiro, y con frecuencia aparecen reflejados en el texto: la palabra como material instituyente; el sueño como símbolo de la imaginación, la fantasía, la ensoñación y la nostalgia; y la mentira como sinónimo poético de la ficción. Estas tres dimensiones se sintetizan expresamente en el texto cuando Ulises se imagina sujeto de una narración;

Y si entonces, diciendo o soñando, enamorado de la hermosa mentira (86)

La palabra a veces es tan sólo el instrumento de la belleza, de la musicalidad del verso. En este caso, su manifestación tampoco se libra de una codificación metaliteraria,

-Tú Ulises, podías decir ahora mismo, con los pies en el borde del agua, unas palabras sonoras. Si levantas la cabeza, logras a Sirio vertical.

-Las palabras son inquietas mariposas que van y vienen (116);

si, como creemos, el texto contiene una alusión a la *mariposa de la belleza* juanramoniana.

Esa consideración recurrente de las *palabras sonoras* se complementa con la de las *palabras reveladoras*, portadoras de la verdad que la realidad de la apariencia nos oculta. En otras ocasiones, la palabra, e incluso la letra *es* la realidad en sí, en la visión nominalista y libresca propia del universo narrativo de Cunqueiro. Ambas orientaciones están asimismo recogidas en la novela:

-Conocí a un piloto ítaco, a un tal Foción.

-Murió en un naufragio. Está enterrado con mi manto. Fue quien me enseñó a mirar el mar.

-¿Hay escuela de eso en Ítaca?- preguntó Icarío (...)

-Sí -contestó el laértida-. Desde niños nos enseñan a mirar las cosechas y las estrellas, el mar, los bueyes, los mirlos, las armas, las mujeres, las palabras...

-¿Las palabras?

-Sí, las palabras. Ítaca tiene la forma de su nombre: el alto monte lo dice la I, la T con su palito transversal figura las albas montesías donde reinamos libres los carboneros, y la C y las dos A que siguen a la T los llanos son que llamamos las marinas, las riberas abiertas, los plácidos arenales. Es otro leer verdadero. (239)

Estas consideraciones acerca de la palabra, el sueño o la mentira como comentarios metadiscursivos son protagonistas de la segunda parte de la narración. En ésta, titulada *Los días y las fábulas*, se desarrolla el motivo adelantado por Alción en el final de la primera: la educación del príncipe. Ya sabemos que en el sentido en que estamos analizando la novela, este nuevo tópico literario, el del *regimen principis*, trata de su educación como rey de la palabra y de la narración. Distintos personajes actúan como maestros: el primero de ellos es el criado Jasón, encargado de cuidar al adolescente Ulises. Contribuye a la formación narrativa de Ulises relatándole su historia como esclavo. Su amo le torturaba haciéndole contar su vida durante horas, sin darle nada que beber. Es un caso único entre los narratarios cunqueirianos, que condiciona tiránicamente la dirección de la narración:

Mi amo tebano interrumpía mi discurso con frecuencia; quería saberlo todo; quería saber lo que pensaba yo en cada instante (...) No me dejaba adelantar en mi historia. Yo tenía sed, pero él no soltaba el jarro (...)

-Los dioses te concedieron una boca demasiado rápida, Jasón. ¿Cómo quieres contar una vida en una hora?

-Me hacía volver al comienzo (...) ¡Oh, horas y horas! Yo me caía de sueño. Decía lo que él quería. (...) ¡Tengo sed, amo! (...) Mi lengua es ya una áspera ortiga...

-Se reía de mí. Me preguntaba si yo había leído eso en Homero o en qué poeta. Yo no sé leer, Ulises (58-59)

Poco después, veremos la enseñanza que Ulises ha sacado del relato de Jasón; se solidariza con su sufrimiento, vive el relato como su propio protagonista, apareciendo, de esta manera, como el narratario ideal, opuesto al *amo tebano* de la metadiégesis. Ulises, además, desea incorporar el relato a su experiencia real, vivificándolo. Ese es el sentido, creemos, del final de esta secuencia:

Ulises se adelantó a Jasón y fue arrancando hojas a las hortigas que nacían contra la muralla (...) Por la noche (...) Ulises buscó sobre su cama la túnica, y en el bolsillo las hojas urticarias. Sin vacilar las llevó a la boca. Quería hacerle aquel favor a Jasón. Quería ser leal a la larga huida y oscuras noches aterradas de Jasón. (...) La lengua se le hinchaba en la boca y le ardía el paladar (...) “La áspera ortiga de la

lengua”, si es que está en Homero o en otro poeta, allí solamente será un bello hexámetro. (60-61)

Este texto aparentemente critica el modelo intertextual de la novela, lo que no armoniza con el tratamiento habitual que los modelos literarios reciben en las novelas de Cunqueiro, sometidos a un tratamiento lúdico, irónico o paródico, pero que no son nunca desvalorizados. Por eso quizá la lectura adecuada del fragmento sea una llamada a su vivificación, precisamente; a la incorporación de estos códigos narrativos pero revitalizados por un tratamiento personal y creador. Tal es, precisamente, la práctica habitual del escritor mindoniense.

En el segundo episodio de este particular aprendizaje, el papel de maestro le corresponde al piloto Foción. Se introduce así en la novela el tema marinero, tan del gusto de su autor, que la dinámica intertextual ya ha activado sobre la narración. La aportación de Foción es esencial, pues además de representar el gusto por contar que atribuimos habitualmente al *viejo lobo de mar*, introduce en su relato elementos maravillosos, con lo que atrapa al oyente-lector cualificado en el que Ulises se está convirtiendo.

-¡Cuéntame el viaje a Tartesos, Foción!- imploró Ulises.

-(...) Te espera el rey, el rey Argantonio. Está sentado bajo un olivo, por todo vestido un pañuelo blanco tapándole el ombligo. El saludo de allí es aplaudir; tu aplaudes y él aplaude. Un piloto debe conocer bien los saludos de los países. En el Líbano el rey te escupe dentro de la oreja y después te la limpia. Dice que así irán más fáciles sus palabras a tu mente. (63-64)

Además de la digresión imaginativa y la anécdota humorística, Alción instruye a Ulises sobre el valor revelador y creador de la palabra poética. El fragmento que clausura este episodio constituye la lección más importante que recibe el joven Ulises. Al final de otra de las narraciones de Alción sobre el pueblo de los Feacios, Ulises pregunta al piloto:

-¿De qué se hace la nave más ligera para ir a los Feacios?

-De palabras, Ulises, te sientas, apoyas el codo en la rodilla, y el mentón en la palma de la mano, sueñas, y comienzas a hablar: “navegaba, alegremente empujada mi nave por Bóreas vivificador en demanda de la isla de los feacios felices, vestidos de púrpura desde que amanece hasta que anochece”... (67)

La palabra instituye el universo de la narración, ya vemos que explícitamente relacionada con el sueño, el código de la oralidad y la sonoridad que simboliza el microtexto insertado. Lugares ya comunes en los textos de Álvaro Cunqueiro.

En el tercer episodio de la segunda parte se realiza por primera vez el discurso de Ulises: éste dialoga con su criado Alpestor sobre un combate de lucha que ha sostenido en las fiestas de la recolección.

-(...) Dímelo, Ulises, ¿por quién luchaste? ¿A quién tiraste la manzana?

-Nadie la cogió; quedó en la hierba y todavía estará allí. La encontrarán dulce los afilados diente-cillos de los nocturnos topos.

-¡Hablas casi en verso, Ulises!- dijo emocionado Alpestor (71)

También en este episodio Ulises conoce el primer desengaño amoroso de su juventud, apenas explicado. Ante una experiencia amarga, se perfecciona su capacidad de entender la literatura, incorporada a su propia experiencia vital. Un niño ciego recita una historia al son de una flauta, y Ulises la percibe con una mayor *competencia* que ahora va adquiriendo de la vida:

La voz infantil obligaba a la flauta, y le imponía su peso, y si de pronto suspendía el recitado quedaban en el aire cuatro o cinco notas melancólicas (...) Ulises posó todo su cuerpo contra el viento sur, que olía a heno recién segado. La frente le ardía de fuera a dentro, y las palabras del pequeño rapsoda eran brasas en sus oídos.

La historia del niño ciego es el signo de la literatura, de toda literatura, y mezcla deliberadamente la narración homérica que orienta la novela, con el otro código central de la narrativa cunqueiriana, el caballeresco:

La flauta se quejó larga y amargamente, acaso pretendiendo llevar ella a las añoradas esposas la voz de los héroes perdidos en el lejano mar hiperbóreo.

El leal Amadís descubrió su soledad... (73-74)

Este sincretismo refleja especularmente los dos códigos intertextuales hegemónicos en la novela, en una nueva representación autorreferencial de la misma, pues veremos que la ensoñación preferida de Ulises es fingirse Amadís.

“La hermosa mentira”

Continúa la educación de Ulises, ahora con el Tabernero Poliades convertido en su preceptor. Ya hemos aludido a la importancia de este personaje en el diseño de la novela, y, en efecto, Poliades es consciente de su papel, y lo manifiesta abiertamente:

Permíteme que te titule de príncipe en esta lección (75);

dice a Ulises al comienzo de la secuencia que le corresponde, haciendo explícita la configuración textual de esta segunda parte, que debemos atribuir por naturaleza al *autor*, quien pone de relieve, de esta forma, la unidad enunciativa de la novela a pesar de la multiplicación de las voces narrativas.

En esta parte, la *lección* es militar: Poliades enseña a Ulises el arte del tiro con arco. Mientras se ejercita en el tiro, su diálogo sigue girando en torno al relato. Ambas direcciones de la conversación son paralelas, pues mientras la reflexión sobre el contar se centra en la fantasía, la práctica del arco es ficticia, y se limita al gesto y a la imaginación de ambos:

Era ahora Ulises quien desde la aspillera, con su bastoncillo de junco, hacía el gesto del arquero. Silbó, mantuvo el silbo todo lo que le permitieron sus pulmones.

-¡Esa flecha, Ulises, llegó al mar! No dudo que ha encontrado en su camino el sucio cuello de un pirata tuerto. ¡Qué Poseidón juegue con sus naves a la pelota!

-¿Has visto alguna vez a Poseidón, Poliades?(...)

-No, pero he oído relinchar sus caballos.

-Poliades, ¿qué es lo que es mentira?(...)

-Quizá todo lo que no se sueña, príncipe (76)

A renglón seguido, podemos comprobar cómo Ulises asimila rápidamente las enseñanzas de su maestro, y se revela como un alumno aventajado. Poliades le relata, paseando ante unas casas, las historias de sus habitantes, entreveradas de nostalgia y fantasía. Cuando, llegados ante un grupo de casas abandonadas, Poliades interrumpe su narración, Ulises se muestra ya capaz de superar a su maestro, y de retomar él mismo el hilo del relato:

Poliades pasaba ante media docena de casas arruinadas, construidas al abrigo de la muralla de la ciudadela.

-¿Quién vive ahí?

-Nadie. Ya hace muchos años que no vive nadie.

-No, Poliades, ahí vive gente. Yo la conozco. Soy discípulo tuyo. Te digo ahora mismo, si quieres, su nombre y condición. Te señalo con mi mano esta casa (...)

Aquí vive Hierón, arquero tan noble como Coblianto. Nació con la mano izquierda de Bronce. Todas las mañanas, cuando canta el gallo, baja a enseñarme a tender el arco. Tu lección llega tarde, Poliades. La agradezco lo mismo, pero llega tarde. Permíteme que me alabe de mis maestros invisibles.

Nuevamente el tema del tiro con arco vuelve a remitirnos al campo simbólico del narrar. Poliades pone a prueba la imaginación de Ulises, actuando como un narratorio exigente y cualificado, pero el héroe sale airoso de la prueba:

Medimos el viento que hiere la flecha por dáctilos y espondeos. Portándole los arcos y la aljaba, viene con él una hija que tiene, quizás un año o dos más joven que yo. Todavía no le ciñeron los pechos.

-¿Cómo se llama? El embustero tiene que tener halcones en la lengua.

-Se llama Leo.

-Has tenido mucho tiempo para pensarlo

-Leo se descalza y pone su pie debajo de la punta de mi pie izquierdo, para enseñarme cuánto he de levantarla al disparar (...) ¡Hermosísima caricia, Poliades! Disparo: catorce, quince, dieciséis versos, y al final del viaje de la flecha, al final del canto, la herrada punta encuentra la diana. La palabra reveladora toma por alas las plumas coloradas del timón.

Poliades abría los brazos, admirado.

-¡Que San Ulises bendiga tu boca con el rocío matinal! (78-79)

La admiración de su maestro pone de manifiesto que Ulises ha madurado ya como narrador. Además, del mismo modo que el *autor* se complace con insistencia en la autorreferencialidad, desde extramuros del universo de la diégesis, Ulises, desde el corazón de este mundo, se revela, ya lo hemos visto, como un avezado narrador metaficcional. Poliades se ha rendido a la seducción de su verbo, y lejos del exigente profesor que acabamos de ver, actúa ya como un narratario ideal, un oyente cautivado por el discurso del protagonista:

-Y en esa otra casa, Poliades, vive Leda, madre de Helena. Abres la puerta y el aire que desplaza la madera de roble al girar sobre los goznes de hierro, aún mueve, en el oscuro portal, plumas perdidas del cisne. (...) No me atrevo a entrar, porque las palabras caen desde mi garganta al abismo de mi temor (...) Aprendí una vez, Poliades, lo que es tener ortigas en la boca. Me retiro en silencio (...) Leda siempre está ahí, distraída, soñando, con lirios en el regazo.

-¡Pruébalo, Ulises! ¡Muéstramela, con permiso del celoso Zeus! (79-80)

Llegados a este punto, el maestro reconoce que Ulises ha madurado completamente, y volverá a proyectar para él la evolución que ha de tomar en adelante la novela. De nuevo se pone de manifiesto la importancia que Poliades tiene en el diseño estructural de la obra, portavoz en la diégesis del *autor*:

-He viajado mucho todas estas noches, maestro. Anochecía en Ítaca, pero en mi lecho salía el sol, y levaban anclas mis naves, doce y más, y cada una su destino. Oía aplaudir a Argantonio remontando el río lechoso de Tartesos (...) ¿A cuántos días estábamos de Ítaca? Pasaba nocturna la nave en que viajaba Amadís. (...)

-¡Pronto maduraste, zagal! ¡Como el albérchigo en tierra solana!

-¿Soy un hombre, Poliades? (...)

-¡Señor mío! Voces fieles habrá siempre, siglo tras siglo, junto al vaso que conserve tus cenizas ociosas. Bocas humanas dirán de ti, como saboreando fuego del propio corazón: “Cuando el héroe Ulises, sabio ya en la temprana edad, inició alegre largas navegaciones...” (80-81)

La autorreferencialidad de este fragmento, y del episodio en su conjunto, demanda un comentario algo más detenido, pues contiene, sincretizados, muchos de los procedimientos metaficcionales utilizados por Álvaro Cunqueiro en sus novelas:

En primer lugar, pone de manifiesto una fuerte consciencia intratextual, al resumir las enseñanzas repartidas en todas las secuencias anteriores del capítulo; el mítico Tartesos del piloto Foción, el Amadís del relato del niño ciego; antes ha aludido igualmente a las ortigas en la boca del episodio de su criado Jasón. Ulises ha escuchado, ha soñado y, finalmente se muestra como un gran narrador, dueño efectivamente de la *palabra reveladora* y creadora de mundos. La unidad estructural del capítulo es, como podemos apreciar, patente, y sólo una crítica ingenua y superficial ha podido frivolar sobre la dispersión de sus relatos, sólo obedientes al placer de contar y a la digresión más o menos lúdica y erudita.

En segundo lugar, esta proyección macrotextual del capítulo funciona también prospectivamente, ya que el microtexto de Poliades, en el que de nuevo suplanta significativamente la voz del protagonista, adelanta la dirección de los capítulos siguientes de la novela.

Por último, el fragmento remite a significaciones profundamente instaladas en la novela desde el texto introductorio: la poesía, la literatura, es un anhelo existencial, una necesidad vital y una vía de conocimiento. Ulises se hace *hombre* cuando demuestra *dominar* la palabra. Eso, asimismo, le hace trascendente, pues, olvidada la existencia, permanece el arte. Esta concepción pone de manifiesto, además, el tratamiento de la intertextualidad en la narrativa de Cunqueiro; si en la concepción realista de la novela, la materia narrativa es la *realidad*, en la que aquí se formula, no puede ser sino la *literatura*. Por esa razón, de la misma manera que recrea modelos intertextuales como la *Odisea* o la *materia de Bretaña*, la novela es consciente desde el principio de que constituye una aportación nueva a esa *realidad de la palabra*, es decir, *autoconsciente*. Por eso Poliades se refiere a las navegaciones de Ulises, que aún no han comenzado en la narración, como algo pasado ya, y existente en la memoria de los hombres.

La narración no obedece inmediatamente, como era de esperar por las palabras de Poliades, esa prospección viajera, y se detiene en un nuevo episodio acerca de la formación del protagonista. Sigue vigente el modelo socrático de la misma, en el que la mejor escuela de Ulises es el diálogo con hombres sabios. En este caso, el magisterio le cabe al personaje de Bleontes, fabricante de panderos, y a un cantor ciego al que Ulises y Bleontes le llevan uno de ellos recién terminado.

El primero sirve especialmente para subrayar con sus relatos el nominalismo de la poética que Ulises asume en la novela, así como su voluntad fabuladora, que ya autorrefiere su narración como la totalidad textual en que se enmarca, es decir, la propia novela:

-Otro cante, Poliades amigo, y sea yo solamente atento auditor, o si San Ulises es favorable compañero, sujeto del canto y mi aventura el argumento.

-¡Mucho esperas de la vida, Ulises!

-¿Acaso es tan viejo el mundo? Llevamos este pandero a un cantor ciego. Antaño fue rey en Tebas. Por lo menos, allá reinó su nombre. En la mañana del día fatal todavía tenía los verdes de las colinas nativas posados en los claros ojos, pero al atardecer ya se habían aposentado, en las vacías cuencas, poderosas nubes rojas. Dijo Ulises, y señaló con el pandero antiguo hacia poniente, y en aquel mismo instante surgieron del mar amplias nubes encendidas, y quietas permanecieron sobre el abismo por donde el sol, con sus soberbios rayos, había rodado.

-Se llamaba Edipo- dijo Ulises, y golpeó por tres veces el pandero.(...)
-¡Ulises, te obedecen los meteoros! ¡Como en el teatro! (87-88)

En estos microtextos tan *literaturizados* se dan cita la autorreferencia, la intertextualidad y la inclusión de ese contexto situacional, de signo oral, tan característico de la novela. En el siguiente que deseamos señalar, la voz se ha transferido a ese cantor ciego llamado Edipo, al que Ulises ha pedido un relato. La narración del ciego es otro microtexto que especularmente refiere la novela, y, especialmente, sus mecanismos de creación de sentido:

El viejo comenzó a cantar. Tenía una voz que se extendía tranquila ante el auditorio, como el mar. Oírle decir las palabras que contaban de la nave que se apresta a zarpar para larga navegación era contemplar la propia nave balanceándose en la bahía. Se mecían los cuerpos como si estuviesen a bordo, y cuando la nave abandonó el refugio del puerto y cazaron vientos las velas en la mar mayor, todos sintieron el fresco aliento del noroeste en el rostro. Las islas, como pechos de mujeres dormidas, ofrecían delicias a la proa. ¡Nunca habían hecho los hombres navegaciones más hermosas! Aparecieron en un verso las golondrinas que regresaban al nido veraniego y el verso se curvó como un ala. Dijo el cantor de una ciudad y todos sintieron tierra bajo sus pies, vieron lámparas encendidas dentro de las casas y escucharon voces de gracioso y extraño acento. Dioses sonreían y dejaban caer sobre los nautas oro y sueño. (89-90)

Se trata, por otra parte, de una nueva anticipación macrotextual, que reiteradamente anuncia el motivo del viaje, contiguo en la novela. Pero antes, una breve secuencia introduce la muerte de Foción, primera experiencia trágica en la alegre mocedad de Ulises, para confirmar su madurez. La culminación de este proceso iniciático son las palabras de Laertes, ya citadas, que explicitan el sentido del reinado de Ulises (“Tienes en la boca, hijo, un noble canto. Se llama Ítaca. ¡Qué maravilloso libro! (...) ¡Es tu reino!). Y, finalmente, la ya anunciada partida:

-Padre, he de viajar (...) Convierto, padre Laertes, en recuerdos todas las miradas
-Regresa cuando todavía haya memoria de tu voz. (96)

“Las navegaciones más hermosas”

El tercer capítulo, titulado “La nave y los compañeros” narra la peripecia propiamente marinera de la novela. Ulises embarca con el piloto Alción en *La joven Iris*. Y sin embargo, este cambio en el espacio de la diégesis no supone la alteración de la dinámica estructural de la obra, que sigue consistiendo en una sucesión de actos narrativos. El viaje de Ulises no es otra cosa que la suma de los relatos de los marineros embarcados con él, y que, con su distinta procedencia, enriquecen la *historia* incorporando nuevos códigos narrativos; fundamentalmente, el del relato de aventuras y el de la narración caballerescas.

Por otra parte, como venimos señalando, la voz textual (o autorial) que introduce y enmarca en cursiva cada uno de los capítulos, mantiene un comportamiento similar que la que percibimos en el interior de los mismos. En la introducción a esta tercera parte, por ejemplo, dice transferir la modalización a Alción, (“*Cuento ahora por boca del piloto Alción y de los marineros embarcados con el héroe Ulises*”), pero estas voces seguirán siendo voces referidas, así como la de Ulises, que en todo caso continúa siendo el foco dominante de la enunciación. Más que un cambio en la dinámica textual, la voz autorial parece anunciar, sencillamente, la disposición narrativa del capítulo, constituido por los relatos de los marineros.

En la misma introducción, es Alción quien empieza este recitar de viejas historias, refiriendo cómo consiguió su barco. Es la historia de León Leonardo, que prosigue en el interior del capítulo, poniendo de manifiesto la continuidad de ambas dimensiones textuales.

Dicha narración calificada como *novela* en un comentario metatextual, presenta desde la introducción las características especulares de estos prototípicos microtextos que venimos analizando. León Leonardo regala el barco al joven Alción con unas palabras que vinculan la narración con el fragmento autorial de la introducción, verdadero *prototexto* de la obra:

Quiero gastar mis últimos días en imaginarme por dónde andarás, qué vientos saludan tu noble rostro en la proa, de qué isla ves las luces en la hora serotina. ¡Adiós, Alción! ¡Te regalo el mar! (104)

Además del relato del piloto, se convierten en narradores de este capítulo los marineros Basíledes, Timeo, Gallos, y Antístenes. Todos desgranar sus historias, de las que destacan por su importancia las de Timeo, cuya narratividad recuerda la novela de aventuras, y, sobre todo la de Gallos el celta, que introduce el código de las novelas de caballerías y, explícitamente, el *Amadís de Gaula* como nuevo y complementario referente intertextual de nuestro *Ulises*.

Pero entreverada con la de estos personajes, sigue presidiendo el relato la voz de Ulises. Sus intervenciones, a diferencia de aquéllos, nunca se producen en el barco, sino en las ocasiones en que se arriba a puerto, como si Ulises, para montar sus narraciones, necesitase un auditorio desconocido, ante el que poder desplegar el deslumbrante mundo de sus *mentiras*. La primera ocasión de lucimiento de nuestro héroe se presenta ante un tabernero desconfiado, que no reconoce la esfinge real en una moneda. Nos detendremos

en este episodio, que merece ser citado, a pesar de su extensión, por la amplia gama de significaciones autorreferenciales que contiene.

La densa codificación metaliteraria del discurso se subraya desde el principio en la admiración de uno de los narratarios del mismo:

-¿Y qué te importa? Casi todos los reyes que vienen en las caras de las monedas hace muchos, muchos años que han muerto. Lo que importa es que el oro sea oro y la plata, plata (...) ¿Pensaste alguna vez, cochino avaro, miserable agrario, en el enorme misterio del dinero? ¿Cómo es posible vender pan, fuego, aceite, sal, vino, amor, por oro y plata?

-¿Eso está escrito en alguna parte?- preguntó uno de los bebedores, que se había examinado una vez de escribano en Olimpia.

-Dudo que lo esté. Ese es vago saber de perezosos soñadores.

La secuencia, iniciada por el discurso de Alción, es enseguida retomada por Ulises, quien transforma la ilocución del mismo de manera radical, convirtiendo una discusión en una pieza artística. Para ello, acude a todos los procedimientos retóricos que van configurando la novela: un total control del relato por una voz metaficcional, en permanente autorreferencia; la profusión de la alusión a códigos intertextuales, en este caso igualmente homérico; y la textualización de la *situación de relato*, con cuyo referente oral contrasta el carácter libresco y artificioso, generado por los procedimientos anteriores. Véase, si no, el resultado:

-Tú sabrás quién fue ese rey- dijo.

-Un cabrón.

-Nombre cristiano o antiguo, o al menos mote, tendría.

-¡Yo te lo diré!- gritó desde la puerta de la calle la voz fresca.

El mozo Ulises entraba (...)

-El barbado Alción, y el barbilampiño Ulises, hijo de Laertes, te aseguran que el rey que está retratado en esa moneda se llamó Menelao. Estoy aprendiendo a contar su historia. Pero necesito, para contarla bien, tener muchos oyentes. Giro abriendo los brazos mientras digo del dilatado reino de Lacedemonia y sus riquezas entre almenas, y obligo al coro a abrirse, que al buen narrador no le gusta que los oyentes estén encima de él, cubriendo sus palabras con el aliento de sus bocas (127)

Se establece así en el relato una marcadísima disociación del plano narrativo enunciado, (en este caso metadieético), con el plano de su enunciación, en el que Ulises inventa y declama su relato, asumiendo el control de todos los mecanismos de su recepción, desde el tono, la gestualidad y los movimientos en el espacio del discurso. Pero por otra parte, esa disociación es pura ilusión, (como nosotros creemos efectivamente desde el paradigma teórico). Como en la novela, en el relato de Ulises no hay, propiamente, narración. Tan sólo *acto narrativo*. Los *verba dicendi* adquieren una nueva dimensión, pues no refieren ya solamente la enunciación de los personajes, de acuerdo con la convención más interiorizada de la narrativa, ya que Ulises no cuenta, sino que *dice que cuenta*:

-Cuando comienzo a decir la historia de Menelao voy subiendo, grado a grado, despacio, una ancha escalera como la que hay en el ágora de los ítacos. Habiendo subido seis escalones, me detengo, me vuelvo, y hago el elogio de los reales

palacios, cada palmo de pared iluminado por una lámpara de aceite perfumado.
¡Palacios de Menelao! Y de pronto digo:

-¡Leed en los tapices que cuelgan de los muros, a la luz de las vacilantes lámparas, cuyas llamas se asustan de los héroes y de sus corceles, las hazañas de Menelao!

En este primer discurso, Ulises se coloca como un narrador extradiegético. Su afán de protagonismo, no obstante, le lleva a acentuar el nivel teatral de su declamación, y la narración se disuelve en la descripción detallada de la situación de su relato. Ulises diseña aquí, asimismo, otra estrategia textual de particular relevancia en la obra y en el conjunto de sus novelas: la configuración de un ideal narratorio femenino, ante quién, movido por un deseo de seducir con la palabra, se despliega todo su artificio retórico:

-Así inicio el relato de las solemnes bodas de Menelao y Helena. Que este Menelao que patentiza esa moneda, posadero, fue casado con la más hermosa de las mujeres. Despacio, despacio, jugando con la cadena de bronce que llevo al cuello, me voy acercando a donde están las mujeres, y cuando estoy frente a ellas, como despertando sobresaltado de un sueño, con palabras apasionadas, como si me viera obligado a contar cómo es Helena antes de que huya para siempre a torres coronadas de tinieblas, digo cómo tenía el cabello, e inicio una tímida caricia a la cabecita perfumada más próxima a mi mano; alabo los ojos celestes, y busco con los míos, como el perdido en la oscuridad una luz amiga en lo lejos del bosque, los más hermosos entre los que me miran.

Pero irónicamente, los únicos oyentes son los bebedores y el avaro dueño de la taberna, por lo que esta incorporación del auditorio al relato evidencia doblemente la ficcionalidad del mismo. La significación prototípica de este texto sólo será probada más adelante, como si en esta ocasión Ulises se encontrase, en una nueva comparación con el código teatral, en un ensayo de relatos futuros.

Esta dinámica anticipativa no es ajena, como venimos viendo, a la estructura de la novela, en la que cada capítulo avanza la dirección de los capítulos siguientes. Así el erotismo que Ulises destila en este fragmento no se consume ante los bebedores, sino que abre un nuevo horizonte de expectativas que el lector podrá descodificar y recodificar más adelante:

Cuando digo del cuello, aprieto en el mío, tostado por el aire marino, la cadena de plata, y levanto soberbio la cabeza, como el macho de la garza cuando canta o muere. Aparto mi mirada honesta de las mujeres para elogiar los pechos de Helena, y me salen fáciles alegres comparaciones con manzanas, palomas, peces que saltan en el estanque y melocotones rojizos de Septiembre, y cuando me vuelvo a dirigir a ellas, siempre encuentro a algunas de las más jóvenes con los brazos cruzados sobre el seno. Canto los tobillos de Helena, y se oye el tintineo de las ajorcas de plata en los de las hijas de ricas casas, como entrando al baile. Y finalmente busco el rostro de una mujer de madura edad que todavía sea hermosa, y mirándola fijamente me retiro poco a poco, subiendo dos o tres escalones, y pausadamente, y como hablando para mí, exclamo:

“Ese fuego que todavía no aprendió a morir y amor se llama, saben alimentarlo igualmente la rosa que nació esta mañana, y la seda antigua perfumada con membrillos en el armario doméstico. Y cuando Helena cumplió los cuarenta años,

se dio cuenta de que todavía tenía en su corazón carbones que no habían sido encendidos nunca.”

-La hermosa señora desconocida se ruboriza bajo mi mirada, y yo me estremezco de placer y de orgullo.

De esta manera, además, Ulises consigue apropiarse y protagonizar un relato ajeno, en un nuevo reflejo del marco genético de toda la novela, por el procedimiento de destacar en su grado máximo los mecanismos de la enunciación y de la autorreferencia. En los próximos relatos insertados, Ulises será ya, sin ninguna mediación, el protagonista de la diégesis, suplantando a los héroes intertextuales de aquéllos. La continuidad del episodio en la novela quizá se pueda deducir del *suspense* con que finaliza el relato:

-Mañana revelaré el secreto de los ardientes amadores, y cómo huyeron por el mar, en la noche

Y de un modo análogo, podemos inferir una interpretación de la intertextualidad en la apostilla de Alción, que en cierta medida, reclama también un espacio para su voz, que había sido desplazada por la de Ulises. El protagonismo que reclama tal vez refleje el papel cómplice de la creación que le cabe como oyente, como lector :

-Paris (...) robó a Elena. Pero no la robó solamente a Menelao, que pasaba por ser su dueño. Me la robó a mí también, Alción, y a Ulises, hijo de Laertes.

Por otra parte, la densidad simbólica de la pieza se realza con el habitual comentario metatextual:

Ulises se acercó a Alción y le golpeó cariñosamente la cabeza con el puño cerrado.
-¡Somos fecundas viñas, piloto!
-¡Por fin se oye retórica en este erial!;

así como algunas de sus estrategias narrativas:

-Lástima que el discurso no fuera en la plaza, con mujeres -comentaba Alción-. Eso de buscar el rostro de una mujer madura en medio de la comedia, eso, Ulises, me gusta. ¿Quién te lo enseñó?
-Poliades. Lo tenía del teatro. (126-134)

En la siguiente ocasión que se presenta de recalar en tierra firme, Ulises va a poner en práctica la estrategia recién diseñada. Él, enamorado de la palabra, contará para enamorar. El celta Gallos ha introducido en su fantasía el mundo caballeresco y sentimental de la *materia de Bretaña*, y desde entonces, Ulises desea convertirse en *Amadís*.

Ulises contemplaba el fuego, incansable fruto terrenal, y se lo imaginaba a él también atento a las palabras del piloto. El fuego embarca con los hombres en los navíos, y Ulises, entre los viajeros que podía ahora mismo imaginar su calurosa imaginación, fértil en rostros, no encontraba otro más rico y generoso que el fuego. Le gustaría a él, en otra ocasión, contar la historia, tendiendo las manos hacia las llamas. Buscaría un héroe de lento paso, mozo y fatigado, vestido de vivos colores, la mano con frecuencia en la despejada frente, leal enamorado, señor de un remoto

país con altas torres, Gaula acaso llena de Banderas, y los infantes en el campo, galopando negros palafrenes, y en el guante el halcón. (110-111)

Pronto podrá cumplir su deseo. En Laconia, una mujer le pide que le acompañe para entretener con una historia a su hermana enferma. Esta vez el narratario se ajusta a su ideal, y se apresta al desdoblamiento, resaltado por la voz autorial, en Amadís de Gaula.

Ulises dejó caer la montera en el suelo (...) La dobló en el brazo ocultando el rojo forro, y todo él en negro, apoyándose en la blanca pared, contó su vida. La vida del señor don Amadís de Gaula (159)

Ulises se apropia del personaje de Amadís, en un nuevo reflejo del tratamiento de la intertextualidad, homológico al que Cunqueiro realiza del Ulises homérico. La isotopía de los diferentes niveles textuales recorre, estructurándola, la totalidad de la novela.

Pero durante su relato ante el personaje de la enferma —llamada Helena en clave nuevamente intertextual— entran en la escena seis muchachas. Ante este cambio en su auditorio, Ulises rehace las estrategias de su relato, una vez más de forma intensamente autorreferencial.

Piensa, ante el nuevo auditorio, dejar el modo heroico y levantado que traía, y busca en la imaginación un contar humano, libre de los temas y tropos de las escuelas. Acaso mejor que la historia de Amadís, hubiera sido contar la de un joven señor de Venecia, que viaja buscando esposa entre los griegos; hijo de Otelo y de Desdémona, salió a la madre en el color de la piel. Ulises cuando cuenta, está más seguro cuanto más cerca discurre del teatro que le recitaba Poliades. Eurípides había dejado su huella en el gesto y en el lamento. También tenía Ulises, contando, prontos fantásticos heredados de Foción (161)

El texto concita, en efecto, la mencionada introducción de la situación del relato oral, “Piensa, ante el nuevo auditorio, dejar el modo heroico y levantado que traía”; la multiplicación de los referentes intertextuales; “Acaso mejor que la historia de Amadís, hubiera sido contar la de un joven señor de Venecia, que viaja buscando esposa entre los griegos; hijo de Otelo y de Desdémona”, el comentario metaliterario; “Eurípides había dejado su huella en el gesto y en el lamento”, con la alusión intratextual como refuerzo de la unidad de la novela, “Ulises cuando cuenta, está más seguro cuanto más cerca discurre del teatro que le recitaba Poliades (...) También tenía Ulises, contando, prontos fantásticos heredados de Foción”. Y, finalmente, introduce un nuevo elemento que adquirirá una creciente importancia en la novela y en sus obra posterior: la incorporación de los códigos del texto teatral.

Se explicitan así una serie de rasgos que ya se venían percibiendo en la novela, tales como la detallada descripción de los movimientos y la gestualidad de los personajes mientras hablan, el marco oral de los actos narrativos, presentados ante un auditorio, el tono *retórico* de determinados discursos, que el texto realza comparándolos, precisamente, con el teatro.

Y será a partir de este momento cuando el teatro se constituya en una dirección temática de la narración. El nuevo referente intertextual, será, como se ha apuntado, la

obra de Shakespeare, en una nueva extensión del horizonte interpretativo de la novela. Este nuevo código, que Cunqueiro ya ha puesto en práctica en una novela anterior,¹⁷² no desplaza, sino que se integra con el de la épica homérica y el de la novela de caballerías, sobre los que se volverá en seguida. La referencia teatral se queda para el capítulo siguiente, constituyendo aquí un elemento anticipador de las expectativas de lectura, de cuya regularidad ya tenemos constancia en la estructura de la novela.

El tratamiento de los intertextos merece un breve comentario, en el sentido en que Cunqueiro reclama su apropiación libre y creativa. En otro sentido, la mezcla de modelos de tan diversa procedencia en un todo indistinto parece reflejar la unicidad de la concepción literaria que late en sus novelas. (Así, en el antes citado discurso en el que Ulises inventa la historia de Amadís, su narratorio es la Helena homérica, si bien modelada, al estilo de Cunqueiro, en el personaje de una pobre inválida.¹⁷³) El tono lírico y la musicalidad de su prosa, así como la aludida presencia de códigos teatrales podría interpretarse igualmente en esa dirección.

El modelo intertextual se textualiza en un doble sentido: se señala su existencia como elemento *genético* y, al mismo tiempo, se incide en el distanciamiento del mismo, acudiendo muchas veces a un tratamiento lúdico que no excluye la ironía e incluso la parodia. La alusión más explícita al intertexto homérico que modela referencialmente la novela aparece revestida de esta ambivalencia:

Ulises se hacía marinero. Alción lo examinaba de Pléyades (...) y le enseñaba que su nombre quiso decir, para los antiguos (...) las palomas.
-(...) ¿Dónde las nombra Homero, vástago sonoro de los retóricos? ¡A ver si sabes responderme! (...)
-Sí. Es en la Odisea, en el nostos de mi ilustre homónimo, el héroe de las batallas y de los discursos. (175)

Se señala así esa doble dimensión de continuidad y distanciamiento respecto al intertexto (“mi ilustre homónimo”), así como su importancia genética en el diseño de la novela, puesto que Ulises es, también el texto homérico, el *héroe de los discursos*.

Esta interpretación que Cunqueiro hace de la *Odisea* recoge la peculiar narratividad de la aventura homérica, en la que Ulises no es un mero personaje narrado, sino el sujeto de su propia narración, que relata ante los feacios en la segunda parte de la obra. Se abre así una nueva isotopía semántica, que comienza en la relación de la *Odisea* con el diseño

¹⁷² Nos referimos a *Las crónicas del Sochantre*, en cuyo texto se incluye el de la representación *Romeo y Julieta, famosos enamorados*.

¹⁷³ En frecuentes lugares de sus novelas, Cunqueiro manifiesta esa predilección por los personajes de mujeres con alguna tara. En este caso, puede apreciarse en el fragmento con el que Ulises concluye su historia: “Helena sonrió a Ulises. (...) Por entre la sonrisa asomaba, húmeda, la punta de la roja lengua. Del minúsculo cuerpecillo, tamaño una muñeca de Florencia, se levantó un bracito escuálido, infantil, que terminaba en una mano sin dedos. Helena le decía adiós a Ulises (...) - Acaso la del dedo en los labios se llame con el más hermoso y turbador de los femeninos nombres: ¡Helena!” (167-168). Poco más adelante, se subraya la dimensión intertextual, en el sentido que acabamos de señalar: “-¿A quién conociste en Laconia, meditabundo laértida? -pregunto Basílides. / -¿Me creerías, Alción (sic) amigo, si te dijese que verdaderamente he visto sonreír a Helena, la esposa de Menelao? La misma sonrisa, ítaco autóctono, que vieron los ancianos de Troya en lo alto de la puerta Esceas, y dijeron que era bueno, decente y conveniente que los hombres murieran por ella. (170)

del *Ulises*, y que termina en la proyección sobre cada episodio de la narración, de la voz autorial en la de Ulises al centrarse en la descripción de los “discursos” de éste.¹⁷⁴

El capítulo avanza hacia su fin no sin dejarnos el avance del siguiente. Ulises, quiere desembarcar en Paros para asistir a la representación de *El rey Lear*, que introduce indirectamente el motivo teatral en la novela:

Basíledes le explicaba a Ulises el teatro nuevo.

-Ahora no salen los dioses parciales y caprichosos, decidiendo. Ahora la basta al hombre consigo mismo. Compra y paga. Como el hombre tarda en saber lo que quiere, por eso hay comedia. En Paros no hay velo para las actrices, y en los descansos puede pedirse la palabra al coreuta, y poner otro reconocimiento al final de la peripecia (...)

-¡Acaso pida yo la palabra en Paros!- dijo Ulises, imaginativo. (175-178)

La “cuarta parte”, último capítulo de la obra, se titula, precisamente, *Encuentros, discursos y retratos imaginarios*. Las “navigaciones más hermosas”, la novela toda, son estos *discursos* del héroe; el libre viaje de la imaginación y la fantasía por el territorio ignoto de la literatura.

¹⁷⁴ En la introducción a una edición de la *Odisea*, Álvaro Cunqueiro reflexionaba en 1981 sobre la obra en unos términos que, aunque retrospectivamente, pueden arrojar alguna luz sobre esta interpretación de su *Ulises*. “la Odisea nos cuenta una gran aventura del mar, el lento y azaroso regreso a su pequeña patria de uno de los campeones que se ilustraron ante Troya, Ulises, el astuto, el héroe de las batallas y de los discursos. (...) Llena la Odisea de aventuras extrañas y prodigiosas (...) Y esto será lo que Ulises, cuando está ante Alcínoo y los príncipes de los feacios contará a los atentos y sorprendidos oyentes (...) Siempre el que regresa de un largo y difícil viaje tiene qué contar. (*Odisea*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1981, pp. 9-10).

Final del viaje

Ulises se separa de sus compañeros y desembarca en Paros para asistir a la representación de teatro. Conoce a Zenón, un mendigo al que toma por sirviente, y al que le gusta contar y escuchar historias, un lugar ya común en los personajes que pueblan la novela. Ulises, en esa constante absorción de todo lo existente por su relato, convierte en su imaginación al personaje *real* de Zenón en parte de sus relatos futuros:

Ulises le iba tomando gusto al contar de Zenón, variado y burlón, y acompañado de tanto juego de cayado, y con éste dibujaba el perfil del personaje en el aire. Ulises se imaginaba, cuando pasados años, contase de él, cómo haría la frente redonda y la recta nariz, y las piernas largas. ¡Quedaba retratado en una feliz memoria, irónica y sentimental! (202)

Zenón aconseja a Ulises que se aloje en casa de la señora Alicia. La forma en que se introduce este motivo, deja ya entrever que la entrevista de Ulises con ésta, constituirá una ocasión perfecta para el lucimiento narrativo del protagonista, ante un nuevo narratario femenino:

Te pediré dos reales por semana, y tú le ofreces tres reales por cada dos semanas. Háblale lenguaje elevado, y mete en el dictado alguna cita literaria. ¡La gente quiere ser apreciada! (203)

En el diálogo con la señora Alicia, se despliegan plenamente todas las estrategias narrativas que se han venido apuntando a lo largo de la novela. El proceso de desdoblamiento de Ulises en personajes que relatan una biografía inventada; el permanente comentario metanarrativo que acompaña a ese relato; la detallada descripción de la situación, movimientos y gestualidad del orador; la participación activa del oyente, configurado como el narratario femenino ideal al que cautivar.

En este caso, Ulises imagina la historia de *Dionís, el Bastardo de Albania*, presentándose así como un consumado *mentiroso*:

-¿Puedo llamarte de alguna manera, joven forastero? (...)

-¡Señora, no te puedo mentir! ¡Puedes llamarme el Bastardo de Albania!

Y a partir de este momento, la voz autorial asume irónicamente este desdoblamiento: “Ulises, digo Dionís de Albania, bajó la cabeza y apoyó las manos en las rodillas” (206).¹⁷⁵

El microtexto revela la indisociable relación de la invención y del relato, con la coparticipación activa de su destinatario (el lector aquí siempre simbolizado en un oyente):

El tono no era fácil. Alicia pasaba ya de los cuarenta, y vacilaba entre entregarse a los infantiles recuerdos, poco a poco vestidos, en los horizontes de la memoria, con encantadores resplandores, o en acudir presurosa con la final dosis de aceite a la

¹⁷⁵ Este procedimiento se ha ensayado anteriormente en la narración de Ulises ante la enferma, en la que se finge Amadís: “Helena le decía adiós a Ulises (...) El joven Amadís, dolorido y misericordioso, (...) dijo confidencial” (167)

lámpara desasosegada de los deseos, por últimos alocados y vehementes. (...) Se sentó en un pequeño taburete, y por un instante vio Ulises que todo aquel cuerpo y aquella alma tímida cubiertos de encajes, despertaban aguardando el mediodía de su voz. Sí, el mediodía. Ahí estaba el tono. (204-205)

Se va articulando así la narración de Ulises como una persecución del interés y la complicidad del narratario. La situación oral que se mimetiza se traduce en la abierta verbalización de la *actuación* del narrador:

Las manos del laértida se mostraban hermosas, vivas, sobre el rojo encendido de las calzas. Supo que los ojos de la señora Alicia hacían posada en aquella gran palabra de sus manos, diez sílabas concertadas, crispó lentamente los dedos, fingiendo terror y desesperación; le divertía angustiar a aquella manzana madura de la que venía tan cálido perfume de claveles. (206)

El relato, no obstante, es calificado recíprocamente como *novela*, y la autorreferencia al interés en atraer al narratario, se compara con el acecho de una cacería:

La novela asombraba a la señora Alicia, que la cogía con sus propios labios y parecía ir la repitiendo. Ulises, atento a la perdiz que viene al reclamo, refuerza el tono (209)

El relato, como vemos, es asumido por el oyente como propio. La señora Alicia ha sido ganada al mundo de la ficción inventada por Ulises. También recíprocamente, asume en su plano narrativo elementos procedentes del ficcional. Aquí se concentra el erotismo latente en los sucesivos discursos que Ulises ha venido ensayando; en éste, efectivamente, *refuerza el tono*, y carga las tintas en la sensualidad de su narración:

se me recordaron las damas que me lavaban los pies, oyéndome romances mientras me los secaban con paños de lino calentados en sus senos

La reacción de la señora Alicia es el premio que obtiene Ulises por su relato; esta adhesión total al mismo se traduce en la entrega amorosa de la dama. Esa es, creemos, la significación del papel femenino que la novela asigna a los narratarios idóneos. Entrar en el mundo de una narración, parece decirnos el autor, es, como el enamorarse, una enajenación.

-¡Dionís, te lavaré los pies! (...)

La señora Alicia se arrodilló y comenzó a lavar los fatigados pies del albanés. (...) Sacó del seno un paño de lino que había entibiado allí, y apartando el barreñón se dispuso a secar los pies del héroe. Ulises, digo Dionís de Albania, recordando la costumbre que tenía en su Rocanegra, recitaba un romancillo de galanes (...) La señora Alicia, secando y oyendo, ensoñando y despertando, ni se daba cuenta de que se le volcaban, inclinándose en la faena, los frescos, albos, redondos pechos fuera de los encajes, y casi rozaban en los pulgares abiertos y osados de don Dionís, el muy secreto, dolorido, fugitivo príncipe. (214-215)

El episodio se cierra, como es habitual, con el comentario metatextual que lo ensalza, puesto en boca, en este caso, del personaje de Zenón: “-¡El parrafeo fue largo! ¡La dejas camelada, capitán!” (216)

La prueba definitiva de este *crescendo* narrativo será la aparición de Penélope, personaje que desde el intertexto que modela referencialmente la novela, simboliza el amor definitivo. Pero desde su primer encuentro, intuimos que algo decisivo ha cambiado en el comportamiento de Ulises. Su verbo fácil se resiste a fluir, su capacidad para la fantasía y la invención no se despliegan ante quien, suponemos, debería ser su destinatario perfecto. Para empezar, Ulises no miente sobre su nombre, sobre su historia o sobre su viaje. Ante la señora Alicia acaba de declarar:

Mientras, yo ando mundo. (...) Estudio la filosofía de la venganza, y me educó libremente en el ejemplo de los coronados de la antigüedad. Me quedaré en Paros para ver representar en vuestro teatro (214) ¹⁷⁶

Ante Penélope, en cambio, se sincera. El episodio, además, comienza a diseñar autorreferencialmente el final de la obra, ya cercano:

-Me llamo Ulises, y soy nativo de Ítaca, una isla lejana. (...) Además de hierbas medicinales, escucho el canto de pájaros extraños y busco esposa. Mis padres me autorizaron a regresar casado.

-Mi madre murió. Solía decir que muchas veces una bella esposa, traída a una isla desde otra remota, es el más hermoso final de una novela.

La petición de mano ante el padre de Penélope vuelve a incidir en el cambio que se ha operado en el protagonista. ¿Podríamos interpretar que Ulises, al encontrar al verdadero amor, se ve obligado a abandonar el mundo de sus ensueños, para volver a la realidad, a *su realidad* en la novela?

Buscaba palabras y él, fértil en el vario discurso, imprevisto embustero, sabedor de historias y pasos famosos, jonio en fin de suelta lengua, se hallaba mudo. (...) Ulises halló la ocasión de hacerse dueño de su propio discurso, de referirse a sí mismo y a su presencia, de llevarla, como solía, a la curiosa atención de los circunstantes. (...) se inclinó, digo, el laértida, y con la voz de Amadís, o de Menelao mozo, o de Romeo, con la voz clara y estremecida de los que se gustan heridos de amor (...) anunció:

-Yo soy, Icario, un honesto pretendiente de amor. (234-235)

La escena se cierra con la promesa de que Penélope será llevada a Ítaca para la boda en la época de la vendimia. Esta *palabra* dada vuelve ahora a corporeizarse, y a convertirse en tema explícito de la autorreferencialidad de la narración:

-La boda, -dijo Icario-, puede ser para la víspera de S. Juan.

-Pongo mi palabra en tus manos- declaró Ulises.

Tenía en su espalda la mano abierta de Penélope. La pequeña y dulce mano estaría oyendo latir su corazón, mirando con las yemas las letras, una a una, de las palabras locas, enamoradas, ardientes, que el mozo estaba inventando. Palabras que al pasar por el camino de esa mano, del sueño de él a la inmensa expectación de

¹⁷⁶ Texto que nos parece una anticipación de los rasgos predominantes del protagonista de *Un hombre que se parecía a Orestes*, y que, de ser así, extendería al conjunto de sus novelas la proyección macrotectual que señalamos en el interior de las mismas.

ella, se detenían un instante en la señal que el estribo del telar antiguo había hecho día a día, en la palma de la paciente tejedora. Y el amor se hizo en aquel mismo instante profundo y puro, y eterno. (240-241)

Este motivo se une en este estadio de la novela, a una insistente alusión al teatro, no en vano se anunciaba el tema teatral como uno de los ejes del capítulo. Estas alusiones suelen corresponder al personaje de *Pretextos* (el nombre no puede ser más significativo y jocoso al respecto), como puede verse en su brindis final:

-En una piedra blanda, joven esposa, grabaré para ti con la punta de mi puñal el nombre de la isla. Podrás acariciar así mi país cuando estés sola, mientras yo no te lleve a él en trotadora nave.

-¡Eso parece hablar de teatro, sí señor!- aseguró admirativo Pretextos (...) Cuando los amores de la vida se parecen a los del teatro (...) yo me alegro y me siento en primera fila. -Llenó una vez más el cuenco de aquel vino ácido y suelto, y brindó amistoso-: ¡Porque empreñes tan aína como las damas en la tragedia! (239-240)

A continuación, Ulises, acompañado de Pretextos, conocerá a Juan Pericles, el primer actor de la compañía que ha de representar *El rey Lear* en Paros. Nada más separarse de Penélope, Ulises recobra sus atributos de fabulador mentiroso. La *realidad* de sus ficciones ha cobrado forma en sus oyentes, y al encontrarse nuevamente con Zenón, aquélla se introduce de nuevo en el relato:

-Éste es Pretextos, Zenón, que baja a Paros a imitar el búho en la función del rey Lear. (...)

-Amo, le hablé de ti a la bailarina y a Juan Pericles. Les dije que eras de la familia del rey Lear, un príncipe de britones, y que querías saber por el teatro cuán tristemente fue cortado aquel ciprés real.

-¿Eres de esa sangre, señor Ulises? (...)

El amor a Penélope le imponía a Ulises una natural veracidad en todo lo que ahora había de decir de sí. (...) Tenía que ser verdadero, a pesar suyo y por amor. Pero la ocasión de pecar estaba allí, en la asombrada mirada de Pretextos, (...) en el temblor de la voz del imitador (...)

-Sí, de esos soy, por una abuela mía que parió de Ricardo Corazón de León. (244-245)

Con la anunciada boda, y cercano el final, el mundo de ficción inventado por Ulises se está desvaneciendo. Pero en contacto con el teatro, intenta revivir por última vez. La inclusión del motivo teatral en la diégesis opera como un mecanismo desestabilizador de las expectativas de la lectura. El teatro representa manifiestamente la ficcionalidad en sí, y ésta se refleja sobre la narración para contrapesar la adhesión intertextual de la novela, abocada al reconocimiento y reencuentro final. El modelo intertextual se cuestiona explícitamente, pues Ulises, Pretextos y Juan Pericles discuten diferentes versiones de la obra:

-El rey Lear, dice el coro en la función que vi en Samos, venía del mar, era del mar (...)

-¿Sabes tú si quiso parar el golpe? ¿Cómo le habían salido las hijas mayores? ¿No tendría servicio secreto como los venecianos? (...) Ese Ricardo Corazón de León de que hablaste, ¿venía del Rey Lear por la leal Cordelia? (...)

-No, que venía de la impaciente y lujuriosa Gonerila y del bastardo loco.
-En mi texto -contradijo Pericles- no llega a parir. (252-253)

Al final de la escena, un mendigo intenta asesinar a Ulises, pero equivoca el tiro, y el puñal alcanza al actor. Ante el juez de la polis, se reproduce un parecido tratamiento de la dinámica intertextual, que genera un efecto de incertidumbre sobre la narración:

-¿Era a ti a quién iba el cuchillo, eh? ¿Al corazón?
-Sí, a mi. Pero en el instante mismo en que Dionisio lanzó el cuchillo, Juan Pericles iniciaba un majestuoso galope, imitando al gran rey Lear (...)
-¿En qué parte de la tragedia, eh? ¿Eh? ¿En qué versos?
-En una parte, juez, que todavía no ha sido representada en Paros. (257-258)

Hace tiempo que la voz autorial se ha hecho eco de esta incertidumbre en la novela: Ulises al separarse de los compañeros, se da cita con ellos en *la luna de las vendimias* para regresar a Ítaca. Ese momento se anticipa como un posible narrativo, poniéndose de este modo de manifiesto la inestabilidad de la evolución y del final del relato:

-¡Te tira Ítaca!- le gritará Alción si lo halla en la bahía laconia cuando brote la luna nueva de las vendimias. (232)

El futuro verbal contrasta con la sintaxis condicional, y genera esa incertidumbre y desestabilización textual que venimos señalando. No es extraño, por lo tanto, que Ulises no llegue a su encuentro, ni Penélope viaje a Ítaca en la época de la vendimia. En las apenas cuatro páginas de este breve capítulo final, se desarrolla toda una nueva *odisea*, que recoge muchos de los motivos de su *ilustre homónima*; naufragios, batallas, sirenas y, sobre todo, discursos incluidos,¹⁷⁷ incidiendo así en el paralelismo intertextual de la novela. Ulises vuelve a Ítaca ya viejo:

Pero Ulises, adulto fatigado, regresaba. Sus pies se hundían en la playa de Ítaca, y del roce de los pies con la arena nacía una oscura canción. El héroe se vestía con burdos paños remendados, y la barba le poblaba el pecho. Hubiera podido anudar en ella cien años.

Pero, y lo que es más importante aún, Penélope no está esperándolo pacientemente; no ha llegado siquiera a la isla, y es Ulises quien deberá sufrir esa larga espera que imaginaba, (que todos imaginábamos, intertextualmente), en ella:

Confiaba encontrar a Penélope en el paterno hogar. (...) Fue reconocido difícilmente, aunque le daban su nombre y derramaban laudes y lágrimas. El perro Argos murió, del corazón acaso, cuando sintió sus pasos, y sin poder ladrar. (...)
-¿Quién es Penélope?- pregunta Euriclea, y no necesita respuesta. (...) La espera le pesaba a Ulises en el corazón. Se le ponía la impaciencia a temblar en la boca, y decía palabras vanas y en la soledad lamentos. (268-269)

¹⁷⁷ “Las olas del mar lo llevaron a desconocido país, rico en ágoras, en las que contó notables vidas, todas diferentes y todas suyas. Muchos fuegos se consumieron delante de su voz.” (267)

Este planteamiento demanda una interpretación, una reinterpretación de la jovial vagancia imaginativa y narrativa, que, sistemáticamente, ha venido configurando la novela. Necesitamos volver a determinados textos, y, en una nueva lectura, a la tantas veces citada introducción autorial de la novela. En dicha introducción destaca ahora el contraste temporal entre al autor y su proyección diegética en el personaje de Ulises. Las *mocedades* se escriben desde la madurez, (“*las mocedades que uno hubiera querido para sí*”), y desde una perspectiva en la que ya existe el desengaño y cierta dosis de amargura, (“*Pero toda novedad y primavera penden del corazón del hombre, y es éste quien elige las estaciones, las ardientes amistades, las canciones, los caminos, la esposa y la sepultura, y también las soledades, los naufragios y las derrotas*”) La novela es un viaje a un mundo ensoñado y esencialmente bello, obrado por la magia de la palabra poética. Pero es un viaje de ida y vuelta, ya que, en un último trance de autorreferencia, nos llega el despertar, que inexorablemente nos traerá el pasar la última página de la obra.

El final de la lectura, y con él la desintegración del universo narrativo, de la *historia* propiamente dicha, es el final del viaje. Es asimismo el episodio del *reconocimiento* del lector con la ficción, y con su acabamiento. El sentido de este viaje de regreso está incluido en la novela desde su comienzo, y se reitera de manera recurrente (“*Permitámosle al héroe Ulises que comience a vagar no más nacer, y a regresar no más partir*”, nos recuerda la introducción).

Por eso la “nave de palabras” que Foción enseña a Ulises, no sirve para el regreso:

- ¿De qué se hace la nave más ligera para ir a los feacios?
- De palabras (...) Pero para regresar la nave de palabras no sirve. Hay que arrastrar la carne por el agua y la arena. (66);

la capacidad fabuladora del cantor ciego conllevaba una oscura cara de destrucción:

- ¿Fuiste rey en Tebas?, le preguntaba Ulises, arrodillándose ante él (...)
- Ciego yo, Tebas se sumerge en la noche oscura. Es igual que estemos cerca que lejos. Y poco a poco te vas olvidando de Tebas y de sus siete puertas, y las murallas se desmoronan a la vez en tu memoria y en la tierra oscura y zarzaleja. Si a destruir todo esto se llama ser rey, yo lo soy de Tebas, olvidándola voy, y derruyéndola. (88);

y Laertes ha advertido a su hijo antes de la partida:

- Son muy diferentes los caminos de ir y los de venir, y los hados son siempre más favorables al que parte que al que regresa. (96)

Como Ulises en Paros, el autor toma la palabra al final de la función para participar con un nuevo *reconocimiento* a la tragedia. Es su aportación creadora a la Ítaca del mapa de la literatura. En su regreso a Ítaca, es Penélope la esperada. En la escena final, Ulises ha reconocido la amargura que Foción le había enseñado, simbolizada en el agua del mar:

No quiero decir cuánto esperó Ulises, los años o los siglos acaso. Cuando hablaban de él los compañeros y los cantores, parecían hablar de alguien muerto hacía mucho tiempo. Pero quiero decir simplemente que esperó, y ya se sentía más que maduro, y se le antojaba podredumbre la madurez, de tan cansado, solo, y no más que un

vago sueño por amigo cotidiano, cuando la voz, aquélla tan fácilmente vecina al grito, dijo lentamente su nombre. Vinieron a sus oídos las sílabas rodando, como a la quilla de la nave arrastrada en invierno a la arena, llegan tres olas ya vencidas, y solamente espuma, cuando sube el mar.(...) Penélope, la tan amada, era amarga. En la memoria de Ulises surgió Foción mojándole el rostro.

-¡Toma, prueba! ¡Es amarga!, ¡Es el agua del mar!

Nacieron en un instante abriles en el aire, y la harina de los días se hizo pan. El héroe pulsaba a Penélope como quien tiende un noble arco, y lanzaba la flecha de la sonrisa recobrada contra las tinieblas, reinventando la luz. Nacieron hierbas otra vez, y las cosas tuvieron nombre. Reemprendieron su curso el sol, la luna y las estrellas. (269-270)

Pero este atisbo de amargura se disuelve en este feliz reencuentro final. El centenario Ulises de unas páginas atrás, renace, eximido, por obra del amor y de la poesía, de los dictados del tiempo.¹⁷⁸ Volvemos así, circularmente, al sentido original del regreso a Ítaca: el de la aportación creadora de lo literario, en la fundación de mundo que se realiza en la palabra hecha relato; la palabra reveladora, que devuelve a la insuficiente e inestable realidad de la apariencia, el verdadero nombre de las cosas.

¹⁷⁸ En la citada *Introducción* a la *Odisea*, podemos apreciar como Cunqueiro, indirectamente, hace una interpretación de este tratamiento final de su novela, aunque se refiera al poema homérico: “*Pero algo hay en los cantos de la epopeya, además, que nos sorprende, y es el aroma sutil de juventud que envuelve al protagonista (...) Envejece el perro Argos, y muere en su estercolero cuando Ulises se acerca a su casa, pero Penélope se mantiene en la flor de la juventud (...) Veinte años han pasado, y Ulises llega tan mozo como salió para la guerra de Troya (...) Pasan los años, pero para la hora luminosa del reconocimiento, Ulises y Penélope han de presentarse en la más espléndida juventud.*” (*Op. cit.* pp. 10-11) La relación entre la *Introducción* y la novela se explicita sutilmente al final de aquélla: “*Alguien imaginó alguna vez un santo de la Iglesia griega, San Ulises, que había inventado el remo y el deseo de retornar al hogar en el corazón de los hombres. Ese era llevado a su imaginación por la sombra del héroe homónimo en su memoria.*” (*Ibid.* p. 28), en una clara y nueva autorreferencia.

La novela en el espejo de la intertextualidad: *Un hombre que se parecía a Orestes*

Contigua a *Las mocedades de Ulises* en su producción en castellano, *Un hombre que se parecía a Orestes*, mantiene con aquélla una marcada relación; en primer lugar, por el explícito marco referencial que comparten y que en ambos casos remite a un clásico de la literatura griega. En segundo lugar, porque se percibe también cierta continuidad temática en el tratamiento de la narración, en la que nuevamente el viaje del héroe de regreso a su patria constituye el hilo principal de su estructura.

Pero más allá de esa proximidad referencial y temática, el *Orestes* presenta numerosos rasgos que la individualizan frente al *Ulises*, y que suponen una evolución en los planteamientos de la poética narrativa de Álvaro Cunqueiro, expuesta autorreferencialmente en ambas novelas. Presidiendo esta nueva etapa, puede apreciarse la fragmentación de la voz narrativa, que instaura en la obra un dialogismo que oculta la instancia responsable de la enunciación; la insistente autorreferencialidad del *Ulises* se orienta aquí en un sentido intertextual más que intratextual, y, paralelamente, incide más en la escritura que en la oralidad. Finalmente, la narración también acusa un carácter más disperso y episódico, aunque sin perder nunca la coherencia macrotextual característica de las novelas de Álvaro Cunqueiro.

De los procedimientos autorreferenciales en la novela se han ocupado, sobre todo, Spires y González Millán. Spires destaca la importancia de la obra como precedente del florecimiento de la metaficción en la novela de los años setenta, y la caracteriza por su rebeldía ante las convenciones impuestas por la tradición, que se manifiesta en la actitud autoconsciente de sus personajes:

The conflict between original model and modern imitation is central to the anecdote of *Un hombre que se parecía a Orestes* (...) [this novel] represents a significant step toward the Spanish self-referential novel emerging in the mid 1970s. Cunqueiro, while still relying on parody and the foregrounding of literary codes (...) places major emphasis on a violation of the modes of fiction.¹⁷⁹

Por su parte, González Millán destaca el grado de desintegración textual de la novela, (rasgo con el que, como hemos señalado, define en gran medida el quehacer narrativo de Cunqueiro), así como la intensidad de su dinámica intertextual, que se traducen en un desarrollo marcadamente paródico.

Aínda que baixo unha modalidade distinta, a conciencia literaria en *HPO* [*Orestes*] é tan intensa como en *MDU* [*Ulises*], as dúas novelas co índice de literaturización máis alto en toda a narrativa de Cunqueiro (...) *HPO* reverte incesantemente ao modelo arquetípico da *Orestíada* para desintegrala mediante a parodia e, así, facer imposible a entrada da imaxe mítica do Orestes clásico na novela¹⁸⁰

¹⁷⁹ Robert Spires: "Rebellion against Models: Don Juan and Orestes", *Op. cit.* pp. 58-71, (pp. 62 y 71).

¹⁸⁰ Xoán González Millán, *Op. cit.* pp. 119 y 144.

Rebelión o desintegración de su modelo, la narración del *Orestes* se articula sobre el esperado retorno del héroe para dar cumplimiento a la venganza, que sabemos fijada en la tragedia de Esquilo, como el reencuentro de Penélope y Ulises lo estaba en la *Odisea* y en su versión cunqueiriana. La destacada incidencia de la intertextualidad en el planteamiento de la novela, por otra parte tan explícita en el título, está reforzada por el texto que encabeza la obra.

-Ha llegado un hombre que se parece a Orestes.

-A Orestes sólo se parece Orestes.

-Luego, ha llegado Orestes. (7)

Podría parecer la formulación del juego intertextual que preside la novela de Cunqueiro, y, sin embargo, es una cita del texto que sirve como referente. La *Orestíada*, y no *Un hombre que se parecía a Orestes*, es, pues, al mismo tiempo el modelo sobre el que innovar o parodiar, y el motor que genera la orientación de ésta desde su mismo planteamiento. Y sin embargo, en la novela, Orestes no llega a cumplir su sino, en un distanciamiento efectivamente rebelde de su modelo, que orienta el sentido de la novela en una dirección muy diferente a la del *Ulises*.

Bastantes años después de la publicación de la novela, unas palabras de Cunqueiro aparecidas en un texto marginal, la introducción a la *Odisea* que ya hemos mencionado a propósito del *Ulises*, pueden igualmente iluminar el planteamiento originario de ambas. Se trata, en una significativa coincidencia, de un comentario a una cita de la *Odisea*:

-¡Ya no vendrá otro Ulises, que ése soy yo!- dijo el laértida.

Porque en los caminos de Grecia tuvo que haber muchos falsos Orestes, muchos falsos Ulises, muchos que decían viajar con el puñal de la venganza, o por recobrar el reino perdido.¹⁸¹

De difícil interpretación en su literalidad, parecen éstas apuntar una significación metaliteraria, y tal vez Cunqueiro quisiese subrayar con ellas la comunidad del planteamiento de ambas novelas. Parecen más un comentario acerca de sus obras antes que de la *Odisea* misma. En este sentido, el texto de *Un hombre que se parecía a Orestes* contiene también el germen de esa reflexión futura o su propio reflejo especular, cuando, en la tercera parte, Orestes se presenta en diferentes lugares a contar su historia, y a demorar así su desenlace:

-¿Cómo dijiste que te llamabas?

-Orestes.

-¡Nunca oí tal nombre! ¿Es de mártir?

-¡No! Fue inventado para mí. Echaron a suertes las letras y salió Orestes.

-Según eso, serás muy afortunado

-Voy a mi patria porque he de cumplir una terrible venganza. El amante de mi madre mató a mi padre.

-¡Eso no te exime del pronto pago! (...) Le dijo a Orestes que le perdonase (...) y que muchos, en aquellos tiempos de confusión, pasaban diciendo que iban a grandes venganzas, que les habían quitado el reino o la mujer mientras peleaban en

¹⁸¹ *Op. cit.* p. 27.

Troya, y citaban la hospitalidad antigua, bebían un pellejo ellos solos, y se iban sin pagar. (148)

En otra ocasión, Orestes empieza de nuevo, ante el tirano de una ciudad, con el relato de su historia:

-Señor, me llamo Orestes de Micenas, y viajo hacia poniente, obligado por el cumplimiento de una venganza (...)

-¡Una venganza!- exclamó como si estuviese aburrido de escuchar cada día aquella respuesta. (153)

¿Debemos interpretar que el Orestes de la novela es un impostor más, una libre reinterpretación del mito; o más bien una nueva *relectura*, que se suma a aquel en la comunidad creadora de la literatura? El final de la primera parte, en la que se describe la expectación en la que ha vivido la ciudad por la llegada de Orestes, parece plantear este motivo como una clave interpretativa central en la novela. Un desconocido que recuerda a la descripción de Orestes llega al fin, después de muchos años, a la ciudad. En diferentes escenas se quiere apuntar su *reconocimiento*, que, sin embargo, la voz textual nos niega. Este posible Orestes, que niega serlo, es precisamente quien proclama a quienes lo esperaban:

¡Si todos los Orestes posibles fuesen Orestes, no valdría la pena ser Orestes! (72)

Desentrañar la significación metaficcional de este planteamiento es el propósito de estas líneas. La novela presenta multitud de comentarios metadiscursivos y metanarrativos (o metatextuales con alguno de estos valores), pero la voz autorial no se hace presente a cada paso para dirigir su interpretación, como hacía en el *Ulises*. Intentaremos indagar la estructura de la modalización metaficcional de la novela en su *metatexto*, y apuntar una explicación del sentido de la misma.

El espejo de la literatura

Ya se ha mencionado en la primera parte de este trabajo el empleo frecuente de la metáfora del espejo en la crítica de la autorreferencialidad en la literatura, y su relación con el término *mise en abyme*, analizada profusamente por Dällenbach.¹⁸² La definición de la novela como un espejo puesto a lo largo de un camino que tan expresivamente representó el modelo realista, se ha reformulado, haciendo girar el espejo hacia la novela misma. La metáfora mantiene la expresividad y acelera la percepción del fenómeno, aunque carezca del rigor necesario para ser incorporada como término crítico. Para ser un poco más precisos, lo que se produce es un cambio en la referencialidad del relato no tanto hacia sí mismo como hacia las formas del sistema literario; las presentes en la obra misma, o las determinadas convencionalmente por la tradición y los géneros literarios.

En este sentido, creemos que la *Orestíada* es el signo de esta *nueva* referencialidad. Y esa misma afirmación, con su carga paradójica, acierta a situar adecuadamente la interpretación de la obra, si, como creemos, Cunqueiro busca ilustrar la innovación en el paradigma literario más lejano posible en nuestra tradición cultural: el de la literatura griega. Algo similar ha ocurrido en el *Ulises*, novela que, sobre la identidad misma del relato, busca su correspondencia en el relato homérico acaso primigenio.

Orestes novela la búsqueda de la libertad creativa en el mundo de la tradición y las formas literarias. Y esa innovación se revela como una tarea difícil, lastrada siempre por los modelos genéricos, que parecen decir que todo está escrito ya. Pero frente a esa dificultad, opone Cunqueiro un tratamiento jovial y despreocupado de toda atadura formal, un modo lúdico que frecuentemente carga las tintas en la ironía y la parodia de los modelos, y que desemboca en la novela en una desenfadada desmitificación.

No obstante, en contra de lo que pudiera parecer a simple vista, nada más lejano al quehacer narrativo de Cunqueiro que la práctica de cualquier género de *antinovelismo*. La insistencia casi obsesiva en el uso de lugares comunes, personajes y peripecias fuertemente codificadas por la tradición, incide en el hecho de que toda innovación puede, y acaso debe llevarse a cabo en la refundición paciente, y en cierto sentido reverente, de ese legado cultural. Por eso sus novelas tan frecuentemente acuden al arquetipo, ya sea Merlín, Sinbad, Ulises o, como ahora, Orestes: el último héroe cunqueiriano plenamente intertextual, formulación y en cierto modo conclusión de sus planteamientos narrativos a este respecto.

Innovando sobre la tradición, buscando el reflejo intertextual del mito, Cunqueiro es fiel, precisamente, a esa esencial identidad crítica, en la acepción propiamente original de la palabra, del género. La permanente indagación formal, siempre inacabada, y la interrogación sobre su propio ser, es el valor que suele destacarse en el *Quijote*, pieza tal vez fundacional de los últimos capítulos de la historia de la novela, pero que como parece decirnos Cunqueiro, acaso sea la entraña misma de la literatura.

Esta *mismidad* del género concuerda con lo que Dällenbach denomina “la poesía de la poesía”, y que deriva del sólido soporte filosófico del romanticismo alemán: la trascendencia kantiana, que incluye en el sistema de pensamiento su propia crítica, y

¹⁸² Lucien Dällenbach, *Op. cit.* (Se usa aquí la traducción española: *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991).

el “pensamiento del pensamiento” de Fichte. Señala Dällenbach que, análogamente, según esta concepción, la literatura debe:

alcanzar la trascendencia mediante la verificación de un continuo retorno hacia sí misma. Esta “poesía de la poesía” es traída a colación en numerosas ocasiones por Friedrich Schlegel (...): “También debería unir los materiales de naturaleza trascendental, y los ejercicios preparatorios de una teoría poética de la facultad literaria que hallamos con bastante frecuencia en los escritores modernos, con el reflejo artístico y ese bello reflejo de sí que actúa en Píndaro, en los fragmentos líricos de los griegos, en la elegía antigua y, entre los modernos, en Goethe — representarse a sí misma en cada una de sus representaciones, ser, en todas partes y al mismo tiempo, poesía y poesía de la poesía—.”¹⁸³

Podríamos añadir que ese *bello reflejo de sí* es el mismo que puede verse en la *Odisea* que Ulises relata ante los feacios, o, en ejemplos que recoge el propio Dällenbach, en el *Ramayama* que lee el protagonista del *Ramayama*, o en *Las mil y una noches*, o en *Hamlet...* La profusión y la prosapia de los ejemplos ilustran la consanguinidad de la autorreferencialidad y la reflexividad con la creación literaria, y no precisamente como fenómeno moderno o posmoderno, como quiere buena parte de la crítica. Orientan también la indagación de su significado, en el sentido que, a propósito del *Quijote*, precisamente, concluye Dällenbach:

al situar en perspectiva la evolución del género mediante la crítica de las novelas de caballerías y de sus propias novelas insertas, el texto viene a sugerir que él mismo no es sino un momento en la infinita historia del desarrollo de las formas poéticas.¹⁸⁴

Ese es el mensaje que Cunqueiro, en nuestra opinión, quiere transmitirnos con su *Orestes*, y el sentido de la insistencia especular en el mito formulado en la obra de Esquilo, su *hipotexto* en la terminología de Genette. La mención al sistema del crítico francés no es gratuita, ya que más que al modelo de Dällenbach sobre el relato especular, insertado o abismado, la novela de Cunqueiro parece responder mejor al de un *palimpsesto*, en la cual, entre líneas, acecha a cada paso el texto clásico de la tragedia.¹⁸⁵

¹⁸³ “La novela como `poesía de la poesía´”, Ibid. p. 204.

¹⁸⁴ Ibid. p. 205.

¹⁸⁵ Gérard Genette, *Op. cit.* (Traducción española *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989)

El reflejo de la tragedia

La novela consta de una introducción, sin título ni diferencia tipográfica alguna, cuatro partes o capítulos, una especie de epílogo titulado “Seis retratos”, y el habitual índice onomástico. La introducción y la primera parte describen la llegada a la ciudad de un personaje en quien todos quieren encontrar al Orestes por el que han esperado largamente. Este personaje se interesa por los detalles de la historia de Orestes, que vamos completando con el relato que de ella le hacen diferentes personajes a lo largo del capítulo. Formalmente, antes que como protagonista, este posible Orestes actúa en la novela como narratario. El texto pone de relieve esta condición, así como su especial cualificación para desempeñar esta función:

-Es un hombre -había añadido Tadeo- que sabe escuchar. No te interrumpe, y llega un momento en que la historia que le cuentas la sigue a un tiempo con los oídos y con la vista, que de su magín saca estampas para ella, y entonces vas tú y te animas y floreas la historia con adjetivos de sorpresa. (39)

De esta forma vamos conociendo la historia de la esperada llegada del vengador. Los reyes envejecen en la ciudad, en la pobreza, casi olvidados, en espera de Orestes. Durante esos años, el secreto ha rodeado primero el adulterio y luego el asesinato de Agamenón. Hay espías para detectar la llegada del héroe, al que, incluso, se prohíbe nombrar, y al que se ha terminado simbolizando metafóricamente en la imagen de un león.

El extranjero concita todos los recuerdos de esa espera, e incluso porta el símbolo que se atribuye a los partidarios del verdadero Orestes. El reconocimiento se esboza en muchas ocasiones, pero ninguna es definitiva. En la introducción, un mendigo que en adelante le acompañará como una especie de criado (motivo que ya aparecía, como vimos, en *Las mocedades de Ulises*), tras ponerle al corriente de la situación, él mismo insinúa:

-Si hace unos veinte años hubiese llegado a la ciudad un hombre como tú, tan rico y tan lacónico, y yo hago correr la voz, la boca metida en el oído del interlocutor, claro, o simplemente apretando una mano en las tinieblas, de que había llegado el león, habría que cortar el miedo con un cuchillo para poder entrar en cualquiera de nuestras posadas. (...)

-No, no te pregunto si el león tenía el nombre de un hombre. (14)

En los diferentes episodios de la primera parte en los que se alude a Orestes, se pone de relieve nuevamente el peculiar nominalismo de la narrativa cunqueiriana. La importancia del nombre se realza con una mayor solemnidad en el tono de los diálogos:

-¿Quién será? (...)

-Es un príncipe. Todos los días viene varias veces a la orilla del mar a ver si de las aguas sale un caballo, en el que ha de ir a galope a su ciudad a cometer un gran crimen por venganza. El caballo se lo mandará su dios, que no es el nuestro.

-¿Está loco?

-¿Quién lo sabe?

-¿Tiene nombre?

-¡Orestes!

-Fue -concluyó Tadeo- la primera vez que escuché el nombre. El nombre del hombre. El nombre del león. (31)

Este realce retórico afecta al contexto situacional del relato, a los movimientos y la gestualidad de los personajes, y puede verse en escenas como la visita que el extranjero y Tadeo realizan al augur de la ciudad. El augur pregunta al extranjero, que ahora se hace llamar don León, cómo se comportaría en un encuentro con Ifigenia, la hermana que espera el regreso de Orestes:

El forastero se levantó a su vez y se acercó a la puerta, que abrió de par en par. Envolvió la esclavina roja en el brazo izquierdo, y lentamente avanzó hacia la ventana. Levantó el bastón de caña con puño de plata como héroe que quiere herir. Se detuvo, la cabeza erguida, mismamente donde el último rayo de sol de la tarde le besaba los pies. Y era verdaderamente, en la mirada asombrada de Tadeo y Celedonio, una larga espada la que sostenía su diestra.

-¡Orestes!- gritó el augur, sin darse cuenta de lo que decía.

En el desván gritaron a la vez, horribles y desafinadas voces, el mismo nombre los cuatro cuervos, y Tadeo se arrodilló. Pero ya, habiéndose hecho el silencio e ido el rayo de sol, el forastero aparecía de nuevo sentado en su silla, sonriente, indiferente, como si todo hubiese sido un espejismo, o un sueño que hubiese durado lo que un parpadeo.

-¡Estás en tu casa, príncipe!- dijo solemne [el augur] abriendo los brazos

Hemos podido ver que la mención de Orestes, en esa situación, llega incluso a adquirir la mágica propiedad de operar transformaciones sobre la realidad, como hacer hablar a los cuervos del augur. En seguida se extremará este motivo, en una escena que insinúa el *reconocimiento* del héroe:

Cuando el forastero y Tadeo abandonaron la casa del augur, Celedonio se dirigió al desván a ver qué había sido de los cuervos. Los cuatro estaban muertos, degollados. Celedonio comprobó que el corte iba de derecha a izquierda y de abajo arriba, como estaba anunciado para Egisto. (45)

En otra de sus visitas, en este caso a un experto en esgrima, el extranjero ensaya con la espada una estocada. El episodio es una nueva excusa para la apuntada identificación de don León con Orestes:

-¡El golpe de derecha a izquierda y de abajo arriba! ¡No lo puede mejorar nadie! Hace años que vinieron dos detectives a averiguar si yo se lo había enseñado a alguien, que corría la voz de que llegaba Orestes a vengarse (...) Pero, si por un casual viniese Orestes secreto, te lo mandaría a que se lo enseñases, infalible.

Tadeo intenta extraer la espada incrustada en el maniquí, sin conseguirlo. Se introduce así una referencialidad mítica de diferente procedencia, aunque igualmente libresca. Ambos ecos intertextuales se funden, no obstante, armónicamente, en la respuesta del esgrimista:

-No te esfuerces -le dijo a Tadeo- y déjala donde está. Mientras el acero lo habite el pensamiento airado del que lo usó para la venganza, no habrá quien lo mueva, salvo el héroe. (62-63)

La noticia de la llegada de este posible Orestes se extiende por la ciudad y llega a oídos del “oficial de forasteros”, encargado de la vigilancia de todos los que llegan a la ciudad para prevenir a los reyes. A través de los recuerdos de este personaje, el mito se desempolva, como si la *Orestíada* fuese como un legajo perdido en los archivos de la historia literaria:

Y ahora, al cabo de tantos años, cuando ya todos habían olvidado el nombre nefasto, este aviso. Sería un falso Orestes, como los otros. (...) Eusebio abrió el cajón de su mesa, para lo cual necesitó tres llaves diferentes, y sacó de él una libreta con tapas de hule amarillo. Allí estaba, resumido, el asunto Orestes.

En este punto la voz autorial se adueña de la focalización que estaba limitada al personaje, para presentar una reproducción microtextual de la novela:

Un hombre en la flor de la edad llegaba, por escondidos caminos, a la ciudad. Traía la muerte en la imaginación, que es esta cosechar antes de sembrar, y tantas veces en el soñar había visto los cadáveres en el suelo, en el charco de su propia sangre, que ya nadie podría detenerlo. (22-23)

La focalización vuelve a cederse al personaje de Eusebio, que, ojeando el cuaderno del “asunto Orestes”, recuerda las palabras que le dijera un amigo al respecto:

-Eusebio (...) me temo que mientras vivas siempre tendrás entre manos el asunto Orestes. Y ellos, los reyes, no podrán morir si no viene Orestes. El pueblo estará ese día como en el teatro (...) ¡Yo apuesto por Orestes! (...) ¡Siempre hay que estar en el partido de los héroes mozos que surgen de las tinieblas con el relámpago de la venganza en la mirada!
-¡Coño, eso parece de la tragedia!- había comentado Eusebio. (24-25)

Asistimos, pues, a una constante referencialidad intertextual, que nos remite con insistencia a la tragedia. Esta teatralización de la novela afecta tanto a la diégesis (“El pueblo estará ese día como en el teatro”) como a la ponderación del discurso de sus personajes (“¡Coño, eso parece de la tragedia!”), y se extenderá, paulatinamente, a todos los órdenes del relato.

El motivo teatral se mezcla con el diseño de la novela en una nueva conversación que mantiene el “oficial de forasteros” con el barquero Filipo, que vigila la llegada de Orestes en el paso del río:

-Las gentes van y vienen, señor Eusebio, y puede decirse que este vado es el gran teatro del mundo. (...) Cuando la guerra, pasó una muchedumbre. ¡Cientos de desconocidos! Todo barquero es Caronte, señor Eusebio, y pasa a la humanidad entera en su barca. (34)

Y el propio don León, el hombre que se parece a Orestes, declara ante el oficial su interés por el teatro: “-Me llamo León, (...) y viajo por ver mundo, estudiar caballos y comparar costumbres por medio del teatro.”(70)¹⁸⁶ En esa misma entrevista, que marca el

¹⁸⁶ En otra ocasión se formula en parecidos términos: “-El objeto de mi viaje es ver países, tratar gentes, escuchar historias, admirar prodigios variados, ver teatro y conocer caballos padres” (41).

final de la primera parte, tras la acumulación de indicios en sentido contrario, don León niega ser Orestes con esa formulación ya citada: “¡Si todos los Orestes posibles fuesen Orestes, no valdría la pena ser Orestes!”.

Del mismo modo, a pesar de que la narración apunta que el extranjero es Orestes, la voz textual refuerza la ambigüedad de esa última afirmación. En varias ocasiones se refiere a don León como “el extranjero, o lo que fuese”, “el extranjero, si es que lo era”. Pero el motivo capital en el tratamiento de esta inestabilidad discursiva y narrativa, que se apunta en una secuencia del capítulo, y que reaparecerá para protagonizar la estructura del capítulo cuarto, es la introducción del personaje de Filón el Mozo, el dramaturgo oficial de la ciudad. Filón escribe por encargo del senado la historia de la ciudad, pero en secreto compone la obra sobre la historia de la venganza de Orestes. Pero más allá de ese planteamiento, podemos leer directamente el texto de su obra, y sus disquisiciones acerca de ella. Se trata, pues, de una importante cesión del control de la enunciación, que incluye así una alternativa procedente de un narrador intradieético:

Filón el Mozo tenía el encargo, hecho por el Senado, de llevar a las tablas la historia de la ciudad (...) saltándose, eso sí, al rey Agamenón (...) Pero Filón el Mozo (...) escribía en secreto la tragedia sabida, y tenía suspendida la labor en la escena tercera del acto segundo, que era allí donde tenía pensado dar la llegada de Orestes. (...) El texto estaba así, en borrador:

Acto II. Escena I

(...) Y quedaba sola Ifigenia, asomada a la ventana. Era el momento en que Filón tenía que hacer que la infanta viese a alguien cabalgando por el camino real, y ese alguien se parecía a Orestes. Debía aparecer por la derecha, para que la gente no lo confundiese con el caballero de Olmedo, que entraba por la izquierda, y los críticos de la ciudad siempre estaban aireando plagios. (54)

Pero, y lo que es aún más significativo, Filón toma de la narración principal elementos para su texto. El fragmento ya ha introducido irónicamente el tema de la intertextualidad en la alusión a *El Caballero de Olmedo*,¹⁸⁷ y su desarrollo reproduce microtextualmente la dinámica central de la novela. De este modo Filón, intentando acabar su escena, toma prestado un texto ajeno —el del autor extradiegético— como éste ha tomado la tragedia de Esquilo como referente de la novela:

Vueltas y vueltas le daba Filón a la escena, y no le salía como la quería, de sobresalto y apasionante (...) Filón se había acercado a la ventana (...) Junto a la puerta de uno de los obradores está un hombre alto (...) Filón no lo reconoce. No, no es de esta Polis. a Filón le sorprende la gracia sosegada de los movimientos del desconocido. (...)

¹⁸⁷ El motivo del plagio de *El caballero de Olmedo* vuelve a desarrollarse más extensamente en otro lugar de la obra, con un claro tratamiento humorístico: “El dramaturgo de la ciudad se llamaba Filón, y en los carteles ponía Filón el Mozo, para distinguirse de otro Filón que había tenido el mismo oficio y había vivido y escrito en la ciudad pasos con bobo y una comedia que todavía se representaba y que era “El caballero de Olmedo” cambiado, que estaba don Alonso con doña Elvira Pacheco en un balcón, en una feria que llaman Medina del Campo, y cuando el caballero se despedía para regresar a su Olmedo, a ella le entraba un delirio celoso al pensar en que viniendo noches frías, que ya era otoño, el caballero llegaría a su casa tiritando, y metiéndose en cama se arrimaría a su mujer buscando el calorillo, y entonces, sin pensarlo, la doña Elvira vestida de hombre corría a esperarlo en una encrucijada y lo bajaba del caballo de un escopetazo.” (52).

