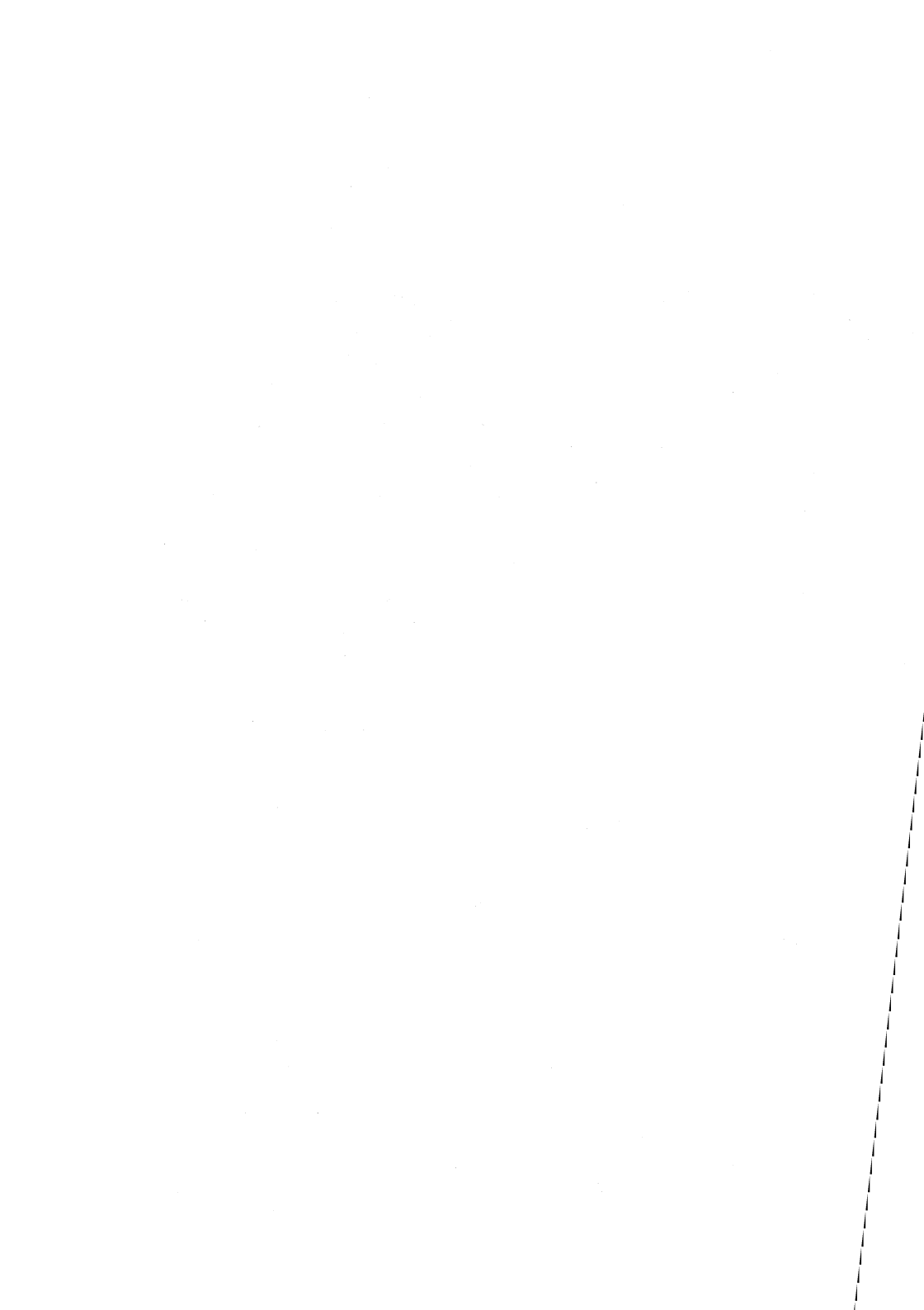


**IMAGINO QUE CUENTO;
CUENTO QUE IMAGINO.**

**UNA LECTURA AUTORREFERENCIAL
DE LA NARRATIVA DE GTB**

Antonio Jesús Gil González
Universidade de Santiago de Compostela



Nada más lejos de mis modestos objetivos que intentar una definición del término *autorreferencialidad*, casi ya un *comodín* teórico y crítico cada vez más vacío de significado cuanto más se extiende a todo tipo de discursos -a esta misma introducción le cabe perfectamente el calificativo-; ni siquiera una exploración del concepto restringida al ámbito literario o narrativo, sino que me he propuesto explicar, nada más pero tampoco ciertamente nada menos, cómo un grupo de novelas de Gonzalo Torrente Ballester, acaso *mayores* en más de un sentido, me impusieron desde mis primeros e ingenuos acercamientos una lectura que hoy -lector algo menos ingenuo pero no desde luego menos entusiasta de su obra- me atrevo a denominar *autorreferencial*, sin más precisiones por ahora que la intensa impresión de que de algún modo ésta incluía junto al *mensaje*, el *código* imprescindible para su desciframiento; que, además de suministrar una implícita *guía de lectura*, más o menos perceptible, creo, en toda obra literaria en virtud de su *ratio* interpretativa, las novelas de GTB contenían expresamente su *poética*, sus principios y códigos constructivos, una visión de la literatura y de la novela que en ningún momento dejaba de ser, además y sobre todo, una visión de cada novela precisamente, de sí misma.

Pero si no con una definición, me encontré con una feliz coincidencia terminológica, muy ilustrativa para mi propósito, para la que he de pedir licencia gramatical: voy a ocuparme de la *autor-referencialidad* de la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester, de cómo algunas de sus mejores novelas *buscan* autor; de cómo GTB se construye en sus *sagas*.

Temo que mi punto de partida pueda parecer impertinente o provocador si me pregunto por qué se concede un papel tan secundario al *contenido argumental* de muchas de sus más cualificadas novelas; ¿por qué se cuida tanto Gonzalo Torrente, de cuya solvencia como *narrador oral* poseemos sobradas referencias, de impedir al lector el cierre de sus universos narrativos? Quien haya probado a resumir, es decir a relatar en segundo grado, o simplemente a recordar -es otra forma de resumen- la materia narrativa de *Don Juan*, de *La saga/fuga de J.B.