“Por mucho que tarde en escribir el segundo acto -se dice a sí mismo Filón-, no se me olvidará el grave andar de Orestes...” (55-57)

El extranjero, claro está, es el mismo *hombre que se parece a Orestes* del resto del capítulo. Filón se suma así a la estructura del mismo al apuntar un nuevo motivo de identificación con el Orestes esperado. Así se evidencia la doble función de Filón en la narración: personaje de la misma, y narrador alternativo, portavoz de la instancia autorial en el nivel diegético; con la función de reproducir, en abismo, el motivo central de la novela, y subrayar su inestabilidad textual, producto de la tensión entre su *creación* como tal y la *recreación* que realiza del mito clásico de Orestes.¹⁸⁸

¹⁸⁸ De esta inestabilidad textual queda asimismo constancia, con un tratamiento humorístico de tintes paródicos, en unas palabras anteriores del augur sobre el teatro: “-Yo también soy muy amigo del teatro, don León, pero a los augures nos está prohibido en esta ciudad, ya que el pueblo respetuoso teme que estando nosotros en los tendidos viendo la pieza, apasionados por el protagonista, o de una mujer hermosa que salga, hagamos suertes a escondidas dentro de una bolsa con habas blancas y dientes de liebre, y modifiquemos el curso de la tragedia, y llegue a anciano respetable un incestuoso, o Medea reconquiste a Jasón, y todo quede en besos a los niños.” (41).

El reflejo de la novela

En la segunda parte del relato, se produce un marcado cambio en su focalización, que pasa a ser la de los reyes que esperan la llegada del vengador, y, especialmente, la de Egisto. Por otra parte, y a medida que avanza el capítulo, cobrará una creciente importancia la figura de Eumón, un rey vecino que visita a Egisto y Clitemnestra para conocer su desgraciada historia.

La dinámica intertextual que hemos descrito en la primera parte mantiene un parecido comportamiento. Egisto y Clitemnestra son personajes autoconscientes, y la voz textual nos recuerda frecuentemente su condición estereotipada: así, se dice por ejemplo de la reina que “Clitemnestra nunca declaraba su edad, y desde que el marido zarpó para la guerra y entró en la tragedia, daba las fechas por un vestido que estrenara” (114); o de Egisto que “El rey de la tragedia se empinó para alcanzar un pequeño racimo que habían olvidado en la parra los vendimiadores” (129).

El caso de Egisto es especialmente significativo, pues toda su existencia se reduce a esperar el cumplimiento de su papel en la tragedia. En esa espera se inicia y se cierra el capítulo: “Toda la vida la había gastado en esperar” (78); “Orestes no acababa de llegar, y la vida se le iba al viejo rey” (133). Teme su muerte, pero también la desea, pues en ella está su cumplimiento como personaje. El discurrir de su imaginación, que constituye una parte importante del capítulo, funciona tan sólo en términos dramáticos. Ha consumido media vida imaginando como daría muerte a Agamenón en su regreso, como ahora se consume imaginando el de Orestes, en el que ha de morir. Este tratamiento del personaje puede apreciarse globalmente en un extenso fragmento, que reproducimos por su interés:

Egisto, verdaderamente, lo pensaba todo como si la escena final se desarrollase en el teatro, ante cientos o miles de espectadores. Un día se dio cuenta de que Clitemnestra tenía que estar presente en todo el último acto, esperando su hora. Podría Egisto, en la pared del fondo, en el dormitorio, mandar abrir un ventanal que sobre la sala de embajadores, un ventanal que permitiese ver la cama matrimonial, y en ella a Clitemnestra en camisión, la cabellera dorada derramada en la almohada, los redondos hombros desnudos. Cuando se incorporase, despertada por el ruido de las armas, en el sobresalto debería mostrar los pechos, e intentando abandonar el lecho para correr hacia el ventanal, una de las hermosas piernas hasta medio muslo, o algo más, que la tragedia permite todo lo que el terror exige. (...)

Ya estaba muerto el rey, y no podía levantarse a recibir los aplausos, ni a dirigir el asesinato de Clitemnestra. Con Orestes, él se batiría en silencio, pero entre la madre y el hijo era obligado que hubiese un diálogo. Habría que sugerirle a Clitemnestra unas frases, unos gestos (...). Habría que dar con el tono, con las palabras solemnes y significantes, y sin embargo próximas, del grito. Convendría buscar testigos de las grandes venganzas griegas. Por otra parte, lo mejor sería que uno de sus agentes secretos, en un puerto lejano, hubiese encontrado a Orestes y tratado con él el diálogo de la hora de la venganza. ¡Un toma y daca para el teatro! (...) El dramaturgo de la ciudad podía poner por escrito el diálogo. (79-81)

El texto citado concita diferentes elementos muy característicos de los planteamientos narrativos habituales en Cunqueiro y esenciales en esta novela: la intertextualidad y la *teatralización*; la importancia de la gestualidad, la composición

espacial de la escena, la búsqueda de las palabras solemnes... Pero en esta obra estos rasgos presentan algunas peculiaridades: el contexto oral de sus narraciones aparece con mucha menor frecuencia, y la situación de relato se compara, ahora, con el escenario de un teatro. Esta fuerte codificación que desplaza el libre contar del *Ulises* se pone de relieve con la sugerencia de que el dramaturgo de la ciudad escriba los diálogos del encuentro decisivo, y que estos se pacten con sus protagonistas. Todo ello, por otra parte, revierte en un irónico humorismo que se destaca, como es frecuente en la narrativa de Cunqueiro, entremezclado de autorreferencia y alusiones intertextuales:

Y así, pues fue casualidad el que Egisto se transformase en el matador de Agamenón y en la víctima de Orestes. ¡Parecía todo aquello asunto de novela psicológica! (115-116)

-Querido Egisto (...), desde que llegué a tu palacio y me hiciste confidente de tu tragedia, se me metió en la cabeza que tú y doña Clitemnestra quizás estéis viviendo una comedia de errores. (96)

Aparece así un nuevo intertexto explícito, el de la obra *A Comedy of Errors*. La mención a Shakespeare no parece casual en este ambiente de teatralidad y autoconsciencia de la novela, si pensamos en *Hamlet*. Y ya hemos visto, a propósito de *Las crónicas del sochantre* y *Las mocedades de Ulises*, como la mención del teatro de este autor constituye un lugar común en la novelística de Cunqueiro.

La mencionada aparición del personaje del rey Eumón de Tracia, introduce un cambio importante en la dinámica del relato. Para Spires, Eumón representa la subversión de las convenciones y las leyes del cuento al plantearlas como un juego arbitrario que cualquier artista puede cambiar.¹⁸⁹ En este sentido, Eumón se convierte en portavoz del mensaje autorreferencial, en una nueva cesión del control de la modalización metaficcional de la novela.

Esta libertad creadora frente a los códigos impuestos por la tradición literaria elige en la diégesis un motivo ya reconocible en la significación que tuvo en el *Ulises*: Egisto y Eumón salen a hacer un viaje por el reino. El viaje vuelve ahora a representar la imaginación en libertad, y, como entonces, sirve de escenario para diferentes relatos enmarcados, narrados por los personajes del séquito o por aquellos que aparecen durante el viaje.

En una de las frecuentes conversaciones de los viajeros, Eumón da a Egisto la lección fundamental sobre la subversión de las reglas del relato. En la concepción de Eumón, se destaca la unidad esencial de lo literario, en la que toda creación individual, o toda interpretación es posible y lícita. Quiere convencer a Egisto de que Orestes tal vez no vuelva nunca, o que el que volvió no fue Agamenón, sino el propio Orestes, al que así, el rey, ya habría matado. Su planteamiento alcanza una gran condensación en el siguiente fragmento:

¹⁸⁹ Robert Spires, *Op. cit.*: "Eumón's solution does not merely question the conventions of plot, it challenges the very laws of fiction. In effect he exposes fiction as a totally arbitrary game (...) Aegisthus, or any other artist, has the power to change the rules of the game." (p. 66).

Fíjate en que todo está escrito. Todo lo que está escrito en un libro, eso va pasando, vive al mismo tiempo. Estás leyendo que Eumón sale de Tracia una mañana de lluvia, y lo ves cabalgar por aquel camino que va entre tojales, y pasas de repente veinte hojas, y ya está Eumón en una nave, y otras veinte y Eumón pasea por Constantinopla con un quitasol, y otras cincuenta, y Eumón, anciano, en su lecho de muerte, se despide de sus perros favoritos, al tiempo que vuelve a la página primera, recordando la dulce lluvia de su primer viaje. Pues bien, Orestes se sale de página. Orestes está impaciente. No quiere estar en la página ciento cincuenta esperando a que llegue la hora de la venganza. Se va a adelantar. No quiere perder sus años de mocedad en la espera de la hora propicia. (...) Quiere vivir la libertad de la tierra y de los mares, está enamorado de una princesa de una isla, tiene naves y caballos (...), le gusta escuchar música o jugar al polo, o a las cartas. Y decide ir a buscarte y darte muerte. (98)

La lección deja perplejo a Egisto, que no tiene otro modelo de comportamiento que su identidad como personaje arquetípico. Ambos personajes, Eumón y Egisto, manifiestan un elevado índice de autoconsciencia. Pero frente a la tensión narrativa que manifiesta Eumón, a Egisto le cabe la representación del personaje *plano*, mera función narrativa, de ahí el rechazo que manifiesta a salirse de su modelo:

-¡Es que si no fuese Agamenón el muerto, quedo disminuido en la tragedia!- casi sollozó Egisto.

-¡Tu valor no se discute, amigo! -afirmó Eumón abrazándolo-. ¡Ya verás como si profundizas en el asunto, terminas saliendo del escenario para platea, ves el argumento con nuevos ojos y acabas separando de ti al Egisto regicida. (102)

La importancia del personaje de Eumón como portavoz del mensaje autorreferencial de la novela, se revela asimismo al exponer su concepción de la literatura en los términos de la poética narrativa del *Ulises*: el valor *existencial* y *cognoscitivo* de la ensoñación, la fantasía y la libertad que laten detrás del telón de la poesía:

-El muerto puede ser Orestes, o no serlo. Lo que importa es que tu tengas la seguridad, o la esperanza, de que lo haya sido. Unos días estarás cierto de ello, y otros no. Pero, con las dudas, tu vida será diferente. Un hombre que duda es un hombre libre, y el dudoso llega a ser poético soñador, por la necesidad espiritual de certezas, querido colega. La filosofía no consiste en saber si son más reales las manzanas de ese labriego o las que yo sueño, sino en saber cual de las dos tiene más dulce aroma. (101-102)

Volveremos más adelante sobre la función atribuida a este personaje en la novela, pues reaparecerá en el último capítulo al lado del dramaturgo Filón, (otro cualificado representante de la enunciación metaficcional) y de sus textos, en los que se exponen, como veremos, las conclusiones de esta modalidad autorreferencial que enfatiza la tensión entre tradición e innovación tan presente en la obra.

Llegamos así al capítulo tercero, dedicado en exclusiva al personaje de Orestes. Si tenemos en cuenta el epílogo, su posición central en la novela es además una evidencia

compositiva. El Orestes que presenta Cunqueiro no es el extranjero del capítulo primero. No es pues, un falso Orestes, sino el verdadero Orestes, el que *merece la pena ser*, parafraseando los términos paradójicos de la novela. El *Orestes* de Cunqueiro no es un apócrifo, una secuela de otro texto legitimado por la tradición, sino una nueva creación, un *nuevo regreso a Ítaca*, tal como hemos interpretado el mensaje metaliterario del *Ulises*. Lo esencial de la poética narrativa de Cunqueiro no ha variado tanto desde entonces, aunque si lo haya hecho el planteamiento narrativo de la novela.

En este capítulo que le es propio, el personaje de Orestes, en efecto, presenta una gran semejanza con el de Ulises. Es un joven soñador y viajero que se resiste al regreso a la patria; le gusta imaginar y contar historias, especialmente si con ellas consigue la adhesión de algún personaje femenino:

Nunca podía imaginar Orestes un paso suyo, un viaje, una navegación, una noche en una posada, la entrada en una ciudad, un almuerzo en un mesón, que al final no diese en una historia de amor (142)

La libertad, simbolizada nuevamente en el viaje y en el relato, en él, ante diferentes públicos, de otras identidades imaginarias, se opone al destino trazado de antemano en el modelo. Orestes, como predijo Eumón, no quiere cumplir su papel en la tragedia:

En cualquiera de los dos casos pensaba tomar el camino muy lejos, en el lugar más distante y adonde no hubiese llegado la noticia de la tragedia. Podría así inventarse más fácilmente nombres y patrias, motivos del viaje, que podían ser búsquedas de cosas extraordinarias, y corriéndose la noticia de que viajaba con tal fin un joven caballero, nadie sospecharía que fuese Orestes. Y en la etapa siguiente, ya era otro joven caballero, de otra patria, con otro motivo. (146)

Cuando intenta imaginarse el cumplimiento de su función, y compone, como Egisto, una escena teatral para ese momento definitivo de la venganza, sus habituales imaginaciones le distraen y se lo impiden.

No sabía desde cuándo había comenzado a imaginar que el acto de la venganza comenzaba (...) Alguna de las mujeres de sus sueños estaría presente (...) aquella casada que se acercó furtivamente y le besó la mano. Esa podría ser, cogiéndole la mano y besándosela en la huida, guiándolo hasta donde Orestes había dejado su caballo, y cuando el príncipe había montado, se inclinaba dos veces porque ella le ofrecía la boca. (...) Pero aquella invención no valía, que no vendría sola a la isla una mujer tan rica, sino con criados (...) y acaso el marido, que resultaba amigo

pero recíprocamente, sus imaginaciones no pueden cumplirse, lastradas por la pauta marcada por su modelo:

¿Amigos? Orestes no tenía amigos. Le gustaría mucho tener amigos. Supongamos que no tiene que vengarse, y está en su ciudad natal. Pasea saludando a las gentes, come invitado, baila en las fiestas (...) Pero nada de esto será posible si él se venga, si cumple la venganza (142-144)

El consejo de un marinero que, como ocurre en general con los personajes populares, no conoce ese *fatum* otorgado a Orestes por la tragedia, coincide con la apetencia natural de éste:

-¿Qué harías tú en mi lugar? (...)

-¡Vaya, yo en el momento haría cualquier cosa, cortarle los testículos al querido de mi madre! Pero, pasados esos años que dices, y vistas las cosas con la frialdad que regala la distancia, y viendo que esa obsesión me estropea la puta vida, lo dejaría. ¡Claro que lo dejaría! Me haría otra vida por ahí, una vida de verdad, con oficio, con obligaciones, bien casado (144)

Parece así apuntarse un nuevo eje de tensión, también típicamente cunqueiriano, entre realidad y ficción; vida y literatura. Pero en el universo de la ficción, esta oposición no puede sino encarnarse irónicamente en la aludida tensión entre creación libre y recreación. Un tirano ofrece su casa y a sus hijas a Orestes para que se case y olvide la venganza. Su consejo, se convierte en el *leit motiv* del capítulo “¡Hay muchas vidas!”. Pero precisamente buscando su libertad, Orestes prosigue su viaje:

La mujer le lavaba las camisas, y un criado le herraba el caballo, que Orestes advertía que desde allí partía para un largo viaje. Los aldeanos ricos, viéndolo tan cortés, lo convidaban a cenar en sus casas, y el posadero le llenaba la bota para el camino. Le iban bien aquellos vinos ásperos de la meseta. Siempre había una muchacha para decirle adiós. ¡Hay muchas vidas! (159)

El relato de estos desdoblamientos del héroe, es, precisamente, la estructura narrativa del capítulo. En algunos casos llega incluso a colocarse en el papel de otros personajes de su propia historia, como cuando, en un relato, asume el de Egisto, su antagonista. El viaje se demora, y después de transcurridos muchos años, Orestes se encuentra ante las costas de su patria. En ese lugar fronterizo tendrá que hacer la elección definitiva. La vejez de su caballo le da por primera vez la idea de su propio envejecimiento, y el marinero al que pide consejo le formula los términos de su elección: “Mientras viajes, no serás un hombre viejo. Pero el día en que decidas descansar, aunque sea mañana, lo serás” (161). Por no abandonar a su leal caballo, Orestes decide no cruzar el estrecho y demorar más la esperada venganza. En el discurso que pronuncia para defenderse de los imaginarios reproches por su retraso, volvemos a ver ese poder mágico de la palabra, capaz de transformar la realidad a su conjuro:

-Decidle a Electra apresurada, que tan pronto como mi caballo exhale su último suspiro, yo embarcaré en una nave, que ya estoy frente a la costa donde desemboca el río paterno. Dijo en voz alta, y señaló la línea oscura de las dos islas, y la que más allá difuminaba la neblina de la tarde. Y el caballo escuchó las nobles palabras de Orestes, y no queriendo retrasar más el cumplimiento de la terrible venganza, se arrodilló, rozó dos veces la cabeza contra la arena, relinchó agudo como hacía por las mañanas en oyendo el gallo dar entrada al alba, e intentando levantarse, para morir de pie —que aquello de arrodillarse debía de haber sido una oración secreta propia de los hípicas—, no pudo, y cayó muerto, con las patas por el aire. Orestes desnudó la espada de la venganza, se arrodilló en la arena manteniendo el acero en alto, la empuñadura sujeta con las dos manos contra el pecho, y permaneció así toda la noche velando el cadáver de su caballo, mirando hacia el mar. Las olas rompían sonoras, y en la otra orilla se había encendido una luz roja. (161-162)

Más por lealtad hacia la muerte de su caballo que por convicción, Orestes decide finalmente regresar. En la entrada del reino, en el paso vigilado por el barquero Filipo, se encuentra a un muchacho desconocido. El capítulo de Orestes se termina así, en un final abierto, que mantiene la suspensión sobre el posible desenlace:¹⁹⁰

Orestes pisaba tierra en la desembocadura de su río. Orestes, que se veía tan distinto, ya en el umbral de la ancianidad, del Orestes de los años de juventud, se preguntaba quiénes serían aquellos a los que había de dar muerte terrible (...) Al llegar al vado, silbó reclamando la barca (...)

-Había un barquero llamado Filipo- dijo Orestes.

-¡Mi abuelo, que Dios tenga en su gloria! (...)

-¿Murió de viejo? (...)

-Viejo era, pero no murió de senectud, que fue que estaba poniéndole una bandera nueva al palo de popa, y llego corriendo el criado de la posada del Mantineo diciéndole que en la paz que firmaban en los Ducados se aseguraba la construcción de un puente en el vado. Mi abuelo gritó que no era posible, que no podía haber puente mientras no viniese un tal Orestes, que tenía él que pasarlo en la barca (...) Y en su excitación no se dio cuenta de que daba un paso en falso, cayó al agua y se ahogó (...)

-¿E hicieron el puente?

-Empiezan para la semana que viene. ¡Pero que yo sepa no ha pasado el río el tal Orestes vespertino!

En el retrato correspondiente a Orestes, podremos comprobar las expectativas creadas a lo largo de la novela, porque en el capítulo siguiente la narración tomará derroteros que poco o nada tienen que ver con la narración principal. Analizaremos conjuntamente el capítulo final y el epílogo, pues ambos conciernen a un aspecto determinante de la estructura metaficcional de la novela: la disposición del sistema de la enunciación, en el que la voz autorial juega a ocultarse en la de diferentes voces narrativas.

¹⁹⁰ Creemos que puede apreciarse parecida indeterminación, con un claro sentido autorreferencial, en uno de los relatos que Orestes hace de su historia en el capítulo “-Este joven caballero, único huésped hoy de servidor, se llama Orestes de Micenas, y viaja por vengarse del asesino de su padre (...) ¡Éste es de verdad! (...) -¿A quién matarás? preguntó el más joven de los pastores (...) -Ése es mi secreto -respondió en voz baja, pero que todos oyeron, el príncipe Orestes” (149).

Autoridad de la enunciación y polifonía narrativa

En esta cuarta y última parte de la novela, exceptuado el mencionado epílogo, la narración va a tener protagonistas muy diferentes a los hasta ahora habituales, aunque todos ellos conocidos o mencionados con anterioridad: Filón, el dramaturgo de la ciudad, el rey Eumón de Tracia, y doña Inés, una noble famosa por sus ensoñaciones amorosas, de la que sólo hemos tenido noticia indirectamente.

La introducción del motivo de doña Inés supone un giro radical en el curso de la narración. Para Spires, doña Inés representa la llegada de un nuevo modelo intertextual, el de la novela *Doña Inés* de Azorín, con lo que se opone un texto moderno al clásico de Esquilo como una apuesta innovadora que disuelve la narración. Doña Inés además manifiesta su autoconsciencia como ente puramente lingüístico, lo que para Spires simboliza el planteamiento metaficcional más avanzado de la novela:

At first glance the section of *Un hombre que se parecía a Orestes* dedicated to Doña Inés seems to be an artistic infelicity; it appears to destroy the novel's structural and thematic unity. Yet I would argue that, on the contrary, it can be seen as an essential link in the novel's redefinition of artistic unity. Doña Inés appearance in a novel about Orestes in itself represents a defiance of literary models; she is a character from a modern novel invading the world of a Greek classic. Because of her role as intruder, along with her self-awareness of her linguistic-artistic ontology, Doña Inés represents the realization of a rebellion the other characters are unwilling to attempt. In fact, Doña Inés functions as a sign pointing toward artistic freedom.¹⁹¹

Aceptando esa posible interpretación, reconocemos antes en la doña Inés de la novela a la heroína igualmente clásica del mito de *Don Juan*, pero parece en todo caso clara su procedencia intertextual. Y como tal se plasma en la novela, ya que no aparece en su texto directamente, sino como personaje de una obra de teatro escrita por Filón. Y más aún, el texto que aparece insertado en la novela, lo está en función de que está siendo leído por Eumón. En un sistema de comentario metaficcional extremadamente complejo, la autorreferencia alcanza así a todas las instancias del discurso, desde la enunciación hasta la lectura.

Pero resumamos la disposición de este capítulo: Eumón, en el viaje de regreso a su país, quiere detenerse para conocer a doña Inés, de la que ha oído hablar en su anterior viaje con Egisto. Comenta su intención con Filón, y conoce así la existencia de las obras que éste escribe, tanto sobre doña Inés como sobre Orestes. Esas palabras del dramaturgo constituyen la única conexión explícita entre ambas direcciones de la narración:

insistió Eumón en hacer el viaje de retorno por el condado de doña Inés, que quería conocer a aquella hermosa delirante. Y para que fuese prevenido, fue rogado Filón el Mozo que le diese al tracio una copia de la pieza dramática que había escrito con algunos de los sucesos más notorios de la incansable ensoñación amorosa de la soberana del Vado de la Torre.

¹⁹¹ Robert Spires, *Op. cit.* p. 70.

-Me dice Egisto en confianza -explicó Eumón a Filón el Mozo-, que todo el desequilibrio de doña Inés viene de estar ella también a la espera de Orestes, sólo que para recibirlo con cama deshecha. (...)

Añadió Filón que en su pieza solamente recogía casos de los tiempos últimos, (...) y que por ello no trataba de Orestes, que de este príncipe tenía ya varios actos de una tragedia, pero no la podía terminar, que Orestes no llegaba a cumplir la venganza. (167-168)

La narración, de esta forma, señala autorreferencialmente la falta de coincidencia entre ambos ejes temáticos, y realza al mismo tiempo el papel de narrador intradieгético (o metadieгético) de Filón. El dramaturgo se postula como el testigo necesario para concluir cabalmente la obra:

-Yo estoy a la espera (...) porque conviene que haya un testigo para los siglos. Y todos los sucesos del mundo los reduzco a la gran expectación de la llegada del vengador, y tomo notas para adornar la historia. Y ahora mismo, cuando tu montes en tu caballo y marches hacia tu país, señor Eumón, subiré a mi biblioteca, y en uno de mis cuadernos, por si conviene prestarle este gesto a Orestes, apuntaré el que tú tienes frecuente de llevar el dedo índice de la mano derecha a la despejada frente, como ordenando a un oculto pensamiento que comparezca. (168)¹⁹²

Eumón, en su viaje, en la habitación de una posada desde la que se ve la torre donde suponemos vive doña Inés, lee la pieza de Filón. El control de la enunciación, desde este momento, se reparte entre la voz autorial, que empieza describiendo la obra de Filón y el discurso de conciencia del personaje de Eumón durante su lectura. El juego de perspectivas con las que se filtra la percepción del texto de Filón, se suspende a continuación con la presentación directa del texto.

La pieza, titulada *Paso del galán de Florencia*, reproduce en su interior un parecido tratamiento de la autorreferencialidad al del conjunto de las novelas de Cunqueiro, si bien presenta una mayor densidad lírica, que se aprecia en una menor adecuación lógica de los diálogos a algún hilo narrativo, sustituida por la concatenación de imágenes de fuerte carga metafórica. Contiene esa característica concepción del sueño como la sustancia de lo poético, (y acaso también de la vida), anterior a su formulación en palabras “-¡Soñar es muy cansado! /-Pero es lo más antiguo que hay. ¡Antes que hablar!” (174); palabras creadoras que pueden construir una realidad propia “-Los hombres son todos gallos, al menos en el hablar. Cuando a alguno le escucho el punto de la voz ronca, parece que también se quisiera echar encima de mi.-¡A lo mejor empreñas de palabra!” (173).

De lo efímero de esa realidad, el texto es igualmente autoconsciente, “Pero te repito que esos a quienes doña Inés escribe no los hay, ama. Son como figuras de poetas” (172). El texto dramático se interrumpe a veces para cambiar a la modalidad narrativa en escenas, que, aunque controladas por la voz autorial, son calificadas por ésta como apuntes que

¹⁹² El interés por la gestualidad y la proxémica de los personajes, es puesto de relieve en el desarrollo de este mismo fragmento: “Mi Orestes será variado, porque es el hombre, el ser humano. Si el público de teatro fuese educado en fisiognómica, haría un acto solamente con los gestos, pasos, escuchas, dudas, preparativos para el acto vengador del joven príncipe. Lo titularía “La aproximación de Orestes”, sería de gran utilidad para cazadores de bestias salvajes, y una luz estaría siempre sobre el rostro del protagonista, sobre sus manos, sobre sus pies, no dejando perder nada de la infinita muestra de sus movimientos.” (168).

toma el dramaturgo para su obra. En uno de estos fragmentos, el mismo que Spires aduce como la mayor muestra de autoconsciencia de la novela, es la propia doña Inés la que parece ser consciente de su estatus sígnico:

-¿Podría serlo otra? Yo soy el palacio, este palacio, este jardín, este bosque, este reino. A veces imagino que me marchó, que abandono el palacio en la noche, que huyo sin despedirme, y conforme lo voy imaginando siento que la casa se estremece, que amenazan quebrarse las vigas, se desgoznan las puertas, se agrietan las paredes, y parece que todo vaya a derrumbarse en un repente, y caer, reducido a polvo y escombros, en el suelo. Todo esto depende de mí, músico, de esta frase que soy yo, en una larga sinfonía repetida monótonamente, ahora adagio, después allegro, alguna vez andante... (108)

También aparece en el texto de doña Inés una apreciable reflexión sobre la escritura y la intertextualidad. Doña Inés mantiene un diálogo amoroso con un capitán de la guardia del rey, que transcribimos completo por el gran interés que tiene para ilustrar la especial autorreferencialidad, a caballo entre el lirismo, el juego y la parodia, de esta parte de la novela:

CAPITÁN.- Las estrellas siempre están a la escucha de las palabras de los amantes. ¿Qué es hablar un corazón? (...) En los ríos hay peces de plata que van y vienen, callados peregrinos. ¿Quién habla, quién canta? ¿Cantan, acaso, las mariposas que vienen en la noche a la luz de la casa? ¿Dónde he cogido estas palabras que voy vertiendo con mi boca, chispas, sabrosura somnífica, plumón de alondra, pétalos de rosa que se desprenden por saber de dónde viene el viento?

DOÑA INÉS.- ¡Mi corazón es un vaso que derrama!

CAPITÁN.- ¡Esa es otra lección! Los corazones son vasos llenos de caliente jengibre. ¿Quién osará añadir la gota que los hará verter? ¿O no la hay? Mejor sería llenarlos con nuestros sueños, y beber un poco yo de lo tuyo y tú de lo mío. ¡Démonos los secretos pensamientos! ¿Puedo ver si en el agua de tu vaso navega un clavel? ¡Miraré con mis labios calientes!

DOÑA INÉS.- ¡Labios finos, quizá crueles! Los adiviné en la copa en que has bebido. ¡Mira si te esperaba! ¿Se conocerán en los míos?

CAPITÁN(...).- Si mezclas las lecciones, no te puedo seguir. Estábamos en el párrafo segundo de la comparación de los corazones con vasos de finísimo cristal.

DOÑA INÉS(...).- ¿Mezclar lecciones? ¿Párrafo segundo? ¿Qué dices?

CAPITÁN.- ¡Las lecciones del libro! Con esto de la guerra casi se me olvidó la mitad. No puedo decirlo salteado.

DOÑA INÉS.- ¿Qué libro?

CAPITÁN.- "El Conversador Feliz de Amor". (...)

DOÑA INÉS.- ¿Por el libro? ¿Cabe amor en las letras de un libro? ¡Vete! ¡Mentira todo! ¡Palabras escritas! ¡Por el libro, Dios! (*Huye escaleras arriba, llorando.*) (193-194)

La reflexión sobre la escritura se acompaña con su correlato en la lectura: en el nivel textual, porque la existencia de todo el texto está en función del narratorio — Eumón— en el acto de su lectura; en la diégesis es asimismo motivo de autorreferencia, como se muestra en las reflexiones del *correo* sobre los destinatarios de las cartas de amor que escribe Doña Inés:

¡Quién sabe adónde van a parar las más de las cartas que se escriben! (...) Tú escribes de un ánimo y él está de otro, y no ve en la carta el cuidado tuyo, ni te ve escribir la alegría o la tristeza. Las más de las cartas le llegan a uno de un extraño. (172)¹⁹³

Para González Millán, este fragmento representa la preocupación por llegar al narratario ideal, así como ilustra el cambio de orientación entre la comunicación oral que caracteriza tan frecuentemente los actos narrativos de las novelas de Cunqueiro, poniendo de manifiesto la tensión entre las modalidades textuales oral y escrita.¹⁹⁴ Eumón, como narratario textual, es ganado por el relato, y, finalizada la lectura, reproduce el comportamiento amoroso descrito en el interior de éste. Por otra parte, y esto es altamente significativo, después de haber leído la obra de Filón, decide no visitar a doña Inés, como tenía previsto, y regresa a su país definitivamente:

El tracio Eumón dio fin a la lectura de la pieza de Filón el Mozo, y compadeció a aquella princesa doña Inés (...) y como que él ya iba advertido por la literatura de Filón, que saldría muy bien del paso si decidiese hacer algún día una visita a doña Inés. Si la visita tuviese lugar, le mandaría por escrito el resultado al dramaturgo, para que añadiese un cuadro a su pieza. (204)

La polifonía narrativa de este capítulo, es, como hemos visto, extremadamente intensa: la autoridad de la enunciación se ha repartido, a veces sin transición, entre la voz del autor extradiegético, de las voces referidas de los personajes, especialmente la de Filón en tanto que escritor de las escenas y la de Eumón como lector de las mismas, y el texto mismo del dramaturgo.

Este dialogismo de la novela se acentúa aún más en el epílogo titulado “Seis retratos”, compuesto, como reza la introducción, “según noticias tomadas a la vez de la Historia Antigua, de la tragedia, de las divulgaciones modernas, de los rumores de Argos, del obispo Fenelón (...), y de otros” (207). En el retrato dedicado a Clitemnestra, se reafirma irónicamente la evidente autoridad autorial en el control de la totalidad de su relato, incluida su carga intertextual y los textos de Filón el Mozo insertados en ella:

Por la Hélade Firme y por algunas islas se había corrido la noticia de que Agamenón había dado muerte a su hija Ifigenia (...) lo que con testimonios que figuran en la primera parte de este texto se demuestra ser falsedad, ya que Ifigenia vivía oculta en una torre del palacio, perpetuamente joven, asegurando con esta insólita mocedad virginal el paso de la tragedia de Filón el Mozo que se refiere al regreso del Orestes vengador, que ella recibiría la primera, por anuncio de voces secretas en la noche (213)

No menos irónicamente, en el retrato dedicado a Electra, se afirma que “Filón el Mozo, que es la autoridad a quien hay que seguir en el personaje Electra” (218); como en

¹⁹³ No deja de ser significativo que, en el desarrollo de este motivo, ese interlocutor sea calificado expresamente como imaginario: “Todos los que podrían escribirle a Doña Inés son gentes de la imaginación, pedazos de niebla, que se ponen aquí para levantarse más allá, llevados por el viento” (173).

¹⁹⁴ Xoán González Millán, *Op. cit.* p. 57.

el dedicado a Ifigenia, en que el *autor* se autorrefiere por primera y única vez en la novela, tomando partido por la versión de Filón cuando esta contrasta con la procedente de otras fuentes:

Filón el Mozo le explicó a Eumón el tracio que Ifigenia solamente se alimentaba de aire y de sueño, y que los espejos, viéndose perecer en la penumbra de la sala, vampiros al fin, acordaron devorar a la infanta (...) Pero no podían devorarla mientras Orestes viviese, porque Ifigenia tenía que estar encendiendo las luces en la escena de la venganza (...) (Hay otras opiniones: que la raptó el soldado de las veletas (...)) Pero el autor está por la versión de los espejos) (220-221)

El retrato final, que corresponde a Orestes, es la pieza central del desenlace de toda la novela, a pesar de su posición en forma de apéndice, apenas más que una entrada, aunque importante, entre las muchas del índice onomástico. La historia de Orestes, además, se presenta como la *verdadera*, con lo que se orienta las expectativas de la lectura hacia el modelo conocido:

Además de lo que se dice en la tercera parte de este libro de los viajes, amistades, dudas y secretos pensamientos de Orestes, conviene explicar el final de la gran aventura, según los testimonios más veraces. (222)

Nos aprestamos así a asistir a la descripción, según Cunqueiro, de la muerte ritual de Egisto a manos del héroe de la tragedia. Pero el Orestes del que se sigue hablando en el epílogo, es el mismo, y se sitúa en el mismo momento narrativo que el que dejamos en el final del capítulo tercero. Envejecido, regresa a la ciudad, una ciudad que apenas conoce después de tantos años, y en la que no hay rastro de los reyes. Esta situación final se sintetiza en su conversación con un cerero, que no lo reconoce:

le dijo al príncipe que acontecía salir uno de la ciudad natal; dejar familia y amigos, y tras viajar muchos años volver a la amada patria, y no encontrar a nadie conocido, ni serlo uno mismo de nadie.

-A veces ni aún de nombre (...) Por tus maneras, me pareces de la aristocracia.

-Estaba emparentado con la gente real.

-¿Con Agamenón? (...) Siento que no haya venido Orestes a vengarlo. (225)

También a través de este diálogo final con el personaje del cerero, llamado Aquilino, se introduce el desenlace de Filón el Mozo, del que sabemos que muere sin poder haber culminado su obra con la escena fatal.

Pero esa escena final de la venganza, que se nos escamotea en ambos niveles textuales, el del autor y el del dramaturgo, existe. Está escrita en el gran libro de la literatura, en el horizonte intertextual de las expectativas del lector, como lo está en una bola de nieve que Filón, a falta del cumplimiento de su tragedia, guarda celosamente:

Y lo que más me gustaba, es lo que tenía preparado de la vuelta de Orestes, saliendo por el camino de las viñas, entre las columnas del templo antiguo (...) Cuando Filón estaba en la cama, ya en las últimas, (...) me rogó que abriese un cajón y que cogiese de él una bola que guardaba allí, y donde figuraba la entrada de Orestes con la muerte de Egisto y Clitemnestra.

-¿Conservas la bola?- preguntó Orestes

-¡Ahora la verás!

Y apartando una cortina verde (...) Aquilino sacó una caja, dentro de la que estaba, envuelta en un paño negro, la bola dicha, y era una bola de nieve muy preparada, y dentro de ella un Orestes vestido de rojo, con una espada larga, atravesaba al rey Egisto, que aparecía coronado y con una capa blanca. A sus pies estaba ya caída Clitemnestra, vestida de azul.

De esta paradójica forma, la imagen del Orestes mítico, encuentra el resquicio para deslizarse en la narración, ante los ojos asombrados del propio Orestes. Se evidencia así el la simultánea presencia del modelo y el distanciamiento respecto a éste:

Aquilino movió la bola, y comenzó a nevar sobre el parricida y sus víctimas. Caía lentamente la nieve, llenaba la corona de Egisto y cubría el pelo rubio de Orestes, poniéndoselo tan blanco como ahora lo tenía.

-¡Es una escena preciosa!

Orestes no lograba mover la mirada de aquella escena, que debía haber sido la gran hora de su vida, esperada por todas las gentes, por los propios dioses inmortales (...)

-¿Qué habrá sido de Orestes?- preguntó el propio Orestes, con una voz fría y distante, por simple curiosidad

-¿Quién puede responder a esa pregunta sino Orestes? (226-227)

Pero ante el final ya dado en la imagen de la bola de nieve, el Orestes de Cunqueiro, que recuerda así desde su vejez un futuro que no ha querido tener, parece fusionarse, en un último gesto, con la entraña del mito. Orestes se va de la ciudad para siempre, convertido en una sombra de sí mismo, el mito ya completamente desintegrado, y sin embargo nieva al mismo tiempo sobre el final del texto como sobre la bola de nieve que simboliza el de su “ilustre homónimo”:

salió al campo. Se había levantado viento, las nubes cubrían el cielo y comenzaba a nevar. Caían copos finos como en la bola de nieve del cerero. Gruesas lágrimas rodaban por el rostro del príncipe. Nunca, nunca podría vivir en su ciudad natal. Para siempre era una sombra perdida por los caminos. Nevaba. (227)¹⁹⁵

Sólo nos resta, a modo de síntesis, caracterizar la modalidad metaficcional predominante en esta novela de Cunqueiro. Como *Las mocedades de Ulises*, el comentario autorreferencial es casi siempre metanarrativo, aunque la intensa presencia de reflexiones sobre la intertextualidad, nos reconducen con frecuencia fuera del texto, hacia la reflexión metadiscursiva sobre el ser de la literatura.

La enunciación metaficcional, disimulada como hemos visto en un tupido sistema de filtros textuales y narrativos, es, hegemonícamente, la de una instancia autorial, que reparte con su batuta la focalización entre los diferentes narradores de la diégesis. La novela constituiría pues, con arreglo a todo ello, una muestra de lo que hemos denominado

¹⁹⁵ En su estudio de la teatralidad en la narrativa de Cunqueiro, Anxo Tarrío Varela compara precisamente la estrategia visualizadora que Cunqueiro parece reflejar con el empleo de códigos teatrales en sus obras, con estas bolas de nieve animadas, a modo de “objetos- metáfora” (“*Visión teatral: a bóla de neve*”, *Op. cit.* pp. 51-58).

metanarratividad extradiegética, aunque hay que insistir en la fuerte tendencia que la *metadiscursividad* ejerce hacia el exterior de la novela, así como, contrariamente, la marcada polifonía narrativa atrae a la enunciación autorial hacia el interior mismo del relato.

La muerte de Ulises en *El año del cometa*

La última novela de Álvaro Cunqueiro, escrita en 1974, constituye una variación en su obra narrativa en muchos aspectos, empezando por el título mismo. Después de los ecos de diversas referencias míticas y culturales, *El año del cometa* no presenta la habitual alusión a ningún código intertextual reconocible.

De la misma forma, no está protagonizado por ningún Merlín, Ulises, Sinbad u Orestes, sino por el personaje de Paulos, de quien no reconocemos ningún “ilustre homónimo”, característica que comparte con los personajes del Sochantre y con el de Fanto Fantini, en el conjunto de la novelística del autor.

Por lo que se refiere al tratamiento de la autorreferencialidad que venimos analizando, esta novela también presenta novedades significativas: Muy relacionada macrotextualmente con *Las mocedades de Ulises*, la modalización metaficcional de *El año del cometa* vuelve a vincular estrechamente a la voz autorial con la voz narrativa de su personaje protagonista; pero al contrario que en aquella ocasión no se trata en ésta de describir los actos narrativos del héroe, como mero *alter ego* del autor. En el *Cometa*, la voz de Paulos, pese a ser una voz referida por la autorial, llega a enseñorear el relato desde una focalización hegemónica que no se limita a transcribir las narraciones de Paulos. Antes al contrario, la narración toda es reabsorbida como discurso de éste; una suerte de *discurso de conciencia* del personaje-autor que genera la totalidad del texto.

La *metanarratividad* se refuerza, por lo tanto, notablemente. Ello no quiere decir, sin embargo, que desaparezca del horizonte de significaciones de la novela, el tratamiento de temas ya habituales en la autorreferencialidad de la novelística de Cunqueiro, sino que éstos constituyen, precisamente, el corazón de la diégesis.

También se mantiene en el interior de la narración el reflejo de la situación en la que el relato se consume, aunque también con un tratamiento marcadamente diferenciado. La incorporación al texto de un auditorio, y la búsqueda de un *narratario* ideal, normalmente femenino, presente en las novelas anteriores, se traduce en el *Cometa* en una reflexión sobre el papel social de la literatura, pues aquél auditorio se simboliza ahora en *la ciudad*; y la seducción a través de la palabra de un lector desconocido, en un acto de amor y plenitud vinculado al tema amoroso de la novela.

Este tratamiento narrativo conduce, finalmente, a una reflexión en extremo desesperanzada: la muerte le llega a Paulos porque éste deja de habitar la realidad efímera de las imaginaciones que sustentan todo el universo narrativo. Muere porque deja de imaginar historias; o porque ha creído en exceso en la realidad de las mismas, y la realidad exterior a ellas no le interesa lo suficiente.

Ya hemos mencionado la coincidencia, tal vez meramente casual, del tema de la novela, con la trayectoria del escritor gallego. Después de escribir ésta, manifestó en varias ocasiones su conciencia de haber cerrado una etapa de su narrativa. Y a pesar de algunos nuevos proyectos, Cunqueiro no publicó desde 1974 hasta su muerte en 1981 ninguna obra

que podamos considerar propiamente una novela.¹⁹⁶ En efecto, como acertaba a formular Pérez-Bustamante, *la Dama del Lago* había venido a por *Merlín*.¹⁹⁷ O a por cualquiera de sus heterónimos soñadores: pues si en la poética narrativa que se refleja en sus novelas, Ulises representó la juventud del narrador, Paulos nos muestra sus últimos días. Siempre lúcido, siempre intensamente autoconsciente, el soñador cunqueiriano nos dejó, en esta obra que cierra el ciclo de sus novelas, y que sin embargo es la máxima expresión de su madurez, un verdadero legado poético: el testamento narrativo de Álvaro Cunqueiro.

Asimismo, desde un texto no ficcional, el autor parece reflejar un parecido desencanto, que es valorado como el precio que hay que pagar por haber habitado el sueño de la literatura. En ese texto, que citamos a continuación, se interpreta así la peripecia esencial de sus novelas:

Pero en definitiva, otra cosa no es la vida. Siempre me ha apetecido construir mis narraciones como viajes (...) para llegar a la conclusión de la inutilidad de tal viaje: Orestes no llega, Sinbad no vuelve al mar (...), Paulos muere cuando regresa y deja de soñar... Para llegar al final de la soledad y de la destrucción, el héroe ha vivido la plenitud humana y soñadora, tocado las cosas visibles e invisibles, habitado el misterio con vivacidad, ejerciendo poderes mágicos como ensueños.¹⁹⁸

El posible desmayo del ímpetu creador expresado por Cunqueiro en la novela, y ese mensaje de melancólico descrédito en el valor vital de la ficción, revierte en una intensa inestabilidad espacio-temporal de la diégesis, una mayor dificultad para identificar en cada momento la instancia enunciativa y la referencialidad de lo enunciado. Se potencia así un tratamiento explícitamente *maravilloso* de la narración, que desintegra la habitual densidad intertextual y la coherencia narrativa del autor, a quien se ha solido calificar de *realista* en el manejo de los modos del relato, incluso a pesar de su constante imaginación fabuladora.

¹⁹⁶ Un buen resumen de estos proyectos que no llegaron a realizarse, puede encontrarse en la biografía de Armesto Faginas: “*Un home que viviu o proxectado*”, *Cunqueiro: Unha biografía*, Vigo, Xerais, 1987, pp. 329-344.

¹⁹⁷ Parafraseamos el significativo título del artículo de Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier: “El año del cometa: *cuando la Dama del Lago vino por Merlín*”, *Ínsula*, 536, agosto de 1991, pp. 16-18. En su citada monografía *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro* se analiza extensamente la densidad simbólica de la narrativa del autor.

¹⁹⁸ De la *Introducción* al estudio de Diego Martínez Torrón, *Op. cit.* pp. 6-7.

Los dos prólogos de la novela

A diferencia de las dos novelas que hemos analizado, *El año del cometa* presenta no sólo un prólogo, sino dos. El prólogo, espacio privilegiado de la voz autorial, aun la del autor extratextual, ve así subvertido su modo de ser esencialmente unívoco, orientador de la lectura del texto ficcional que le sigue.

Esta anomalía esta subrayada por un comentario metatextual previo, no suscrito por Álvaro Cunqueiro, ni siquiera por sus iniciales, como en la *Introducción* al *Ulises*. Se trata del mismo *autor* extradiegético, pero ya ficcional, que se autorrefiere en tercera persona, por ejemplo, en el citado epílogo del *Orestes*, “Pero el autor está por la versión de los espejos” (221):

El autor había escrito un prólogo para esta novela. Después, escribió otro. Como no ha logrado saber cuál de los dos es el más apropiado, publica ambos. (9)

La aludida inestabilidad del relato se manifiesta, como vemos, desde la primera línea del *paratexto*. Pero es que incluso los mencionados prólogos no son espacios propiamente paratextuales, sino que forman parte del conjunto de la narración, si bien ocupando en ella un lugar efectivamente privilegiado.

El primero de estos prólogos *posibles* contiene el final de la narración, con lo que la novela desde el capítulo primero está compuesta retrospectivamente. En él se describe la muerte de Paulos, el personaje que ha de protagonizar toda la novela. El segundo se centra en la descripción de la fértil imaginación de Paulos, siempre inventando historias, *hermosas mentiras*, como todos los prototipos protagonistas de Cunqueiro, y en el relato de una feliz historia de amor de Paulos con el personaje de María, *narratario* privilegiado de la novela. La novela se abre así con la tensión entre un motivo conocido por todo lector que tenga la competencia macrotextual suficiente y el anuncio inhabitual de un final trágico.

Esta inestabilidad de las expectativas sobre el desarrollo de la novela se ve acompañada de una modalización ostensiblemente diferente. El intrusismo autorial es evidente en el primer prólogo desde su mismo inicio:

Esta historia debía comenzar como las viejas crónicas, con el relato de la creación del mundo. Pero comienza con la muerte de un hombre. (11)

¿Hay en esas “viejas crónicas” una alusión a sus novelas anteriores, y especialmente al mensaje de su *Introducción* a *Las mocedades de Ulises*, y al *leit motiv* con el que se simbolizaba que toda producción narrativa, e incluso toda lectura, era “otra creación del mundo”? Esta dirección interpretativa, sumada a la habitual consideración de la esencial intertextualidad de la creación literaria, en la que todo libro es a la vez, todos los libros, nos hace presente en seguida la imagen de la *Biblia*. No es pues una mera especulación la interpretación de esta novela como el *apocalipsis* en relación con el denso conjunto de su novelística, de la que podríamos considerar su *génesis* narrativa a *Merlín y familia*, y a *Las mocedades de Ulises* en su versión metaficcional. No por casualidad, probablemente, la cita que encabeza la novela pertenece al libro del *Génesis*:

Viéronle ellos a lo lejos, antes de que se acercase, y trataron de matarlo; y decíanse unos a otros:

-Aquí viene el soñador; ea, pues, matémosle y echémoslo en un pozo abandonado, y digamos que lo devoró una alimaña. Se verá entonces de qué le sirvieron sus sueños.(Génesis, 37, XVIII-XX) (7)

La cita bíblica introduce oportunamente la muerte del soñador, y proyecta el fracaso del mismo en un sentido social, ya que no muere sino que lo matan. La validez de sus sueños es lo que sus asesinos cuestionan despectivamente, “a ver, —una vez muerto, sujeto al imperativo de *esta* realidad última—, de qué le sirvieron sus sueños”. Se suscitan así varios de los temas nucleares de la narración, y del avance que de la misma nos hace, microtextualmente, el prólogo:

Un hombre, descrito poniendo énfasis en que va vestido con unos pantalones rojos, es abatido a tiros por los guardias por pasear por el campo sin ir por el camino real, como señala la ley que para los extranjeros. Su muerte provoca, desde que es llevado a la ciudad, una total subversión del orden narrativo cuya plasmación más evidente es que la referencialidad se vuelve completamente fantástica.

Interpretado el prólogo en clave autorreferencial, podemos percibir en la aparición de un extraño personaje en esta atmósfera de fantasmagoría, la posible personalización del autor como el artífice de esta mutación fantástica de la realidad; también asistimos a la desesperación del narratario principal, el personaje de María, que llama sin resultados a su amado Paulos, el soñador en quien el autor se proyecta en la narración, condenados, tras la muerte de éste —o de su último viaje imaginario, esta vez sin retorno— a un eterno desencuentro.

En primer lugar, la posible representación autorial en la figura del *hombre de la capa negra*, misterioso factótum narrativo, es contigua a la muerte de Paulos, el más cualificado portavoz autorial en la novela. Leída la narración de ésta en un sentido lineal, sabemos que el episodio del prólogo corresponde con el final de ésta, por lo que la extraña manifestación del autor, encaja en el plano textual jerárquicamente superior al del universo en el que Paulos la representa en la diégesis. Por lo tanto, los artificios compositivos, las relaciones de narrador y narratario, la configuración espacio-temporal de la narración, son incluidos como motivos de un nuevo plano narrativo, en el que Paulos es tan sólo un personaje. Ese cambio de la focalización que Paulos protagoniza durante toda la novela, es visible en el prólogo, en el que la voz autorial se refiere tan sólo a sus atributos externos. Ni siquiera utiliza su nombre: es tan sólo “el hombre de los pantalones rojos”, por lo que la producción de sentido del prólogo, al reclamar del lector el conocimiento de toda la narración, no se completa hasta el final de la novela.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Apreciamos un procedimiento semejante al que ha empleado Gonzalo Torrente Ballester en el *Incipit* de *La saga/fuga de J.B.*, que se analiza en el capítulo siguiente; novela con la que *El año del cometa* mantiene ciertas relaciones, alguna de las cuales se señalan en nota, dentro del ámbito general de coincidencia que percibimos entre la obra narrativa de ambos autores.

Esta presentación del autor en el texto, tras la disolución del personaje de Paulos, mantiene en apariencia esa focalización externa —y, como en el caso de Paulos, la posible autorreferencia se refiere al “hombre de la capa negra” y no explícitamente al autor—. Claro que en realidad, el manifiesto intrusismo de éste reconduce el análisis hacia una focalización cero, en la que la omnisciencia es absoluta, pero que no se manifiesta directamente en los enunciados del autor, sino en su comportamiento narrativo, en el que se extrema la referencia al completo control que ejerce sobre todos los órdenes del relato. De este modo, aparece revestido de los mágicos poderes de un demiurgo, capaz de crear, transformar o explicar la profunda realidad de las cosas, es decir, del mundo por él creado en la novela.

El episodio es extenso, pero merece ser extractado en lo sustancial. Nótese especialmente el giro hacia un tratamiento totalmente fantástico de la narración, así como la alusión a la divinidad del personaje, con el empleo de la imagen bíblica del hombre que puede obrar milagros, como andar sobre las olas:

Cuando el cadáver llevado por los camilleros entró en la ciudad, las casas se apartaron, arremolinándose como hojas secas que las llevase el viento. Las calles ancharon, mezclándose, perdiéndose unas en otras, abriéndose como plazas. Los camilleros voluntarios posaron en el medio y medio de una que no habían visto nunca, enlosada de mármol, que por unas escaleras permitía bajar al mar. Por los cuatro lados. Sí, era una isla. se hizo de noche, y la luz del faro lamió las aguas. Del velero anclado en la bahía llegaba un hombre, caminando sobre las olas. Era muy alto, y se envolvía con una capa negra. Sus ojos tenían una extraña luz. Hacia donde miraba, se veía un pequeño círculo dorado, que iba a donde querían los ojos, iluminando las cosas que deseaba ver. (22)

Los personajes del plano diegético le rinden cuentas, y escuchan, cautivados por su palabra, su explicación de los hechos. La irrealidad se acentúa en el marco de los *verba dicendi*, que se acompañan con expresiones como: “argumentó el cabo, no se supo desde dónde”; “El comisario preguntaba desde su balcón volador”;

El hombre de la capa negra tiró de la sábana que cubría el cadáver. Descansaba su cabeza en una almohada cubierta de seda roja, apoyando la mejilla izquierda en la palma de la mano. Con la mano derecha sostenía un libro cerrado, en el que un puñal, la cruceta adornada con piedras preciosas, marcaba el lugar en que iba leyendo cuando durmió. O murió. Vestía de blanco y verde (...) ¿Respiraba? Se diría que respiraba pausado y tranquilo. (...) El hombre de la capa negra, como jugando magia, estiró de nuevo la sábana sobre el cadáver, y volvió a levantarla. Otro hombre estaba en la camilla. Rubio de pelo, soleado de rostro, vestido de azul y oro, la mano derecha llevando un clavel a las narices, oliéndolo antes de adormecer. O de morir

Estamos, pues, ante un dios, que igual que aparece andando sobre las aguas, es señor de la vida, la muerte y la resurrección. Pero en seguida se sugerirá el contenido autorreferencial de esta religión poética, en la que el autor es el *creador* y el oficiante, y el público la iglesia de sus fieles:

- El hombre de la capa negra se volvió para el público.
- ¡Haría esto cien veces y cien aparecía ahí un hombre diferente! (...)

-¿Hay explicación científica?

-**Hay una explicación poética, que es de grado superior.** Supongamos, señoras, señores, que este hombre pasó por los sueños de una mujer, y él mismo soñando. Una mujer que no sabe que este hombre está muerto, se pregunta por dónde andará. Lo que veis, son las respuestas que la enamorada se da a sus preguntas y el hombre a sus sueños.

-¡Igual, en una de éstas, sale vivo!- dijo el guardia (...)

-Si pudiese reunir, en un repente, todos los sueños suyos, este hombre resucitaría. Quizás éste sea el gran secreto de la vida futura y eterna. (23-24, el subrayado es nuestro.)

El fragmento introduce así el tema del sueño, que resultará central, como símbolo de la imaginación creadora de la literatura, en toda la novela. Hemos omitido, por otra parte, que sin solución de continuidad es en el interior de esta secuencia en la que vemos el final de la búsqueda que María, el narratario, hace de Paulos, el *narrador*. En otro espacio, textual y narrativamente incomunicado con el que estamos glosando, repercuten isotópicamente las palabras y las acciones del *autor* (el texto que citamos está embebido en el anterior):

El hombre de la capa negra tiró de la sábana por última vez, y un esqueleto amarillo yacía allí.

María, moviendo un pañuelo, apartaba del esqueleto mariposas doradas que salían de las cuencas vacías de la calavera.

-¡Paulos!

El personaje tiene nombre, por tanto, en otra dimensión del relato, la que comienza, precisamente, en el capítulo primero. En ella, también se anuncia la muerte del narrador, a través de una tupida red de imágenes simbólicas, codificadas macrotextualmente en las novelas de Cunqueiro, en la que las mariposas doradas que revolotean sobre Paulos nos remiten a la palabra poética.²⁰⁰

El final del episodio constituye por una parte la síntesis de los motivos autorreferenciales y del tratamiento de la fantasicidad, y por otra, el eslabón de unión de los dos niveles textuales que se perfilan en el prólogo; y que, en última instancia, remiten al universo de la conciencia del *autor*, y en el subsiguiente plano narrativo, al de la conciencia de Paulos, en una dialéctica de identificación y de distanciamiento:

El hombre de la capa negra dijo, y se fue hacia las escaleras que llevaban al mar. Todo volvía a su lugar en la ciudad, como si alguien estuviese corriendo los decorados de una escena, en el teatro. La gente iba y venía por las calles a sus asuntos. Comenzaba a llover. (24)

²⁰⁰ Recuérdese la mención “las palabras son inquietas mariposas que van y vienen” (*Ulises*, 116). Más allá de la mera hipótesis especulativa, parecemos estar ante una persistente imagen simbólica, que también empleó en sus textos no ficcionales: “esas mariposas mágicas de la lengua, la única riqueza que posee un poeta a medias vagabundo, que quisiera estar ya de retorno. Ulises colgando el remo en el propio hogar.” (“*Mi Ortigueira*”, en el *Programa de Fiestas* de 1951. Tomo la noticia del libro de Xosé F. Armesto Faginas, *Op. cit.* p. 108).

Se trata de un texto fronterizo, muy cohesionado con similares enunciados autoriales presentes posteriormente en la narración, —y sobre ella—. La mayor pertinencia de este prólogo en relación con el segundo, —además de por su privilegiada situación, y por tratarse de una unidad narrativa privilegiada, en tanto que final de la novela—, se subraya por la continuidad del fragmento, en el que la ciudad de la narración comienza a cobrar vida al conjuro de la desaparición del *autor*, (de ambos autores, pues Paulos también ha desaparecido como tal), en el capítulo primero.²⁰¹

La ciudad fue fundada en una colina, que por la parte sur descendía suavemente hacia el río, [...] (37)

En el segundo prólogo, puede apreciarse una modalización similar, en la que el autor se sitúa de lleno, como en el primero, en el interior del plano narrativo. No es tampoco, propiamente hablando, un prólogo paratextual. Introduce, eso sí, alguna nueva dirección interpretativa de la narración, que recuerda sobremanera motivos muy presentes en sus obras anteriores. Aparece de nuevo la consideración del sueño, la mentira y el ludismo como sustancia del relato;²⁰² y de la palabra como la herramienta esencial que conforma y sustenta todo el universo de la ficción.²⁰³

²⁰¹ Una semejanza de las que anunciábamos con *La Saga/ Fuga de J.B.*, en la que la ciudad, símbolo de la ficción se eleva por los aires tras la desaparición del autor simbolizado en la diégesis por José Bastida, en una frontera del relato construida con parecida circularidad, al unir en un episodio simultáneo, el final del *Incipit*, el comienzo del primer capítulo y el final de la novela.

²⁰² Mentira y ficción se identifican, por ejemplo, en el siguiente fragmento: “Mentía fácilmente, pero si en un instante se pudiesen recoger todas sus mentiras, las dichas a lo largo de la jornada, nos encontraríamos con un mundo más hermoso y variado, regido por leyes poéticas y exaltadoras de un ritmo más vivaz, andante, los grandes secretos desvelados, el prodigio pronto, transmutadas las edades. Paulos corría la cortina verde, ¿verde?, quizá mejor roja, con la mano, o tirando de un cabo, o a la vez, y quedaban separados el mundo real y la escena, lo vivo y lo pintado” (83). Y el tratamiento humorístico de la autorreferencialidad es patente en el microtexto que reproducimos: “Salía de detrás de una cortina uno que pasaba por ciego, pero no lo era, y se ponía a gritar en verso si no habría en la ciudad una moza que lo guiase por los caminos. Era muy alto, y tentaba el aire hasta dar con unas flores que había encima de una mesa, a las que tomaba por testigos indiferentes de su desgracia. Dijo que se clavaba espinas de aquellas rosas, y pidió a unos santos antiguos, que nombró por orden, que las yemas de los dedos se le volvieran ojos. Las gentes lloraban, y una pupila de la Calabresa,(...) que se hacía llamar la Joya, se levantó, ofreciéndose. El hombre dejó de hacerse el ciego, y le dijo a la Joya que se sentase, y que siempre había en provincias una sentimental que le jodía la apoteosis” (11).

²⁰³ En este sentido puede apreciarse la recurrencia al motivo de la palabra creadora a cuyo conjuro se transforma la realidad: “Las palabras iban diciendo cómo la baronesa se desnudaba, y nos las devolvía, como espejo, la figura de la mendiga (...) desnudándose, tan rápidamente que sospecho que lo desvistió el visitante de la tarde de palabra.” (124-125); “-¡Tranquilízate, diligente Melusina! Esta noche, en el silencio de la casa, yo hablaré con el reloj. ¡Conozco las palabras mágicas que le obligan a reemprender camino!” (118); “-¡No estabas, Paulos! ¿Llegaste muy tarde? -Muy tarde, María! Tuve que esperar a que todas las estrellas se colocasen en su sitio, y poderme guiar por la Polar para regresar. Un hombre me ofreció un caballo, (...) Pero vinieron de parte del rey a decirme que podía volverme montando un caballo antiguo, alazán, lucero, que me mostraban en una lámina. El portador de la lámina se retiró al fondo del patio, dijo el nombre latino del caballo, y éste saltó de la lámina al camino. Lo monté, y ambos cabalgamos con vientos favorables, como vientos. Al llegar a casa dije las palabras secretas que me enseñaron, y que no puedo compartir con nadie, que perderían todo poder, y el caballo volvió a su lámina.”(75); Esta insistente reflexión sobre la palabra, alcanza también un tratamiento lúdico que llega a *cosificarla* como los propios objetos que representa: “Y cuando la bestia estaba en las que llaman clausulas de estilo y citas de leges, apareció Jorge galopando, lanza en ristre, y antes de que el lector se diese cuenta, ya le entraba el hierro en la boca por la k de un "kyrie", metiéndole la k dentro de la boca abierta al decirla, y en llegándole la lanzada a las amígdalas, que las desarró, sin más expiró la bestia.”(78).

En esta ocasión, Paulos, (aunque no se le nombra como tal, sino como “el hombre del sombrero verde”, con un empleo de la focalización nuevamente externa), inventa y relata sus historias ante diferentes públicos, entre ellos otra vez el de su narratario ideal, María. Vuelven éstas a ser descritas como *mentiras* del narrador, que embellecen la realidad y la existencia de sus narratarios.

Es la otra cara de la poética narrativa de Álvaro Cunqueiro, que tan bien se plasmó en el *Ulises*, y que ha entrado en crisis en el *Orestes*. La apología del poder creador de la imaginación y la palabra, y la validez de la poesía como instrumento de conocimiento; la libre apropiación de temas y modelos de la tradición literaria, como lógica substancia, en este mundo ideal de la literatura, de toda creación original. Y vuelve, por último, a la expresión de este universo autorreferencial a través de las imágenes y el lenguaje del sentimiento amoroso.

Tal creemos que es la función de este segundo, pero de ningún modo secundario, prólogo de la novela. De la misma forma que la amable poética de su *Ulises* ya contenía, sin embargo, el germen de su futilidad, el desilusionado mensaje del *Cometa* incluye también el recuerdo nostálgico de esa poética casi perdida.

Por eso se confía, en nuestra opinión, al texto de este prólogo, el rescate de la intertextualidad latente en las invenciones de Paulos, que recurren una vez más al libro de la materia caballeresca, y al alambicado discurso amoroso de Stendhal, que se anuncia en la frase final:

Los amantes se abrazaron. Algo les gritó un barquero que pasaba con su barca bajo el puente. Pero ellos se abrazaban y besaban, y estaban solos en el mundo. (33)

El recuerdo de páginas anteriores de Cunqueiro es inevitable. El fragmento de *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* que reproducimos a continuación es una prueba de ello:

Fue locura más que amor. El gran castillo se quedó súbitamente vacío y silencioso, y los amantes iban a placer por corredores y estancias, entrelazados, alados, bebiéndose la luz de los ojos, escuchándose el corazón. Todos los habitantes del castillo habían quedado como figuras de cera y papel en retablo de cantastorie napolitano. Estaban solos los amantes en el mundo, con las risas y los besos, y solamente ellos, por el fuego, eran vida. Ya se ve que cuento después de haber leído a Stendhal.²⁰⁴

También, en este sentido, el prólogo presenta una fuerte trabazón con la narración, ya que, como veremos en el capítulo primero, *La Cartuja de Parma* modela el comportamiento amoroso de Paulos, —como el amor cortés lo había hecho con los modelos anteriores, Ulises, Orestes, y el propio Fanto—. Su lectura, en boca de un viejo preceptor, en efecto, formó parte de la educación del protagonista, en todo libresco, y se presenta ahora, explícitamente, como uno de los espejos en los que se mira la novela:

Cuando leía “La Cartuja” ante el espejo, Paulos sabía que no debía interrumpirle. Otras veces el signor Calamatti pasaba un brazo por la cintura de Paulos y lo ponía

²⁰⁴ Cito por la edición en Destino, Barcelona, Destino, 1983, p. 103.

ante el espejo, apoyaba un dedo en la frente del joven, y decía párrafos de Stendhal que sabía de memoria. Era Fabrice quien hablaba, quien pensaba, quien sufría: “(...) Que devenir si cette main presse la mienne d’une certaine façon?” (60)

Su maestro, tras estas escenas, cae en una gran pesadumbre, pues no consigue vivificar la magia que entrevé en sus lecturas “-¡Me muero sin saber lo que es amor! ¡Todo esto es teatro!”. Pero Paulos, al contrario, incorpora la literatura a la propia *novela* de su vida, y utiliza las palabras de sus lecturas en su relación amorosa con María, entrecruzando ambos textos, actualizándolos y confundiendo sus significaciones en el *leit motiv* del tema amoroso de la novela:

-¿Qué lengua es?

-¡Francés! En una novela, un joven se preguntaba qué sería de él si una mujer hermosa un día le apretaba la mano de una cierta manera.

-¿La conocía o la soñaba?

-La conocía soñando.

-¿Y la apretó la mano de esa cierta manera?

-Aún no he llegado a ese paso en la novela. (...)

-¿Y qué quiere decir?

-¡Que **estamos solos en el mundo**, dueños del mundo, María! (66, el subrayado es nuestro.)

Así interpretados, ambos prólogos son pertinentes, y complementan armónicamente sus direcciones significativas. Suponen, eso sí, la plasmación textual de una tensión que está presente en toda la narrativa de Cunqueiro, y que se decanta en el *Cometa*, hacia su vertiente más desengañada, al menos en lo tocante a su *tesis* autorreferencial. Ya que, por el contrario, en el ámbito de la narración, produce el grado más innovador de su textualidad: la superación del lastre intertextual de sus novelas, la definitiva fusión de la voz autorial con la focalización interna de sus *narradores* protagonistas, y el libérrimo tratamiento de la narración, que incorpora la fantasicidad como dimensión constituyente también del plano de la enunciación, y no sólo como mero contenido de las imaginaciones o de los relatos atribuidos a los personajes de la diégesis.

El decorado paródico de la intertextualidad

La mejor prueba en el cambio operado en el desarrollo de los motivos intertextuales, la constituyen las tintas gruesas de la parodia que alcanza el universo de la *materia de Bretaña* en la novela, que venía siendo uno de los lugares recurrentes de la narrativa de Cunqueiro. Este cambio radical se evidencia en el tratamiento que recibe en el episodio protagonizado por el rey Arturo. Paulos, en su visita a Camelot, encuentra a un enano que protege celosamente las armas del rey de la visión de los forasteros; este personaje introduce explícitamente la reflexión sobre la intertextualidad, y lo hace, lo que es inusual, en un tono crispado:

-¡Vienen muchos, haciéndose los distraídos, a copiar los modelos!- dijo el enano, con voz agria. (190)

En seguida se desarrolla irónicamente el motivo, ya que la ciudad, el castillo, los personajes, son muñecos en un escenario de cartón piedra, para que el turismo amortigüe las exiguas finanzas del reino. El propio rey abre a Paulos los ojos ante esta decadente realidad:

-¡Todo es cartón en Bretaña! ¡Los paladines, los caballos! ¡Hay que figurar que sigue la corte en Camelot! ¿Ves ese bosque? ¡Cartón! Y el cuervo, que es mi contrafigura. Cuando tomo vacaciones, o hago semana inglesa, si viene visita lo presentan como el rey Arturo en la selva de la isla de Avalón. (195)

El mundo, sagrado para Cunqueiro, de la mítica caballerescas, del rey que debía ser citado siempre en todo libro que se escribiese, es desintegrado concienzuda y desgarradamente. La parodia llega a ser feroz, cuando sabemos que el rey Arturo está postrado en su lecho quejándose del insoportable dolor que le producen las almorranas. Puede apreciarse como este tema sirve de excusa para la paráfrasis paródica de la infidelidad de Lanzarote con la reina Ginebra dentro de este paradigma mítico:

-¿Quién me dará la pomada? -gemía Arturo-. ¡Por mor de la etiqueta mi mujer no quiere, y sabe muy bien! ¡Delicadas manos! ¡Si fuese Lanzarote el hemorroico, ya estaría sacrificándose! (193)

A pesar de ello, la novela no puede sustraerse a una cierta melancolía hacia la significación que este mundo ha tenido en el pasado, que se manifiesta en la evocación del rey a su grotesco ayudante:

-¡Aún se me recuerda, Próspero!
-¡Es que hay muchos textos que te citan!
-¡Eso sí! (196)

Una de las consecuencias perceptibles, en este sentido, en el tratamiento de la intertextualidad, puede apreciarse en la notable diferencia de comportamiento entre el protagonista del *Cometa* y los habituales héroes cunqueirianos, ya que Paulos, a diferencia de Ulises, Orestes o Fanto, no acude a modelos de conducta reconocidamente librescos. Paulos reclama para sí una identidad verdadera, que no se oculte tras el fingimiento, ante

diferentes públicos, de personalidades imaginarias y míticas. Así se pone de manifiesto en un contraste con las novelas anteriores que se declara abiertamente:

-¡Me llamo Paulos y vivo en un país del Mediodía!
Paulos nunca daba otro nombre que no fuese el suyo. (185)

Tal diferencia en el comportamiento del protagonista supone un rechazo de la referencialidad intertextual que ha modelado las narraciones cunqueirianas desde *Merlín y familia*, con las excepciones de *Las crónicas del Sochantre* y *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, y que es bien explícito en el discurso del protagonista, a propósito, de sus reflexiones sobre el unicornio:²⁰⁵

Aborrecía los libros en los que podía encontrar alguna noticia, y tumbado horas y horas en la cama, se preguntaba qué significado tenía todo aquello, aparte del personal y espiritual, porque no le cabía duda de que, fuera de lo imaginado, soñado, fabulado, en un momento dado se había producido una misteriosa realidad (...). Sería, pues, dentro de él mismo, de sus apetitos y de sus sueños, de su apetito de soñador, donde Paulos debía hallar las respuestas. (158)

Queremos resaltar algunos de los aspectos señalados en el texto: el que hace referencia a la identificación simbólica de sueño, imaginación y fábula; y, por otro lado, la fundación de mundo que la narración, así simbolizada, produce, (“en un momento dado se había producido una misteriosa realidad”). También se destaca el valor puramente individual de esta realidad, pues además, como veremos, el fracaso del soñador es sobre todo un fracaso social, ya que lo que Paulos pretende es que sus sueños tengan una validez colectiva, que animen la vida de su ciudad.

Parece necesaria, llegados a este punto, una breve paráfrasis del contenido de la novela. El consejo de la ciudad trata de interpretar las señales de la llegada del cometa. Paulos, el empedernido soñador-poeta, que ejerce como uno de los astrólogos de la ciudad, inventa para ellos estas señales. La ciudad vive así pendiente de las imaginaciones de Paulos, hasta que éste, cansado de sus imaginaciones, deja de soñar y entonces muere.

Ésta no deja de ser una hipótesis interpretativa, ya que el deliberado oscurecimiento de la autoridad enunciativa genera un efecto de *irrealidad* referida a todo enunciado, que ni siquiera en el interior de la ficción se produce una referencialidad inequívoca: de este modo, no sabemos por ejemplo si una frase ha de atribuirse al autor que describe el mundo de Paulos, o el de las imaginaciones de Paulos, o si la totalidad de la enunciación no traspasa nunca las fronteras de la conciencia del personaje, con lo que la novela carecería de toda referencialidad exterior a la misma. El esclarecimiento, en lo posible, de la

²⁰⁵ A pesar de ello, se sigue acudiendo a la modelación paródica de la narración en torno a motivos intertextuales, algunas veces, como hemos visto, explícitos: “¡Ah, Cicerón! “La República descansa en la concordia y en los augurios” ¡Podía decirlo en latín! ¡Prevenir para no tener que lamentar! Y no excluyo el que, llegado un momento dado, para descargar de la expectación y terror del pueblo, si señales de catástrofe se propalan, se representase la pieza de Policarpos. ¡Ah, la tragedia griega! Contemplando cómo Edipo mataba a su señor padre y se acostaba con la viuda, que era su madre, los helenos se purificaban y dormían a pierna suelta. ¡Está en Aristóteles! ¡La catarsis! ¡También podía decirlo en griego, especialmente dos hexámetros que alaban la blancura de las piernas de Iocasta!” (111); otras veces encubiertos en la alusión a códigos artísticos o culturales genéricos: “David, en la edad antigua, era moreno, los ojos oscuros, pero ahora, por influencia de la pintura toscana y de Flandes, era gentil mancebo de ojos azules y blanca cabellera.” (171) “La princesa también es una anciana, pero como sus amores son de ópera, aparece moza.” (31).

estructura de la modalización constituye por lo tanto, una vez más, la principal clave interpretativa de la significación autorreferencial de la obra.

“¿Quién habla, quién canta?”

Volvemos a acudir a la cita para titular esta parte de nuestro estudio sobre la identidad de la enunciación, tal como Álvaro Cunqueiro la plasma en sus novelas. El texto parafraseado estaba en boca de aquel capitán que dialoga con doña Inés en las páginas de *Un hombre que se parecía a Orestes*, y que defraudaba a la dama, herida de amor, porque cogía sus palabras de un libro. Pero preguntarse de quién son las palabras, no es, como hemos venido señalando en este estudio, un tema baladí de la novela de Cunqueiro.

Desde el punto de vista del análisis del relato, se trata asimismo de un aspecto central, y acaso lo sea de la teoría literaria misma. Abundan los estudios y las tipologías, y a pesar de los indudables avances que se han producido, no contamos aún con un paradigma totalizador, que de una resolución cabal a los numerosos problemas que los textos plantean. Las obras de Cunqueiro, tratan de aportar, desde la entraña del relato, una versión intrínseca de este aspecto. Este es, en gran medida, el sentido de su intensa autorreferencialidad. Desde este supuesto, la novelística de Cunqueiro parece postular que el ser mismo de la novela consiste en los desdoblamientos de su autor; que la escritura consiste en vivir las “muchas vidas” que con tanta insistencia se mencionan en el *Orestes*. Por esa razón, todos los protagonistas cunqueirianos, aún los de las novelas que no son explícitamente metaficcionales, comparten esa afición a proyectarse en otros seres, generalmente tomados de modelos literarios.

En *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, tenemos, seguramente, el último episodio de esta proyección. Porque en la novela que nos ocupa, el planteamiento ha cambiado sensiblemente. Es el propio autor el que necesita disfraces narrativos. Y no le bastan ya los modelos intertextuales. Lo intenta con el alegórico y fantástico *hombre de la capa negra*, y con su último héroe novelesco: Paulos, el personaje con el que quizá, la voz autorial, que soporta con una gran trabazón macrotextual toda su novelística, se presenta más identificada.

El año del cometa, digámoslo de una vez, es la historia de un autor que trata de escribir una novela. *La novela*, la obra con la que conseguir oponer una realidad alternativa, más hermosa, más verdadera y que traiga el consuelo y la felicidad que no se encuentra fuera de ella. Y en esa ambiciosa tarea de competir con la realidad —o con su creador—, el autor está condenado al fracaso.

La novela presenta una progresiva desintegración de la referencialidad externa. En los primeros capítulos, la voz autorial plantea todavía la situación y dirige el desarrollo de la narración, permitiéndose frecuentes e impactantes muestras de intrusismo. Se describe así la formación de Paulos con diferentes preceptores, hasta que llega a convertirse en astrólogo oficial de la ciudad. Se simboliza de este modo que Paulos se convierte, de libre e imaginativo soñador, a representante institucional de los sueños de la comunidad. Se destaca, por lo tanto, el papel que le cabe desempeñar a la literatura, no sólo en el ámbito individual, sino también en el social. Paulos quiere pues soñarle una existencia a la ciudad, dotarla de realidad poética, escribir su futuro. La anécdota será el anuncio de la llegada del cometa, cuya interpretación Paulos toma como punto de partida para su historia.

En este punto, la modalización presenta un cambio sustancial. La voz autorial se disuelve en la de Paulos. Paulos sigue siendo un personaje objeto de la narración en tercera persona, pero también simultáneamente, es el narrador sujeto de la misma.

El espacio de la enunciación se va reduciendo a la conciencia de Paulos, y, como muy bien pone de manifiesto la última frase atribuible al autor extradiegético, tras la llegada de los primeros signos del cometa, comienza realmente, una nueva versión de *la novela*:

Un día de agosto, a las tres de la tarde, comenzó a llover, y las gotas de agua, no bien llegaban al suelo, rebotaban como pelota y volvían al aire, a la altura de los tejados, donde formaban transparentes nubes carmesíes. Los cónsules llamaron a los astrólogos. Comenzaba, verdaderamente, el año del cometa. (97)

Como es ya habitual, antes de esta mutación narrativa, se han introducido suficientes índices que la anticipan, como puede verse en el agonismo de Paulos, paulatinamente incapaz, como el autor, de distinguir alguna realidad exterior a su conciencia:

¿Sería posible continuar viviendo de los sueños y en los sueños? ¿Qué era lo que él quitaba o añadía a la vida cotidiana? Todavía ahora distinguía lo que vivía y lo que soñaba, pero se sorprendía a sí mismo descubriendo que también vivía lo que soñaba, que lo que vivía tomaba la forma de sus sueños. Bastaba a veces que añadiese un adjetivo al pan o al agua, a una paloma o a la tela de su capa, para que se produjese una súbita mutación, y lo real pasaba a ser fantástico. (81)

Paulos, significativamente, alberga la sospecha de estar interpretando un papel que le ha sido asignado. El modelo teatral vuelve así a hacerse presente en la narrativa de Cunqueiro:

Sí, más de una vez tuvo la sensación de hallarse en un escenario. La sala estaba vacía, pero Paulo tenía que representar a la perfección el papel ensayado una y mil noches, escrito por él para él. A veces se trataba de un monólogo:
-Esta es la soledad y la razón (...) ¿Quién se atreve a decir que miente el soñador? Me asomo por esta ventana que no hay, y doy nombres, pensamientos y deseos a criaturas que solamente yo veo. ¿Quién gana el pan para ellas sino yo? ¿Quién les da desasosiego, penitencia y muerte?(...) Toda la sangre que corre por sus venas, sangre mía es.(...) ¿Puede resistir una ciudad, sin reducirse a polvo, el que haya en ella un donador voluntario de sueños? (82)

Vemos ya, en bosquejo, que la conciencia de Paulos es el escenario de la narración, y Paulos mismo la entraña de todos sus personajes. Se apunta asimismo la proyección social de la creación, sin la que la *ciudad* perdería uno de sus pilares fundamentales. También, en la misma secuencia se plantea la tensión entre el valor de esta creación y su apuesta por huir mediante la ficción de una realidad insatisfactoria a la que se desea suplantar con aquélla:

Paulos no tenía bastantes huesos en la mente y en el alma para sostener la realidad personal de Paulos, y era en la acción, en la situación imaginada, donde se encontraba a sí mismo, si era preciso heroico, amante, veraz, enamorado, e incluso

muerto. Mentía, porque lo inventado era más coherente con su imagen del mundo que lo real que destruía. Porque en el fondo, el más secreto impulso de Paulos era destruir. (82-83)

Pero de la misma manera, ya se intuye el fracaso que le espera en sus aspiraciones. En su último *sueño* del primer capítulo, el caballo de una lámina cobra vida y dialoga con Paulos: intenta relinchar, pero el tiempo pasado como dibujo se lo impide:

[el caballo] derramó una lágrima, y cabizbajo volvió a la lámina inglesa. La ciudad siguió durmiendo. Nada la despertaba. Y por la mente de Paulos pasó, dolorosa, la consideración de si sus sueños serían, respecto a la milagrización de la ciudad y del mundo, lo que el feble y falso relincho del bayo Aquiles, inaudible incluso en la callada noche. (84)

En esta nueva fase de la novela, en la que el discurso de Paulos se enseñorea de la narración, se produce también un cambio significativo en el narratario. María, la amada, que había venido siendo la destinataria de la fértil imaginación del protagonista, es sustituida por el consejo de la ciudad, donde se reúnen los cónsules y los astrólogos. Para ellos, Paulos inventará las señales de la llegada del cometa. Los tres primeros discursos de Paulos se refieren a la llegada de unos seres misteriosos, “los visitantes de la tarde”; el regreso de los ríos a sus fuentes; y la aparición del unicornio.

Pero poco a poco vamos confundiendo las imaginaciones de Paulos, con el relato de estas imaginaciones, o con la imaginación de sí mismo en el acto de hacer su discurso ante el Consejo de la ciudad. Así transcurre el primer episodio, el de los misteriosos “visitantes”, del que se insinúa su virtualidad, tras su discurso, tal vez imaginario:

Naturalmente, el relato de lo acontecido en la taberna “Los Dos Cisnes” podía ser mejorado, la figura del visitante de la tarde perfeccionada. (126)²⁰⁶

El episodio del regreso de los ríos a sus fuentes destaca por su fantasmagoría. Paulos teme no ser creído, y aporta el testimonio de un barquero ¿es éste real o una nueva imaginación de Paulos? En todo caso, su discurso incluye la disolución de la posible incredulidad que suscite:

Puedo admitir que yo, en la fuente, en la medianoche, la luna llena, no haya visto, literalmente visto, la vuelta del río a su cuna. Pude, simplemente, haberlo soñado (...). Pero el sueño está expuesto, lo interpretan los astrólogos, y se transforma en algo tan sólido como esta casa. ¿Es que no son los sueños una forma profunda del conocimiento de lo real? (132-133)

El episodio del unicornio plantea ya abiertamente la duda sobre la efectiva pronunciación del discurso ante la asamblea, y nos asalta la duda de si no ocurrirá todo

²⁰⁶ Sobre el mismo tema, se incluye una nota acerca de lo inacabado e inestable de la narración: “-Dos, dos de estos extraños viajeros he encontrado ya por los caminos. Serán muchos más, doce quizá, los que hayan entrado en el reino. ¡Visitantes de la tarde, de los que nunca se sabrá, hasta el final del drama, si son benéficos o maléficos!” (121).

exclusivamente en la imaginación del protagonista, que, nuevamente de la mano de la referencialidad del teatro, se proyecta como personaje en un episodio suscitado inicialmente, por la contemplación de un cuadro:

Paulos se preguntaba desde dónde contemplaba él la llegada tranquila del unicornio (...). Paulos pensó que podía situarse detrás del faisán, y si algún día se hacía estampa de esta aventura suya, en la que se mezclarían a la vez la lámina francesa y la realidad de su búsqueda de señales en el año del cometa, aparecería con la mano derecha extendida en dirección a la cabeza del faisán, como indicándole a éste que no levantase el vuelo. Si se hacía teatro, entonces Paulos entraría por la izquierda (136-137);

y, sin transición, en el acto de relatar sus invenciones ante los cónsules y los astrólogos, que operan simbólicamente como un auditorio escéptico, incrédulo, al que hay que convencer y cautivar:

Quizá fuese conveniente, por darle gusto al público, que Paulos dijese algunas palabras que revelasen que un súbito amor nacía en su pecho (...)

-¡En la Enciclopedia viene como bestia inexistente!

-(...) ¿Vamos a negar la existencia del unicornio porque lo más del tiempo sea animal invisible, oculto como un sueño? Por ese camino llegaríamos a negar la existencia del alma humana. ¡Invisibilidad no quiere decir irrealidad! (138-139)

La confusión sobre el estatuto referencial de la narración, se complica porque Paulos, como antes se apuntó, se imagina siendo imaginado como personaje en manos de otro autor:

Paulos imaginaba ahora cómo sería el actor que representase a Paulos en la pieza "Los misterios del año del cometa con la venida vespertina del unicornio". La ciudad buscaría un poeta que la escribiese, sin duda, pero, ¿sus dotes de adivinación serían tales que las palabras que Paulos imaginaba poder decir, él las hallase entre los millones de frases posibles? El poeta podía hacer, con las palabras que ponía en su boca, otro Paulos. (...) Lo mejor que podía hacer Paulos era dejar en su testamento, escritas de su mano, las palabras que en la escena futura lo retratasen como era. (139-140)

También en esta ocasión, Paulos aduce un testigo que pruebe la realidad de la aparición del unicornio. Pero en su propio discurso entrevemos que el testigo actúa movido por su propia imaginación, como un personaje más de la misma:

Paulos bajaba la voz, y acariciaba con ella la memoria de Melusina, la confiaba, la dirigía... Esto, claro, no valía. Paulos podía equivocarse a Melusina, hacerle ver y oír lo que él sospechaba que había visto y oído. Meter en la memoria de Melusina un sueño de Paulos invalidaría todo el proceso de adivinación, el mántico interpretándose a sí mismo. (...) Paulos repasaba una y otra vez en la memoria la aventura, la escribía, discutía consigo mismo los puntos más oscuros. Y terminaba interrogándose qué tendría que ver todo aquello, aunque fuese influencia del cometa, con el presente y el futuro de la ciudad. (...) Paulos se sentía como prisionero de la veracidad de su aventura, a la que no osaba denominar sueño. (153-157)

Agotados estos tres motivos aludidos, Paulos se plantea cómo seguir manteniendo a la ciudad pendiente de sus ficciones. Decide entonces imaginar la amenaza de una guerra, y que un ejército viene sobre la ciudad. Se atribuye en su fantasía la misión de salvarla, y emprende un viaje para buscar aliados. Este será el tema de los dos últimos capítulos de la novela. El planteamiento se avanza al final del capítulo segundo, en ese ya habitual vaivén de los motivos narrativos:

Partiendo de aquí, ¿qué anunciaría Paulos a la ciudad? ¿Una como plaga de Egipto, con muerte repentina de primogénitos? ¿La peste? ¿La guerra? (...) En el primero y en el segundo casos, Paulos, a la vez que el anuncio, debía declarar la medicina. Los primogénitos no morirían, la peste no llegaría a la puesta del sol. Quedaba la guerra, una lejana batalla de la que Paulos podía, por medio de palomas mensajeras, mandar noticias a la ciudad. Uno de los reyes había dicho:

“¡Volveré mi lanza al astillero cuando todas las ciudades del mundo que tienen puente reconozcan mi corona!”

Por ejemplo. Así, la ciudad era concernida por el resultado de la batalla, sin entrar en ella, sabiendo del gran encuentro, de los sanguinarios capitanes, de su libertad o de su futura servidumbre, por una paloma que Paulos Expectante mandaba desde más allá de los montes nevados, de la Selva Herciniana, de las islas de Ulises, del gran castillo del Basileo, de los jardines del Preste Juan. (159)

Es, pues, en este fondo común de la mitología en que busca nuevamente Paulos los motivos de su historia, donde se configuran los restantes capítulos de la novela. Para salvar la ciudad, Paulos acudirá a buscar la ayuda de tres reyes: el bíblico David, el romano Julio César, y el medieval Arturo de la *materia de Bretaña*. Son el signo de las mitologías que configuran esencialmente el pensamiento artístico de Álvaro Cunqueiro, estructurado sobre el cristianismo, la antigüedad grecolatina y el medioevo europeo de la mítica celta y germánica plasmada en los libros de caballerías.²⁰⁷

En este capítulo es donde llega a su punto culminante la referencialidad onírica de la narración. Paulos realiza todo su viaje sin salir de una ermita cercana a la ciudad en la que se refugia. Este espacio *real* irrumpe a cada paso en el de su fantasía, impidiendo la conformación de una referencialidad narrativa coherente. Y aún podemos sospechar que incluso éste es un espacio imaginario, y que Paulos no ha salido ni siquiera de la habitación en la que se abandona a su fantasía.²⁰⁸ Desde el mismo momento de su salida de la ciudad, empezamos a tener serias dudas sobre lo fidedigno que es el narrador y la historia que nos relata:

Los cónsules bajaron hasta la puerta del puente para decirle adiós a Paulos. Éste había imaginado una salida de la ciudad que hiciese ver a todos que se encontraban en horas verdaderamente fértiles en prodigios. (...) Paulos imaginaba que cuando él ya no viviese, pasados cien años o más de aquella despedida, en las

²⁰⁷ Un nuevo motivo de comparación del *Cometa* con *La saga/ Fuga de J.B.*, en la que el personaje de José Bastida protagonizará un viaje imaginario por la conciencia de una serie de personajes, correspondientes con diversos arquetipos históricos o míticos, en busca de la reconstrucción de una mitología, de fundamentación que expresamente se reclama helena y celta que ha de salvar la ciudad de sus invasores extranjeros.

²⁰⁸ Como puede apreciarse en el siguiente fragmento, intercalado sin solución de continuidad en la narración de Paulos: “María le hacía beber la leche recién ordeñada, como todas las tardes, y se iba de puntillas cuando Paulos, fatigado de las largas jornadas militares, se quedaba dormido en su sillón favorito.” (230).

tiendas bajo los sopórtales, en la plaza, se venderían láminas en las que aparecería jinete (...) Al pie de la lámina se podría leer: PAULOS EXPECTANTE SALIENDO EL DÍA DE SAN MARTÍN HACIA EL CAMPO DE BATALLA CONTRA EL REY TIRANO ACAPARADOR DE CIUDADES CON PUENTE. O mejor que dijese simplemente: DON PAULOS DESPIDIÉNDOSE DE SU CIUDAD. Podría despedirse en verso, en cuatro octavas, por ejemplo. Sería cosa de escribirlas. (165-166)

Toda esta inestabilidad e indefinición de la instancia enunciativa puede apreciarse en las escenas en las que Paulos describe su encuentro con los diferentes reyes, y muy especialmente, en las relativas a David y a Julio César. El episodio artúrico, por su parte, constituye sobre todo el soporte para la mencionada desintegración paródica del código caballeresco, y, con él, del tratamiento de la intertextualidad en la narrativa de Cunqueiro.

Ante el rey David, Paulos describe la amenaza que pesa sobre la ciudad, y pide su ayuda. Pero puede verse que todo pertenece al mundo de la ficción de Paulos, en el que David aparece como una reduplicación de aquél en un nivel diegético inferior, análoga a la que Paulos representa en el suyo:

-¿Y ese rey que dices que quiere hacer tuyas todas las ciudades del mundo que tienen puente?

-Ignoro su nombre. Por ahora, él y sus ejércitos no son más que una polvareda en el horizonte. (...) Se detendrá a orillas de un río, en un país llano, esperando que formen en “ordo lunatus” los ejércitos de los tres reyes que nos defienden.

-Tres, si contamos contigo- insistió Paulos ante el silencio de David.

-¡He de soñar mi ayuda, Paulos!

Y apoyando la cabeza en el zurrón, se estiró, cruzando las piernas, y se quedó dormido. (...) ¡Otro como él!, aquel David, rey de Jerusalén! (174-175)

A esta altura de la novela, parece imposible asignar los referentes adecuados, incluso desde la lógica establecida por la narración, de la misma manera que no se percibe ya ningún grado de distanciamiento entre la voz autorial y la voz fabulada de Paulos. Los *verba dicendi* se han ido reduciendo hasta desaparecer, y estamos ante un puro discurso de conciencia de Paulos, y, recíprocamente, ante el monólogo interior del *autor* que trata de llevar a cabo la escritura de su novela.²⁰⁹ No desaparece, sin embargo, la alusión a esa

²⁰⁹ En el desarrollo de este mismo episodio se explicita definitivamente que todo es una fantasía, que Paulos intenta componer en la cueva de la ermita. También se refleja la relación entre autor y personaje, en torno a la identificación necesaria entre ambos: “¿Cómo entrar en sus sueños, elegirlos, mezclarlos de manera que en ellos surgiera la visión casi sacra de la ayuda? Podía soñarle una batalla a David, haciéndolo salir hábil hondero, de un bosquecillo de abedules (...). Pero para que el sueño suyo, el sueño de Paulos, fuese a la vez un sueño de David, tenía que estar seguro Paulos de soñarlo él si se dormía. (...) Paulos se retiró al fondo de la cueva. (...) Paulos encontró el cráneo del pointer “Mistral”. (...) Imaginaba el retrato del perro, (...) y se iba olvidando de David y de su honda. (...) El ruido de la bandeja al caer, de las copas al chocar con el suelo, y quebrarse, sobresaltó a Paulos, quien se acordó de David, y corrió hacia donde lo había dejado dormido. (...) Aún no había comenzado la batalla, y ya Paulos había perdido un rey. (...) Paulos no había sido capaz de soñarle al rey de Jerusalén motivos que le obligasen a comparecer en la hora de la batalla.” (175-178).

En una dirección complementaria, apuntada por la indefinición del control enunciativo, parece producirse una nueva identificación, esta vez entre Paulos y el autor extradiegético, (y nótese, en el detalle de la capa negra, un nuevo motivo de identidad entre ambos). El espacio textual es idóneo, ya que se trata de las páginas que, en cursiva, enmarcan frecuentemente los capítulos de las novelas cunqueirianas, fronterizas de los ámbitos del relato y de la narración: “Paulos, para el viaje, se había vestido medio de soldado romano, medio de Lanzarote del Lago, según grabados de libros. (...) tuvo como vergüenza, y por primera vez en su vida, de las farsas de sus

sensación que Paulos tiene desde antiguo de no ser el único dueño de sus pensamientos. El monólogo de Paulos entra en un episodio en el que reflexiona sobre el mecanismo de sus sueños, la autoría de los mismos, e incluso sobre su forma, que por su extensión, reproducimos en nota.²¹⁰ En él, todo el sueño se evidencia con una narración, o una novela. Introduce el tema del “soñador contrario”, que trastoca el curso de sus imaginaciones, así como la persecución, siempre incompleta, del acabado formal de su relato.

En nuestra opinión, el momento cumbre de la autorreferencialidad autorial, pero absorbido desde el discurso de Paulos, es el texto que mostramos a continuación. Paulos se duerme contando unas monedas. La elección de la anécdota, centrada en el verbo *contar* no nos parece, en absoluto, casual:

Contando las monedas que cubrían los gastos del inglés de los “puzzles”, se quedó dormido sobre los helechos. *Alguien por él seguía contando*, porque percibía claramente el chincar de las monedas, que el inglés aceptaba la ley por el canto, en la pequeña y cuadrada piedra de mármol. (208; el subrayado es nuestro.)

sueños, y estuvo a punto de cubrirse con la capa negra que llevaba doblada, medio abrigándole las desnudas rodillas de legionario. Pero pudo más en él el espíritu de sorprender, el ansia perpetua de jugar, y solicitó del caballo un galope (...)

- “... *ludum esse necessarium ad conservandam vitam*”. Sí, lo dijo Tomás de Aquino. Para la conservación de mi vida, al menos, lo es.

Por vez primera, también se daba cuenta de que el juego de los sueños, con los sueños, lo apartaba de la comunidad humana.” (166-168). ¿A quien atribuir la cita de Aquino sobre el sentido lúdico de la existencia?

²¹⁰ Paulos quería tener al mismo tiempo en su mente las mentes de todos, obedientes a su discurrir, diciendo las palabras que imaginaba. Todo sucedía en su presencia, siendo Paulos el único posible nudo de cien hilos diversos, hilos que se hacían uno solo en él, al que daba vida, como sangre en vena, el soñar suyo. Esto era posible mientras, en otro lugar, no hubiese otro soñador, ese soñador contrario que había imaginado más de una vez, cada uno moviendo las piezas de sus sueños como sobre el tablero las suyas los jugadores de ajedrez. Paulos mismo, muchas veces tenía dentro de sí mismo un soñador contrario, destructor de sus planes, entenebrecedor de sus imaginaciones. No, no era un demoníaco negador. El duelo se entablaba entre una creación y otra creación. (...) Paulos ya imaginaba la familia, queriendo lavar a Fiammeta (...). Y si Paulos aceptaba la muerte, se disponía a contar el entierro de don Félix, y acudían sus parientes de Hircania (...), salía el soñador contrario diciendo que los bebedores de sábado, y daba los nombres, leía la lista de testigos, que pasaban levantando las linternas para que se les viese el rostro, cuando se acercaron a verle el suyo a don Félix retrocedieron siete pasos, que lo hallaron comido de la lepra, o azul de la nueva peste...

Y así durante varios días con sus noches se estaban batiendo uno contra otro las imaginaciones suyas, hasta que le salía un nuevo personaje, y abandonaba a don Félix de Hircania en el bosque de las historias del tiempo pasado. (...) Otra era la dificultad lógica, que Paulos, montando su invención, quería que todo cuadrara, más y mejor aún que en la vida real, y a veces no daba salida de un asunto, se le embrollaban los pasos de la función, por si la entrevista era en un salón, o un encuentro en una esquina, en la calle, y si la mujer estaba en la ventana, o entraba en un portal, como huyendo de algo. Se impacientaba, y en una cita de amor, cuyos datos no encajaban, terminaba por dar muerte repentina a la prójima, o moría él, o quedaba manco, y se retiraba, triste, que esta figura le salía muy bien.

Pero, mal que bien, con su contrario interior, que era un inventor más desgarrado y cruel, con humor negro, terminaba concertándose en un punto, aquel que correspondía a sus apetitos, que era uno solo, el apetito de Paulos, y por ende su veracidad humana. Lo peor sería encontrarse con un soñador lejano, que maneja invenciones contrarias, que tomasen cuerpo frente a las suyas, con terceras personas que desconocía, y otros intereses. ¿Se le habría ocurrido a alguien que había un rey, un túzaro sombrío y esquelético, que afirmaba no descansar hasta que fuesen suyas todas las ciudades con puente? Si lo soñaba otro que no fuese él, ¿cómo podría Paulos llevarlo a la llanura surcada por un gran río, y ponerlo en el medio y medio de una gran polvareda, si el otro lo estaba soñando en el puerto de la Selva, comiendo unas castañas crudas, que sacaba del erizo, hábil con los dos pies, un criado suyo, jorobeta? (202-205).

Pero todavía le resta a la narración reflexionar sobre diferentes ámbitos del relato, y desde diferentes focalizaciones. Le resta descender un escalón más, y adentrarse en la conciencia de los personajes de la diégesis —que sabemos se reduce a la historia que Paulos trata de completar—. Ya hemos visto que desde la perspectiva de Paulos, son meras representaciones de su conciencia, si no desdoblamientos de la misma. Así se vuelve a poner de manifiesto en el episodio sobre Julio César. Ya no hay atisbo de narración alguna, ni descripción física o exterior del personaje, sino tan sólo la imagen entre lírica y simbólica de este proceso reflexivo:

-Yo veía en su cabeza, como si estuviese abierta ante mí, con todas sus estancias iluminadas, el codearse o el entrecruzarse los pensamientos varios, los de los pasados años, y los de los nuevos veranos que se le ofrecían. (218)²¹¹

La inmersión de la focalización en el último nivel de la diégesis sólo llega a configurarse en la secuencia correspondiente al cuarto rey, que empezó incluso sin nombre, y que ha ido cobrando entidad paulatinamente: el enemigo rey de Tiro, que, soñado por Paulos, se encuentra involucrado en una guerra que no entiende. A pesar del rotundo cambio en el tratamiento del punto de vista narrativo, se pueden observar los indicios para reconducirlo a la unitaria modalización de toda la novela. Su presencia en la guerra se solicita desde un sueño, y se apunta intencionadamente la identificación última con Paulos:

El rey Asad de Tiro no sabía muy bien por qué le había venido aquel otoño el antojo de copar todas las ciudades con puente bajo su corona. Lo que le gustaba en los otoños, era andar por las bodegas de su país vigilando cómo iba la hervidura del vino (...). Pero este otoño caminaba distraído, sin gusto por las obligaciones tradicionales, (...) lo más de su tiempo pasándolo en reuniones con los estrategas (...) Atribuía Asad II Tirónida su obsesión por las ciudades con puente a un sueño que había tenido tras una cena con jabalí asado (...) el rey intentaba quitarse del magín los puentes, que el sueño de ellos le cargaba más aparente y recio en las madrugadas, pero no podía. Como si fuesen dos Asad II, el uno soñando con puentes, y el otro queriendo volver a violinistas y bailarinas. Los soñadores contrarios, tesis que a veces dilucidaba Paulos.

Y fue así cómo el rey Asad salió a la guerra, y se aproximaba a la llanura cruzada por un río en la que iba a derrotar los ejércitos que defendían las ciudades con puente (...) envuelto en una polvareda dorada, ante David, Arturo y Julio César. (210-211)

¿No hay, en este personaje que no puede manejar los hilos de su conducta, gobernada desde otras instancias, el recuerdo de los personajes del *Orestes*, y sobre todo el de su protagonista, que se rebelaba contra lo que se esperaba de él en una narración codificada de antemano?

Un último apunte sobre el tratamiento de los personajes es el de la autoconsciencia que algunos de ellos manifiestan desde su condición de puras imaginaciones en la mente de Paulos. Un especialista inglés en puzzles que Paulos utiliza como asesor militar, y al

²¹¹ Notamos aquí una nueva similitud con el planteamiento de *La saga/ Fuga de J.B.*, especialmente con el viaje por la conciencia de los J.B que hace el protagonista en el capítulo tercero de la novela.

que se le asigna asimismo la función de insistir en que la historia que Paulos trata de completar, es, una nueva “historia universal”, se manifiesta en este sentido:²¹²

¡Ah, el poder de la imaginación, amigo Paulos, que bien conozco el de la tuya, pues que me estás imaginando! (227)

Se completa así una vasta gama de planteamientos autorreferenciales sobre la enunciación. Desde el intrusismo autorial más explícito, la cesión de su voz gradualmente al personaje de Paulos, que, investido así como narrador es quién intenta llevar adelante la invención de *la novela*; hasta que vemos, en el interior de ésta, en un nuevo salto narrativo, se proyecta en los personajes de la historia por él inventado. Estamos ante un nuevo tratamiento de una vieja estructura narrativa, que parece consustancial a las novelas de Cunqueiro, que se ha centrado ahora en la trastienda del novelista, en el mundo de sus proyectos y ensoñaciones, en el proceso antes que en el producto en que acaso esas fantasías terminen conformando un relato. Es, acaso por ello, la más intensamente metaficcional de sus novelas.

Pero hemos de volver al anunciado final del primer prólogo. A la sensación de fracaso del novelista, que no puede levantar una realidad y sostenerla contra la evidencia de la que acucia extramuros del relato. La “milagrización” de la ciudad ha sido imposible, y el valor individual de la experiencia literaria, por primera vez parece demasiado efímero e insuficiente.

Llega el cansancio de sueños y fantasía, y fuera de ellos no hay nada tampoco a lo que asirse, parece ser el mensaje de la novela:

Paulos, fatigado, hambriento, ya no encontraba en sí fáciles las jugosas invenciones, y apenas si sabía comenzar las historias, de cuya maraña no salía. (...) Le venían al magín a Paulos imágenes de la vida real, que borraban las posibles fantásticas. (231)

Decide volver a casa, y en su regreso, sólo encuentra consuelo a su desesperanza en su encuentro con un pastor, que le agradece su invención sobre el unicornio:

-¡Me alegré cuando me dijeron que su señoría había visto el ciervo del único cuerno! ¡Mi padre lo vio también, hace más de cincuenta años, y lo contó, y fue tenido toda la vida por embustero! (...)

¡Por lo menos la fábula del unicornio había servido para devolverle la honra a un pastor! Se lo decía a sí mismo, poniéndole el adjetivo para magnificarlo: “¡A un pastor antiguo!”. que esos adjetivos eran el complemento retórico de las fabulaciones, la gracia de la narración ante un público absorto. (234-235)

Es, pues, en la incorporación de un relato a la experiencia personal del lector, dónde debe buscarse el enriquecimiento de la realidad que la concepción poética de Cunqueiro persigue a través de la literatura. Pero al menos ante el final de una de sus ficciones, el autor se siente vacío. Quizá en este sentido la muerte de Paulos simbolice

²¹² Nuevo eco del sentido que “una nueva creación del mundo” tenía en el *Ulises*. Se refuerza también en las palabras de María: “-¡ Lo sabes todo desde Adán y Eva! -le decía María entusiasmada, cuando Paulos le acababa de contar la tragedia de Otelo.” (233).

sencillamente la disolución del universo de la ficción que nos espera tras la última página de la novela:

Se olvidaba de todo lo acontecido, soñado e imaginado, alrededor de la batalla y del cometa influyente (...)

Acabada la experiencia, por nada acuciado, Paulos encontraba la soledad, y se entristecía en el regreso al hogar, en vez de alegrarse. (...) Sin darse cuenta, pasaba a imaginarse una vida nueva, sin María, sin ciudad, lejos de todo recuerdo, lejos de todo deseo, apático, estudiando la ciencia que enseña a no soñar, que tiene que haberla (...)

Y todo lo que se le acordó a Paulos en aquel momento de destrucción fue la bolsa de cuero de venado con su dinero (235-236)

Paulos, el generoso donador de sueños, se vuelve súbitamente avaro de lo material. Pero en lo material le espera una realidad que, de no habitarla, ya no lo reconoce. Quizá a causa de sus pantalones rojos de Julio César, los guardias le disparan tomándolo por un extranjero. Muerto Paulos, sólo queda en la novela el último aliento autorial para referirla, y la sombra triste de las figuras de los reyes de sus sueños, eternamente jóvenes, esperando a un nuevo Paulos que venga a contar su historia:

Una de las razones de su muerte fueron los pantalones rojos que Julio César usaba en sus cuarteles de invierno. ¡Pantalones de extranjero! Otra de las razones, y quizá la principal y primera, fue que había dejado de soñar. Que ya no soñaba, y entonces ya no era Paulos capaz de volar en el espacio en busca de tiempos y rostros idos o futuros (...)

Con una sombra de tristeza en sus rostros lo contemplaban los tres reyes, David, Arturo y Julio César que, de pie junto a la higuera aparecían sorprendentemente jóvenes. (237)

Queda también, una vez desaparecido el personaje, la voz de quien lo inventó. En este punto la novela vuelve a remitir al primero de sus prólogos, poniendo de manifiesto su circularidad, y, por ende, su inmanencia.

“Estos asuntos hay que contarlos así, de una manera vaga y fantástica”

Recuperamos ahora, con el retorno al plano autorial, una de las muestras más rotundas de intrusismo en toda la novelística de Álvaro Cunqueiro como título de este epígrafe. Analizado el peso que la enunciación metaficcional tiene en ella, el que todavía consiga que algunos enunciados destaquen significativamente, no deja de ser un logro en el arte de tensar las convenciones de la narración, sin que éstas lleguen a vaciarse completamente de contenido.

La frase pertenece a un fragmento con el que se describe la ciudad en el primer capítulo de la obra. El tratamiento fantástico, como hemos visto, ya se ha hecho presente en el prólogo, pero la autorreferencialidad, que entonces se mostraba indirectamente aludida en el episodio del *hombre de la capa negra*, es ahora completamente explícita:

Estos asuntos hay que contarlos así, de una manera vaga y fantástica. La ciudad a lo suyo, a sus trabajos y sus días, pero en un rincón de ella, en un lugar secreto, alguien derrama gota a gota un perfume acabado de lograr. Las gentes en calles y plazas, saludándose, entrando en las tiendas a comprar zapatos, mermelada de naranja (...) La ciudad despertaba sus días todos desde el paso de Julio César, con todos los que la habitaron. O se dormía en la dulce noche de agosto con los que ahora mismo vivían en ella. Todo pendía en quién soñase y qué. Se mezclaban las edades, los dolores, las canciones, los nacimientos y las muertes. Los fantasmas se encontraban a sí mismos cuerpo humano, y los humanos presentes podían confundirse con la niebla que subía desde el río, lamiendo las fachadas de las casas. Los Malatesta se arrimaban a los tapices, se adentraban en ellos, se escondían tras los árboles del fondo en las romerías flamencas, y si uno de ellos llegaba a un desgarrón del viejo tapiz, donde las hilachas colgaban, también se desgarraba, deshilachaba y moría. (70-74)

El rotundo intrusismo reafirma, en nuestra opinión, la reproducción de la instancia autorial dentro del universo de la narración, el mismo en el que Paulos existe como personaje, desde el punto de vista de la recepción de la historia; e instaura en el horizonte de expectativas de la lectura una referencialidad maravillosa, en la que el sentido de la autorreferencialidad de la novela alcanza un perfecto acomodo. Paulos pretende negar la realidad, destruirla, oponiéndole una realidad poética, la de sus sueños; que, pese a su muerte en la narración, instituye precisamente la novela; y la voz autorial, como vemos, se complace en ejemplificar las tesis poéticas de Paulos.²¹³

Eudoxia, olvidada de las manzanas que se asaban en el horno, corría tras los novios para darle a María los zapatos de charol y los calcetines. Es decir, volaba sobre los naranjos de los huertos, y se posaba en las chimeneas para averiguar por dónde huían los amantes. (108)

²¹³ Aunque también, por el contrario, introduce pequeños comentarios desestabilizadores de la referencialidad atemporal que instaura la narración de Paulos. Veáanse, como ejemplos, los siguientes: “los Jagellones hubieron de batirse en retirada, mugiendo, fingiendo una estampida, como la que se ve en los rebaños vacunos en las películas del Oeste americano” (115); “las gentes salían de detrás de los árboles, de las rocas. Tocaban las cornetas, los tambores... ¡Parecía el disco del sitio de Zaragoza!” (151); “al más santo le pueden venir estampas obscenas al magín, postales con desnudos, y orgías, una entera `sex-shop´.” (158-159).

Paulos, como el misterioso *hombre del sombrero negro* del primer prólogo, es, también, un mago todopoderoso en su narración, y en su ejercicio de poeta, el autor le confiere su ser de taumaturgo para que haga y deshaga la novela a su antojo. En un episodio más en los que Paulos protagoniza una escena de seducción de María, podemos apreciar acaso el mejor desarrollo narrativo de este planteamiento. Están ambos en una casa que ha pertenecido, significativamente, al mago de la ciudad: Paulos cuenta a María una historia en la que una mujer que está encerrada en una torre, y es liberada por un hombre enamorado de ella, tan sólo mediante la pronunciación de su nombre. El relato se actualiza al ser vivificado por el narrador y su oyente, incluso, en sus elementos más fantásticos:

-¿Logró entrar en la torre?

-¡No le hizo falta! Se le ocurrió lo que hasta entonces no se le había ocurrido a ninguno. Corrió una larga hora alrededor de la torre, bajo la lluvia, iluminado por los relámpagos, gritando los nombres todos de las mujeres de allá. Al fin, cuando ya fatigado de las carreras, enfebrecido, loco, se disponía a dejarse caer en el lodo y morir, un nombre halló respuesta: “¡Vannaaa!”. Y desde el corazón de la torre vino la respuesta, como si vibrase un vaso de fino cristal de Sajonia.

-¡Sí!

-Y entonces la torre se abrió en dos partes iguales, y Luchino pudo tender la mano derecha a Vanna. (...)

-¿El nombre de una mujer hermosa, dicho con fiebre de amor, puede partir una torre en dos?

-¡Y una jaula de mimbre también!

Paulos retrocedió hasta el fondo del salón y se detuvo junto al gran espejo redondo. Abrió los brazos, y paró la carrera de su corazón.

-¡María!

La jaula de mimbre de las palomas amaestradas de Fettuccine se estremeció, y le cayeron los aros paralelos, se deshizo todo lazo, se soltaron los meridianos, y la jaula se abrió en pétalos iguales. Lo blanco se juntó a lo blanco y lo rosa a lo rosa. (...) Se abrían todas las puertas, y alguien, en el otro extremo de la ciudad, hizo música. El péndulo del reloj se detuvo, un péndulo de bronce dorado que figuraba una enredadera de rosas coloradas, y en su parte inferior terminaba en un óvalo de porcelana en el que una anciana, al amor del fuego, hilaba. Hilaba los siglos y los destinos. (68-70)

En el texto que citábamos al principio de este epígrafe, la realidad generada en la narración se comparaba con la trama de un tapiz. En una nueva imagen plástica, de gran condensación lírica, este fragmento completa la significación inmanente del relato, la capacidad de fundación de mundo que late detrás de la ficción tejida con los mágicos hilos de la palabra.

En el último capítulo, cercano ya el final de la novela y la muerte de Paulos, la voz autorial retoma el motivo primero del tapiz, cerrando con una trabada cohesión macrotextual la enunciación de la novela. Los personajes de la ciudad imaginada por el autor, que se desvanece ante el cercano fin de la novela, quieren, en un último impulso, habitar en la *novela* de Paulos, y tomar parte en su final. Incluso desde la abierta manifestación de su presencia, el autor se funde con el personaje, y se disuelve en las imaginaciones de éste:

Los Malatesta de Rímimi salían de sus escondites tras los árboles de los tapices con tema de romería flamenca, y comprobando si las espadas salían fáciles de la vaina apresuraban el paso por el atajo que lleva al puerto de la Selva. (...) Les habían llegado voces (...) del rey tirano destructor de ciudades con puente, y la suya, aunque perdida lejos para siempre, lo tenía. Iban a encontrar a Paulos, (...) y galopando los siete, ¿siete?, durante toda la noche, los siete por senderos diferentes, para que no pudiese ser contado el refuerzo que suponían a las huestes de Arturo, de César, de David, si éste bajaba de su terraza (...) y se decidía a usar la honda. Quizá tuviese razón, Mr. Henry S. Grig, y Paulos estuviese escribiendo la Historia Universal. (224)

El año del cometa constituye, por lo tanto, desde el punto de vista de la modalización metaficcional, el grado más avanzado de *metadiscursividad hipodiegética* de la novelística de Álvaro Cunqueiro: la fusión definitiva de la voz y la focalización del autor con el personaje, en quien se encarna narrativamente.²¹⁴ Es también el protagonista con mayor tensión interior, el más propiamente agónico, sumido en una búsqueda auténticamente existencial del valor de la poesía y la literatura. Su muerte es efectivamente la muerte de la voz de Cunqueiro como novelista. Y el desencanto que respira la desaparición de aquél Ulises originario, un episodio más entre la variada peripecia de la novela. Nos queda la indeterminación de sus historias, el segundo prólogo y la vuelta a los orígenes ilusionados de su poética, y al final abierto de la narración. Y el recuerdo del pastor que con las historias de Paulos recupera la memoria de su padre, el signo del lector que enriquece *su* realidad a cada paso de la lectura.

²¹⁴ Podría considerarse la traslación a la esfera de la modalización metaficcional del concepto de narrador *pseudodiegético* propuesto por Genette, en la que un narrador segundo desaparece, apenas iniciado su relato, en beneficio de un narrador primero.

Coda

Hemos tratado de demostrar que es viable una lectura autorreferencial de *Las mocedades de Ulises*, *Un hombre que se parecía a Orestes*, y *El año del cometa*. De la misma manera, estamos convencidos de que una lectura análoga sería practicable al resto de la novelística de Álvaro Cunqueiro, estructurada sobre una poética narrativa coherente y sostenida a lo largo de su trayectoria como novelista. Si se han elegido estas tres novelas ha sido por la densidad con la que en ellas se manifiesta la enunciación metaficcional, no porque esta manifestación les sea exclusiva.

En este sentido, no falta quien no dude en señalar que es *Merlín y familia* el texto fundacional de la peculiar poética del autor. Y ciertamente esta novela contiene el germen de muchos de los procedimientos autorreferenciales que venimos analizando. Si nos hemos ceñido a tres de sus novelas, y no a la totalidad de su obra narrativa, se debe a que en ellas la reflexión metaficcional constituye el eje temático que estructura sus narraciones; es decir, que orientan la producción de sentido hacia el *acto literario* mismo. La *narratividad* se subordina en estas obras a la *metanarratividad*. En el conjunto de su narrativa, en cambio, percibimos una autorreferencialidad distinta, que se orienta más hacia el terreno del comentario metaliterario, (es decir, metadiscursivo), intratextual o intertextual, pero sin que el conjunto de esta enunciación metaficcional protagonice la narración propiamente dicha.

Merlín y familia presenta, como ya hemos señalado, la estrategia central de la enunciación en la novelística cunqueiriana: la conversión de la voz narrativa en una *voz textual* que interpone un elaborado sistema de filtros entre la instancia autorial y la referencialidad maravillosa establecida en la narración; en este caso los recuerdos de Felipe, (que se confiesa narrador poco creíble y mentiroso) sobre los días lejanos pasados en compañía de su amo Merlín. De esta forma se neutraliza el discurso de éste, o de los numerosos personajes que pasan con sus relatos por la novela, en el discurso que el narrador pone en sus bocas. Si algo fantástico contiene la narración, está filtrado por la memoria de Felipe, que se lo oyó contar a Merlín o a algunos de los visitantes de la casa.

En *Las crónicas del Sochantre*, o en *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca*, Cunqueiro utiliza el recurso al *manuscrito hallado*, acudiendo al inagotable fondo cervantino que, poco explícito en su tratamiento de la intertextualidad, —que privilegia a Shakespeare, los mitos artúricos y caballerescos o la mitología griega—, impregna con frecuencia, sin embargo, la textura de sus novelas.

En estas novelas abundan los mecanismos de la autorreferencialidad, pero creemos que de un modo constituyente pero no instituyente. El estudio de estos mecanismos reclama, eso sí, una nueva lectura del conjunto de la novelística de Álvaro Cunqueiro que trascienda esa epidermis fantasiosa, cultista, arcaizante y humorística en la que una crítica poco rigurosa lo ha inmovilizado en el espacio, por lo demás tan escaso, de los manuales de historia literaria al uso. Las tres novelas elegidas nos brindan, creemos, la mejor *guía de lectura* posible no sólo de sí mismas, sino de la evolución de los planteamientos de Álvaro Cunqueiro como novelista.

Las novelas de Cunqueiro son, en nuestra opinión, los capítulos de una gran *novela* que, si bien pueden leerse en el orden deseado, no se completa sino en su trabada armonía. Reclaman del lector una gran ingenuidad inicial, al tensar las convenciones narrativas hasta extremos que serían insostenibles sin el concurso de la sonrisa o del lirismo como lenitivo. Pero, en el polo contrario, reclaman también de ese lector una gran competencia macrotextual si desea penetrar la profunda red de alusiones entrecruzadas, de motivos compartidos, de personajes metamorfoseados, de textos ajenos o propios embebidos en cada nuevo paso de su escritura.

En este sentido, creemos por ejemplo que no hubiera sido posible interpretar en clave autorreferencial el *regreso* del viaje que estructura con frecuencia sus narraciones, y que se anuncia repetidas veces como una tarea difícil y dolorosa en *Las mocedades de Ulises* sin el código metanarrativo que a tal fin suministra *El año del cometa*. Incluso textos aparentemente poco cohesionados con la producción novelística de Cunqueiro desde *Merlín y familia*, adquieren, a la luz de la esencial autorreferencialidad de su poética narrativa, un nuevo sentido. Así por ejemplo podemos reconocer en su primer trabajo narrativo, *La historia del caballero Rafael*, publicado por primera vez en 1939, el anuncio de metanarratividad que desarrollará por lo menudo en las novelas aquí estudiadas.²¹⁵

La tarea de una relectura crítica de Cunqueiro no ha hecho más que comenzar, y a pesar de una mayor atención editorial, que se desató en 1991 con el día de las letras gallegas que se le dedicó, y a la aparición de algunos estudios de gran valor, siguen proliferando los dedicados al planteamiento de falsos problemas como los de su bilingüismo o el realismo de su narrativa. Al olvido de estos últimos queremos sumarnos con la escasa atención que se les dedica en este trabajo.²¹⁶

La novelística de Álvaro Cunqueiro enriquece la literatura gallega en un grado que posiblemente no tenga parangón alguno entre los novelistas de su generación, ni acaso en ninguna otra. Pero ello no debe arrinconarla, en el ámbito de la literatura española, al capítulo de *varia* de la comparatística literaria hispánica o peninsular. Su figura merece un lugar señalado cuando menos al lado de novelistas de su generación como Camilo José Cela o Miguel Delibes, consagrados en virtud a una estimable obra, pero en ningún modo más sostenida y renovadora que la de Cunqueiro, sino más acorde con las modas literarias vigentes. Y, desde luego, al lado de su paisano y amigo Gonzalo Torrente Ballester, con cuya producción narrativa guarda la de Cunqueiro numerosas relaciones además de las esbozadas aquí a propósito de la autorreferencialidad, que merecerían una mayor atención crítica.

²¹⁵ *Historia del caballero Rafael*, separata de *Vértice*, noviembre de 1939, pp. 1-13. Cito por la edición en *Flores del año mil y pico de ave*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 221-242. Reproducimos una de las escenas de esta fragmentaria narración, en la que Rafael protagoniza una secuencia amorosa con Pamela. Puede apreciarse el bosquejo de elementos presentes en el *Ulises* o en el *Orestes*: “- (...) vuestro nombre viene en las profecías. / -Nunca quemaré el Campo del Volante ni el barrio de las Mujeres. / -¡Y yo que quería escribir vuestra historia!” (230); anticipación que incluso podríamos atisbar autorreferencialmente en la valoración de las noticias que otro personaje, el de *mister Jones*, envía desde la guerra de Troya: “-Algún día, señores, se escribirá un hermoso libro con los partes de nuestro agente” (238).

²¹⁶ Queremos destacar, entre los estudios que no hemos citado, los de Cristina de la Torre: *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Madrid, Pliegos, 1988; César Carlos Morám Fraga: *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña, AGAL, 1990; y Xosé Manuel Salgado e Dolores Villanueva (sic) [Vilavedra]: *Álvaro Cunqueiro*, Santiago, Xunta de Galicia, 1991.

Pero la admiración que sentimos hacia la figura de Álvaro Cunqueiro no debe deslumbrarnos tanto que no apreciemos el claroscuro de alguna faceta de su obra. Cunqueiro fue también un gran embaucador, como los héroes protagonistas de sus novelas. No tuvo, por ejemplo, ningún reparo en reeditar diversos trabajos anteriores en *Flores del año mil y pico de ave*, a pesar de contener algún pecado de juventud como el plagio de una narración de Otero Pedrayo que puede verse en *San Gonzalo*.²¹⁷ Su peculiar sentido del humor, le llevó, en otras ocasiones, a la extravagancia; como cuando enviaba notas a la prensa de haber recibido extraños premios extranjeros, tan inexistentes como alguno de las obras que declaró haber publicado, o estar a punto de publicar, en entrevistas y escritos periodísticos.²¹⁸

En cualquier caso, la aportación de Álvaro Cunqueiro a la renovación del discurso novelístico de postguerra es un hecho tan patente como ignorado. Pero la mejor crítica de su obra está contenida en sí misma. Oponer a ese olvido generalizado la rotundidad audible de sus textos ha sido el objetivo principal de este trabajo.

²¹⁷ Un análisis detallado de este oscuro episodio puede verse en el artículo de Claudio Rodríguez Fer: “*Da romaría de Otero á romaría de Cunqueiro*”, en Tarrío Varela, Anxo (ed.) *Álvaro Cunqueiro*, (*Boletín Galego de Literatura, I*), Santiago, Universidade, 1992, pp. 59-68.

²¹⁸ Noticias y semblanzas biográficas pueden documentarse en la citada biografía de Xosé Francisco Armesto Faginas, y en los estudios de Francisco Fernández del Riego: *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo*, Vigo, Ir Indo Ediciones, 1991, y Miguel Anxo Seixas Seoane (coord.): *Álvaro Cunqueiro. Unha fotobiografía (1911-1981)*, Vigo, Xerais, 1991.

CAPÍTULO QUINTO

Gonzalo Torrente Ballester: la novela del profesor de literatura

A pesar de las numerosas semejanzas que aquí intentan trazarse sobre la obra de Álvaro Cunqueiro con la del también gallego Gonzalo Torrente Ballester (1910), éstas no se extienden a la fortuna crítica y editorial de ambos, debido sin duda a la prematura desaparición del escritor mindoniense en 1981.

Basta con dedicarle una breve atención a los manuales de historia literaria, a las secciones culturales de la prensa, incluso de la no especializada, y aun frecuentemente, a la lista de los libros más vendidos, para tener constancia de que el lamento por la desatención que ha sufrido uno de los mejores novelistas en lengua española es un hecho perteneciente al pasado. Gonzalo Torrente Ballester, constituye, en efecto, una de las referencias omnipresentes en cualquier estudio de nuestra novelística de la postguerra. Pero a pesar de ello, puede apreciarse todavía, como en el caso de Cunqueiro, cierta tendencia a encasillar su obra dentro de ciertos parámetros como el *intelectualismo*, la fantasía o el humor, que, si bien presentes en su obra, distan mucho de caracterizarla en su totalidad o en su esencia.

Otro de los planteamientos críticos al uso, coloca su obra al lado de la de otras figuras de similar procedencia *generacional*, especialmente las de Cela y Delibes, como ejemplos de adaptación a las diferentes tendencias que han ido configurando nuestra novela contemporánea, de modo que este grupo de *novelistas mayores* son considerados, sucesivamente, cultivadores del realismo en un grado más o menos innovador, de la experimentación formal que parece presidir nuestra novela en los años setenta, y de una particular trayectoria personal en las últimas décadas.

Sin dejar ello de ser cierto, y dejando al margen cualquier consideración sobre otros novelistas como los mencionados, nos parece más pertinente enfocar estos planteamientos justamente desde la óptica contraria. Novelista muchos años a contrapelo de la valoración de la crítica y de modas literarias largamente vigentes, Gonzalo Torrente no encuentra el éxito por adoptar vientos más favorables al gusto de la crítica y del público, ni siquiera tan perceptibles como los llegados desde el otro lado del océano. La etiqueta de *fantástica* le cabe ahora a su novela de manera tan desafortunada, al menos, como la de *realista* con respecto a sus primeros esbozos narrativos, y casi tanto como el dislate terminológico, por desgracia tan enraizado, del *realismo mágico* con el que se ha pretendido armonizar, sobre todo en el ámbito de la novela hispanoamericana, tendencias narrativas o *poéticas* incompatibles.

Parece en cambio posible una lectura crítica que valore la trayectoria de un autor que, a pesar de prolijo, constituye uno de los mayores ejemplos de coherencia en la búsqueda y el sostenimiento de una *poética* personal, no como un reflejo de las vicisitudes de nuestra novela, sino como uno de los más notables espejos en los que ésta se ha venido observando.

Como en el caso de Álvaro Cunqueiro, además, no resulta difícil acercarnos al contenido de esa particular poética narrativa, pues su obra nos brinda su mejor formulación

posible, en forma, precisamente, de novelas. Ese corazón autorreferencial de su narrativa constituye, de nuevo, el centro donde se aúnan su tendencia al realismo junto con su huida al polo opuesto de la fantasicidad; la erudición y el juego intertextual con la frescura del relato oral, la ironía o el humorismo. Si perdemos de vista este punto de referencia, caeremos, como es tan frecuente, en la tentación de calificar como *novela intelectual* a su tan querido *Don Juan* (1963), como fantástica a su célebre *trilogía*, como biográfica a *Dafne y ensueños* (1982), o como policíaca cuando no de ficción científica a *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984). En mayor o menor medida, toda su obra arranca de una indagación sobre el siempre huidizo ser de la novela, y su poder aún más misterioso de creación de mundos; ni su novela calificada como *realista* escapa a esta *reflexividad*, como puede verse en *Off-side* (1969), ni la de anécdota más fantástica y digresiva, como la tan apreciada *La saga/ Fuga de J.B.* (1972), responde en última instancia a otra realidad que la de un narrador que trata de inventar una novela.

Por ello, tenemos para nosotros que la mejor narrativa de Torrente es aquélla que se concentra en esa mirada reflexiva sobre su ser y, a fuer de introspectiva, sobre la entraña misma de la literatura y de la ficción. Como Álvaro Cunqueiro, el origen de este camino de autorreconocimiento es el mito, la tradición cultural y literaria y la intertextualidad, que, apuntadas antes en su faceta dramática, se plasma decididamente en *Don Juan*. Tras los titubeos producto de la desatención que esta novela padece, Torrente encuentra en *La saga/ fuga de J.B.* el lenguaje de la autorreferencialidad de su narrativa, que, con pleno acierto y con la definitiva consagración pública, continúa en *Fragmentos de apocalipsis* (1977), *La isla de los jacintos cortados* (1980), y, si bien de modo más episódico, en su obra posterior *Yo no soy yo, evidentemente* (1987), e incluso en sus títulos más recientes, como *La muerte del decano* (1992) o *La novela de Pepe Ansúrez* (1994).

Del mismo modo que percibimos un semejante corazón metaficcional en la obra de Álvaro Cunqueiro, un intento de aproximación a los recursos autorreferenciales de las novelas de Gonzalo Torrente Ballester no debería pasar por alto las conclusiones que hemos podido extraer del análisis de aquélla. Debemos preguntarnos, en este sentido, si los arquetipos protagonistas de Torrente son, a la vez, narradores-autores empeñados en la invención o en la escritura; si el desencadenante o el objetivo de éstas es casi siempre la seducción de un *narratario* ideal femenino, que pone en juego el lirismo y la simbología del lenguaje amoroso; si el trasfondo de la narración es el de *ser contada* con arreglo a las fórmulas de la tradición oral, que no ha dejado nunca de asumir todo elemento fantástico con la misma naturalidad que el verosímil; si el relato refleja la fenomenicidad de la ficción por el procedimiento de fingir la destrucción del universo de la diégesis como final de la narración; o, por último, si la llave que abre el paso al despliegue de la historia en el imaginario de la lectura se cifra de manera tan explícita como evidente en el poder creador de la palabra.

Creemos que al señalar algunos de los rasgos de novelas como las citadas, contestaremos de un modo elocuente esos interrogantes: desde el narrador hasta los personajes de *Don Juan* manifiestan un intenso grado de autoconsciencia. Esta característica y la reflexión sobre el trabajo del escritor tematizado en el personaje de Leopoldo Allones en *Off-side*, cristalizará en los José Bastida, los innominados narradores de *Fragmentos de Apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados*, o en el huidizo Uxío Preto de *Yo no soy yo evidentemente*, en un insistente protagonismo de escritores, poetas y profesores de lengua o literatura.

Desde *Don Juan*, por otra parte, la escritura y la seducción amorosa empiezan a compartir una identidad simbólica que puede apreciarse en *La saga/ fuga de J.B.* en la simultaneidad de la invención de Bastida y la espera de la hora del encuentro erótico con Julia; en *Fragmentos de Apocalipsis* y en *La isla de los jacintos cortados* la autorreferencialidad sigue entretejida con la narración amorosa del protagonista-autor con una mujer-narratario, (Lénutchka o Ariadna); de modo análogo a la relación que el cambiante y multiforme Uxío Preto de *Yo no soy yo, evidentemente* mantiene con las diferentes mujeres que protagonizan cada uno de los intentos de escribir una novela que se le atribuyen.

Dejamos el examen detallado de aspectos como los esbozados para más adelante, pero terminemos esta aproximación a la autorreferencialidad de las novelas de Gonzalo Torrente Ballester apuntando el desvanecimiento de la ficción que acecha tras el final de la historia de amor con la que la lectura se simboliza e identifica: Castroforte del Baralla se desvanece por los aires, Villasanta de la Estrella se desmorona en un apocalipsis de palabras y campanas, y la isla de los jacintos cortados se pierde en el mar convertida en un navío, cuando las historias de amor y creación se completan, se desvanecen o fracasan definitivamente. En el caso de *La saga/ fuga de J.B.*, Bastida y Julia saltan al *suelo* antes de que la ciudad levite para siempre. La narración de *Fragmentos de Apocalipsis* se va desdibujando desde la desaparición del personaje de Lénutchka. Y el narrador de *La isla de los jacintos cortados* ultima apresuradamente su narración después de que Ariadna le abandone definitivamente.

Creemos que con rasgos como los apuntados queda suficientemente de manifiesto la importancia de la autorreferencialidad en buena parte de la novela de Gonzalo Torrente Ballester. En los títulos que venimos señalando puede apreciarse, además, la relación de ésta su novela metaficcional con la que suele ser calificada de *fantástica* por la crítica. ¿No podremos, entonces, remitir en alguna medida este tratamiento fantástico a una enunciación autorial que reconoce abiertamente la ficcionalidad de la narración?

Un último apunte acerca de los rasgos de la autorreferencialidad y el desvelamiento de la ficción que la novelística de Torrente comparte con la de Cunqueiro, es la inclusión en la novela de una referencialidad teatral como signo de autoconsciencia. Este tratamiento, que como hemos visto acude con frecuencia a la intertextualidad, es perceptible, como el aludido elemento fantástico, al menos desde *Don Juan*.

Como introducción al estudio de las novelas de Gonzalo Torrente Ballester en las que es audible con más intensidad la voz autorial que perseguimos, queremos esbozar aquí, a propósito precisamente de esta obra, algunos de los recursos que aparecerán ulteriormente como motivos recurrentes de la autorreferencialidad de su narrativa.

Se inaugura en esta novela el protagonismo de un escritor, que es, a la vez, el narrador del relato. También aparecen imbricados el motivo amoroso y la autorreferencialidad de la novela, pues el narrador trata de competir con el propio don Juan por el amor del personaje de Sonja.²¹⁹ Desde una inicial intertextualidad y

²¹⁹ “-Como el agua del río va a la mar, así he venido hasta ti. La frase será todo lo literaria que se quiera. El amor se hace con literatura.” *Don Juan*, Barcelona, Destino, 1963. Cito por la edición en DestinoLibro, Barcelona, 1975, p. 248).

autoconsciencia,²²⁰ el tratamiento autorreferencial de la novela se encamina hacia el comentario metatextual,²²¹ para desembocar en un planteamiento abiertamente metaficcional,²²² que inscribe en la narración la escritura que el personaje de don Juan induce al propio narrador de la novela.²²³ En esta duplicación interior, en la que don Juan es simultáneamente narrador y personaje, se ponen de manifiesto parecidas características autorreferenciales a las que corresponden al relato que la enmarca, y que apuntan la identificación del escritor contemporáneo con el personaje mítico.²²⁴ La reflexión intertextual se pone de manifiesto en la narración, como en el tema amoroso, en una parecida rivalidad entre ambos.²²⁵ En ese final por el que compiten, la novela manifiesta explícitamente su ficcionalidad por el apuntado procedimiento de acudir al escenario del teatro;²²⁶ en esta representación al personaje del escritor le corresponderá, significativamente, el papel de espectador del final de la *comedia* y de la novela, un final

²²⁰ Autoconsciencia, autorreferencialidad, intertextualidad y tema amoroso pueden encontrarse reunidas en las palabras con las que el narrador intenta explicar a Sonja el papel que le corresponde en la narración: “Don Juan la ha hecho víctima de una experiencia literaria, y la literatura es mi terreno; pero el llanto de una mujer enamorada es demasiado real para que yo lo entienda. Perdóneme.” (100).

²²¹ Nuevamente ante Sonja, el narrador explica: “De acuerdo. La mentira no fue completa, pero una buena mentira debe contarse por etapas, como toda narración bien compuesta” (129)

²²² “Se me ocurrió, de repente, que Sonja estaba metida en la farsa como una farsante más, que obraba de acuerdo con Don Juan, o, al menos, con Leporello. Todo se explicaba entonces: no sólo aquel repentino, inverosímil amor con que me estaba mirando, sino los episodios anteriores, las más artificiosas de sus palabras, los hechos más literarios. Sonja era actriz de una comedia de la que yo era el personaje sincero y ridículo. (...) Decidí seguir adelante, representar mi papel, pero consciente ya de que lo era; y darle un giro inesperado, un distinto final del que ellos hubieran previsto.” (141).

²²³ “me inundaban otra vez los recuerdos ajenos, se apretaban en mi memoria al modo como deben apretarse en la del moribundo. Me inundaban y me urgían, me empujaban a describirlos. (...) No sé el tiempo que pasé de aquella manera, como *medium* cuya mano conducen desde el ultramundo, ni sé tampoco cuándo dejé de escribir y me acosté. Una mañana, al despertarme Lissette, corrí al escritorio y hallé sobre él, ordenadas, unas docenas de cuartillas de mi mano.” (143). Son las páginas, precisamente, del siguiente capítulo de la novela.

²²⁴ “Recordaba el pasado inmediato (...) y se me antojaba fantástico, no con la fantasía del ensueño, sino con la de la farsa: como si todo hubiera transcurrido en un escenario dispuesto especialmente para mí, en un teatro cuyos actores supiesen su papel y el mío: personajes todos de una comedia en que me hubieran repartido el papel de incauto.” (219).

²²⁵ Leporello dialoga con el escritor: “-Porque supongo que tendrá curiosidad por saber cómo terminó esa historia. / ¿Qué historia? / -La que usted ha escrito estos días pasados. (...) / Es una historia disparatada. / -¿Por qué la escribió, entonces? / -No lo sé / -Yo sí lo sé. La escribió porque no tuvo más remedio, porque una fuerza superior le obligó a hacerlo. Pero no se le ocurre presumir de haberla inventado. La historia no tiene nada suyo, usted lo sabe. Ni siquiera las palabras le pertenecen. (...) El manuscrito es suyo, eso no se lo discuto. Y puede usted publicarlo, pero no con su nombre. Se reirían de usted. / -Soy escritor. / -Periodista nada más, no lo olvide. Jamás ha escrito un miserable cuento. Carece de imaginación. / -Pudo haberse despertado... Lo extraordinario del caso lo justifica. / -Muy bien (...). Si es así, continúe la historia y déle fin adecuado. ¿Cómo acabo Don Juan Tenorio? ¿Por qué anda todavía por el mundo?” (255)

²²⁶ Es nuevamente el personaje de Leporello quien introduce la autorreferencia al invitar al narrador a la representación teatral: “-¿Irá al teatro esta noche? (...) Entonces, escúcheme. “La muerte de Don Juan no es una obra aislada, sino tercera parte de una tragedia cuyas partes anteriores no han podido ser representadas. Para entenderla del todo no basta lo que usted sabe, que es, más o menos, el contenido de la primera parte. La segunda se la voy a contar.” (260)

que refleja la indeterminación y el carácter ficcional del mito, que puede ser reescrito indefinidamente en una apuesta por la libertad creadora del novelista.²²⁷

Como puede verse, *Don Juan* contiene, en esbozo, numerosas características que podremos reconocer en la obra posterior de Torrente. El escritor *mediúmnico* de *La saga/fuga de J.B.*, la indeterminación del final, que recuerda la escena del asesinato de la hermana de Barallobre en esa misma obra, o las dos posibilidades con las que concluyen los *Fragmentos de Apocalipsis*, la teatralidad de la última aparición de Uxío Preto en *Yo no soy yo, evidentemente...* El paralelismo con la trayectoria narrativa de Álvaro Cunqueiro no debería, del mismo modo, ser obviado. La proximidad temática de sus novelas, en lo que a la reflexión metaficcional se refiere, va unida a una trayectoria editorial en muchos momentos coincidente.

Así parece entenderlo Spires al dedicar uno de los capítulos de su citada obra al *Don Juan* y a *Un hombre que se parecía a Orestes*. Y sin embargo no existen, que conozcamos, estudios que den cuenta de estas relaciones, aunque parece apreciarse recientemente una mayor conciencia de su existencia.²²⁸

²²⁷ -Responde, entonces, sobre mi pecho. Eso no me da miedo. Incluso lo encuentro justo. El seductor de Mariana, el que ha destruido su santidad, debe morir. (...) / ¡Que muera! -chilló el Comendador. / -¡Que muera! -gritaron los invitados. / Puestos en pie, los espectadores clamaron también. / -¡Que muera! / (...) El brazo de Elvira vacilaba. Se abrió su mano y dejó caer el puñal. (...) Entonces, el Comendador se acercó a ella. / -Si vas a acabar matándole, ahorramos una escena / -No le mataré -dijo Elvira-. No podría-. Y, de pronto dio un grito enorme y se clavó el puñal en el pecho. / -Esto es un error -gritaba don Gonzalo-. La escena no es así. Es don Juan el que tiene que morir, y no mi hija.” (339)

²²⁸ Robert Spires, *Op. cit.*. Nos referimos, por otra parte, al igualmente citado estudio de Juan Ignacio Ferreras, o al estudio sobre el mito en la narrativa de ambos que realiza Mariano López López: *El mito en cinco escritores de posguerra*, Madrid, Verbum, 1992.

La invención de *La saga/fuga de J.B.* en *La saga/fuga de J.B.*

Es fácil, en el estudio de cualquier texto metaficcional, señalar la paradoja especular que está en la base de su estructura con un título como éste. De igual forma, podría titularse “El *Quijote* en El *Quijote*” o “*Beatus Ille* en *Beatus Ille*”. Si hemos elegido reservarlo para esta obra de Gonzalo Torrente Ballester es, primero, por su reconocida importancia en el panorama de la narrativa española de las últimas décadas, y, en este sentido, porque la presencia de determinados procedimientos narrativos, le confieren cierto carácter fundacional. De ahí que sus mecanismos autorreferenciales, consustancialmente unidos al carácter innovador y *subversivo* de su composición, posean un gran ascendente sobre la novela de su tiempo.

En segundo lugar, porque a pesar de que otras obras de Torrente Ballester son ya lugares comunes del estudio de nuestra novela metaficcional, como *La isla de los jacintos cortados*, (1980), y, sobre todo, *Fragmentos de apocalipsis*, (1977), *La saga*, —como la denominaremos en adelante—, por tantas razones tan celebrada y atendida por la crítica, ha pasado, en este aspecto, prácticamente desapercibida.

La densidad de la reflexión y la autorreferencialidad en la obra narrativa de Torrente han atraído la atención de numerosos estudios, como la que dedican los de Spires a *Don Juan*, Criado, Ponte Far o Lertora a *Fragmentos de apocalipsis*, Dotras a *Fragmentos de apocalipsis* y a *La isla de los jacintos cortados*, o Benítez a *El cuento de Sirena*.²²⁹

Sobre la saga, en cambio, sólo poseemos algunos apuntes, casi siempre centrados en el análisis del narrador, que sugieren ciertos rasgos metaficcionales de la obra. Es el caso de Dionisio Ridruejo, al señalar tempranamente que

el autor parece escribir constantemente como si se parodiase a sí mismo: como si parodiase en la dicción definitiva una primera dicción más confiada.²³⁰;

o el del juicio que acompaña al entusiasmo de Hickey sobre el valor de la novela, en el sentido de que:

todos los principios, normas y leyes necesarios para la total comprensión de la obra están incluidos en la misma.²³¹

²²⁹ Nos referimos a la mencionada obra de Robert Spires: “*Rebellion against Models: Don Juan and Orestes*”, op. cit, pp. 58-71; a los artículos de Isabel Criado: “*De cómo se hace una novela o Fragmentos de Apocalipsis de Gonzalo Torrente Ballester*”, de José Antonio Ponte Far: *Fragmentos de apocalipsis (la novela dentro de la novela)*, y de Margarita Benítez: “*The Self-conscious Narrative as a Vehicle for a Fantastic Tale: a Study of Cuento de Sirena by Gonzalo Torrente Ballester*” recogidos en el volumen:VV. AA.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1981, pp. 63-89, 205-211 y 19-27, respectivamente; y a los libros de Juan Carlos Lertora: *Tipología de la narración: a propósito de Torrente Ballester*, Madrid, Pliegos, 1990 y de Ana María Dotras: *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994.

²³⁰ Dionisio Ridruejo: “*Gonzalo Torrente Ballester busca y encuentra. Una lectura de La saga/fuga de J.B.*”, en *Destino*, 1820, 19 de agosto de 1872, pp. 8-9.

²³¹ Leo Hickey: *Realidad y experiencia de la novela*, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 212-226.

También Pérez Montero y, con más detalle, aunque menor claridad, Estévez Molinero, han dedicado alguna atención a la especial modalización de *La saga*, centrándose en su carácter de juego literario y paródico o en el análisis de la duplicación interior de la perspectiva y la voz del narrador, respectivamente. Este último considera que, como consecuencia de dicha duplicación se generan:

posibles y múltiples ramificaciones, las cuales, entretejiéndose de forma confusa y caótica, sugieren la ilusión de que la novela se construye a sí misma;

impresión con frecuencia apoyada en el intrusismo de autor o narrador sobre su narración:

Esta intromisión crítica, y otras muchas que se insertan en la novela, convierten la literatura en tema literario;²³²

También Marco advierte ese intrusismo autorial y la transgresión de órdenes narrativos, al dialogar autor y personaje sobre el desarrollo de la narración, casi al final de la novela, y afirma que:

Es allí donde Torrente se burla en el complicado juego de los espejos, del propio lector, y —¿por qué no?— de sí mismo.²³³

Mariano López López, en su análisis del componente mítico en la obra de Torrente, se ocupa también extensamente del análisis del plano de la enunciación. Su análisis es el más acertado de los que conocemos, y, aunque no compartimos completamente las conclusiones del mismo, sus presupuestos arrancan también de una indagación sobre el planteamiento autorreferencial de la novela:

La ambigüedad en esta novela no se refiere al tipo de experiencia que se ha desarrollado ante nosotros por medio del narrador vicario, sino a la autoría del texto en sí. ¿A quién hay que imputar la creación, manipulación o simplemente la invención de los mitos castrofortuninos?²³⁴

Pero fuera de estas puntuales acotaciones, a las que volveremos con más atención al abordar el planteamiento y la estructura metaficcional de la obra, siempre subordinadas, además, al estudio de otros factores (el ludismo, la relación entre ficción y realidad, la parodia, el despliegue de la imaginación y la fantasía, el mito, *etc.*), no conocemos un análisis detallado del plano enunciativo de *La saga*, en nuestra opinión, clara y esencialmente autorreferencial, si bien el estudio de Loureiro, que aplica a éste el modelo

²³² M^a Concepción Pérez Montero: “*La ironía de La saga/fuga de J.B. (La saga/fuga como juego)*”, y Ángel Estévez Molinero: “*La fuga sagaz de Gonzalo Torrente Ballester, perspectivas de inmersión en La saga/fuga de J.B.*” en AA.VV, op cit., pp. 191-204 y 91-114.

²³³ Joaquín Marco: “*Las narraciones de Gonzalo Torrente Ballester*”, *Novela española actual*, Madrid, Fundación Juan March, 1977, pp. 65-91.

²³⁴ “*Imbricación y/o fusión de los niveles (discursivo), mítico (fantástico, imaginario, onírico), histórico y metanarrativo (instancias del enunciante, enunciado y de lectura) en: Don Juan, La saga/fuga de J.B., Fragmentos de Apocalipsis, La isla de los jacintos cortados*”, *Op. cit.* p. 282.

de Genette, constituye un valioso punto de partida para el mismo.²³⁵

Quizá sea Sobejano quien se haya encontrado más cerca de incluir esta obra dentro de la nómina de lo que él mismo denomina *metanovelas* recientes, si bien no llega a concluirlo con la rotundidad necesaria:

Se evitarían, creo, imbricaciones y confusiones si en nuestra lengua distinguiéramos la *novela escritiva* (así denominé lo abarcado en la acepción amplia) de la *metanovela* (lo encerrado en la acepción estricta). Por ejemplo, Spires se ocupa de *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) (...) como de una “metanovela de la lectura” (...), con muy buenas razones, ya que ahí el autor fictivo de una novela en proyecto va elaborando ésta mediante consulta frecuente con otro personaje fictivo (Lénutchka) que lee los sucesivos fragmentos y los somete a crítica. Spires no se ocupa, en cambio, de *La saga/fuga de J.B.*, aunque es obvio que este texto, sembrado de experimentos formales, de alardes gráficos y lingüísticos, revisa paródicamente la novela estructural moderna, (...); contiene, además, un juicio crítico acerca de la propia novela. Podría considerarse, pues, una novela escritiva: una novela metafictiva en sentido amplio.²³⁶

Ya se ve que compartimos el planteamiento de Sobejano de reclamar la consideración metaficcional de la novela, si bien discrepamos de su atribución a una más vaga e imprecisa noción de *novela escritiva*, relacionada con la puesta en evidencia, de modo más o menos indirecto, de su carácter ficcional, a través del carácter innovador de sus formas o de su densidad intertextual.

El mismo Sobejano, en otro lugar, apuntaba con humor la necesidad de investigar el sentido de lo que se percibe inicialmente sobre todo como un gran derroche de imaginación, entre el juego y la parodia con todas las reglas y las técnicas del narrar:

Ante esta vasta parodia de la novela estructural, y del estructuralismo en términos generales, caben dos posibilidades por parte del lector: o deleitarse en el libérrimo juego imaginativo (...) o bien, sin menoscabo o con menoscabo de tal deleite, preguntarse por el sentido de la broma (opción legítima, pues una broma de 585 páginas sin un solo punto y aparte puede resultar, no obstante la amenidad, una broma un tanto pesada).²³⁷

Pues bien, intentaremos realizar una lectura de la novela que conteste a esa pregunta sobre el sentido de la novela, aunque podemos adelantar que buscando la respuesta en la novela misma, si, como creemos, es la narración del proceso de invención, la reflexión acerca de los materiales que la constituyen, y de un modo más general, sobre el quehacer creador y el valor de la literatura.

²³⁵ Manuel Ángel Loureiro: *Magia y seducción: La saga/fuga de J.B. y La isla de los jacintos cortados de Gonzalo Torrente Ballester*, Tesis doctoral inédita, cito por su reproducción en University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, 1985.

²³⁶ Gonzalo Sobejano: “*Novela y metanovela en España*” en *Ínsula*, 512-513, 1989, pp. 4-6.

²³⁷ Gonzalo Sobejano: *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española 1975, p. 241.

El proceso real de invención y de escritura de la obra fue especialmente largo y difícil, y de ello su autor ha dejado constancia casi notarial con la publicación de sus diarios de trabajo en *Los cuadernos de un vate vago*. Por ellos hemos tenido el privilegio de poder entrar en el *cuarto de atrás* del escritor no por la puerta de la ficción, sino por la de la *historicidad*. Pues bien, relativizando el valor documental de este largo proceso que comienza, aproximadamente en el año 1962 y que termina diez años más tarde, para dar cuenta de la novela como producto artístico, creemos que es legítimo apoyar el punto de partida de nuestra interpretación con la intención, varias veces acariciada por Torrente, de acompañar a la narración con el proceso de su escritura.

Ahora bien, creemos que esta intención fue desechada a medida que avanzaba la elaboración de la obra, al menos en el sentido de reflejar la escritura de un modo explícito ante los ojos del lector. Sin embargo, este motivo constructivo gravitará todavía sobre la imaginación del escritor, hasta plasmarse, algunos años después, en *Fragmentos de Apocalipsis*; y, aunque no de la misma forma, habrá dejado una huella profunda e indeleble en la factura de *La saga/fuga de J.B.* Algunas de las claves de este proceso pueden verse en la siguiente reflexión del autor:

Sigo pensando con insistencia en ordenar los materiales según se me van ocurriendo, no sé si a causa de esta otra idea reiterada de escribir, no sólo la novela sino la novela de la novela. Pero me temo que, si insisto en pensar en esto, se me complique mi barullo todavía más y no haga ni una cosa ni otra. Tengamos sentido de la medida y dejemos estas ocurrencias para más tarde.²³⁸

En todo caso, como decimos, la novela no tematiza de modo abierto su proceso de escritura, sino el de su invención. La novela, de esta forma, quiere representar el discurso interior del escritor, sus desdoblamientos, el vuelo de su imaginación o la desesperación por su estancamiento; lo que la invención tiene de involuntario y lo que tiene de trabajo paciente y minucioso; el control que el escritor ejerce sobre ella y la rebeldía caprichosa de su fantasía. La necesidad de someterse a las reglas y, al mismo tiempo, la de transgredirlas. Todos estos motivos coexisten en la base del planteamiento narrativo de *La saga*. Pero lejos de hacerlo desde una perspectiva discursiva, la propia del escritor que reflexiona sobre la obra que escribe (como veremos en *Fragmentos*) lo hace de una forma siempre encubierta, escondida tras la propia narración y desde el interior de la misma. Quizá este hecho pueda explicar la falta de atención de la crítica a este aspecto autorreferencial de la enunciación de la novela.

²³⁸ *Los cuadernos de un vate vago*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 170.

La saga/fuga de J.B. de Gonzalo Torrente Ballester

La novela, por la complejidad y multiplicidad de sus niveles de lectura, ha sido interpretada temáticamente en direcciones muy diferentes. Su mundo narrativo ha sido calificado por Ridruejo “trasunto de la Galicia olvidada o marginada, *invadida* por funcionarios godos”, o de “visión satírica de la vida en una pequeña capital gallega” por Ginferrer. La novela ha sido interpretada por Spires como la humanización y vulgarización del mito, (o desmitificación, si, como dice Sobejano, “La saga, gesta o leyenda, es una sarta de milagrerías y una crónica de rivalidades entre liberales extravagantes y reaccionarios mascarones”), o calificada por Basanta de “revisión crítica y humorística de aspectos importantes de la historia española y de su cultura”, desde el mito jacobeo, el centralismo de la dictadura, la represión sexual, la censura o el machismo.²³⁹

La mención de estas direcciones temáticas de la novela, de innegable filiación histórica, aunque lo sea por la vía del humor o de la parodia, se suele hacer coincidir con la de una vasta gama de procedimientos formales, recursos y técnicas expresivas innovadoras, (hasta el extremo de ser considerada por algún panegirista como la novela más original escrita en cualquier lengua desde el *Ulysses* de James Joyce)²⁴⁰. Pero si esto es así, no es menos cierto que la novela también se constituye en una parodia de estas mismas técnicas. Ello constituye ya un primer estadio en el grado de autorreferencialidad de la novela, la cual, por lo tanto, reflexiona sobre su contenido y sobre los cauces formales sobre los que se organiza. Nos resta saber si esta reflexión es accidental o si su objetivo es meramente paródico, o si, por el contrario, la autorreferencialidad es un motivo esencial de la narración, el esqueleto de la estructura formal del relato, o, como creemos, ambas cosas al mismo tiempo.

Al intentar adentrarnos en el análisis de *La saga*, se nos plantea en seguida la dificultad de presentar claramente la estructura tanto del relato como de la narración. Al caer en la cuenta de la enorme complejidad argumental y dispositiva de la novela, no estamos sino aceptando las reglas del juego que ha propuesto Torrente a sus lectores: sumergirse en un deliberado caos, que sólo al final de la obra parece responder a alguna ordenación lógica, y sólo en parte. Esta ordenación, debe pasar, en todo caso, por la clarificación de la voz narrativa y de la instancia enunciativa de la novela.

Este aspecto, el de aclarar quién o quiénes narran *La saga* ha sido motivo de atención crítica, casi siempre en torno al personaje de José Bastida, que narra en primera persona al menos el primer capítulo. Pero el relato también utiliza la segunda y la tercera persona gramaticales, a veces atribuidas a la voz de un narrador extradiegético.

La especulación crítica, fomentada no sin cierta malicia por el propio autor está, sin embargo, fuertemente condicionada por algunas evidencias textuales y extratextuales. En primer lugar, porque, como intentaremos demostrar, la obra declara abiertamente su enunciación, sin dejar lugar a más dudas que la evidencia de que toda novela siempre

²³⁹ Dionisio Ridruejo, *Op. cit.* Pere Ginferrer: “Otras inquisiciones: *La saga/fuga de J.B.*” en *Destino*, Barcelona, 29 -7-72; Robert Spires: *La novela española de posguerra*, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 304-337; Gonzalo Sobejano, *op. cit.* y Ángel Basanta: *Literatura de posguerra. La narrativa*, Madrid, Cincel, Cuadernos de estudio nº 26, 1979, pp. 83-86.

²⁴⁰ Leo Hickey, *Op. cit.*

responde, en última instancia, a un discurso real de su autor, de la que también, autorreferencialmente, hay constancia en la obra.

Pero en segundo lugar, porque Torrente ha explicado en varios lugares la modalización que eligió para su novela. Revisaremos aquí, por su importancia, el prólogo que dedica a los *Fragmentos de apocalipsis*, y las grabaciones correspondientes a la creación de *La saga* consignadas en *Los cuadernos de un vate vago*.

Es a dicho prólogo al que atribuimos arriba cierta intención maliciosa de Torrente, quien sugiere y al mismo tiempo cuestiona la atribución de la narración de *La saga* a José Bastida, al afirmar:

si no recuerdo mal, el texto de *La saga/fuga de J.B.* contiene algunas insinuaciones en el sentido de aconsejar al lector que no crea en absoluto lo que se le está contando, pues el autor, o quien figura como tal, es el primero en no creerlo: muchas veces he llegado a sospechar, sobre todo mientras escribía el libro, que todo eso de Castroforte do Baralla y de los J.B. no pasaba de invención de José Bastida, el narrador.²⁴¹

Pero si atribuimos la duda al carácter literario del prólogo, podemos creer en cambio en la afirmación tajante, en el mismo sentido, contenida en la entrevista de Andrés Amorós: “Bastida es el narrador único de *La saga*, aunque se disimule en la segunda y en la tercera persona”.²⁴²

Pero a nosotros nos interesa más indagar en lo textual, aceptando la invitación que Torrente hace en el prólogo, y en aceptar también, especialmente, su sugerencia de buscar en sus diarios el proceso de invención del narrador y de organización del relato, que Torrente *sospecha* haber atribuido a Bastida “sobre todo mientras escribía el libro”.

Los *Cuadernos de un vate vago* reflejan, en efecto, un largo proceso de reflexión sobre éste y otros aspectos de la novela, cuya construcción resulto lenta y difícil para su autor. Resulta un gran privilegio para nosotros poder comparar el resultado final con las idas y venidas, dudas y vacilaciones de Torrente que precedieron y acompañaron su escritura. En síntesis, nos atrevemos a afirmar que el problema central que reflejan los diarios, es, precisamente, el de encontrar la voz que ha de narrar el mundo imaginario, cuya invención el autor parece tener presente con mayor facilidad.

Ya hemos visto que Torrente pensó repetidamente en escribir la obra como una *metanovela*, en la que la narración se acompañase a menudo con el relato de su escritura. Más a menudo, en cambio, afirma preferir la transferencia de esa enunciación de la esfera de un autor a la de un personaje-autor, (José Bastida), o, a través de éste, a la de varios personajes, que, por su carácter de heterónimos de Bastida, parecen reconstruir a veces un protagonista colectivo, sintetizado en las iniciales de todos ellos que titulan la novela.

²⁴¹ *Fragmentos de Apocalipsis*, Barcelona, Destino, 1977. Prólogo a la primera edición en Destinolibro, 1982, p. V.

²⁴² Andrés Amorós: “Conversación con Gonzalo Torrente Ballester sobre *La saga/fuga de J.B.*”, en *Ínsula*, nº 317, abril de 1973, p. 13.

Estas posibilidades quedan puntualmente anotadas en los diarios: desde el autor que se ve desbordado por el desorden de sus materiales y necesita transferir el relato a algún personaje:

He llegado a la conclusión de que mi estructura mental no sirve para contar esto, y que necesito que lo cuente otro, que lo cuente otro cuya cabeza le permita implantar en estos materiales el desorden que los materiales requieren, y ando alrededor de esto, ando dando vueltas porque, de todos los personajes que tengo puestos en pie, ¿quién es el que puede contar la novela? (...);

tarea que en seguida se encarga al personaje de Bastida:

(...) En un principio, Barallobre es el que sabe más cosas; pero si la novela la cuenta Barallobre necesito recurrir a otro narrador para que cuente la huida de Barallobre (...). Jesualdo Bendaña, que en cierto modo pudiera también contarla, está en una situación semejante: Bendaña es un hombre de mente clara y muy racional, de manera que no me queda más que Bastida. Yo pienso que, a pesar de todos los inconvenientes, es Bastida el único que puede contar esto.²⁴³

Los diarios dan la impresión de que esta ha sido la decisión más importante en el planteamiento de la obra, pues, en adelante, ésta parece avanzar con mayor fluidez, (el fragmento citado pertenece al 29 de diciembre de 1969, apenas dos años antes de la publicación de la novela).

A Bastida, pues, se le encomienda el conocimiento de la base *real* de la historia, el desorden e inverosimilitud de la imaginaria, el no menor desorden de la forma y de las personas del relato, y, por último, sus desdoblamientos en el personaje múltiple de J.B.

Bastida, así, puede conocer la historia de su ciudad ya que Torrente concibe al personaje como:

el tipo raro que va por las noches al periódico, se encierra en el archivo y toma continuamente notas de la colección de periódicos atrasados desde su fundación. Es decir, el hombre que va apoderándose de la historia del pueblo y que es capaz, donde no hay historia, de inventarla.²⁴⁴;

y narrar mezclados hechos *reales* e inventados, mezclando también, indistintamente, las personas gramaticales:

He abandonado la primera persona para usar la tercera. (...), y esto de cambiar de persona, que es un truco, creo que tiene su importancia: es un truco por cuanto lo que voy a contar en este capítulo o buena parte de lo que voy a contar en este capítulo no lo puede contar como testigo Bastida; pero, sin embargo, tal y como va saliendo el capítulo, lo está contando el mismo Bastida, porque la organización de los materiales, los saltos de unas cosas a otras, es decir, la construcción en tirabuzón, va saliendo igual que en el primer capítulo, que en la primera parte, y

²⁴³ *Los cuadernos de un vate vago*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 185.

²⁴⁴ *Ibid.* p. 146.

por lo tanto está claro que la mente que pensó la primera parte está pensando la segunda, y la mente que la organizó está organizándola, de manera que como aquí se habla de muchas cosas de las cuales Bastida no puede tener noticias, y como en la primera parte él habló como testigo, ahora resulta que hay un montón de acontecimientos de los cuales, o de cuya autenticidad el lector debe razonablemente dudar. Una de dos, o es Bastida el que escribe, y entonces está inventando, o no es Bastida el que escribe, y entonces no hay por qué continuar con la forma enrevesada.²⁴⁵

Por otra parte, el segundo eje elegido para caracterizar al narrador de la novela, es que la galería de personajes míticos que constituyen la médula de la narración, la *saga* propiamente dicha, participen en el relato, dando así entrada al tema del personaje múltiple y de la repetición circular de la historia en el ámbito de su enunciación. O dicho de otro modo, que el tema de los J.B. se remita, precisamente, a la conciencia y la imaginación del narrador. Así se refleja este proyecto en los diarios:

Bastida habla de sí mismo en primera persona del pasado y es la idea de que don José Bastida, que es un hombre de humor, multiplica su personalidad, es decir, ha creado unos cuantos personajes trasuntos de sí mismo a los que da nombres que son deformaciones del suyo, con los cuales dialoga y a los cuales introduce en la narración como si fueran personajes reales.²⁴⁶

Se refiere aquí Torrente a los “interlocutores” de Bastida, que aparecen al principio de la obra, y que después serán sustituidos por los J.B. de la narración, a medida que esta va cobrando entidad en la imaginación de Bastida. Esta transferencia puede apreciarse en el planeamiento de lo que será el capítulo tercero:

Este puede ser un capítulo bueno, que tenga gracia en sí mismo, y que sea de tal manera ordenado que parezca como si el que cuenta todas estas cosas de siete personajes distintos sea el mismo personaje. Sea en realidad J.B.²⁴⁷

De todos modos, la identificación de Torrente con Bastida como el narrador de la ficción ha dejado curiosas muestras en las reflexiones del autor a lo largo del proceso de composición de la novela. Bastida llega a cobrar tal entidad que Torrente llega a elogiar su prosa como si le fuera ajena

En fin, esta mañana he pensado que, sin querer, en esas frases en prosa que utiliza don José para cubrir las descripciones pornográficas está en realidad mi ideal de prosa.²⁴⁸;

o a tener la necesidad de olvidarse de Bastida y su “estilo” para tomar determinadas decisiones dispositivas sobre la obra:

²⁴⁵ Ibid. p. 233.

²⁴⁶ Ibid. p. 218.

²⁴⁷ Ibid. p. 171.

²⁴⁸ Ibid. p. 248.

En el fondo, esta novela es una novela en tres actos, un drama en tres actos, y yo creo que es que, aunque me empeño en pensar como Bastida, no tengo más remedio que seguir pensando como quien soy, y no olvides, Gonzalo, tu mentalidad neoclásica²⁴⁹

De todo este proceso compositivo ha quedado constancia en el texto definitivo de *La saga/fuga de J.B.* El autor no ha llegado a cumplir el proyecto varias veces acariciado de escribir la novela junto con la novela de la novela, (que pospondrá hasta los *Fragmentos*), pero, transferida la autoría a Bastida en la ficción, éste va a dejar cumplidas explicaciones del proceso de la invención y la enunciación de la historia. De esta forma, documentaremos en la novela el proceso de reflexión que sobre éste y otros aspectos hemos señalado en los diarios. Este paralelismo del discurso de Torrente en los *Cuadernos* con el de Bastida en *La saga*, ¿no es la mejor prueba de la identidad metaficcional de la obra?

²⁴⁹ Ibid. p. 234.

La saga/fuga de J(osé) B(astida)

Para abordar el análisis de la enunciación de una obra tan compleja, utilizamos el método habitual de presentar y organizar los fragmentos autorreferenciales de la novela: su *metatexto*. Pero dentro de nuestra intención general de contextualizar el componente metaficcional en la ficción en el que éste opera, nos ha parecido necesario acudir frecuentemente a la paráfrasis o a la síntesis de la narración.

Nos moveremos, pues, en dos direcciones: la de organizar los temas y la estructura del *metatexto* y la de hacerlo respetando la evolución de la narración e intentando, además, dar cuenta de ésta como resultado, precisamente, de la enunciación reflejada en la novela.

La novela está dividida en un “Incipit”, el poema titulado “Balada incompleta y probablemente apócrifa del Santo Cuerpo Iluminado”, tres capítulos y una “Coda”.

En el “Incipit”, en cursiva, un narrador innominado cuenta en tercera persona la desaparición del Santo Cuerpo de la Colegiata de la Ciudad de Castroforte del Baralla, escenario de toda la novela. La historia de estas reliquias se trata de un trasunto del mito jacobeo, atribuido aquí a los restos de Santa Lilaila de Éfeso, recogidos del mar y traídos, según la tradición, por un marinero cuya descendencia es propietaria de los mismos y una de las familias más prestigiosas de la ciudad. Las autoridades, reunidas ante el revuelo público que se organiza, acaban ordenando buscar a “un tal Bastida” por creer que puede ayudar a esclarecer el suceso. Es la primera mención a quien será, como ya sabemos, responsable de toda la narración.

La novela prosigue con la mencionada *Balada*, poema que recoge los detalles del hallazgo de Santa Lilaila. Sorprende la indicación paratextual, que no sabemos a quién atribuir por el momento, a su probable falsedad.

Esta duda se traslada en seguida al título del primer capítulo, “Manuscrito, o quizá monólogo de J(osé) B(astida)”. Es el primer enunciado metaficcional, y adelanta la caracterización de la novela que pretendemos considerar: a caballo entre la invención y la escritura; entre el *monólogo* y el *manuscrito*.

En este capítulo conoceremos sin demora y directamente a José Bastida, pues lo narra en primera persona. Partamos de una rápida panorámica argumental: Bastida es un profesor de gramática, pobre de solemnidad, expulsado por un indeterminado pasado político de la academia dónde trabajaba. Malvive en la fonda del “espiritista”, gracias a los cuidados que la hija de éste, Julia, le prodiga a espaldas de su padre. Bastida es un desdichado, de físico nada agraciado y de no mayor fortuna social, que entretiene sus ocios en la especulación lingüística, la poesía y la historia local, en la que, tras años de practicar el paciente y extravagante hábito de consultar los archivos del periódico local ha llegado a ser un verdadero especialista y erudito.

Un asunto de política local enciende la polémica entre los dos grupos sociales opuestos históricamente en la ciudad: “los godos” y “los nativos”. Los godos representan la clase dominante y funcionarial, de origen foráneo. Los nativos, de origen “heleno y celta” son sus pobladores originarios y ancestrales. Para defender las posiciones locales, un grupo de *nativos* más o menos ilustrados decide restaurar una antigua tertulia, denominada “La tabla redonda” famosa por defender los intereses “cantonalistas” en los años de la

república, por lo que fue después represaliada. Conocemos el pasado de la primera “Tabla redonda” gracias a Bastida, que ilustra con sus conocimientos a los miembros de la nueva a través de la “Disertación histórico crítica” que lee en la tertulia.

El plano temporal principal es el de Bastida y sus contertulios. Conocemos desde éste el pasado cercano, siempre filtrado por Bastida pero formado por personajes y hechos de los que los demás tienen alguna noticia, por lo que los suponemos verosímiles. Desde estos dos planos temporales, se alude con frecuencia al mito del santo Cuerpo y al de los J.B., con él relacionado: A lo largo de la historia de Castroforte, una serie de personajes, que respondían siempre a esas iniciales, han ayudado a la ciudad frente a la agresión de los “godos” venidos de la vecina Villasanta de la Estrella a las órdenes de algún caudillo religioso o militar. A pesar de que Castroforte siempre ha sucumbido a los ataques, los godos nunca han conseguido su objetivo más deseado: robar las reliquias, símbolo esencial de la comunidad. Los J.B., conocedores de los secretos pasadizos que llevan al Cuerpo Santo, transmitidos de generación en generación, han escondido las reliquias a tiempo, y escapado después, río abajo, hacia una mítica inmortalidad “más allá de las islas” desde las que esperan el momento de regresar para la liberación definitiva de la ciudad. Este pasado mítico, frecuentemente paródico, que concita lo jacobeo y lo artúrico con el sebastianismo y la masonería, y que siempre conocemos a través de Bastida, puede igualmente ser considerado contingente, aunque de forma muy imprecisa, con la conciencia de los habitantes de la ciudad en el presente de Bastida, al menos en su estructura arquetípica más elemental.

Ha de bastarnos con esta introducción para abordar la compleja enunciación de la novela. Para ello, consideraremos separadamente, aunque de forma relacionada cuatro de sus aspectos, coincidentes a veces con sendas direcciones temáticas: en primer lugar el relacionado con *la saga*; los desdoblamiento del narrador en múltiples heterónimos o álter ego. A continuación atenderemos a las referencias del narrador al proceso de invención de la narración. Éstos nos conducirán a la reflexión sobre el poder creador de la palabra, el lenguaje y la poesía, y todos, a la consideración resultante de la narración como *metanovela*, que reflexiona ahora no ya sobre su invención sino sobre su estructura y disposición, convertido definitivamente el monólogo, de esta forma, en manuscrito.

Heterónimos y álter ego del narrador y personaje múltiple

Este tema, de una gran raigambre literaria y muy del gusto de Torrente Ballester, que con frecuencia utiliza este recurso, reconociendo y homenajeando el magisterio de Fernando Pessoa y Antonio Machado, está referido en la novela con una significación temática y estructural esencial. En su dimensión temática porque simboliza la repetición circular de la narración de una “saga” de personajes, reducidos en última instancia a proyecciones y desdoblamiento del narrador. En su dimensión estructural, porque los enunciados relativos al mismo funcionan como indicadores de los ejes nucleares del relato, distribuidos en lugares estratégicos: el de la enunciación, el de la invención del material narrativo de la historia, el de su estructura espacial y temporal, el del poder creador de la palabra, y, por último, el de la autorreferencia pura del relato o de la narración.

Por lo que se refiere a la caracterización del narrador, el tema de los desdoblamiento le es consustancial desde el principio. La primera mención del tema en la novela es al mismo tiempo una referencia al principio de un proceso creador, todavía

yermo:

Evidentemente yo hubiera podido escoger como interlocutores particulares al Obispo Bermúdez y al Canónigo Balseyro, al Almirante Ballantyne y al Vate Barrantes, bien uno a uno, o por parejas, o, digamos, en equipo. Pero es el caso que no se me ocurrió escoger, acaso porque entonces no estuvieran de moda todavía. Hablando con propiedad, no se me ocurrió absolutamente nada, es decir, que aquello no fue cosa de mi voluntad consciente. No niego que haya existido, desde mucho tiempo atrás, el oscuro deseo de hablar con alguien, que me acosaba por etapas como oleadas, refrenado una vez y otra por la imposibilidad de hallar con quién.²⁵⁰

Se mencionan muy pronto en la novela, como vemos, los que serán los protagonistas de la saga de los J.B., pero acompañados de la indicación de que no estaban definidos todavía. A estas alturas, la capacidad fabuladora del narrador no está ejercitada lo suficiente, y, en ocasiones, su fantasía le juega malas pasadas. Los desdoblamientos a veces ejemplificarán la impertinencia de una imaginación estéril que sólo conduce al callejón sin salida del absurdo:

En la biblioteca solían visitarme algunos de mis interlocutores habituales, si no los cuatro juntos, y fue precisamente allí donde por primera vez se comportaron de modo sospechoso e incluso sorprendente. Por lo pronto, el francés mostró deseos de conocer los *canards* relativos a La Comuna que don Torcuato del Río había redactado y publicado sistemáticamente (...). Los volúmenes de aquella época estaban en lo alto del anaquel. Le indiqué cuáles eran y me desentendí de lo que hacía; pues cuando se me ocurrió levantar la mirada, vi que se había encaramado a lo más alto, sí, pero sin que sus pies pareciesen necesitar el apoyo de una mínima escalera. Me quedé pálido, me levanté, y a Bastidoff, que estaba cerca y me miraba, le hice señal, y, entonces, los ojos del ruso se salieron de su cara y, lentamente, sin dejar de mirarme, fueron a instalarse debajo de las cejas de Mr. Bastid, cuyo frío e inexpresivo rostro se transformó en aquel momento en una cara de expresión tan apasionada que daba risa, aunque no a mí, más bien muerto de miedo. Pero la cosa no acabó en esa metamorfosis por emigración, sino por Bastideira, que recitaba a media voz su poema a la libertad de los pueblos ibéricos, lo estaba haciendo, no con la voz acostumbrada de don Annibal Mario MacDonald de Torres Gago Coutinho Pinto da Cámara da Rainha, que ya era la suya, sino con la del ruso (...). La gravedad de la situación se impuso a mi conciencia. Superé el miedo que me causaban aquellas bromas y les dije: “Caballeros, les suplico que se comporten con corrección, y, sobre todo, con prudencia (...)” Ellos me miraron y, sin decir nada, salieron. (54-55)

Estos “interlocutores” de Bastida (Bastideira, Bastide, Bastid y Bastidoff) no participaron en la narración como personajes, y parecen responder abiertamente a la conciencia fantasiosa de Bastida.

Se plantea así la oposición entre dos grupos de “interlocutores” del narrador: los

²⁵⁰ *La saga/fuga de J.B.*, Barcelona, Destino, 1972. Cito por la edición en Destinolibro p. 35.

“imaginarios” y los que serán, a la vez, personajes de la narración. Los primeros representan el proceso creador, los segundos, su resultado. De ahí el predominio de aquéllos en el capítulo primero, que plantea la invención:

(...), no sentía la necesidad urgente de interlocutores, y no porque me dirigiese a las vacas o a los árboles, testigos de mi presencia silenciosa, sino, creo yo, porque los habituales no me satisfacían y los nuevos no habían aparecido. Se trata, evidentemente, de un caso típico de función creada por el órgano;

donde se alude a la necesidad de desdoblarse, de ser otro, de crear personajes, como una función natural, biológica, del escritor. Así se describe la primera aparición de sus heterónimos:

Pero no hubiera podido sospecharlo la primera vez que escuché la voz de José Barbosa Bastideira, (...). Ni siquiera fue, entonces, un coloquio. Si me apuro, no llegué a darme cuenta de que me hablaban.(...) Precisamente el día en que encontré en mi cuarto a Monsieur Joseph Bastide, me había costado sudores subir las escaleras, porque pasaba de una semana que el Espiritista me tenía a dieta, y los efectos comenzaban a ser inaguantables. Monsieur Bastide (...) hojeaba algo así como un cuaderno manuscrito. (...) Él empezó a hablar como si estuviera solo. Al principio, no le entendía. Después, le escuché con atención, porque su monólogo respondía a unas cuestiones gramaticales que me habían preocupado los días anteriores. “¿Por qué la mala alimentación empujaba mi mente hacia las cuestiones gramaticales? (...)” M. Bastide exponía con palabras claras y monótonas pero, eso sí, cargadas de sabiduría, las diversas respuestas de las diversas escuelas a mis diversos problemas. Y, al terminar, como epifonema de su discurso, añadió con elegante desmayo de profesor cansado: “De todo lo cual está perfectamente enterado don Jacinto Barallobre.” Y cuando yo iba a decirle que ya lo sabía, pero que Jacinto Barallobre era algo así como un dios inaccesible, irrumpió Bastideira, pálido de amor incomprendido, con toda la tragedia de su saudade en las orejas, y, sin mediar explicación, se puso a discutir con el francés acerca de la superioridad de la Palabra Poética y de lo bien que los poetas pueden pasarse sin las teorías científicas que aspiran a destrozarse la Verdad de la Palabra. (...) Debió de ser hacia la época en que se armó el lío aquel tan gordo a causa de la estatua del Almirante (...). Joseph Petrovich Bastidoff se había incorporado recientemente al cuarteto (Míster J. Bastid lo había hecho, con su habitual discreción, muy pocos días antes), y la operación de su llegada bien puede ser descrita en términos de música (36-39);

Podemos comprobar que es a través de este recurso al desdoblamiento como se van introduciendo los personajes de lo que será el tronco de la narración (la mención a Barallobre), el desencadenante de la misma (la polémica sobre la retirada de la estatua de un supuesto J.B. es el asunto de política local al que aludíamos arriba), y la primera mención al tema metadiscursivo sobre el lenguaje y la palabra poética.