*, de *Fragmentos de apocalipsis*, *La isla de los jacintos cortados* o de *Yo no soy yo, evidentemente*, por mencionar tan sólo las novelas a las que voy a referirme ¹, habrá retenido posiblemente más de la propia voz que de las historias que ésta trasmittía. Claro que lo mismo podría decirse de *La Recherche*, el *Ulysse* o *Cien años de soledad*, novelas más por *dicción* que por ficción, por *diégesis* que por *mimesis*. Pero al menos en el caso de las novelas de Torrente, no se trata tan sólo de la hegemonía de la primera persona en el relato contemporáneo, ni en función de su consustancialidad pragmática ni de la creciente manifestación de una modalidad *lirica* de discurso narrativo ²; sino de la progresiva configuración de una figura enunciativa, pro-

¹ Citaré por las ediciones de Barcelona, Destino, 1983, 1995, 1982, 1996 y Barcelona, Plaza y Janés, 1987, respectivamente; Utilizaré en ocasiones las abreviaturas *La saga*, *Fragmentos* y *La isla*; los números de página se indican entre paréntesis; los subrayados son míos, salvo indicación expresa.

² O, por acudir a un ya confirmado pronóstico igualmente genetiano, novelas del yo, que han sustituido el predominio de una referencialidad externa —la historia— por un discurso contaminado de su propia dimensión enunciativa: “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 Míche Foucault llama «el discurso ligado al acto de escribir, contemporáneo de su desarrollo y

tagonista a veces en la esfera de la historia, pero siempre y de un modo absoluto, del modo en que ésta es percibida, reconstruida por el lector. Tampoco basta apelar al evidente papel director sobre los procesos de lectura e interpretación que ejercen determinadas estructuras del texto como las denominadas *narrador*, *autor implícito*, y sus correlatos por la teoría literaria, sino a cómo, consciente y expresamente, funciones como estas se corporeizan en una *figura*, en un *personaje* revestido de los rasgos propios del autor.

El origen de la hipertrofia de esta figura autorial podría buscarse en la nevada noche americana, tan aciaga como feliz, en que la chimenea daba cuenta de las cuatrocientas páginas del primer borrador de *La saga* mientras Torrente se desespera buscando la solución para una historia que le requería dos mil según su concepción entonces del oficio; hasta que el raciocinio insomne le dictó la solución a la grabadora:

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” (Genette;1966:207-208). La apelación a Foucault no es ociosa, dado que la coincidencia, incluso cronológica, es total: “[la literatura] ahora no tiene otra cosa que hacer que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí misma, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma: se dirige a sí misma como subjetividad escribiente donde trata de recoger, en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura (Foucault;1966:294). Otro tanto podría decirse de las palabras de Roland Barthes: “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*” (Barthes; 1966:35-36).