A medida que la narración va tomando cuerpo, y entran en escena los J.B. míticos, asistimos a la paulatina sustitución de aquellos desdoblamientos por éstos, que cobrarán vida plenamente en el capítulo segundo:

“En realidad -concluyó M. Bastide-, el lugar no es cómodo. Será mejor que nos

vayamos, no sea que empiece esto a llenarse de obispos-almirantes y de brujos-poetas.” Abrió la puerta, salió y el aire del hueco de la escalera absorbió a los otros tres y se los llevó también. “No volverán”, pensé con pena. (248)

Estos J.B. míticos de la narración, (el obispo, el brujo, el almirante y el poeta, precisamente), llegan, incluso, a hacerse con las riendas de la enunciación al comenzar el capítulo tercero, contado por un *archinarrador* que es Bastida y/o todos ellos a un tiempo:

Ese día, o más bien esa noche, me encontré con que yo ya no era quien solía, sino yo mismo. Bueno. Dicho así, de repente, puede parecer raro, fantástico, e incluso ofensivo, sobre todo para los que no dejan de ser quien son durante un año entero, día tras día, al levantarse de la cama, al salir de casa, al entrar en la iglesia, al comer y al dormir. ¡Principalmente al dormir, que es el mejor momento para hacer trampas al principio de identidad, para lanzarse alocadamente a la carretera de los desdoblamientos o las multiplicaciones, cualquier cosa que destruya la tautología siniestra con que cada mañana nos insulta el espejo! Pero yo carecí de esa suerte, al menos durante cierto tiempo, ese en que al encontrarme con que yo no era el mismo, fui otro y otro más, fui no sé cuántos otros, aunque entre ellos y yo hubiera ciertas afinidades (505)

Consideramos que este fragmento es el mejor símbolo de la enunciación de la novela, y, trascendiéndola, del significado que Torrente atribuye al novelista como creador de seres de ficción. De la mano de estos desdoblamientos hemos asistido, en todo caso al nacimiento, con la obra de una voz narrativa que ensaya y titubea, como si ejercitase su capacidad imaginativa:

Alguna vez, desvelado en mi buhardilla, desvelado por el frío y por el ruido de la lluvia (...), intenté imaginar su muerte a mano airada, sin que el protagonista fuese precisamente yo: pues ni así lograba pasar de los trámites preparatorios, como la adquisición del arma y la elección del momento favorable. (43);

y que va ganando en seguridad a medida que su invención avanza. Así, comentando con sus heterónimos sus avances y descubrimientos se introduce otro de los procedimientos claves enunciativos de la novela: la autorreferencialidad del relato:

“¿Es usted tonto?”, que fue lo que me dijo, aunque con intención perversa, cuando acabé de explicarles, a él y a sus colegas, mi descubrimiento de la compleja estructura interna, temporal y espacial, de Jota Be. “¿Es usted tonto? ¿Es posible que crea semejantes paparruchas?” Y, lo que es peor, el francés hizo con él causa común, y ambos se rieron de mí. Me echó una mano Bastideira, a quien el descubrimiento, sin embargo, parecía más arquitectónico que dramático, y hasta se empeñó en que dibujase el plano y el paralelepípedo de las combinaciones binarias y ternarias, “pues, me dijo, un gráfico ayuda siempre a la mejor comprensión del conjunto”. El místico nos había escuchado callado y como sin enterarse, pero, de repente, cogió el lápiz y trazó unos esquemas muy bonitos. “Pero ¿también está usted loco como esta pareja?” “(...) Lo que sucede es que lo que nos ha contado el señor Bastida me parece, no sólo profundo, sino útil. (...)” Le dije que lo que más me atraía era la posibilidad —nada más que vislumbrada— de trasladarme de una personalidad a otra, y de averiguar el modo, y de recorrer así, no sólo el espacio, sino el tiempo, en todas direcciones. (246-247)

Nos resta solamente aludir a otros motivos autorreferenciales, suscitados también en la narración de los desdoblamientos de Bastida, como la reflexión sobre el lenguaje y la creación poética, de menor, aunque relativo peso en la estructura metaficcional de la obra:

Pero allí estaba Monsieur Joseph Bastide, cargado de sintagmas, de morfemas, de series y de rupturas de sistema, y, sobre todo, con una risita entre benévola y burlona que me desconcertó y que a poco me hace mandarlo al carajo. (...) Y como no me decía nada, pues me senté y me puse a escribir un soneto [aparece el soneto “Velmá, nora tilvó, noscamor leca”, y su posterior explicación] (...) “Mierda, Bastida. Cuando mueras de hambre no te quejes” (77-80)

Esta reflexión posee, como vemos, una gran carga paródica sobre la teoría lingüística, especialmente la moderna, de signo formalista, y que alcanza extremos hilarantes en la invención de Bastida de una incomprensible lengua poética para uso personal, de la que fácilmente parece posible deducir un cierto simbolismo metaliterario.

La invención de la ficción

De modo análogo a la distribución de los dos grupos de interlocutores, con predominio de un grupo que simboliza los comienzos de la invención y otro grupo la narración ya conformada, (o conformándose), los textos relativos a la invención se agrupan con mayor intensidad en la primera parte de la obra, y a medida que esta avanza, las reflexiones evolucionan hacia la consideración de la invención como un relato ya formalizado, con un tratamiento más propiamente metanarrativo. En ambos casos, la novela está imponiéndonos su propia paráfrasis.

Lo que hemos supuesto verosímil, que los habitantes de Castroforte tengan cierta memoria mítica de los J.B., puede servir de punto de partida a la invención de Bastida. El “espiritista” le ofrece tenerlo gratis en su pensión a cambio de que Bastida participe como médium en su organización esotérica. Obligado por la necesidad acuciante de inventar algo para no verse en la calle, Bastida introduce así la primera mención a la invención de los J.B.:

“Usted, señor Bastida, debe de ser un gran médium” (...). Me había ofrecido muchas veces tenerme gratis en la posada si me prestaba a transmitir mensajes de los espíritus y a *promocionar* materializaciones y otras experiencias de parecida dificultad (...). A pesar de todo, cuando Taladriz me puso en la calle, no tuve más remedio que cantar la palinodia y aceptar sus condiciones. (...) Empezó la sesión. Invocaban a un tal Schmidt, que les había servido de intérprete con el espíritu de Goebbels (...). *Había, delante de mí, un montón de cuartillas y varios lápices.* “Si fracaso, pensé, también éste me pondrá en la calle. Y, en ese caso, ¿adónde iré?” Sin moverme, sin apenas respirar, con los ojos dulcemente cerrados y las manos distensas, mi cabeza buscaba solución. (...) *Tenía que inventar algo que me permitiese moverme en terreno sólido.* Y, de pronto, lo inventé. Seguían rogando al espíritu rebelde que se manifestase, cuando mi mano cayó encima de los lápices y, como autónoma del cuerpo, empezó a escribir.(...) Yo estaba como muerto, pero mi mano, con vida propia, trazaba en las cuartillas, con letra grande y rápida, palabras y más palabras. (...) Se trató entonces de dar lectura al mensaje. Lo intentaron sin

lograrlo, porque estaba en lengua extraña. “A ver si usted lo entiende...” (...) “*Ego, Hieronimus Veremundi, aepiscopus sedis tudensis...*” “*Es del Obispo Bermúdez*”, les expliqué. (...) “¿Y qué dice en el mensaje?” Lo releí, y empecé a traducirlo. Era un fragmento de Cicerón dolorosamente recordado, y ni por los pelos podía relacionarse con el caso del Führer ni con el propio Obispo; pero ellos lo escucharon en silencio, lo interpretaron a su modo, trabajosamente, y acordaron hacer constar en acta que el Obispo, indignado por el ultraje que se intentaba inferir a la estatua del Almirante Ballantyne, había acudido para manifestar su protesta. (46-48, los subrayados son nuestros)

Se produce así la primera coincidencia con la mención a los diferentes J.B. que antes se ha realizado a través del recurso a los *heterónimos*. Tal coincidencia se subraya explícitamente a continuación. Cómo hemos visto, la invención desplaza a los “interlocutores”, les deja sin espacio en la conciencia del narrador, aunque éste trate, sin éxito, de conciliarlos:

mis interlocutores se divirtieron jugando a intercambiar sus ojos, sus voces y otros adminículos más o menos caracterizadores. Yo creo que lo hacían para demostrar lo equivocado que yo estaba al decir —como una vez les había dicho— que carecían de verdadera personalidad humana; que no eran más que “caracteres sostenidos”, por no decir abstracciones, y que estaban prisioneros de aquella manera de ser (...). Su propósito quedó claro en aquella ocasión en que M. Bastide, con voz de Bastidoff y vocabulario de Bastideira, me contó una aventura galante de Mr. Bastid: querían aparecer ante mí como hipóstasis del mismo ser, generalmente autónomas, pero capaces, si se terciaba, de reintegrarse a la unidad originaria, aunque con el propósito de que yo viera que se trataba de una multiplicidad. Todo lo cual me admiraba bastante, y me traía desconcertado, como un rompecabezas cuyas piezas se uniesen o separasen por su cuenta y riesgo, hasta la noche aquella en que *mientras me fingía en trance y estrujaba el cerebro para inventar un mensaje* que contentara, o quizá que asombrara, de ser posible, a los del Círculo Espiritista y Teosófico de Castorfote del Baralla, actualmente en clandestinidad (...) *se me abrió de pronto el fondo de la conciencia, o, mejor, se perforó como la hoja de lata de un rallador, o acaso lo estuviese ya hacía mucho tiempo sin que yo lo advirtiera, más o menos como me sucedía con los calcetines, y por los mil agujeros entraron mil luces de otro mundo al que me asomé con terror y entusiasmo y de cuya apasionante pululación quedé asombrado*

El narrador quiere conjugar ambas fantasías, y compartir la invención que intuye con sus desdoblamientos. Pero el proceso de invención se describe como involuntario, por lo que escapa a su control consciente, y ambas invenciones se excluyen mutuamente:

Cuando se lo describí a mis interlocutores, quedaron como resentidos. “¿*Es que vas a renunciar ya a nosotros?*” me preguntó Bastideira, y yo les dije que no, y que si llegaba a familiarizarme con los mil agujeros y con lo que pasaba detrás de ellos, en aquel país iluminado cuyas luces percibía, se lo relataría ce por be y juntos intentaríamos comprenderlo. *Pero aquellas viruelas de luz que me habían salido en el alma iban a dar más juego de lo que yo mismo hubiera esperado.* (57-58, los subrayados son nuestros)

La siguiente alusión a la invención de la historia de los J.B. se produce cuando Bastida lee a los miembros de la tertulia la historia de la primera “Tabla redonda” y de los J.B. Es el primer indicio de que incluso lo que parecía deberse a la erudición historiográfica de Bastida no es más que el producto de su desbordante fantasía:

“¿Por qué no nos lo escribe, aunque sólo sea para leerlo en privado?” No aquella misma noche, pero sí a la siguiente, me puse a escribir, a mi manera, lo que había averiguado de La Tabla Redonda, pero también de otra institución, más o menos con ella relacionada, El Palanganato, de la que aquellos caballeros no tenían noticia. *Nunca había oído hablar de ella nadie, de modo que la he considerado siempre como un descubrimiento personal. Arrancado a los archivos del fondo de los tiempos, yacía en mi memoria, pero su naturaleza me impedía dar publicidad excesiva a mi descubrimiento. Callé, entonces, pero pocas noches más tarde les leía la siguiente*

DISERTACIÓN HISTÓRICO-CRÍTICA
SOBRE LA TABLA REDONDA Y EL PALANGANATO;
Y SOBRE ALGUNAS PERSONAS Y ALGUNOS HECHOS
CON ELLOS RELACIONADOS, por J.B. (82, el subrayado es nuestro)

El tema de la invención, otra vez de modo análogo con el de los desdoblamientos, refleja los estancamientos de la imaginación o las fantasías inútiles. También nuevamente instado por la necesidad de ejercer como médium, Bastida no consigue concentrarse en la narración de los J.B.:

Fue el tercer sábado de mi actuación como médium (...) Las invitaciones a caer en trance llegaban a mis oídos con tonos cada vez más desabridos y desconfiados. “¡Manifiéstate, manifiéstate!” (...) *Las dificultades que experimentaba mi imaginación* para librarme de aquellos memos (...) me humillaba (...). La proposición “*Esta noche no te funciona la cabeza*”, fórmula clara e indiscutible de lo que me acontecía, sólo servía para hundirme más en mi propio desprecio al convencerme de que ese cerebro de que me sentía orgulloso, ese instrumento del que había sacado las escasas aunque intensas satisfacciones de mi vida (...); *ese instrumento, digo, no respondía a mi voluntad ni a mi necesidad, sino que funcionaba cuando le venía en gana* (...) pues si bien era cierto que el soporte anatómico de mi imaginación se encerraba en el interior de mi cráneo, lo era también que la corriente que lo hacía funcionar no procedía de ningún generador interno, menos aún voluntario, sino que llegaba y se marchaba como las ondas del espacio en un receptor de radio malo). “¡Manifiéstate!” (...) *De pronto, llegó la onda, aunque por caminos tuertos. ¡Ay, eso sucede siempre!* (...) Pensaba yo todo esto mientras mi mano derecha empezaba a moverse como la de un autómatas (...) La única posibilidad restante era escribir, de aquella manera que antes dije (...). Ya mis dedos apretaban el lápiz, ya el Espiritista me había acercado las cuartillas, cuando me decidí por la *Balada periódica mixta de los amores del tornillo y de la tuerca*, título provisional que requiere explicación, pero que, una vez explicado, se entiende perfectamente. (233-235, los subrayados son nuestros)

Esta balada está escrita en la inteligible lengua de Bastida, que aquí le sirve como recurso para rellenar el vacío de su imaginación. Si hace poco apuntábamos el simbolismo metaliterario de esta invención de un lenguaje poético propio, aquí consignamos el de su

vacuidad y gratuidad, no menos verosímil.

Pero en seguida la “onda” imaginativa alcanza el camino recto de la narración, que vuelve a presentarse intuitivamente a Bastida:

Diré que mi alma se había abierto, o que se le había caído aquel telón de fondo agujereado como un colador por el que entraba tanta luz y por el que creía vislumbrar tantas vidas, y una luz todavía más intensa me deslumbraba los sentidos interiores, como si me encontrase en una inmensa pradera —aunque azul— iluminada por un sol extrañamente próximo. Si puede concebirse una niebla resplandeciente y cristalina, eso era lo que veía: como una nube o como una nada. En la que, sin embargo, se fueron precisando poco a poco figuras como una turba, figuras de abigarrado vestir, aunque sólo a primera vista (...). Por intuitivo conducto fui informado de que me hallaba ante la serie entera de los Jota Be pasados, presentes y futuros; de los reales y de los posibles, de los que ya habían andado por el mundo y de los nonnatos (237-238, los subrayados son nuestros)

A partir de aquí la invención se autorrefiere como relato. Sin embargo, quedará frecuente constancia de su falta de acabamiento, de su provisionalidad y de su indeterminación, como si se improvisase ante nuestros ojos. Así, por ejemplo, lo reconoce el propio Bastida, cuando, ya en el capítulo segundo, su narración está muy avanzada:

“Bastida, en resumidas cuentas, ¿qué sabe usted de Balseyro?” “Aproximadamente, lo que usted.” “¿Nada más?” “Y alguna que otra conjetura.” “¡Expóngamela!” “Unas cuantas ideas todavía sin concretar. Ya sabe, mi imaginación es tarda y, a veces, rebelde. No se acomoda a la verdad ni a los hechos escuetos.” (475)

La indeterminación de la narración

Frente a este tratamiento de la invención abiertamente reconocida como tal, otro grupo de textos presenta la narración como algo verosímil. Se diría que ello se debe al cambio de narratario que se produce en los distintos enunciados de Bastida. En los que hemos visto, Bastida no dirige su narración a ningún personaje de la diégesis, y su discurso no tiene sino un destinatario implícito. Los que ahora vamos a analizar, se dirigen, sobre todo, a sus contertulios de “La tabla redonda” en la ficción. Esta indefinición obedece a la voluntad deliberada de Bastida de hacer pasar la narración por verosímil, mediante la paradoja de enmascarar su omnisciencia y absoluto control sobre la misma con el hecho de que no conoce la totalidad de la historia, que las fuentes son divergentes o confusas.

la causa que andamos buscando hay que encontrarla e identificarla, no en la instalación del Homenaje Tubular, sino en el instante mismo en que Lilaila Souto Colmeiro, moza de Gunderiz en el alfoz de Castroforte, hija de Rosa y de padre desconocido, fue violada por un vecino suyo, de mal nombre o *Coneiras* (...). Pero, aquí, la documentación proporciona dos versiones que, sin embargo, conducen al mismo fin, es, a saber, la desaparición de Lilaila, crecida ya, como que tenía dieciséis años [se ofrecen las dos versiones (tituladas A y B, respectivamente) en columnas paralelas]. Y aquí se juntan los divergentes caminos (90-93)

Estos juegos, no exentos de la intención de parodiar el experimentalismo, se

acompañan de diferentes recursos tipográficos, diagramas, recuadros, columnas, *etc...* Bastida se presenta así como un erudito e investigador, que reconstruye la historia en un lento proceso de estudio sobre fuentes documentales, que tampoco deja fuera de la broma a la filología o la crítica textual:

Como, por otra parte, en las cartas se cuentan, no una, sino varias historias, según se ordenen los distintos fragmentos narrativos y según la clave que apliquemos a los seudónimos, el lío resultante es monumental. Lo mejor será que lo esponga y que después procedamos conjuntamente a ordenarlos e interpretarlos. [se incluye el cuadro con las diferentes posibilidades narrativas] Mi criterio al agrupar los fragmentos atendió a la función de cada seudónimo y a su repetición sistemática. Si leemos, pues, los de numeración impar, tenemos una historia de adulterio que puede atribuirse, o a Claudio, *La Goda* y el Capitán Bermúdez, o a Benigno, *Clota* y al mismo Capitán (...). Si leemos, según el mismo orden, los fragmentos pares, hallamos una segunda historia de adulterio que puede atribuirse, o a Benigno, *Clota* y el Capitán, o a Rogelio, *Ifigenia* y el Vate. Lo cual arroja un total de cuatro historias. Pero cabe la posibilidad de una tercera lectura (que es la que yo prefiero), sugerida, no por un orden objetivo, sino por mi personal intuición y también por cierto sentido que tengo para la lógica de los adulterios. Reunamos, por este orden, los fragmentos 6,4,5,2,9,10,7,11 y 12. A primera vista, resulta un galimatías, aunque sólo por la oscuridad engendrada por los seudónimos. Pero el galimatías se organiza y la oscuridad se aclara si convertimos en personajes de la narración a Rogelio Barallobre, al Vate Barrantes y a *Ifigenia Heliotropo*. (103-105)

Bastida, como vemos, ironiza sobre su control de la narración, aunque finalmente lleguen sus diversas fuentes al camino que sólo a él le interesa. A pesar de ello, no duda en señalar siempre su posible falsedad:

Pero ¿es suficiente lo que sabemos? Todo lo mencionado hasta aquí puede ser puesto en tela de juicio; no los hechos, claro; pero los hechos, contra la opinión común, no hablan por sí solos. Me inclino a concebir la personalidad del Vate como constituida de partes contradictorias y en perpetua pugna (...). Comparemos los respectivos modos de ironizar. Don Torcuato lo hace exabrupto, y jamás a su propia costa (...). El Vate, en cambio, se mantenía difícilmente sobre una sola pierna —de ahí su fisonomía de cigüeña sacudida por el viento—, y, de ésta, cojeaba. (162)

Esta doble perspectiva narrativa adoptada en el capítulo primero, tendrá en seguida, una consecuencia en la estructura de la modalización en el segundo. El monólogo de Bastida, en sus dos vertientes aludidas, (el reconocimiento de la invención y su enmascaramiento ante los personajes que le suponemos coetáneos, y que operan como narratorio), abandonará en el segundo capítulo la primera persona para disimularse en la tercera. Con este cambio, la perspectiva dominante será la de buscar la verosimilitud, desapareciendo casi los índices de la invención, como si el mundo iluminado que Bastida entrevé en el primer capítulo se quisiera presentar como ya existente y autónomo en el segundo. Debemos tener en cuenta este cambio de perspectiva en adelante para entender numerosos aspectos de la autorreferencialidad de *La saga*. Sobre el tema que nos ocupa, puede comprobarse claramente en el siguiente ejemplo:

“Un día se sabrá que Javier Balaúnde, Josué Bennáser y Justino Belalcázar son tres

de las varias hipóstasis de Jacinto Barallobre. Un día se sabrá que he jugado con todos los lingüistas del mundo y he ganado”, palabras que doña Pura no entendió bien o no supo interpretar. O quizás no las haya dicho Barallobre, sino estas otras: “Encuentro a Jesualdo un poco gordo.” (291)

El narrador no se dirige sino a un narratario implícito, pero lo hace en el mismo “tono” que había utilizado con sus personajes en el capítulo primero. No obstante, algunas veces el juego se descubre, y la aparente distancia que supone la tercera persona se revela inútil, al monologar Bastida consigo mismo sobre las distintas posibilidades de la narración. Nos ocuparemos más adelante de cómo la novela muestra estos cambios en la elección de las distintas personas gramaticales, pero queremos señalar aquí estas dudas sobre la narración:

A partir de tu muerte se plantean dos problemas. El primero, la gratitud de la ciudad (...). Pero el segundo problema no es de solución fácil. Porque *tienes*, como los otros Jota Be, que descender al Baralla por la estrecha escalerilla de la Casa del Barco (...). ¿Y cómo podrás llevar a cabo tales trámites si ya estás muerto (...)? Hay que dilucidar esta cuestión, tienes que dilucidarla en vez de andar pensando en tonterías, en vez de preocuparte de lo que está pasando o habrá pasado entre Julia y el seminarista allá en la Colegiata, adonde Julia acaba de marchar. “¿A dónde vas?”, le preguntó el Espiritista; y ella le contestó: “Un momento a la Colegiata” (299-300)

Como puede verse estos enunciados no son narrativos, sino metanarrativos, y funcionan como índices de los cambios de plano de la historia: el plano “real”, el de la vida de Bastida, representado en la narración con sus relaciones con el personaje de Julia, y el de la invención que, cada vez más, reclama la atención de Bastida.

Otras fuentes y otros narradores: apoyos e interferencias a la narración

La narración presenta algunas alternativas a Bastida. Pero es necesario señalar que no se trata tanto de narradores intradieгéticos que intercalen sus relatos, sino de personajes de la narración de Bastida que, en ocasiones, se presentan como fuentes de la misma, o, por el contrario, origen de digresiones que interfieren su desarrollo.

Al primer grupo pertenecen algunas fuentes de Bastida de claro contenido humorístico: se trata por ejemplo de don Perfecto Reboiras, boticario y erudito de la ciudad, que obtiene conocimientos del pasado que Bastida está relatando a través de su loro milenario. Esta desbordante fantasía, que tiene cierto sentido en la realidad del folklore gallego,²⁵¹ enlaza, además, con el motivo de la reflexión sobre el lenguaje, pues los recuerdos del loro de don Perfecto sólo se actualizan a través de determinadas y secretas palabras.

²⁵¹ Creemos que Torrente homenajea con esta figura la del loro de un boticario de la ciudad de Pontevedra, cuya proverbial memoria de canciones e himnos republicanos se sigue recordando los jueves en los que se celebra el fin del carnaval pontevedrés, no con el tradicional *Entierro de la sardina*, sino con el local *Entierro del loro*.

La botica había sido fundada en 1849, y, entonces, el loro ya estaba allí y era ya viejo. Sobre la ancianidad del loro corrían varias leyendas. El loro, a veces, sobre todo en las noches oscuras de estío, dejaba escapar frases en gallego medieval, (...) otras veces se dirigía a personas desconocidas u olvidadas: las llamaba por su nombre y les preguntaba por su salud y por su fortuna. Se decía que en la inmensa memoria del loro de Reboiras había almacenado los recuerdos de la ciudad desde su fundación, y que no era imposible, teóricamente al menos, conseguir que los recitase todos, a condición de encontrar la palabra capaz de suscitarlos. (60-61)

Así, don Perfecto, puede apostillar la narración de Bastida con datos desconocidos. Bastida, a pesar de que esas aportaciones no desmontan su invención sino que la aclaran o la complementan, no deja de enojarse, entablado con don Perfecto una cierta rivalidad como narrador:

“¿Cómo lo sabe?” “Me lo dijo mi loro.” “¡Pero...!” “Mi loro es una fuente histórica de primera clase, créame.” Así no vale. Uno se entrega honestamente a una tarea investigadora, examina papeles de búsqueda difícil, de hallazgo muchas veces comprometedor; reconstruye los hechos, los ordena, los expone, y luego viene un señor que posee instrumentos extraordinarios —lo es un loro, evidentemente— y hace polvo el trabajo de tantos años. Pero ¿de qué me valdría objetar en aquel momento: “Oiga, don Perfecto, hay que respetar las reglas del juego” (200)

La autoridad de Don Perfecto no obstante, es invocada por Bastida cuando le interesa ser considerado como un J.B., y, además, le ayuda en el esclarecimiento de la estructura de la narración:

“Don Perfecto Reboiras, que es un señor respetable y de grande, aunque rara, sabiduría, insiste en que yo soy un Jota Be. (...) Todos los Jota Bes permanecen en el recuerdo de las gentes en virtud de algo importante: de otro modo, los hubiera olvidado.” (...) Cuando me vi en la necesidad de establecer una lista de los Jota Bes con su nombre y un tercer elemento caracterizador, lo utilicé para mi caso: (...) Esto fue cuando la Apocalipsis o Revelación de la compleja y en puridad incalculable personalidad de Jota Be (231-233)

El otro personaje que a veces comparte con Bastida la reflexión sobre el relato o la narración es Barallobre. Jacinto Barallobre es el J.B. actual. El descendiente del marinero que rescató el Santo Cuerpo, y, por tanto, su propietario. Es el heredero de los secretos relativos al mismo y a los J.B. Su función es muy compleja en la trama de la novela. Por una parte es un personaje de gran importancia social en la comunidad de nativos, y el supuesto J.B. *oficial*. Por otra, y de modo simultáneo a su condición de personaje, funciona como otro de los desdoblamientos de Bastida, con el que dialoga como si fuera su conciencia crítica.

La identificación de Bastida y de Barallobre está apuntada en diferentes lugares de la novela. Éste, como Bastida, se desdobra en diferentes seudónimos, bajo los que publica sus trabajos sobre lingüística:

Y todo el mundo se habría alegrado, sin darse cuenta de que con él se hubiera perdido un sabio de fama internacional, de fama tan internacional por lo menos como la de don Jesualdo Bendaña, si bien la de este último reposase en su

verdadero nombre, mientras que la de don Jacinto quedaba distribuida entre los varios seudónimos que usaba: Jorge Bustillo, Jaime Barahona, Javier Bocanegra, Jesús Bolaños y algún otro, quizás. *Tal multiplicidad de Jota Bes no era caprichosa, sino sistematizada, más o menos como me sucedía a mí con mis interlocutores*, pues si todos ellos componían un hombre de ciencia única, cada uno de ellos representaba una faceta especializada y contribuía a disimular el hecho escandaloso de que un solo hombre dominase siete u ocho ciencias distintas, aunque relacionadas todas ellas con la Palabra. (...) *Pero yo, que poseía un secreto análogo, lo comprendí fácilmente, y esto me hacía sentirme en relación bastante íntima con el detentador de todos los seudónimos* (229, los subrayados son nuestros)

Barallobre también es consciente de esa identidad, si bien tiene conciencia, asimismo, de que su función es más compleja, acaso, que la del propio Bastida:

“Usted y yo somos dos almas dúplices, y *usted lo sabe*. Cuando me hablaba de su poesía, dijo algo de juegos de palabras, pero le vengo observando y sé que también juega con las acciones. Como yo. Es posible que mi juego sea más complicado que el suyo, pero en eso no vamos a meternos ahora.” (406)

Estas alusiones de las que se dice que no es momento de explicar, constituyen siempre, en nuestra opinión, claves interpretativas de la novela. No es difícil reconstruir aquí las dudas que consignamos en los diarios de Torrente sobre la atribución de la voz narrativa al personaje de Bastida o al de Barallobre. El *juego* de éste es, por tanto, ser al mismo tiempo personaje de la narración de Bastida, proyección del narrador y conciencia crítica del relato de Bastida, en el que actúa como narratario.

Como personaje, Barallobre se disfraza de los J.B. míticos y los suplanta en público, provocando el disfrute de los *nativos* y el escándalo de los *godos*. En una de estas apariciones, su discurso utiliza las invenciones y opiniones que Bastida le había transmitido. Así se convierte en un narrador paralelo, que Bastida siente, como en el caso de don Perfecto, como un rival:

El corazón de Bastida, por momentos, se enternecía, y, entonces, acariciaba las cuartillas, las recorría con los dedos, como para comprobar que estaban íntegras. Al salir del café, al marchar a su casa, se sentía como si alguien le hubiese chupado la sangre, le hubiera borrado la cara (438)

Bastida se disponía a leer una de sus disertaciones, pero Barallobre se la ha “robado”. La identidad se vuelve a constatar, pues siente que Barallobre no le había robado su discurso, sino que le había *chupado la sangre y borrado la cara*.

También como Bastida, Barallobre se desdobra en el plano “imaginario” de la narración: el de los J.B. míticos que Bastida estaba inventando. Y estos desdoblamientos se acompañan además de la reflexión metanarrativa subsiguiente, casi siempre en forma de diálogo entre ambos:

“¿Ha pensado alguna vez en la posibilidad de que una persona sea temporalmente ocupada por otra?” “¿Como quien ocupa el piso de un amigo en su ausencia?”

“Más bien como quien llega a casa de un amigo y lo expulsa de ella.” “Algo así he leído en alguna novela.” “Yo estoy oscuramente poseído por el canónigo, que está a punto de expulsarme de mí mismo.” (...) “Yo creo que con esos fenómenos, y perdóneme si me meto en lo que no me importa, pasa como con el amor: uno se enamora porque quiere, porque le gusta. Siempre es posible evitarlo.” (475-476)

Llegamos así, con estos diálogos, a la autorreferencia del relato propiamente dicha. Así, como cómplice de Bastida, le desautoriza como fuente, calificando el relato de falso, a pesar de lo cual lo elogia como si fuera verdadero:

“Es un artículo contundente (...). También me agrada el tono en que está escrito, e incluso su curiosa sintaxis, porque se ve a las claras la ironía de su intención, es una sintaxis profundamente despectiva, yo diría que ofensiva (...). Lo cual no tiene mucho que ver, es cierto, con el contenido expreso del artículo, cuyo único inconveniente es su absoluta falsedad, aunque no espero que nadie, ni el propio Bendaña, la descubra, de modo que viene a ser como si fuera verdadero.” (472)

Como vemos, los motivos temáticos que queremos analizar, están presentados en fuga, como la narración, y se van suscitando unos a otros en estos índices del metatexto que señalamos. Este último ha introducido una reflexión muy querida de Torrente: la discusión sobre la ficción y la realidad, tan presente en su teoría de la novela basada en la “realidad suficiente”, sobre la que volveremos más adelante.

Además de estas intromisiones de Barallobre, o de don Perfecto o su loro, que podríamos calificar como constructivas, con regular frecuencia aparecen en la novela algunas distorsiones narrativas que vamos a valorar, al contrario, como “destructivas”. Se trata del tema de la interferencia de voces extrañas a la narración, que cambian o alteran su curso, o, en el mejor de los casos, introducen digresiones impertinentes.

El primero de los casos está atribuido al personaje de don Acisclo. Como personaje don Acisclo es un canónigo, heredero en el presente real de Bastida de una saga antagónica a la de los J.B. Representa la intolerancia, el integrista moral y la represión de las libertades de los nativos. Pero también es un soñador, cuya fantasía suprema es dirigir una orquesta formada por todas las mujeres de Castroforte convertidas en monjas de clausura, en un delirio erótico-musical. En este sentido, de la misma forma que estorba en la esfera real a Bastida y a Julia, en la “invención” de Bastida se proyecta como un narrador que la interfiere.

Aparece así convirtiéndose en un director de teatro, en cuya obra se representa un juicio contra las heroínas de la historia de los J.B. y contra la misma Julia.

Y una sombra menuda, rápida, encorvada, pasó en medio de las tinieblas. La vi, la seguí, pero no alcancé a reconocerla. (...) Lo que dijo fue, con una voz sin timbre: “Es muy pequeño esto para crear la apetecida distanciación. Sería necesario un amplio espacio, a ser posible como un embudo, pero de gran radio”. Es probable que, entonces, el espacio se haya ensanchado, o así me lo pareció, pero en modo alguno como un embudo, sino precisamente como un plataforma elevada y, a sus pies, una rampa hacia abajo: el atrio de la Colegiata, con sus gradas de piedra, y, a partir de ellas, la cuesta de la Rúa Sacra. Comenzaron a verse, borrosamente, las fachadas de la iglesia y de las casas, pero aquella arquitectura no era pétreamente

sólida, sino más bien la de un teatro, pintada sobre papel, y aguantada por detrás con pértigas de pino. “¡Enciende un poco, a ver!”, dijo la sombra, y de algún lugar que yo no veía salió una débil luz como de candilejas. “¡Demasiado realista! Lo que yo quiero, ante todo, es provocar una sensación de horror.” Se apagó, entonces, la luz, y se encendió otra, verde cadáver, que metamorfoseó el escenario, no mediante un cambio de líneas y volúmenes —el pórtico con los cuatro obispos seguía allí—, sino como si hubiese creado una profundidad de sombras abigarradas: (...) “Así ya está mejor. Mete dos kilos.” Y la luz, al aumentar, multiplicó las contorsiones de las sombras. “Ahora vendría bien una embocadora aparente: un cortinaje verde pus, por ejemplo, recogido y sostenido por ángeles trompeteros.” Y, por lo que el Director de escena decía, la embocadura debió de quedar en su sitio, aunque yo no la viera, (...) porque la sombra menuda y encorvada que el relámpago alumbró con implacable luz, era la de don Acisclo, ahora refugiado detrás de las bambalinas y haciendo señales a alguien. (...) Un telón que descendía me hurtó la vista del público, siempre más tranquilizadora. (600-602)

Bastida se defiende ante el robo y la manipulación de su invención contraatacando, e introduciendo, en la obra que el canónigo proyecta, una fantasía que lo escandalice:

De todos modos me dispuse a escuchar, pero, la verdad, en aquel momento me vinieron ganas de fastidiar un poco al preste y estorbarle la escenografía: sin pensarlo más, metí en el escenario un tren cargado de putas negras que se puso a dar vueltas y vueltas alrededor del poste, y pitidos agudos que asustaban a los espectadores. Don Acisclo gritó (se dirigía al electricista o a algún otro ayudante que yo no veía): “¿Qué pasa, López? ¿No se da cuenta de que hay interferencias?” Y la interferencia seguía dando vueltas, hasta que, en virtud de alguna maniobra eléctrica que no se me alcanzaba, escapó a mi control, salió por el lateral derecho, y no lo volví a ver. (602-603);

estableciéndose un duelo entre las imaginaciones de ambos, que finalmente ganará Bastida cuando la juzgada sea Julia, personaje por el que siente un cariño entrañable, que se irá transformando en una relación más pasional y amorosa según avanza la novela:

Personalmente, no me hacía gracia. Las cosas tenían que quedar como estaban, y si Jesualdo Bendaña conseguía descubrirlo y demostrarlo, allá él y allá ellos. No lo pensé más. El tren lleno de putas negras apareció por segunda vez en escena: más veloz que la primera y con viajeras despiertas y asomadas a las ventanillas. (...) Lo atropellaba todo, y no quedó en el escenario títere con cabeza, ni poste de patíbulo, (...) salvó a don Acisclo, que con su voz de gran aliento y elevado tono, se sobreponía al estruendo y reclamaba la eliminación rápida de la interferencia. Cuando, por fin, el tren fue desalojado de escena mediante el uso de mecanismos electrónicos de elevado voltaje, las acusadas habían desaparecido hacia las alturas, don Jacobo Balseyro hacía un mutis despectivo (615-616)

Curiosamente, además, la victoria definitiva va a producirse no a través de la imaginación de Bastida, sino de su lenguaje imposible y personal, que se convierte a las palabras en armas arrojadas contra la invención intrusa de don Acisclo:

“Louske cantem cartubere, Akisclina, caskienbia cospra?”

La serie de explosivas velares golpeó los oídos de los jueces como una ametralladora que a cada disparo cambiase de vocal; paralizaron los gestos y los cuerpos. (...) ¿De dónde había sacado Bastida aquella voz rugosa, de qué cantera montaraz las piedras ásperas que arrojaba? ¿Y aquellas vibraciones como acompañamiento que hacían sonoras las consonantes sordas, que hacían temblar las vocales como saetas disparadas, que hacían de cada sílaba una bala perforante? El propio don Acisclo las oía silbar, escuchaba su paso haciéndole la silueta, contemplaba su brillo rápido como si fueran cuchillos que le clavasen al respaldo del sillón. (...) al tiempo que, en la mesa presidencial, se iniciaba la curiosa operación del achicamiento regresivo de los cuatro canónigos, quienes, al próximo pase, quedaban ya sobre el tapete reducidos a su tamaño inicial de muñecos de bolsillo (...) a lo que don Acisclo, repentinamente en pie, repentinamente airado, respondió: “¡Esto es intolerable!”, y se metió en las mangas los muñecos. Bastida continuaba: (...) momento en el, cual don Acisclo abandonó su anterior eminente posición, descendió las escalerillas que le reintegraban a la altura moral de los demás mortales, se echó el manteo al hombro y cargado de razón encaminó su figura hacia la Rúa Sacra. “¡Ya nos veremos las caras!”, dijo al pasar; y añadió como para sí: “Esta visto que esta temporada me es imposible controlar los sueños” (619-622)

La función de don Acisclo como fuente narrativa paralela viene subrayada por su loro, que, al igual que el de don Perfecto:

[El loro] el de don Acisclo Azpilcueta, de quien su amo pregonaba maravillas (...), entre otras cualidades tenía la de su longevidad, y que en tantos siglos había almacenado un saber incalculable y oculto, y que él estaba buscando la palabra clave que le hiciese recordar los hechos pasados (...), y que por ese procedimiento lograría averiguar la verdadera historia de la ciudad y, asimismo, lo concerniente a los Jota Be (305)

Otro motivo de interferencia narrativa tiene, en cambio, un planteamiento lúdico y amable. Lo encarna la figura de don Benito Valenzuela, recurrente como su caracterización de “godo activo y singular”, y que parece representar el verbalismo gratuito o el discurso de conciencia de tintes surrealistas.

Don Benito venía dando gritos: “¡Apártense, que están bajas las barreras!”, y venga a empujar, y el tren cada vez más deprisa, y todos los amigos de Valenzuela a ambos lados, animándolo: “¡Hala, Benito, ánimo!” (463)

El tren o el carro que siempre arrastra don Benito recogiendo todo tipo de cosas, a cual más absurdas, o los objetos que caen del cielo, parece ser un símbolo recurrente, en este caso asociado a la interferencia narrativa, de la ficción, la imaginación y la fantasía. Nos ocuparemos, en seguida de éste y de otros símbolos de la ficción.

“(…) La han visto, corren, intentan ganar terreno, pero la sierpe saca la lengua... ¡una lengua roja y áspera como un pedregal!, ¡y se los zampa!” El canónigo Balseyro volvió la cabeza pausadamente. “¿Y, ahora, qué? Su alegre sierpe nos ha

dejado sin héroe.” (...) “Intento verles, pero no lo consigo. ¿No advierte usted que algo muy grande se ha interpuesto?” Sí, era cierto. Se había interpuesto don Benito Valenzuela, godo activo y singular, que empujaba una enorme bola como esas que hacen los niños con la nieve, sólo que la suya estaba formada de soldados muertos, zapatos, fusiles, metralletas, latas vacías, y algún herido que pataleaba gritando (484)

Autorreferencialidad del relato

Hemos venido analizando la autorreferencialidad en relación con la invención de la historia, especialmente presente en el primer capítulo de la novela, que actúa como *planteamiento* de un reparto tripartito en el que el *neoclásico* Torrente, tal como se autodenomina, como vimos, en sus diarios, se impone al desordenado Bastida. Pero dejando lo extratextual al margen, lo cierto es que el capítulo segundo supondrá un importante cambio en el planteamiento enunciativo de la obra. El monólogo de Bastida se enmascara en una tercera persona, aunque contiene los índices suficientes para reconocer que bajo esta apariencia más distanciada, subyace su misma voz. De ahí resulta el efecto, que pronto señalaba Ridruejo, de que parecen existir dos escrituras, dos *dicciones* diferentes.

No era ajena, por lo que consignó en sus diarios, esta intención a Torrente Ballester durante la composición de la novela:

Esa idea que no tengo grabada, me parece, en ninguna parte, y que he denominado palimpsesto, es justamente la que pudiera aplicarse a las zonas confusas de este capítulo. Es decir, que hay partes de este capítulo en que hay una sobreimpresión semejante a la de los palimpsestos.²⁵²

Los comentarios autorreferenciales van pues, abandonando el tema de la invención y sustituyéndolo por el del relato, como algo ya dado, cumpliendo la imagen, que tanto venimos reiterando, de la oscilación entre monólogo y manuscrito. En el primer capítulo, en el que la invención es hegemónica, aparecen, no obstante, algunas referencias al relato. A veces se explica por el hecho de que el objeto de dichas referencias sea un *texto* intercalado, como es el caso de los escritos de Bastida dirigidos a *La tabla redonda* en el que pueden verse las notas a pie de página de Bastida:

Recomiendo al lector apresurado saltarse unas cuantas páginas y reanudar la lectura en la 191, línea 26. Pierde el resumen y parte del texto del discurso de Don Torcuato, pero no es una gran pérdida. [Nota de J(osé) B(astida).] (179)

Aquí puede continuar la lectura. (Nota de J.B.) (191)

Estos comentarios, no obstante, pueden también apreciarse en la narración principal de Bastida, con apostillas metatextuales como:

²⁵² *Los cuadernos de un vate vago*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, pp. 171- 172.

Todo lo cual me permite volver al hilo de mi narración, interrumpida en el punto mismo en que el busto de Coralina acababa de ser hallado. (202)

Ya en el capítulo segundo, la tercera persona deja a veces escapar parecidas referencias:

Fuera, seguía lloviendo. Y quizá sea este el momento y lugar adecuados para insertar un retrato de Julia, de cuyo rostro, hasta ahora, sólo se han hecho escasas y fugaces precisiones (302);

en las que casi siempre se abandona esa persona gramatical para usar la segunda, en la que el narrador-Bastida se dirige al Bastida-personaje de su narración:

¡Hombre, don Acisclo, que en un postrer movimiento de caridad se ofrece a confesarte! Pues bien pudo hacerlo antes, y no entretener la ansiedad de los presentes con esa dilación: caray, es como si el toro se hubiera entretenido en el callejón. Ningún autor aconseja un espacio dilatorio tan largo en el clímax de la tragedia. (299);

o en las que se adopta un plural de modestia, que es también el del tradicional narrador omnisciente, más propio de una exposición académica que de una novela:

como una hermosa corbata del mismo verde del pañuelo de don Jacinto: a quien dejamos, por cierto, en el rellano más alto de la escalera, invitando a Bastida a que subiese, y a éste a punto de metamorfosearse verdaderamente en rana (339-340)

Pero además de estas fugaces alusiones, otras veces la narración se remansa para reflexionar sobre sí con mucho mayor detenimiento. En el primer capítulo, de acuerdo con lo arriba expuesto, esta reflexión se circunscribe a la narración interpolada por Bastida, que sí puede considerarse como un texto sobre el que puede reflexionarse sin que ello suponga la transgresión de los órdenes y las convenciones narrativas:

“Me parece muy importante todo lo que usted ha descubierto, y *la confusión con que lo ha contado se corresponde a la confusión de los hechos mismos. (...) Dígame, señor Bastida, ¿intentó V. alguna vez reducir ese montón de hechos, tan bien documentados, a esquema cronológico?*” “No, por supuesto.” “¿Y por qué?” “Pues porque, como ustedes tenían prisa por conocerlos, me limité a compulsar las fechas imprescindibles. *Reconozco, no obstante, que una precisión mayor dejaría al relato bastante más bonito y, por supuesto, enormemente convincente.*” “*O lo desbarataría por completo.*” Me estremecí (...). “Explíquese.” “No es muy difícil. La aventura del Almirante Ballantyne y de Lilaila Barallobre hay que situarla en 1811. Cristal habrá nacido en 1812 (...). ¿Cómo, pues, pudo tía Celinda, hija de Cristal, asistir a Lilaila en la prisión, recibir el depósito de sus secretos y todo lo demás?” Me quedé pálido. “Tiene usted toda la razón, y ahora comprendo por qué desconfié siempre de la documentación procedente de tía Celinda, y de todo lo que a ella concierne, hasta el punto de haber llegado a dudar de su existencia.” “Sin embargo, tía Celinda tenía, en 1827, once años.” “Pero ¿cómo pudo ser?” (...) “Se lo voy a decir. Porque tía Celinda no era nieta, sino hija, de Lilaila Barallobre.” (...) “Entonces, ¿no debemos tomar en serio lo que contó Bastida?(...)” “Hará usted

mal si no lo toma en serio; más aún, cometerá un error fatal si no lo cree a pies juntillas. (...) La historia que nos leyó Bastida cumple sólidamente con todos los requisitos que se le pueden exigir. Me atrevería incluso a añadir que, a este respecto, es una historia ejemplar, un verdadero arquetipo. Aquí mismo le proclamo novelista oficial de la ciudad (...). Un día, ese Informe Histórico-Crítico será publicado con todos los honores. (199-202, los subrayados son nuestros)

Estas páginas, de las que extractamos tan largo fragmento, constituyen una de las partes más ricas del *metatexto* de la obra, y reúnen multitud de los temas autorreferenciales que venimos considerando: don Perfecto, que como vemos representa una fuente alternativa y complementaria a la de Bastida, duda de la veracidad del relato, y, sin embargo, lo proclama “ejemplar” (reflexión metaliteraria sobre las relaciones de realidad y ficción), introduce la caracterización de un narrador desordenado y de un desorden no menor en la estructura espacial y formal de la novela, (autorreferencialidad del relato), y discute circunstancias concretas de la narración, en enunciados sobre la misma como la discusión sobre el anacronismo de algunas acciones o la corrección a Bastida de otras.

La referencia al desorden espacial y temporal puede verse también en el final del capítulo primero, fronterizo entre la invención y el relato de la mano del tema de los heterónimos de Bastida:

Le dije que lo que más me atraía era la posibilidad —nada más que vislumbrada— de trasladarme de una personalidad a otra, y de averiguar el modo, y de recorrer así, no sólo el espacio, sino el tiempo, en todas direcciones. (247);

y, en el capítulo segundo formulada desde la especial modalización que lo caracteriza:

Pero sucedió sin embargo que el señor Bastida, que caminaba por el borde de la acera (costumbre, amén de peligrosa, inveterada, por la que su madre le había reñido un montón de veces), se halló caminando por el borde de un tirabuzón formado no tanto de espacio como de tiempo: una especie de espiral como un muelle, y, por lo mismo que los muelles, con la facultad de encogerse y distenderse, propiedad que tienen también otros objetos más macizos. “¡Vaya!”, se dijo; “ahora resulta que el tiempo también tiene forma” (487-488)

También el ámbito de los personajes es aludido por esta omnipresente autorreferencia narrativa. Se presentan con un tratamiento autoconsciente, como entes de ficción, que cumplen una función en el relato:

Así, cuando se intenta juzgar por separatistas a los miembros de la primera “Tabla redonda”, tras fracasar la proclamación del Cantón Independiente de Castroforte, el Rey Artús se defiende con el siguiente razonamiento:

El telegrama de que se nos acusa iba firmado por el Rey Artús en nombre de La Tabla Redonda. Pero ¿no advierten Sus Señorías la primera y grave contradicción? ¿Cómo va un Rey a proclamar la República? Y, si lo hace, ¿no será porque es un ente de ficción, y no una persona real? El ente de ficción puede ser contradictorio consigo mismo, puede consistir en una contradicción, pero no el ente real, Sus Señorías, estos caballeros o yo. El ente de ficción, además, no puede delinquir más

que fictivamente y sólo fictivamente puede ser juzgado y sentenciado. Ahora bien, de lo que aquí se trata es de juzgarnos y sentenciarnos a nosotros, que no somos ficticios, sino reales y bien reales. O, dicho de otra manera: el señor Fiscal, en sus conclusiones, ha pedido que esos caballeros y yo seamos enviados al vacío a causa de un telegrama que el Rey Artús mandó a don Manuel Azaña proclamando la independencia de una ciudad que no existe. Lo cual, señores del Tribunal, a estos caballeros y a mí no nos parece serio. (64)

Y, de la misma manera, Bastida defiende a su rival, don Acisclo, de un plan para asesinarlo, con parecida argumentación:

Resulta que La Tabla Redonda acordó (...) propinar a don Acisclo Azpilcueta una buena paliza en tanto incurso en el delito de meticonería con reincidencia y la agravante de impunidad. (...) [Bastida] Por lo pronto, aunque no tenía voto, tenía voz, y, al consumir su turno, había comenzado diciendo que don Acisclo, además de canónigo desterrado de Puebla, en Méjico, era una función, y, como tal, excluido del tributo a la muerte. (255-256);

repetido, como tantas veces, al modo circular de vals o recurrente de la fuga. La causa de la animadversión hacia don Acisclo es su manía de recluir a las mujeres en el convento. La disertación de Bastida no puede ser más libresca:

Fue entonces cuando don José Bastida expuso, con su habitual brillantez de expresión, aunque ocultando siempre el rostro en la penumbra del rincón en que se sentaba (...); expuso, digo, las pruebas de que don Acisclo, en cuanto función, quedaba fuera de la esfera de acción de la muerte (...), y pudo Bastida extenderse sin límite de tiempo en su exposición de lo que él llamaba “No mortalidad de las Funciones” (...). Comenzó reduciendo a esquema invariable o fórmula universal el antiguo y nunca interrumpido hábito del raptó de mujeres, y fijó las constantes que se repetían en los raptos históricos o míticos más conocidos, como el de Helena por París, el de Europa por Júpiter en toro trasmudado, el de las Sabinas por los romanos, el de la Princesa por el Dragón (...). Lo que había de común a todas esas acciones históricas o míticas era, precisamente, lo que permitía aplicarles la denominación genérica de “raptó” (...). Establecida, pues, la figura jurídica oportuna, saltaba a la vista la necesidad del raptor (...), de donde se deducía limpiamente la universalidad de la función (...), ¿de qué serviría, pues, eliminarlo, si otro vendría en su lugar dispuesto a recibir en Santa Clara a quien fuese menester? (262-264)

Autorreferencialidad del narrador

Analizaremos a continuación aquellos enunciados que, en este capítulo, transparentan la voz de Bastida en el palimpsesto dominado por la narración en tercera persona. La primera manifestación se produce tras una conversación de Bastida-personaje y Julia, tras la que el narrador agradece las palabras que Julia le ha dirigido:

“Usted es un hombre; pero, ¡yo!...” Se arrodilla y hunde la cara en las ropas de la cama. Un hombre. Gracias, muchacha. Otros me tienen por cierta cosa entre sapo y esclavo. (287)

Acto seguido, Bastida, reconociéndose ya abiertamente como narrador, monologa en segunda persona, repartiendo sus reflexiones entre el tema *real* de Julia y el *imaginario* de los J.B.. Finalmente, se reprocha haber prestado atención al personaje de Julia, y decide concentrarse en la ficción que ha inventado:

Si yo me hubiera aventurado solo en la oscuridad de la Plaza, si le hubiera esperado en un rincón, si le hubiera aporreado por detrás y de sorpresa, la pobre Julia no andaría acongojada y temerosa. Posiblemente el cura me habría reconocido, me habría denunciado por segunda vez (...). Además, si don Perfecto está en lo cierto, si ese día de la conjunción de astros, allá por los Idus de marzo, es posible que la palme, ¿qué más da? Ir a la cárcel por Julia es bastante más decente que dar la vida por Castroforte y sus lampreas. ¡Ay, *Bastida, Bastida*, y *cuán lejos estás de merecer el honor que te espera!* (...) ¿Y qué te diré, Bastidiña, de tu falta de respeto al Destino? (...) Tenías que entretenerte en escrutarlo, en vez de perder el tiempo preocupándote de los amores de Julia (288-289, el subrayado es nuestro)

Este diálogo consigo mismo en segunda persona va a ser utilizado con cierta frecuencia, y asociado a ese mismo tono de reproche. Así, cuando dice, ante la imaginación de su propia muerte:

Bueno. Ahórrame las últimas imágenes. Tendría necesariamente que llamarte pelele, y eso siempre suena feo. Pero es un hecho que el ajusticiado cae siempre al suelo como un pelele. (240)

Este recurso modalizador merece una especial constatación metatextual, que aleja la posibilidad de tomar la identificación del narrador con Bastida como una simple interpretación:

Bastida (...) como era su costumbre, se habló a sí mismo: Bueno, Bastida, tú no eres su madre, que es lo que está pidiendo a voces esa muchacha, una madre con quien desahogarse. (362)

Empezamos a intuir que Bastida es un falsario. Que su pretendido desorden, desconocimiento de la historia y falta de control de la narración es un juego que oculta una realidad bien distinta: la de su total y absoluta omnisciencia. Algunos índices textuales lo confirman, como cuando Bastida se dirige a su auditorio de tertulia excusándose al tratar del tema de los J.B. porque le es ajeno:

“Les pregunté por Lanzarote a causa de este escrito. Me gustaría leerlo. Y, por mi parte, deseo que lo escuchen y que me hagan las observaciones que juzguen oportunas.” “¿Trata de Jota Be?” (...) “Sí, de Jota Be precisamente. Y no sé si con ello me meteré en camisa de once varas, o, mejor dicho, en territorio ajeno.” “¿Todo lo concerniente a Jota Be le pertenece por derecho, y ninguno de los presentes lo ha dudado jamás, o, al menos, así lo creo!” (429)

Sobre la caracterización del narrador en este capítulo, nos resta señalar que apunta el que será modo dominante del tercero, igual que el final del primero avanzaba el segundo. Seguimos a merced, en su comentario, del “vals” narrativo que Torrente orquesta en la novela y del que hace un símbolo de ella. Nos referimos ahora a los desdoblamientos del narrador en los diferentes J.B. de su narración. La primera clave se brinda en el inicio

del artículo a cuya lectura pública en la tertulia nos acabamos de referir:

PUNTUALIZACIONES

“Yo no soy nadie. ¡Oh, si fuese alguien, me atrevería a poner mi nombre entero al pie de estas cuartillas, mi nombre con mi apellido, caray (...). No soy alguien ni soy nadie. Soy un J.B. más, ni éste, ni el otro, ni el de más allá. Apenas un eco de otros ecos, mero sonido que se degrada.” (464-465)

La teoría en seguida conduce a su práctica narrativa. Como un ensayo del capítulo tercero, Bastida y Barallobre, que están dialogando tranquilamente, se encuentran de repente transformados y desconocidos:

“Le vengo hablando hace un buen rato, pero la verdad es que todavía no sé quién es usted.” “*Bastida medio se levantó e hizo una reverencia: “Paco de la Mirandolina, para servirle.”* (...) “He venido a escucharle.” “Y a acompañarme, ¿no?” “Según a dónde.” “Puedo, por ejemplo, llevarle a Roma y hacerle testigo del famoso saqueo.” “Eso ya queda un poco lejos.” “¿Prefiere la batalla de Waterloo?” “En materia de batallas, la única que me interesa es la de Brunete.” “¡Es una batalla sin resonancias!” “*Pero asistió a ella cierto sujeto por el que siento ternura.*” [Bastida] (...) “Deme la mano.” (...) “Aquí la tiene.” “*Mano suave de intelectual inactivo, de quieto mediador. Mano hecha a la caricia de los libros y de los ensueños.*” (478-479, los subrayados son nuestros)

El desdoblamiento, sin embargo, se produce en el plano narrativo, pues en el relato, el narrador no pierde nunca el control, pues sigue llamando a Bastida por su nombre (en el primer subrayado), e, incluso, el personaje en que Bastida se trasmuta no pierde la consciencia de serlo del todo, (subrayado segundo), ni pierde la ocasión de caracterizarse a sí mismo aún en su faceta de personaje desdoblado en la ficción (subrayado tercero).

Este control se reafirma en el final de la escena en la que se vuelve a la *normalidad*:

Pero, entretanto, había sucedido que la personalidad de Paco de la Mirandolina se desvanecía, aunque quizás lo exacto no sea hablar de desvanecimiento, sino de disgregación, porque lo que sucedía en realidad era que el roce con el aire le iba despojando de una cosa tras otra, la ropilla, los calzones, incluso el nombre, incluso la belleza, todo lo cual, convenientemente reorganizado y en cierto modo degenerado, reconstruía (...) la personalidad completa de José Bastida. (...) de suerte que, cuando llegó al punto de contacto, se halló con dos posibilidades igualmente tentadoras: recorrer el camino que había andado, y así sucesivamente, o recorrerlo hacia atrás, lo cual ofrecía la variante de que, en aquella dirección inversa, la espiral no terminaba en ningún lugar visible, sino que parecía perderse en lo infinito, y el infinito hincaba sus raíces en los testículos de Adán. Viéndole perplejo, decidí socorrerle. “Tienes la ocasión, le dije, de buscar la eternidad en la repetición infinita, o de regresar al seno de tu madre. En cualquier caso, son dos posibilidades que nos ofrecen, con la felicidad, la eternidad.” (487-488, los subrayados son nuestros)

Llegamos así al capítulo tercero con un narrador ducho en proyecciones y desdoblamientos, ducho también, a estas alturas del relato, en la materia cuya invención ha ido entretejiendo con la narración, y con los supuestos hechos del plano de su vida *real*. Plano del que ya tenemos sobrados indicios para sospecharlo tan falso como el primero.

En todo caso, el motivo más tangible de la esfera coetánea de Bastida parece estar representado por el personaje de Julia. Su participación, aunque indirecta, en la estructura de la narración de este tercer capítulo será decisiva:

Venimos asistiendo a una creciente ficcionalización del narrador, a medida que su invención va tomando cuerpo. Pues bien, este tercer capítulo nos lleva al límite de este proceso de ficcionalización. Si en el primer capítulo Bastida describe la invención, y en el segundo, motivos y personajes de ésta parecen cobrar vida de forma autónoma, en este tercer capítulo el narrador ya no es solamente Bastida, sino J.B.. Nos referimos a un híbrido de los J.B. de su invención primera, que ahora, no sólo *existen* en la narración, sino que se convierten en narradores, adueñándose del relato.

¿Cuándo se produce esta última transformación de la consciencia de Bastida?: en el duermevela de *su* realidad, esperando, presa de la ansiedad y de su nerviosismo la hora en que Julia le ha anunciado que irá a compartir su lecho, con lo cual habrá de sellarse una historia de amor apuntada pronto y largamente demorada en la novela.

No es necesario repetir aquí el inicio del tercer capítulo, en la que el narrador encuentra que no es quién solía ser, sino él mismo, y fue “no se cuántos otros”, como trámite a una “equiparación final” o “integración final” sobre cuyo significado volveremos más adelante. Este narrador híbrido, del que Bastida sigue siendo el punto de referencia, (“En cualquiera de los dos casos puede V.E. llegar al personaje-matriz José Bastida.” (514) le indican a ese *archinarrador*), siente como suyos los sentimientos de Bastida, por lo que desea regresar al Bastida que espera a Julia para no verse atrapado, definitivamente, en su propia red de ficción. A veces es el J.B. poeta el que habla, si bien se percató de que, a la inversa, no reconoce sus versos, escritos en la ininteligible lengua de Bastida:

¿Cómo había dictado mi mente a mi mano tales extravagancias? (...) Como si un genio burlón se interpusiera entre mi voluntad y el verso. Cosas así son de las que le meten a uno de rondón en los umbrales del misterio (569)

La confusión de voces, de perspectivas y de identidades queda patente en el siguiente fragmento, en el que el narrador oscila entre Bastida que narra su encuentro con el poeta y el poeta que narra su encuentro con Bastida:

Era una voz humilde la que me hablaba, o, dicho de otra manera, yo hablaba al Vate con voz humilde, con voz de intruso involuntario, como la de quien, entrado en casa ajena, sorprende sin querer la intimidad de otro y la destruye. “¿Tienes, al menos, un nombre?” “José Bastida” (570, el subrayado es nuestro)

Si bien se termina afirmando la preeminencia de Bastida en el control del relato:

“Mira -me dijo-; quiero pedirte un favor. Puesto que entiendes de poesía y te gusta escribir, ¿por qué no haces un libro demostrando que soy un gran poeta?” (...) “Te

lo prometo.” “Y, puesto que tienes en tu memoria todos los recuerdos de mi vida, déjame quedar un poco bien. No hay que falsificar los hechos: basta con presentarlos de cierto modo.” “De acuerdo.” (573)

Autorreferencialidad de la narración

Terminado el viaje de Bastida por la conciencia de sus múltiples J.B., y consumado el encuentro amoroso que lo originó, la novela avanza hacia su final. En este momento, cuando la narración está tocando a su fin, la autorreferencialidad se hace más frecuente, más densa y más explícita.

En un largo diálogo entre Bastida y Barallobre, en el que éste escucha la narración del viaje de aquel por la personalidad, múltiple, de J.B., la autorreferencia insinúa ya el calificativo de novela. Es la primera vez que el relato se insinúa novelesco, aunque en el primer capítulo ya se había adelantado esa calificación a otras fuentes del mismo, como en el caso de los escritos del fundador de la primera tertulia:

“Se habrá dado cuenta de que es una sarta de mentiras.” “Quizás...” “Como todas las historias. Ésta, sin embargo, tiene una virtud: si es mala historia, es, al menos, buena novela. Como novela la leía la gente, y así pudo creer lo que se le decía.” (215)

El texto de la conversación entre Bastida y Barallobre aúna la práctica totalidad de las direcciones temáticas de la autorreferencialidad de la novela. Lo extractamos en su integridad, a pesar de su extensión, por su excepcional interés. De este resumen del *metatexto* de la novela, hemos agrupado, por este orden, los enunciados que aluden a la dialéctica realidad/ficción planteada en la novela:

“¿Y cree usted verosímil todo eso que me ha contado?” “Verosímil, no, por supuesto, pero sí real.” “¿Acaso para usted lo real no es verosímil?” Bastida se levantó y dio un paseo de maniquí profesional (...) “Le haré, entonces, la pregunta de otra manera: *¿a qué orden de realidades pertenece lo que acaba de contarme?*”;

los que se refieren a la coherencia textual de la narración a pesar de un deliberado desorden formal:

“A eso, ya ve, me es difícil responder.” “Quizás porque nunca se haya preocupado de clasificar las realidades, o porque se haya contentado con la clasificación que se deduce de la Gramática. Pero yo puedo ayudarle. No admito, por ejemplo, que su historia pertenezca a la realidad de los sueños.” “¿Por qué? La verdad es que pude haberme dormido.” “(...) ¿Ha leído alguna vez a Freud?” “Le confieso que poco. Así como por encima.” “*Si lo hubiera leído, sabría que no se ha dado jamás el caso de que un sistema de sueños ofrezca una coherencia prolongada durante tanto tiempo como la que el suyo nos ofrece. Además, la coherencia de los sueños jamás acontece a nivel textual, diríamos, sino a niveles profundos de los que el texto es símbolo.* Esto nos permite interpretar del mismo modo sueños de contenido textual dispar. *Pero el de usted, que es un sueño largo, es coherente a nivel textual, aunque la apariencia sea de verdadero revoltijo.* ;

y al abierto planteamiento de la narración como metanovela:

Al mismo tiempo, su sintaxis es más regular, es gramaticalmente correcta, cosa que raras veces acontece en los sueños. Personalmente, me niego a admitirlo como tal.” “Yo no le he dicho que lo haga.” “Pero me lo ha contado a sabiendas de que le escucharía con conciencia crítica. No se equivocó, salvo en una cosa: usted esperaba de mí una reacción activa inmediata; (...)” “¡Dios me libre de semejante pensamiento! Le aseguro que no, don Jacinto. *Lo que esperé fue que me escuchase como a quien cuenta una novela.*” “*Que usted, por supuesto, no escribió.*” “*Ni pienso hacerlo.*” “*Escribir es uno de los muchos modos posibles de realizar una narración. Otro es la mera enunciación verbal. Bien. ¿Quiere, pues, que le juzgue como novelista?*” “*A condición de que considere mi cuento como novela autobiográfica.*”

Dentro de este planteamiento, y aludiendo al narrador, el anuncio de su carácter “autobiográfico”, ¿no alude a una posible identificación de *narrador* y *autor*?:

“De eso, ya hablaremos. Vamos, antes, con la novela. *Que es de usted, no cabe duda, a juzgar por el modo embarullado que tiene de contar las cosas, ese modo desordenado, fragmentario, que más obedece a un capricho o a una asociación momentánea que a un plan preconcebido y artístico.*”

Barallobre, además, reafirma la autoría de Bastida, y critica el desorden de la estructura de su narración, y, al mismo tiempo que denuncia el constante intrusismo del narrador, encarnado en el creciente protagonismo de Bastida:

No es que yo no admita modos de contar distintos del cronológico y lineal. Pero el de usted, no siendo esto, tampoco es lo otro, sino que se queda a mitad del camino, con un falso aire de espontaneidad, pero demasiado ligado a su carácter para que sea realmente artístico.” “*La verdad, y perdone si le interrumpo, es que no presumo de novelista. Usted se empeña en dar importancia a la forma, y yo a la materia.*” “A la que también le llegará su hora, pero cuya falta de autenticidad se revela también en la forma. Véalo, si no. *Atengámonos, ante todo, a las historias principales, aquellas sobre las que usted se ha documentado mejor. Tres de ellas coinciden en narrar acontecimientos secundarios que precedieron a un hecho principal que usted escamotea siempre.*”

Llegamos así, desde los comentarios sobre el *relato*, a los comentarios sobre la *narración*, pues, como vemos, el empeño metanarrativo no deja sin su oportuno autorreflejo a ningún orden constitutivo del discurso narrativo:

Gasta más tiempo en contar las aventuras juveniles del Obispo Bermúdez que en aclarar el nudo de su historia peregrina, y lo pierde en esa digresión secundaria de Abelardo y Heloísa, que cree haber enriquecido y hecho divertida mediante la introducción de factores modernos. Le reconozco, en cambio gracia al hallazgo relativo al Canónigo Balseyro, esos amores póstumos de mi tatarabuela Lilaila Armesto con mi tatarabuelo el Capitán Barallobre, y no deja tampoco de tenerla esa leyenda de la sustitución del cuerpo viejo por el nuevo, aunque ahí se advierta con toda precisión su manía de introducir, venga o no venga a cuento, elementos metafóricos. La historia de Coralina, completamente accesoria, pudo inventarla

sobre los datos que todos conocemos. (...) *En cuanto al episodio del poema, que es ingenioso, obedece a su necesidad moral, incontenible ya a esa altura del relato, de intervenir en él como tal José Bastida, de darse importancia en un proceso que se pasaba muy bien sin usted.*

Por último, al denunciar el inacabamiento de algunas vertientes de la historia, Barallobre apunta, por su parte, una similar identificación autorial a la insinuada por Bastida:

En todo caso, *son las tres historias más logradas. Pero, ¡amigo mío!, la del Almirante es de una pobreza entristecedora. Por fortuna, conozco alguna de sus fuentes.* (...) El esquematismo, la brevedad de ese relato se deben a la imposibilidad en que usted se encontró de averiguar las circunstancias de Lilaila Barallobre, por la sencilla razón de que las fuentes se encuentran bien custodiadas en esta casa y fuera del alcance de los curiosos.” (624-627, los subrayados son nuestros)

Este último aspecto merece un comentario más detenido. En *Los cuadernos de un vate vago* Torrente ha reflejado, como hemos visto, la escasa entidad de la historia del Almirante, por lo que Barallobre parece ser aquí su portavoz. Esa misma idea se entrevé en su afirmación de que custodia las verdaderas fuentes fuera del alcance de los curiosos. Conoce, pues, las zonas de la narración que Bastida ignora.

El tema pronto alcanza la dimensión de un duelo: Bastida ha conocido en su fantástica invención más de lo que Barallobre sabe como J.B. legítimo, heredero de los secretos. Sabe, por ejemplo, que el Santo Cuerpo es una falsificación, y demuestra a Barallobre, en su esfera de *realidad* que la suya, aunque de origen imaginario, se le ha impuesto.

En este duelo, Barallobre reprocha a Bastida que le atribuya relaciones incestuosas con su hermana, de lo que se defiende Bastida alegando que fue una invención involuntaria, como tantas a las que hemos asistido:

“En cuanto a la segunda hipótesis, la del incesto... (...) ...sería ofensiva si usted fuese el responsable, si la hubiera usted inventado en todas sus piezas. Pero, lo mismo que la anterior, tiene a Clotilde como única responsable. (...)” “Mire, don jacinto. Como comprenderá, eso bien hubiera podido callármelo, nada más fácil, uno sabe callar cuando conviene o cuando es oportuno. Pero, como no hay tal incesto, bueno, quiero decir, como la señorita Clotilde dijo una vez a Bendaña que no eran ustedes hermanos...” (...) “¿Me lo contó, entonces, para tranquilizar mi conciencia?” “Algo así...” “Sin embargo, yo debería ofenderme.” “Lo comprendo, y le pido perdón (...). Además, como la invención no fue deliberada...” “Aunque no lo haya sido, (...) su inconsciente estaba convencido.” “Don Jacinto, que yo no mando en mi inconsciente. (...)”

A continuación Barallobre critica abiertamente la historia de Bastida, reprochándole, paradójicamente, su falta de imaginación al recurrir al sustrato de lo mítico, y no a la *fantasticidad* pura:

“(...) Por ejemplo, el hecho mismo de que usted haya inventado una historia que consiste en su identificación con unos personajes, reales o míticos, que todos

fueron altos, ¿no lo interpreta inmediatamente como compensación de su corta estatura?” (...) “Estoy completamente avergonzado.” “¿No tiene por qué estarlo, porque en el inconsciente no se manda! Pero me interesa que comprenda las razones por las que, puesto a realizar un viaje por los que usted llama infinitos Jota Be, elige los que fueron reales, con la realidad de lo histórico o de lo legendario, y renuncia con ello a lo que pudo haber sido el despliegue magnífico de su imaginación

Y por último defiende sus derechos de narrador alternativo:

...Le invito, en cambio, a que me suponga a mí protagonista de la aventura. (...) No necesito compensaciones imaginarias. Puedo soltar mi fantasía o, acaso, mi curiosidad. ¿Quiénes supone usted que elegiría? Las combinaciones raras, inconcebibles, contradictorias: Jerónimo Bastida, Jacobo Bastida, John Bastida, Joaquín María Bastida... (...) La facultad traslaticia y viajera no la monopolizará usted, espero. A lo mejor, uno de estos días también yo me voy de viaje.” “Claro. Y luego cotejaremos los resultados.” “No me niego, pero a condición de que el cotejo sea meramente literario. A mí no se me ocurrirá la pretensión de que las etapas de mi viaje hayan sido reales.” (628-629)

Esta multiplicación de la voz y del punto de vista que hemos señalado al principio, y esta rivalidad final de Bastida y Barallobre nos lleva a la narración del asesinato de la hermana de Barallobre por éste. El *archinarrador* del que ya hemos hablado, proyección extradiegética de Bastida, le reprocha su crudeza, y le conmina a cambiar el final, en las páginas de mayor comicidad de la novela. Reproducimos nuevamente, a pesar de su extensión, los fragmentos más significativos.

“¿Qué haces?” “Acariciarte el cuello.” “¡Quieto, Jac...! ¡Qu...!” (...) “Clotilde, tienes la muerte que te mereces. Ahora debería arrojarte a un estercolero, pero me veo en la necesidad de enterrarte en compañía.” (...) *Debo confesar que la frialdad y el sarcasmo de Barallobre me parecieron, no sólo del peor gusto, sino, ante todo, irreales: allí faltaba algo que diera consistencia a la escena. Por cualquiera de las dos razones, me hubiera gustado rectificarla.*

Barallobre se permite incluso, discutir el discurso del narrador, mostrando la intensa autoconsciencia que se le atribuye, no sólo como personaje, sino también como narrador. La discusión se extiende nuevamente sobre diversos ámbitos de la autorreferencialidad de la novela, desde el *metalingüístico* y el *metadiscursivo*:

Me dirigí, pues, a él, en un tono de elevada retórica: “Las pasiones -le dije- son como granadas que, al estallar, desparraman los granos en todas direcciones.” “¿Y, a mí, qué? No soy apasionado. El símil, por otra parte, lo encuentro absurdo. No hay la menor semejanza entre una pasión y una granada.” “Bueno, acaso no haya hablado con fortuna. El espíritu no trabaja siempre con la misma agilidad, y, lo sabes muy bien, lo de hallar parecidos a las cosas para montar sobre ellas comparaciones y metáforas, responde a una especie de instinto que se perfecciona con el hábito, pero que, a veces sufre una mutación, o, más exactamente, una suspensión.” Él me miró. “Sigues diciendo tonterías, sobre todo si se tiene en cuenta lo que acabo de decirte: no soy hombre apasionado.”;

al propiamente *metanarrativo*:

“¿Por qué has matado a tu hermana?” Se encogió de hombros. “Prácticamente, hace más de diez años que está muerta, desde el día en que me confesó que había deshecho deliberadamente y por sus pasos contados mi noviazgo con Lilaila.” (...) “Bien. No discutamos ahora eso. Lo que me gustaría hacerte comprender es que esta muerte es fea, y la has rodeado de circunstancias que la hacen más horrorosa. Por ejemplo, esas enaguas a la vista, esas faldas remangadas...” “*Ya está hecho, ¿no?*” “*Ya está hecho, pero podemos deshacerlo. Yo, al menos, lo puedo.*” “*Ya me dirás cómo.*” “*Nada más fácil, consiste solamente en tachar y sustituir. Tachando y sustituyendo se enmiendan los errores.* Lo es, y contra mi voluntad, ese aspecto incestuoso de tus relaciones con tu hermana. ¿Qué quieres? Es feo, hay mucha gente que tuerce el morro y que asegura, aún a sabiendas de que miente, que esas cosas no pasan. O, por lo menos, que no deben pasar en los libros. Entonces, yo suprimo dos o tres palabras que puedan dar una pista, y, por supuesto, todo lo que Bastida monologó en tu nombre. Sin la intervención de Bastida, la cosa hubiera podido quedar en dudas: él lo puso en claro, y he aquí el resultado. Propongo que lo suprimamos.” “Eso se llama falsificar mi historia.” “No, sólo cambiártela. Sin apartarnos mucho de esta realidad, está en nuestras manos intentar otra. Nada de incesto (...). Así se justifican algunos de los elementos narrativos que ya te constituyen y que no necesito borrar” (...) “Probablemente es así en la realidad, pero nadie tiene derecho a interpretar un texto apartándose de él. Si el texto dice incesto, entonces lo es; pero si excluye de tu caso las relaciones sexuales, el incesto no existe.” “¿Le das demasiada importancia al texto!” “Le doy la que tiene. Por eso te propongo reformar un poco los antecedentes, y, sin el del incesto, repetir la escena con Clotilde.” (640-642, los subrayados son nuestros)

¿Sigue siendo Bastida ese narrador que habla de Bastida, ahora sí, con marcado distanciamiento?, ¿o se ha producido así la “equiparación final”, la “integración total” que apuntábamos al principio del capítulo: el *archinarrador* que es a la vez el autor implícito, José Bastida, Jacinto Barallobre y todos los J.B. de la narración? Sea como fuere, el control que éste ejerce sobre el relato es tan sólo una apariencia, ya que el narrador-matriz seguirá siendo Bastida, que reduce para siempre a Barallobre a la condición de personaje, si bien personaje incontrolable que impone su voluntad a la del narrador:

“Su pasión fraternal ha aflojado ya un poco, esto tienes que reconocerlo. Ya no es lo que era. Entonces, la traes a la Cueva por los mismos motivos que ella no toma en serio. Y ya veremos lo que pasa. (...) ¿Qué tal te sientes sin el incesto sobre tu conciencia?” “No lo sé. Todavía no me he acomodado a estas novedades.” (...) Clotilde hizo como que apartaba aquellas palabras. “¿Déjame ver ese cuadro!” Barallobre, más cerca, le respondió: “Ahí lo tienes. Puedes cogerlo”. Clotilde, con parsimonia, se agachó, y, entonces, rápidamente, Jacinto se apoderó del pico y se lo hundió en el colodrillo. Después se volvió hacia mí y abrió los brazos. “Eres una mala bestia.” “No puedo aguantar más tanta vulgaridad y tanta garrulería.” (...) “Pero no como para matarla. Habrá que seguir tachando y reformando.” “Inútil. Me hagas como me hagas, siempre acabaré matándola.” (642-646)

Barallobre, que ha decidido voluntariamente su muerte como *persona*, para vivir como *personaje*, acaba siendo fiel a su encarnación del mito de J.B., y restituye el *Santo Cuerpo* al mar en el que fue encontrado, marchándose con él al espacio del mito, *más allá de las islas*, donde esperan todos los J.B. En esto desemboca el universo narrativo de la invención de Bastida, disolviéndose en la misma sustancia mítica en la que se originó.

Pero resta dar un remate adecuado a las circunstancias de Bastida en su plano *real* en el que protagoniza el *relato*. Si nos quedaba alguna duda acerca del universo espacio-temporal que Bastida habita en la diégesis, pronto veremos que éste, representado en la ciudad de Castroforte, es tan ficcional como el de los J.B., y que, como aquél, tan sólo existe en la imaginación de Bastida. Nos ocuparemos en seguida de cómo la novela escenifica su propio final, en la desaparición aérea de Castroforte, pero bástenos saber por ahora que solamente el personaje de Julia se representa como trascendente al mundo de esta invención, ya que el narrador la lleva consigo tras desembarazarse de la ficción. Se refuerza así esa identidad creación literaria y relación amorosa, ya que Julia, como hemos visto, ha sido también un motor determinante de la invención.

Símbolos de la ficción

La saga de los J.B. es en sí un símbolo, hecho de recortes de mitos, leyendas y la fantasía más desbordante. Concita lo artúrico, convenientemente parodiado, al sugerirse que la de la saga mítica de la novela le precede:

(...) a Sir John Ballantyne, descamisado y herido, pero sosteniendo aún la espada de su mano. Le cantaron en gaélico triunfales saluciones olvidadas, que él reconoció y coreó. Y cuando, antes de entrar en el Círculo, rompió su espada contra la rodilla sangrante, sus pedazos fueron recogidos y llevados a la gruta de Finngall, donde aún se conservan, aunque atribuidos a otro héroe más antiguo. (659);

y el sebastianismo, que es la excusa para reflexionar, de forma igualmente paródica, sobre el sentido simbólico de los J.B.:

“Ahí está el ejemplo de Portugal, dormido en la esperanza de que don Sebastián regrese.” Por eso se esfuerza en interpretar racionalmente el mito y dotarlo de un contenido eficaz. “Todos los J.B. regresarán un día de ese lugar del Atlántico donde esperan, sí. Pero ¿qué quiere decir eso? Pues sencillamente que del Atlántico nos viene el ejemplo de los Estados Unidos de América (...). Es el mensaje que lego, en estas páginas, a mis conciudadanos. J.B. quiere decir: trabajar para ser libres”

Pero el narrador discrepa de la afirmación de su personaje, y la corrige apuntando una significación metaliteraria que nos parece más certera:

Lo cual estaría bien si Castroforte del Baralla fuese ciudad de población anglosajona; pero la mezcla heleno-celta de su sangre le señala otro destino —al que, por otra parte, fue siempre fiel—: *hablar como los griegos, soñar como los celtas*. (159, el subrayado es nuestro)

Otros símbolos de la narración parecen referirse tanto a su contenido, (el río, el mar, el círculo de las aguas tranquilas más allá de las islas): la multiplicidad, los

desdoblamientos, el eterno retorno, la saga de Jota Bes

El Destino es como un río de muchos afluentes, como la red de tus venas, caminos que se recorren por aquí y por allá, se puede retroceder y avanzar, elegir éste o aquel otro, y todos llevan al mar, que es el morir: morir gloriosamente, río Baralla abajo, en una barca, hasta el Círculo Oscuro Más Allá de las Islas donde los Jota Be esperan unánimes el día del retorno. A ti y a otros como tú, que vendrán y morirán también, el Uno múltiple y complejo, en cuyas relaciones internas tan difíciles a la luz de la Metafísica del Ser, deberías pensar y no en bobadas sentimentales. Entra por uno de esos caminos, introdúctete en una de esas venas. Tendrás que hacerlo aunque no quieras, porque no sólo don Perfecto ha sospechado tus concomitancias inevitables con los astros conjuntos, sino también don Jacinto Barallobre (289);

como a la forma de su composición, basada en la digresión caprichosa y en la imaginación libre de ataduras. Este podría ser el caso del Homenaje Tubular, invento del fundador de la primera *Tabla redonda*, y enmarañada construcción artística que se va creando con el añadido metódico, pero caprichoso, de estructuras metálicas simples, y cuyo significado simbólico se insinúa por el habitual procedimiento del narrador de señalar que lo desconoce:

Por entonces ya había revelado don Torcuato a sus amigos que, además de su finalidad oficial, el Homenaje Tubular encerraba una significación simbólica, aunque no dijo cual, sino que se explayó largamente acerca de las propiedades estéticas y de la condición de cabeza de un arte nuevo, precisamente el que correspondía a la sociedad futura. (89)

Por el mismo procedimiento se atribuye el significado simbólico al *tren ensimismado*, que Bastida ha inventado, improvisadamente, para rivalizar con don Perfecto como fuente de la narración. Se trata de una reproducción en miniatura de la ficción, que es expresamente reconocida como invención en el capítulo primero:

“Yo, sin embargo, tengo una objeción que hacerle (...). Si yo menciono ahora «El Tren Ensimismado», ¿estas palabras le dicen algo?” “Nada en absoluto, salvo que me parecen un disparate.” “Las palabras, en sí, no lo son nunca (...). El disparate a que me refiero es lo que esas palabras significan. ¿Cómo puede un tren ensimismarse?” “Quizás en sentido metafórico.”(...) Pero no solamente era ya tarde para dar marcha atrás —la mención del Tren Ensimismado, si por una parte le molestaba, por otra le atraía: no había más que fijarse en el brillo de sus ojos—, sino que yo mismo no lo deseaba, pues, en lo íntimo de mi conciencia, me sentía muy orgulloso de lo que estaba inventando. Decidí, sin embargo, presentarlo como ocurrencia ajena. (219);

para cobrar existencia en el planteamiento del capítulo segundo:

Alejándose imperceptiblemente de su asiento, la ciudad con su niebla se columpiaba en el aire limpio de la madrugada, se mecía como un péndulo lento (...). Miré hacia abajo. En la mitad del aire, equidistante de Castroforte y la llaga sangrante de la tierra, corría el tren aéreo que yo mismo había inventado. (...) Presiento que este conjunto veloz, (...) entrañaba un importante simbolismo, aunque no supiese bien de qué. (250)

La imagen del tren introduce el símbolo más importante de la ficción: la ciudad de Castroforte elevándose por los aires al final de la novela. La ciudad ya ha levitado en otras ocasiones durante la novela, cuando sus habitantes comparten una preocupación colectiva y vital para la comunidad. La ascensión final de Castroforte la motiva la desaparición del Santo Cuerpo, que Barallobre ha cogido antes de huir, río abajo, hacia el destino común de los J.B. Bastida, ante el final de su ficción, salta de la ciudad que empieza a elevarse para volver a la realidad, es decir, a Julia:

“¡Vaya, he vuelto a perder el libro!” (...) un ejemplar rarísimo de la *Gramática* de Bello y Cuervo que por allí debía de haber quedado. Se encogió de hombros y, riendo, derribó a Julia en el césped. Losdila maila Juliaco vestí duleia (...). Cuando se levantaron, riendo todavía, pero ya un poco serios, Castroforte parecía una nube lejana, donde quizás el Rey Artús empezase a proponer al pueblo la proclamación inmediata, definitiva, del Cantón Independiente, hasta que en el Reloj del Universo sonara la hora del regreso. (668)

Es el final de la invención, de la narración y de la lectura. También el final del lenguaje creador (con la ciudad pierde el narrador su célebre gramática), en el sentido de reflexión metaliteraria que analizaremos a continuación.

Pero antes de terminar con este examen de la autorreferencialidad de la narración y de su narrador, queremos hacer una reflexión que nos conduzca, de nuevo, al principio. Al *Incipit* narrado en tercera persona sin narrador visible, que relata, precisamente, el final de la narración: la desaparición del *cuerpo santo*.

En cursiva, y por su privilegiada colocación, podemos suponer su importante significación narrativa. Para Pérez Montero, el narrador del *Incipit* es el único ajeno a Bastida en la novela, y se pregunta si es un reflejo del autor.²⁵³ Nuestra interpretación no puede ser más diametralmente opuesta: si situamos el *Incipit* en el lugar que le corresponde, al final de la narración, el estatus de su narrador es el límite de la ficcionalización de la voz narrativa, (¿o es otra vez la “integración total” de narradores de la que venimos hablando?) en una ilusión que ya existe independientemente de la conciencia de quien la inventó: es la narración sin Bastida, —“¡Búsqumelo debajo de la tierra!”, (20), ordena el poncio— la novela sin autor, definitivamente *aeróvaga* hasta que en el reloj del universo suene la hora de que un lector cualquiera la haga volver a la tierra.

“Hablar como los griegos y soñar como los celtas”: El lenguaje y la ficción; significación metaliteraria de *La saga/fuga* de J.B.

Esta perspectiva metaliteraria es la que nos parece más apropiada para la calificación temática de *La saga*. El tema de la obra es la creación de ficciones y de su conversión en relatos. Su concreción textual no puede ser mayor ni más explícita: los J.B. y Castroforte significan “hablar como los griegos y soñar como los celtas”.

²⁵³ M^a Concepción Pérez Montero: “La ironía de *La saga/fuga* de J.B. (*La saga/fuga* como juego)”, en VV. AA., op cit., p. 197.

En esta doble vertiente se integran las últimas reflexiones de la obra a las que vamos a aludir. Por una parte, las metalingüísticas, que se refieren al poder creador de la palabra el, lenguaje, o éste convertido en literatura. Por otra parte, las consideraciones sobre la ficción, o sobre la imaginación y la fantasía que le sirven de sustancia.

Ambos temas, creemos, tienen su oportuno reflejo en el *paratexto* de la obra. De los tres textos citados que encabezan la novela, uno avanza la significación simbólica de la niebla sobre la invención, la fantasía o el sueño (“Rostros que sueñan pasmos en la niebla” —y recordemos que Bastida percibe su narración como una niebla en la que se van precisando figuras—); el segundo, de Gerardo Diego, ¿alude al vuelo libre de la imaginación y la poesía, como el de la ciudad de nuestra novela? (“Una sesión de circo se iniciaba / en la constelación decimioctava”); y, por último, la cantinela infantil “Tin morín de dos pingüés, cúcara mácara chíchara fue”, ¿no podría, asimismo, ser considerada el pie forzado de la invención del dadaísta lenguaje poético de Bastida?

No obstante la dominante presencia de la enunciación metanarrativa, algunos enunciados de la novela trascienden el comentario de la narración o del relato para comentar el discurso: la palabra, el lenguaje, la literatura, *etc...*

El primero de estos comentarios introduce la dimensión humorística y paródica que los acompañará frecuentemente. Hablando de la sociedad secreta que custodia la tradición de los J.B., el lenguaje se deforma ante el capricho imaginativo de Bastida:

En las Cartas tantas veces citadas se habla de la Logia con frecuencia, así como del baño de asiento, aunque llamado “palanganesis”, palabra que debemos entender engendrada por contaminación de “palingenesia” y “palangana”, con los derivados “palanganato”, “palanganoso” y “carbonato de palanganeso”. El último es, salta a la vista, el nombre que daban a alguna sal mezclada al agua de las abluciones o acaso al propio jabón; “palanganoso” presenta más bien caracteres de insulto: lo encontramos aplicado como adjetivo al “palanganoso del Hombre Malo del Sombrero Negro” y a la “palanganosa de *La Criolla*”. El primer derivado no es una sal, como pudiera creerse por el sufijo, sino que designa una asamblea, el “palanganato”, las personas que lo componen “las palanganatas”, y su jurisdicción. (...) También de “polingenesia” sacaron algunos otros términos de su vocabulario, puesto que hallamos “poligimnasia” entendida como conjunto de ritos; “polingenesia”, abreviada casi siempre en “polinesia”, con que se aludía a la Logia de los hombres, los “polinesios”, y también algunas veces “poligonasia” que quiere decir claramente poligamia. Se trata, insisto, de modificaciones pertenecientes a la época en que tía Celinda se hizo cargo de la dirección de la Logia y de la administración de “los secretos”; fruto además de su disconformidad con el idioma o de su convencimiento de que la Logia necesitaba lenguaje propio.

De la mano de esta hilarante parodia de una logia masónica, se introduce el tema de la invención por Bastida de un lenguaje particular, gestada en la cárcel para hurtar las palabras a los carceleros:

(Me recuerda esta manía o esta preocupación suya la de don Prudencio Pedrosa, que, en el Lazareto, se entretenía en la invención de un idioma para uso de los reclusos (...). Aquel ejercicio filológico, sin embargo, y sus consecuencias, despertaron en mí el deseo de crear una lengua para mi uso personal) (108-109);

una lengua que Bastida explica a Barallobre cumplidamente, centrándose ya en su explícito comentario sobre la poesía y la literatura:

“Y, de su Poética, ¿no tiene nada que decirme?” “Lo ya dicho, a ella se refiere, puesto que mi lengua es poética en la raíz y nunca utilitaria. Las necesidades poéticas han presidido y regido su formación. No he inventado una preceptiva ni una métrica: mis tropos y mis figuras son los usuales, y mis versos se apoyan en las estructuras rítmicas conocidas. Sin embargo, debo decirle que, en mi poesía, los acentos cumplen una doble misión, puesto que no sólo marcan el ritmo y rigen la entonación, sino que gobiernan la formación de las palabras.” (390)

Pues bien, ni siquiera su estrafalario lenguaje, sólo a él debido, le obedece del todo, y se le rebela, como lo hacen los personajes de su narración. ¿Podemos interpretarlo como un nuevo símbolo de la autonomía de lo literario?

los prefijos se constituían en desinencias; los semantemas, descoyuntados, buscaban afinidades nuevas o se emparejaban a otros que les arrebataban la significación o se la trocaban. Verso a verso, como en una pantalla —espantado, estupefacto—, Bastida veía surgir insultos, crecer blasfemias, afirmarse desprecios. (492)

El asco de sí mismo que empezaba a sentir se retiró como las olas de bajamar y allí quedó sujeto por fuertes diques, porque *no era* él quien despreciaba a Julia, quien la acusaba de liviana y la trataba de prostituta, sino las palabras mismas, capaces por sí solas de injusticia: las palabras, de envés cargado de impiedad, inocentes y terribles, caritativas y criminales, según dónde estuvieran los acentos. Sintió, eso sí, vergüenza de haber inventado un idioma tan poco de fiar, que a pesar de ser suyo le daba aquel disgusto y le ponía en trance de hacerse justicia y arrojar al paso del tren que arrastraba don Benito Valenzuela. (494-495)

Pero no siempre la reflexión sobre el lenguaje se reviste de intención humorística, lúdica o paródica, sino que a veces parece percibirse una mayor hondura no exenta de lirismo. Así puede verse en la conversación sobre la narración que sostiene con don Perfecto, y cuya importancia ya hemos destacado:

“Busco la palabra que destruyó lo que el *fiat* creó, y la palabra que permita reconstruirlo luego, organizado de otra manera.” “Luego, lo que usted busca es el *verbo*.” “Ni más ni menos, pero un *verbo* de doble filo, como una espada.” “¿Está usted seguro de su existencia (...)?” “yo he aprendido a leer los signos del Universo y los jeroglíficos de las catedrales, que me convencen de que la palabra existe ;

aunque en seguida se desarrolla en la habitual clave humorística:

Es una teoría que se deduce como corolario, de las afirmaciones de Einstein (...). Por eso necesito la segunda palabra, la que encamina la reintegración, no hacia un Universo aburridamente erótico, como es el actual, sino a otro en que el sol se mueve en virtud de un acto deliberado y racional, es decir, consciente, y, con el sol, los demás seres.” “Lo del Universo aburridamente erótico no se me alcanza”, le

interrumpí. “Pero, hombre, ¿no recuerda aquello de Dante, `amor che muove il sole e le altre stelle´? Modernamente, Freud lo ha confirmado, aunque, donde él pone pansexualismo, ponga yo panerotismo.” (...) “No hay más lenguaje que el amoroso y todo el que ha pretendido librarse de semejante servidumbre e intentado un lenguaje racional, ha fracasado. Créame: hasta el lenguaje matemático más riguroso encierra una significación erótica. La unidad, base del cálculo, es un falo; y el dos, sin el que no habría relaciones de cantidad, es la pareja humana. ¿Por qué cree usted que conozco todos los nombres de las partes genitales? Porque mi investigación me hizo prestar a ese sector del idioma una atención más detenida que la de los filólogos y lingüistas (...). Ahí, en ese cajón, verá miles de papeletas. (...) Está claro ¿no? Un contexto adecuado hace que cualquier palabra signifique cualquier cosa (209-211)

Este humor tan presente preside el episodio en que *nativos* y *godos* rivalizan en encontrar un mayor número de sinónimos de los órganos sexuales, cuya resolución se atribuye en el texto a las preocupaciones lingüístico-metafísicas de don Perfecto.

No menos divertida resulta, en este contexto, la alusión a Cela como seguro paladín de la polémica:

“He pensado, añadí, que quizá deberíamos escribir a Camilo José Cela, que es un escritor gallego con buen conocimiento de los sotanillos del idioma. A lo mejor nos echa una mano.” (208)

El autor no quiere bromear con este juego metaliterario sin participar en el mismo, y así, cuando Bastida intenta en vano inventar algo en una de sus sesiones de espiritismo, dice:

Se me acordó un artículo leído cierta vez, de un tal Torrente, en que el autor describía un manuscrito de Rilke de estremecedora factura, que aseguraba haber tenido en sus manos; (234)

Pero volviendo a los comentarios metalingüísticos, la confusión de personalidades de los J.B. narrada en el tercer capítulo, y precisamente al comienzo de éste, se achaca a lo limitado del lenguaje para expresar la realidad:

¿Quién quedaba y quién se iba? Si el que se iba era yo, ¿por qué también se llamaba yo el que quedaba? Y si era yo el que quedaba, ¿quién era aquel que ya se había ido, que ya había desaparecido, contento y campechano de haber dejado de ser yo? La confusión se debe a alguna imperfección del lenguaje, al uso deficiente de los pronombres personales, a esa culpable manía de usar la misma palabra para nombrar cosas tan diferentes como lo que queda y lo que marcha. (507)

De ahí la expresión de ese anhelo poético de trascender el lenguaje con el lenguaje, aunque sea a costa de alejarse de la realidad y de suplantarla por otra nueva, o, de un modo análogo, suplantar con otro nuevo el lenguaje:

“Escucha, clérigo -le dije a don Asclepiadeo-; vosotros pensáis que a Dios se le puede meter en una palabra, y yo te digo desde ahora que no hay palabra humana

en que Dios quepa.” Y es muy posible que tenga razón cuando sospecho que, por debajo de las cautelas que me aconsejaron la invención de un idioma, obraba la creencia, no del todo aceptada por mi razón, aunque sí enteramente por mis necesidades poéticas, en un sistema de palabras que sirviese para expresar lo que las cosas son y no son al mismo tiempo, las facetas visibles y las invisibles, el fuera y el dentro, el haz y el envés y todos los puntos de vista imaginables, objetivos, subjetivos e intermedios: lo que ve el pájaro del hombre y lo que el hombre ve del dinosaurio, pero nunca por creer que de esa manera llegaría a inventar la que lleva a Dios dentro, sino sólo por alejarme un poco más de la realidad. (581)

Pero con total lucidez Bastida acepta, como vemos las limitaciones de su impulso creador y de la realidad por él creada, y no pretende suplantar el designio divino. Si bien en otro lugar parece contradecirse:

“Pues yo voy a explicarlo, sorprendido, sin embargo, de que ninguno de ustedes haya acertado con la respuesta. ¿O es que ya han olvidado la virtud de la Palabra? Porque toda palabra con virtud, aunque la use el diablo, pertenece a la Palabra, y de ella se ha desprendido, a veces caída, cuando no robada. (...) ¿Por qué mis palabras, o esas palabras que uso como mías, pueden obrar maravillas? O, dicho de otra manera más general, ¿por qué la Palabra obra milagros, por qué devuelve la vida o trae la muerte, por qué transporta montañas y todo lo demás? Pues os lo diré sencillamente: porque la Palabra es la clave de la Ley, es la Ley misma. La crea y la supone. (613-614)

Otras veces la poesía misma es objeto de reflexión, y, casi siempre, de la correspondiente parodia. Muchas de estas alusiones se trasladan de la esfera de Bastida a la del J.B. poeta, el vate Barrantes:

don Torcuato creía necesario que el Vate se consagrara a la creación de un poema didáctico sobre la explotación de la lamprea, en el que, si lo deseaba o si se lo exigía su conciencia profesional, podría incluir libremente todos los mitos presentes y pasados que le viniesen en gana; y el Vate comenzó a escribirlo, pero sin didactismos y apenas sin lampreas. “Le está corrompiendo el alma la funesta doctrina del Arte por el Arte (...). El Arte, o sirve al progreso humano, o no sirve para nada. ¿Por qué pierde su tiempo en inventar sufrimientos de amor y ponerlos en verso, si sus amores sólo a usted le conciernen? (...). Si alguna vez, en mis escritos y en mis conversaciones privadas, he manifestado preferencia, entre todas las Artes, por la Poesía, se debe sólo a que es, entre todas ellas, la única que puede enseñar, la única realmente apta para ayudar al progreso, al modo quizás como las fanfarrias militares ayudan a la marcha regular de los ejércitos. Por eso le propongo a usted, no una Poética, sino una Didáctica...” (116-118)

Y es precisamente a través de la figura del vate Barrantes con lo que llega la comicidad al tratamiento del tema de la palabra en la creación poética, al explicarse el proceso de invención del nombre de la célebre tertulia, y al que el poeta llega en conversación con la divinidad:

Cuando don Torcuato del Río decidió que la reunión de amigos en un rincón del Café Suizo tuviera un carácter por así decirlo institucional, atribuyó desde el principio la mayor importancia al nombre que había de dársele (...). Pero, ni se creyó jamás capacitado para buscarlo, ni pensó nunca que cosa tan humilde fuera de su incumbencia: para tales menesteres disponían de un Poeta. Así fue como el Vate se vio comprometido, empujado, al hallazgo nominal (...). “Los Dioses son veleidosos, caprichosas las Musas, y quien depende de ellos se ve obligado a ejercitarse en la paciencia como en la esperanza el místico. Igual que el místico, el Poeta sufre periodos de sequedad, camina por tierras áridas y frías, y llega a dudar de que el sol le alumbre y le caliente, en todo lo cual se echa de ver la verdadera naturaleza de la poesía, don de los Dioses, soplo eventual que llega de la altura sin que la voluntad cuente, sin que la disposición del intelecto influya. Se es Poeta, porque un Dios lo quiere y sólo cuando a él le acomoda. (...) pero Dios me hablaba con palabra terrible (...). “Joaquín María, eres un poco idiota (...). Nunca has hecho otra cosa que cantar lo inmediato y poner medida y ritmo a tu experiencia (...). A cada hombre le es dado un mundo, y pierde el tiempo fuera de él. Busca en el tuyo, derrama la mirada por las cosas cercanas, y pregúntate a ti mismo por su nombre.(...) Le quito el *poco* al *idiota*, Joaquín María (...). Pero, vamos a ver, hombre de Dios: ¿en dónde se reúnen tus amigos?” “En el Café Suizo”, le respondí. “¿En qué os sentáis?” “En sillas.” “¿Alrededor de qué?” “De una mesa redonda.” “Y, ahora, ¿no se te ocurre nada?” “Como ocurrírseme...” “¿Qué es lo que tienes delante, cabeza de alcoroque?” “Una mesa redonda del Café Suizo.” “Y, a eso, ¿cómo le llamas en francés?” “*Une table ronde.*” Volvió a sonreír el Dios... “*Une table ronde, une table ronde!*” Y comenzó a tararear la canción de los bebedores de Borgoña. “Pero, objeté, si bien es cierto que ninguno de nosotros hace ascos al vino, de ninguno se sabe que le guste emborracharse.” “Sin embargo, os confesáis adeptos de cierto culto.” “El culto al Vaso Idóneo. Es el nombre técnico con que acordamos llamar al...” “¡Cállate!” “¡Perdón!” “Pero, vamos a ver otra vez: una mesa redonda y el culto a un vaso, ¿no despierta en tu estulto cerebro toda una serie de recuerdos?” “Así, de pronto...” (...) “¡La Tabla Redonda, asno, y el Graal!” (...). De modo que el título ha sido hallado. Fue inventado por hombres que, como nosotros, mezclaban en sus venas la sangre helena a la celta; que esperaron el regreso del Rey Artús como nosotros el de J.B.; que ponían en un Vaso su corazón y sus anhelos... (131-136)

(Y digamos, para entender cabalmente las tintas gruesas de la parodia, que el vaso idóneo que se compara con el Graal, es el nombre esotérico con el que los miembros de la tertulia enmascaran sus desordenadas prácticas eróticas). Como en ésta, en otras ocasiones, el juego con lo poético recurre a elementos intertextuales, deformados e interpretados a placer:

Sus poemas se encuentran recogidos en un volumen titulado *Apoteosis del Cemento*. Sus ejemplares son rarísimos. Se advierte la influencia de su padre y la de don Gaspar Núñez de Arce. En la colección de *La Tabla Redonda* puede hallarse su *Oda al Puente Colgante de Portugalete*, que comienza con estos versos, luego tan popularizados:

No hay en España puente colgante

más elegante que el de Bilbao

y está compuesto sobre un exquisito y nada fácil sistema de rimas interiores. (171);

O a la misteriosa evocación intertextual, fugaz e inexplicada:

La aparición del canónigo, inesperada aunque previsible, pues siempre andaba husmeando donde no le llamaban, hizo enmudecer al coro de la tragedia (258)

Todo ello contribuye a introducir un ambiente de irrealidad, de distanciamiento hacia la narración, y orienta permanentemente la lectura subrayando la preeminencia que en ella tiene la ficción.

El último motivo metaliterario que se refleja en la novela es el de la reflexión sobre el sentido de la ficción, así como sobre el papel del escritor, del novelista, del poeta. Como el personaje de *Paulos* en *El año del cometa* de Cunqueiro, Bastida es el soñador, el “novelista oficial de la ciudad”. La ficción no compite con la realidad pero tiene un claro lugar en ella. Por eso, en la estrategia mitificadora de “La tabla redonda”, que persigue afirmar la identidad de la comunidad, a Bastida le cabe el papel más destacado:

Yo no sé si fue allí mismo, o más tarde, en la redacción (...), dónde se acordaron las líneas generales de la estrategia a seguir, en la que a mí me tocaba nada menos que un artículo diario —firmado J.B.— por el que se informase a la gente, ignorante u olvidadiza, de lo que La Tabla Redonda había sido y hecho, y de lo que podía en el futuro ser y hacer. Belalúa llamaba a aquello “una campaña”, y yo, no sé por qué, entendía la palabra al modo de Napoleón, y me sentía no sólo orgulloso del papel de mariscal literario que me había correspondido, sino casi condecorado con la Legión de Honor. (73)

La creación literaria es, además, un elemento compensador, por lo que sus invenciones compensan a Bastida de su desgracia personal:

Y yo confieso que aquella salida del anónimo, aquella inesperada utilidad de todo cuanto había aprendido durante varios años de exploración solitaria y desesperanzada en archivos y colecciones de periódicos y revistas, me hacía pensar que, después de todo, no es absolutamente trágico que un hombre sea feo, que no coma lo suficiente y que vea pasar las mujeres hermosas como se ven pasar las nubes. (229)

Las problemáticas relaciones de la ficción y la realidad, tema tan propio de la narración, también se ponen de manifiesto en el *metatexto* de la novela, por el procedimiento habitual de discutir las con las otras fuentes fiables sobre la narración, ya sea con don Perfecto:

La historia que nuestro amigo Bastida nos ha contado es, lo acepto, inverosímil, más o menos como las leyes cósmicas, como el descubrimiento de América, como la existencia de los microbios, como esa ciencia para magos en paro forzoso llamada la Electrónica. Sin embargo, como usted necesita explicarse por qué el sol no le cae encima de la cabeza, por qué recibe cartas de un primo suyo que está en Cienfuegos, por qué, a veces, le duele la barriga y por qué a su aparato receptor llegan las emisiones de Radio España Independiente, se traga las explicaciones científicas o históricas. Pues bien: nosotros necesitamos explicarnos por qué nos

congregamos en torno a esta mesa y por qué aspiramos a que la reunión se bautice legalmente con un nombre de la Edad Media; nuestras mentes exigen un puñado de razones en que apoyar la creencia en que, un día cualquiera, regresarán por la mar unos señores que no existieron nunca para devolver la independencia administrativa a una ciudad tan ambulante que, a veces, no se la encuentra en su sitio. (201);

o, en un grado mayor de teoricidad, como es frecuente, con Barallobre:

“¿Y cree usted verosímil todo eso que me ha contado?” “Verosímil, no, por supuesto, pero sí real.” “¿Acaso para usted lo real no es verosímil?” Bastida se levantó y dio un paseo de maniquí profesional (...) “Le haré, entonces, la pregunta de otra manera: ¿a qué orden de realidades pertenece lo que acaba de contarme?” “A eso, ya ve, me es difícil responder.” “Quizás porque nunca se haya preocupado de clasificar las realidades, o porque se haya contentado con la clasificación que se deduce de la Gramática. Pero yo puedo ayudarle. (624-625);

o bien, pasando a su ejercicio narrativo práctico, en el que se nos enseña el continuo que existe entre ambas:

“¡Toda la caña a estribor!”, gritó entonces Ballantyne, y, convencido acaso de que la orden se ejecutaría con lentitud, pegó un salto, entró en el cuadro, y él mismo hizo girar la rueda del timón hasta que el barco presentó a los ingleses el menor blanco posible (...). Los ochenta disparos atronaron el aire, se estremeció el barco, y el Almirante Nelson cayó sobre cubierta. Ballantyne, más tranquilo, abandonó el cuadro y regresó al asno de pana gris. (331-332)

La reflexión sobre la naturaleza de la ficción, tan querida por Torrente, encuentra, en esta novela, el acomodo narrativo idóneo para ilustrar la autosuficiencia de la literatura frente a lo real, —*no conozco nada que no sea real*— acostumbra decir el autor. El final de la novela dejará las cosas en su sitio. Las batallas navales en los cuadros, los J.B. en el mundo del mito desde el que se *colaron* a la imaginación de Bastida. Y éste, médium privilegiado de Gonzalo Torrente Ballester, se queda, tras la desaparición de la ficción por los aires, con Julia y con nosotros, con los pies en el suelo.

Caracterización metaficcional de la obra

Hemos tratado hasta aquí extensamente los diversos temas del metatexto de la novela, así como la preeminencia de éstos en la interpretación del sentido general de la obra. Sólo después de este análisis creemos poder afirmar la orientación dominante de la enunciación metaficcional hacia la esfera del *relato*. El sujeto poético que se manifiesta insistentemente disfrazado de José Bastida nos descubre, especialmente, el proceso “previo” a la escritura: la invención, hecha del ejercicio de su imaginación operando tanto sobre su fantasía como sobre la realidad en la que esta se sustenta, mediante la práctica de su conocida poética de la “realidad suficiente”: el desarrollo minucioso de la invención fantástica, no para hacerla más verosímil, sino para hacerla consistente en la imaginación del que leyere.

El autor nos descubre igualmente las claves de la estructura del relato, especialmente en lo que se refiere a la caracterización del narrador, pero también a la del sistema espacio-temporal de la narración o del estatuto del personaje, y se articula con todo ello una arquitectura simbólica que identifica el universo de la narración con el proceso de creación de ficciones mediante la palabra. Se trata, pues, de lo que hemos denominado *metanarratividad sobre el relato*.

En cuanto al tipo de modalización metaficcional elegida, ya hemos visto que siempre es interna a la narración. El autor se posiciona como un narrador que finge a su vez que no conoce más de su narración que otros de sus personajes. Por eso, además, esta voz “discursiva”, como la narrativa, es homodiegética, y está encerrada en las fronteras de su propia invención.

Por todo ello, creemos que *La saga/fuga de J.B.* es la más importante novela metaficcional de nuestra narrativa contemporánea, al integrar la reflexión *metaliteraria* y *metanarrativa* en un todo con la *diégesis*. A pesar de la variedad de recursos y temas autorreferenciales de la novela, creemos haberla caracterizado suficientemente como una *metanarración* y, por la focalización que adopta la enunciación metaficcional, como una *metanarración diegética*. Trataremos en adelante de ahondar en la densidad metaficcional de la obra de Torrente apuntando, si bien con menor detalle y mayor atención al conjunto de su novelística posterior, otros tratamientos de la autorreferencialidad narrativa.

Evidentemente, soy Bastida: Continuidad metaficcional de *Fragmentos de Apocalipsis*, *La isla de los jacintos cortados* y *Yo no soy yo, evidentemente*.

En 1994, Carmen Becerra Suárez analizaba la trayectoria de Gonzalo Torrente Ballester a partir de la colección de determinados fragmentos de sus novelas. En su estudio, mezcla de antología de textos y de autopoética narrativa formulada en los mismos, Carmen Becerra busca en las obras de Torrente aquel personaje que simbolice mejor el ideal de su poética sobre la novela y concluye que es Leopoldo Allones, escritor que aparece en *Off side*, el más representativo trasunto de Torrente, y el portavoz más adecuado de la inflexión que, tras *La saga/fuga de J.B.*, supone la irrupción de la fantasía en el diseño de su narrativa. A pesar de pertenecer a la vertiente “realista” —con todas las precauciones— de su obra, no es extraño que Allones adelante ciertas inquietudes que aflorarán en *La saga*, dado que ambas novelas coexistieron en su proceso de gestación, si bien es finalmente *Off side* la que vea la luz en primer lugar.

Ahora bien, la reflexión de Leopoldo Allones es una declaración de intenciones sobre lo que debería ser su obra maestra, de cuya lectura nos vemos privados por Torrente. ¿Le representa, por lo tanto, cumplidamente? La paráfrasis que hacemos del epígrafe de Carmen Becerra, “evidentemente, soy Allones”, ilustra bien, creemos, el significado de nuestra discrepancia.²⁵⁴

Es, de este modo un narrador de Torrente, que no un personaje, el mejor portavoz de su poética. Especialmente porque, como hemos visto, *La saga* contiene además un intenso desarrollo narrativo de esa proclamación de libertad creadora basada en la imaginación y en la palabra que encarna la figura de José Bastida.

Quedamos, pues, en que el representante de la enunciación narrativa de las novelas de Torrente es un narrador que además de producir, exhibe la maquinaria que sostiene el relato. Esta identidad metaficcional de la mejor novelística de Torrente, de su carácter reflexivo que tan acertadamente cristaliza en *La saga*, no es, por otra parte, una novedad absoluta nacida en 1972. La convencional división de sus novelas entre una etapa realista y una etapa fantástica nos parece, en términos absolutos, inadecuada. Ambas dimensiones están presentes, más o menos explícitas, más o menos contenidas o soterradas, en el conjunto de su narrativa, como demuestra el estudio de Carmen Becerra. Su *Don Juan*, publicado en 1963, —y antes aún, *Ifigenia* (1950)— constituye la mejor prueba de la imaginación de Torrente, empeñado en hacer valer su talante (y su talento) a contrapelo de las modas literarias de aquellos años.

Por otro lado, esta especial densidad del componente metaficcional en la enunciación de sus novelas no se contenta con el éxito de *La saga*. Su obra posterior recogerá, con variaciones y planteamientos novedosos, este vector que atraviesa su producción narrativa: la proyección novelesca del proceso y la reflexión sobre la creación de ficciones.

²⁵⁴ Carmen Becerra Suárez (ed): *Gonzalo Torrente Ballester: Los mundos imaginarios*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.

El primer fruto que madurará tras *La saga*, y sin duda animado por el éxito de aquélla, será *Fragmentos de Apocalipsis* (1972), después del cual verá la luz *La isla de los jacintos cortados* (1981), ambas merecedoras, como lo había sido *La saga*, del “premio de la crítica” de los años 1977 y 1981, respectivamente; ambas también, intensamente autorreferenciales en sus planteamientos temáticos y compositivos.

Desde entonces, y a lo largo de una intensa actividad creadora de cierta heterogeneidad y con los altibajos inevitables en un escritor tan prolijo, y al que, tras *La saga* tanto se le ha exigido, ha continuado por los mismos derroteros poéticos: la autorreferencialidad, la reflexividad, la imaginación y la fantasía, el velado humorismo...

De esta etapa de su obra hemos elegido por la abierta tematización de la problemática identidad del escritor, *Yo no soy yo, evidentemente* (1987) para cerrar nuestra revisión de los otros “Gonzalo Torrente Ballester” que pueblan, como sus tan queridos heterónimos, el universo de su novelística; tantos profesores de gramática, de literatura, poetas, críticos o escritores: Allones, Bastidas, Lénutchkas, Pretos, Viqueiras, Coutinhos; con o sin nombre definido; con o sin novela que inventar, escribir, transmitir, comentar o contarnos; personajes y autores de estas “novelas del profesor de literatura.”

Fragmentos de Apocalipsis

Es ya un lugar común señalar que *Fragmentos* es la segunda novela de la “trilogía fantástica”, ciclo narrativo iniciado con *La saga* y que se cierra con *La isla de los jacintos cortados*. El estudio más reciente que conocemos sobre su carácter metaficcional, el ya citado de Ana María Dotras, presupone esta continuidad entre los tres textos, y no duda en atribuirla al propio Gonzalo Torrente Ballester.²⁵⁵

No compartimos en absoluto esa consideración. Y no sólo porque hayamos oído a Gonzalo Torrente desentenderse de tal etiqueta que la crítica le atribuye, sino porque la idea que de la proyección macrotextual que el autor tiene de sus novelas puede documentarse, fácilmente, en sus diarios, y, su reflejo, en no pocas de sus obras. En este sentido, sus novelas conforman a menudo una tupida red de relaciones macrotextuales que, con mucho, se resisten a ser circunscritas al ámbito de los tres textos citados.

En *Los cuadernos de un vate vago* se refleja, por ejemplo, la idea de continuidad de la producción narrativa de Torrente tras *La saga*

[*Campana y Piedra*, título proyectado para la que será *Fragmentos*] estando como está relacionada con *La saga*, pueden mantenerse dentro del mismo ámbito estilístico; puede, por razones de naturaleza, entrar en un ciclo que no sé si continuará o no.²⁵⁶

Pueden constatarse, por tanto, dos evidencias: la primera, que Torrente es consciente de seguir el camino iniciado con *La saga*. La segunda, que si ciframos en la introducción de la imaginación y la fantasía en su mundo narrativo la dirección de este camino, el viaje no terminaría con *La isla de los jacintos cortados* (ni, por otro lado, se habría iniciado en *La saga*, sino, al menos, en *Don Juan*) ya que alcanzaría a otras novelas como *Dafne y ensueños* (1982), *La princesa durmiente va a la escuela* (1983, escrita, según su autor, varias décadas antes), *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), *La rosa de los vientos* (1985) y *Yo no soy yo, evidentemente* (1987), cuando menos.

Está clara, de cualquier modo, la estrecha relación que une *La saga* con *Fragmentos de Apocalipsis*. ¿Sería descabellado pensar que ese “ámbito estilístico” común del que habla Torrente, incluya, además del componente fantástico, el carácter autorreflexivo que estamos analizando en su novela? Si salta a la vista la continuidad de ambas novelas, ¿sobre qué rasgos podemos reconstruir esa unidad?

Fragmentos de Apocalipsis es una obra abiertamente metaficcional, y, a diferencia, como vimos de *La saga*, esa dimensión ha sido el rasgo más analizado por la crítica. Así lo expone Dotras, al justificar la exclusión de *La saga* de su estudio:

²⁵⁵ Ana María Dotras: “Torrente Ballester: Fragmentos de Apocalipsis y *La isla de los jacintos cortados*”, *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994, p. 127: “Fragmentos de Apocalipsis y *La isla de los jacintos cortados* forman parte, junto a *La saga/fuga de J.B.* de un proyecto común -según lo ha manifestado en diversas ocasiones el propio Torrente Ballester-, de un ciclo de tres novelas, la ‘trilogía fantástica’, según denominación de Alicia Giménez” (El estudio de Alicia Giménez que se cita es *Torrente Ballester*, Barcelona, Barcanova, 1981).

²⁵⁶ *Los cuadernos de un vate vago*, Op. cit. pp. 254-255.

De las tres novelas se han seleccionado dos para este estudio: *Fragmentos de Apocalipsis*, que es la más explícitamente metaficticia, y *La isla de los jacintos cortados* (...). *La saga/fuga de J.B.* no se incluye en este estudio ya que por su extensión y complejidad estructural requeriría ella sola ser objeto de un estudio individual.²⁵⁷

Dotras apunta así, siguiendo a Janet Pérez, lo que podríamos llamar la “trilogía metaficcional”, ampliando de un modo sugerente la más simple caracterización de “fantástica”:

Las tres obras son narraciones autoconscientes en las que se reflexiona, dentro de la propia novela y de forma directa o indirecta, sobre diversos aspectos teóricos y problemas formales relativos a la naturaleza de la creación novelística, incorporándose de esta forma el discurso crítico en el creativo.²⁵⁸

Dejando de lado que la reducción a estas tres novelas nos merece parecidas objeciones en ambos casos, queremos ahondar en la comunidad del “corpus” formado por *La saga* y *Fragmentos* en torno a la reflexión sobre la invención y la escritura de novelas.

Aplicando a las dos novelas la caracterización de Alter y de Waugh de la metaficción como dialéctica entre la ficción y la realidad, y, por otra parte, la clasificación de Hutcheon, Dotras analiza los ejes metaficcionales de *Fragmentos* y de *La isla*: la imaginación creadora, la génesis y funcionalidad del personaje literario, la dualidad realidad/fantasia, la palabra instituyente y la autonomía de la literatura. El acertado señalamiento y análisis de estas direcciones temáticas se desdibujará tras aplicar las categorías de Hutcheon sobre la novela “narcisista”. De ello resulta que las obras participan, en mayor o menor medida, de los cuatro tipos de narcisismo: diegético y lingüístico, abierto o encubierto. De la posible utilidad del paradigma debería deducirse una categoría dominante que pudiera servir para caracterizar las novelas analizadas, pero vemos que no es así.

Fragmentos de Apocalipsis cuenta la historia de un escritor que, a partir de ciertas ideas y materiales previos, quiere escribir una novela, y llevar “sin guardar las distancias” un diario de este proceso de invención. Dotras apunta la estructura de la *duplicación interior* de la obra:

Se crea, de esta forma, una estructura de texto marco, el diario de trabajo, y texto enmarcado, los fragmentos de ese proyecto de novela. Sin embargo, la particularidad del uso que en *Fragmentos* se hace del recurso de la duplicación interior reside en que, al no guardar las distancias, no es posible escindir la historia de la creación de la novela de la novela misma, de modo que los mundos ficticios de los planos del discurso y de la historia se confunden.²⁵⁹

²⁵⁷ Ibid. p. 130.

²⁵⁸ Ibid. pp. 129-130. La mencionada obra de Janet Pérez es *Gonzalo Torrente Ballester*, Boston, Twayne, 1984.

²⁵⁹ Dotras, *ibid.* p. 131.

Ya sabemos que, en la novela metaficcional, la distinción tradicional historia y discurso se revela insuficiente, y las palabras de Dotras lo ponen de manifiesto, al considerar que el *discurso* presenta un plano ficcional., lo que supone una clara incongruencia, pues se tiene por *discurso* comúnmente al plano del significante, dónde no puede existir mundo ficticio alguno. La necesaria superación de estas limitaciones críticas, que ponen de manifiesto la utilidad de la concepción de la enunciación narrativa que venimos defendiendo, supone no perder de vista que la metaficción conlleva, precisamente, la ficcionalización del *discurso* y su conversión en *historia*, en parte de la narración.

Juan Carlos Lertora analiza con mayor extensión la estructura de la “*mise en abyme*” en *Fragmentos*, si bien desde un planteamiento metodológico muy diferente. Aplica Lertora a la novela el modelo de análisis narratológico de Genette de un modo exhaustivo y, como en el estudio de Dotras, con abundantes ejemplos de la novela, los más significativos de su *metatexto*. A ambos remitimos para no repetirlos en nuestro análisis.

Desde estos presupuestos, del análisis del plano de la enunciación resulta una compleja casuística de narradores: un *narrador extradiegético*, responsable de la enunciación, que genera en el relato a un narrador *heterodiegético* en las narraciones, *homodiegético* en el diario y *metadiegético* en las narraciones intercaladas atribuidas a algún personaje. Esta multiplicidad de narradores, nos parece, por una parte, escasamente viable, dado que diario y narración se interfieren continuamente, y, por otra parte, innecesaria:

Empezando por la diferenciación entre *narrador extradiegético* o *intradiegético*, Lertora insiste en que sólo el primero puede fundar el mundo narrado, y que éste no puede confundirse con el escritor que dice querer escribir la novela ante nuestros ojos, narrador que ya es, por definición diegético. Pero esta duplicación, fundamentada en Todorov, de que en toda narración el *yo* que enuncia es necesariamente distinto del *yo* enunciado, es puesta en evidencia por el *yo* de la enunciación metaficcional, que reclama legítimamente la condición de sujeto poético, y sus derechos a exhibirse como tal en la novela. ¿Por qué hablar de *narrador extradiegético*, cuando ya parecían convenidas la textualidad y el carácter ficcional del narrador? Creemos necesario volver a recordar la opinión de Lázaro Carreter, y sumarnos con él a la tarea de recuperar para los estudios literarios el término de *autor*, hoy casi vergonzante, para denominar al único responsable de la fundación de mundo narrado.²⁶⁰

Por lo que respecta al autor que se presenta ficcionalizado en la obra, Lertora lo caracteriza como *homodiegético*, y, en la medida en que es protagonista de su narración, *autodiegético*. En las narraciones que se intercalan con el diario, el narrador es, en cambio, *heterodiegético*. Él propio Lertora constata no obstante las interferencias entre esos dos planos del relato.

La utilidad de atender a la especificidad de la enunciación metaficcional se pone de manifiesto en el análisis que hace Lertora del *modo* de la narración, en el que diferencia una *distancia cero* en el autor que se presenta en el relato respecto de su narración, y una *distancia máxima* en el autor de las narraciones que se intercalan.

²⁶⁰ Fernando Lázaro Carreter: *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.

Dicho de otro modo, la modalización narrativa no necesariamente coincide con la del plano de la enunciación metaficcional del discurso, al añadir esta a las categorías habituales del análisis del relato la *perspectiva discursiva* adoptada por el autor. Así pues podríamos admitir que el narrador de los diarios es *homodiegético*, (habla de sí mismo en su narración) y que su *distancia* hacia lo narrado es *cero* (modalización interna), siempre que, por otra parte, no dejemos de percibir que como autor que inventa, la modalización metaficcional dominante es *metadiscursiva* (el autor que enuncia el *metatexto* es el mismo yo autorial ficcionalizado en el *metatexto* y en la narración como personaje) y que la focalización es narrativa (el autor adopta la posición de un narrador diegético).

Creemos que esta dualidad es percibida por Isabel Criado, en el estudio más acertado en nuestra opinión sobre la novela. Su análisis del plano de la enunciación resuelve, con la atribución al autor de una “doble naturaleza textual”, la complicada clasificación de narradores que realiza Lertora: es al mismo tiempo el personaje que redacta su diario y el autor de la totalidad de la narración. En ambos casos prevalece, no obstante, su finalidad reflexiva, compartida con el personaje de Lénutchka, la profesora de literatura con la que el autor vive un apasionado romance en la novela, aunque sea de modo meramente verbal, o con el misterioso personaje del “supremo” que interfiere la narración. Sólo don Justo Samaniego es un verdadero narrador *metadiegético*, si bien, como todos los personajes, no pase de ser, en última instancia, invención del autor.

Criado destaca, por tanto, el sentido de la novela enunciado por su subtítulo (“Cómo se hace una novela”, suprimido por cierto en la edición en Destinolibro que manejamos, corregida y aumentada por el autor en 1982):

Por primera vez en la historia de la novela española de una manera sistemática, y por primera vez Gonzalo Torrente, logra dar “forma” a una novela, explicitando las normas que rigen su creación. A mi juicio, éste es el valor más sólido de *Fragmentos de Apocalipsis*; es como si Lope de Vega hubiera escrito el *Arte Nuevo* desde, en o explicando *Fuenteovejuna*.²⁶¹;

comparación que la novela ofrece en parecidos términos, al caracterizar el autor su proyecto narrativo:

“Puestas así las cosas, respondió ella, ¿qué clase de realidad pueden tener tus personajes?” “Más o menos la misma que Emma Bovary si, al mismo tiempo que su historia, lees las cartas de Flaubert en que cuenta cómo la va escribiendo.”²⁶²

Es esta especial configuración enunciativa la que nos interesa analizar en *Fragmentos*, pues apreciamos en la abierta reflexión sobre la invención y el quehacer del autor de novelas el tema esencial de la novela, y que Isabel Criado relaciona estrechamente con la redacción del discurso de ingreso en la RAE. *Acerca del novelista y su arte* que Torrente simultaneó con la novela²⁶³. No fue, en todo caso, la única interferencia, ni quizá

²⁶¹ Isabel Criado: “De cómo se hace una novela o *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester”, VV.AA.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1981, pp. 63-89, p. 70.

²⁶² *Fragmentos de Apocalipsis*, Barcelona, Destino, 1977. Cito por la edición de Destinolibro, Barcelona, 1982, p. 132.

²⁶³ *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1982, pp. 116-142.

la más importante, pues, como señala Villanueva, el propio autor reitera en sus diarios la también simultánea redacción de *El Quijote como juego*, obra también de intensa reflexión sobre la novela y sus mecanismos.²⁶⁴

La cuestión que a este respecto consideramos clave, es concluir si el grado de “seriedad” con la que se aborda esta reflexión se impone al siempre ficticio universo narrativo que necesariamente la enmarca. Si el ruido del *discurso* suena más fuerte que el del *relato* y la *narración* en los oídos del lector. Dicho de otro modo, si prevalece en la estructura enunciativa de la novela la voz de un autor que se declara narrador, o, por el contrario, como acabamos de señalar en *La saga*, la de un narrador que se atribuye la autoría del mundo narrativo al que él mismo pertenece.

¿Es, pues, la voz de Torrente, que, como un hablante lírico, se presenta en *Fragmentos*, o es un autor apócrifo, uno más en la cadena de desdoblamientos de la novela? Así parecen entenderlo Dotras y Lertora, y solo Isabel Criado, aunque muy matizadamente, y, más abiertamente, Ponte Far, sostienen la duplicación del autor real en la novela.²⁶⁵

La respuesta, como siempre, debemos buscarla en el *metatexto* de la novela, si bien queremos detenernos antes, en ciertos ricos detalles de su *paratexto*, y aún de ciertos escritos del, como los siempre reveladores *Cuadernos de un vate vago*.

El planteamiento autorial en el prólogo a la novela de 1982

A propósito de *La saga* ya aludimos al importante prólogo a la edición en Destino de la novela, añadido junto con un apéndice en el que el autor nos ofrece un final diferente, que, como veremos, descartó inicialmente. También señalamos entonces cierta maliciosa intención de Torrente al orientar la lectura de *La saga* como si el autor gustase de dar pistas falsas sobre su obra como parte del juego del desciframiento. En el caso de *Fragmentos* la malicia, o el juego, van a ir mucho más lejos todavía. Veamos: en primer lugar adelanta que la obra no es una novela —“*no es propiamente hablando una novela, al menos según mi modo de concebir y practicar el género*” (p. IV)—, sino un diario de trabajo en el que fue consignando las ocurrencias y los materiales para una posible novela. Por eso, dice ser consciente de estar ante un nuevo pacto narrativo, que el autor siempre ha cifrado en la fórmula “mientras dura la operación de leer haz como si lo que lees fuera cierto” (p. V); un pacto que ha intentado romper o “por lo menos, despojarlo del rigor obligatorio” (p. V) en sus novelas más fantásticas, y que, en *Fragmentos* exige una formulación distinta:

Pues bien: mi propuesta al lector, al publicar Fragmentos de Apocalipsis, fue justamente la contraria quiere decirse ésta: todo lo que te cuento en este libro es rigurosamente cierto: —créelo—. (...) Si te fijas bien, repito, la lectura que se te

²⁶⁴ Darío Villanueva: “*El cervantismo de Gonzalo Torrente Ballester*”, AA. VV.: *Gonzalo Torrente Ballester. Premio ‘Miguel de Cervantes’ 1985*, Barcelona, Anthropos-Ministerio de Cultura, 1987. La alusión explícita de esta coincidencia puede verse en *Los cuadernos de un vate vago*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 331. (“quiero simultanear el trabajo narrativo con la redacción del ensayo sobre el Quijote”).

²⁶⁵ José Antonio Ponte Far: *Fragmentos de Apocalipsis (la novela dentro de la novela)*, VV.AA.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1981, pp. 205-211, p. 206.

ofrece es la de un diario de trabajo escrito por un novelista que no oculta su nombre; un diario de trabajo en el que se recoge un proceso de invención real, pero en cuanto tal proceso de invención (VI)

Torrente plantea abiertamente, como vemos, su identidad con el personaje-autor de la novela, ofreciendo el texto de la obra como un documento y no como un discurso ficcional. Este planteamiento podría relacionarse con la noción de Carlos Javier García de *metanovela mimetizante*, en el sentido de subrayar el verismo del mundo representado, aunque, como en este caso, se presente abiertamente como ficcional.

Esta pretensión se acompaña de la comparación de la novela con sus diarios “reales”:

Y si algún día, como espero, se publican mis Cuadernos de un vate vago, que son diez años de notas al margen de mi ejercicio de la literatura, se verá su semejanza con los Fragmentos de Apocalipsis; se verá que lo del diario en sí no es ningún pretexto o ficción. (XIV)

Pues bien: Gonzalo Torrente quiere hacernos caer en las trampas del juego literario que ha dispuesto en la novela. En primer lugar, porque el pacto narrativo propuesto arriba es válido siempre, en su obra “realista” igual que en sus novelas más dadas a la imaginación, y su reiterada concepción del “principio de realidad suficiente” como eje de su poética narrativa así lo atestiguan. En segundo lugar, porque *Fragmentos* no es un *diario de trabajo*, sino una *novela de un diario de trabajo*, en el que el proceso de creación está ficcionalizado ni más ni menos que, por ejemplo, en *La saga*, si bien desde una perspectiva diferente.

Pero recojamos otra vez la indicación de acudir a sus diarios para comparar la sugerida semejanza con la novela. Al hacerlo podremos comprobar que lo del diario de trabajo sí que es un pretexto o ficción.

El planteamiento de Fragmentos de Apocalipsis en Los cuadernos de un vate vago

Tan explícitamente relacionada por su autor con *La saga*, *Fragmentos* comparte asimismo el largo proceso de gestación y las idas y venidas de Torrente para dar, no ya con los materiales de la novela, sino con el modo de contarla. Derivadas ambas obras del proyecto gestado desde los primeros sesenta, y que se hubiera titulado *Campana y Piedra*, no es, pues de extrañar que compartan similares problemas compositivos, empezando por la decidida voluntad reiterada por el autor de que formen parte de un mismo ciclo narrativo:

lo que me falta es decidirme sobre el modo de escribirlo. La escritura famosa. Puede ser como *La saga*, pero tiene que ser partiendo de *La Saga*: no puedo volver atrás, tengo que seguir adelante.²⁶⁶

²⁶⁶ *Los cuadernos de un vate vago, Op. cit. p. 338.*

y que sigue, como *La saga* teniendo en la resolución del plano enunciativo de la novela el centro de la búsqueda de su forma definitiva.

En los *Cuadernos* se esbozan varios planteamientos que, si bien son finalmente descartados, han dejado en mayor o menor medida su huella en la versión final de la obra, y que reflejan, asimismo, la importancia que Torrente concede a la configuración enunciativa de sus novelas:

se me acaba de ocurrir una idea que puede ser capital: la idea consiste en narrar *Campana y Piedra* en primera persona. Esto, hasta ahora, no tiene la menor originalidad. El experimento consiste en que, el que dice “yo” no es siempre la misma persona, pero es siempre una de las personas que están presentes y que hablan. (...) si da resultado, tengo resuelta la novela: estaba pendiente exclusivamente de encontrar un narrador. “Yo”, por lo tanto, puede ser todos los personajes de la novela.²⁶⁷

Ya se ve que los caminos apuntados no difieren mucho de los de *La saga* y la multiplicación de la voz narrativa en diferentes personajes. La siguiente nota de los *Cuadernos* hacen aún más evidente este parentesco:

este proyecto implica otro, que afecta a la concepción general del libro, y es la suposición de que se trata de un libro ya publicado; segundo, de que ciertos descubrimientos me permiten hacer una edición crítica ampliada de ese libro ya publicado; tercero, que esta edición crítica me autoriza a acompañar el texto de unas notas al margen, o embutidas en el texto, (...) es decir, destrozando por medio de la crítica mi propio texto y aumentando más todavía la ambigüedad. (...) Pero, en cambio, sería mucho más, ¿cómo diría yo?, más divertido, que este señor que hace la crítica de *Campana y Piedra*, los prólogos, las notas marginales, todo este aparato ficticiamente erudito de que voy a recargar la novela según mi último propósito, podría ser precisamente Jesualdo Bendaña²⁶⁸

El J.B. rechazado como narrador de *La saga* por ser, como el propio Torrente, demasiado racionalista, y también como él en aquellos años profesor de una universidad norteamericana, vuelve a apuntar como el posible narrador de una novela cuya concepción es ahora más favorable a este doble desmitificador de Torrente, que podría actuar aquí como la conciencia crítica de la narración.

Torrente se debate, pues, entre la ficcionalización del narrador en alguno de los personajes de la narración, en el de un *doble* salido del mundo de *La saga* o su personación directa en el relato. Cristaliza así la vieja idea, ya sopesada en *La saga* de dar a la narración una estructura metanovelesca, que podemos apreciar ya como proyecto definitivo a la altura de 1975:

²⁶⁷ Ibid. p. 310. Este proyecto queda aludido en el texto de la novela: “El proyecto inicial era que en cada capítulo de la novela alguno de los personajes se identificara como tal narrador. Se incluían el Supremo y el profesor Moriarty, pero pronto comprendí que el proyecto era irrealizable, y que con esa confusión de identidades repetía algo ya hecho.” “¿Por quién?” “Por mí, entre otros.”(295-296), y vemos que fue descartado por su parecido con los desdoblamientos del narrador de *La Saga*.

²⁶⁸ Ibid. pp. 337 y 342.

De una manera general, la cosa consiste en que la novela será, no la historia de determinados personajes y la narración de determinados acontecimientos, sino la historia de cómo se inventan esos personajes y de cómo se deciden esos acontecimientos: se trata de presentar, no la novela, sino la génesis de la novela. Pero, claro está, esto puede hacerse de dos maneras: de una manera, que sería lo real: (...) y una segunda manera, ficticia: la suposición de que existen unos grupos de personas (...) poseedoras de unos materiales que acuden a mí como inventor de la historia de Castroforte para que escriba la novela de Villasanta.²⁶⁹

Se plantean así los nuevos caminos por los que deberá discurrir la novela: el del discurso sobre la novela, expresión sincera de la poética del autor, más acá de la ficción, como pretende sostener Torrente en el prólogo, apenas más allá del documento o diario. O, por otra parte, la adopción de esta estrategia realista para enmascarar la fantasía desbordante, el lirismo libre de las convencionales exigencias narrativas, y el juego metaliterario.

La primera posibilidad fue, ciertamente, considerada en un primer momento:

Lo que yo quiero es que al final del libro la novela esté lista para ser escrita. Muy bien: que la escriban.

De manera que tengo, por una parte, que situarme a mí mismo en un mundo ficticio: el que cuenta soy yo, Gonzalo Torrente

(...) Tomando como parangón la escenografía de un teatro: una cosa es lo que ve el público, otra cosa es lo que está detrás, las armazones de madera. Pues bien, trabajar con las armazones al aire. Mire usted, yo no voy a describir, yo le voy a contar a usted cómo describo. No voy a contar, sino que le voy a mostrar a usted cómo cuento; no voy a inventar, sino que le voy a contar a usted cómo invento...

(...) Por lo pronto, estas dos historias principales, y añadirles luego lo que se me vaya ocurriendo a lo largo de la redacción, todos estos materiales nuevos que surgen siempre, que salen de lugares inesperados y que constituyen realmente el cuerpo del esquema narrativo; pero, claro, hecho de esta manera es inevitable que sea yo quien lo cuente, no puedo convertirme en narrador objetivo impersonal.²⁷⁰

Pero en seguida veremos como Torrente recela de este propósito “realista” y se inclina por la ficcionalización de este planteamiento narrativo, invocando el modelo cervantino:

Claro, hay siempre una posibilidad: el pozo de Cervantes es inagotable. (...) Entonces, de lo que se trata es de inventar un narrador igualmente ambiguo, es decir, un narrador que sea yo y que no sea yo. Que sea yo en cuanto le presto algunas circunstancias de mi yo literario, por ejemplo: pero no le presto ninguna de mi yo biográfico.²⁷¹

²⁶⁹ Ibid. p. 357.

²⁷⁰ Ibid. pp. 358 y 365.

²⁷¹ Ibid. pp. 365-366.

Podemos concluir claramente, por tanto, que a la luz de sus diarios la novela no sólo no pretenderá ser un diario fiel de su trabajo como novelista, en la línea de lo expresado en el prólogo, sino que se va a convertir, precisamente, en la denuncia de aquéllas novelas que el autor tiene presentes como referencias de este mismo procedimiento. En este sentido, los *Cuadernos* aluden a una amplia gama de modelos intertextuales, desde Joyce, Carroll o Rabelais que le incitan a meditar en un distinto “modo de elocución” para la novela, lecturas de Robbe-Grillet que le suscitan desarrollos narrativos paródicos, o, en el campo concreto de la disposición metaficcional de la obra, Pirandello, Gide y Unamuno son los modelos no sólo a imitar, sino también a superar.

Vamos a entendernos, aquí no hay nada de unamunesco ni unamuniano ni de pirandeliario, no es cómo se hace una novela, sino la visión de cómo se va haciendo esta novela. (...) esto me permite por una parte incorporar a la narración todos los matices que me parezcan útiles del proceso e inventar otros que sean útiles, pero que no sean reales, es decir, que yo voy a hacer una ficción. (...) no tiene por qué ser real, sino que puede también ser ficticio, puede ser como siempre una mezcla de ficción y realidad. Por ejemplo, puedo contar realmente de dónde procede un personaje, pero también puedo inventarle a un personaje una procedencia. (...) Yo creo que hay subyacente y acaba de aflorar ahora el recuerdo de Gide, (...) del *diario de los monederos falsos*. (...) lo que yo quiero hacer sería un grado más avanzado (...) y quiero ir más allá en un sentido mucho más cervantino que gidiano (...) negar la validez al procedimiento de Unamuno (...) es algo mucho más allá que eso, pero es también la negativa de la validez de estos procedimientos.²⁷²

Torrente es consciente, a todas luces, de la imposibilidad narrativa de una metaficción sin ficción, de una novela de la novela que no sea, antes que nada, precisamente novela: creación, libertad sin límites. Su aportación con *Fragments* es servirse precisamente de la metaficción para que esa libertad creadora no tenga ya límites convencionales distintos de los expuestos por la propia novela.

Y lo que yo creo es que la experiencia real, la verdadera experiencia que estoy llevando a cabo es la de la imaginación en libertad, la imaginación a su aire, dejarla que invente y escribirlo, sin someterlo a criterios selectivos o a esquemas previamente estudiados.²⁷³

El nuevo pacto narrativo que anunciaba en el citado prólogo de la novela, ¿en qué difiere, por lo tanto, del formulado en *La saga*? El autor juega en ambas obras a confundirnos, pero anuncia que espera publicar la solución del juego, (nos referimos a los *Cuadernos*). Publicada ésta, efectivamente, el juego se descubre, y no solamente la comparación entre ambas obras se revela imposible, sino que los verdaderos diarios dicen mucho del sentido que Torrente proyectó para la novela:

²⁷² Ibid. pp. 366-367.

²⁷³ Ibid. p. 373.

una novela normal es un sistema de convenciones, y lo que yo estoy intentando es inventar una convención nueva que venga a sustituir a las anteriores con el mismo resultado... pero es imposible ²⁷⁴

Fragmentos de Apocalipsis no es pues el diario de un intento de novela que fracasa, sino una novela que ficcionaliza su proceso de invención y su factura, a pesar de la insistencia con que el autor lo pone de manifiesto en el prólogo y se indica en el propio texto de la novela. En él, y sobre todo en boca de Lénutchka, representante de la conciencia crítica, podemos asimismo comparar el proyecto de un episodio con su tratamiento metaficcional. En los *Cuadernos* se anuncia la intención de trasvasar a la novela una vieja invención:

“Lo que sí recuerdo es que (...) en Vigo había un muchacho de Redondela, y yo le dije una vez que pensaba utilizar la Coca en un relato mío. (...) no se trata directamente de la Coca, sino de algo que procede de ella, y también de aquellas ideas, (...) que ahora no encuentro tampoco, con las primeras notas de La Isla, la Reina y la Tarasca. Aquella idea que naufragó y de la cual sin embargo algunos elementos pudieran subsistir aunque sólo sea episódicamente. En cualquier caso, la Coca sería un verdadero dragón de siete cabezas situado en el claustro de la catedral, y sería al mismo tiempo un personaje vivo, aquél precisamente, la Tarasca de la Isla, que por alguna razón, todavía no inventada, pasa a ocupar una cueva próxima a Villasanta que llamaremos la cueva del rey Cintolo. (...) Para qué me sirve este dragón, no lo sé todavía. (363-364)

Pues bien, en la novela esta reflexión se convierte en un reproche de Lénutchka al autor, que si bien ha decidido ejecutar en la novela el trasvase del dragón desde la isla a Villasanta, referido metaficcionalmente²⁷⁵, no llega a adquirir un papel definido en la narración:

“Dime por qué se te ocurrió esa denominación de ‘diario de un fracaso’. La encuentro, quizás, apropiada.” “Y yo creo que lo es, y sólo como tal puede pasar. Porque, como novela, no es más que una serie de caminos iniciados y no continuados, de metas apuntadas y no perseguidas. A ver si me comprendes. Cierta vez me llevaste contigo en un viaje delicioso, a la busca de un monstruo al que llamabas ‘el Dragón feo’. Lo trajimos a tierra, lo confinamos en la cueva del rey Cintolo. ¿Para qué? El dragón ha desaparecido de la narración y, a la altura en que está, no hay modo legítimo de encajarlo. (295)

No hay, pues, tal identidad de *Cuadernos* con los *Cuadernos de un vate vago*, ni hay tal fracaso. Como el mismo autor señala ante las acusaciones de su crítica:

“No lo sé todavía, aunque, en cualquier caso, sólo será un error si desacierto en la invención, y no lo será en caso contrario: sólo por la literatura se justifican los hechos literarios.” (275)

²⁷⁴ Ibid. p. 368.

²⁷⁵ “Como sin darle importancia, incluso como si ella no estuviera presente, empecé a hablar, y expliqué al Dragón Feo que, a lo mejor, lo trasladaba a otra novela en la que sería difícil hallarle un domicilio tan hermoso como aquel” (123-124).

y si algún fracaso se desprende de la novela es el del intento de sustituir las convenciones del género, basadas en la ficcionalidad, por las del realismo, aunque, como este, se tratase de un realismo no vuelto hacia los referentes narrativos, sino hacia el plano de su enunciación.

Claves del diseño enunciativo de Fragmentos de Apocalipsis.

Acabamos de ver como Torrente despeja la duda acerca de la adscripción discursiva del *autor* de *Fragmentos*: ni un doble de sí mismo personalizado en la ficción, ni un *autor* de ficción, sino ambas cosas al mismo tiempo.

La primera posibilidad situaría nuestro análisis de la novela en el terreno de la *metadiscursividad*, aunque desde la perspectiva de un autor diegético. La segunda posibilidad nos remitiría, en cambio, al campo de la *metanarratividad*, si bien focalizada desde el punto de vista de un autor extradiegético. Esta ambivalencia de *Fragmentos de Apocalipsis* es su más singular característica enunciativa; la práctica nivelación de los planos del *discurso* del que el *texto* forma parte y del *relato* que el *texto* genera en su interior.

Ahora bien, de la misma forma que los enunciados del narrador tienen preeminencia lógica sobre los enunciados de los personajes de la narración, la enunciación que es posible referir al autor del discurso, debe gozar al menos de la misma preeminencia sobre los que puedan atribuirse a un narrador diegético. Éste puede explicarse desde aquél, pero no a la inversa.

De este modo, a pesar de que la caracterización del narrador a lo largo de la novela incide permanentemente en su ficcionalidad, ésta contiene los índices suficientes para que la reconstrucción ideal que hagamos del mismo remita a la figura de Gonzalo Torrente.

La primera alusión nos lleva a la vigencia del universo narrativo de *La saga*, que el autor dice tener todavía presente:

Acababa justamente de corregir segundas pruebas de mi último libro, (...). Lo que quería decir es que, al releerlo, por eso de las pruebas, su mundo se me fue representando y se reconstruyó otra vez dentro de mí. Lo tengo todavía dentro, y es lo peor que puede suceder a quien comienza otro relato (...). Llevo bastantes días de bandazo en bandazo, explorando mi mundo y sin encontrar nada firme en que aferrar el ancla. Vacío, lo que se dice vacío, no lo estoy, sino poblado de restos de otros viajes, frustrados en buena parte, verdaderos naufragios. Pasan figuras como fantasmas (13)

Nótese además el paralelo con la descripción del inicio del proceso de la narración que describía Bastida, partiendo de cero con el conjunto indeterminado de *fragmentos* narrativos que servirán de punto de partida en esta novela:

¿Cuándo era esto, y en dónde? El nombre de la torre me lleva a Villasanta de la Estrella, una de mis ciudades, de mis cuatro ciudades, dos de ellas ya contadas. Una de las historias que no llegué a escribir pasaba en Villasanta. Podría reconstruirla, pero ya no se trata de eso: era una buena historia de las de antes, de las que se cuentan solas, sin narrador visible; una de esas en las que el autor no participa sino, todo lo más, como testigo, pero ejerciendo su omnisciencia cacareada, su petulante y engallado saber universal. “Pero, oiga, amigo, ¿cómo es que sabe usted lo que sus personajes piensan, o lo que hacen a solas?” “Porque yo los invento.” ¡Como si no estuviera demostrado ya que nadie inventa nada, lo que se dice nada, ni las palabras, ni las figuras, ni los acontecimientos. Por eso, yo que lo sé, no puedo recaer en más errores. Me siento comprometido. (14-15)

Estamos en la conciencia literaria de Gonzalo Torrente, no parece haber duda alguna: de sus cuatro ciudades, alude a tres en estas páginas: *Castroforte del Baralla* y el mundo de los J.B., *Villasanta de la Estrella*, que se perfila como el escenario de la novela, y, en seguida, al hilo de la alusión irónica a las técnicas del narrador realista, *Pueblanueva del Conde* y la evocación de *Los gozos y las sombras*:

Si me enredo en estas dos, adiós corriente de conciencia, adiós continuidad. (...) En una ciudad así, ¿qué puede suceder? Cosas reales, humanas. Y yo, ¿qué puedo hacer con ella? Más o menos, lo que con Pueblanueva del Conde, con ligeras variantes (...) Ya no se trata de eso, aunque no sepa bien de qué se trata. (18-19)

Hasta aquí, las alusiones no se apartan del proyecto de prestar al autor de *Fragmentos* el yo literario de Torrente, pero privarle de las circunstancias del yo biográfico. Este juego, a veces, se lleva más lejos, y el autor se identifica con personajes procedentes de su universo narrativo:

Lo que voy a contar es anterior a la novela misma, y al mismo tiempo que aclara las circunstancias civiles de Lénutchka, servirá para que el lector sepa también quién le habla, acerca de lo cual poco le he dicho, y este poco falso (128)

Yo fui un don Juan (129)

Los matices de este complejo juego de identificación autorial no sólo mencionan elementos del mundo literario precedente y reconocible de Torrente, sino que también anunciará materiales de lo que será su obra posterior. Esta evidencia, es hoy fácil de constatar, pero constituye una prueba de gran valor para reconstruir la identidad de Torrente con el personaje-autor de *Fragmentos*, al que podría haberse atribuido, sin conocer este dato, la gratuidad de su identificación con un misterioso agente secreto, boceto del protagonista de *Quizá nos lleve el viento al infinito*:

Va siendo hora, (...) de que te enteres con más detalle de quien soy (...). Sobre todo si, como en este caso, la noticia, aun siendo falsa, enriquece de algún modo la figura (...). Las palabras tienen esa ventaja: lo dicho, dicho queda (...). Aparentemente, pues, soy sólo un profesor que con cierta parsimonia escribe libros de ficción: ambos marbetes, juntos o separados, me acompañan a mi paso por la realidad. ¿Son mentira? (...) la máscara no es mentira si como tal se la toma (...). Tengo, pues, que confesar, y lo hago con ánimo abierto y juguetón, que esa doble

personalidad me ha servido para disimular mi profesión verdadera, que lo es ni más ni menos la de agente secreto al servicio de quien pague: ejerció del que me vienen los distintos sucesos de mi zarandeada vida. Algún día los contaré (39-40)

El cerco, sin embargo, que me han puesto unos y otros, es más amenazador que en otras ocasiones, y por eso me he refugiado en el interior de esta novela, mero conjunto de palabras (42)

Estas referencias son el puente entre la caracterización real del autor y la ficcional, la del personaje que, como el del agente secreto, se refugia en la novela.

“Un conjunto de palabras en el que estaré yo mismo, hecho palabra también; con las cartas a la vista, quiero decir, con la advertencia reiterada de que es una ficción verbal, y en modo alguno una historia verdadera ni siquiera verídica”. (132)

Llegados a este punto, además, ya se ha producido el desdoblamiento entre el personaje del autor y el de Lénutchka, al que aquél va leyendo y con quien va comentando los avances de la novela, convirtiéndose éste, así, en la función de *narratario* que reflexiona críticamente sobre el relato. Este reparto de funciones está irónicamente reflejado en la novela, cuando el autor dice envidiar el saber crítico de Lénutchka:

Si yo hubiera recibido una educación así, me hubiera dedicado a la crítica y habría dejado para otro estos líos de la invención. (343)

El *metatexto* de la novela, desde la invención de Lénutchka va a consistir principalmente en los diálogos mantenidos entre ambos, ambientados en la diégesis con la vestimenta narrativa de una historia de amor bien significativa del romance que creación y crítica viven en la novela, sintetizado en la respuestas a una de las objeciones de Lénutchka:

“La novela, le respondí, es lo que se quiera, pero admito tus reparos.” (187)

Desde esta nueva perspectiva de un autor plenamente ficcionalizado como personaje de la novela, se reflexiona sobre los desdoblamientos del escritor, incluso sobre los reflejados en esta novela, tema que, como sabemos, constituye un eje de gran consistencia en la narrativa de Torrente:

“Háblame de tus heterónimos.” (...) “Los heterónimos no pasan de ser un truco. Todo el mundo lleva dentro contradicciones, y hay gente a quien le gusta darles nombre y forma humana. Es como crear un personaje. Bajo tal nombre se acogen estas ideas, y bajo tal otro, estas otras. (...) A veces, de tales operaciones, resultan buenas novelas.” (...) “Hablas de ellos aquí. *Tu* Abel Martín y *tu* Alberto Caeiro.” “Esos no me pertenecen. Son comparaciones abreviadas, un recurso retórico (...)” “¿Y este que dice aquí quién es? El agente secreto.” “Si lees con cuidado, verás que es una mera parodia. El agente secreto no existe.” (197-198)

El motor de estas reflexiones lo constituye la aparición, una mañana, de unas páginas del relato que el autor no reconoce como suyas. Se trata de una de las narraciones intercaladas en el diario. Dedicemos a la imbricación de ambas variantes narrativas de la novela una breve consideración:

“Campana y Piedra” en Fragmentos de Apocalipsis

Ya constatamos en los diarios de Torrente su decisión de consignar en *Fragmentos* la fase previa a la escritura de una novela: la de la invención. Pero esa línea proyectada hacia el futuro posible de la novela coexiste con una vertiente complementaria, que rescata del pasado los materiales de otra novela. Parecidos juegos temporales aparecen reflejados en el *metatexto* de la obra, referidos a la novela que se proyecta. Pues bien, las narraciones que se intercalan en el diario son los fragmentos “reales” de esa proyectada novela. De su vinculación con un proyecto narrativo anterior hay varias indicaciones en la obra:

y que si bien las relaciones entre Marcelo y Balbina no quedaban muy claras, podría remediarlo si lograba encontrar unas páginas viejas que, una vez incorporadas, dejarían este aspecto más clarificado y comprensible. (283-284)

“No la tengo bien pensada, o, mejor, recordada, pues ya sabes que esos amores fueron un tema de hace bastantes años, que tenía casi escrito y que, o se me perdió, o anda traspapelado.” (300)

“(…) y que esas páginas las tienes ya escritas.” ¡Claro que sí! Ésas y muchas otras, casi toda la historia de Balbina y Marcelo, aunque interrumpida y sin muertos. Mi viejo tema, frustrado por exceso de materiales, novela de incalculable longitud, de la que salió ya otra y pueden salir tres más. (344)

En este viaje por la conciencia literaria de Torrente, en estos fragmentos intercalados, el autor no se presencia con la evidencia del diario, de ahí las diferencias estudiadas por Lertora entre los narradores de ambos.

Este diferente tratamiento del narrador es objeto de tematización explícita en el episodio que mencionábamos, en el que un autor, —el que es, además, personaje—, no reconoce al otro, cuyo relato tiene presente como algo dado en su proceso de invención.

El espejo en que la novela se ha convertido llega a su punto culminante, pues, expresando la diferencia, se afirma la confusión. Ya no parece posible distinguir al autor ficcional del real, ni a la novela que aquél escribe dentro de la novela de la novela misma. La diferencia habitual entre un espejo y su reflejo es que en el reflejo vemos el marco del espejo como indicador del engaño. Pero en *Fragmentos*, también se ha intentado incluir el marco —la identidad del sujeto del discurso— en la novela. Por eso el autor-personaje puede referirse al de las páginas de su novela que no reconoce en los siguientes términos:

“Sin embargo, creo que ha sido otro.” “¿Otro?” “Sí, y no una invención mía, heterónimo o personaje, sino alguien de existencia independiente.” (198)

El autor decide hacer un viaje con Lénutchka al interior de su conciencia, para encontrar al “otro” en ese ejercicio de introspección. Allí está el referente personal del autor, pero éste insiste en que no se busca a sí mismo, sino al “otro”:

“Hay también un personaje que se repite hasta la monotonía y en el que podrás reconocerte en cada uno de los días de mi vida, los que recuerdo y los que he olvidado. Pero no es a mí a quien vamos a buscar” (199)

Dentro de su conciencia, el autor y Lénutchka aclaran el juego: el desdoblamiento entre el yo que piensa y el yo pensado:

Entrábamos, Lénutchka y yo, en mi mundo, y ahora resultaba que allí, precisamente allí, yo no era más que el pensamiento de otro. (p. 202);

el autor que inventa y el autor personaje de esa invención. El autor de la novela, cuyo discurso adquiere una perspectiva externa, y el autor novelado, que adopta un punto de vista interno a la novela. Son el mismo, pero el primero está instalado en la novela, y el segundo es un ser extraño, ajeno a ella. El conflicto se narra con el siguiente diálogo entre ambos:

el profesor no sé cuántos: (...) pero con la seguridad de que yo no lo había inventado y el temor de que él me hubiera reinventado a mí (...)“Una cuestión personal entre este señor y yo. Como quien dice, su imaginación contra la mía.” (...) “Lo que se dilucida, le respondí, es si yo le inventé a usted o usted me inventó a mí.” (...) “Que ha habido un error, o, si usted lo prefiere, una interferencia. (...)” “Usted es un personaje de mi novela.” “¿De la suya?” “Sí. De esa que lleva en la cartera y que yo le he dictado desde el principio al fin. (...) Nosotros podemos ser fantasmas de personas reales; él no es más que palabras.” (...) “Insisto en que hay una interferencia. Porque yo he escrito estas páginas (...) y estoy seguro también de que en la vida real hay un hombre que responde por mí, que es yo mismo, pero en carne.” (210-212)

El experimento termina adoptando ahora, la perspectiva de un autor extradiegético, que dialoga abiertamente con el lector para identificarse:

-Quien sea yo, el que viene diciendo yo desde que empezaron estas páginas, ¿qué importa a nadie? Sin embargo, ahora me dieron ganas de declararlo (...). No rechazo la hipótesis de que, bajo las ganas se oculte el deseo secreto de burlarme. Pero, ¿de quién? Porque tú apenas me interesas. No sé quién eres, y, seas quién seas, jamás habremos de encontrarnos (...). ¿No lo has averiguado ya? Soy el mismísimo Supremo, ese que manda. (212-213)

El Supremo, responsable absoluto del discurso, símbolo de la enunciación “real” y de la creación de mundo producida por la literatura, a pesar de que su posterior conversión en personaje de una narración paralela sobre la identidad, disfrazada de la tónica de la *novela de dictadores*, oscurezca esta su función esencial en la novela.

A pesar de la diferencia señalada por Lertora entre la modalización de las dos partes básicas que componen la novela, de una parte el diario y de otra las narraciones, la unidad prevalece. Además, el diario se va llenando paulatinamente de los personajes y del mundo de las narraciones, de la misma forma que el autor participa frecuentemente en éstas.

Tampoco puede hablarse de evolución a lo largo de la novela, desde un narrador identificable con el autor a otro más desvinculado del mismo a medida que el mundo de la ficción va tomando cuerpo. La ambigüedad de ambos es constante, aún en sus fluctuaciones. Así, las primeras líneas son una proclamación de su vertiente más ficcional:

El verdadero comienzo de este relato, primera fecha de un diario, al parecer no existe. De las palabras con que empieza la segunda, acaso se colija que alguna vez lo escribí, pero yo no lo recuerdo, si bien no sea aconsejable confiar en mi memoria, rica en lagunas y oscuridades, en confusiones, y, lo que es más sospechoso, en recuerdos ajenos, que van y vienen como propios, que suplantán a los míos y me tienen perplejo acerca de mí mismo. (9)

Bueno, ¿y qué? No existe relación alguna entre el temor de la gente y el hecho de que yo haya querido escribir una novela y llevado al mismo tiempo, sin guardar las distancias, un diario de trabajo. (...) A mí, se me mezclaron. (...) Ahora me pregunto a qué viene todo esto. (...) Nada de lo que escribo ni de lo que he escrito tiene que ver con la realidad. Su espacio es mi imaginación, su tiempo el de mis pulsos. Si con ciertas palabras intento configurar imágenes de hombres, es por seguir la costumbre, pero que nadie lo tome en serio. (12-13);

de la misma forma que, próximo el final, reaparece el espacio del escritor real, antes sólo caracterizado por su mundo literario, del que apenas se ha mencionado su origen gallego, su avanzada edad o su miopía;²⁷⁶ a lo sumo, también alguna característica de su obra:

“todo lo del clericalismo me resbala y creo que tu insistencia en ese tema roza el arcaísmo.” “Sin embargo, en mi sociedad, es un problema real.” “Por eso no te digo que prescindas de él: si es una constante en tu sociedad, lo es también en tu literatura.” (301)

De ahí que el símbolo de la máscara con la que el escritor se disfrazaba en la novela, el aludido episodio de proclamarse un agente secreto que se esconde en la novela disfrazado de viejo profesor, se revela inútil:

Tuve, pues, tiempo, antes de hablarnos, para pensar que aquella condición de espía que me había atribuido con alborozo de gran ocurrencia, aunque sin la menor necesidad, resultaba a fin de cuentas una verdadera lata (...)“Voy a ver si me olvido -dije para mí- del Maestro de las Pistas que se Bifurcan y de toda esa gaita, que no hace más que estorbarme y deformarme y colocarme en situaciones falsas (...)” (51-52)

Finalmente, como decíamos, Torrente no se recata en mostrar su circunstancia, alguna tan reiterada en sus diarios como las preocupaciones por su salud,

¿Quién es el hombre capaz de razonar independientemente de sus estados sentimentales, e incluso físicos? Yo, no, por supuesto. Y acabo de comprobarlo.

²⁷⁶ Como puede verse en las páginas 287, 15 y 364, respectivamente. Así como la presencia en la narración de alusiones al tiempo de la enunciación, alguna de velada referencia histórica, política o social, como cuando, al describir la invención del cementerio de Villasanta en la ficción, el autor comenta: “Muertos humildes del cementerio de Valdediós; o el de anteayer, que se enfrentó a la policía a la salida de un mitin prohibido” (17).

Esta mañana me he levantado animoso, después de dos días decaído y morriñento, y lo he visto todo de otra manera y a otra luz. Fue la gastritis lo que me hizo pensar que todo había acabado (368);

o la mención a acontecimientos que coexistieron con la escritura de la novela, cuya existencia puede documentarse en los *Cuadernos*:

Sobrevino un viaje, inevitable, por tierras de Andalucía, que me impidió trabajar, pues si bien es cierto que llevé conmigo la carpeta con el ánimo más dispuesto, lo es también que no me dejaron hora libre ni momento de sosiego. Pensaba en Lénutchka por las noches, y en su destino; tracé planes, pero no escribí una línea. Pude, al fin, regresar, y aún me tardó un par de días la inspiración, si así se llama a las ganas de escribir y a la abundancia de imágenes e ideas. Los proyectos elaborados durante varios duermeveras coincidían en que al final de todos ellos, Lénutchka se iba de la novela; pero el cómo y el cuándo divergían (...). Quería inventar un final más romántico, no por eso menos cruel, con escenario poético y palabras escasas. (385-386)

Los dos finales proyectados para la novela ilustran esta tensión entre el autor y su reflejo en la ficción. Tras despedirse de Lénutchka, al querer volver a la ciudad, se da cuenta de que existen, simultáneamente, dos ciudades: la suya y la de la ficción, de existencia ya autónoma. Se decide por la de la ficción, con un guiño cervantino:

Se veía, desde aquel altozano, Villasanta de la Estrella, que no era una, sino dos: la mía, acostada en la niebla que empezaba a caer, y la de don Justo Samaniego, con la bandera de los vikingos en lo alto de la torre Berengaria. De mí partían dos caminos. Hice lo que se hace en estos casos —dudar— cuando no se tiene a Rocinante entre las piernas. (388)

Al principio ha sido, insistentemente, el verbo. El final no puede sino tener referentes igualmente bíblicos: el apocalipsis. El acabamiento de la ficción que significa el final —real— de la novela, de la lectura; esta significación se simboliza en una campana atronadora que va destruyendo la ciudad. En el primer final, cuando un personaje pregunta al autor por su futuro, éste contesta:

“¿Qué piensa hacer?” “Regresar a mí mismo. ¿Y usted?” (393)
Yo, por mi parte, empecé a pensar en otra cosa. (394)

En el segundo, que Torrente desecha por considerarlo demasiado atrevido, la ciudad que se destruye no tiene otro soporte que las palabras. ¿por qué desecha Torrente un planteamiento, el de reducir todo a meras palabras, omnipresente en la novela?²⁷⁷ Quizá porque en este momento que supone el final de la lectura, la tensión de las convenciones básicas que sustentan la novela es máxima, —pensemos en la intensa sensación que supone terminar la lectura de una novela que nos ha cautivado— y que Torrente no quiso romper completamente:

²⁷⁷ Así, casi al principio de la novela, el autor subraya su identidad verbal de forma tan rotunda como la que sigue: “No te olvides de que eres un conjunto de palabras, lo mismo da tú que yo, si te desdoblas somos tú y yo, pero puedes también, a voluntad, ser tú o yo, sin otros límites que los gramaticales.” (16).

el verbo había sido aniquilado, en el Fin no era nada (396)
Yo, por mi parte, empecé a interrogarme sobre mí mismo, y sólo encontré palabras como respuesta. (398)

Los personajes en el mundo de la novela y la novela en el mundo de los personajes.

Como vimos en los *Cuadernos*, el autor habla de la invención de personajes como de un proceso que refleja su planteamiento básico de la novela: el de la deliberada confusión de un proceso real de invención con su contenido ficticio. Decía que podía contar el origen real de los personajes o inventarles una procedencia. Veamos cuál ha sido la traducción novelesca de estas reflexiones.

La identificación de autor y narrador que venimos señalando, en este sentido, deja claros indicios. Así, se señalan los referentes que suponemos reales de algunos personajes, en cuyo recuerdo el autor toma el patrón inicial para su confección:

comprendí que, durante la charla anterior a su primera intervención, yo había andado buscándole una personalidad, y que, inconscientemente, le había transferido la de mi amigo Cortés Brague, anarquista teórico y escritor dramático (32);

que en este caso se describe como la percepción *a posteriori* de la relación del mundo de la novela con el del autor, pero que en otros casos se muestra como una proyección consciente y deseada de la realidad en la novela:

El origen de su figura es, desde luego, la de don Calixto, un clérigo torpón que fue mi profesor de Arqueología, pero muy mejorada (48)

El origen de la historia que me contó sí que lo tengo bastante claro, pues esa monja que baja a los infiernos los fines de semana vivió en Madrid hace unos cuantos años (...). En cuanto al arzobispo y al padre Almanzora, como todavía son poco más que nombres, nada puedo decir de ellos, pero ya irá saliendo. (49)

En el polo contrario se encuentra la descripción ficcional (metaficcional) de la invención de los personajes. En el ejemplo que presentamos puede verse la recurrencia al procedimiento descrito por Bastida en *La saga*: los personajes de la narración emergen de un fondo de niebla que simboliza la frontera con el universo de la ficción:

hasta que, de repente, cesó la música, la gente se sumió en una niebla súbita, de esas que a veces engullen la ciudad entera, y no quedó más que el silencio. (...) A mí no me veían, seguramente a causa de mi condición verbal (...). Así que quedé solo. Entonces, empezaron a abrirse las aristas de la piñata y a descender de ella, con cautela, algunos personajes. No personas, entiéndaseme bien, sino precisamente personajes, los que andaba buscando, conjuntos de palabras más o menos como yo, y como todo lo que hay aquí. (25-26)

conclusiones: la primera y más alarmante, su independencia de las palabras (...). La segunda, la autonomía de su voluntad (...) y en virtud de la cual los presuntos personajes de una novela se descuelgan de un globo de piñata imaginario en una imaginaria sala capitular localizada en el mismo interior de mi cerebro. (27)

Si bien incluso éstos toman a veces elementos pertenecientes al mundo del autor, aunque sólo sea el nombre.

Viene después don Procopio. ¿Por qué este nombre? Sale en alguna canción antigua, me parece, una de aquellas de mi infancia (...). Y tiene el rostro avisado y burlón. ¿Por qué lo relaciono con el Apocalipsis? He aquí otra noción inesperada, la del Apocalipsis, con la que no había contado, y que puedo desechar, pero decido que no, así, de pronto, sin pensarlo. (27)

En esta cadena de referencias y evocaciones dejadas a la imaginación pueden presentarse elementos tan importantes, que, como en este caso, desplacen al título proyectado, por otro que se percibe dotado de una mayor relevancia significativa.

En otra de las menciones a la invención de personajes, el símbolo del acceso al mundo de la ficción lo constituye el fuego. Se trata, como en el caso de la niebla, de un símbolo recurrente. Un episodio de *Fragmentos* adelanta lo que será la médula del tratamiento de la invención en *La isla de los jacintos cortados*. El autor, sentado ante el fuego, imagina la historia que contará, después, a su amada, en un tratamiento de la literatura como arma de seducción:

Me acomodé frente a las llamas, y pensé que le gustaría, al despertar, escuchar de mis labios la continuación de la novela. ¿A quién seguir? ¿A don Procopio, a Pablo, al bibliotecario, al arzobispo? Las llamas se empeñaban en formar las imágenes de dos muchachos jóvenes. ¡El diablo me las trajo, olvidadas como estaban! Marujita y Conchita, “Las Marujitas”, la hija de mi patrona en mis años de estudiante, y una amiga que también vivía allí. (110)

En cualquier caso, la referencia y la invención pura se confunden definitivamente cuando esa base real de la invención sale del imaginario literario del autor, (y más concretamente del proyecto de novela que opera en la estructura de *palimpsesto* de *Fragmentos: Campana y Piedra*) como también se describe en la novela:

Le expliqué que Marcelo procede de una novela anterior, que no logré acabar. Comenzada con enorme entusiasmo, sobrevino el desánimo y la abandoné. Vino más tarde un fracaso que me encorajinó: revolvía una vez papeles, buscando tema, y apareció el manuscrito olvidado. Lo releí, hallé que era bueno (eso me parecía) y reanudé su escritura, y fue entonces cuando, de una de sus costillas, salió una nueva novela. (101)

Se me agolpan los recuerdos de la vieja novela frustrada: procuré ordenarlos. (103)

En cualquier caso, de referencia real o de origen imaginario, nunca se pierde de vista el carácter metaficcional de la narración. El autor se complace en proclamar su control absoluto sobre el personaje, aunque antes haya señalado su sorpresa ante su autonomía.²⁷⁸ En este juego radica la anunciada superación del procedimiento de

²⁷⁸ Como puede verse también en el siguiente comentario sobre Lénutchka: “Lénutchka tiene una gran experiencia crítica, pero lo ignora todo de la invención. No sabe lo que es hallarse ante el personaje, con su corporeidad: es uno el que inventa, cierto, pero parece que el personaje habla y hace, y a veces lo que dice no se

Pirandello, y especialmente el de *Niebla*. El autor, que con frecuencia dialoga con sus personajes, ironiza sobre ello:

“Pruebe a expulsarme. Le prometo que no haré resistencia.” ¡Qué fácil es desafiar a un personaje que se está inventando! (p. 303)

“Aquí tienen que pronunciarse ciertas palabras, lo mismo da que las diga usted o que las diga yo. A usted le servirán para entenderse mejor; a mí para entenderle.”

“¿Para qué quiere entenderme?” “Lo comprendería si hubiese leído a Unamuno.” (306)

Los referentes intertextuales de la novela son, como este de Unamuno, muy explícitos. Pueden apreciarse otros homenajes muy significativos a autores como Cervantes, Borges o Cunqueiro o a teóricos como Ortega y Gasset, que patrocinan muy representativamente el sentido de esta obra, y acaso buena parte de la narrativa de Gonzalo Torrente.²⁷⁹ Constituyen en todo caso una nueva indicación de la dimensión discursiva de la enunciación, que refuerza la reconstrucción de un autor externo que reflexiona sobre el quehacer literario.

La narración en el nivel metadieético: Lénutchka y Justo Samaniego como desdoblamiento del narrador

Al tratamiento del personaje de Lénutchka nos hemos referido ya en múltiples ocasiones. Si su participación en la vertiente amorosa de la temática de la novela ampara los fragmentos de mayor lirismo, en su vertiente crítica sirve para canalizar las reflexiones sobre la novela. Esta es su función dominante, desde su inesperada mención tras una de las narraciones: “No sé qué hacer. Tendré que discutirlo con Lénutchka.” (82), pero también se apunta su participación como narradora:

Aquí, Lénutchka levantó la mano y me detuvo. “¿Está mal?”, le pregunté. “No, no. Va muy bien. Pero quería pedirte que me dejaras colaborar.” (99)

En todo caso, el autor se impondrá siempre a su desdoblamiento crítico, y de hecho el personaje desaparecerá antes del final de la novela, escondiéndose su creciente falta de definición en el enfado del autor ante su inclusión en las narraciones atribuidas a Justo Samaniego, a las que en seguida nos referiremos. La querencia del autor por este

le hubiera ocurrido a uno jamás. Lo tengo comprobado: esas figuras gozan de cierta autonomía. Parece como si preexistieran al acto mismo de la invención, y como si éste no fuera de creación, sino descubrimiento. Como quien dice: está ahí, lo veo, tiro de un hilo y sale entero. ¿Quién sabe si el arzobispo no me dirá, acerca de sus teologías, cosas que ignoro? ¿Quién sabe si será innecesario que me informe previamente?” (363-364).