"organizar racionalmente una materia fantástica, pero contarla salíendome de las coordenadas habituales del tiempo y del espacio. Ahora bien, eso no podía hacerlo yo, no podía hacerlo mi mente cartesiana. Tenía que contarlo otro" (Torrente; 1977:93) ³.

Acababa de nacer José Bastida. Pero trampa o burla de su imaginación a su mente cartesiana, ésta no ha descubierto el centro de su poética narrativa, sino que tan sólo ha sido consciente del mismo al verbalizarlo por primera vez: ¿No iba su obra de creación por delante de la conceptualización, cuando algunos años antes daba a la prensa su tan querido *Don Juan*, tan avanzado en sus propuestas formales -también por su materia fantástica y su tratamiento espacio-temporal- que el mismo autor no la reconocía como novela con arreglo a esa misma concepción del oficio? ⁴

Aunque la lectura crítica dominante de la novela se encamina, de la mano del propio autor, por la senda de la desmitificación -término como su antónimo algo ambiguo en el ámbito *mítico-literario*, que Torrente prefería parafrasear como *destripar el cuento* y que remite, en última instancia, al campo de la *intertextualidad*- la tematización de la *literatura* en la novela autoriza también una lectura en clave autorreferencial.

El narrador adquiere en *Don Juan* un perfil propio, que ya ha ensayado el protagonismo en *Javier Mariño*, un decidido intrusismo en sus primeros relatos *eruditos* -aunque sin romper todavía la convención realista de su *invisibilidad* ⁵- e incluso la *metaliteratura* de signo pirandelliano en los esbozos de mediación narrativa de su teatro ⁶. Por primera vez este *narrador-protagonista* es un *escritor*, y aunque el eje temático no sea

³ Los subrayados son del autor.

⁴ "Prefiero llamar «historia» y no «novela» a esta obra mía. La novela, tal y como yo la concibo, es otra cosa", prólogo a *Don Juan*, Barcelona, Destino, 1983, p. 12.

⁵ Como sí hacía, precisamente, en *Mi reino por un caballo*, que quizá a causa de audacias como ésta no verá la luz hasta varias décadas después.

⁶ *El pavoroso caso del señor cualquiera* (1942).

todavía su intento de inventar, escribir o contar una historia -que a la postre sea identificable con la novela-, es el fundador de la estirpe de Bastida.

Su *autoconsciencia*, valga la metáfora, es antes la del *personaje* que la de tal *narrador*, aunque todas las manifestaciones que realiza en este sentido poseen una ambigüedad extraordinaria, según sean leídas *dentro de* o *sobre* el relato. "*Don Juan la ha hecho víctima de una experiencia literaria*, y la literatura es mi terreno" (248) explica el narrador a Sonja, una *doña Inés* significativamente enamorada tanto del *donjuanismo* literario como de Don Juan. Y si el propósito autorial manifiesto en el prólogo es el diálogo *intertextual* con la tradición⁷, el narrador, instalado ante la imposible reedición contemporánea de la historia de Don Juan, cuando la referencialidad literaria y teatral de modelo va haciéndose omnipresente, nos dirá:

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).

Y a pesar de que, como dije, *Don Juan* no tematice fundamental ni abiertamente su propio proceso de invención o de escritura, sí ensaya par-

⁷ "La verdad a que entonces apuntaba era, desde luego, una verdad existencial. Ahora, mi propósito es meramente literario. Sumar, a las muchas existentes, mi particular versión de Don Juan" (del prólogo a *Don Juan*, op. cit., p. 11). Así lo entiende Robert Spire (1984: 58-71) al analizar el sentido de la autorreferencialidad de la novela como una "rebelión contra los modelos" en relación con *El hombre que se parecía a Orestes* de Álvaro Cunqueiro.