²⁷⁹ Ya hemos señalado algunos textos con alusiones cervantinas o unamunianas. A continuación puede verse las referencias a Jorge Luis Borges: “¿Qué te proponías, por ejemplo, cuando identificaste al narrador de la historia con un agente secreto, con ese Maestro de las Pistas que se Bifurcan? ¿Sólo una pequeña ironía a cuenta de Borges?” (295-296); a Álvaro Cunqueiro: “pude haberme disfrazado de prelado doméstico, o entrar por la ventana como una golondrina, o por debajo de la puerta como un ratón, y confieso que esta última idea no dejó de tentarme cuando subía las escaleras, influido sin duda por un relato oral de Álvaro Cunqueiro en que cuenta los trámites pasados entre un demonio metido a ratoncillo y un fraile franciscano que había llegado a identificarlo.” (303); y a José Ortega y Gasset: “Si consigo que valga por sí misma, no estorbaría el conocerla de antemano en su generalidad. Recuerda lo que dice Ortega...” (363).

personaje, próximo a desaparecer, justifica la trama amorosa, y se refleja en una romántica despedida en la narración y en comentarios como el que sigue:

¡Qué pocas cosas he escrito sobre Lénutchka! (...) No es la primera vez que lo advierto, pero siempre he pensado en que el futuro me traería ocasión de dotarla de una presencia más enérgica que hiciese resaltar su figura, de perfiles tan nítidos: pero el futuro está a punto de acabar. (378)

Mucho mayor relieve como narrador alternativo tiene el personaje de don Justo Samaniego, bibliotecario de la Universidad de Villasanta y autor de las “Secuencias proféticas” sobre la invasión de la ciudad de Villasanta por los vikingos, que soportan el tono y el tema apocalíptico de la novela. Don Justo es pues un narrador metadieético, que proclama su contingencia en la narración, precisamente dentro de una de sus narraciones, (que van en cursiva en el diseño de la obra)

-No llevo aquí mucho tiempo, y, fuera de los personajes de cierta narración, apenas conozco a nadie. (173);

a pesar de que, fuera de las mismas, el autor reconoce su carácter de narrador alternativo:

Yo soy un escritor que anda acopiando materiales para escribir una novela, y uno de mis personajes inventados tiene a su cargo la redacción de lo que pudiéramos llamar narración paralela. (365);

un doble con el que el autor no pierde ocasión de polemizar en materia de ideas literarias y narrativas, en las que el don Justo expone, claro está, precisamente las que el autor transmite con la práctica del conjunto de la novela:

“¡Oh, a mi la realidad me trae sin cuidado! Invento lo que se me ocurre y escribo lo que invento. (...)” “¿Mentira? La literatura, como usted debe saber, no es mentira ni verdad, no es más que eso, literatura.” (380)

En resumen, hemos comprobado que la novela es un paseo por la conciencia y el universo literario de Torrente. De ahí su adscripción metadiscursiva. Pero también como esa reflexión metaliteraria se circunscribe a una novela enmarcada, de dónde se deduce el carácter diegético de la modalización metaficcional de la novela. Queremos finalizar su análisis señalando algunas alusiones intensamente autorreferenciales del *metatexto* de *Fragmentos de Apocalipsis*: la novela que finge que se está escribiendo a medida que la leemos,

Lo encontré tan bonito y tan sugeridor, al hallarme dentro de él, que deploré no haberme metido también en una novela del pasado (...). Pero la cosa, a estas alturas en que me encuentro, con quince folios escritos, no tiene ya remedio. (44)

Con lo pensado hay ya para un capítulo, y es la hora del balance, y de ver qué hago ahora con esta escasa materia granjeada (78)

(postulado cuyo sentido comparte las ideas sobre la *estética de la recepción*), y que se destruye cuando finalizamos su lectura, en un simbolismo que, al compartir con diferentes obras, apunta como una de las significaciones típicamente metaficcionales: la novela, la literatura, crea una realidad autónoma, pero efímera.

La isla de los jacintos cortados

En pleno reconocimiento de público y de crítica, ocho años después de *La saga* y dos desde la publicación de *Fragmentos*, definitivamente instalado su autor en Salamanca y cerrado el período americano de su vida, ve la luz *La isla de los jacintos cortados*, novela narrada y protagonizada, precisamente, por un profesor gallego que enseña literatura en una universidad americana. La nostalgia y el alejamiento de entonces habían producido en la ficción dos ciudades, Castroforte y Villasanta, plenas de evocaciones gallegas procedentes de sus recuerdos de Santiago, Pontevedra o Vigo; de vuelta a su mundo, refleja en su nueva novela el ambiente y el tono de aquélla nostalgia.

La trilogía que de un modo tan aceptado como falto de demostración forman estas novelas, comparten al menos el Premio de la Crítica, por supuesto la *fantasticidad* que la etiqueta, y, como venimos señalando, una insistente modalización metaficcional.

Su planteamiento trasluce nuevamente motivos que son comunes al mundo narrativo de Gonzalo Torrente: un profesor que —como Bastida o el narrador de *Fragmentos*, igualmente innominado— desgrana una historia que reconoce como inventada, al mismo tiempo que la acompaña de la descripción del proceso de su invención; una mujer que —como Julia o como Lénutchka— es la causante de la invención y soporte del tema sentimental de la novela; un coro de peregrinos interlocutores a los que atribuir la eclosión de los elementos fantásticos —como los J.B. o como los dobles del narrador de *Fragmentos*—; narradores y apócrifas fuentes alternativas; y una ciudad, en la ficción, en la que dos comunidades rivalizan por la posesión de unas reliquias, de un nuevo *Cuerpo santo*. En fin, la tópica del imaginario narrativo de Gonzalo Torrente Ballester.

Pero a pesar de estas conocidas premisas, el diseño enunciativo de *La isla* no es ni el ensayado en *La saga* —atribuir la invención a un narrador homodiegético— ni desdoblarse en el autor, también diegético, de *Fragmentos*, sino un híbrido de ambos.

La isla es de las tres novelas la que presenta una estructura de duplicación interior más nítida. La separación entre la narración de la invención y la narración inventada, si bien no es total, sí se percibe con toda claridad. Por ello el profesor que inventa no forma parte de ese mismo mundo que está creando. A diferencia de Bastida y del autor de *Fragmentos* la modalización predominante es la de un autor extradiegético; como Bastida, es un narrador no menos ficticio que su invención; como en *Fragmentos* adopta la posición de autor, si bien a diferencia de aquél, éste no es deliberada e inequívocamente una duplicación de Torrente.

Los temas del *metatexto* sí son, en cambio, los habituales: además de la atención dominante hacia el relato, en todas sus fases *retóricas* —la invención, la estructura espacial y temporal, la escritura e incluso su elocución—, y correlativamente la estructuración del narrador, narradores y fuentes complementarias, narratorio, *etc.*..., la novela presenta asimismo enunciados metadiscursivos y metalingüísticos: los que se refieren al discurso narrativo, se orientan hacia la reflexión sobre la literatura como fuente de conocimiento; la reflexión sobre el lenguaje, gira, por su parte sobre los recursos literarios del lenguaje, de cuyo empleo el texto presenta un elevado grado de autoconsciencia.

Si en las tres novelas el tema metaficcional dominante es el relato, en *La saga* y en *La isla* la modalización metaficcional es *metanarrativa*, (el autor ficcional no se corresponde con el autor de la enunciación real de la novela) mientras que en *Fragmentos* es *metadiscursiva* (autor discursivo y autor ficcional son identificables). En cuanto a la focalización, finalmente, es, en cambio, *diegética* en *La saga* y en *Fragmentos*, y *extradiegética* en *La isla*, y ello a pesar de que, de que, fuera del *metatexto* se trate de un *narrador homodiegético*, como tendremos en seguida ocasión de comprobar.

La duplicación interior en la novela.

El carácter especular de la novela se simboliza abiertamente en su título, pues podemos hablar, y no en el sentido paradójico en que lo hacíamos a propósito de *La saga*, de *La isla de los jacintos cortados* en *La isla de los jacintos cortados*. Nos referimos a que existen, como las dos Villasantas que ve el autor de *Fragmentos* al final de la novela, dos Islas: la de la *realidad* en que vive el narrador y la de la ficción que está inventando, es decir, dos dimensiones espacio-temporales —dos diégesis, si se quiere—, que se corresponden con el plano del relato y con el de la narración.

La primera Isla de los jacintos cortados es el lugar donde la universidad alquila una cabaña a la que el profesor se traslada durante unos meses buscando el retiro para el estudio, y un ambiente romántico que propicie un romance con Ariadna, de bosque, lago y naturaleza. La segunda es la isla de la Gorgona, el escenario de su narración, también expresamente Isla de los jacintos cortados, al fin y al cabo, ya que, en la invención del profesor, el tirano que la gobierna ordena como símbolo frente a la libertad, el cortar todos los jacintos que adornaban las ventanas de la ciudad.

Pero resumamos ya la estructura del contenido metaficcional de la novela. Claire, un profesor de historia, de la misma universidad que el narrador, y con el que le une una vaga amistad, publica un libro cuya tesis es la inexistencia de la figura de Napoleón, inventada para justificar interesadamente, según él, determinadas circunstancias históricas que la hacían conveniente. En seguida se verá puesto en solfa por la comunidad científica, lo que causa gran amargura a una antigua estudiante, Ariadna, que está enamorada de él.

El narrador, profesor de literatura enamorado, a su vez, de Ariadna, intentará consolar su dolor con una narración fantástica en la que pretende mostrarle por la vía poética que Napoleón fue, efectivamente, una invención, y que, por tanto, Claire está en lo cierto, si bien lo anticipado de su intuición científica no permite que sea comprendido por sus colegas.

Pero detrás de esta justificación solidaria hacia Claire y Ariadna no se disimula la verdadera intencionalidad de la invención: la demostración de la superioridad de la poesía sobre la historia como fuente de conocimiento de la realidad, y, más aun, la seducción de Ariadna ante el despliegue de la imaginación y la palabra que este método poético pone en juego.

Ariadna se traslada con el profesor a la cabaña de la isla, donde la amistad de una y el velado enamoramiento del otro ambientarán las largas veladas ante el fuego que irán entretejiendo la invención.

Este planteamiento argumental es apenas la excusa para enmarcar la narración fantástica que se intercala, si bien, desde el punto de vista del tono de la narración, es determinante en la sensación de melancolía, nostalgia y lirismo que trasmite. Este aspecto es el destacado por Gonzalo Torrente en el prólogo de la novela, como veremos.

Pero desde el punto de vista de la estructura metaficcional de la novela, la narración del plano del relato (nunca del discurso, que, como decíamos a propósito de *Fragmentos*, por definición no puede ser objeto de contenido narrativo alguno²⁸⁰), es decir, del mundo del narrador y de Ariadna —a la sazón su narratario—, funciona como índice del paso al plano imaginario de la narración, y como comentario de éste. El papel que la niebla tiene como frontera de la ficción en *La saga* o en *Fragmentos* lo tiene en *La isla* la descripción de cómo se sienta el narrador, solo o en compañía de Ariadna, ante el fuego. Sólo en algunas ocasiones, además de como mero enmarque de la invención, e índice de su arranque, servirá también de recordatorio del carácter fantástico de ésta.

Así por ejemplo, cuando el imaginario mundo de La Gorgona va cobrando entidad y ya no consiste solamente en fragmentarios apuntes entrevistados por el narrador en el fuego, la narración de los sucesos de la isla se interrumpe para recordarnos que la situación enunciativa es un hombre que inventa una historia al calor del fuego, apenas lo indispensable para volver a la ficción:

Estabas silenciosa, Ariadna, y con la mirada quieta. Me pareció que de aquel hogar luciente emanaba una especie de encanto que se había apoderado de ti y te retenía. (...) Hubiera comentado lo que acabábamos de presenciar, pero me entró el temor de que así se rompiera el sortilegio y de que se te ocurriera retirarte a tu cuarto, puesto que lo fundamental, aquello que perseguías, había acontecido ya. Necesito confesarte que me sentí satisfecho de mí mismo, y llegué a crearme capaz de fascinarte en medida mayor que el propio Claire (...). Tenía aún en las manos, eso sí, las riendas del milagro, y me dispuse a seguir conduciéndolo, al menos mientras ardiesen en llamas azules y rojizas, tiernas y temblorosas, los leños casi consumidos. Sucedió que, de pronto, se dio por concluido el tema de Napoleón, tras algunos acuerdos acerca de la manera de continuarlo, y tomó el cónsul la palabra²⁸¹

continuando así, tras este breve paréntesis, la narración insertada. Es un comentario dedicado al lector, al narratario del discurso, ya que, como se dice, el *sortilegio* de la palabra no se deshace para Ariadna, el narratario del relato. Estamos no por casualidad seguramente en su punto álgido, en el que se describe la invención de Napoleón que sirve de soporte de ambas narraciones.

Como en el relato fantástico de origen oral, en el que el oficiante recuerda de modo intermitente el carácter imaginario de lo narrado con descensos a elementos de la realidad inmediata, como el enmarque cinematográfico de ciertos relatos que pasan a la narración desde una determinada situación enunciativa, que puede superponerse, *en off* a la narración

²⁸⁰ En la acepción más extendida del término, opuesta a la de *historia*, y no en la que venimos empleando a lo largo del presente trabajo.

²⁸¹ *La isla de los jacintos cortados*, Barcelona, Destino, 1980. Cito por la edición en DestinoLibro, Barcelona, 1996, pp. 328-329.

propriadamente dicha, el mundo del profesor y de Ariadna, acompañarán permanentemente la narración, orientando el sentido de la lectura.

Es por esto que no compartimos la clasificación que hace Gonzalo Sobejano de la novela como una *metanovela de la escritura*, siguiendo la tipología de Spires, sino en todo caso, para no salirnos de dicho paradigma, creemos que se trata de una *metanovela del discurso oral*.²⁸² La opinión de Sobejano apunta sin embargo un rasgo más de la estructura de la enunciación de la obra, que es, simultáneamente, narración oral del profesor a Ariadna, y carta de amor o diario que éste le escribe, carta que, por otra parte, a veces incluye el relato oral como algo sucedido en el pasado, y otras veces en las que, en cambio, la escritura se realiza con anterioridad.²⁸³ Sobejano da cuenta de la complejidad de la enunciación de la novela señalando que el narrador “se plantea el ejercicio como algo que sería cuaderno de confesiones, carta de amor, novela en proceso (con sus capítulos) y diario secreto”²⁸⁴, pero no atiende a esa traducción de la narración oral y a la descripción de su ritual, tan presente en la novela.

Pero detengámonos, como de ordinario, en la consideración de lo que la novela dice sobre estos aspectos, empezando por las palabras de Torrente en el prólogo de la misma, y en las que una vez más apreciamos la gran integración textual de sus prólogos como *guías de lectura* de sus novelas. El autor persigue así ¿externamente? la misma finalidad que sus *autores* o *narradores* de ficción al caracterizar tan precisamente la narración que producen: intervenir en el proceso de desciframiento, orientando el sentido de la lectura.

En este caso, el prólogo incide en tres direcciones fundamentales: una vez más, al poner de manifiesto su interés por el proceso de la invención. Por otra parte, enmarca el componente amoroso del contenido de la novela, y, por último, subraya, con una divertida digresión sobre su interés en finalizar la novela utilizando el verbo *abarloar*, la presencia de la reflexión sobre el lenguaje y la metáfora como tema metaliterario en la novela.

De esta forma el prólogo nos compensa de la ausencia en los *Cuadernos de un vate vago* de la descripción del proceso y las circunstancias que rodearon la gestación de *La isla*, (a excepción de ciertas alusiones a proyectos narrativos que podrían corresponderle). Con las reservas que nos viene mereciendo la historicidad de los prólogos de Torrente, que más parecen piezas del sistema textual de sus novelas que mera presentación de éstas, así refleja el de *La isla* el interés por la invención:

Verdaderamente, pocas cosas conozco tan excitantes y, en cierto modo, tan reconfortantes, como la descripción que hoy hacen los científicos de ese proceso incógnito en que se engendra la obra poética: seductor por el silencio, fascinante por la oscuridad, inquietante por la ignorancia en que vive quien lo padece: ese artista o poeta que se mantiene al margen o en la inopia hasta que, al fin, estalla

²⁸² Gonzalo Sobejano: “Novela y metanovela en España” en *Ínsula*, 512-513, agosto-septiembre de 1989, pp. 4-6.

²⁸³ Sobejano atiende especialmente a esta dimensión de *La isla* como novela epistolar en “La novela epistolar en La isla de los jacintos cortados de Gonzalo Torrente Ballester, y Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso, de Miguel Delibes”, *Les Cahiers du CRIAR*, 8, 1988, pp. 2-29

²⁸⁴ Gonzalo Sobejano, *Op. cit.*, v. supra, nota 282, p. 5

como una de esas estrellas que lo hacen en las zonas más remotas del espacio infinito con derroche de luz (...) y cuando estalla, conforme acaba de indicarse, apoteosis o epifanía, teofanía (sospechable) algunas veces, el poeta se encuentra en estado similar al de aquellas mujeres favorecidas de los dioses con su amor y su simiente (9-10);

y por las circunstancias en las que en este caso se produjo, al mismo tiempo que así se adelanta el tono y el tema amoroso de la narración:

Yo intentaba decir, mientras tanto, y de tan solemne modo comenzando, que esta novela mía de los Jacintos Cortados no se engendró de ese modo sublime, oscuro y casi sacro, grandioso al mismo tiempo, sino bien a las claras y con testigos: porque fue en una fiesta en la que (...) lo que aconteció fue que llegó hasta mi la esposa de uno de mis más queridos y admirados colegas jóvenes (...) y me advirtió, bromeando, de que (...) acabarían mis lectores por exigirme la edición de ese libro de versos amorosos que todo el mundo, o casi, perpetra a los veinte años (...). Le respondí que (...) no sería imposible que un día cualquiera se me ocurriese inventar una ficción en cierto modo sentimental, aunque sin saber muy bien con qué talante, si el juvenil de la esperanza, o el más romántico de la nostalgia, (...) yo quedé bastante conmovido, porque el germen de una nueva narración había caído en mi espíritu y no podía adivinar, así, de pronto, y en medio de aquel barullo, cuál sería su suerte (10-11)

Este pie forzado (el del autor que quiere inventar una historia *de amor*) de la narración se traduce en seguida en ésta en un profesor que inventa una historia *por amor*, aunque el contenido de esta no se ciña al dominio de lo privado sino de lo histórico (la reconstrucción de las circunstancias que propiciaron la invención de Napoleón). El tema amoroso se queda, pues, nuevamente a modo de imagen autorreferencial, en el intento de seducir con la palabra, en la complicidad de narrador y narratario en el disfrute de la invención, cuya causa y función ambos conocen; y en el tono de melancolía —que a veces nos parece conscientemente rosa— que impregna el escenario de la invención y que realza no sin cierta ironía, la desenfadada libertad de ésta, de la otra *Isla*, donde, todo hay que decirlo, el tratamiento de lo amoroso es casi siempre paródico.

El nexo de unión entre el autor del discurso y el profesor de la ficción tienen en común, amén del amor como motivo narrativo, ciertas circunstancias. Este préstamo de circunstancias biográficas que se ha iniciado, cuando menos en *Fragmentos*, sigue siendo perceptible, si bien se aleja de la ostentación que de éstas se hacía en dicha novela y queda reducido a veladas alusiones a veces de difícil comprobación. Así, el dato que parece más evidente es que ambos comparten la fecha de nacimiento: El procedimiento narrativo que se utiliza para señalar esta identificación recuerda indudablemente cierto fragmento de *La saga*, en el que Bastida y Barallobre, en uno de sus desdoblamientos, pueden viajar a capricho por el espacio y por el tiempo. Bastida renuncia a la visión de grandes acontecimientos históricos y pide ver alguno de los hechos de su vida, (v. supra). Pero entonces se trataba de una biografía tan ficcional como la de Bastida. Ahora, en cambio, el profesor pide a Cagliostro, (personaje poseedor de facultades mágicas como la de viajar libremente por el espacio y el tiempo, y que como veremos, también funciona como un desdoblamiento del narrador), presenciar el instante de su propio nacimiento, que se describe así:

“Si no le importa, señor, preferiría contemplar un acontecimiento bastante más modesto. Sucedió en una aldea gallega, ribera de una ría, hace algo más de medio siglo: exactamente el día trece de junio de mil novecientos diez.” (55)

¿Pertenece a la memoria de Torrente, igualmente, los recuerdos de la visita a una vidente, acompañando a su madre, angustiados ambos por la suerte de un padre marino, destinado en el acorazado *España*?

las [imágenes] de aquella vidente aldeana que leía en el fuego lo que estaba pasando en medio de la mar remota, ante los ojos estupefactos de la mujer y el niño que interrogaban por la suerte del marino partido, padre y esposo: escondía su morro gris el acorazado *España* (74)

Al lado de datos identificadores tan inequívocos como el del nacimiento, se deslizan otros cuya vaga referencialidad, como vemos, sugiere más que demuestra. Por ejemplo, al presentar a las figuras de los cuatro inmortales que introducen la narración fantástica, el profesor dice haber escrito ya con anterioridad sobre ellos en sus páginas biográficas.

Acerca de esas amistades que tú ignoras, tengo algunas notas en mis papeles, y a lo mejor hablo de ellas un día, al margen de lo nuestro y del asunto de Claire, quiero decir, en otro de mis cuadernos (...). En otro lugar y tiempo, aunque no muy lejanos, conté los términos de mi encuentro, una tarde, en Nueva York, con el Judío Errante. No sé de nadie que lo haya comentado, ni en privado ni en público, para extrañarse o para reírse, y estoy por sospechar que poca gente habrá leído las páginas en que lo cuento, de las autobiográficas precisamente, y no de amena invención (...) ¿cómo no iba a existir un lector lo bastante inteligente, (...) como para interrogar al protagonista, o, de no creerlo tal, al narrador? Pero es el caso que jamás me preguntaron por Ashverus, hasta el punto de haberme hecho creer que la memoria de su nombre se haya perdido, pues no quiero pensar que se interprete el mío como relato fantástico, cuando no como invención burlona, de las que no pueden recibirse con la apetecida seriedad, sino con la irritación o la repulsa que reclama la mentira. (45-46)

En estas páginas de modesta crítica pretendíamos entablar un diálogo con el texto de ficción, respondiendo a las preguntas que formula, y sin embargo, no habíamos podido documentar en los diarios o memorias de Torrente esas referencias, y, sin embargo, sospechábamos su existencia, pues a qué mencionaría como publicadas, si no, sus supuestas memorias un narrador que ni siquiera dice su nombre. Debemos a Carmen Becerra Suárez la noticia de su existencia en la introducción biográfica incluida en la Obra Completa de Torrente.²⁸⁵

Esta identificación metadiscursiva recuerda la modalización metaficcional de Fragmentos, y desestabiliza la configuración de la imagen de un narrador que sea, al mismo tiempo, personaje en la ficción. Un nuevo índice, en este sentido, de esta

²⁸⁵ Obra Completa, I., Barcelona, Destino, 1977.

identificación puede encontrarse en el hecho de que, frente a sus interlocutores inmortales, el narrador se desdobra en un yo racional, que no cree nada de lo que dicen. A este yo racional del que Torrente habla en sus *Cuadernos* y que le representa en *La saga* encarnado en el desmitificador Jesualdo Bendaña, —personaje al que proyectó atribuirle el papel de crítico en *Fragmentos* que finalmente, y con un tratamiento muy distinto desempeña Lénutchka (v supra) — le atribuye los errores que ha cometido en su vida.

siempre queda en el interior de la conciencia, agazapado, esa especie de simio racional (...). Bastantes veces, a lo largo de mi vida, intenté desembarazarme de semejante personaje, expulsarlo de mí mediante los más increíbles exorcismos, sobre todo en aquellas ocasiones en que, por haber seguido sus consejos, cometí esa media docena de errores de que puedo arrepentirme y que me han ido conformando; pero no fue posible, porque él es yo mismo, es una parte indestructible de mí (...). Todo el tiempo que duraron mis relaciones con aquellos irreprochables caballeros, Enoch, Elías, Ashverus y Cagliostro, no hizo más que increparme y reírse de mí (49);

¿no podrían representar estos errores las novelas “realistas” de Torrente, cercanas, efectivamente, a la media docena?

Y un último apunte en este sentido: el personaje de Cagliostro se corresponde con cierto recuerdo de la infancia del narrador:

cuando le conté hasta que punto su nombre y su figura me resultaban familiares y admirados, así como frecuentemente rememorados, incluso con emoción y terror, a partir de aquellos tiempos de mi infancia en que José Bálsamo, uno de sus muchos nombres, iba y venía y reclamaba mi atención en cuanto protagonista de unas novelas hartamente leídas. (50)

Quizá no sea demasiado atrevido suponer que seguimos en el mismo juego de desdoblamiento de *La saga*, y en el mismo terreno simbólico acerca de la invención, en el que el Conde Cagliostro pueda ser, como el de José Bálsamo, uno de los infinitos nombres de J.B.

Desdoblamiento y caracterización del narrador

Gonzalo Torrente teje en *La isla de los jacintos cortados*, por lo tanto, una compleja trama enunciativa que arranca de su propia proyección autorial, y se desdobra después en diferentes voces narrativas, que no siempre comparten la perspectiva o la distancia hacia lo narrado. A veces desdoblamiento del narrador, a veces interlocutores, a veces la figura del narratario que entra en el juego del relato, a veces personajes de la narración que se está inventando: son, como vemos, los lugares particulares de la narrativa de este autor, con una coherencia interna tal que los ha convertido, ya, en sus lugares comunes.

Si empezamos por señalar la imagen que proyecta el narrador en el texto, además del mencionado préstamo de las circunstancias personales de Torrente, algunas tan

específicas como la fecha de nacimiento, otras tan imprecisas como los recuerdos infantiles, y, en todo caso, la de ser un profesor de literatura, gallego y trastornado en una universidad norteamericana, debemos detenernos en cómo éste se define a sí mismo al suponerse enfrentado al protagonista de su invención:

¡Y es lástima, porque me gustaría hacer alguna vez en mi vida de Lanzarote del Lago, o al menos de San Miguel. ¿Lo imaginas, la batalla entre el cojo Aldobrandini, ducho quizás en ardidés de pelea, y este profesor cansado que sólo supo en su vida manejar la palabra? Lanzarote del Diccionario, o así... (238)

Y en cómo, ante la apurada situación de su colega por su teoría sobre la invención de Napoleón, va interesándose paulatinamente en el tema:

Me dio tiempo a pensar en la historia de Agnesse, vagamente sabida, aunque no en los episodios amorosos, mal conocidos entonces. (29);

para lo que no duda en documentarse en diversas fuentes, que, aunque apócrifas, con su ropaje libresco parecen dar mayor seriedad a la disparatada anécdota que justifica la invención:

Primero me explicó someramente las relaciones de Agnesse con el tatarabuelo poeta, si bien añadió una nota bibliográfica para que ampliase el tema por mi cuenta (...). Después me refirió que en una de las cartas de Agnesse ya publicadas (por quién y cuándo no viene al caso), figura una frase reveladora de que *sabía* cómo, cuándo y por quién había sido inventado Napoleón (31-32);

o, paralelamente, y de la mano del mismo tema de Napoleón, utilizado ya en *Fragments*, introducir el conocido recurso a los desdoblamientos y narradores alternativos:

“¿Sabe que consiste en que cierta persona crezca dentro de otra?” . “¿Como Napoleón dentro de usted?” le respondí con sorna; (...) el uso del verbo *crecer* no era apropiado, ya que, más que de un crecimiento, se trataba de una acumulación, tal vez de una instalación, de la que resultaba a fin de cuentas lo mismo, es decir, una entidad viviente a la que convendría en todo caso aplicar los últimos descubrimientos y las últimas afirmaciones acerca de su esencia y consistencia sacadas de la psicología conductista y de las modernas teorías del personaje. (30-31)

como vemos fundamentado ahora en un discurso igualmente libresco y vestimenta científica.

Introducido por Claire, que intenta apoyar su inverosímil teoría científica con la utilización de métodos extraordinarios, el procedimiento de los desdoblamientos arranca así con su intención de imbuir, mediante hipnosis la personalidad del mencionado personaje de Agnesse, —poseedor del secreto de la invención de Napoleón— en el de Ariadna. El narrador se burlará a lo largo del relato de ese intento pseudocientífico, y demostrará la superioridad de su método: la invención libérrima, el poder creador de la imaginación y la palabra. Así arranca el proceso de su desdoblamiento, ahora sí verdaderamente extraordinario, primero, en un grupo de interlocutores que le enseñarán a

ejercitar el poder de su fantasía. Son los *inmortales* que hemos mencionado anteriormente, y cuya aparición se describe así:

Me veo, pues, precisado a repetir, aunque con menos palabras, que Ashverus y yo nos encontramos en un café de Nueva York una tarde de estío, y que en aquel momento se inició una curiosa amistad que aún mantenemos, aunque no ya como antaño, trato frecuente de entrevistas y demorados coloquios (...).

No esperaba la menor relación de Ashverus con el libro de Claire ni con el tema de Napoleón. Ashverus no escribe historia: la viene haciendo desde hace aproximadamente dos mil años (...). Si lo menciono aquí, si lo traigo a colación, es porque gracias a él conocí y traté en Nueva York a personas, frecuenté círculos (...). Así fue posible, y así lo es todavía, que el que se llama a sí mismo Enoch, y asegura ser el de la Biblia, plante diariamente su tenderete y su bandera estrellada en una acera de la calle Cuarenta y Tres (...). Del mismo modo, en un lugar no lejano (...) el que dice llamarse Elías y vende libros antiguos, a poca confianza que se tenga con él, cuenta a quien quiera escucharle lo del carro de fuego que le llevó por los aires (...). Pues ya van tres inmortales. Del cuarto te hablaré ahora mismo: no es de los milagrosos (...) sino más bien de los técnicos, poseedor de un secreto químico que le permite mantenerse (...). Lo conocí por mediación de Ashverus y a petición mía (...) se presentó como el conde Cagliostro (...). Me resultó agradable aquel a quien no sé si llamar farsante o tenerlo por la auténtica persona a que su nombre remite, y debo decir que otro tanto me sucedió con los otros, me sucede todavía (46-49)

Además de estas reservas irónicas del propio narrador hacia la credibilidad de estos personajes, se nos indica claramente su unidad funcional en el relato:

Voy a hablarte del tiempo, y para eso he de referirme al Gran Copto, y antes que a él, a Ashverus, porque el uno trae al otro, porque el uno vino por el otro, con otros más, místicos todos y misteriosos (45);

y, en última instancia, su verdadera realidad de proyección, sueño o imaginación del autor, aunque, como en este caso, se trate de un autor circunscrito en las fronteras de su relato:

lo que oí de labios de ese hombre a quien llaman el Gran Copto, cuyo origen, cuya verdadera identidad desconozco, cuya razón de existir no se me alcanza, pero que bien pudiera obedecer a que está también formado de la sustancia del ensueño. (70-71)

Como sucedía en *La saga*, estos interlocutores iniciales con los que plantear la invención desaparecerán cuando ésta comienza a tomar cuerpo. La invención es la Isla de la Gorgona, con su remedo de historicismo ochocentista, y en adelante, por tanto, los disfraces del narrador en narradores y fuentes alternativas y los cambios de focalización narrativa, corresponderán al universo de ésta y sus personajes. (Excepción hecha de Ariadna, que pertenece al mundo del narrador, y del que por su importancia funcional, como personaje, narratario y narradora alternativa, nos ocuparemos después separadamente).

Del trasvase del relato al mundo de los personajes es una muestra inequívoca la inserción de los relatos de sucesos extraordinarios narrados por el cónsul inglés en forma de cartas a su ministerio (extraordinarios dentro del mundo, ya ficcional de La Gorgona, como la descripción de la llegada a la Isla de Poseidón y su cortejo, o la batalla naval de la Isla, trasmudada en navío de guerra, con la escuadra francesa): La primera de ellas transcrita directamente, la segunda referida por el profesor, lo que subraya su identidad como narradores.

Parecido desdoblamiento enunciativo, si bien de mayor significación narrativa, es el personaje de Agnesse. Acude a métodos de conocimiento extraordinarios, como el profesor, y, como él, posee una gran voluntad inventiva:

Agnesse (...), se halló en posesión para siempre de aquella virtud singular, merced a la cual leía en los espejos como en un libro, o presenciaba los espectáculos que se repetían en ellos como si asistiera al teatro, (...) los mendigos que acudían al pórtico le llenaban la memoria de relatos antiguos, que remontaban a los tiempos en que estaba sin gente la laguna y por la mar andaba Ulises. Un profesor lunático le enseñó unos cuantos idiomas cultos y le imbuyó el gusto por los cuadros y las músicas, le hizo aprender de memoria versos de los poetas muertos, y recitarlos en la terraza nocturna ante la ciudad dormida (...). También le hablaba del amor y el heroísmo, de la libertad y de la aventura, y proyectaba con palabras precisas, aunque poéticas, el porvenir de una Agnesse ya adulta, que ella buscó después en los mismos espejos, sin hallarla; que intentó más tarde imaginar (...) si bien, diríamos hoy, aquellas imaginaciones no pasaban de meramente formales, casi puro movimiento y puro cauce, ya que a la niña le faltaba experiencia para llenarlas de sustancia, fuera política, erótica o religiosa, y a lo más que llegaba como cualquiera de su edad, era a atribuirse actos de heroínas halladas en las novelas. (61-62)

Convertida ya en personaje protagonista en La Gorgona, su figura y descubrimientos orientan la atención del narrador

Sentado en tú sillón, pitillo tras pitillo en la mano, miré las llamas, dulcemente tiernas, apenas por encima de la brasa, y mirándolas, me dejé empujar por la curiosidad de contemplar a Agnesse, no dormida, según la habíamos dejado (...), sino unas horas antes, cuando se quedó sola y pudo pensar en sí. (...) Entonces se volvió. Sin esperarlo, se halló delante de un espejo en el que pudo verse casi entera: un espejo grande, *profundo*, de ancho marco labrado en madera oscura. Miró, pero no se miraba, sino que intentaba ver más allá de su propia figura, en un fondo todavía turbio, pero *sonoro* (...), *era precisamente un murmullo como de voces* que no podía eludir, que crecían ya y la envolvían (...). Corrió al espejo, se agarró a los lados del marco, hundió en el fondo remoto la mirada: vio figuras confusas y mezcladas; a cualquiera de nosotros nos hubiera parecido un negativo cinematográfico varias veces impreso. (...) sabía que tras unos días de acostumbrarse, los podría discernir, ordenar y entender (163-164);

hasta el punto de llegar a fusionarse en una sola focalización narrativa que convierte al personaje y al narrador en una sola entidad, aun en la misma función como tal narrador:

Lo iluminé todo, creo que llegué a hacer conjuros y, por supuesto, una taza de té. Sólo entonces pude encender la lumbre, y como cosa natural me senté ante ella: en

un principio, atraído por las llamas que empezaban. Después, ya crecidas, se me ocurrió que la historia de ayer bien podía completarla. Estoy seguro de que lo hizo Agnesse, comida como estaba de la curiosidad: de que preguntó y averiguó sobre la vida de sir Ronald y sobre la muerte de Inés. Son acontecimientos que nosotros también debemos conocer, pero los procedimientos al alcance de cada cual no son los mismos, ni obligan a trámites idénticos: pues los dejamos, de momento. (178)

La identidad llega a ser tal que además de utilizar los mismos métodos e interesarse por los mismos temas, se llega a proponer la de sus conciencias:

Conviene sin embargo recordar que un buen conjunto difícilmente alcanza a protagonizar una historia como la que perseguimos, y que lo que nos importaba realmente era Agnesse. Tenía frente al espejo puesto un asiento, (...) porque sentarse ella e iluminarse el espejo en su interior fue cosa de un instante, y recordé la sesión de brujería de Cagliostro, aquella que te conté, y la misma operación; pero así como Cagliostro me permitió ver (...) mi propio nacimiento, de lo que Agnesse miraba no nos llegaba nada; y así te dije que, o nos marchábamos, o intentábamos meternos en su conciencia e instalarnos allí, más o menos como yo había hecho aquella misma mañana con sir Ronald. (200)

Y, por último, cuando empezamos a sospechar que no es una fuente fidedigna, el narrador se solidariza con sus posibles mentiras:

En los cartapacios de sir Ronald Sidney constaban, por supuesto, los esbozos del poema al barquito en botella (...). Con el regalo del ministro delante, Agnesse lo releyó y deseó una vez más que aquellos versos hubieran nacido en su regazo, y lo demás pertinente. ¿Sabes, Ariadna, que el velero embotellado que, en el Museo Británico, acompaña a los manuscritos de sir Ronald, es un bergantín-goleta, *H.M.S.*, y no la fragata española que de verdad sir Ronald regalo a Agnes? Alguien miente en esta historia, Ariadna. ¿No seré yo? (276);

en una acertada formulación narrativa de lo que no deja de ser una obviedad empírica: la de que los personajes de una narración no tienen otra sangre que la del autor que los inventa; y que este dominio autorial incluye cualquiera de los tratamientos y convenciones narrativas utilizadas, como cuando, ironizando sobre la focalización externa del relato objetivista, se dice del personaje de Ascanio:

Cuáles eran sus verdaderas intenciones, cuáles sus motivos, puedo sólo colegirlo, nunca saberlo a ciencia cierta, porque yo alcanzo a escuchar, y escuché, las palabras de Ascanio, pero no me fue dado escrutar en su interior; aunque por su personalidad, y por lo que llevo hasta ahora oído de su boca y aprendido de sus actos, sean lícitas algunas conjeturas: lícitas por coherentes con esa personalidad (127);

o, al contrario, se juega a la descripción de la focalización interna, como en el caso del de sir Ronald:

cuando aún no lo había decidido, me llegó de no sé dónde la ocurrencia de colocarlo ante sus propios versos, (...) y cuando casi estaba decidido, una involuntaria necesidad de juego me sugirió la posibilidad de mostrarle sus propios

versos *antes de haberlos escrito* (...). No sé si recuerdas las condiciones que Cagliostro me anunció para esta clase de entrevistas: penetrar en un sueño, convertirse en ingrediente de él. (...) las imágenes que en aquel momento ocupaban su sueño me mostraron que seguía pensando en ella, aun dormido: claro que en el sueño tales imágenes no aparecían en orden, sino en tumulto y vaivén, a otras ajenas mezcladas, pero formando un conjunto como un mundo, cerrado y compacto, por cuya superficie no se podía penetrar: hasta que cambió de postura, el durmiente, en la cama; en aquella fluencia se hizo una especie de grieta, y pude dejarme resbalar hasta un ámbito del espíritu infinito, radiante de luz dorada, pero vacío, ya que mi intromisión había ahuyentado, o destruido, o diluido en átomos fugaces, el torbellino acabado de contemplar. (...) Lo que sucedió con aquellas imágenes del sueño de sir Ronald fue que regresaron a la luz y al vacío, aunque ordenándose de distinta manera, porque formaron una calle que, no puedo explicar por qué, supe en seguida que estaba en Edimburgo (...). Imagino que la realidad indudable de mi intromisión se había acomodado a un esquema general según los modos de sir Ronald para inventar historias de misterio. (178-181);

personaje con el que Torrente vuelve a la paradoja utilizada en *Fragments*, en el viaje del Maestro Mateo por el tiempo para poder ver su obra ya realizada y así poder copiarla y realizarla efectivamente.

Así pues, los personajes, por mucho que se juegue a suponerlos autónomos, no pueden ser otra cosa invenciones, desdoblamientos, proyecciones de la imaginación del inventor:

y a lo mejor resulta de ellos, no sólo que coincido con Ascanio en ciertos gustos, sino que somos uno y el mismo personaje (217)

Desde el conjunto de este complejo sistema enunciativo que acabamos de describir, la novela despliega ante nosotros el característico juego autorreferencial del autor: la descripción del proceso de invención de la narración, su posterior existencia como algo dado, ya convertido en escritura; el reflejo de la estructura temporal y espacial de la narración, e incluso el de la significación metaliteraria que sobre la novela proyectan todos estos elementos.

La invención

Los interlocutores inmortales del profesor le enseñan, como vimos, un método para viajar por el espacio y el tiempo en cualquier dirección. Se consigue asomándose a cualquier superficie reflectante, preferentemente la de un espejo, con el ánimo atento y libre de los prejuicios de la lógica.²⁸⁶ Esta formulación en la novela del mecanismo que,

²⁸⁶ Como se pone de manifiesto en la explicación que el narrador da a Ariadna: "Cuando me preguntaste por qué llegué contento, (...) te respondí (...) que porque estaba ya en posesión del *Sésamo* (...) y que lo de poseer, en cuanto aclaración, se queda en la mitad, porque no es sólo eso, sino como si al mismo tiempo me hubieran reintegrado al poder de crear mundos o al menos de sacarlos de la manga, como un prestímano: había temido que Cagliostro me dotase de alguno de esos instrumentos mágicos, lámpara o polvos: infundado temor, porque él mismo, según me dijo, nunca usó de semejantes recursos, sino tan sólo del poder incalculable de la mente cuando

precisamente, sustenta la convención narrativa elemental, formulada por los teóricos de la ficción como la *suspensión de la incredulidad* se reviste de una retórica y un ritual determinado y minucioso del que las enseñanzas de Cagliostro son el pretexto inicial:

“Exactamente. La anulación del tiempo beneficia al espacio. la historia es una especie de paisaje con figuras, aunque prácticamente interminable. (...) El espacio es circular y giratorio. (...)” “¿Y hace falta dormirse para verlo? -le pregunté-. Hipnotismo y cosas de esas.” (...) “Sirve cualquier superficie reflectante: un vidrio de la ventana, la faz del mar cuando está calmo. (...) El espejo tiene la ventaja, debida al marco, de que es posible asomarse a él e incluso arrojarse desde él a la corriente, o planear sin limitaciones.” (53-54);

y que en seguida son asumidas por el narrador, que es invitado a inventar por sí mismo sin necesidad de ayuda alguna de sus maestros, dada la facilidad del método:

Podría sin embargo explicarse como efecto del cansancio, ya que añadió que por qué no me decidía a obrar yo por mi cuenta y a contemplar en mi casa los episodios del viaje: bastaba con un espejo y las palabras... (68)

Pero lo complicado del disfraz de la invención no se lleva más allá de lo que verdaderamente es, una manera de introducirnos en el universo narrativo, un indicativo fronterizo, como el simbolizado en *La saga por la niebla*²⁸⁷, ya que el autor no deja de confesar la propiedad de su patente:

Confieso que lo de los espejos, ese ir de uno en otro como quien va de una ventana a otra en busca de paisajes distintos, es de mi personal descubrimiento (63)

Es más, el profesor se permite adaptar las enseñanzas recibidas a su gusto particular, perfeccionándolas, sustituyendo la visión en los espejos por la de las llamas del hogar:

Consiste pura y simplemente en ver y en hacer ver: para esto está el fuego, está el tumulto inquieto de las llamas: elocuentes, más que cualquier espejo o que cualquier redoma, pero de esto ya te hablaré (67)

La excusa para este cambio procede del mundo mítico del autor, que conscientemente confronta lo atlántico con lo mediterráneo a partir de la anécdota del intento fallido de obtener imágenes de los espejos:

y fue que quise llevar a cabo las enseñanzas de Cagliostro, y lo preparé todo como en un teatro: ventanas entornadas, una vela en el fondo, encendida, y el espejo en la silla (...). Pues no me fue posible arrancar al espejo ni la más modesta imagen (...).

no se la encierra en los límites escuetos de lo convencional y de lo matemático: ¿en ese caso mueve montes, trastrueca tiempos, anticipa visiones y nos transporta a esas ínsulas extrañas que los científicos llaman la cuarta dimensión! (...)” (p. 69).

²⁸⁷ Procedimiento que, por cierto, también se utiliza explícitamente en la novela, al decir que la distancia que separa el mundo del narrador del de su invención “no es más que un tiempo breve, lo poco que tardaremos en desvelar cierto jirón de niebla que nos separa de la otra Isla (p. 72)”.

Espejos, cosa vuestra, de esas riberas, no de las mías. En las riberas del océano, y también en los montes aledaños, y en los de tierra adentro, las verdades del tiempo se leen en el fuego. Como lo hacía Viviana, la que tuvo a Merlín prisionero en la tumbaga fulgurante de un anillo; como lo hizo Nyneve, que encerró al tal Merlín en el palacio de palabras, viento y ensueño que él mismo había inventado, y allí espera. Lo nuestro, Ariadna, es el fuego: por eso interrogué, temblando de esperanza, al de la chimenea, y *las llamas respondieron*. “¡No! -grité- ¡El Artemisa, no! ¡Antes, antes! ¡Quiero enterarme de algo de la revolución de La Gorgona!” El bergantín donde Agnesse dormía, tranquilos ya su corazón y el mar, se hundió en el centro oscurecido de las llamas, y apareció la Isla... (73-75)

El fuego o los espejos, sólo aparentemente enfrentados, formulan nuevamente la síntesis feliz proclamada en la *La saga* y en su capital híbrida de espíritu heleno y celta, y en la cual la significación del mito de los J.B. se formulase con la máxima de que J.B. significase *hablar como los griegos y soñar como los celtas*. El autor, en todo caso, no pierde nunca la ocasión de proclamar su control último de la invención:

Me detuve algún tiempo en unas imágenes que no sé si salieron de la lumbre o las puse yo allí mismo (280);

a pesar de que el ritual no deje de tener su importancia, cuando, fracasado su intento de seducir con la mentira, aunque como ésta lo fuese poética, se refugia en el mismo:

Fuera, nevaba, y en la sala de estar, frente a nuestros sillones, lucía, última vez acaso, el fuego, no sé si llamarlo ahora telón de nuestro teatrillo (343)

Sin embargo, y sólo como refugio personal o como escapatoria, pensé en el cuento, busqué en las llamas su continuación, y no por encontrarlo indispensable, el subterfugio ígneo, sino por fidelidad a lo que había sido rito y ceremonia. (347)

Pero metodologías y rituales al margen, cuyo significado, como todo ritual, es claramente el de instaurar un contexto nuevo, (lo es ya el hecho de abrir un libro, aquí de esta forma duplicado y enfatizado en su interior), en este caso, el de la narración imaginaria de los sucesos de la isla de La Gorgona, debemos señalar cómo la novela describe el proceso de la invención. Ya hemos señalado el planteamiento narrativo que lo motiva, relacionado con la invención de Napoleón, y que justifica la paráfrasis del modelo de la *novela histórica*:

Me sugirió, pues, el Gran Copto que orientase mi búsqueda, o al menos mi curiosidad, hacia la Isla de La Gorgona: (...) más historia que tierra, como quien dice toda la historia que un brazo de piedras amontonadas, Ulises, Eneas, los Templarios, y ya te lo contaré. (57);

y que en seguida se cifra en el poder creador de la palabra

volví junto a Cagliostro, le llevé los diarios y las revistas en que critican el libro de Claire, le expliqué de qué se trata y lo que quiero averiguar. “Me dijo usted que orientase mi curiosidad hacia la Isla de La Gorgona. También me dijo que puedo ver lo mismo que usted ve. ¿Cómo se hace?” Cuestión de palabras, Ariadna: eso

fue lo que me respondió: ¡Todo lo importante del mundo se resume en palabras, abren o cierran, atan o libran! Las aprendí y dejé que de mis labios volasen. (67);

formulando así en el seno de la ficción la teoría de la narración que Torrente ha descrito en sus páginas críticas, en las que la imaginación necesita someterse al molde del lenguaje para conformarse en *novela*:

antes bien, si no metiera en las palabras esas imágenes surgidas en las llamas, serían imágenes inútiles, y a lo que yo me debo es precisamente a las palabras, y como son palabras lo que vas a recibir, ¿qué más te da que procedan del fuego o de un espejo, o que las haga salir de tu cuerpo dormido? (77)

El sustento de la narración de *La isla* no es, pues, diferente del de *Fragmentos*, pues su única entidad está fundada en las palabras. Ahora bien, su grado de explicitación no es en esta ocasión tan denso y constante como para dificultar el proceso de creación de imágenes o para crear la impresión del inacabamiento de la invención, dejando a la novela en mero proyecto. Bien al contrario, en *La isla* la invención va configurando un universo coherente y de entidad y personalidad creciente, donde la fantasía no tiene barreras. Esta proclamación del poder de la imaginación también se formula sintéticamente:

soy señor de las imágenes y podré viajar contigo, ir y venir por el tiempo, que debe ser algo así como usar de resbalillo un rayo de sol poniente. (69-70)

Por lo demás, la autorreferencialidad alcanza a numerosos matices de la creación narrativa, desde la ironía ante la necesidad de respetar el *tempo* de la acción cuando éste es excesivamente lento, como, cuando ante la demorada visión de un barco viajando a la Gorgona, del que solamente interesa el hecho de que transporta a la Isla a personajes de la narración, el profesor pregunta a Cagliostro:

“¿Y tenemos que aguantar aquí, contemplándolo hasta que amaine?” “No parece muy distraído.” “¿Y no podríamos darlo por amainado, y ver la arribada del barco a La Gorgona?” “Habría que esperar. Todo tiene sus trámites, y desconozco los conjuros que pueden abreviar la duración de un temporal.” Lo dijo con desgana, y no sé por qué me pareció advertir cierta contradicción entre aquellas palabras y lo que el otro día me había revelado acerca de la simultaneidad de todas las acciones. (68);

a, en el polo contrario, reflejar el uso del resumen que recrea un ambiente en el que después podrán irse perfilando los detalles:

No creas, Ariadna, que la síntesis de una revolución, aunque abarque tan poco espacio como el de La Gorgona, es cosa de palabras escasas. Estoy abreviando lo que me gustaría contarte por lo menudo y con el necesario patetismo, o, ¿quién sabe?, el melodramatismo inevitable: aquellas noches de conspiración y vigilancia, embozados que se deslizan como sombras por las esquinas oscuras, guardianes sigilosos que piden el santo y seña, conciliábulos, disputas de estrategia y de táctica, arengas *sotto voce*, y también ejecuciones secretas de traidores y eliminación de sospechosos. (84)

Otras veces, la referencia del proceso imaginativo, como vimos tan presente en las novelas de Cunqueiro, es el sueño, equiparándose así la entidad de lo fantástico con lo onírico:

Pero antes quiero precisar lo de Cagliostro. Me dijo: “Si va usted a La Gorgona por esos años que dice, no deje de visitarme. Me hallará disfrazado de cura en el palacio del obispo y podré contarle cosas”. Le pregunté si en ese caso me reconocería. Me respondió que no: “Hace ciento setenta años, amigo mío, usted aún no existía”. “¿Cómo, entonces, podremos visitarle? ¿A la manera, acaso, de una premonición?” “A la manera de un sueño. Sólo así tal encuentro no podrá influir en los hechos posteriores. Tenga usted en cuenta que si el ir y venir de la gente al pasado, como yo he ido tantas veces, o al futuro, como he ido también, pudiera alcanzar otra clase de realidad que la del sueño, estaría en nuestras manos la corrección de la historia (...)” Me daba cuenta, Ariadna, conforme le escuchaba, de las puertas que así nos quedan francas, pues jamás se me hubiera figurado que se pueda ir más allá de la contemplación desconfiada del pretérito. Sin embargo, ¿lo comprendes?, aun a riesgo de no pasar de meros entes oníricos, *podríamos hablar a Agnesse y también a sir Ronald, y su respuesta, soñada o no, serán palabras suyas.* (70)

El objetivo fundamental, en todo caso, es retener a Ariadna con su relato, manteniendo tensa la rienda del interés de la ficción, aunque sólo sea durante el instante mágico de la lectura, —representado aquí en el relato oral, que el profesor entrega directamente, sin mediación alguna, a su narratario— al mismo tiempo que discurre la invención:

y hasta creo que no pestañeaste en tanto que mis palabras duraron en aquella penumbra (...). Creo recordar que el silencio, y la ocasión propicia, y el deseo que tenía de interesarte, inspiraron mi palabra, y que fueron fluentes y brillantes las imágenes de mi relato. (116);

creando en el auditorio o en el lector una sensación de realidad, aunque se sepa, y aun se proclame efímera. El camino de la ficción tiene, en cualquier caso, dos direcciones: la apariencia de realidad del mundo inventado:

De manera que estábamos ya hablando de Ascanio y Flaviarosa como de personajes reales (...). Pero he aquí que nosotros, inopinadamente, andamos dándole vueltas a la Isla y a sus personajes (131-132);

y, recíprocamente, la de la incorporación del lector al universo de la ficción, como veremos, representado en varios episodios de la novela:

En esto estábamos, broma va, broma viene, imaginándonos en el París del Consulado y no en el Estado de Nueva York, año el que sea tras el acceso a la luna (194)

Este viaje, tan antiguo como el de Alicia al país de las maravillas, se realiza aquí siempre sin perder la conciencia de su ficcionalidad. Del mismo modo que el *metatexto* de la novela nos recuerda permanentemente que la narración es pura invención del profesor, en los viajes de éste y de Ariadna a La Isla, nunca han de olvidar que el único espacio de

su realidad es un asiento frente al fuego en la cabaña en una isla *real* del Estado de Nueva York:

Te gustó el escondrijo, a cobijo del viento, y en él te acomodaste (es un decir) y yo a tus pies, más o menos según lo acostumbrado en la cabaña remota: a la que no querías regresar, de momento (196)

En cualquier caso, este proceso de seducción del lector no es perfecto. El mundo creado en la narración no suplanta, ni puede perfeccionar la verdadera realidad del profesor, llena de insatisfacción y de nostalgia, ya que su historia no consigue seducir a Ariadna, ni hacerle olvidar a Claire:

Pero como no te tengo nunca más que a distancia, más que tú ahí y yo aquí, necesito engañarme, por lo general, con la esperanza, a veces con la magia, pero acaban juntándose en una y en la misma cosa, mi esperanza en el poder de la palabra: aunque la mía sea de las modestas, de las que sólo consiguen retener, jamás aproximar, menos aún sujetar y encadenar. Mi palabra, por ejemplo, es incapaz de traerte, ahora que no estás y que te necesito. (...) ¡Ah, si supiera trazar el círculo de la omnipotencia (...)! Entonces, de la fogata que encendí (...) por la virtud del círculo y de la palabra aparecerías tú (...). Y después de besarte (...) te invitaría a escuchar las historias de hoy: esas que van escritas ya, y las que todavía no inventé. (234-235)

El fracaso, eso sí, no es aun total, y pequeñas conquistas estimulan la capacidad fabuladora del profesor:

“Aunque a veces no lo creas, tu compañía me ayuda... Tu compañía y tus historias.” Me agarré con fuerza a aquel tenue cable que me tendías: “A propósito de historias... Hoy he tenido un hallazgo, en realidad una verdadera perla inesperada, un premio a la constancia.” (251);

que, cuando el interés de Ariadna decae y su relación camina hacia el fracaso definitivo, se esforzará finalmente por retenerla con su relato:

No te marches aún. Deja que te retenga un poco más, y que te hable. ¿No ves que todavía lucen las llamas, y lucirán? Por el hecho de que se haya suspendido la visión del entierro así, de repente, solo porque el viento haya soplado, no vayas a pensar que también yo he dejado de inventar. Lo que sucede (...) es que han mutado las imágenes igual que cuando cambia el escenario en el teatro, y tras el primer acto viene el segundo, con el paisaje distinto. (370)

Pero aunque la invención fracase finalmente —sólo como arma de seducción del narratario del relato, no del implícito— ya anteriormente se ha sugerido veladamente su futilidad, referida a la gratuidad de alguno de sus episodios

¡Inútil sobre todo, perfectamente poético, como un verso en el que se dijera, palabras escogidas y candentes, lo que se puede decir en prosa y lo que en último término no es indispensable que se diga! (191) [sobre el viaje al interior de la conciencia de sir Ronald];

ni se deje de poner en tela de juicio la *veracidad* de la invención

¡Da escalofríos verlo...! ¿Verdad? ¡Un cabello tan lindo, tan leonado, de ondas tan generosas, obra maestra de sabe Dios qué peluquera...! ¡Él solo hubiera hecho feliz a un amante, de haber existido alguna vez la Muerta y haberse dejado amar! ¿Dices que Butarelli? ¡A saber si no es una invención de la vieja, a saber si escribió alguna vez el *Misserere*, a saber...! Todo lo cual contradice a lo que llevo dicho. (366);

cuyo resultado, en última instancia, aunque no sea real, se justifique al menos por su hermosura:

Yo no voy a demostrarte que las cartas de Agnesse son apócrifas y que forman un solo cuerpo con ese gigantesco apócrifo que es la historia de Europa durante cuarenta años; lo que voy es a contarte, por sus pasos, eso sí, por qué en un momento dado pudo Agnesse escribir que Napoleón era un bulo. Reconoce al menos que sacar tal conclusión del espectáculo del fuego es necesariamente hermoso. (77-78)

Ariadna: narratario y narrador

Como el personaje de Lénutchka en *Fragmentos*, y, aunque en un sentido muy diferente, el de Julia en *La saga*, de nuevo un personaje femenino va a tener un papel protagonista en la estructura enunciativa de *La isla de los jacintos cortados*. Se trata de Ariadna, como se ha dicho, una antigua alumna de Claire, enamorada de éste y de la que el narrador está igualmente enamorado, y con la que comparte la cabaña alquilada en la isla. Toda la narración le está dirigida, mediante el uso de la segunda persona, por lo que su protagonismo funcional como *narratario* es indiscutible.

El propósito del profesor no es, simplemente, el de hacerla destinataria de una historia, sino el de conquistarla por el interés y la brillantez de ésta. Si Lénutchka, como función narrativa, ejercía la crítica, Ariadna representa el papel de *lectora*. De ahí que el empeño de atraparla con su palabra y retenerla bien pueda simbolizar la seducción, análoga si se quiere, que el autor persigue ejercer con sus novelas sobre el lector.

A la luz de esta importancia funcional atribuida al personaje de Ariadna deberemos señalar las alusiones con las que el *metatexto* de la novela la pone de manifiesto: en los fragmentos significativos que le están dedicados puede apreciarse una gama muy amplia de significaciones. Partiendo del reiterado papel de destinataria de la narración que se le atribuye, Ariadna, como Lénutchka, a veces representa la función crítica del curso que va tomando la narración, pero otras veces siente la necesidad de ser cómplice de la misma y colaborar en ella como narradora. Como narratario se muestra habitualmente interesada, pero pocas veces se entrega sin limitaciones al embrujo de la historia, y, con mayor frecuencia, se mostrará recelosa del valor de la misma, y aun desencantada. Digamos por último que, al hilo de estos temas, se plantean otros que son constantes en los diferentes órdenes autorreferenciales de la novela que venimos señalando.

La primera apelación a Ariadna como destinataria de la narración, se produce, no sin una irónica comparación del efecto de creación de un mundo imaginario en ésta con el trance alcanzado por el efecto de una droga, llena de referencias intertextuales:

Ariadna, mi niña, olvídate de todo, quizá también de ti misma, y dispón al asombro ese ánimo entusiasta que alguna vez te sirvió para elevarte. ... Sí, no te enojés: aludo con alguna ironía a aquella ocasión en que fumaste marihuana, en que encendiste el porro en espera de que el humo sirviera de vehículo ascendente y de que te llevara, ¿adónde? Ni tu misma lo sabías: a un mundo de colores (...). La barca que yo te invito a tripular no se menea, el aire que te invito a respirar a limpio huele, la mano a que te ofrezco asirte otras veces la has cogido. Ven, pues; acomódate ya. No sé si es la calandria la que canta, ni si responde el ruiseñor, allá ellos con sus canciones cruzadas (72);

y la primera muestra de la respuesta de Ariadna es de recelo a entregarse sin reservas al disfrute de la narración, a creer en su verdad, a pesar de que ésta le ha interesado indudablemente:

“Ojalá fuera cierto ese cuento tan bonito”. Pero cuando te dije que podíamos hacer juntos una prueba, no sólo ver la historia, sino sobrevolarla también, te negaste... Bueno, no llegaste a decir francamente que no, sino que lo encontrabas un poco prematuro, que tu ánimo no estaba preparado y que convendría irte haciendo a la idea, y otra clase de precauciones más o menos semejantes a las que toma consigo mismo un partidario del realismo socialista cuando se pone a leer una novela de aventuras. (115)

Superadas estas reservas iniciales, la historia llega a ganarla, y, desde este momento, se muestra dispuesta a viajar con el narrador a la isla de la ficción. A pesar de este viaje, en la que la Isla adquiere el mayor grado de *realidad* en el tratamiento del relato, ya que *existe* para el narratario, oyente o lector, el narrador no olvida deslizar los suficientes índices de su ficcionalidad, para que nunca olvidemos que esa realidad narrativa no tiene otro sustento que su imaginación y sus palabras:

y que tú, también sin esperarlo, o, al menos, sin esperarlo tan pronto, me dijiste que te sentías más dispuesta que unas horas antes a acompañarme en la contemplación del fuego, en el caso, aún incierto para ti, de que las llamas nos devolviesen unas imágenes convincentes. (...) Y así situados, el fogaril enfrente, te invité a contemplarlo con el ánimo libre de prejuicios, los ojos bien abiertos y los oídos atentos a mi palabra: pues yo no sé todavía si es ella la que saca las imágenes del fuego, o el fuego el que me hace hablar (...). Algunos detalles de los presentes (nuestros libros, por ejemplo, por allí desperdigados) hubieran trivializado el acto, de no esforzarme yo en redimirlo de la vulgaridad por la poesía.

Reconozco que sin embargo mis palabras vibraron y que mi cabeza registró el estremecimiento de tus rodillas cuando se abrió la hoguera como un telón viviente y pudiste contemplar la calima lechosa de los amaneceres (132-133)

Finalizado el viaje, la participación de Ariadna es ya tan directa que se atreve a intervenir activamente incluso en la crítica de las direcciones de la historia:

Al terminar me preguntaste: “¿Toca algún pito esa muchacha nueva en nuestra historia?”. “¿Esa muchacha?” “Sí, Demónica.” “Pues no lo sé todavía, aunque creo que no.” “Entonces, ¿por qué me has hablado de ella? Podrías haberla dejado que siguiera su vida. (...) Lo que tú puedes averiguar por tus procedimientos mágicos, y por lo que hayas leído, no alcanza junto, por supuesto, a lo que yo llego a saber, a lo que estoy sabiendo. La vida de Agnesse me viene como oleadas, casi la veo y la oigo (...). En este mismo momento ha llegado Agnesse a esa casa en la que va a vivir: ... no recuerdo ahora el nombre de la dueña...” No me atreví a sonreír, pero comprendí tu esfuerzo al inventar (...). Por lo pronto intenté ayudarte (146);

e incluso, como vemos, a intentar rivalizar con el narrador en la invención, quien al principio acepta complaciente esa complicidad, la utiliza para cruzar con Ariadna alusiones a temas que no se atreve a tocar en sus diálogos cotidianos, como el erótico:

“Se me ocurre incluso que alguna vez, aprovechando la ausencia de la viuda o la oscuridad nocturna, se arrastre desnuda hasta la piel del tigre y se deje envolver por su caricia.” “Eso de atribuirle hábitos de sensualidad refinada, ¿es una venganza?” “(...). Pero me doy cuenta ahora mismo de que te has adelantado en el tiempo, de que has pasado por encima de acontecimientos importantes. Por ejemplo: Agnesse, antes de ir a casa de la viuda Fulcanelli, fue recibida por Ascanio.” Y te ofrecí, con esto, en bandeja, otro cabo de la narración. (148-149);

pero que, finalmente, le lleva a una rivalidad que ya se ha anunciado antes veladamente “si quería dejar una explicación satisfactoria tenía que alcanzarla con mis razones, acaso con mis invenciones, no con las tuyas.” (117), y que desemboca en una proclamación de su superioridad inventiva, aceptada humildemente por Ariadna:

Lo que entonces sucedió, lo que hice y dije, me llevó a verme a mi mismo (...) como un pavo real que abrumba a la pava con el lujo de sus plumas (...) “Yo puedo completar tan preciosos informes, querida Ariadna. Porque Agnesse, en efecto (...)” Y aquí callé, con la mano en lo alto y tus ojos puestos en ella. Al dejarla caer, también cayó tu mirada. ¡Me sentí triunfante, Ariadna! Vanidosa y estúpidamente triunfador (...). Tú me habías escuchado progresivamente distensa, progresivamente sencilla (...). Pero tus palabras me dieron a entender que no fue así, sino algo todavía un poco más satisfactorio. Dijiste: “Te confieso que por mí misma nada de eso lo hubiera averiguado”. Entonces, mi plumaje de pavo se cerró como un paraguas con el viento, cesados los efluvios cautivadores. (151-154)

Con estas premisas, nos encontramos, más que mediada la novela, con un narratorio cada vez más entregado, de modo inverso al paulatino desencuentro amoroso que se produce en la esfera del relato:

Hubo que echar leña al fuego: contemplándolo yo, se había amortiguado. (...) ¡Ah! Conseguí, sin embargo, que esta noche buscaras en mis fantasmagorías distracción, como se busca en el cine (...).

Puestas así las cosas, todo fue fácil; y, la crítica olvidada, te di a elegir entre la contemplación y el vuelo. (...) y cuando te lo decía, ya habíamos traspasado las llamas, ya corríamos cielos diáfanos en demanda de la Isla, que apuntaba a lo lejos, casi al borde del crepúsculo por la parte más oscura (191-192);

de manera que, antes comparado con el modo de la representación teatral, ahora con el cinematográfico, la entrega al mundo de la narración se simboliza ahora en la imagen, tan propia del relato mítico, del viaje.

Pero a medida que la narración transcurre, irá llegando la duda, el recelo, y finalmente el desencanto. La primera reserva se produce ante la posible referencia metaliteraria a la intromisión omnisciente del narrador en la conciencia de los personajes de su narración:

¡Qué modo de mirarme, entonces, Ariadna, qué escasa fe en mi poder (...)! ¿No comprendes, te dije, que lo mismo que estamos aquí, que hemos entrado en un castillo que ya no existe, podemos irrumpir en una intimidad y explorarla? (200)

El narrador, con la confesión de ficcionalidad, ha roto la magia de la narración. ¿No puede representar este episodio un cierto sentido de lo metaficcional, en parte frustrante de la convención de creer en la realidad del relato? La respuesta de Ariadna revela súbitamente que el viaje es inexistente, y que ambos están en la cabaña de la isla en la que viven, y no en la ciudad de la isla imaginada:

“No lo dudo (...), y porque no lo dudo es precisamente por lo que voy a quedarme fuera mientras tú investigas. (...) ¿Quién te asegura que, si entro, vuelva a salir? Los juegos que traemos, o que te traes tú, deben de ser peligrosos, y no sé por qué me temo que andamos vulnerando algunas leyes antiguas y terribles (...). Entra, pues, si lo quieres: yo me quedaré fuera, y no en casa de la viuda Fulcanelli, donde creemos estar, sino en nuestra misma cabaña, donde seguramente estamos de verdad y de donde no debemos salir.” (200-201)

El desencuentro amoroso va a alcanzar así la esfera de la narración. Rota la complicidad, el narrador desautoriza a Ariadna como narradora, y reinventa la historia para demostrarlo:

Tenemos que volver atrás, Ariadna: no desandar el camino, etapa tras etapa, sino más bien pegar un salto y escoger desde el aire el momento en que vamos a caer, que será precisamente el día en que llegaron a la Isla, (...) Agnesse y Demónica de Risi. ¿Recuerdas que al detenernos un poco tiempo en la contemplación de esta muchacha, cuando ella a su vez contemplaba la Isla desde lejos, dijiste algo así como que para qué perdíamos el tiempo, si la persona de nuestro interés era la otra? Pues, ya ves: nos desentendimos de ella y ahora algo sucede en La Gorgona que pone el nombre de Demónica en muchas bocas (...). Me parece indispensable averiguar de qué se trata (...). Fue un error dejar de lado a Demónica, y lo peor es que otros como éste los venimos cometiendo a diario. (221-222)

El desencanto afecta también al escenario de la invención, que antes se ha descrito idílico y misterioso:

¿Quieres creer que todo lo percibí en lo que es y cómo es, y que lo hallé empobrecido? ¡Querida Ariadna, la realidad sin tropos resulta francamente insuficiente! Anoche, en aquel momento de la llegada, me sentí incapaz de rescatarla ni aun con la palabra, el único rescate ya posible. (296)

Todo este juego de seducción y de fracaso, simultáneamente erótico y poético, lleva al narrador a reflexionar sobre la validez de la ficción, e incluso sobre su función misma:

¿(...) hasta qué punto sosegué y actué a tu lado de mero narrador de un teatrillo de marionetas? (...) Me escuchabas lo mismo que un niño un cuento. Y en el mismo momento me pregunté (...) precisamente por el grado de fe que pudieras prestar a mi relato de La Gorgona y sus sucesos; si por alguna razón pensabas que hubiera en él algo de cierto, o que sencillamente habías entrado en el juego como los niños, que creen en la verdad de lo que saben que es mentira. Había otras explicaciones, claro: que hubieras hallado en la historia un entretenimiento (298);

traduciendo la reflexión sobre la ontología de lo literario, y apuntando los parámetros en que la discusión podría moverse: entre el simple entretenimiento, el juego de creer en lo que sabemos mentira²⁸⁸ y la posibilidad de encontrar en él cierta verdad, o al menos cierto camino de conocimiento alternativo.

Autorreferencialidad del relato

Lo que hemos venido señalando atañe a la autorreferencialidad del narrador, de la narración (su invención y sus personajes), y del narratario. Y claro está que todos son elementos del relato. Pero con este epígrafe queremos referirnos al grado más general de esta autorreferencia, la que alude al conjunto del relato convertido en escritura o en discurso oral.

Veremos, a lo largo del desarrollo de la novela, la evolución desde la inicial justificación ficcional del relato, sostenida en convenciones como la del diario o la novela epistolar, hasta el desenmascaramiento de esas convenciones en la asunción de la narración como *metanovela*.

Comencemos por el planteamiento del relato como *cuaderno* que se escribe como diario secreto, no obstante destinado, en última instancia, a ser leído por Ariadna:

también acaso, más que por el pasado unidos, por lo que vaya a suceder: incógnita que me empuja, contra toda previsión, contra mis propios hábitos precavidos, a escribir este cuaderno a hurtadillas de ti, aunque a ti destinado (22);

cuaderno al que se atribuyen parecidas características que a la narración imaginaria, ya que, como ésta no está no obedece a un plan previo,

¿Ves cómo van enredándose las cosas, o mejor, unas palabras con otras, y se acaba escribiendo lo que no se tenía pensado? En las páginas que van delante hubiera debido recordar aquella primera tarde de la Isla (26);

²⁸⁸ Véase el parecido de esta formulación narrativa con las ideas sobre el ludismo de lo literario de Lotman, comentadas en la primera parte, (v. el epígrafe titulado *La recepción metaficcional*).

sino que se fía a la improvisación y a la espontaneidad, del mismo modo en que, como la narración, no se sujeta a límite alguno, más allá del impuesto por un narrador pudoroso:

Nunca te dije que tu cuerpo, visto desnudo algunas veces más, todas las que te bañaste en el lago, no es cuerpo de madre, ni siquiera de esposa: yo lo destinaría a otra clase de amor hecho de tempestad y tormenta. (...) ni siquiera en las páginas de este cuaderno, donde puedo escribirlo todo, donde desearía hacerlo. (42-43);

y que a veces escapa al control total del narrador, reflejando también lo inconsciente o lo involuntario de su discurso:

Yo, ya ves, no quería escribirte de eso y me salió: se conoce que era algo que necesitaba decirte, algo de lo mucho que indudablemente te diré. pero de lo que ahora intentaba tratar, lo que realmente venía a cuento, es acerca de lo mágico (77)

Avanzada la novela, las referencias al *cuaderno* o *diario* se sustituyen por su consideración como *carta* a Ariadna. Al mismo tiempo que va reafirmandose el control sobre la escritura:

Me tonta ahora mismo una doble digresión, y no me la ahorro, Ariadna, porque, a fin de cuentas, ¿qué leyes rigen esta carta más que las mías? (282)

El título del epílogo “Epílogo de la carta y final de las interpolaciones” confirma esta consideración, poniendo de manifiesto el dual planteamiento narrativo, sólo que invertida su importancia: Las *interpolaciones* imaginarias que constituyen el tronco de la narración y el relato de cómo ésta se origina, se inventa, se cuenta o se escribe y que a la vez da soporte al tema amoroso de la novela y al *metatexto* de ésta: He aquí el marco del espejo con el que tan insistentemente se ha simbolizado la ficción.

Otra referencia de la narración como *carta* contiene, junto a la ironía metaliteraria, el reconocimiento de lo efímero de la ficción, señalando desde aquí esa tensión entre la ilusión del mundo narrativo y su destrucción que venimos comprobando en tantos aspectos de la enunciación metaficcional de la novela:

Y me pondría, Ariadna, a contarte lo que allí hay, en cosas, en personas y en ensueños, y cómo es, si no fuera por respeto a las leyes de las epistolografía, que aconsejan no desviarse por los posibles afluentes. Pero, ya ves: bastó esta digresión mínima, esta distracción inapreciable, para que el espectáculo del sepelio se desvaneciese y no quedase de él más que el reguero de cera al borde de la calle. (369)

La última de estas referencias constituye un punto esencial en la estructura autorreferencial de la novela, que, finalmente, proclama su carácter novelesco, desvelando la convención del *diario* o la *carta*:

Lo habíamos olvidado, como tantas cosas más. ¡Ay, Agnesse, no se debe escribir una carta de amor cuando se tiene que inventar una novela! Ahora no queda tiempo para contarte las razones por las que está disfrazado de cura y en función de familiar del obispo de La Gorgona, pero puedo al menos aclararte que todo se

relaciona con el tesoro del Temple, que nadie sabe si está debajo del castillo, o en las mazmorras de un convento, o en una gruta excavada en las rocas del mar. (373)

Ahora bien, este texto plantea importantes problemas de interpretación. En el contexto narrativo en que se produce, el narrador no se está refiriendo a Agnesse, sino a Ariadna. No se refiere por tanto a la correspondencia de Agnesse que utiliza como fuente de la invención, sino a su propia *carta* a Ariadna, superada ya por la entidad que ha cobrado la narración, a pesar del fracaso sentimental, y, convertida ya en *novela*. La confusión de nombres ¿es un simple desliz narrativo o, por el contrario, una clave interpretativa? Ariadna, a lo largo de la novela, ha intentado desdoblarse en Agnesse para conocer por sí misma las circunstancias de la *invención* de Napoleón. ¿Se equivoca el narrador al confundirlas o las identifica definitivamente, desplazando su interés a su narración, y por tanto al personaje de Agnesse, y olvidándose de Ariadna? Esta compleja interpretación de lo que puede ser tan sólo una confusión de nombres reforzaría el contenido del texto en la final identificación de los órdenes del relato y de la narración sugerida en la frase “no se debe escribir una carta de amor cuando se tiene que inventar una novela”.

Pero a lo largo de toda la novela hemos podido detectar índices que apuntan a esta caracterización. Su función es la más claramente orientadora de la lectura, en el sentido del permanente desvelamiento de la ficción. Son, por tanto, pequeños fragmentos insertados es ésta, con una gama muy amplia de contenidos.

A veces lo *novelesco* se usa con un significado negativo, considerado sinónimo de irreal, increíble, o inverosímil, o en la esfera del estilo, de la ampulosidad de la expresión:

Tus objeciones, no obstante, no las encuentro serias: que una invención novelesca, que patatán, que patatán (...) Lo novelesco es una categoría legítima en la estética y en la historia. (...) Pero mi corazón no abarca inmensidades abstractas, sino vivas, y, uno a uno, a su modo, es cada hombre una novela. (...) Novelesco también, ¿verdad? (71)

Muchas veces, por otra parte, la narración no se plantea en el plano de la escritura, sino en el de la oralidad, utilizándose para ello frecuentemente el término de *cuento*:

Te reservaba una sorpresa, y no era esa proclamación de la palabra prepotente, ese júbilo de quien posee el sésamo, con que te recibí, sino un cuento más largo, que te debo y que te contaré ahora. (73);

concebido como regalo para el narratario, y reflejando por ello las relaciones con éste en parecidos términos a los arriba mencionados:

(yo necesitaba de alguna manera seguir a flote, quiero decir, averiguar la historia que pretendo regalarte), del fondo de la memoria, con muertos que vienen de las tumbas, igual que las palabras olvidadas que emergen del pasado y nos muestran su carga intacta de amor o de desprecio, así se levantaron imágenes antiguas (73-74);

-la espontaneidad y la improvisación,

lo que entretanto hacía o padecía, lo que se divertía quizás y probablemente, lo averiguaremos otro día, según lo vayan exigiendo las circunstancias del relato. Puedo, ahora, satisfacerte en cambio con un par de pequeñeces que innecesaria pero también inevitablemente pude averiguar (95);

-la ausencia de un plan previo, irónicamente afirmada:

Tú no sabes, Ariadna, no lo puedes imaginar, la molestia que causa a un perito en relatos ajenos esto de que un azar se interponga en un plan bien llevado y dé al traste con él. (286);

-así como la ironía metaliteraria, que invierte los términos de la realidad y la ficción:

Comprendo que si el trance fuese de novela, tendríamos que demorar la mirada y la palabra, y perseguir la ruta de sus manos a fin de transmitir una sensación erótica; pero como esto es una historia verdadera, me basta, como señal de alarma, la de los pies desnudos cuando aparecen, pichones blancos en vuelo, entre encajes de sábana, y así quedan al borde de la cama, cargados de promesas, sólo un momento (137-138);

ironía que no deja fuera aspectos compositivos y expresivos, como la diferencia entre los modos narrativo o descriptivo del relato:

Nosotros, en esta investigación que estamos llevando a cabo, de la que dependen seguramente mi gloria y tu felicidad, nos hemos portado con relativa improvisación, (...) y así va de revuelto el resultado. Pues bien: tenemos que volver atrás, buscar una página pasada y, a partir de allí, leer de nuevo. (...) También lamento tener que relatarte el suceso, y no hacértelo presente, como sería de mi gusto (223-224)

Todo ello en una deliberada confusión de lo relatado y lo escrito, de lo oído y lo leído.

Por lo que respecta al narratario, reconoce su interés y demanda la continuación de la narración suspendida,

Y te respondí que bueno, que procuraría aprovechar la soledad y tener algún cuento a tu regreso. “Hoy mismo, si nos da tiempo... Esta noche...” (171);

correspondido por el interés del narrador por seguir contando, que realza los contenidos más importantes de la invención:

Te explicarás mi deseo de que escuches cuanto antes el relato de lo que sucedió entre Ascanio y Demónica. ¿Llevarás la sorpresa que llevé, me obligarás a que vuelva atrás en el cuento y te repita esa declaración redonda y neta de que el general Galvano es una entera ficción? (235)

Se establece, así, un diálogo textual entre un narratario interesado e impaciente:

“Todo lo que me cuentas de esa gente de La Gorgona, ya te lo dije, me divierte y distrae, pero te ruego que lo dejes de lado por una vez y vayas a lo que me importa, si es que existe: el cómo, el cuándo y el quién inventó a Napoleón” “Confío en llegar a eso de un episodio en otro.” “Sí, pero yo tengo prisa. Varias veces me has dicho que el pasado es como un libro. Pues te ruego que lo vayas hojeando, y cuando llegues al capítulo que me interesa, te detengas y me lo dejes leer. Confío en que será posible.” (263);

y un narrador que se demora, utilizando el *suspense* como estrategia para retener a su lector:

Te he prometido buscar ese momento que más te importa, la culminación, el clímax, y lo haré. Mejor dicho, lo haremos, será de los viajes emparejados (...). Sin embargo, por mi gusto, esperaría un poco más, no son nada unos días, hasta tener la historia más entera, los cabos bien atados, y no estos fragmentos sin coherencia a que la va reduciendo tu impaciencia. (277)

Cuando la magia de la palabra funciona, ambos participan por igual en la narración, cada uno desde su posición:

Te llevé con la palabra más liviana, con la voz más reposada, a aquella quinta que poseyó el señor cónsul de Inglaterra (299)

Pero a medida que su alejamiento personal se acentúa dicha tensión decae, y el narrador se queda solo ante su historia. Pero ésta, por la entidad que ya ha cobrado, reclama ser llevada a término:

Y se acabó. Podría seguir escribiéndote, mera repetición con variantes. Dejémoslo. Y por si un día quieres reconstruir el sueño que inventé para ti o que te ayudé a soñar, la patraña con que quise sacarte de ti misma y arrebatarte a quien te poseía, voy a contarte el final. (359).

El narrador debe, no obstante, ultimarla apresuradamente, pues ya no la necesita como recurso para retener a Ariadna, que ya se ha ido, sino para cumplir con la lógica interna del universo creado en la narración:

A Agnesse le pareció, entonces, que la mejor respuesta era besarle en la boca. De modo que con esto atamos un cabo más, y finiquito. El resto de la historia de Agnesse y de sir Ronald es lo que se conoce, más o menos; corregida en el detalle de que no fue sir Ronald quien se sentó en el baúl, corregida en algún detalle más, hay varios eruditos empeñados en despojar el idilio de las mentiras y adherencias acumuladas por Agnesse en su correspondencia (372)

El relato oral se entremezcla, como vimos, con la escritura de lo relatado, y, ahora, con la simple escritura destinada a ser leída, en un futuro incierto, por Ariadna. La complejidad de la temporalidad y la espacialización de la narración se suma así a la de su relato, y merece una separada, aunque breve, consideración.

Estructura espacio-temporal de la novela

La citada complicación del orden espacial y temporal del relato y de la narración llega en ocasiones al punto de transferir elementos de un plano al otro. Así, por ejemplo, el narrador además de escribir lo que inventa, llega a inventar, anticipadamente sucesos no del plano imaginario, sino del *real*, consiguiendo confundir ambos también en la estructura enunciativa de la novela:

Si vuelves unas páginas atrás, puedes hallar, al final de un capítulo, la imagen, quizá sólo mención, o, no sé bien, una alusión, en la que anuncio tu regreso (353)

Estas interferencias se traducen en la narración en los viajes del narrador y Ariadna al mundo de la invención, el escenario de la isla de La Gorgona, ya mencionados, y culminan en la interferencia de elementos procedentes de éste en el espacio y tiempo del relato:

“¿No las recuerdas? -te dije-; son las Hermanas Fatídicas, llámalas Parcas o Gracias, Áglae, Talía y Eufrosina, que nos hacen el honor de esta visita”. (...) “No te burles...” (...) “Se me pasó el miedo, pero el absurdo lo tengo aquí clavado”, y tu mano vaciló entre la frente y el corazón. “¿Cómo es posible?” “Nuestros mundos se interfieren -te respondí- del modo que nosotros irrumpimos en el suyo...” (158-159)

Ante la exigencia de explicaciones de Ariadna, el narrador los justifica siempre en clave metaliteraria, a caballo entre la licencia poética y el misterioso valor ontológico de la ficción en el imaginario personal del lector:

“La poesía -dijiste entonces- es un amontonamiento de nubes que se pintan de gris y de púrpura y que te impiden ver al sol caer en el horizonte. Lo que yo necesito es una explicación racional de por qué esos fantasmas han venido a espiarnos, me han mirado con esos ojos muertos, me han insultado.” (...) ¿De dónde podría sacarla? ¿En qué teologías, en que matemáticas, en qué parapsicologías hallarla? Sin embargo, de ti para mí y viceversa, únicos testigos y víctimas de la aparición, únicos afectados por esa interferencia de dos mundos, ¿por qué no resignarnos con su mera certidumbre, por qué empeñarnos en explicar lo inexplicable? No se corporeizan de ese modo las imágenes soñadas, menos aún las inventadas, y la palabra no basta para prestarles peso y figura. Si vinieron a la Isla, a la nuestra, es porque han existido y porque existen aún al modo como existe lo pasado: en eso no me engañó Cagliostro. No es imposible, sin embargo, que, personajes de una historia, irrumpen en otra que no es la suya. (161-162)

En cuanto a la estructura temporal de la narración, su desorden se explica como reflejo de la de la invención, cuya libertad sin límites permite todos los juegos y distorsiones posibles, desde abarcarlo todo, ejerciendo las enseñanzas de Cagliostro sobre *el libro de la historia*:

Lo que me reveló, ahora no importa cuándo, fue exactamente esto, que es lo que nos concierne y me aconseja traerlo aquí: “Ni el pasado existe ni el futuro. Todo es presente, como bien advirtieron los teólogos cuando afirmaron que la vida entera de los hombres y del Cosmos, eso que llamamos historia y de la que una buena parte esta aún por acontecer, es pura actualidad en la mente divina. (...) la historia,

aun sin Mente a la que referirla, es pura actualidad, todo está sucediendo ahora mismo, y si nosotros lo percibimos como pasado, como presente y como futuro, a razón de organizaciones mentales obedece, a razón también de estructuras verbales. No fue esa supuesta fluencia que llamamos tiempo lo que determinó los de los verbos, sino al revés: al tiempo como experiencia y como realidad lo sostienen las palabras en cuanto expresión de un modo de estar la mente organizada.”²⁸⁹;

desorden que se traduce inevitablemente a la esfera del relato,

Con esto de que todo suceda al mismo tiempo, empiezo a armarme bastante confusión, y ya no sé lo que fue antes, ni lo que vino después, conforme con el cómputo ordinario. (155)

Otras veces, por el contrario se reflexiona acerca del registro minucioso y demorado de cada instante, en un tratamiento de la ficción que se opone al de la *realidad* representada por una particular concepción histórica:

La exactitud, la minuciosidad, nos llevarían al registro y constancia (quiero decir al relato) de cuanto en cada momento va pasando: lo mínimo, lo microscópico, las naderías de los nadies. Los grandes acontecimientos no son más que menudencias sumadas. Conocemos la historia por el teatro, pero la historia carece de protagonistas y de unidades. La enumeración de todo cuanto acontece en los Tres Reinos de la realidad y en sus abundantes territorios adyacentes sería el modo legítimo de escribir la historia. Un modo interminable ¿verdad?, un método imposible. Pues todo lo que no sea eso, es construcción y artificio.

Por otra parte, nos ha entrado la manía de olvidar que la realidad, además de simultánea, camina siempre hacia delante en el orden del tiempo y en el de las agujas del reloj (...). Pero a lo que ahora acostumbramos es a movernos en direcciones contrapuestas, hacia atrás, hacia adelante, apartando esto de aquello según capricho u ocurrencia, cuando no según cualquier principio de construcción inexorable (...) que impone el desorden y prohíbe el sistema (222-223)

Esta mutua influencia de los planos de la narración y del relato, se proyecta finalmente también sobre el plano temporal. Fracasada la relación personal, el narrador desvela el engaño que encierra el anacronismo:

Me gustaría hacerte previamente una advertencia, o, mejor, ponerte en la pista de un secreto que ante todo te atañe. ¿Cómo no te diste cuenta de que la historia comete anacronismos? Porque la condesa de Lieven encontró a Metternich (...) doce o catorce años más tarde del tiempo en que mi historia transcurre; y también, en un momento dado, se dice que la Tonta traía puesto el traje de amortajar a La

²⁸⁹ Nótese el parecido de las citadas palabras pertenecientes a la novela de Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes*, (“Fíjate en que todo está escrito. Todo lo que está escrito en un libro, eso va pasando, vive al mismo tiempo” (98) con las que cierran este fragmento: “Usted habrá oído infinidad de veces el tópico del Libro de la Historia (...). Fíjese en que, en un libro, coexisten el principio con el fin y con los medios, y sólo cuando se somete a una lectura que llamamos regular, su contenido se muestra como un antes y un luego. Pero, ¿quién duda que se puede leer de otra manera, el fin primero, la solución antes que el planteamiento? ¿Y que se puede avanzar y retroceder y detenerse, y andar de nuevo, y todas las combinaciones y experiencias temporales que se deseen?” (52-53)

Traviata, cuando esa dama de las camelias coloradas vivió al menos medio siglo después. (359-360)

La falta de precisión temporal se extiende, por la misma equivalencia, al tiempo del relato, cuya duración apenas conocemos, aludida de forma no siempre concordante:

indudablemente, la señorita Ariadna y yo llevamos viviendo juntos unas cuantas semanas, en esa casa tan linda que nos alquila la Universidad a los *Scholars* en la Isla de los Jacintos Cortados (294)

desde hace más de un año, no es que pases conmigo más horas que con nadie: es que las pasas casi todas, y, por si fuera poco, ahora dormimos bajo el mismo techo (113)

Como anotación final, queremos señalar que ambos tiempos son simultáneos, que el narrador no escribe su invención desde el futuro, sino que escritura e invención van discurriendo paralelamente:

Se me ocurrió escribir este cuaderno a la semana justa de la llegada, es decir, el domingo, pero no empecé a hacerlo hasta la tarde del lunes (...).No te lo dije; algunas otras cosas te oculto. Ya irán saliendo, si nos conciernen. (27-28)

Por lo que respecta al espacio de la narración, solamente queremos anotar aquí su recurrencia con otros escenarios de la narrativa de Gonzalo Torrente: al inventar el de esta novela recurre a la ciudad en la que viven dos comunidades divididas por la posesión de las reliquias de un santo:

además, al parecer, de que la reliquia de San Demetrio, propiedad indiscutible de la catedral católica, la custodiasen ahora en su iglesia los ortodoxos griegos... Si bien para que entiendas cabalmente, no me queda otro camino que el de hacer aquí un inciso e informarte de que en La Gorgona convivían desde los tiempos de Maricastaña una comunidad latina de comerciantes y banqueros, aunque también de otros oficios, y otra de griegos, marineros los más, aunque también operarios de la construcción naval. La manzana de la discordia entre las dos comunidades fue esa reliquia, que a lo largo de los siglos pasó unas cuantas veces de ser guardada por barbudos popes a serlo por lampiños curas (80-81)

Por lo demás, la configuración espacial de la narración comparte las características que acabamos de indicar para la temporal, en lo que se refiere a su interferencia con la del relato, la manifestación de su carácter imaginario, las infinitas posibilidades de selección que ofrece, la necesidad, tras esta libertad, de someterse a un cierto orden, *etc...*:

Yo comprendo que aún restringiendo el campo de nuestra atención a un escenario tan reducido como La Gorgona, es imposible tener presente todo cuanto sucede, es incluso difícil establecer una jerarquía de sucesos por su interés o su importancia. Porque algo ahora trivial según nuestra estimación, puede cobrar relieve a causa de otros algos que se engendran en él o que de alguna manera de él proceden (222)

Otros aspectos autorreferenciales: intertextualidad y autoconsciencia en la novela

Para finalizar con el comentario de las manifestaciones de la enunciación metaficcional en *La isla de los jacintos cortados*, nos resta apuntar algunos otros rasgos de su *metatexto* referidos al relato. Algunos se producen a partir de algún comentario intertextual:

Los historiadores, te respondí, presentáis ex-abrupto a los personajes históricos, de modo que tu pregunta, antes que de historiadora, es de lectora de novelas, es de aficionada a Stendhal, quien, indudablemente, hubiera dedicado un volumen de unas seiscientas páginas (...) Stendhal inventaba; yo te cuento lo que vi en las llamas del hogar. Stendhal no tenía prisa; yo, he de apurarme si quiero llegar a tiempo con el descubrimiento que espero (...) Stendhal, finalmente, inauguraba un modo de novelar que, por desgracia, ya no se lleva: si se llevase todavía, ¡con qué gusto entraríamos en las cámaras secretas y corredores del alma de Flaviarosa, donde con toda seguridad hallaríamos materia de entusiasmo y deleite! En todo caso, y descartados los métodos stendhalianos, de ponerme a escribir una novela, sería un poco más prolijo. Así, por ejemplo, te hubiera contado que a Flaviarosa se la educó, según decían las envidiosas (...) para querida de un rey (119-120)

siempre utilizando la intertextualidad como un pretexto para el comentario metaficcional, sea como en este caso una reflexión irónica hacia el realismo de Stendhal, o como en el siguiente, al exceso discursivo de Calderón:

Todo lo cual, puesto en solfa poética, no pasa del más conocido y socorrido de los dramas; este de que se trata, lo hubiera reducido Calderón a largos razonamientos, y el razonamiento, como tú sabes, rebaja la calidad de la poesía. (130)

O, quizá también, como una modalidad de homenaje, como en el fragmento dedicado a Bécquer:

(nota a pie de página) Existe una leve coincidencia, quizá sólo aparente, entre este momento de la narración y otro del *Misserere* de Bécquer. Pues no es coincidencia, sino imitación deliberada, y si se quiere, plagio. Y, para que conste, expido la presente aclaración, en tal lugar del globo, a tantos de tantos, *etc...* Puedo añadir que lo hice porque me convenía, y que si lo declaro no es más que para enterar a los que no han leído a Bécquer. (369)

La novela trasluce, en cualquier caso, una fuerte autoconsciencia literaria, presente, como creemos haber demostrado, en todos sus órdenes. El uso *literario* del lenguaje no podía ser ajeno a esta autoconsciencia; de esta forma, se resaltan autorreferencialmente muchos de sus recursos y figuras, como la descripción:

¡Lo que se puede decir de unas bolitas blancas y negras! Y eso que dejo aparte al mullido lecho de terciopelo rojo del que vienen y al que irán, que de ahí también podría sacar un poco de literatura. Te la ahorro. (245);

la comparación:

Cuando lo haga, darás un salto en la hamaca, hasta quedar sentada y balanceándote; tus ojos anhelantes y asustados, lucirán en la oscuridad como lucen esos insectos luminosos que a veces vuelan en parejas. (Es cierto que hay insectos que de noche vuelan y relumbran, pero, ¿es posible que lo hagan también tus ojos? ¿No estoy exagerando y alterando las leyes de la óptica y, por supuesto, las de la noche profunda?) (60);

y, sobre todo la metáfora:

Y ella de un salto le mira con estupefacción, con súbita alegría, con imparables llanto; parece sin embargo que en tales lágrimas fuera a realizar la metáfora tópica que las convierte en gemas, aunque no perlas, sino más bien diamantes (372)

Los comentarios llegan a un grado tal de autoconsciencia que no sólo mencionan las figuras, sino que reflejan el análisis teórico y la terminología metalingüística que le es propia:

Pues, ¿qué tenía de raro que, de una vez, quién sabe si para siempre, se realizase la elemental metáfora y fuera la Isla de *verdad* un buque, el de guerra que requería la situación? (385)

Se iba mientras tanto cambiando el significante en el significado, relucían tímidamente las calles, se encendían los faroles públicos (396)

El tiempo que perdí en esta digresión fue suficiente para que el campo de batalla (es un decir, lo del campo; es una extensión semántica francamente viciosa) hubiera cambiado mucho. (394)

Incluso a la sintaxis le alcanza el comentario metatextual, con la excusa de aludir al teórico uso del inglés traducido desde el español del narrador, como lógicamente corresponde a una novela ambientada en la universidad americana:

“Sobre todo, queda claro -me dijiste-; cuando traduces del español al inglés, así, literalmente, como lo acabas de hacer, organizas generalmente las fórmulas sintácticas más peregrinas y oscuras y, sobre todo, más vacuas, que he escuchado jamás.” (147)

Para finalizar, diremos que el motor de la invención se organiza en torno a un soporte metaliterario: la oposición de la ciencia, el método y la historia, representada por el historiador, y el valor del misterio, la invención libre y la ficción representada por el profesor de literatura. Pero el mismo texto apunta la falsedad de la oposición, ya que subraya que la historia no es menos ficcional, y, como en la tesis de Claire, ni siquiera menos *novelista*:

la gente insinuaba que Claire, reputado historiador y profesor excelente, había alcanzado por caminos irreprochables la condición de verdadero novelista, por cuanto del manejo escrupuloso de documentaciones y fuentes fidedignas extraía conclusiones fantásticas y, sobre todo, divertidas (33)

O, como cuando al describir la lectura del libro de Claire, el narrador y Ariadna se comportan como lectores de novela:

Aquella noche, Ariadna, -tú leías-, fuimos progresivamente ganados por un discurso de estructura rigurosamente matemática y por una palabra de expresión rigurosamente poética, de modo que el resultado fue la más perfecta embriaguez, la más inconcebible, de la inteligencia y de la sensibilidad. (39)

En todo caso, la oposición se pone de relieve en múltiples ocasiones, creando paulatinamente una impresión de rivalidad entre ambos, tras la falsa apariencia de amistad esbozada inicialmente

En cualquier caso, mi procedimiento se opone el suyo: no es un modo racional de averiguación, sino místico. (66-67)

En principio tampoco tengo nada que oponer a que tu Claire practique el espiritismo, a condición de que no lo utilice para la investigación. Yo puedo, en cambio, valerme de las llamas para averiguar eso mismo que él busca, porque no estoy comprometido con la ciencia por un título solemne (...).Lo que yo quiero, a lo que aspiro, es a levantar, es a oponer a ese mamotreto de Claire, razones sobre documentos, un mamotreto distinto, palabras que encierran hechos y figuras. (77)

El verdadero problema no estriba en los contenidos pues como vemos, no importa si son igualmente verdaderos o igualmente ficticios, sino en el método:

De modo que te explicaré las particularidades de mi método, tan exquisitamente anticientífico, tan rigurosamente poético, de averiguar los hechos por la contemplación del fuego, procedimiento de oscura cuanto arcaica reputación, propio del tiempo de los reyes por derecho propio y de los magos llamados sabios, los todopoderosos. (115)

Pero esa idea de que la literatura rivalice con la ciencia como método de conocimiento, tiene una clara vestimenta narrativa: la rivalidad amorosa, en la que, por cierto, la magia de la palabra no sirve al narrador para evitar el fracaso

“Ya ves. La fantasía puede llegar donde la ciencia no llega.” Ya ves la clase de competencia de que somos capaces los intelectuales: no más guapo que él, no más viril, sino sencillamente con más labia (299)

Esta identificación cuasi peyorativa de la literatura con la *labia*, no traduce tanto el pesimismo de la visión de Gonzalo Torrente Ballester sobre el valor cognoscitivo, cultural o social de lo literario, como la conciencia de su imperfección. En este sentido, tanto el desengaño amoroso del profesor con Ariadna en la esfera del relato, como su insistente intrusismo en la narración, parecen impedir la consolidación definitiva del universo de la historia en las dos islas de los jacintos cortados de la novela: la del relato, en que Ariadna desaparece, y la de la narración, que se desdibuja con la desaparición de su musa, antes de haber fraguado definitivamente.

Tan sólo en el citado estudio de Loureiro puede verse un intento de interpretación del sentido de la autorreferencialidad de la novelística de Torrente, si no global, sí al menos en el conjunto de las tres obras que acabamos de analizar:

La Isla es un relato pero al mismo tiempo, por gracia de su exigencia de verdad, es una original e indirecta forma de reflexión sobre la novela, un ejercicio inconfesado de metaficción. Inconfesado no porque esconda algo sino porque la reflexión abierta sobre la ficción que se anuncia en *La saga/fuga* alcanza un punto muerto, un callejón sin salida, en *Fragmentos de Apocalipsis*.²⁹⁰

Piensa Loureiro que *La saga* es un ejercicio indirecto de metaficción, basado en la exageración de las convenciones de la novela, supuestamente desveladas por el *formalismo*, para mostrar el funcionamiento de los mecanismos de la ficción, aunque ésta se base en una reconocida *mentira* producto tan sólo de la imaginación del narrador.

También para Loureiro, como para su propio autor, *Fragmentos* es la novela de un *fracaso*: el fracaso de encontrar “la médula del secreto de la ficción”:

la ficción no puede autoexplicarse porque aún cuando un autor trate de hacer eso estará novelando. No importa que *Fragmentos* no sea tanto una novela como un ejercicio destinado a mostrar abiertamente el proceso de construcción de una obra; no tanto una ficción como su esqueleto, sus secretos aireados, lo que subyace al posible recubrimiento que constituiría la obra acabada. Con todo esto, es todavía la novelación de ese esqueleto, de esas entrañas: el poder de la ficción es excesivamente poderoso y aun cuando trate de mantenerse bajo control, ese poder emerge y se impone sobre la reflexión que intenta penetrarlo y explicarlo.²⁹¹

Es decir, se trata del fracaso de la imposible pretensión de una *metaficción* sin *ficción*, pues, como vemos, nuevamente la ficción funciona a pesar de todo. *La isla*, es, por último, el ejercicio de las conclusiones que Torrente ha extraído del juego, que sobre las convenciones narrativas, ha propuesto al lector en sus novelas anteriores:

El paso inmediato consistirá en afirmar sin más ese poder mágico del verbo, aunque no por eso veamos desaparecer en *La Isla* la reflexión sobre el hecho novelístico; éste se planteará no ya mostrando el desarrollo del proceso creativo, como en *Fragmentos*, sino tratando de revelar la esencia del poder de creación. En lugar de dejarnos ver la génesis de la invención, de enseñarnos las piezas de la máquina, lo que ahora presenciemos es la maravilla de su funcionamiento (...) Por esta razón, la historia enmarcada en *La Isla* va a ser producto de la magia, el milagro en que —en realidad— consiste toda obra de ficción.²⁹²

En nuestra opinión, las fronteras entre los procedimientos autorreferenciales y el grado de su explicitación en estas novelas, no son tan nítidas como podría deducirse de las conclusiones del estudio de Loureiro, y, como hemos visto, la coherencia macrotectual que

²⁹⁰ Manuel Ángel Loureiro: “*La metaficción narrativizada*”, *Op. cit.*, pp. 218-227, p. 219.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 221.

²⁹² *Ibid.*, pp. 223-224.

éstas mantienen apenas se resiente con el ensayo de diferentes modalizaciones metaficcionales. Habremos, pues, de buscar la isla de los jacintos cortados a medio camino entre Castroforte y Villasanta: un poco más acá de la noumenicidad de *La saga/ fuga de J.B.*, un poco más allá del mundo de palabras que se desmoronan al final de *Fragmentos de Apocalipsis*.

Yo no soy yo, evidentemente

Querríamos cerrar el análisis sobre la novelística metaficcional de Gonzalo Torrente Ballester con un breve apunte sobre esta novela, que ilustre que el interés mostrado por su obra hacia la reflexividad y la autoconsciencia literaria no se circunscribe a un período determinado, ni se encierra en los límites de la tan traída y llevada *trilogía fantástica*. Este hecho, ya evidenciado retrospectivamente en *Don Juan*, pervive pues en la novelística posterior del autor, y de modo muy notable en esta indagación sobre la identidad del escritor anunciada desde el título mismo de la novela.

A diferencia de las novelas de las que nos hemos venido ocupando, *Yo no soy yo, evidentemente* presenta una gran fragmentación textual en todos sus planos constitutivos. En el nivel del relato, el cambio de narrador prácticamente en cada capítulo, unido a la ausencia de esa peculiar modalización autorial que unificaba enunciativamente aquéllas, y a la dispersión de diferentes líneas narrativas, va configurando un texto heterogéneo y de problemática decodificación.

El hilo conductor de esa dispersión textual y narrativa lo constituye, una vez más, la dimensión autorreferencial de la novela, y, consiste, precisamente, en la indagación, en cada momento, de quién detenta la autoridad de la enunciación. Desde el paratexto se subraya, en el arranque mismo de la obra, esta particular condición:

*No existe constancia documental de que los libros de que se trata aquí se hayan jamás escrito ni publicado. Tampoco existen noticias de sus autores. Todo hace pensar que se trata de un fraude. Pero, ¿quién sabe?*²⁹³

La narración principal de la novela consiste en una indagación acerca de la figura de un misterioso escritor, llamado Uxío Preto, de cuya existencia se duda, a pesar de la evidencia de determinados textos por él firmados y de algunos testimonios siempre contradictorios.

Esta investigación se encarna en la diégesis en la que realizan dos profesores desde una universidad norteamericana, que se alternan como narradores en los capítulos que describen el planteamiento de esa investigación, y el viaje a España que realizan para llevarla a cabo. Solo la intervención de un personaje procedente del espacio de este viaje, altera esta distribución del control del relato, al mismo tiempo que, en la narración, completa asimismo el triángulo amoroso formado por los dos profesores (Ivonne y Álvaro Mendoza) y este personaje que les ayuda en sus pesquisas sobre el escritor, (Ana María Magdalena).

Pero esta es la narración principal tan sólo en apariencia, ya que distribuidos con regular alternancia a los capítulos que la contienen, se encuentran otros tantos correspondientes a un plano narrativo protagonizado por el escritor que es objeto de la búsqueda en el relato marco, y de los que, de un modo u otro, Uxío Preto es asimismo su narrador.

²⁹³ *Yo no soy yo, evidentemente*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987, p. 7.

Se trata de *La carta de Uxío Preto*, que abre y plantea el tema de la novela, al proclamarse éste autor de tres novelas atribuidas por la crítica a autores diferentes, y los capítulos *Gamma*, *Zeta* y *Sigma*, correspondientes a cada una de ellas. Esta estructuración presenta interesantes novedades en el tratamiento de la metaficción que Gonzalo Torrente Ballester practica en sus novelas: en primer lugar, porque la autorreferencialidad no se deriva de los enunciados procedentes de un *autor* inscrito en el relato, (*Fragmentos*) ni de los pertenecientes a narradores que practican el *intrusismo* acerca de la narración que ellos mismos desgranar, (*La saga*, *La isla*), sino de un personaje sin apenas entidad, cuya determinación, sin embargo, constituye el motivo principal de la diégesis. El intento, por lo tanto, de reconstrucción de alguna instancia autorial que cohesione los diferentes capítulos de la novela, se produce no desde los niveles enunciativo (del discurso) o textual (del relato) sino desde el nivel narrativo (de la diégesis). Así pues, la focalización metaficcional de la novela no es *extradiegetica* (como en *La isla*) ni propiamente *diegetica* (como en *La saga* o *Fragmentos*), sino *metadiegetica*.

En segundo lugar, porque el *metatexto* de la novela no reconstruye tanto, en última instancia, la totalidad de la novela en sí, como una imagen autorial genérica que oponer a la inmanencia del texto. Pero no se trata de afirmar que Uxío Preto es el autor de *Yo no soy yo*, *evidentemente* al modo como, por ejemplo, lo es José Bastida en *La saga/ fuga de J.B.*, sino el motivo narrativo que representa la reflexión sobre la identidad del escritor en general, y, en particular, sobre la de Gonzalo Torrente Ballester como sujeto poético de sus novelas. Es en este sentido por lo que creemos más pertinente calificar la modalización metaficcional de la obra como *metadiscursiva* antes que *metanarrativa*.

De acuerdo con esta caracterización, no debe extrañarnos que el *metatexto* de la novela esté contenido fundamentalmente en los capítulos insertados de la *metadiegesis*. Éstos no representan el texto de las tres novelas apócrifas mencionadas en la *Carta de Uxío Preto*, sino precisamente, su aparato *metatextual*. No hay rastro alguno de los textos a los que se refiere, tan sólo la descripción de las circunstancias relativas al proceso de su invención. Las *diégesis* que esas novelas supuestamente contienen no llega a consolidarse en ningún momento, más allá de breves pinceladas y apuntes narrativos. Estamos ante un método que Torrente ha venido ensayando en *La saga*, *Fragmentos* y *La isla*, pero que sólo aquí se completa definitivamente, aunque a una escala muy reducida. Nos importa anotar, además, que estos capítulos *metadiegeticos* son caracterizados, precisamente, como tales, *Capítulos gamma, zeta y sigma*, (a diferencia de los que corresponden a la narración marco, titulados desde el como *relatos*, *papeles* o *noticias*), con lo que se subraya, desde el *paratexto*, la unidad de aquéllos como partes de una única *metanovela*.

Pues bien, queremos cerrar el capítulo dedicado a la autorreferencialidad en la obra de Torrente con una panorámica sobre, precisamente, los textos de su última novela propiamente metaficcional. Fieles, en última instancia, al método de que sean los textos quienes orienten la paráfrasis que ensayamos sobre ellos.

De las tres novelas mencionadas en *La carta de Uxío Preto*, el *Capítulo gamma* trata de la titulada *Aquilina* y *la Flauta de Pan*. Narrado por el huidizo personaje de Uxío Preto, en seguida comprobaremos que el tema fundamental de su narración es el relato mismo, (término, que, por cierto, sirve de subtítulo al capítulo). Se trata de una insistente reflexión sobre la identidad y la unidad de la voz narrativa, que viene de la mano de uno de los motivos más queridos de la autorreferencialidad de la novelística de Torrente: el de los

desdoblamiento del narrador como reflejo del esencial desdoblamiento del novelista en un ente de ficción desde el que gestar el universo narrativo.

Así, como Bastida o como el *autor* de *Fragmentos*, se nos presenta la identidad de Uxío Preto, precisamente basada en su falta de unidad y esencial multiplicidad:

aquella súbita invasión de mi memoria por todas las personalidades que había querido para mí, desde Espartero a Sarasate, desde el capitán Nemo a Alfredo de Musset. ¡Y tantas sin nombre y sin fisonomía, persistentes o fugaces, manos alzadas desde el fondo del recuerdo! ¿Que habrá más allá, Dios mío?, y por eso más mías. (61);

que en seguida se concreta en la figura de Néstor Pereira:

Entonces apareció en mi interior Pereira (o Pereyra) con algo de gato agazapado que espera para dar el salto. Es su costumbre presentarse así, felino y súbito, y huir también. Mis relaciones con ese personaje habían adelantado bastante, y acaso mejorado: (...) al que más urgía abandonar las sombras, constituirse en figura y persona, recibir un nombre y vivir. El cómo lo haría aún no estaba estipulado, ni siquiera nos lo habíamos planteado; pero yo sospeché que a mi costa, y, como si dijéramos, por mi interposición y con mi colaboración; por ejemplo, yo sentía en lo más oscuro de mi persona como alguien me arrancaba, a dentelladas, pedazos de mí mismo, pedazos olvidados o de segunda mano, (...) Me robaba retazos de mi vida, no cualesquiera, sino relacionados entre sí, coherentes, pensados, imaginados o deseados (...) No le faltaba más que hablar para ser un personaje literario, pero así como éstos, si no se ponen en palabras, no son más que meros sueños, este Pereira se ofrecía a mi conciencia con los caracteres de una persona viva (80)

Este desdoblamiento es expresamente una imagen autorial, en una formulación análoga, aunque inversamente expresada, a la que puede verse en los *Cuadernos de un vate vago* a propósito de varias de sus novelas: la necesidad de inventar la figura a quién adscribir la autoría de la enunciación como eje constitutivo de sus novelas

Esta evidencia creo que le llegó al corazón, como que se iría conmigo a la muerte sin haber sido más que esbozo de personaje, mera y frustrada vocación de ser, y no volvió a insistir. Pero la otra cuestión, la de las novelas que podía escribir si le prestaba mis manos y mis palabras, aunque yo me negase a hablar de ella y la repudiase, él aprovechaba los momentos de debilidad o de cansancio mental para volver a la carga e intentar una vez más convencerme. (83)

“Soy Néstor Pereyra. ¿No me recuerdas?” (...) “Vengo para que me ayudes a escribir una novela.” (87)

La función narrativa de estos desdoblamientos es la que habitualmente venimos documentando en sus novelas: la creación de personajes-narradores con los que compartir la responsabilidad de lo narrado y comentar el proyecto o el desarrollo de la narración, o de un modo más general, una determinada concepción de la novela, la poesía o la

literatura.²⁹⁴ La originalidad del planteamiento de *Yo no soy yo, evidentemente* estriba en que, como apuntábamos, dicha narración nunca llega a constituirse, y no pasa, por ello, de ser un pretexto para encauzar la autorreferencialidad de la novela; planteamiento del que también hay constancia metanarrativa:

“Me permito recordarte, Néstor querido, que tú no estás aquí para enamorarte, sino para escribir una novela” “¿Y no te has preguntado nunca por qué, llevando ya tiempo juntos, apenas si hemos hablado de ella?” “Sí. Alguna vez lo he pensado, y sólo se me ocurrió una respuesta: que la novela no pasa de pretexto; que lo que quieres es ser y estar, sin darte cuenta de que sólo lo puedes a mi costa, obligándome a renunciar a mí mismo” (103)

Finalmente, otros rasgos autorreferenciales del capítulo son, por una parte el paralelismo de la proyección de Uxío Preto en Pereira, con la de Torrente en Bastida, tal como reflejan *Los cuadernos de un vate vago*, para superar el talante racionalista que le lastra como novelista;²⁹⁵ y, por otra parte, la recurrencia al tema amoroso como imagen metaliteraria. En este sentido, todos los intentos de escribir una novela contenidos en *Yo no soy yo, evidentemente*, están de un modo u otro relacionados con una historia de amor.²⁹⁶

El *Capítulo zeta* constituye una repetición de la estructura autorreferencial que acabamos de apuntar, con la variante de que el diálogo entre el escritor y el personaje en que se desdobra, se reviste de la convención epistolar. La descripción del proceso de desdoblamiento, precisa, no obstante, una *introducción* a cargo de Uxío Preto:

Pedro Teotonio Viqueira entró en mi vida como quien lo hace de rondón en casa ajena, con la particularidad de que, durante nuestras relaciones, no me dio ocasión de echarle la vista encima (...)

²⁹⁴ De este modo se refleja la novela proyectada en este capítulo: “Lo que a mí me parece, Uxío, es que ya va siendo hora de comenzar nuestro trabajo. Estoy aquí para eso. Y he pensado que podemos juntar con los míos alguno de tus materiales. El otro día recordaste aquel lugar estrafalario, ‘La Curva de Zésar’, con sus sombras de cemento, sus símbolos eróticos y su escenario. Bien. Pues yo tengo la historia de una mujer a quien mataron al novio durante la contienda (...)” “Y, ¿qué quieres?, ¿Qué escribamos una historia más de guerra? (...)” “No entiendes, Uxío Preto. De lo que trato es de instalar a la novia con sus gatos en la casa de Zésar y a ver qué pasa. (...) Lo que yo me propongo es realizar mediante palabras narrativas y descriptivas la fusión de esas dos realidades, creando así una tercera, inverosímil de tejas abajo, pero que la palabra hará tan real como las otras.” (95).

²⁹⁵ “Se me ocurrió una tarde echar un vistazo a las cuartillas de la novela, folios más bien: Pronto me prendieron la atención y llegué a convencerme de que de ellos podía arrancar, o en ellos fundamentarse, una narración fantástica (...) ¿Y si yo fuera capaz de continuarla? Lo intenté una tarde, y me disgustó el resultado. Lo intenté otra. Me sucedía que a mi imaginación, en cuanto se metía en fantasías, la frenaba un sentido excesivo de la realidad, entendida ésta como lo verosímil y lo posible (...) Me pregunté con insistencia si todo aquello se me había ocurrido a mí, o si Néstor Pereira, habitante de mi conciencia, poseía entidad propia y personalidad independiente, y si la única realidad era él. Que, en virtud de alguna causa y como efecto de un mecanismo ignorado, yo no fuese más que su instrumento.” (121-122).

²⁹⁶ Aunque en este caso, la invención no tenga como fin la seducción, sino que es resultado del fracaso de la misma: “-He descubierto, me respondió, que no hay nada tan excitante para la inteligencia y para la imaginación como un fracaso amoroso. De repente, todas tus energías quedan vacantes, aunque dispersas, (...) Me fue bastante fácil cambiar la mía de orientación. El resultado es que tengo ya la novela en la cabeza. La veo como un panorama inmenso desde una cima, (...). Sólo nos falta ponerlo todo en palabras./ -¿Palabras tuyas? / -¡Palabras nuestras, leñe! Esas que tú te sacas de tu precioso almacén y que concuerdan tan exactamente con mis imágenes.” (125).

[sus cartas] Son más líricas que narrativas (...) no sé si a causa del clima, del ambiente o de alguna influencia literaria que no me he cuidado de averiguar, pero que no es indiscreto tener en cuenta, toda vez que Pedro Teotonio fue una de las personas más imbuidas de literatura con que me tropecé en mi vida: como que no he llegado a saber si él mismo fue algo más que eso. Como yo poco más soy que meras letras, como nadie es mucho más, y como ésa es una de las maneras más escogidas de andar por esta realidad que nos fue dada, jamás me entregué a ninguna investigación al respecto. Por el contrario, la presencia (no más que epistolar) y la seguridad de que Pedro Teotonio vivía en alguna parte, no sé si geográfica o mental, fue de mis mayores satisfacciones, pues su existencia y su comportamiento fueron para mí la prueba de que *se puede ser sin ser como los otros*: criatura de lujo, eximida de ciertas necesidades, entregada a los modos más delicados e imaginarios de vivir. Que para eso se necesita de una base real, jamás lo he puesto en duda, y yo tengo la mía, que me lo recuerda constantemente (177 y 179)

Como antes, la aparición de este nuevo *interlocutor* es indisociable de la autorreferencialidad de una nueva novela. Se trata de *La ciudad de los viernes inciertos*, la segunda de las mencionadas en la *Carta* inicial. Desde el *metatexto* se subraya, a través de la doble perspectiva de la duplicación autorial: en palabras de Uxío Preto:

Las noticias que me comunica, los hechos que me describe, las personas de que me habla, constituyen los materiales de una novela publicada tiempo después con su nombre. Se titula “La ciudad de los viernes inciertos” (182);

o en las de su hipóstasis narrativa en Pedro Teotonio:

Lo que me sucede ahora lo demuestra. ¿Será sencillamente que volvamos a ser uno, tú, Uxío, y yo, Pedro Teotonio? De repente, ha desaparecido el sentimiento (sé que retornará) de hallarme solo, más bien abandonado, y su vacío se me está llenando de imágenes imprevisibles, y en realidad inexplicables, puesto que no son recuerdos, sino algo así como si, de repente, se me fuera a ocurrir una novela. ¿Qué otra cosa puede ser esto en que vivo, esto que veo, y la insistencia con que escucho estas palabras, “Aquí, los viernes son inciertos” (182)

El paralelismo con el *Capítulo gamma* se mantiene en el reconocimiento de que la *novela* objeto del mismo no pasa de ser un pretexto para el juego metaficcional con las circunstancias de su *invención*:

En resumen, Pedro Teotonio: no puedes quejarte de tu suerte. Vas a escribir una novela, o, por lo menos, vas a inventarla y planearla. Que la pases después a las cuartillas es lo de menos. (185)

La peculiaridad de este desdoblamiento es que reparte expresamente la ubicación de ambos narradores entre la de un Uxío Preto heterodiegético, extramuros de la ficción que tratan de construir, y la de su proyección homodiegética, que *vive* como personaje en el universo de su propia invención. Así por ejemplo, el tema amoroso, en una lúdica pirueta narrativa, encontrará en esta ocasión soporte en la historia de amor entre éste y un personaje que proviene de este mismo ámbito expresamente imaginario.

Ayudado por las aportaciones y los consejos de Uxío Preto, Pedro Teotonio intenta desarrollar ese universo que ha inventado y que habita. El proyecto de novela se puebla, por otra parte, de múltiples motivos reconocibles en las novelas de Gonzalo Torrente Ballester, desde la espacialización en torno a dos comunidades o ciudades rivales, el interés hacia personajes o temas de carácter religioso, y lugares nobiliarios y misteriosos, como palacios o mansiones que oculten historias o pasiones tan secretas como sus pasadizos,²⁹⁷ hasta el diseño de una temporalidad irreal que complete una ambientación en clave fantástica.²⁹⁸ Todo ello apunta a una invitación a reconstruir, detrás de la figura de Uxío Preto o de cualquiera de sus sosias, la verdadera fuente de la enunciación.

El lugar para la reflexión sobre la tercera de las novelas anunciadas en *La carta*, es el *Capítulo sigma*. La puesta en relieve de la ficcionalidad y la autoconsciencia a las que ya estamos acostumbrados mediante la inmersión en sucesivos planos narrativos hipodieгéticos, culmina aquí con la conversión de la forma del relato en un texto que acude a las convenciones del teatro, de modo que los contenidos narrativos se convierten en acotaciones, y los diálogos en escenas.

En éstas, a través de los diálogos de Uxío Preto, o de su desdoblamiento en Froilán Fiz, con el personaje de Leticia, enamorada de este último, autor de la supuesta novela *La historia que se busca en los reflejos*, se termina por cuestionar, desde la realidad de esta invención, la de la totalidad del universo narrativo que la contiene:

LETICIA: Le amo aún. Si volviera, le perdonaría. El bien que me hizo puede más, en mi corazón, que el daño. En realidad, soy como una obra de él. Cuando me admitió a su lado, yo era una muchacha informe, sin conciencia de mí misma, sin saber lo que quería. Él me moldeó, y no a su gusto, sino como creía que yo debía ser.

UXÍO: Como se hace un personaje literario.

²⁹⁷ “Pienso haber reproducido con precisión las imágenes que tu carta me sugiere. No lo atribuyas a excesiva perfección de tus palabras, menos aún a extraordinarias potencias que yo posea, sino al hecho indemostrable, pero cierto, de que cuánto te pasa en lo interior puedo reproducirlo perfectamente en el mío, incluidos tus sentimientos. Veo, pues, esa ciudad, y veo en ella algo que tú no has visto todavía, pero que percibirás en cuanto de nuevo la contemples, ya informado por mí. (...) Pues verás que a Alcázar de la Ribera le ha salido una sucursal en la costa, otra ciudad alargada, de casas nuevas, mirando hacia el mar. Si la tuya está vacía, ésta la veo más que poblada (...)

He aquí algunas cosas que te conviene averiguar: si hay en la ciudad algún cura; quién es y qué es lo que hace. Cómo son, cómo viven, las monjas de ese convento.

¿Piensas que el palacio de la Marquesa se puede dejar así, con una sola y mera descripción? Tienes que penetrar en él, enterarte... Si hace falta, inquirir, fisgar. En el palacio de una marquesa (...) hay siempre historias.

Una casa encalada, las rejas y las maderas verdes, oculta por un bosque de cipreses, siempre encierra un misterio. (...) Si no hay misterio ahora, tiene que haberlo habido. Sé de casas cerradas y ocultas en que se cometieron crímenes sórdidos o espléndidos, en que estallaron pasiones capaces de estremecer al mundo. En otras hay tesoros. (...)

Entre estas dos mansiones debe existir alguna relación, de rivalidad tal vez, de odios ancestrales, aunque no excluya la cooperación, el amor, la complicidad. ¿No habrán cometido juntos ese crimen, los de arriba y los de abajo, los aristócratas y los simplemente ricos? Se dan casos. Si no fuera demasiado melodramático, te sugeriría que buscases algún pasadizo por debajo de la plaza que permita ir del palacio a la quinta ocultándose a las miradas de la gente.” (185-186).

²⁹⁸ “El tiempo comienza a bifurcarse, de eso me di cuenta al advertir un desfase, una falta de coincidencia, entre el movimiento de mi reloj y el de la realidad, no exactamente quieta, sino deseseperezándose lenta como una galaxia que evoluciona, diríase que desganada, hacia una estrella ignota todavía, tal vez inexistente.” (188).

LETICIA: Es posible. Era su oficio. Pero me dejaba en libertad, ya te lo dije antes. Siempre me habló de ser libre, de ser yo. Por eso me dio tanto miedo el personaje de Nicole. Temí que el afán de ser libre me condujese a aquellos extremos que no deseaba.

UXÍO: ¿Te das cuenta de que el personaje de Nicole es también literatura? (...) ¿No te da miedo de serlo tú también, de no ser más que eso? Reflexiona un momento. ¿Dónde estás? ¿Por qué estás aquí? ¿Y quién soy yo? ¿Por qué respondes a mis preguntas? Nada de lo que te rodea es real, y es probable que yo tampoco lo sea. ¿Eres tú, por ventura, lo único real del mundo?

LETICIA: No he dicho eso. Pero soy real, tengo conciencia de serlo, aunque es posible que esto no sea más que un sueño, y que tú andes por él (...) Y tú te pareces a Froilán Fiz. Podrías serlo.

UXÍO: Son cosas de los sueños. (281-282)

Nos hemos limitado hasta aquí al contenido de los capítulos esencialmente metanarrativos de las metadiégesis narradas por Preto o por sus diferentes álgos. En el relato-marco, en cambio, en el que transcurren las pesquisas de los profesores norteamericanos sobre Uxío Preto, apenas es perceptible el comentario autorreferencial, aunque sí el comentario metaliterario, coherente en un mundo de profesores, lingüistas y filólogos. Apenas puede apreciarse algún atisbo metanarrativo en la figura del profesor Clark, que encarga a dos de sus ayudantes la investigación sobre el misterioso escritor, y en quién éste podría reconocerse.²⁹⁹ ¿Estamos de nuevo ante la paradoja de novela policíaca como el presente en *Quizá nos lleve el viento al infinito*, en el que la búsqueda del personaje misterioso empieza y acaba en el mismo personaje que la encarga?

Tan sólo el informe con las conclusiones de la investigación que expone el personaje del chicano Mendoza al final de la novela es intensamente autorreferencial. El contenido de esta autorreferencia apenas si ha variado, pero lo que sí ha cambiado, es el plano textual en el que se manifiesta. Dejamos al texto de la novela, a pesar de la extensión de la cita, la recapitulación sobre el significado autorreferencial de la novela:

Ahora comprendo, dijo Virucha, que usted se pregunte qué se proponía el que organizó el embrollo. ¿No es cosa de locos?” “Es una de las soluciones, pero, en todo caso, de un loco de mente fría, racional y caprichosa. (...) Puede ser, aunque no necesariamente, un jugueteón insaciable, alguien que inventa para divertirse un problema sin solución aparente, pero que induce a cierta gente a que lo busque (297)

¿Drama o burla? Si burlón, no quiso limitarse a lo que se suele hacer: escribir unas cuantas novelas, por muy disparatadas que fuesen. No descarto la posibilidad de que tres al menos de esos personajes imaginarios se le impusieran con más fuerza

²⁹⁹ “Si me intereso por Uxío Preto, (...) se debe a que alguna vez llegué a pensar que esa obra pertenece (...) a un solo hombre que fuese, sin embargo, cuatro o cinco. (...) Pues bien, mi interés por ese caso, o por cualquier otro semejante que pudiera presentarse, se debe a que yo mismo, a veces, me siento múltiple (...) Mi segundo yo opone el método poético al científico, la vida a la excogitación.” (34-35). “-¿No le dije aún que esa doble personalidad mía que tanto esfuerzo me cuesta mantener en silencio, ya que no inactiva, coincide con una de las que atribuyo a Preto? (...) La que escribió ‘La ciudad de los viernes inciertos’” (44).

que los otros y que le exigieran realizarse de una manera distinta que la palabra narrativa, aunque tampoco convenga dejar de lado la hipótesis dramática de que haya sido (o sea) una de esas personas que necesitan urgentemente ser otras, que sólo siendo otras pueden subsistir. Entonces, este hombre sin nombre hizo lo mismo que Alonso Quijano: vivir los personajes, intentar serlos. Se le encuentra como Uxío Preto, como Néstor Pereyra, como Froilán Fiz, bien entendido que estos últimos son ya invenciones de segundo grado, multiplicaciones del primero. O sea que: Equis inventa a Uxío, y, éste, a los demás. (...) Yo interpreto la existencia de Melitón Losada [un desdoblamiento de Froilán Fiz], no como la de un pegote, o al menos de un exceso, sino como advertencia de que el desdoblamiento pudiera continuar hasta el infinito, pero también como de que cada personalidad inventada puede mantener cualquier clase de relación con aquella de quien procede, de que se pueden engendrar unos a otros en series teóricamente interminables (...)

Me interrumpió Virucha: “Entonces, ¿usted cree que más allá de Uxío Preto hay otra persona?” “Sí. El Equis a quien antes cité. Una existencia necesaria, (...) Pero ese Equis existe. En cualquier momento del razonamiento pesa en nosotros; nos influye y desorienta la idea de que pudo ser un burlón, un esquizofrénico, un mero poeta (...) Equis pudo tener imaginación, más no personalidad, pudo haber sido un hombre vacío de sí mismo, que inventó unas figuras para llenarse de ellas, para ser lo que ellas son.” (298-299)

¿Sería pertinente hacer una lectura de estas conclusiones como un auténtico manifiesto autorial, cuya presencia se afirmara así, a pesar de la dispersión de las voces narrativas? En este trabajo se ha insistido con frecuencia que la modalización metaficcional no hace sino traducir el deseo del autor de manifestarse en su discurso. ¿Refleja *Yo no soy yo, evidentemente* la insatisfacción autorial ante un extendido desenfoque teórico y crítico que la instancia enunciativa ha venido padeciendo, oscurecida en el acceso formal e inmanentista al texto narrativo, que la ha escondido o reducido en categorías como la de *narrador o autor implícito*? Algo de ello parecen reflejar, asimismo, las palabras de *La carta de Uxío Preto* sobre la autoría de las tres *novelas* reflejadas en la obra, que enmarcarían, así, desde el principio de la novela, la significación de su autorreferencialidad:

Por lo tanto, si soy yo el que lo afirma, no rechace mi aserto. Al fin y al cabo, el autor de esas novelas soy yo. Y esto, declararlo, publicarlo, es el objeto de la presente prosa. (...) Muchos profesores de Literatura han elucubrado verbalmente o publicado trabajos críticos sobre cada una de ellas sin que les haya pasado por las mientes que pudieran deberse a un caletre indiscutiblemente único: sería mucho más tolerable que, permaneciendo como anónimas, se llegase a la conclusión (...) de que nadie las ha escrito; que se consideren como surgidas, espontáneas ellas (13)

Si en este sentido, Uxío Preto es un portavoz cualificado de Torrente, el texto está reclamando la atención hacia la figura del autor, y hacia su proyección textual como la más cualificada instancia interpretativa de la novela. La figura autorial que se postula no se circunscribe, además, al texto que la contiene, sino que se apunta la importancia de la dimensión macrotextual como el mejor dominio en la que aprehenderla.

Una concepción como ésta podría dar cuenta satisfactoriamente de la intensidad autorreferencial de la novelística de Gonzalo Torrente Ballester, de la recurrencia a la modalización metaficcional de muchas y muy cualificadas de sus novelas, así como de la tendencia explicativa de sus prólogos, y el empeño de Gonzalo Torrente en dar a conocer sus diarios, apuntes de creación, notas y grabaciones, consciente seguramente de la relevancia de estos textos para conocer la trastienda imaginativa en la que se ha venido fraguando la totalidad de su *novela*.

Esta conciencia macrotextual acerca de su obra, podría explicar también la importancia que ésta concede a la novela en proceso, a novelar antes el proceso de invención que la escritura o la lectura. En este sentido, creemos recordar retazos de las apócrifas novelas de Uxío Preto en las páginas de sus *Cuadernos de un vate vago*. ¿Quién, por lo tanto, ha escrito el ya citado texto introductorio de la novela?

No existe constancia documental de que los libros de que se trata aquí se hayan jamás escrito ni publicado. Tampoco existen noticias de sus autores. Todo hace pensar que se trata de un fraude. Pero, ¿quién sabe?

De ahí deducimos el sentido metadiscursivo de la novela, que postula con menor cuidado su metanarratividad, al ser muy difícil presumir el conjunto de la novela como resultado de la invención de Uxío Preto o la de cualquiera de sus personajes. Posibilidad ésta, la de justificarse a sí misma, que, no obstante, el texto no deja tampoco de sugerir:

“Lo siento por Ivonne. Nada de lo que sabemos sirve para su trabajo.” “Nada en absoluto, si ha de ser un trabajo científico.” “Pero, ¿no podrá al menos escribir un artículo en que cuente esta historia? Algo que la justifique.” “¿Quién lo duda? Y también una novela” “Sí. Una novela que, como la de Uxío Preto, sólo leerán los profesores.” (299)

CAPÍTULO SEXTO

Balance de las últimas décadas

Recalar por segunda vez en la historia literaria para tratar de dar cuenta de la vigencia de la autorreferencialidad en nuestra novelística de las últimas décadas, nos parece una tarea aún más arriesgada que la que, en las primeras páginas de esta segunda parte, intentamos por primera vez.

El auge que ha venido experimentando el cultivo de la novela es un hecho insoslayable, como también lo es la creciente implicación de la creación literaria con la dirección que sobre ésta ejerce un pujante mercado editorial. Se impone la *novela de género*, la edición de bolsillo y el asalto de la literatura a las estanterías de los hipermercados.

El novelista que antes invertía toda su vida en hacer valer una trayectoria literaria, se consagra hoy mucho más rápidamente si consigue colocar una novela en la lista de los títulos más vendidos y siendo promocionado en los medios de comunicación. Pero si bien es cierto que cada vez acceden al parnaso de la edición, de la traducción a otras lenguas, de las adaptaciones cinematográficas, y aún de la Academia, escritores más jóvenes, no es menos cierto que la tradición narrativa de posguerra, representada en figuras de los diferentes grupos generacionales surgidos entre los años cuarenta y los setenta, y que comparten con ellos los puestos en esas mismas listas de éxitos.

Los premios literarios, especialmente los patrocinados por empresas editoriales, han recogido pronto esta evidencia de que nuestros novelistas mejores y mayores, *venden*, apuntándose así a la tendencia, contradictoria con su supuesta finalidad, de premiar a autores consagrados. Con mejor fortuna, en muchos casos, para el prestigio de premios y editoriales que para el del novelista y su obra, se han equiparado, así con los premios *oficiales*, que han venido homenajando decididamente, y con todo merecimiento, a nuestros más veteranos narradores. La concesión del Nóbel de literatura a Camilo José Cela, o la acumulación de los más importantes galardones literarios en la pluma de Gonzalo Torrente Ballester, rubricó, en los últimos años, esa valoración de la narrativa española de posguerra, no siempre tan justamente apreciada, y contribuyó a paliar cierto complejo de inferioridad gestado en los años setenta ante la pujanza de la novela del nuevo continente.

Si nos preguntamos por el estado de salud del que gozan los procedimientos autorreferenciales en el panorama ecléctico y complejo de nuestra reciente novelística, debemos adelantar que es excelente. Jóvenes y mayores siguen bebiendo en las fuentes de la metaficción y transmitiendo en sus novelas el reflejo de su visión del género. La identidad con los narradores de sus obras parece subrayarse en el patente desenfoque terminológico de los nuevos tiempos: tras la marginación del término *autor* en el interior del texto, parece haberse seguido su desuso también en la realidad social. El *narrador*, aunque habíamos concluido su entidad puramente textual, se enseorea también del plano vital del escritor. Se habla de las *últimas generaciones de narradores* del mismo modo que

parece ya definitivamente instaurada la identificación entre *novela, narración y relato*, en una absorción por la lengua común del metalenguaje crítico que no cesa de condicionar la claridad de éste.

A cada paso, en estos tiempos, aparece en la novela la autoconsciencia o la autorreferencia. Los teóricos proclaman la pérdida de la inocencia que la *postmodernidad* ha traído a la creación, y que convierte el arte en el dominio de la metacreatividad. Al intentar ahora revisar globalmente la novela metaficcional de los últimos años, lo hacemos conscientes de no poder ser exhaustivos en nuestra cala. Debemos advertir también que no nos sujetamos a criterios rigurosos en la selección ni en la ordenación de las obras, más allá de las limitaciones impuestas por la siempre arbitraria trayectoria de la lectura, en el primer caso; y de un cierto orden cronológico, en el segundo, que prima, no obstante, la ubicación del autor antes que la de sus obras. Nos hemos dejado llevar, en todo caso, de la percepción crítica más extendida, que aprecia ciertos grupos generacionales, agrupados, con mayor o menor acierto, por el rasero de la década.

Sobre los novelistas de los años cuarenta que más intensamente cultivaron la autorreferencialidad en su narrativa, nos hemos extendido en los capítulos que anteceden. Las novelas de las que nos hemos ocupado fueron publicadas, especialmente entre los años sesenta y setenta. Y sin embargo un novelista de una generación posterior, la denominada del medio siglo, es autor de una novela en la que sorprende la anticipación del tratamiento lúdico e imaginario de la narración que caracteriza la de aquéllos.

Esta novela, claro está que nos referimos a *Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio, publicada en 1952, quedó oscurecida por el adverso contexto literario en que surgió, y especialmente, por el no menos sorprendente hecho de que su autor lo fuese asimismo de uno de los hitos más destacados de éste, comúnmente denominado *realismo social*, con la publicación, pocos años más tarde, de *El Jarama*, (1956).

Ferlosio es, pues, el primer *renovador*, si bien con un notable adelanto y una trayectoria que podríamos calificar de inversa, de su generación. Una generación que, atenta a los nuevos tiempos, sabe superar su etapa de *compromiso* realista, y de evolucionar hacia nuevas formas de expresión. Desde los años setenta, con alguna frecuencia, sus novelas recalarán en la autorreferencialidad y la metaficción. Es el caso, por ejemplo, de la trayectoria de novelistas como Juan y Luis Goytisolo, Carmen Martín Gaité o Juan García Hortelano.

El rasgo común más apreciable en las obras de este período es la autoconsciencia, que orienta la tendencia a que algunas de estas novelas dejen un espacio para la reflexión del autor sobre la literatura, la novela, la obra del escritor o la novela misma. La modalización dominante tiende, por lo tanto, a la *metadiscursividad*, y a la presentación en el relato de una imagen autorial identificable sin apenas distanciamiento con la persona del escritor.

Esta tendencia hace girar la atención del relato hacia su soporte formal, incorporando de esta forma el metalenguaje de la lingüística y de la crítica al discurso narrativo. Esta autoconsciencia hereda, en algunos casos, el compromiso expresado en la obra anterior de algunos de estos escritores, orientándose ahora a la denuncia de las limitaciones del lenguaje supone como instrumento de expresión, e incluso de conocimiento, de la realidad, para intentar subvertir los códigos y las formas tradicionales

de la narración, como sería, en el autor que consideramos más representativo, el caso de Juan Goytisolo.

Se produce así una decidida orientación de la novela española hacia centrar su discurso en el *relato*, casi antes que en la *narración*, confirmando una tendencia que puede apreciarse en la importancia que la crítica viene concediendo a *Tiempo de silencio* (1962). Es muy significativo, además, que, como señala Sobejano, el propio José Luis Martín Santos proyectase *Tiempo de destrucción* con la idea de “compaginar el producto con el proceso”:

el propósito de Martín Santos, comprobable en sus borradores, había sido incluir en *Tiempo de destrucción* sus reflexiones acerca del ir haciéndose entre sus manos esta novela; propósito del cual (como se deduce de las partes revisadas) el escritor se retractó, excluyendo al fin tales reflexiones. De este fenómeno de *inclusión-exclusión* se infiere que el autor no confiaba en la madurez de sus lectores para aceptar junto a la escritura de la aventura la aventura de escribirla, o bien que él mismo no se sentía capacitado para salir airoso de una tarea nada habitual en aquellas fechas.³⁰⁰

Podemos apreciar, pues, la coincidencia de este planteamiento con el que, por esos mismos años, como vimos, maneja Gonzalo Torrente Ballester para la composición de *La saga/fuga de J.B.*, y que fue igualmente desechado, al menos en su versión explícita.

Son, pues, los años sesenta y setenta, años de búsqueda y, como tantas veces se ha dicho, de experimentación con nuevas formas y modos narrativos. Falta probablemente una ponderación equilibrada de la influencia que otras literaturas dejaron sentir sobre las letras españolas en estos años, a pesar del extendido crédito crítico del que ha gozado el denominado *boom* de la narrativa hispanoamericana. Sin duda que la recepción de la obra de autores como Borges, Cortázar o García Márquez, contribuyó a la creación de un clima más propicio, también en el terreno de la metaficción, pero creemos haber puesto suficientemente de manifiesto en este trabajo, nuestra firme creencia en la continuidad de los procedimientos autorreferenciales en la historia de nuestra novela.

Dejando de lado la abundante producción metaficcional de Luis Goytisolo, de cuya *Tetralogía* tenemos un detenido análisis en el estudio de Carlos Javier García,³⁰¹ y la intensa autoconsciencia lingüística y *metalingüística* sobre la que se construye la *Gramática Parda* (1982) de García Hortelano,³⁰² hemos querido ilustrar esta

³⁰⁰ Gonzalo Sobejano: “Novela y metanovela en España”, en *Ínsula*, 512-513, agosto-septiembre de 1989, pp. 4-6, p. 5.

³⁰¹ Carlos Javier García: *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Gijón, Júcar, 1994. pp. 91-143.

³⁰² Obra parca en argumento, pero de muy rica y compleja gama de manifestaciones intertextuales y autorreferenciales, Su autoconsciencia se refleja en comentarios metaficcionales centrados, no sin intención humorística, en los títulos de los capítulos, *Las condiciones del sujeto*, *La buhardilla semiológica o la semiología en la buhardilla*, *La importancia de los circunstanciales de modo y manera*, *La inutilidad del indicativo*, *La posición de los agentes o astucias de la pasiva*, *El pudor del subjuntivo*, *La literatura en el boudoir*, etc. Aunque, en ocasiones, se desliza también al interior del relato: “De repente, el tiempo, con su característica brutalidad, se hizo presente de indicativo” (p. 27); “Antes de comenzar un futuro perfecto rompiendo las cartas de El Incógnito, Paulette se despedía de su imperfecto pasado relejendo aquellas cartas que se habían ido acumulando en sus bolsos” (p. 29); “La escena, si escena podía denominarse aquel esbozo,

particularidad *textualidad* en la obra de dos novelistas, harto representativos de esa generación que, arrancando en el medio siglo, ocupa un significativo lugar en el presente de nuestra narrativa: *Juan sin tierra* (1975), de Juan Goytisolo y *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaité.

Todo parece indicar, a pesar de la escasa perspectiva histórica que puede mantenerse todavía, que la novela de los ochenta y de los noventa sigue recurriendo con frecuencia a la modalización metaficcional. Por la dificultad de apreciar diferentes grupos generacionales en un período tan breve de tiempo, hemos optado por una consideración conjunta de las últimas promociones de narradores, aunque parece destacarse, y no precisamente por su calidad, un grupo de novelistas jóvenes, vagamente identificados con una no menos vaga *generación X*, y que, a tenor de algunos de sus últimos títulos, no incluyen el abandono de la autorreferencialidad entre los rasgos innovadores que supuestamente los caracterizan.

Los balances críticos provisionales sobre la novela de estas dos últimas décadas parecen apuntar ya algunos rasgos comunes, del que, por su mayor grado de generalización, podríamos destacar el de su marcado eclecticismo. La delimitación, por otra parte siempre problemática, de una frontera con la etapa anterior, suele retrotraerse a los años de los intensos cambios que el final de la dictadura trae consigo en todos los órdenes de la realidad española, o viceversa. Sin embargo, es indudable que muchas de los rasgos que vamos a mencionar son tendencias que pueden apreciarse, sin solución de continuidad, en la novela de los años setenta.

Parece consensuado, en todo caso, que el auge de la experimentación formal deja paso a un cierto regreso a la *normalidad* que suele cifrarse en el empleo de los cauces tradicionales de la *narratividad*, identificados con el interés argumental, la novela de personajes, la novela de género, *etc...* Esta revalorización de la *historia* debería haber supuesto el abandono, o al menos un menor recurso a la autorreferencialidad, comúnmente identificada con un hecho de *discurso*. La evidencia de que no ha sido así, se revela ahora como una prueba más del inadecuado empleo que se ha consolidado, en el análisis de la narración, de estos conceptos.

Y sin embargo, sí parece posible señalar que este cambio en las tendencias de la novela, ha producido asimismo un cambio en el ámbito de las modalidades de esta autorreferencialidad. De este modo, acorde con ese regreso a la *narratividad*, tras la etapa de experimentación que había hecho aflorar a la epidermis de la novela el *discurso* narrativo, la novela acudirá más frecuentemente al ámbito de la *metanarratividad* antes que al de la *metadiscursividad* que, de un modo genérico, había sido dominante en aquella.

Los críticos que se han ocupado de esta etapa manifiestan cierta tendencia a considerar la *metanovela* como una tendencia o un subgénero más de la novela de estos últimos años, influidos, quizá, por la concepción en este sentido de Spires del *modo*

adquiriría un vigor incitante a cada repetición y Duvet, ensayando técnicas de nouveau roman, se quedó adormilada” (p. 44); (Cito por la edición de Barcelona, Plaza & Janés, 1995).

metaficcional.³⁰³ Parece también existir acuerdo en incluir esta tendencia dentro del grupo de las que se han manifestado con mayor intensidad, al lado del cultivo de subgéneros como el político, el memorialístico, el histórico, el fantástico, el policíaco, el género negro, etc... Una visión general de su manifestación en nuestra novela de los últimos años, puede verse en los citados artículos de Gonzalo Sobejano y de Emilia Velasco aparecidos en sendos números monográficos de la revista *Ínsula* dedicados a trazar una panorámica sobre la novela en 1989 y 1996.³⁰⁴ La lista de títulos facilitada por el primero ha constituido una importante orientación acerca del campo de estudio de este trabajo, a pesar de contener alguna ausencia más que notable, como el conjunto de la obra de Cunqueiro o *La saga/fuga de J.B* de Torrente, que considera novelas *escriptivas*, en sentido amplio, pero no *metanovelas*; así como alguna presencia difícilmente justificable, como la narración de la novela, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* de Miguel Delibes.

Parece existir menos acuerdo, sin embargo, en los términos utilizados para calificar el género. La novela es así, calificada de *autoconsciente* para quien sigue el modelo crítico fundamentalmente angloamericano, o *especular* para quien hace lo propio con arreglo al modelo francés. Merece una especial consideración la atención que han recibido las teorías de Spires, que califican a la novela como *metaficcional* (en cuanto concepto teórico) o *autorreferencial* (la práctica narrativa española en la década de los 70), y, entre nosotros, las de Sobejano, que ha ido aquilatando su definición en torno a los conceptos de *poemática*, *escriptiva*, o *ensimismada*. Con una diferente acepción, en todo caso, puede convenirse cierto consenso en el empleo creciente, del término *metanovela*, no obstante todavía cambiante e inestable en exceso.

No es éste el momento de insistir en nuestro desacuerdo con la consideración de que la metaficción sea un género o tendencia genérica alguna, sino un aspecto de la modalización del relato latente en el conjunto del género, y susceptible de ser actualizado, en mayor o menor medida, por cualquier novela. Por eso la calificación de *metanovela* nos merece alguna reserva, a pesar de la cual, su uso cada vez más extendido, (simétrica, aunque hemos de decir que incorrectamente distribuido al lado de los términos de *metapoesía* y *metateatro*, sinónimos de *metaficción* en sus respectivos ámbitos formales), se convierta, acaso, en necesario. Si se usa a veces en estas páginas, como a veces hemos también empleado expresiones como *novela metaficcional*, a pesar del cuidado que hemos puesto en preferir otras como *la metaficción en la novela*, se hace de modo reflejo, y en todo caso sin perder de vista que tal calificación obedece a la percepción de esa particular modalización como rasgo dominante de la estructura o del contenido de la novela.

³⁰³ Nos referimos a la citada obra de Robert Spires: *Beyond the Metafictional Mode: Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, The university press of Kentucky, 1984; así como a los trabajos de Santos Sanz Villanueva, "La novela" en Darío Villanueva y otros, *Los nuevos nombres: 1975-1990*. (Francisco Rico (ed) *Historia y crítica de la literatura española*, vol. IX, pp. 249-432; de Gonzalo Sobejano, que, además del citado artículo, ha dedicado una intensa atención al fenómeno: "La novela poemática y sus alrededores" en *Ínsula* 464-465, julio-agosto 1985, pp. 1 y 26; "La novela ensimismada" en *España Contemporánea*, The Ohio State University, I, I, invierno 1988, pp. 9-26; Ángel Basanta: "Tendencias de la novela española actual", en *La novela española de nuestra época*, Madrid, Anaya, 1990, pp. 74-87; Emilia Velasco Marcos: "Las aguas y el cauce: suerte de la metanovela", en *Ínsula*, 589-590, enero-febrero 1996, pp. 45-47;

³⁰⁴ *Ínsula* viene realizando un atento seguimiento a la evolución del género, destacando sus secciones monográficas, que constituyen excelentes estados de la cuestión: "Diez años de novela en España, 1976-1985", (números 464-465, julio-agosto de 1985); "La novela en España, hoy", (números 512-513, agosto-septiembre de 1989) y "Narrativa española... el espejo fragmentado", (números 589-590, enero-febrero de 1996).

La mencionada revalorización de la *novela de género*, puede constituir la mejor prueba de lo que decimos, si tenemos en cuenta que la mayor parte de las obras consideradas como *metanovelas*, acuden inequívocamente, a pesar de ello, a las formas de subgéneros como los citados. Algo que no debe extrañarnos en absoluto ya que, como hemos visto, la autorreferencialidad de las convenciones y los códigos narrativos, de los que los géneros constituyen acaso la matriz principal, es uno de los motivos preferidos del juego metaficcional. Ello pone en evidencia, en todo caso, que la *metaficción* es un atributo que se superpone con la orientación temática o genérica de la novela, pero sin que la determine de un modo consustancial.

Los tiempos parecen haber sido propicios a la recuperación del pasado a través de la memoria, especialmente aquel pasado y aquella memoria silenciada por los largos años de la posguerra, la dictadura y la censura. Tal vez ese proceso de reconstrucción del pasado explique satisfactoriamente la frecuencia con la que la novela de esta época acude a la guerra civil como tema o como ambientación narrativas.

Se entrecruzan así géneros como la novela histórica, la autobiografía novelada y la novela autobiográfica, de todos los cuales puede señalarse algún ejemplo de novela que sea, al mismo tiempo, intensamente metaficcional. En el terreno de la novela histórica podría situarse *La saga de los Marx* (1993), en la que el autor dialoga con los personajes de la familia Marx, incluyéndose en su narración de la misma forma que los trae, inversamente, al mundo contemporáneo al que pertenece, enfrentando a la figura de Carlos Marx con los resultados prácticos de su ideología y con el derrumbe del comunismo soviético. El discurso de incorporar al editor como narratario adverso con el que negociar el desarrollo de la obra, ilustra cumplidamente la creciente influencia que el mercado editorial ha ido adquiriendo sobre la creación literaria en estos años.

Un uso parecido del personaje del *editor* puede verse en la *Autobiografía del general Franco* de Manuel Vázquez Montalbán (1992), su presencia vehicula la autorreferencialidad de la novela, construida como una autobiografía del dictador paradójicamente encargada a un escritor que ha sido opositor al Régimen. Éste lleva a cabo un ajuste de cuentas personal e histórico mediante la parodia y el intrusismo autorial en el supuesto discurso autobiográfico.

Ambas novelas, disuelven, por lo tanto, la narración histórica, —por lo demás, profusamente documentada— a través de la exhibición de su condición ficcional. Una vez más, la modalización metaficcional ha impedido la consolidación del universo narrativo, denunciando los códigos que sustentan la novela histórica o la autobiográfica.

También Marsé ha acudido en fechas muy tempranas a la convención del libro de memorias en *La muchacha de las bragas de oro* (1978), aunque en este caso la de un personaje de ficción, para urdir una compleja trama metaficcional que acaso velaron otros factores que la convirtieron en seguida en un auténtico *best-seller*, como los aspectos eróticos o políticos de la obra.

En relación con novelas como la de Vázquez Montalbán, pretendidamente autobiográficas, se encuentra un segundo grupo de textos, a los que Basanta ha dedicado especial atención.³⁰⁵ Escritos, en un grado decreciente de ficcionalización, “con notorio

³⁰⁵ Ángel Basanta: “Autobiografías noveladas y novelas autobiográficas”, en *Ínsula*, 589-590, enero-febrero de 1996, pp. 7-9. En el mismo número, aunque dedicado específicamente a la autobiografía, puede verse

aprovechamiento de la experiencia de sus autores” pero en los que el componente autobiográfico resulta imposible deslindar del ficcional, poseen, asimismo, destacados correlatos metaficcionales, como *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina o *Páginas amarillas* de Rosa Romojaro, en los que la rememoración opera explicitando al mismo tiempo el proceso de la escritura

Fronteriza con la novela autobiográfica, la época parece asimismo propicia a la *autobiografía novelada*. A pesar de su heterogeneidad, y del diferente grado en el que se ficcionalizan sus contenidos autobiográficos, merece destacarse el carácter intensamente metaficcional de obras como la *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), uno de los más destacados textos del memorialismo político, que inicia un largo ciclo en la trayectoria narrativa de Jorge Semprún, aparentemente cerrado, si bien en la vertiente francesa de su obra, con *La escritura o la vida* (1995).

Más inclinadas desde el principio hacia la literatura, se encuentran otras que extienden la rememoración biográfica al proceso de la escritura, tematizado con mayor o menor intensidad en *El cuarto de atrás*, ya mencionada, o, entre las también señaladas por Basanta *Dafne y ensueños* (1982), de Gonzalo Torrente Ballester; *Estatua con palomas* (1992), de Luis Goytisolo y *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) de Manuel Vicent.

Este último tipo de textos señala la frontera de la metaficción en lo que, precisamente, tengan o no de ficcionales. Manifiestan, más nítidamente que ningún otro la enunciación autorial que hemos categorizado de *metadiscursiva*, en la que el autor empírico se presenta sin otra máscara en su discurso que la de su conversión en un *yo* a medio camino entre la *persona* y el hablante lírico. Pero sólo la decidida conformación en narración ficcional del elemento biográfico, convierte el hecho evidente de su trayectoria como escritores en el acto de contar sus memorias, en *representación* de esos actos literarios, ya de suyo miméticos.

Otro de las tendencias revalorizadas por la novela a partir de los años ochenta, será la que cultiva la intriga, el género negro y la novela policíaca en general. La intriga, con un indudable componente fantástico, incorporado vigorosamente a todos los ámbitos narrativos desde los años setenta, se reconduce, en el terreno de la metaficción, a la resolución del interrogante de quién habla o quién ha escrito el texto, cuya respuesta se extiende, en el caso de la novela negra y policíaca, a la identificación del criminal. Notable muestra de fantasmaticidad e intriga sostenida con procedimientos autorreferenciales es la novela de José María Merino, *La orilla oscura* (1985), así como *El desorden de tu nombre* (1988) de Juan José Millás o *La agonía de Proserpina* (1993), de Javier Tomeo ponen asimismo la metaficción al servicio de la creación de un clima irreal y onírico que propicie el *suspense*.

La modalización metaficcional se da la mano con los códigos de la novela policíaca en novelas como *Papel mojado* (1983) del propio Millás, claramente orientada al público juvenil. Con una menor adecuación genérica, pero similar orientación, encontrar al autor y esclarecer un crimen, seguirá siendo el objetivo de la intriga de *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina.

asimismo el artículo del mismo autor, en colaboración con Ángel García Loureiro: “*La autobiografía desde 1975*”.

Por último, con *El premio* (1996) Manuel Vázquez Montalbán culmina, por el momento, con la última entrega de su serie protagonizada por el célebre detective Carvalho, este grupo de novelas en las que la investigación de un crimen está en directa relación con la autoría de un texto, que, en última instancia, remite al texto mismo de la novela.

Otros géneros alcanzados por la omnipresente práctica metaficcional son el cuento infantil y juvenil, a cuyas colecciones han llegado obras como *El nido de los sueños* (1991) de Rosa Montero, o *C. El pequeño libro que aún no tenía nombre* (1992), de José Antonio Millán.

José María Merino había ensayado el empleo de la metaficción con fines fantásticos y temática de ciencia-ficción, en la *Novela de Andrés Choz* (1976); Juan Marsé lo aplica a los aspectos del relato de aventura presentes en *El embrujo de Shanghai* (1993); y Javier Tomeo acude a las convenciones de la *fábula* tradicional en *El gallitigre* (1990).

Queremos cerrar esta breve panorámica con la mención de un texto de difícil clasificación genérica, pero muy cercano, acaso, a la novela lírica. Nos referimos a *Juegos de la edad tardía* (1989), primer y maduro fruto narrativo de Luis Landero, novela de la que, junto con las ya citadas *La orilla oscura*, *Beatus Ille* y *El desorden de tu nombre*, nos ocuparemos brevemente a continuación, dado que, en nuestra opinión, constituyen los mejores y más representativos ejemplos de esta tendencia *metanarrativa* en el tratamiento de la metaficción en la novela de estas últimas décadas.

El bosquejo, aunque trazado a mano alzada y con trazo grueso, parece desmentir la conclusión del balance de Emilia Velasco en su citado artículo, en el que sostenía que la “*exhibición del proceso escritural* [según definición de Alter] es el aspecto que más se ha aligerado en nuestra narrativa última”.³⁰⁶ La abundancia de títulos parece innegable, como prueban las numerosas ausencias que en este trabajo pueden percibirse con respecto, por ejemplo, a las mencionadas reseñas de Sobejano o de la propia Emilia Velasco. La reciente concesión, por otra parte, del último premio Nadal a la novela *Quien* de Carlos Cañeque, confirma la vigencia del fenómeno, además de ejemplificar una interesante dialéctica entre la *naturalización* y *desnaturalización* de las convenciones de la novela, que incluye ya la propia convención *metaficcional*, asumida ya la autorreferencialidad de un modo autoconsciente en la novela, practicada y parodiada tanto como denostada sin piedad.³⁰⁷

Estas ausencias, y sin duda muchas otras que desconocemos, y que demuestran el extendido tratamiento de la metaficción por nuestra novelística más reciente, se deben en algunos casos a discrepancias metodológicas a la hora de apreciar el fenómeno en unas u

³⁰⁶ *Op. cit.* p. 45.

³⁰⁷ “Mira, ahora se ha puesto de moda esto de la metaliteratura, estos tostones con protagonistas que escriben novelas dentro de otras novelas, que alternan distintas voces en primera persona, que juegan a confundir al lector hasta marearlo; y a mí, la verdad, me parecen todas iguales, un coñazo seudo intelectual...” (*Quien*, Barcelona, Destino, 1997, p. 21) De esta novela, como de la también reciente *Placer licuante* de Luis Goytisolo, no hemos podido ocuparnos aquí por la proximidad de su aparición con el cierre de este trabajo. Hemos querido mencionarlas, no obstante, para corroborar la continuidad de la metaficción en contra de los pronósticos adversos que acabamos de mencionar.

otras novelas, y en otros a la complejidad de determinados textos que demandan una pormenorizada atención que excede con mucho los propósitos de este estudio.³⁰⁸

La extendida opinión de que el abuso de la atención concedida a la *metaficción* por nuestra novela, objeto de una moda pasajera actualmente en regresión, parece más bien reflejar, en todo caso, el deslumbramiento que planteamientos narrativos, muy explícita y marcadamente metaficcional, produjeron sobre buena parte de la crítica y, en menor medida, sobre el público.

Hoy, superado un tanto ese deslumbramiento, la práctica generalizada de la autorreferencialidad, en todos los ámbitos narrativos, ha instalado con relativa comodidad a un lector menos ingenuo en estas nuevas convenciones narrativas, que un día fueron rupturistas, por lo que no es tanto que la *metaficción* se manifieste en menor medida, sino que se percibe menos. Un rupturismo que, queremos insistir, estaba sobre todo en el ánimo de determinados autores y críticos, dado que, como venimos poniendo de manifiesto a lo largo de estas páginas, la *metaficción* se integró en el género de manera temprana, natural, y acaso constitutiva.

El objeto de estudios, dista, por tanto, de ser reciente, y mucho menos patrimonio de los teóricos de una pretendida *postmodernidad*, si bien podría ciertamente reclamarlo como atributo todo lo esencial que se quiera. Pero sí podemos en cambio calificar de jóvenes los modelos teóricos y críticos que han pretendido acercarse al campo de la *metaficción*, y si se tiene la falsa percepción de que el fenómeno está prácticamente agotado en la práctica de la novela, mucho más grave sería aún presuponer agotado su análisis. Tenemos para nosotros que no será así hasta que el debate no se traiga del terreno de las relaciones entre la *realidad* y la ficción, al del análisis del discurso narrativo en la triple acepción enunciativa, textual y recepcional de que se compone. Hasta que ese modelo no alcance a explicar por qué un contemporáneo se extraña todavía ante la *naturalidad* con que el juego metaficcional aparece en el *Quijote*, apenas habremos dado los primeros pasos.

³⁰⁸ Nos limitaremos ahora a mencionarlas como sugerencia de un corpus que pueda resultar de utilidad para una aproximación histórico literaria a la *metaficción* con mayor pretensión de exhaustividad, todavía pendiente: *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del Conde Don Julián* (1970), *Juan sin tierra* (1975), *Makbara* (1980), *Paisajes después de la batalla*, (1982) y *El sitio de los sitios* (1995) de Juan Goytisolo; *Recuento* (1973), *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), *La cólera de Aquiles* (1979), *Teoría del conocimiento* (1981) y *Estela del fuego que se aleja* (1984), de Luis Goytisolo; *La tríbada falsaria* (1980), *La tríbada confusa* (1984), y *Asklepios, el último griego* (1985), de Miguel Espinosa; *Mazurca para dos muertos* (1983), *El asesinato del perdedor* (1994) y *La cruz de San Andrés* (1994), de Camilo José Cela; *El hijo adoptivo* (1984), de Álvaro Pombo; *El jardín vacío* (1981), *Letra muerta* (1984) y *Volver a casa* (1990), de Juan José Millás; *El castillo de la carta cifrada* (1979) y *Amado monstruo* (1985), de Javier Tomeo; *Diálogos del anochecer* (1972), *Fabián* (1977), *Sabas* (1982) y *Diálogos de la alta noche* (1982) de José María Vaz de Soto; *Larva* (1983), *Poundemonium* (1986), *La vida sexual de las palabras* (1991) y *Amores que atan* (1995) de Julián Ríos; *Saúl ante Samuel* (1980) y *En la penumbra* (1989), de Juan Benet; *Un infierno en el jardín* (1995) de Miguel Sánchez-Ostiz; *Los límites del paraíso* (1988), de Jesús Carazo; *Las señoritas de Aviñón* (1995), de Francisco Umbral; *Obabakoak* (1989), de Bernardo Atxaga; *El jardín de los Siete Crepúsculos* (1991) de Miquel de Palol.

Calas en la novela española reciente

Como ilustración, apenas un poco más pormenorizada de algunos de los aspectos que acabamos de señalar, queremos ofrecer espacio al propio *metatexto* de algunas de las novelas comentadas, acompañado tan sólo del contexto narrativo imprescindible para la comprensión de su significación en las respectivas novelas. La selección de las novelas y los fragmentos de ellas es sin duda arbitraria e incompleta, pero hemos intentado, en todo caso, que resulte variada y representativa de los lugares que la metaficción ha frecuentado en la novelística de estos últimos años.

Comenzamos ofreciendo un apunte de autorreferencialidad, apenas desarrollado después en la espléndida novela de Sánchez Ferlosio, *Alfanhuí*, destacando su anticipación, también en este sentido, a la novela de su tiempo. Seguimos con las mencionadas novelas de Juan Goytisolo y Carmen Martín Gaité, como ejemplos, en los años setenta, de un tipo de autorreferencialidad en la que el *autor* se volcaba con entero, nítidamente *metadiscursiva*, y que ha ido derivando, con los tiempos, hacia una mayor presencia del componente *metanarrativo* en sus novelas.

Un último bloque está compuesto por novelas de escritores de la siguiente promoción, escritas a lo largo de la década de los ochenta, que han conseguido un importante éxito editorial, a pesar del supuesto carácter minoritario de la *metanovela*. Se trata de *La orilla oscura*, de José María Merino, *Beatus Ille*, de Antonio Muñoz Molina, *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás y *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero.

La orilla oscura es un caso de *metanarración* focalizada desde el mundo de la narración y sus personajes, sin que en ningún momento pueda adscribirse la enunciación a ningún autor o narrador definido, escrita con un tratamiento cercano a la literatura fantástica o a lo *real maravilloso*, americano tan sólo en parte de la ambientación de su diégesis, pues basta la probada vocación del noroeste peninsular hacia lo fantástico — como creemos haber ilustrado suficientemente en la obra de Cunqueiro y de Torrente— para justificarlo.

Beatus Ille es asimismo una *metanarración*, pero en este caso se explicita la focalización diegética de su enunciación. La novela refleja motivos muy representativos de su época, desde la intriga policíaca a la ambientación en torno a la guerra y la postguerra como escenario mítico de la memoria, tan intensamente novelada en estos tiempos.

El desorden de tu nombre es también una *metanarración*, que, como *La orilla oscura*, arranca del mundo de los personajes, y, también como aquélla, cercana a la intriga y a la *fantasticidad*. Y, como última entrega narrativa, *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero, una reflexión sobre el valor de la ficción y la literatura más metadiscursiva que metanarrativa, pero que tampoco se deriva de una modalización de un autor o narrador que se declare tal en el relato, sino de la conversión en *autor metadieético* de su personaje protagonista.

En la mayor parte de estas obras, la estructura de la autorreferencialidad se basa en una continua manifestación de la *situación de relato* como marco de la narración, de manera que no podamos perder de vista que detrás de telón narrativo subyace siempre la

imagen de una mano que escribe la historia en un aquí y un ahora de la enunciación. La mano del Amadís de la novela de Pascual. El fuego de las historias de *Ulises* o de *Alfanhuí*, la niebla de la narración de *La saga/ fuga de J.B.* o los espejos animados y el fuego de *La isla de los jacintos cortados*. En el camino reflejado en el espejo de la novela contemporánea aparece el fuego de todas las historias: la imagen del mito narrativo acaso primigenio, que trata de restituir al extraño e impersonal artefacto de la imprenta, el calor del *cuento* como forma de comunicación, de cultura y de juego.

Un apunte autorreferencial en Alfanhuí

Queremos, pues, al intentar trazar un panorama de la novela metaficcional, rescatar la proyección autorreferencial del *Alfanhuí*, como muestra de la continuidad, a veces soterrada, de una veta imaginativa y autosuficiente de la ficción en nuestra narrativa, que vivió, al margen del cultivo del *realismo*, esperando tiempos mejores.

La novela de Sánchez Ferlosio se encuentra en sintonía con alguno de los rasgos manifestados por las citadas obras de Cunqueiro o de Torrente, pero muy especialmente con la del primero:

En primer lugar, porque el relato se estructura en torno a una marcada modelación intertextual; en este caso de cierta vaguedad genérica, que remite, no obstante, al modelo del *bildungsroman* y que evoca el mundo de la novela picaresca.

En segundo lugar, porque las tendencias arcaizantes y fantásticas de la obra, remiten al relato tradicional de base oral, cuyo contexto situacional se incorpora al relato. La novela se va configurando así como una madeja de cuentos que se entretajan, algunos de ellos en boca de sus personajes.

Por último, y aunque la enunciación esté bajo el control de un narrador extradiegético e impersonal, la autorreferencialidad se desliza en la narración simbolizada en la imagen del fuego:

Cuando empezaba a contar, la criada encendía la chimenea. La criada sabía todas las historias y avivaba el fuego cuando la historia crecía. Cuando se hacía monótona, lo dejaba languidecer; en los momentos de emoción, volvía a echar leña en el fuego, hasta que la historia terminaba y lo dejaba apagarse.

Una noche se acabó la leña antes que la historia, y el maestro no pudo continuar.³⁰⁹

No se trata, en cualquier caso, de una imagen que participe del conjunto maravilloso de la narración, sino de un símbolo autorreferencial codificado y recurrente:

El fuego de la abuela era el brasero. Salía a encenderlo muy de mañana (...) Luego lo cubría con la ceniza del día anterior (...) Así echaba la abuela un día sobre otro y los tenía todos enhebrados en un hilo de ceniza (...)

Cuando Alfanhuí conoció el fuego de la abuela, quiso sacarle las historias y discurrió para ello una picardía. Traía del campo unas hojitas de romero y las iba echando a escondidas en la brasa. Pronto subía su olor fresco y tostado y a abuela, sin darse cuenta, empezaba a contar. (...) Alfanhuí se interesaba por las historias y se olvidaba de echarle más romero y la abuela se iba callando. Alfanhuí se apercebía de nuevo y le echaba más hojitas. La abuela se volvía a estimular y seguía contando. Pero no quería Alfanhuí abusar del romero, pues no se debe contar mucho en un día, porque las historias se desvirtúan. Cuando cesaba el olor agrisado, la abuela se cortaba (...) Y Alfanhuí, ladronzuelo de historias, sonreía entre labios con malicia. (167-168)

³⁰⁹ Cito por la edición en Destino, Barcelona, Destino, 1989, p. 21.

La elección del fuego como imagen en la que simbolizar la narración se quedaría en el anecdotario de la novela de Sánchez Ferlosio si no fuera porque la hemos visto aparecer con una concordancia innegable y reiterada en la novelística de Cunqueiro y de Torrente que venimos de analizar.

En *Las mocedades de Ulises*, por ejemplo, hemos podido apreciar igualmente que numerosas historias se escenifican al amor del fuego; y que igualmente se consumen cuando éste se apaga. El fuego, incluso, llega a ser un personaje más de la narración:

Ulises contemplaba el fuego, incansable fruto terrenal, y se lo imaginaba a él también atento a las palabras del piloto. El fuego embarca con los hombres en los navíos, y Ulises, entre los viajeros que podía ahora mismo imaginar su calurosa imaginación, fértil en rostros, no encontraba otro más rico y generoso que el fuego. (110)

Y, en *Un hombre que se parecía a Orestes* se formula, con gran condensación autorreferencial, que *un narrador de oficio escucharía al fuego contarse historias a sí mismo* (28). Por su parte, Torrente cifra nuevamente en el fuego la metáfora de la invención en novelas como *Fragmentos de Apocalipsis*, y, de un modo esencial, en *La isla de los jacintos cortados*.

De este modo, como del hogar, el fuego se constituye en una importante imagen simbólica de la narración en nuestra reciente novelística. Una imagen que aparece, formalizada, probablemente por primera vez, en las páginas del *Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio; obra por tantos motivos y en tantos aspectos precursora.

Las señas de identidad de la escritura: Juan Goytisolo, de Juan sin tierra a La saga de los Marx

Traemos aquí dos apuntes sobre la intensa autorreferencialidad presente en la novelística de Juan Goytisolo, como ejemplos de lo que hemos denominado modalización *metadiscursiva*. La imagen de *autor* que aparece en sus textos remite inconfundiblemente a la del escritor, y refleja una decidida voluntad de inscribirse en el texto, proclamando la propiedad del discurso narrativo. En la época de la experimentación formal en la que tanto se cultivó el *discurso de conciencia*, la novela deviene *monólogo interior* del novelista, desenmascarando la ilusión referencial de la narración. El camino de búsqueda de *señas de identidad* es simultáneamente vital y literario, y encuentra ya, a la altura de *Juan sin tierra*, un lenguaje característico:

Decidirás abandonar para siempre tus huera pretensiones de historiador: renunciando a las reglas del juego inane para imponer al lector tu propio y aleatorio modelo en lucha con el clisé común: sin disfrazar en lo futuro la obligada ambigüedad del lenguaje y el ubicuo, infeccioso proceso de enunciación: conmutando desvío rebelde en poder inventivo: recreando tu mundo en la página en blanco:³¹⁰

El autor se traslada a su ficción con todo su equipaje biográfico e ideológico: el *compromiso*, tan invocado en la novela de los años cincuenta y sesenta, no ha desaparecido, tan sólo han cambiado los cauces de su expresión.

cuando las voces broncas del país que desprecias ofenden tus oídos, el asombro te invade: qué más quieren de ti?: no has saldado la deuda?: el exilio te ha convertido en un ser distinto, que nada tiene que ver con el que conocieron (55)

La referencialidad dominante, pues, es la de la *situación de relato*, y la diégesis misma y el relato son categorías difícilmente deslindables en la novela. El espacio, como vemos, es el espacio de la enunciación:

presto ya, sin otro auxilio que el papel y la pluma, a una nueva, imprevisible incursión por la cuarta dimensión einsteiniana: enclaustrado, como siempre, en la minúscula habitación: sin abandonar el ámbito de tu propia escritura (139);

de la misma manera que la temporalidad de la narración, en última instancia, no es otra que la del relato: “segundos, días o años?: el tiempo se aniquila en el texto” (131). La referencialidad toda remite al acto de la enunciación, acto de creación, o de destrucción, en el que el escritor ejercita sus poderes demiúrgicos:

dueño y señor de cosas y palabras, harto del lugar y sus gentes, en este día inaugural del verano de 1973, 1351 según el calendario de Hégira, los aniquilarás a todos de golpe, dejarás de escribir (100)

³¹⁰ Cito por la edición de Barcelona, Mondadori, 1994, p. 104.

Por lo que se refiere a la autorreferencialidad del relato, puede apreciarse en diferentes manifestaciones. La narración contiene su explícito comentario en forma de resumen:

has recorrido de un extremo a otro el ámbito del Islam desde Estambul a Fez, del país nubio al Sáhara, mudando camaleónicamente de piel gracias al oficioso, complaciente llavín de unos pronombres apersonales prevenidos para el uso común de tus voces proteicas, cambiantes (135)

O, por otra parte, traslada las imágenes sexuales, obsesivamente presentes en la narración, al plano autorreferencial, haciendo buena determinada simbología crítica, que, desde la imagen de Narciso, acude ahora a la de Onán:

placer solitario de la escritura!

esgrimir dulcemente la pluma, acariciarla con febrilidad adolescente como en el duermevela propicio al ludimento manual, dejar escurrir su licor filiforme en la página en blanco, alcanzar la delicada perfección del solista, prolongar con sutil artificio el rigor tumulario, diferir indefinidamente el orgasmo, consumir sin medida tu propia energía, abolir la obstinada avaricia del orden real (240)

A medida que avanza la novela, la autorreferencialidad va espesándose, hasta desembocar en un explícito *metadiscurso* crítico, que bien podría resumir los rasgos generales de la novela de la época:

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, exterior: mediante el acto de liberar las palabras de su obediencia a un orden pragmático que las convierte en meros vehículos de la razón omnímoda (252)

y que expresa, asimismo, toda una teoría de la novela, de la que la novela es, precisamente, su aplicación práctica. A pesar de la indiferencia que en el mismo fragmento manifiesta hacia los críticos³¹¹, el discurso narrativo se anula en este discurso crítico:

eliminar del corpus de la obra novelesca los últimos vestigios de teatralidad: transformarla en discurso sin peripecia alguna: dinamitar la inveterada noción del personaje de hueso y carne: substituyendo la *progressio* dramática del relato con un conjunto de agrupaciones textuales movidas por fuerza centrípeta única: núcleo organizador de la propia escritura, plumafuente genésica del proceso textual: improvisando la arquitectura del objeto literario no en un tejido de relaciones de orden lógico temporal sino en un *ars combinatoria* de elementos (oposiciones, alternancias, juegos simétricos) sobre el blanco rectangular de la página: (251)

Por último, y eligiendo precisamente el privilegiado lugar del final de la novela, el comentario *metadiscursivo* pone de manifiesto la inmanencia del texto, paradójicamente inútil ya el total control que el autor ha podido ejercer sobre él a lo largo del proceso de la enunciación:

³¹¹ “indiferente a las amenazas expresas o tácitas de comisario-gendarme-aduanero disfrazado de crítico: sordo a los cantos de sirena de un instrumental e interesado contenidismo y a los criterios mezquinos de utilidad” (251).

la liberación del instrumento y vehículo de tu (su) propia ruptura: sabiendo que a partir de ella puede(s) dormir tranquilo: con la conciencia neta de que el mal está hecho: progenitura infame, su (tu) subversión (ideológica, narrativa, semántica) proseguirá independientemente su labor de zapa por los siglos de los siglos (258)

Esa tensión entre producto y proceso, tan bien reflejada en el fragmento en la inestabilidad de los déicticos, que sustituye el uso de la segunda persona, utilizada por el narrador a lo largo de la novela, por la tercera persona a través de la cual, el propio *autor* se convierte en un objeto separado de su discurso.

Como muestra de la continuidad, pero también de la evolución de la focalización del acto de escribir en la novelística de Goytisolo, queremos detenernos en una de sus obras más recientes, *La saga de los Marx* (1993), dada la densidad y complejidad de sus procedimientos autorreferenciales, así como de algunos rasgos que dentro de esta tendencia se revelan de gran originalidad y, en cierto sentido, también como límites del vasto territorio de la *metanovela*.

La saga de los Marx narra los problemas que encuentra un novelista que quiere reconstruir la figura del filósofo alemán enfrentándolo al derrumbe del comunismo en la URSS. y en Europa del Este. Desde este planteamiento inicial, explícitamente autorreferencial, los motivos temáticos nucleares del *metatexto* de la obra abarcan desde la identificación de la instancia autorial, la frecuente coincidencia de ésta con la del personaje de Marx, o la pérdida de la omnisciencia cuestionada por los personajes de la obra que dialogan con el autor; la presencia imaginaria de un *editor* que crítica el rumbo que va tomando la novela en permanente dialéctica con los cánones del éxito editorial, la reflexión autocrítica del autor, también tematizada en la novela, sobre la indeterminación y fragmentación tanto de la acción como de la estructura y forma de la obra; y, por último, la proclamación de la novela —mediante el autorreconocimiento de la consustancialidad narrativa del problemático encuentro de voces, temas y formas—, como denuncia de la mediatización alienante que ejercen sobre la sociedad los medios de comunicación dominantes, especialmente los audiovisuales, cuyas representaciones (la televisión, el serial, el documental) interfieren permanentemente la escritura de la novela.