cialmente algunos procedimientos *autoconstructivos* a partir del mismo motivo: el de esa tensión entre la tradición y la innovación que es proyectada sobre el universo de la historia en la rivalidad entre el narrador -no olvidemos que escritor contemporáneo- y el personaje *mítico* de Don Juan por asumir la imagen enunciativa de la novela. Es, claro, una pugna por la *autoridad*, y aun por la *autoría* de extensos segmentos del texto; pero lo verdaderamente significativo es el modo en que se describe cómo Don Juan induce supuestamente al narrador la escritura del capítulo cuarto de la novela por un procedimiento que va a adquirir carta de naturaleza en la *poética* narrativa de Torrente:

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), [v. infra];

toda la retórica de la multiplicación y el desdoblamiento de la conciencia del narrador, la interpolación de textos ajenos, las hipóstasis, los heterónimos... que atravesará su obra posterior. La rivalidad se resuelve ahora en identificación con el modelo, invertida en esta duplicación interior, en la que Don Juan es simultáneamente narrador y protagonista, al reflejar idénticos rasgos autorreferenciales que el relato marco.⁸ De vuelta a éste, Leporello -también él *narrador* alternativo- encarnará al personaje ambiguo al que atribuir las interpretaciones y las interpolaciones fan-

⁸ Como la autoconsciencia, el referente dramático e intertextual que se funden en el siguiente fragmento: «Recordaba el pasado inmediato (...) y se me antojaba fantástico, no cor 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).

tásticas, que posee más información que el narrador, y con el que puede reflexionar sobre la entidad del texto y su desarrollo futuro:

-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 escribí 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 haberseme 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).

Primer planteamiento narrativo de una función que después vendrán a desempeñar Don Perfecto, Justo Samaniego o Cagliostro, ¿no avanza este diálogo la escena crucial en que Bastida y Barallobre reflexionan sobre el relato de *La saga*? [v. *infra*]. Por otra parte, esa persistente y dúplice autorreferencialidad *del relato y sobre el relato* se cerrará con la entrada ya explícita en el escenario de la novela de la referencialidad teatral que le es propia al tema *intertextual y metaliterario*; encarnado ahora en el nuevo factótum narrativo que es Leporello, y en la invitación que hace al narrador de que asista a la escenificación del final de la obra ⁹. En éste, convertido elocuentemente el mediador narrativo en pasivo espectador, asiste desde el patio de butacas a la representación del mensa-

⁹ «-¿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).

je de la novela: *Don Juan* puede ser reescrito indefinidamente, en un canto a la libertad creadora del novelista, la pluralidad de lecturas y el lúdico empleo de la *tradición*, en una escena imborrable que hace también inevitable la prospección de las dos versiones del asesinato de Clotilde Barallobre en *La saga* [v. infra]:

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).

En su más reciente contribución al estudio sobre su significado, Carmen Becerra (1997) analiza la posición del *Don Juan* de Gonzalo Torrente respecto a los tres grandes ejes de su significado mítico: el amor, las mujeres y la muerte. Me permito el atrevimiento de terciar en la cuestión para añadir, como nuevo pilar temático de la novela el de la literatura¹⁰. El poder de seducción que la profesora Becerra analiza en el ámbito amoroso, se traslada, creo, sin resentirse a la esfera de la autorreferencialidad, explicando a mi modo de ver que el narrador y Don Juan rivalicen también, como por la representación *autorial*, por la conquista de la misma mujer. La metáfora de la seducción amorosa como imagen del proceso de creación y lectura, o, al contrario, la literatura como metáfora amorosa se consignan, asimismo, en la novela ("*El amor se hace con lite-*

¹⁰ Ya Ana Sofía Pérez-Bustamante incluía en su análisis mitocrítico la posibilidad, entre otras tres, de una lectura alegórica de índole metaliteraria: "el narrador nos manipula a través de ese narrador-personaje que en realidad nos está contando cómo surge una novela a partir de una sugestión real" (1995: 465).

ratura" [248]); y no habría podido encarnarse en un mejor arquetipo simbólico, antes de impregnar su obra posterior: en la cual la espera del encuentro anunciado con Julia es el estímulo de la invención de buena parte de *La saga*¹¹; y mucho más abiertamente, las historias de *Fragmentos* y *La isla* emparejan la escritura o el relato con la seducción de sendos *narratarios* fermeninos -¿o debería decir *narratarias*?- como son Lénutchka y Ariadna; y de modo análogo a la relación que los desdoblamientos de Uxío Preto mantienen en *Yo no soy yo, evidentemente* con las protagonistas de cada uno de los relatos sobre la gestación de las novelas que se le atribuyen.¹²

En la senda de Flaubert, Gonzalo Torrente parece querer decirnos *Don Juan, cést moi*; y al mismo tiempo, en el inicio de la construcción de su contrafigura de autor narrativo, su particular versión extiende la proyección simbólica del mito al proponer que quien inventa una historia, quien cuenta, quien escribe, es también un don Juan.