La novela consta de un índice inicial de personajes, que anuncia los diferentes alias con los que aparecerán en el texto, cuatro capítulos o partes sin titular, un epílogo y una nota biográfica sobre los personajes históricos que aparecen en la obra, seguida de una breve bibliografía consultada. Estas indicaciones paratextuales apuntan ya algunas claves del tratamiento autorreferencial de la novela, al sugerirse por ejemplo de está última que se trata de materiales reales consultados por el autor en el proceso de documentación y elaboración de la novela. Este tratamiento *realista*, si puede denominarse así, del tema de la escritura apunta hacia la caracterización metaficcional de la obra dentro de los límites de la *metadiscursividad*, postulando la manifestación consciente de la figura del autor en su relato.

En el primer capítulo se apunta la casi totalidad de esos ejes temáticos: en primer lugar el de la interferencia narrativa producida por los *media*: así por ejemplo la obra se inicia con la narración de cómo los ocupantes de una elegante playa ven la llegada de un

barco de inmigrantes. El texto aclarará más tarde que se trataba del producto del “zapeo convulsivo de Tussy” (20), una de las hijas de Marx; interferencias anunciadas ya con expresiones como “un travelín magistral” o “primer plano final”, utilizadas en dicha narración (19), y que anticipan asimismo la falta de distinción entre los diferentes órdenes narrativos a través de la injerencia de los personajes en el universo del relato.

También tempranamente se presenta, por tanto, el problema de identificar a quién corresponde la enunciación “quién habría soltado el discurso?” (22). La narración mientras tanto incide en la indeterminación de la acción, apenas una suma de digresiones, y en la consciente falta de definición y carácter borroso de los personajes.

El capítulo segundo va a explicar metaficcionalmente muchas de las dificultades que hemos percibido en el primero, con la inclusión del mencionado tema del editor, con el que el autor celebra imaginarias reuniones en las que se parodian los supuestos referentes editoriales de éxito, con los que la novela se compara negativamente. Este recurso sirve también de introducción al comentario sobre los rasgos biográficos y artísticos del autor.³¹²

El motivo temático representado por el editor es la crítica sobre la forma que va tomando la novela, tema que se pone de manifiesto tan pronto como aparece en escena este personaje imaginado.³¹³ Desde este momento, el autor se esforzará por plegarse al criterio del editor, aunque eso signifique para él la renuncia a la creatividad. Por otra parte, la tarea de contentar al editor le parece sumamente fácil: acción, sentimientos, descripciones, *etc...* Este nuevo enfoque da entrada en el texto a diferentes materiales que son calificados de copias de documentación existente, y a que la *norma* con respecto a la cual la novela se desvía, aparezca con frecuencia en el discurso, de un modo paródico.³¹⁴

³¹² Cito por la edición de Barcelona, Mondadori, 1993. “A medida que avanzabas en la redacción de este manuscrito la ansiedad te embargaba, imaginabas el momento en que irías a depositarlo en la oficina del editor y preveías su reacción de sorpresa y contrariedad conforme se internaba en sus páginas (...) lleno de cordialidad y simpatía hacia un viejo autor de la casa, amigo de toda la vida cuyas aficiones literarias compartía como quien dice desde la infancia, admirador además de su obra no obstante sus dificultades intrínsecas e índole elitista y minoritaria, alguien en fin profundamente receptivo a su talento, peculiaridades expresivas y afán de originalidad (...) (por qué esos largos párrafos sin puntuación? te había dicho en otra circunstancia, no veías a caso que desconcertaban al lector y lo alejaban del libro?” (81).

“Mientras te preparabas mentalmente para la recepción, el indispensable plato fuerte de tu aleatoria novela, procuras reunir el mayor número de relaciones detalladas del interior de Modena Villas (no se te ocurra ni en broma llamarla Medina, te ha advertido el editor los lectores creerían que andas perdido aún en tus morerías de siempre!)” (142).

³¹³ “bueno, allí estaban la criatura y su señor padre! su mayor deseo habría sido aprovechar la visita para felicitarle, celebrar sus bien probadas dotes de creador, decirle que su novela sobre Marx era realmente magnífica!, la había leído con atención extrema, sin perderse una tilde, con la esperanza de encontrar al fin un hilo conductor, ver surgir de sus páginas como personajes de carne y hueso a Moro y su familia, embeberse en las vicisitudes de su vida revolucionaria, etapas de miseria, luchas políticas, cambios de fortuna, elaboración del cuerpo doctrinal que trastornaría al mundo durante un siglo, en suma, una novela real como la vida misma, (...) bueno, tú conocías la historia mejor que él, todo ello urdido en una novela que conmoviera al lector y le llegara al corazón, hiciera justicia al personaje con severidad y rigor, pero también con humanidad, simpatía!, la idea de trasladarlo a la época actual tras el derrumbe del comunismo no era mala en sí, manejándola bien podrías haber escrito una obra con elementos de imaginación capaces de hacernos reflexionar sobre la justicia de sus denuncias y fracaso de sus profecías!” (82).

³¹⁴ “(te acordaste de las observaciones críticas del editor y pensaste en el reparo que no dejaría de hacerte cómo era Anselmo Lorenzo?, su indumentaria, aspecto? no lo olvides! el lector no quiere abstracciones! dale detalles precisos, concretos!) (...)

Si el segundo capítulo ha introducido el tema del editor, también, y precisamente de la mano de este personaje, plantea el que será dominante en el capítulo tercero: nos referimos a la creación de un nuevo referente con el que comparar la novela ya que, a diferencia de la norma del éxito editorial que hemos venido señalando, ahora la comparación va a establecerse con la narración audiovisual, normalmente designada como *serial televisivo*. Nada más mencionado, el serial *existe* insertado en la narración de la novela,³¹⁵ que empieza por constituir una orientación y guía para el texto, para en seguida identificarse completamente con la narración, ya sea en lo relativo a sus personajes, *existentes* e incluso las *acciones*, que se confunden con la serie televisiva, y que termina por desnaturalizar y desestabilizar el relato, incluida la convención de la *voz narrativa*:

(quién habla?

tú? una misteriosa voz en off? o figura el discurso en el guión de *La Baronne Rouge*?) (172)

Y, como en el capítulo anterior, este se cierra con la imposibilidad de escribir una novela convencional, siguiendo los modelos narrativos del cine o la televisión:

por triste que sea, deberás aceptar la evidencia

sólo el desorientado autor de estas páginas deambula en el escenario vacío de Modena Villas sin saber cómo redactar de acuerdo a los cánones de la crítica y gustos del público (...) su dichosa e imposible novela! (172)

El sentido de la inclusión de este tema en el metatexto de la novela se explicará en el capítulo siguiente, en un contexto no menos audiovisual que este: el autor acude invitado al debate de televisión de José Luis Balbín, fácilmente identificable con su famoso programa *La Clave*, donde además se proyectaba una película para ilustrar el debate. La película elegida, claro está, es la misma a cuyo rodaje hemos asistido en este

(creíste oír la voz acuciante del editor
anda, descríbelo!

pero, cómo hacerlo aun a vuelapluma, sin perder el hilo de sus palabras?)” (89-92).

“ACCIÓN, ACCIÓN!!

sí, pero cómo?

lanzándote a una descripción realista o monólogo interior de Moro, atrapado en casa como un león en su jaula por falta de zapatos (122).

subiste los ocho peldaños de la escalera de piedra noble

(imaginabas la cabezada aprobadora del editor ante esta súbita precisión de detalles) (...)

siéntese, por favor, en el sofá estará más cómodo!

(el retrato, coño, conminó el editor) (117)”.

“([Marx] revolvió el amasijo de papeles de la mesa hasta dar con la fotocopia que buscaba fotocopia?, gimió el editor) (99)”.

“(un gemido en off te interrumpió en mitad de la frase cómo diablos puede Vd. estar hablando con Marx de su propio entierro?)” (133).

³¹⁵ “Mr. Faulkner: exactamente! los lectores de novelas, como los espectadores de seriales televisivos, quieren seguir una trama de interés sostenido, con escenas humanas y tensas, sobrecargadas de emoción!

(pulsaría un botón y al punto se iluminaría la pantallita de su televisión

dos actores, en los papeles de Moro y Jenny, permanecerían en silencio, mirando fijamente la cámara ” (136).

capítulo. Pues bien, preguntado por su opinión sobre Marx, el autor contestará sin embargo con un monólogo interior sobre el propósito y la estructura de la novela, y con la denuncia de la manipulación mediática:

la obra comprometida con tu editor, como todas las de tema biográfico-realista aclamadas por público y crítica, no corre el riesgo de dejar inexpresadas las premisas del juego al escamotear los métodos conforme a los cuales una propaganda insidiosa configura la mente de los lectores que se arriman al texto? en una sociedad uniformada por el imperio de la imagen, qué valor literario y moral tendría poner la pluma al servicio de ésta y trazar relatos históricos como esas escenas reconstituidas en estudio de acontecimientos y crímenes sórdidos? no sería más incitativo y fecundo desenmascarar los mitos e instancias intermedias que operan entre el gran público y Marx, integrando en la obra los filtros a través de los que percibimos su elusiva y contradictoria personalidad? en vez de resignarse a aceptar la escritura como sierva de la tecnología, por qué no introducir los estereotipos y mediatizaciones de aquella en el ámbito de la novela, invirtiendo los papeles y subordinando las cotidianas irrupciones televisivas y sus mensajes subliminales a las reglas del campo de maniobras abierto por Cervantes? el rasgo de genio de ese anodino vicepresidente norteamericano de polemizar con el personaje de la madre soltera de una popular serie televisiva³¹⁶, no era la prueba concluyente de la interacción entre realidad y ficción, de la contaminación cervantina del espectador (199-200)

De la misma forma, pues, que los temas autorreferenciales tratados anteriormente, la identificación del autor, la personación paródica de la conciencia crítica encarnada por el editor, el tema audiovisual redunda así en la caracterización de la *metadiscursividad* de la novela, y la abierta tematización de aspectos teóricos, formales y sociales concernientes a la creación literaria.

Pero la autorreferencialidad de la novela no se limita a una modalización enunciativa que proyecte la imagen de un autor extradiegético, sino que el autor cede su característica omnisciencia para cruzar el umbral de la ficción y convertirse en un personaje más de ésta. Visita los espacios de su ficción y dialoga con los personajes, o, recíprocamente, son éstos los que transgreden su orden narrativo para frecuentar la *diégesis* del escritor. No contento con ello, la novela apunta en varias ocasiones la identificación del autor con su protagonista, identificación a través de la cual se llegará a la comparación final de la escritura de la novela con un proceso revolucionario, creador de una realidad nueva:

concluida la tarea, expurgaste la bibliografía marxiana acumulada en los estantes de la biblioteca hasta dar con la frase de Nicolaievski (...)

quienes se hallaban en el interior del movimiento no podían creer en su fin, la revolución formaba parte de sus vidas, se había convertido en su mundo y les ocultaba el otro, distinto y complejo, que había engendrado! no

³¹⁶ Se refiere a la última campaña electoral de EE. UU donde dicho político recoge así el debate suscitado en la sociedad norteamericana en torno al aborto a causa del embarazo de soltera del personaje de Murphy Brown, mostrando así, como señala Goytisolo el enorme poder de influencia social de la televisión, incluso, aunque como en este caso se trate de mensajes ficcionales.

reconocían este universo moderno, les parecía imposible que el suyo hubiese terminado, mañana, pasado mañana renacería, todo volvería a cambiar! (...)

no constituía la cita el mejor compendio y esquema de cuanto acaecía en el mundo durante tu asendereada redacción de esta peregrina novela? (216-217)

Hay pues un giro apreciable hacia el interior de la narración de la enunciación autorial, que lleva aparejado un tratamiento lúdico del componente *metanarrativo*:

Balbín aguarda la sintonía y, tras verificar que ha entrado en antena, saludará a los telespectadores con el aplomo y espontaneidad del oficio
señoras y señores, muy buenas noches! el programa de hoy está consagrado a una de las figuras más polémicas e influyentes de nuestra época! me refiero a Karl Marx (...)

a mi izquierda, el profesor Elton Roy, (...) a continuación, François Punset, (...) Ms. Lewin-Strauss, (...) doctor Panno Lal (...) Francisco Carrasquer (...) Bruno Vandursky (...) finalmente, a mi derecha, el autor de la novela que están ustedes leyendo, precisamente en la página

tú: ciento ochenta y cuatro

realizador (jovial): ya lo han oído Vds., ciento ochenta y cuatro! una cifra bastante respetable que, gracias a la colaboración de todos nosotros se acrecentará a lo largo de este programa y le permitirá completar la cuarta parte de su “mamotreto”, como cariñosamente le llama! (182-184)

Esta explícita manifestación de autorreferencialidad, que hace coincidir exactamente el número de la página con el que apreciamos en la lectura, se hace extensiva, incluso, a la confesión de *metaficcionalidad*. Se trata de un planteamiento inédito, que conozcamos, pues a pesar de que toda novela metaficcional manifiesta, de un modo u otro, autoconsciencia como tal novela, *La saga de los Marx* lo hace incluso de su *estatus* teórico y crítico: parece un caso límite de exhibición de las convenciones narrativas, que alcanza a las propias convenciones de la metaficción:

manda a paseo a los eruditos y profesores que hablan de Baudrillard o Bajtin y celebran tus cronotopos! olvídate de ellos y ocúpate de una vez en los lectores! los juegos de escritura y mise-en-abyme (se dice así?) les dejan indiferentes! (108)

Este planteamiento de la metaficción es el que parece responder a la consideración del *modo metaficcional* tal como lo entiende Spires, colindante con la teoría literaria. También parecen orientarse en este sentido las referencias intertextuales señaladas, como las anteriores a Cervantes, o el siguiente homenaje a Sterne, autores ambos que constituyen ya lugares comunes de la autorreferencialidad de la novela.

Llegamos así al final de la novela, planteado nuevamente en términos autorreferenciales no exentos, como tantas veces, de una formulación paradójica:

un sobre con la letra inconfundible de tu editor te esperaba sobre la mesa y no necesitabas abrirlo para conocer la sentencia inapelable del tribunal
arrojaste bolígrafo y borradores a la cesta de papeles
todo había sido un error!

nunca escribirías *La saga de los Marx!* (222)

A diferencia de la convención metanarrativa de que la novela que se está escribiendo es la misma que nosotros leemos, *La saga de los Marx* termina negando, precisamente, esa imposible identificación. Sólo hemos podido leer un borrador, un esbozo de novela, por lo que se confirma la adscripción metadiscursiva de la misma: la escritura como proceso y como posibilidad, la descripción desde dentro del taller del escritor; frente a la actualidad de la novela como algo dado que acostumbra mostrar la novela metanarrativa.

El cuarto de atrás: la literatura en el trastero de Carmen Martín Gaité

Si el libro de cabecera de José Bastida en *La saga/ fuga de J.B.* era la *Gramática* de Bello y Cuervo, en cierto sentido símbolo de la autoconsciencia y autorreferencialidad tan intensas de la obra, en la mesilla de Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*, (1978), se encuentra, en cambio, la *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov. Podemos así apreciar como el texto incorpora, en un paso más de su recorrido autoconsciente, la *metatextualidad* crítica, absorbiéndolo como un elemento *intertextual* más de la novela.

Pero *El cuarto de atrás* no es, a pesar de la propuesta de la obra de Todorov como *hipotexto*, una novela fantástica; o al menos, no lo es en mayor medida que un libro de memorias, vitales y, sobre todo, literarias; y, desde luego, una *metanovela*. Como vemos, el texto concita al menos tres direcciones de extraordinaria fecundidad en la narrativa de estas últimas décadas. De esa síntesis feliz la novela deja un fiel reflejo, al reflexionar su autora, apenas sin disfrazarse narrativamente que:

-(...) Por eso me resulta difícil escribir el libro. (...) Se me enfrió, me lo enfriaron las memorias ajenas. Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo, eso es lo que me ha venido desanimando, pensar que, si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le van a aburrir a los demás las mías.

-No lo escriba en plan de libro de memorias.

-Ya, ahí está la cuestión, estoy esperando a ver si se me ocurre una forma divertida de enhebrar los recuerdos.

-O de desenhebrarlos. (...)

-Gracias. Ahora sí que voy a escribir el libro.

En seguida de decirlo, pienso que eso mismo le prometí a Todorov en enero. Claro que entonces se trataba de una novela fantástica. Se me acaba de ocurrir una idea. ¿Y si mezclara las dos promesas en una?

-Hábleme del libro, ¿quiere?

-No es que no quiera, es que no sé por dónde empezar, tengo tanto lío con ese libro..., bueno, no es un libro todavía, qué más quisiera...

-Si ya fuera un libro no nos estaríamos divirtiendo tanto esta noche, las cosas sólo valen mientras se están haciendo, ¿no cree?

-Es verdad, en cuanto acabamos con una, hay que inventar otra.

-Pues entonces mejor que dure... a ver, cuénteme cómo se le ocurrió el libro. (...) Además contar cómo se le ha ocurrido ya es como empezar a escribirlo, aunque nunca lo escriba, que eso, ¡qué más da!³¹⁷

³¹⁷ Cito por la edición en DestinoLibro, Barcelona, Destino, 1994, pp. 127-129.

El interlocutor de la autora en la ficción es el misterioso *hombre de negro*, personaje con el que se comenta el libro proyectado, que alienta con sus opiniones, precisamente, la imaginación y la fantasía como soporte de la escritura. Convierte la noche de insomnio de la escritora en una fecunda sesión de reflexión y de creación narrativa, dándole a tomar las mágicas pastillas que lleva en su *cajita dorada*, que remiten un tanto vagamente a alguna sustancia estimulante, sugiriendo la metáfora que convierte a la creación en un trance de enajenación comparable al conseguido con una droga.

Pero es que, además, tanto este símbolo de la libertad creadora, como el personaje de la novela que lo introduce, misterioso e idóneo narratario que estimula la imaginación de la escritora, provienen del propio mundo de estas memorias literarias de ésta. Así pues, sólo al final de la novela sabremos que *el hombre de negro* es un personaje de una novela rosa proyectada con una amiga de la infancia. Por eso insiste en que la *cajita dorada* le pertenece a la escritora por derecho propio, pues, como él mismo, como toda la referencialidad de la novela, no ha trascendido el interior de su imaginario literario, que es, más que el cuarto de juegos de su infancia, el verdadero *cuarto de atrás*:

Al comedor aquel también ellos lo llamaban “el cuarto de atrás”, así que las dos hemos tenido nuestro cuarto de atrás, me lo imagino también como un desván del cerebro (...); los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos. (91)

Pero a medida que este discurso de conciencia fluye más o menos libremente, el montón de folios que hay junto a su máquina de escribir no ha parado de crecer desde la llegada de su personaje. Se va así planteando el juego metanarrativo, que proyecta, en el interior de la narración, la intensa metadiscursividad que proyecta la novela hacia el conjunto de la obra de Carmen Martín Gaité y hacia la literatura en general. Ambas direcciones se funden en el final de la novela: *el hombre de negro* ya se ha ido, y la escritora se dispone a leer los folios, por los que se convertirá en lectora y protagonista de su propia novela. Por primera vez, que sepamos, una novela española intenta cerrar el círculo imposible de la metanarración; jugar al juego de los espejos que se reflejan hasta el infinito; el de la novela que empieza con idénticas palabras que la que puede leerse duplicada en su interior:

Ya estoy otra vez en la cama con el pijama azul puesto y un codo apoyado sobre la almohada. El sitio donde tenía el libro de Todorov está ocupado ahora por un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos. En el primero, en mayúsculas y con un rotulador negro, está escrito “El cuarto de atrás”. Lo levanto y empiezo a leer:

“... Y sin embargo, yo juraría que la postura era la misma, (...)”

¡Qué sueño me está entrando! Me quito las gafas, aparto los folios y los dejo con cuidado en el suelo. Estiro las piernas hacia la juntura de la sábana y, al ir a meter el brazo derecho debajo de la almohada, mis dedos se tropiezan con un objeto pequeño y frío, cierro los ojos sonriendo y lo aprieto dentro de la mano, al tiempo que las estrellas risueñas se empiezan a precipitar, lo he reconocido al tacto: es la cajita dorada. (210-211)

Las obras posteriores de Martín Gaité acentúan esta inclinación hacia la *metanarratividad* con la sustitución de la enunciación *metadiscursiva* que preside *El cuarto de atrás*. Los narradores de *Nubosidad variable* y de *La reina de las nieves*, entre sus novelas más recientes, pertenecen por entero al mundo de la ficción, aunque se focalice el acto de escribir en el que ésta se constituye, modelada por explícitas referencias intertextuales, que van de la maravillosa *Alicia* de Carroll, ya presente en *El cuarto de atrás* y que se reitera en *Nubosidad variable*, al cuento de Andersen sobre el que *reconstruye* *La reina de las nieves*.

“Escribo, luego existo”: la realidad de la escritura o la escritura de la realidad en *La orilla oscura* de José María Merino

Señala Sobejano en su artículo sobre la *metanovela* la coincidencia entre el lema que Kellman atribuye al autor de la novela *autogenerada* (“Scribo, ergo sum”), y su idéntica formulación narrativa en *El hijo adoptivo* de Álvaro Pombo y en *La orilla oscura* que utilizamos como título.³¹⁸

Probablemente es ésta la novela de Merino que más específicamente explora las posibilidades de la metaficción con el *fantástico* empeño de desdibujar las fronteras entre la realidad y la ficción, ejemplificando muy bien esa dimensión del fenómeno tan señalada por buena parte de la crítica angloamericana.

Tal vez no es, pues, casualidad, que un profesor español de una universidad norteamericana sea la figura que encarna, principalmente, la imagen autorial en la novela, a pesar de la acusada inestabilidad de la modalización y la referencialidad de la diégesis, que sugieren una reflexión sobre la identidad, plena de resonancias borregadas. Una vez más, la autorreferencialidad, como el ambiente onírico de la narración, impiden la consolidación de la referencialidad, de la narración, de sus personajes, o del narrador mismo, dejando la historia en mero apunte en proceso, impresión potenciada, que no resuelta, por el final circular de la novela.

En todo caso, es un personaje, en primera instancia, que no el narrador, el que cuenta la historia que sirve de base a la trama autorreferencial de la novela, (*metanarratividad hipodieética*). Una historia, que, en todo caso, explica y reabsorbe la totalidad de la novela. Se trata de un español que cuenta al personaje en el que se ha *transubstanciado* el profesor sus recuerdos juveniles en un barco del que es piloto, durante un viaje por los canales de una jungla tropical. A pesar de esa proyección como *autor*, el piloto sugiere además su autoconsciencia de ser un personaje de ficción.³¹⁹

había escrito una novela, y la había escrito con una fluidez y una seguridad que me han pasmado cuando ha resultado evidente que el hecho de escribirla iba a quedar aislado y excepcional en mi vida; yo había hecho aquella novela de un tirón, como acuciado por una frenética necesidad, y sólo me había detenido al final, (...) al percibir la posibilidad de desenlaces alternativos, e incluso contradictorios. Sin embargo, todo mi pasado anterior a aquel día y la propia elaboración de aquella novela, se pierden en el recuerdo, y sólo consigo imaginarlo confusamente, escuetamente, como alguno de esos breves resúmenes que preceden a cada uno de los sucesivos episodios de una historieta (133-134)

todo lo recuerdo con una precisión que incluso podría parecer excesiva, como si no hubiese sido vivido por mí, sino interpretado a partir de un texto donde estaría escrito, gesto a gesto y palabra a palabra, inmutable, indeleble. Y una de las cosas que recuerdo con esa exactitud es precisamente la novela. Me refiero a la novela de Palaz. (138)

³¹⁸ *Op. cit.*, v. nota

³¹⁹ Cito por la edición de Madrid, Alfaguara, 1986.

Pedro Palaz es el personaje de la narración del piloto que puede identificarse con el profesor, que ahora, desdoblado, está haciendo de narratario; y su novela, un nuevo texto capaz de englobar especularmente la totalidad de la que estamos leyendo. Este reparto entre ambos del papel de *autor*, queda además de manifiesto en el hecho de que el piloto, que admira tanto a Palaz, escritor ignorado completamente en España, que tras conocer su novela, necesita consultarle el final de la suya propia.

La *novela* del piloto aporta a la significación de la autorreferencialidad de *La orilla oscura* la reivindicación del sustrato oral de la narración, contenido este de la *poética* que Palaz expresa en sus artículos, enfatizado, además, por el hecho de que las *novelas*, se *cuentan* en el interior del relato marco, pero nunca el lector podrá tener acceso a la lectura de textos que las muestren como algo conformado y autónomo.³²⁰ Otro de los artículos de Palaz expone, asimismo, la otra dirección del sentido de la autorreferencialidad de la novela, el que explora las fronteras entre los conceptos de realidad y ficción, de literatura y vida.³²¹

A través de la narración del piloto, ya de suyo *hipodiegético*, el protagonismo de la enunciación se remite, cada vez con más intensidad, a un personaje de ésta. Así, podemos comprobar, que, efectivamente, la *novela* de Palaz autorrefiere, nítidamente, *La orilla oscura*, así como la propia *novela* del piloto.³²² La dialéctica, tan propiamente metaficcional, entre enunciación y enunciado, se ilustra en que, de ambos textos, el de Palaz es un producto, en tanto que el del piloto está en proceso, esperando todavía un final.³²³ Ambos, por otra parte, se convierten en lectores de la *novela* del otro, por lo que,

³²⁰ “Aquel artículo se refería a la narración oral y pretendía reivindicar para lo literario ese mundo narrativo que, desconocido comúnmente por quienes ejercen alguna magistratura cultural, se refugió al final, agonizante, en el ámbito modesto de las cocinas rurales, en torno al fuego y al escaño, desarrollándose en el esplendor mortecino de los últimos hilorios (...) y hacía la evocación de aquellas horas dedicadas al contar, señalando la vitalidad y riqueza de esos modos narrativos que, para los especialistas, parecerían restringidos al primitivismo ingenuo de tiempos pretéritos. Palaz señalaba algunos puntos de aquellas veladas, y yo volvía a verme a mí mismo, fíjese, en casa de mis abuelos (...), escuchando, como si constituyese la verdadera historia del mundo, la crónica de la realidad en que los sucesos eran más definidos, cosas de la guerra, relatos de lobos, historias de envidias, de fortunas, de tesoros, de amores desdichados, accidentes y cataclismos, comprendiendo de pronto la esencia verdadera de aquellas narraciones que me fascinaban cuando niño (...) pues en ellas se mantenía la sustancia que, como se sabe, arrojó al cabo la tecnología de los libros, hasta dar origen a la literatura.” (135-136).

³²¹ “El otro artículo era una reflexión sobre las mutuas interferencias de la literatura y de la vida. Pedro Palaz señalaba que toda su vida real estaba interpolada por las vidas leídas, y describía cómo los mundos que él había conocido en la ficción iban intercalando sus paisajes, sus olores y sus sombras, con el mundo real de su vida, el de carne y hueso: así, su memoria, convertida al fin en su propia vida, estaba construida con una mixtura tan íntima de lo vivido y de lo leído, que se consideraba ya incapaz de desmembrarlo, para colocar a un lado lo real y al otro lo ficticio.” (136).

³²² “La novela, entonces, conseguía una dimensión inesperada: los recuerdos, las sospechas, las certidumbres, se mezclaban de pronto para crear un entramado diferente, y la peripecia se enredaba de modo circular. No sé cómo explicárselo: ahí, precisamente, se veía la maestría del narrador, en ese final que cerraba la trama y que, sin embargo, dejaba abierta la posibilidad de que ambas cosas, el sueño y la vigilia, tuviesen la misma consistencia y ocupasen pacíficamente el mismo espacio. (...) me pareció entender que en el desenlace había un mensaje que de algún modo me estaba dedicado, que podía ayudarme a resolver el propio final de aquella novela mía” (141).

³²³ “concebí la idea de entrar en comunicación con él, de buscar su consejo para resolver mi novela y para recibir un dictamen certero que aclarase mi relación íntima con la literatura (...); para que me dijese si la ficción que yo escribía, que parecía escribirse a sí misma saliendo de una oscuridad en que yo era un simple vehículo (...)

el diálogo que, sin saberlo, mantienen en la narración durante su viaje por los canales, es paralelo al *diálogo* de sus textos, que, en el plano metanarrativo, conforma efectivamente la novela. ¿Puede existir alguna imagen más expresiva para sugerir esta significación, que el ruido de un tecleo de máquina de escribir que los viajeros escuchan, mientras dialogan en una barcaza en mitad de la selva?:

-¿No oye? -dijo, con alarma (...) -Como un ruido metálico -exclamó el piloto-. Como un tecleo. (...) -Por un momento me pareció un ruido diferente de la lluvia. Una percusión sucesiva. (240-241)

El juego se complica cuando otro personaje, un crítico literario que había intentado rescatar del olvido la figura de Palaz, publicando algunos artículos y reseñas sobre su obra, revela al piloto que Palaz no existe, que es un apócrifo de su invención. Pero Pedro Palaz se presenta en la casa del piloto para desmentirlo, (y, por lo tanto, como personaje en su narración), regalándole sus libros, la más evidente prueba de su existencia:

-¿Que yo no existo? ¿Dijo que yo no existo?
-Eso dijo. Afirmó que, en realidad, Pedro Palaz es un personaje de ficción. Un apócrifo. Que el verdadero autor de la novela y de los artículos es él mismo (...)
-¿Y mis obras? ¿También las ha escrito ese primo mío?
-Según él, casi ninguna de esas obras existe -repuse yo-. Serían datos falsamente eruditos de la biografía del personaje (...)
-Aquí tienes -exclamó-. (...) Son para ti -añadió-. Escribo, luego existo. (179-182)

En esa clave debemos interpretar, por lo tanto, que, cuando Palaz desaparezca repentinamente del escenario de la narración del piloto, sólo permanezcan sus libros. El piloto vuelve entonces a entrevistarse con el crítico, para contarle lo que ha sucedido, y éste, entonces, le confía su sospecha de que ambos son tan sólo personajes imaginados por Palaz, profetizando, además, el final de la novela, al mismo tiempo que subraya la importancia de la trama metanarrativa en el diseño de la estructura de la novela:

-Palaz es el *deus ex machina* de todo el enredo, aunque no aparece para propiciar felices desenlaces —si tengo razón, el desenlace será la extinción, la consunción, el fin— sino para ensamblar las diversas peripecias, los diferentes nudos. (224)

Pero Palaz también se siente como un personaje manejado por otra instancia, que sólo ahora se presenta como el sujeto de los futuros imperativos en el que está redactado el final de la novela. Un final que, cumpliendo la profecía de Marzán, funde las *novelas* de Palaz y del Piloto, al mismo tiempo que los introduce de nuevo en sus respectivas narraciones, cerrando circularmente la novela:

Palaz es el profesor que regresa a España en sus vacaciones. En su casa le espera una carta que el piloto le había escrito expresándole sus deseos de conocerle. Palaz, halagado, decide visitarlo...*etc...*

Ambos os quedaréis inmóviles, contemplándoos con detenida curiosidad. No será un instante, sino largo tiempo. (...) El tiempo que se tarda en cruzar las fronteras de

era realmente una novela. (...) y repensaba en la solución de su novela como un modo profético para el desenlace de la mía” (143-144).

los sueños y de las viglias. El muchacho dirá algo. Y tú, cuando respondas, sabrás que estás a punto de despertar. Pues así termina, así comienza verdaderamente todo. (347)

El libro y el crimen: Beatus Ille de Antonio Muñoz Molina

La llamada de la novela autorreferencial a la puerta de los códigos de la intriga policíaca que hemos señalado en esta época tan dada al cultivo de ambas manifestaciones logra su mejor exponente en *Beatus Ille*, novela de Antonio Muñoz Molina que asume conscientemente ese parentesco intertextual, al decir respecto de su protagonista, tanto en el momento álgido del planteamiento:

Entendió que al buscar un libro había encontrado un crimen (106);³²⁴

como en el *clímax* de su desenlace:

Él, Minaya, había rescatado un libro y esclarecido un crimen (256)

Intentar explicar, pues, el planteamiento metaficcional de la novela, nos impone, en gran medida, la paráfrasis del contenido de su intriga, que abordamos a continuación del modo más sintético que nos ha sido posible:

Minaya, joven universitario, activo opositor a una dictadura ya en decadencia, se interesa por la figura de un escritor casi desconocido, emparentado con la generación del veintisiete, ejecutado por sus ideas después de la guerra civil. Éste, Jacinto Solana, había sido desde su infancia íntimo amigo de Manuel, tío de Minaya, a cuya casa en Mágina se desplazará el joven, invitado por su tío cuando conoce su interés en realizar una investigación sobre Solana objeto de una futura tesis doctoral.

Manuel pone a disposición de Minaya su casa y su biblioteca, aunque le advierte que no se conserva la obra de su amigo, destruida bien por la saña de sus ejecutores o bien por su propia prudencia, la restante. Pero a través de las largas veladas de conversación con su tío, o con otros amigos de la familia, de fotos y recuerdos, va aflorando el pasado de Jacinto Solana, y sus relaciones con Manuel y con Mariana, novia primero y finalmente esposa de éste, de quién Solana también estaba enamorado. De este modo sabemos que Mariana murió a causa de una bala perdida en un tiroteo, en una noche de detenciones y *paseos* en la que el insomnio la había llevado a asomarse a la calle desde una terraza de la casa.

La habitación de los recién casados se conserva cerrada e intacta desde entonces. Minaya, ayudado por Inés, la joven sirvienta de la casa que ha terminado por convertirse en su amante, entra en la habitación y descubre el cuaderno con los manuscritos de Solana que creía destruidos. Minaya los hojea clandestinamente y encuentra la sospecha de que la muerte de Mariana no fue un accidente. Acuciado por la urgencia de conocer el contenido de los manuscritos, y aprovechando la enfermedad de su tío, una noche vuelve a la habitación con Inés: Es el momento climático del planteamiento de la novela: los numerosos indicios que han venido sugiriendo la identificación de las parejas Jacinto Solana-Mariana, y Minaya-Inés,³²⁵ culmina en una escena en la que Inés, apenas vestida

³²⁴ Cito por la edición de Barcelona, RBA, 1993.

³²⁵ “Desde que viniste [dice Manuel] he respondido a todas tus preguntas, pero esta mañana me dio miedo imaginar que pensarías de nosotros, de Mariana y de mí, y de Solana, que hacía igual que tú, que lo miraba todo del mismo modo que miras tú, como averiguando la historia de cada cosa y lo que uno pensaba y lo que escondía

con algunas prenda de novia de Mariana, hace el amor con Minaya en el viejo lecho nupcial. Pero Manuel, que, enfermo, vaga insomne por el espacio de sus recuerdos, los descubre y muere, en un ataque cardíaco que más que a su indignación, responde a la incomprensible reproducción del pasado que presencia.

Mientras la familia y los amigos velan el cadáver, Minaya se encierra a terminar la lectura de los manuscritos de Solana, descubriendo en ellos al asesino de Mariana, íntimo de la familia chantajeado a causa de un inconfesable pasado político por la madre de Manuel, que deseaba apartar a Mariana de su hijo, pues sabía que le había sido infiel con Solana.

Pero si la intriga es relativamente trivial, si no un tanto melodramática, el verdadero misterio será el esclarecimiento de la trama enunciativa de la novela. Esta cuestión, la de plantearse quién habla en cada momento, se ve dificultada por el cruce de planos y perspectivas temporales y narrativas: el presente y el pasado de los personajes se superponen con frecuencia, y ambos planos de *realidad* se interfieren asimismo con la *escritura* que de ellos filtran los textos de Solana y el diario de la investigación que Minaya escribe cada noche.³²⁶

Por otra parte, la cambiante focalización narrativa, basada casi siempre en el recurso a las diversas modalidades del discurso indirecto, dificulta la consolidación de cualquier imagen enunciativa, que oscila siempre entre diferentes virtualidades: ¿Se debe la narración a Minaya, en unas ocasiones, y, en otras a Manuel, así como a los textos de Solana insertados directa e inadvertidamente en la novela? Esta hipótesis, que podría sincretizarse en que es Minaya quien aúna en su investigación —y tal vez escribe en sus diarios— el pasado e incluso la conciencia de Manuel y de Solana, a través de sus conversaciones con el primero y de los manuscritos del segundo, es la que se va perfilando de un modo más sólido a lo largo de la novela; y sin embargo nunca llega a consolidarse, ya que determinados enunciados presentes desde el principio de la novela impiden adscribir de modo coherente a Minaya el conjunto de la enunciación.³²⁷

Por eso el final de la novela, antes que a el esclarecimiento de la trama propiamente policíaca, se orientará a la resolución del enigma acerca de quién es el narrador:

tras las palabras. Con aquella novela suya que no llegó a terminar me hubiera pasado lo mismo que con tus papeles. No me habría atrevido a leerla.” (107).

³²⁶ “Podía oírlos y reconocer cada una de sus voces, porque estaban todos en el gabinete, al otro lado de la puerta, pero también allí, en el cuaderno azul, en las últimas páginas que ahora empezaba a leer, preguntándose quién de ellos, quién de los vivos o de los muertos había sido un asesino treinta y dos años atrás.” (113).

“Sólo más tarde, cuando leyó los manuscritos, pudo Minaya entender por qué Manuel le había mentido diciéndole que no quedaba ni una página del libro que Solana estaba escribiendo cuando lo mataron. Decía *Beatus Ille* en el inicio de la primera cuartilla, pero no era, o no lo parecía, una novela, sino una especie de diario escrito entre febrero y abril de 1947 y cruzado de largas rememoraciones de las cosas que habían sucedido diez años atrás. A veces Solana escribía en primera persona, y otras veces usaba la tercera como si quisiera ocultar la voz que lo contaba y lo adivinaba todo, para dar así a la narración el tono de una crónica impasible. (89).

³²⁷ Desde el comienzo se establece una *situación de relato* imposible de definir con los datos que se obtienen de la narración: “Ahora, cuando se ha cerrado la puerta, puedo, si quiero, imaginarlo todo para mí solo, es decir, para nadie”(7); “También entonces, como ahora, cuando tan inútilmente escribo para revivirlo, era imposible la gratitud.”(132); (y pp. 8, 32, 144, 174, etc...).

En el entierro de Manuel aparece, viejo y casi inválido, Jacinto Solana; Inés le acompaña. Minaya los sigue hasta la casa de Inés, donde Solana le espera para el momento álgido del reconocimiento y las revelaciones: Que Solana se salvó de la *razzia* y escapó herido por un río en que sus ejecutores le creyeron ahogado, siendo recogido, aguas abajo, por la familia de Inés. Ha pasado de incógnito más de veinte años, cuando sabe por Inés que Minaya investiga su pasado, tramando entonces servirle, a través de los cuadernos que va escribiendo *ad hoc*, los indicios que éste necesita para reconstruir la verdadera historia y encontrar al culpable al que nunca ha podido acusar.

Los manuscritos son, pues, falsos,³²⁸ e Inés es la principal artífice del engaño, induciendo su hallazgo en los lugares y momentos oportunos, e informando a Solana al detalle del desarrollo de la investigación, a través del diario que Minaya lleva de la misma.³²⁹ Minaya no es, por lo tanto, narrador sino personaje. En su discurso no se intercala el de los textos de Solana que va encontrando, sino que es en el discurso de Solana en el que tiene entrada el texto de su investigación. La novela se construye en este diálogo de sus escritos, en el que ambos son alternativa y sucesivamente narradores y personajes, protagonistas y lectores.³³⁰

Cuando Minaya se da cuenta de que Solana e Inés son amantes, el desengaño le empuja a abandonar Mágina. Inés ha elegido quedarse junto al escritor, pero ha de abandonarlo en pos de Minaya cuando descubre que Solana ha ingerido ya una sobredosis de somníferos con el inequívoco propósito de suicidarse.

Pero antes le queda el deseo de poner en palabras el libro de su vida que han escrito entre Minaya y él. La obra que todos suponían perdida y que en realidad fue incapaz de escribir. Sólo ahora comprendemos que Jacinto Solana es el verdadero *autor* de la *novela*,

³²⁸ “Minaya ya estaba subiendo las escaleras, cada vez más cerca de mí, de nosotros, del instante en que sus ojos iban a encontrarse con los ojos de un muerto y en que iba a oír una voz imposible y como revivida de un manuscrito que él no hubiera encontrado aún, de tantas palabras mentirosamente calculadas y escritas para atraparle en un libro que sólo había existido en su imaginación, que ha terminado ahora, como si él mismo, Minaya, lo hubiera cerrado igual que cerró la puerta cuando salió de aquí.” (261-262).

³²⁹ “«Eso fue lo primero que debió advertir cuando llegó a la ciudad después de diez años », piensa Minaya en la plaza, escribe luego, esa noche, en el cuaderno de notas que Inés puntualmente abre y examina cada mañana”(58).

“Vi lo que no vio Inés, lo que ella, a quien todas las noches, cuando regresaba, yo le exigía que me lo contara todo, no hubiera podido decirme” (264).

³³⁰ “Prometido, dice, miente Minaya, imaginando de antemano el modo en que contará estas cosas a Inés y las palabras que hubiera usado Solana en los manuscritos para describir la conversación y la escena. Todas las cosas, pensaba entonces, han sido ya escritas, y sólo importan en la medida en que puedo contarlas a Inés” (95).

“Pero ese libro que usted buscó y ha creído encontrar no fue escrito nunca, o lo ha escrito usted (...). Ahora mismo su desengaño y su asombro siguen escribiendo lo que yo no escribí, segregan páginas no escritas.” (273).

“Yo he inventado el juego, pero usted ha sido mi cómplice. Era usted quien exigía un crimen que se pareciera a los de la literatura y un escritor desconocido o injustamente olvidado que tuviera el prestigio de la persecución política y de la obra memorable y maldita, condenada, dispersa, exhumada por usted al cabo de veinte años. (...) Y acaso la historia que usted ha encontrado sólo es una entre varias posibles. Tal vez había otros manuscritos en la casa o en «La Isla de Cuba», y el azar ha hecho que usted no diera con ellos. No importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla. (...) Ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje.” (276-277).

y que el relato empieza, precisamente, en el instante en que Inés y Minaya se han ido,³³¹ y que terminará instantes antes de que la muerte lo alcance, cuando escriba las últimas palabras de la novela:³³²

Veo a Minaya, lo inmovilizo, lo imagino, le impongo minuciosos gestos de espera y de soledad (...), quiero que sepa que lo estoy imaginando y escuche mi voz como el latido de su propia sangre y de su conciencia, que cuando vea a Inés parada bajo el gran reloj amarillo tarde un instante en comprender que no es otro espejismo erigido por su deseo y su desesperación, *beatus ille*. (280-281)

Como en una buena novela policíaca, tan sólo la revelación final devuelve la luz a los indicios entrevistos a lo largo de toda la novela, invitando a una pronta y renovada lectura.

³³¹ “Ahora, cuando se ha cerrado la puerta, puedo, si quiero, imaginarlo todo para mí solo, es decir, para nadie (...), puedo imaginar o contar lo que ha sucedido y aun dirigir sus pasos, los de Inés y los suyos, camino del encuentro y del reconocimiento en el andén vacío, como si en este instante los inventara y dibujara su presencia, su deseo y su culpa. (...) Basta mi conciencia y la soledad y las palabras que pronuncio en voz baja para guiarla camino de la calle y de la estación donde él no sabe no seguir esperándola. Ya no es preciso escribir para adivinar o inventar las cosas” (7).

³³² “Como un último privilegio quiero imaginarla así mientras él la abandona, resplandeciente y vacía, resplandeciente en mitad de la plaza como en medio del mar, porque ahora que Manuel está muerto y terminado el libro no queda nadie que merezca habitarla. Aquí, no en el cementerio y menos aún en la estación, debe estar el final (...) Yo inventé el juego, yo señalé sus normas y dispuse el final, calculando los pasos, las casillas sucesivas, el equilibrio entre la inteligencia y los golpes del azar, y al hacerlo modelaba para Minaya un rostro y un probable destino. Ahora lo cumple, en la estación, ahora me obedece y aguarda” (257-258).

El escritor imaginario: El desorden de tu nombre de Juan José Millás

Otra *novela ejemplar* de las tendencias de la época, y del devenir global del género desde la *edad de la representación* hasta esta *edad de la conciencia* que parece su sino contemporáneo, es *El desorden de tu nombre*, con la que Juan José Millás insistía en 1988 en el mundo de la intensa autorreferencialidad de su narrativa.

Protagonizada por un escritor frustrado, que es al mismo tiempo un importante ejecutivo editorial, la novela contribuye así a la peculiar galería de retratos del protagonista metaficcional, volcado, al menos desde la aportación de Gonzalo Torrente al género, en escritores, profesores o críticos. El *soñador* cunqueiriano se ha concretado en las figuras de personajes de una más concreta encarnadura social, por lo demás de prestigio y protagonismo creciente. La inclusión, en este sentido, del *editor*, resulta muy elocuente de este hacerse de la metaficción a públicos mucho menos minoritarios que los que había disfrutado en los años setenta.

Por otra parte, la novela de Millás también sincretiza elocuentemente el cruce de caminos narrativos que parecen caracterizar el presente de nuestra novela, recogiendo, sin identificarse plenamente con ninguno de ellos, muchos de los temas y modos de novelar al uso, desde el fantástico, el de intriga, y, por supuesto, el metanarrativo.

La anécdota es relativamente trivial: Julio Orgaz se enamora perdidamente de una mujer a la que ve en un parque en una de sus visitas al psiquiatra. La mujer resulta ser la esposa de su psiquiatra, por lo que ésta lo envenena con una sobredosis de tranquilizantes. Pero a través de una trama autorreferencial, tan obsesiva como su protagonista, este argumento se va conformando en un diálogo consigo mismo, que intenta explorar el territorio fronterizo de la ficción. El diseño de esta dialéctica autorreferencial es tan sencillo como efectivo: consiste en enfrentar permanentemente la acción con el espejo de la escritura, por el procedimiento hacer que la mayor obsesión de Julio Orgaz sea escribir una *novela*. Esta novela es, y nunca mejor dicho, la novela de su vida, ya que Julio, como sujeto de conciencia, antes que representarse la realidad exterior como tal, se representa a sí mismo ante su mesa de trabajo en el acto de escribir lo que le sucede:

Bueno, muchas veces me veo a mí mismo escribiendo esa novela. Estoy sentado en casa, sin hacer nada o mirando la televisión. Entonces comienzo a imaginarme inclinado sobre la mesa de trabajo. Escribo una novela en la que lo que ignoro y lo que creo saber se mezclan hábilmente y toman la forma de un libro que justifica mi vida.³³³;

confiesa Julio a su psicoanalista, apropiándose así, en primera persona, del motivo planteado por el narrador en tercera persona a lo largo de la novela. El psicoanalista entra así a formar parte de la galería de *narratarios* de la novela metaficcional, sugiriendo tal vez autorreferencialmente que lo que la literatura o la ficción tienen de creación de mundos y de enajenación, pueden simbolizarse en la imagen de la locura; de cierta locura, al menos, consistente en el desdoblamiento de la conciencia, o en la incapacidad para distinguir los límites entre ésta y la realidad.

³³³ Cito por la edición en DestinoLibro, Barcelona, Destino, 1991, p. 64.

La novela encuentra, de este modo, en el diván del psicoanalista, el acomodo propicio al comentario autorreferencial; a veces consistirá en un resumen, otras veces en la especulación sobre la posible evolución de la narración, o, como en el siguiente fragmento, en la tendencia a la identificación del protagonista con el propio narrador de la esfera del relato:

Ahora bien, yo —aunque no escriba— me represento a mí mismo sobre un folio, y a veces me pregunto qué diferencia puede haber entre tal representación y el hecho real de escribir. ¿Ese otro que escribe, no narra a fin de cuentas que ahora yo estoy sobre un diván enumerando mis perplejidades a un psicoanalista silencioso? (...) A lo mejor un día me levanto y comienzo a ocupar su sitio en mi mesa de trabajo y narro cómo nuestro sujeto se despierta y se lava los dientes (...). Y cómo, en fin, se defiende del terrorismo de la existencia cotidiana leyendo las novelas de los otros y perpetrando maravillosos adulterios (66);

que culmina, tras el primer encuentro amoroso con Laura, la mujer del psicoanalista:

-¿Quién eres tú?

Esperó a que el eco de la voz se apagara, se imaginó a sí mismo sobre su mesa de trabajo, escribiendo la novela de su vida, y respondió:

-Yo soy el que nos escribe, el que nos narra. (74)

De un modo análogo a esta identificación, la novela que Julio escribe se confunde con los sucesos del plano *real*, es decir, con el de la narración de la novela-marco:

Cuando llegó a la plaza de Cataluña, situada en las estribaciones del parque, el Julio imaginario era ya para el Julio real el personaje de una historia de amor y de adulterio. Moviendo ligeramente la cabeza, fijó la vista en su mesa de trabajo, en su silla vacía, y se imaginó sentado en ella, describiendo sobre un folio la incertidumbre apasionada de un sujeto que, tras una sesión de análisis, se dirigía al parque de Berlín en busca de un encuentro probable con una mujer casada. De repente sucedió un acierto narrativo que consiguió arrancar una sonrisa de los labios de Julio: aquella mujer (...), era en realidad la esposa de su psicoanalista. (93)

La realidad se pliega a su novela en este caso, de la misma manera que, tras el proyecto de suprimir al psicoanalista, Laura envenena efectivamente a su marido. Si planea incluir las perspectivas de otros personajes, los siguientes capítulos de la novela corroboran esa intención. Por eso cuando Julio se entera de que Laura ha envenenado a su marido, sabe que no podrá salir del laberinto de la ficción que él mismo ha creado:

Al tercer whisky, encendió el televisor, se tumbó en el sofá y se quedó dormido observando al escritor imaginario (él mismo), que desarrollaba sobre las cuartillas la trama precisa y completa de *El desorden de tu nombre*. Al psicoanalista lo matan entre el paciente y la mujer, dijo antes de perder la conciencia. (...)

-Mira -dijo-, lee esto que he escrito esta mañana, después del entierro. Ahí está todo.

Julio leyó esa parte del diario y fue averiguando poco a poco lo que seguramente ya sabía; que Laura era la mujer de Carlos Rodó, pero que (...) había decidido matarlo (...)

-Pero esto es lo que pasaba en mi novela, en *El desorden de tu nombre*.

-Es que esta historia nuestra, amor, es como una novela (...)

Cuando salió a la calle estaba amaneciendo. El rosicler, se dijo, qué palabra, qué vida, qué rarísimo es todo; no tengo culpa, ni memoria de culpa, somos una pasta moldeable y proteica -otra palabra-; proteica debe venir de prótesis; lo que no es prótesis, es plagio. Pero qué amor, qué amor el de Laura y el mío. Y qué novela. (...)

Julio sonrió para sus adentros. Abrió el portal, entró en el ascensor, apretó el botón correspondiente, y entonces tuvo la absoluta seguridad de que cuando llegara al apartamento encontraría sobre su mesa de trabajo una novela manuscrita, completamente terminada, que llevaba por título *El desorden de tu nombre*. (192-195)

Con este final circular, *El desorden de tu nombre* ejemplifica perfectamente ese tipo de relato, denominado *novela autogenerada* por Kellman, en cuya narración llega un momento en el que un personaje se revela como el autor de la novela misma que lo contiene. Por este procedimiento, la reconstrucción de la imagen autorial no se produce a partir del narrador en el ámbito del relato, sino de un personaje en el de la narración. Aunque no se trate de un planteamiento original, pues ya lo hemos señalado, bajo vestimentas narrativas diversas en novelas de Cunqueiro, Torrente o Merino, Millás lo utiliza como el motivo compositivo central de su novela, y se complace en explicitar la paradoja metaficcional como la explicación final del acertijo en una novela de intriga. Una explicación tan imposible, por otra parte, como el final enigmático de una novela fantástica.

Los juegos metaliterarios de Luis Landero: Juegos de la edad tardía

Queremos cerrar este escueto panorama de la novela de los últimos años, con un texto intensamente autorreferencial, pero de difícil clasificación. Esta madura, que no tardía, primera novela de Landero, participaría de la *metanarratividad* de focalización *hipodiegética* que acabamos de señalar en *El desorden de tu nombre*, de no ser porque la novela que el personaje proyecta escribir no refleja la novela marco, y porque la narración constituye, en última instancia, una intensa reflexión sobre la ficción y la literatura muy próxima a la *metadiscursividad* asumida en otros textos por un autor que se reconoce tal, pero que deliberadamente esta ausente en *Juegos de la edad tardía*.

Gregorio Olías lleva una existencia anodina, pero como Julio Orgaz en *El desorden de tu nombre*, se representa a sí mismo como un escritor imaginario. En esa duplicación de su personalidad, al menos de su conciencia, es Faroni, un insigne escritor que va imponiéndose, poco a poco, a la realidad personal de Gregorio. La obsesión imaginaria de ser Faroni le obligará a ser Faroni, pues ha convencido de su existencia a los demás. A pesar de que la novela que sueña escribir no puede identificarse con la novela-marco, la narración presenta numerosos motivos autorreferenciales, presididos por el contenido mismo de su anécdota.

La educación de Gregorio, por ejemplo, no pudo ser más libresca, pues su tío la basa en los tres libros que alguien a quién creyó el diablo le cambió por un puñado de novelas: un diccionario, un atlas y una enciclopedia; el compendio de todos los saberes:

El primero era un diccionario. «Aquí vienen todas las palabras que existen, sin faltar ni una.» El segundo era un atlas: «Y aquí todos los lugares y accidentes del mundo», y el tercero una enciclopedia: «Y éste es el más extraordinario de los tres, porque trae por orden alfabético todos los conocimientos de la humanidad, desde sus orígenes hasta hoy. ¿Tú sabías que existía un libro así? Pues yo tampoco hasta hace tres años. Desde entonces lo estoy estudiando. Voy ya por la palabra “Aecio” (...). Cuando pienso en la cantidad de cosas que podía saber a estas alturas si estos libros hubiesen caído en mis manos hace cincuenta años y tuviese entonces el espíritu que hoy me anima, no hay nada que pueda consolarme, porque sé que he equivocado mi vida, y eso ya no tiene remedio. Pero tú, Gregorito, todo lo tienes a favor.»³³⁴

Con el despertar de la adolescencia y de sus sentimientos, le llega a Gregorio la afición por la poesía. Este tema sirve de cauce a comentarios sobre el lenguaje, fronterizos con la *metaliteratura* y el lirismo:

Pidió a los viejos más viejos del parque que le contaran historias de su vida, como era el mundo antiguamente y si las cosas tenían entonces los mismos nombres que ahora. Algunos le dijeron que antiguamente las cosas se llamaban con nombres mucho más hermosos. Gregorio lo creyó porque había descubierto el lenguaje de los poetas y pensaba que cada cosa se merecía una poesía y no una palabra, o al menos que se nombrase de muchas formas a la vez, justo reflejo de la correspondencia universal. Pero también en cada palabra había una poesía, claro

³³⁴ Cito por la edición de Barcelona, RBA, 1989, p. 20.

que sí, por ejemplo “belleza”: ¿qué recordaba sino un hielo que se rasga sin ruido, belleza, que no deja eco y nos hace dudar de haberlo pronunciado realmente, y que es como si la pronunciáramos con los ojos, belleza, un parpadeo apenas, incomprensible y familiar a un tiempo, belleza? ¿y esa zeta que ciega la palabra, dejándola entreabierta en la boca, como paralizada por un brevísimo sueño estival? ¿Y qué decir de “recóndito”? Uno tenía que tomar carretilla hasta la primera “o” y allí domarla por la brida como un cowboy en un rodeo e impulsar el salto hasta la otra “o”, pues la palabra saltaba en escorzo amenazando con tirar al jinete y poniendo en peligro su propio significado. Y luego “caracola”. Bastaba frotarla para que de ella se levantase un genio de humo, tan terrible que no había deseo que no pudiera satisfacer al instante. Bastaba pedirle sin rubor, pedirle coliflor, barcarola, coral, onda, mar y luz, corimbo, limbo y paralimbo, marimar y marina, caracol, corocol, quiriquil, cocotero, espuma, halcón, oasis, Nilo y Missisipi; bastaba una palabra, pues cualquiera contiene a todas las demás, en cualquiera puede uno reconocer su patria ilimitada. ¡Qué regalo para un joven animoso! Si Dios, pensaba, hubiese comenzado por crear a un poeta, o a un filósofo, a Platón por ejemplo, se hubiera ahorrado muchísimo trabajo. Y así, ágil en su laberinto, se encontró indagando el mundo con una pasión devoradora. (51)

Por último, la novela refleja también el apunte metanarrativo, dedicando un extenso episodio a la invención de la novela de Gregorio:

Como no ignoraba lo que un poeta —con libro editado y atributos espléndidos— puede en el corazón de una mujer, tomó a crédito las futuras ganancias y una noche de julio cerró los ojos y vio la cubierta de su libro: arriba el nombre en letras de erizado tenor, luego el cielo oscuro, el vuelo inmóvil de las gaviotas, la compleja arboladura del barco, y abajo el título mecido por las olas. De pronto la imagen cobró vida. cabeceó el barco y chillaron las gaviotas. La más veloz salió de la escena y, siguiendo su vuelo, la cámara llegó a las puertas de un lejano jardín (203)

Se desarrollan así, desde su previa conversión en materia de una novela, las fantasías de Gregorio, que, al terminar no le devuelven a la realidad, sino al interior de ese libro de su conciencia:

Se adormeció oyendo la música de baile. Al rato despertó y, sin abrir los ojos, buscó el escenario del ensueño. Marilín dormía en el columpio, esparcida de brazos y piernas como sobreviviente a un naufragio agotador. El vestido revuelto, el pelo, una mano que en su caída salía del desorden para entreabrirse en el vacío, eran signos de la reciente consumación amorosa. Entonces la gaviota chilló en el aire y regresó a la cubierta del libro, y con esta visión concluyó el ensueño. (205)

Como vemos, más que sobre el hacerse de la novela de Gregorio como reflejo metanarrativo, *Juegos de la edad tardía* orienta el sentido de su autorreferencialidad hacia el lenguaje, la creación literaria en general, el valor de la ficción y su poder creador de mundos imaginarios, etc... Constituye, pues, un ejemplo de un *tipo* de nuestra clasificación poco frecuentado por nuestra novela: el de la *metadiscursividad* de focalización *hipodiegética*, en la que el sujeto de la enunciación metaficcional no toma posición en el mundo del narrador, sino en el de los personajes.

CONCLUSIONES

A pesar de numerosos problemas no superados, e incluso algunos añadidos por la propia teoría con que se pretendían afrontar, reconocemos en el tronco de la teoría lingüística de cuño formalista, y en el denso ramaje de sus estudios literarios, la aportación fundamental del pensamiento lingüístico y literario contemporáneo a las bases epistemológicas dominantes de la ciencia de nuestro siglo. Creemos que no es ocioso ni interesado señalarlo: las nociones de *estructura*, *sistema* o *función* legadas por el estructuralismo lingüístico son hoy conceptos de uso habitual en las ciencias sociales, (convirtiéndose además la reflexión sobre el lenguaje y sus manifestaciones en parte del objeto de estudio de diferentes disciplinas como la sociología, la antropología, la psicología, la filosofía del lenguaje, la lógica o incluso la informática).

La revolución teórica saussureana, en nuestra opinión, menos reclamada y divulgada que otras grandes aportaciones del pensamiento apuntó un camino que, pese al aparente hastío de formalismo que padecemos, no hacemos, en el fondo, sino continuar. Por lo demás, el excesivo inmanentismo de su modelo de análisis del texto, ha sido ya suficientemente denunciado y, diferentes líneas de estudio abren los caminos para su definitiva superación, siendo así que parecemos avanzar hacia una progresiva apertura e integración con otros enfoques tradicionales del hecho literario, más atentos a sus dimensiones histórica, social, psicológica comunicativa, estética, *etc.*; pero sin olvidar su esencia textual y la preeminencia de lo formal en el análisis de su vehículo lingüístico y de su naturaleza semiótica. Y así, entre la inmanencia textual y la interpretación crítica integradora, se han venido desarrollando las principales corrientes de la teoría literaria, y, en el terreno que nos incumbe específicamente, de la moderna teoría de la narración.

Una de las claves, en nuestra opinión, de esta apertura, puede considerarse la atención concedida, primero desde la lingüística, al plano enunciativo de la lengua señalado por Benveniste, y desarrollada después desde diferentes enfoques teóricos por la lingüística textual, la filosofía analítica o la semiótica, y que apuntan la constitución de una pragmática de la literatura, que no pasa por alto, en el polo contrario de la comunicación literaria, la importancia del papel que el destinatario juega en el discurso literario.

Parece, pues, bastante natural, que un nutrido corpus textual que reclama desde su seno la atención hacia su estructura enunciativa, deba ser analizado desde los presupuestos externos de una *poética* de este signo. Entramos así en el dominio de la autorreferencialidad y la metaficción.

Ahora bien, la autorreferencialidad tematiza ámbitos del texto que, por definición, quedaban fuera del análisis de la narración. Los modelos desarrollados sobre la oposición entre *historia* y *discurso*, dejaban fuera cualquier consideración enunciativa. Ha sido necesario reformular estas categorías, dando entrada a un nuevo nivel de análisis, el del *discurso*, pero considerado en una acepción mucho más general:

Desde una perspectiva enunciativa, el *autor* codifica en su *discurso* su posición y sus intenciones, para que sean descodificadas adecuadamente por el *lector*, dotando así al relato de un contexto de situación comunicativa que de otro modo no existiría. (Y así,

podríamos tomar por ficcional una crónica histórica, o por novela epistolar la correspondencia exhumada de un archivo). Es esta una perspectiva semiótica, en la que el discurso es el signo verbal del lenguaje narrativo, que, por sus características como acto de lenguaje, revela necesariamente su enunciación en el enunciado.

Por otra parte, desde el nivel del enunciado narrativo, en el *relato* se representa, o se ficcionaliza, un *acto de lenguaje*. Hay un enunciador en la ficción (el *narrador*), lo enunciado por este, (la *narración*) y un destinatario de la narración o *narratario*. La narración, a su vez, contiene la ficcionalización de otros actos, lingüísticos y no lingüísticos de los *personajes*, junto con *acciones, existentes, etc...* Hemos apuntado que no es este el nivel de análisis donde oponer *historia* y *discurso* como formas de significado y de significante, respectivamente, pues la verdadera oposición se da entre *historia* y *relato* como formas del discurso. Por ello ambas categorías, *relato* y *narración*, igualmente ficcionales, en tanto que significantes narrativos, son portadoras de significado y pueden proyectarse sobre el plano diegético de la *historia*.

Por último, desde el ámbito de la *recepción* del texto narrativo, se produce una recreación imaginaria del universo ficcional, que denominamos *historia*, y en la que tienen cabida cualquiera de los componentes de los niveles anteriores que tengan relevancia para el la significación. La *historia* tiende a identificarse, como vimos, con la *narración* en novelas que se orientan hacia una referencialidad exterior al discurso, pero engloba elementos del *relato*, e incluso se centra en él en las novelas que exhiben su autorreferencialidad. Pero a diferencia de la *narración*, o del *relato*, que son categorías textuales, la *historia* es una categoría referencial, (el mundo ficcional creado por el relato) e interpretativa o hermenéutica (en el sentido de la esencial individualidad y contingencia de los procesos de creación de significados).

Pues bien, con arreglo a esta taxonomía, creemos que puede abordarse con mayor claridad el estudio de los textos narrativos, y, especialmente, de aquellos concernidos por la *metaficción*. No nos parece sino la aplicación del diseño disciplinar básico de los estudios lingüísticos de orientación estructural: el establecimiento de una *pragmática de la narración*, cuyo objeto de estudio sea el *discurso narrativo* entendido como *signo verbal y estético*. Esta semiótica narrativa deberá codificar que en lo posible las relaciones contextuales presentes en el discurso, y realizar el estudio del sujeto y del sistema temporal de la enunciación. Por otra parte, es necesario la continuación de una ciencia del relato, ampliando y profundizando en su enfoque enunciativo el análisis *gramatical* del plano del significante que es el relato que con tantos resultados viene realizando la *narratología*. Y, por último, el estudio del campo todavía yermo de la *semántica de la narración*, (excepción hecha de las *teorías de la recepción* de la obra literaria) que tendría como objeto de estudio de los procesos de producción de sentido: la *historia* en cualquiera de sus soportes narrativos aunque dependiente de ellos.

Si todo relato supone una *representación de un acto de lenguaje*, la metaficción, como literatura en segundo grado, es la *representación de esa representación* en la narración. Hemos tratado, además, de radicar la manifestación del nivel enunciativo del discurso que supone la metaficción en el espacio que la narratología ha dedicado al estudio de quién, cómo, y desde que perspectiva *habla* en el relato. Hemos pues considerado las implicaciones del estudio de la metaficción sobre conceptos como la *voz*, el *modo*, o la *focalización*, ensayando la viabilidad de una clasificación de los relatos que resulta de las diferentes formas de esta *modalización metafictional* de la novela.

Con arreglo, sobre todo, a la relación de la instancia enunciativa con la referencialidad del relato, y del nivel del discurso en el que se manifiesta la *representación* metaficcional, hemos categorizado dos manifestaciones básicas: la *metadiscursividad*, forma de aquellas novelas en la que una instancia autorial se manifiesta en su discurso, representando la referencialidad pragmática en el que éste efectivamente se desarrolla, y la *metanarratividad*, de las novelas que, en cambio reconstruyen una imagen autorial pero inmersa en la referencialidad ficcional del relato.

Por otra parte, más atentos a la formalización de este nivel enunciativo en el enunciado, hemos propuesto subdividir de manera tripartita la figura autorial reconstruida en el texto: consideramos *extradiegética* a su manifestación como sujeto del relato, pero no objeto de la narración; *diegética* a la manifestación autorial simultáneamente objeto y sujeto del relato y la narración: al autor que se enuncia en su discurso; y, en último lugar, *hipodiegética*, cuando la imagen autorial se reconstruye a partir del mundo de la narración, siendo así, por tanto, objeto, pero no sujeto del discurso narrativo.

Ambos criterios de clasificación son vectores de creciente ficcionalidad, que reconducen la autorreferencialidad al interior de sucesivos niveles del relato, haciendo pasar el reflejo enunciativo por el espejo de la novela, y no por el cristal transparente del metalenguaje de la crítica.

Hemos venido comprobando la posibilidad, desde distintos puntos de vista y áreas de análisis de la narración, de integrar el estudio de la metaficción dentro de la teoría de la narración y dentro de la pragmática de la comunicación literaria, tanto desde su componente de la acción como del de la recepción. A modo de síntesis intentaremos definir la metaficción como una modalización del discurso narrativo interna al mismo, que opera como denuncia de la ficción, precisamente para basar en la ficción el contrato narrativo. La metaficción pone así de manifiesto una intensa función de control y de dinamización de los códigos literarios que convierten al *metatexto* en la mejor *guía de lectura* posible de la novela.

Y, por último, queremos destacar el interés del estudio histórico literario y crítico de la metaficción, que se revela, por una parte, vinculada con el nacimiento y desarrollo de los géneros narrativos, y que puede ilustrar, en parte, desde dentro de las propias ficciones, la evolución de los índices contractuales y las convenciones literarias que sustentan la narrativa, reflejando, ficcionalmente, también la evolución de las *poéticas* que han ido conformando nuestra historia literaria.

Nuestra modesta contribución, en este sentido, ha querido orientarse a dos figuras de nuestra novela contemporánea, que, a pesar del reconocimiento alcanzado por su obra, no han atraído el interés de la crítica sobre la intensa, y yo diría que esencial autorreferencialidad de la misma. Por otra parte, hemos tratado de señalar los rasgos esenciales que permitan reconstruir la relación entre ambas; una proximidad que además de sobre la orientación metaficcional, podría extenderse a numerosos aspectos de su obra, como la importancia de los códigos de la narración oral, el humor, la neutralización del *realismo* y su tendencia fantasiosa, y el tejido de una red macrot textual en la que encajar los diferentes capítulos de sus *novelas*.

Por último, intentamos mostrar la vigencia de la orientación metaficcional de nuestra novela, que va dejando su huella sobre las diversas tendencias de la narración en la

actualidad, poniendo de manifiesto que, en sí, la *metanovela*, no es un subgénero narrativo, sino la manifestación de una estructura inherente a toda novela, latente a lo largo de la evolución del género, que sólo se ha ausentado en épocas en que la *poética* dominante le ha sido poco propicia.

Subrayamos la necesidad de una revisión de la historia de nuestra literatura que se vea enriquecida por el diálogo entre sus autores y lectores tal y como éste ha quedado *reflejado* en muchos de sus textos. No se han abordado aquí tampoco las relaciones entre la metaficción en la novela, y sus manifestaciones en otros órdenes del arte y de la cultura. Una tarea sin duda pendiente y necesaria, que deberá abordar de un modo general las nociones tan aceptadas como imprecisas de *ficción* o de *narración*. Sin esa consideración general tal vez sea demasiado aventurado proponer que la *metaficción* sea el signo del arte de nuestro tiempo, si es que la *postmodernidad* es algo que sigue perteneciendo al mismo. Los tiempos en los que el arte ha perdido la inocencia, y en los que es imposible otra creación que no sea la recreación. Y sin embargo, parecen preguntarnos muchas de nuestras protonovelas ¿es que el relato ha sido ingenuo alguna vez?

... Y mientras tanto, el Cuentecito soñaba que había crecido, y era un bonito cuento que, por cierto, se llamaba *C.*: *El pequeño libro que aún no tenía nombre*, y que empezaba “Esto era una vez un Cuentecito muy pequeño, muy pequeño...”. Y mientras se leía, se durmió.

FIN

(José Antonio Millán: *C. El pequeño libro que aún no tenía nombre*)

BIBLIOGRAFÍA

Novelas utilizadas¹

CAÑEQUE, C.: *Quién*, Barcelona, Destino, 1997

CUNQUEIRO, A.: *Historia del caballero Rafael* (1939), en *Flores del año mil y pico de ave*, Barcelona, Seix Barral, 1990

— *Las mocedades de Ulises*, (1960), Barcelona, Destino, 1989

— *Un hombre que se parecía a Orestes*, (1969), Barcelona, Destino, 1987

— *El año del cometa*, (1974), Barcelona, Destino, 1990

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W.: *El bosque animado*, (1944), Madrid, Espasa Calpe, 1994

FOWLES, J.: *La mujer del teniente francés*, (1969), trad. esp. Barcelona, Anagrama, 1995

GARCÍA HORTELANO, J.: *Gramática parda*, (1982), Barcelona, Plaza & Janes, 1995

GARCÍA MÁRQUEZ, G.: *Cien años de soledad*, (1967), Barcelona, Plaza & Janes, 1977

GOYTISOLO, J.: *Juan sin tierra*, (1975), Barcelona, Mondadori, 1994

— *La saga de los Marx*, Barcelona, Mondadori, 1993

JARDIEL PONCELA, E.: *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, (1930), edición de Roberto Pérez, Madrid, Cátedra, 1992

— *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, (1931), edición de Luis Alemany, Madrid, Cátedra, 1988

LANDERO, L.: *Juegos de la edad tardía*, (1989), Barcelona, RBA, 1993

MARSÉ, J.: *La muchacha de las bragas de oro*, (1978), Barcelona, Planeta, 1993

— *El embrujo de Shanghai*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1993

¹ Nos hemos limitado a indicar aquellas novelas a las que prestamos alguna atención a lo largo de nuestro trabajo. Para una bibliografía más detallada de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester, remitimos particularmente a los trabajos de González Millán, (*Op. cit.*), Roig y Seixas (coordinadores) "*Bibliografía sobre Álvaro Cunqueiro*", en Tarrío Varela (ed) *Álvaro Cunqueiro (Boletín Galego de Literatura, I)*, Santiago, Universidade, 1992, pp.221-289; y Carmen Becerra Suárez: "*Bibliografía de y sobre Gonzalo Torrente Ballester*", *Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Anthropos-Ministerio de Cultura, 1987, pp. 81-108, o el número extraordinario de Anthropos (66-68, 1986) dedicado a Gonzalo Torrente Ballester, respectivamente.

- MARTÍN GAITE, C.: *El cuarto de atrás*, (1978), Barcelona, Destino, 1994
- MERINO, J. M.: *La novela de Andrés Choz*, (1976), Madrid, Alfaguara, 1993
- *La orilla oscura*, (1985), Madrid, Alfaguara, 1986
- MILLÁN, J. M.: *C. El pequeño libro que aún no tenía nombre*, Madrid, Siruela, 1992
- MILLÁS, J. J.: *Papel mojado*, (1983), Madrid, Anaya, 1995
- *El desorden de tu nombre*, (1988), Barcelona, Destino, 1992
- MUÑOZ MOLINA, A.: *Beatus Ille*, (1986), Barcelona, RBA, 1993
- *El jinete polaco*, (1991), Barcelona, RBA, 1993
- PASCUAL, A. M.: *Amadís*, Madrid, Espasa Calpe, 1943
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R.: *Alfanhuí*, (1952), Barcelona, Destino, 1989
- SEMPRÚN, J.: *Autobiografía de Federico Sánchez*, (1977), Barcelona, Planeta, 1998
- *La escritura o la vida*, trad. esp. Barcelona, Círculo de Lectores, 1995
- TOMEIO, J.: *El gallitigre*, Barcelona, Planeta, 1990
- *La agonía de Proserpina*, (1993), Barcelona, Círculo de Lectores, 1994
- TORRENTE BALLESTER, G.: *Don Juan*, (1963), Barcelona, Destino, 1983
- *La saga/fuga de J.B.* (1972), Barcelona, Destino, 1995
- *Fragmentos de Apocalipsis*, (1977), Barcelona, Destino, 1982
- *La isla de los jacintos cortados*, (1980), Barcelona, Destino, 1996
- *Yo no soy yo, evidentemente*, Barcelona, Plaza & Janes, 1987
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M.: *Autobiografía del general Franco*, Barcelona, Planeta, 1992
- *El premio*, Barcelona, Planeta, 1996

Bibliografía teórica^{II}

- ALTER, R.: *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975
- AMORÓS, A.: “Conversación con Gonzalo Torrente Ballester sobre *La saga/fuga de J.B.*”, en *Ínsula*, 317, 1973
- ARMESTO FAGINAS, X. F.: *Cunqueiro: Unha biografía*, Vigo, Xerais, 1987
- AUSTIN, J.: *How to do Things with Words*, Oxford, The Clarendon Press, 1962. Trad. esp. *Palabras y acciones*, Buenos Aires, Paidós, 1971
- AYALA, F.: *La estructura narrativa y otras experiencias literarias*, Barcelona, Crítica, 1984
- BAJTIN, M.: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989
- BAQUERO GOYANES, M.: *Estructura de la novela actual*, 1970, Madrid, Castalia, 1989
- BARTH J.: “The Literature of Exhaustion” en *The Atlantic Monthly*, vol. 220, 2, Agosto de 1967, pp. 29-34
- BARTHES, R.: “*Littérature et méta-langage*”, (1959), *Essais critiques*, París, Seuil, 1964, pp. 106-108
- *Introduction à l'analyse structurale du récit*, París, Seuil, 1966, p. 20. Traducción española: “*Introducción al análisis estructural de los relatos*”, en VV. AA: *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Buenos Aires, 1982, pp. 9-45
- BASANTA, A. Y A. LOUREIRO,: “La autobiografía desde 1975”, en *Ínsula*, 589-590, 1996
- BASANTA, A.: *Literatura de posguerra. La narrativa*, Madrid, Cincel, 1979
- *La novela española de nuestra época*, Madrid, Anaya, 1990
- “Autobiografías noveladas y novelas autobiográficas”, en *Ínsula*, 589-590, 1996, pp. 7-9
- BECERRA SUÁREZ, C.: *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982
- *Gonzalo Torrente Ballester. Los mundos imaginarios*, Madrid, Espasa Calpe, 1994

^{II} Hemos reunido aquí trabajos de muy diversa procedencia, que van, fundamentalmente, desde la teoría literaria, los manuales de historia de la literatura a diversos trabajos críticos sobre los autores o las obras analizadas. Reproducimos tan sólo aquellos estudios citados en nota a lo largo del presente trabajo. Para la bibliografía específica sobre la metaficción, tan abundante como muchas veces inasequible en el ámbito norteamericano, hemos encontrado indicaciones muy útiles en los últimos trabajos españoles sobre la materia, y especialmente, en los citados estudios de Dotras, García Fernández y Ródenas de Moya.

- BELTRÁN ALMERÍA, L.: *Palabras Transparentes*, Madrid, Cátedra, 1992
- BENÍTEZ, M.: “The Self-conscious Narrative as a Vehicle for a Fantastic Tale: a Study of Cuento de Sirena by Gonzalo Torrente Ballester”, en VV.AA.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1981, pp. 19-27
- BENVENISTE, E.: *Problèmes de Linguistique générale, II*, París, Gallimard, 1974
- BOOTH, W.: *Retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974
- BOYD, M.: *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, Londres y Toronto, Associated University Press, 1975
- BUCKLEY, R.: *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1973
- CAMPS, V.: *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*, Barcelona, Península, 1976
- REIS, C. Y A. C. LOPES: *Diccionario de narratología*, Salamanca, Colegio de España, 1996
- CHATMAN, S.: *Historia y discurso*, (1978), Madrid, Taurus, 1990
- CHRISTENSEN, I.: *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen, Universitetsforlaget, 1981
- CRIADO, I.: “De cómo se hace una novela o *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester”, en VV. AA.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1981, pp. 63-89
- DÄLLENBACH, L.: “*Intertexte et autotexte*”, en *Poétique*, XXVII, 1976
- *Le Récit spéculaire*, París, Seuil, 1977. Trad. esp. *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991
- DOTRAS, A. M^a.: *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994
- ESTÉVEZ MOLINERO, A.: “La fuga sagaz de Gonzalo Torrente Ballester, perspectivas de inmersión en *La saga/fuga de J.B.*”, en VV. AA.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1981, pp. 91-114
- FEDERMAN, R.: *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1981
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, F.: *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo*, Vigo, Ir Indo Ediciones, 1991
- FERRERAS, J. I.: *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988
- FOGEL, S.: “And All the Little Tytopus: Notes on Language Theory in the Contemporary Experimental Novel”, en *Modern Fiction Studies*, 20, 3, 1974, pp. 328-336

- FRIEDMAN, N.: "Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept", en STEVICK, P. (ed.): *The theory of the Novel*, Nueva York, The Free Press, 1967, pp. 108-138
- GARCÍA FERNÁNDEZ, C. J.: *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Madrid, Júcar, 1994
- GASS, W.: *Fiction and the Figures of Life*, Nueva York, Knopf, 1970
- GENETTE G.: "Fronteras del relato" en VV. AA.: *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Buenos Aires, 1982, op. cit. pp. 193-208. Trad. del original de *L'analyse structurale du récit*, París, Seuil, 1966
- *Figures III*, París, Seuil, 1972. Trad. esp. *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982. Trad. esp. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989
- *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983
- GIMÉNEZ, A.: *Torrente Ballester*, Barcelona, Barcanova, 1981
- GINFERRER, P.: "Otras inquisiciones: *La saga/fuga de J.B.*" en *Destino*, Barcelona, 29-7-72
- GONZÁLEZ MILLÁN, X.: *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo, Galaxia, 1991
- GULLÓN, R.: *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984
- HICKEY, L.: *Realidad y experiencia de la novela*, Madrid, Cupsa, 1978
- HUTCHEON L.: *Narcissistic narrative: The Metafictional Paradox*, New York, Methuen, 1980
- *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Literature*, Nueva York, Methuen, 1985
- ISER, W.: *El acto de leer*, (1976), Madrid, Taurus, 1987
- JAKOBSON, R.: *Lingüística y Poética*, (1968), Trad. Madrid, Cátedra, 1988
- KAYSER, W.: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1968
- KELLMAN, S.: *The Self-Begetting Novel*, Nueva York, Columbia University Press, 1980
- KRISTEVA, J.: *Semiótica*, (1969), Madrid, Fundamentos, 1978
- LÁZARO CARRETER, F.: *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1984
- "La literatura como fenómeno comunicativo", en MAYORAL, J. A. (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 11-34

- *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990
- LERTORA, J.C.: *Tipología de la narración: A propósito de Torrente Ballester*, Madrid, Pliegos, 1990
- LEVIN, S. R.: “Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema”, en MAYORAL, J. A. (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 59-83
- LÓPEZ LÓPEZ, M.: *El mito en cinco escritores de posguerra*, Madrid, Verbum, 1992
- LOTMAN, I.: *La estructura del texto artístico*, (1970), Madrid, Itsmo, 1978
- LOUREIRO, M. A.: *Magia y seducción*, tesis doctoral inédita, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, 1985.
- *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, Madrid, Castalia, 1990
- MAINER, J. C. (ed): *Falange y literatura*, Barcelona, Labor, 1971
- MARCO, J.: “Las narraciones de Gonzalo Torrente Ballester”, en *Novela española actual*, Madrid, Fundación Juan March, 1977
- MARTÍNEZ BONATI, F.: *La estructura de la obra literaria*, (1972), Barcelona, Ariel, 1983
- *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad, 1992
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M^a: *La novela española entre 1936 y 1980, historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985
- MARTÍNEZ TORRÓN, D.: *Estudios de literatura española*, Barcelona, Anthropos, 1987
- *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, Sada, Edición do Castro, 1980
- MAYORAL, J. A. (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987
- MCCAFFERY L.: *The Metafictional Muse*, Pittsburg, The University of Pittsburg Press, 1982
- MORÁM FRAGA, C. C.: *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña, AGAL, 1990
- MOREIRAS, A.: “A teoría do texto en El año del cometa”, en VV. AA.: *O mundo de Cunqueiro*, Vigo, A Nosa Terra, 1991, pp. 71-74
- OHMANN, R.: “Speech Acts and the Definition of Literature”, traducción española en MAYORAL, J. A. (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 11-34

- OOMEN, U.: "Sobre algunos elementos de la comunicación poética", en MAYORAL, J. A. (ed.): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 137-151
- PÉREZ, J.: *Gonzalo Torrente Ballester*, Boston, Twayne, 1984
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, A. S.: *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, Cádiz, Universidad, 1991
- "El año del cometa: cuando la Dama del Lago vino por Merlín", *Ínsula*, 536, 1991, pp. 16-18
- PÉREZ MONTERO, M^a. C.: "La ironía de *La saga/fuga de J.B. (La saga/fuga como juego)*", en VV. AA.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1981, pp. 191-204
- PONTE FAR, J. A.: "Fragmentos de apocalipsis (la novela dentro de la novela)", en VV. AA.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1981, 205-211
- POZUELO YVANCOS, J. M.: *La lengua literaria*, Málaga, Ágora, 1983
- *Poética de la Ficción*, Madrid, Síntesis, 1993
- QUIROGA, E.: *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro: discurso leído el día 8 de abril de 1984, en su recepción pública, por la Excm. Sra. Elena Quiroga y de Abarca y contestación del Excmo. Sr. Rafael Lapesa Melgar*, Madrid, Real Academia Española, 1984
- RICARDOU, J.: "La Population des miroirs" en *Poétique*, 22, 1975, pp. 196-226
- RIDRUEJO, D.: "Gonzalo Torrente Ballester busca y encuentra. Una lectura de *La saga/fuga de J.B.*", en *Destino*, 1820, 1972
- RÓDENAS DE MOYA, D.: "Metaficción y metaficciones: del concepto y las tipologías", en *Tropelías*, 5-6, 1994-1995, pp. 323-335
- RODRÍGUEZ FER, C.: "Da romaría de Otero á romaría de Cunqueiro", en TARRÍO VARELA (ed.): *Álvaro Cunqueiro, (Boletín Galego de Literatura, I)*, Santiago, Universidade, 1992, pp. 59-68
- ROSE, M.: *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and Reception of Fiction*, Londres, Croom Helm, 1979
- SALGADO, X. M. y VILLANUEVA, (sic) [Vilavedra] D.: *Álvaro Cunqueiro*, Santiago, Xunta de Galicia, 1991
- SÁNCHEZ TORRE, L.: *La poesía en el espejo del poema*, Oviedo, Universidad, 1993

- SANZ VILLANUEVA, S.: “La novela” en Darío Villanueva y otros, *Los nuevos nombres: 1975-1990*. (Francisco Rico (ed) *Historia y crítica de la literatura española*, vol. IX), Barcelona, Crítica, 1992, pp. 249-432
- *Literatura actual*, (*Historia de la literatura española* 6/2), Barcelona, Ariel, 1984
- SARDUY, S.: “El barroco y el neobarroco” en FERNÁNDEZ MORENO, C.: *América Latina en su Literatura*, México, Siglo XXI, 1972, pp 167-184
- SCHOLES R.: “Metafiction”, en *Iowa Review*, 1, 4, 1970, pp. 100-115, p.106
- *Fabulation and Metafiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1979
- SEIXAS SEOANE, M. A. (coord.): *Álvaro Cunqueiro. Unha fotobiografía (1911-1981)*, Vigo, Xerais, 1991
- SOBEJANO, G.: *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975
- “La novela poemática y sus alrededores” en *Ínsula* 464-465, 1985, pp. 1 y 26
- “La novela ensimismada” en *España Contemporánea*, The Ohio State University, I, I, 1988, pp. 9-26
- “Novela y metanovela en España”, *Ínsula*, 512-513, 1989, pp. 4-6
- SPIRES R.: *La novela española de posguerra*, Madrid, Cupsa, 1978
- *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1984
- STARK, J. O.: *The Literature of Exhaustion*, Durham, Duke University Press, 1974
- STONEHILL, B.: *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989
- TARRÍO VARELA, A.: *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*, Vigo, Galaxia, 1989
- (ed.): *Álvaro Cunqueiro*, (*Boletín Galego de Literatura*, I), Santiago, Universidade, 1992
- “Claves fundamentales de Álvaro Cunqueiro” en *Ínsula*, 536, 1991
- TODOROV, T.: “Las categorías del relato literario”, (1966), en VV.AA., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974
- *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971
- TORRE C. de la: *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*, Madrid, Pliegos, 1988
- TORRENTE BALLESTER, G.: “Acerca del novelista y su arte”, *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1982

- *Los cuadernos de un vate vago*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 170
- VÁZQUEZ CUESTA, P.: “Álvaro Cunqueiro e o bilingüismo”, en VV. AA.: *O mundo de Cunqueiro*, Vigo, A Nosa Terra, 1991, pp. 20-23
- VELASCO MARCOS, E.: “Las aguas y el cauce: suerte de la metanovela”, en *Ínsula*, 589-590, 1996, pp. 45-47
- VILLANUEVA, D.: *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1983, 2 vols.
- “El cervantismo de Gonzalo Torrente Ballester”, VV. AA.: *Gonzalo Torrente Ballester. Premio `Miguel de Cervantes´ 1985*, Barcelona, Anthropos Ministerio de Cultura, 1987
- *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar, 1989, pp. 22-23
- *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España-Espasa Calpe, 1992
- VV. AA.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros, 1981
- VV. AA.: “Diez años de novela en España, 1976-1985”, *Ínsula* números 464-465, 1985
- VV. AA.: *Gonzalo Torrente Ballester. Premio `Miguel de Cervantes´ 1985*, Barcelona, Anthropos Ministerio de Cultura, 1987
- VV. AA.: “La novela en España, hoy”, *Ínsula* números 512-513, 1989
- VV. AA.: *O mundo de Cunqueiro*, Vigo, A Nosa Terra, 1991
- VV. AA.: “Narrativa española... el espejo fragmentado”, *Ínsula* números 589-590, 1996
- WAUGH, P.: *Metafiction, the Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Nueva York, Methuen, 1984

VÍTOR, 46



Ediciones Universidad

Salamanca

ISBN 84-7800-935-3



9 788478 009350