Gonzalo Torrente ha conseguido, por tanto, la aspiración de *no ser él mismo sino otro* quien contase que se había de proponer para *La saga*¹³; ensayando, pues, en *Don Juan* la delegación de la responsabilidad enun-

¹¹ Aunque la novela apunte también en la fuga de los amantes del universo castroforfino que el amor y la literatura, aunque comparables como procesos de seducción, son en cierto modo incompatibles. El motivo es tratado recíprocamente en *La isla*, en la cual tras el fracaso de la historia de amor, el narrador se refugiará en la continuación del relato; a diferencia del tratamiento que este tema recibe en *Fragmentos*, donde la desaparición de la amada precipitará su final.

¹² José Antonio Ponte Far señala la relación entre la presencia femenina y lo erótico como musa inspiradora desde *Don Juan* y *Fragmentos* en su reseña sobre *La isla*. (1982: 9-11). Este aspecto está asimismo presente en el estudio de Ángel G. Loureiro, titulado elocuentemente *Mentira y seducción* (1990).

¹³ La prueba de que no era del todo inconsciente de esa dialéctica de delegación y representación narrativa que estaba fraguando, son las impresiones que consigna al respecto en el prólogo de la obra: "Ahora bien: mi primera gran sorpresa aconteció al comprobar que ni Don Juan ni ninguno de los restantes personajes de la historia pensaba como yo. Y esto no dejé de alegrarme, porque, aun abandonado el método realista, me permitía permanecer en la actitud objetiva a que mil trescientas páginas de novela realista me habían

ciativa en el universo de los personajes, así como numerosos recursos que serán tenidos después por inéditos en su trayectoria, cuya unidad conviene poner a salvo de inercias taxonómicas como la que ha consagrado el uso de *trilogía fantástica*, que, por sugerente que resultase en su momento, no recibió que sepamos el refrendo de quien únicamente podría haberla *autorizado* -bien es cierto que tampoco el desmentido expreso sino su característica e irónica evasiva- y ha sido en todo caso desbordada por su producción posterior como ya lo había sido antes por *Don Juan* o por su narrativa breve.

Si *trilogía* fuese, y aceptada desde luego la intensa cohesión textual que presentan las tres novelas que la componen, sería en todo caso *meta-ficcional* antes que fantástica, dado que todas ellas desvelan la ficcionalidad de sus mundos narrativos, previniendo de su estatuto de *invención, novela o relato*, y neutralizando así su virtual *fantasticidad*¹⁴. En este sentido, el proceso de construcción de una imagen *autorial* que asuma la responsabilidad del discurso se lleva a cabo, en estas novelas, con más intensidad que nunca, colocando el proceso de su *invención (La saga), escritura (Fragmentos) o relato (La isla)* en el centro de su composición y de sus fábulas. Claro que la diferenciación que acabo de establecer no es estanca, pues las tres novelas dan cabida en mayor o menor grado a la autorreferencia de todos los elementos y procesos de la comunicación literaria --*creación-recepción; autor-lector; enunciación-enunciado-* y aun de la mediación crítica.

acostumbrado. Desde el principio me propuse escribir esta historia sin que ninguno de sus personajes —ni siquiera ese narrador anónimo, al que, sin embargo, he prestado algunas de mis circunstancias personales— se constituyera en mi portavoz. Y creo haberlo conseguido” (10).

¹⁴ Aunque, como nos recuerda oportunamente Ángel G. Loureiro, siguiendo a Todorov y a Bessière, también lo fantástico presenta alguna coincidencia con la dimensión autorreferencial, al independizar a la literatura del mimetismo y cuestionar los límites entre lo real y lo irreal (1990:107).

Otra posible particularización, tampoco absoluta ni privativa de ninguna de ellas es que la construcción de esa contrafigura *autorial* se lleva a cabo dotándola, progresivamente, de los atributos necesarios para obrar en todas las instancias significativas del discurso narrativo -la *narración*, en sus planos interno y externo al *relato*; y la *historia*, si partimos *grosso modo* de la propuesta de Genette (1972)-: simultáneamente, pues, como *autor*, *narrador* y *personaje*. *La saga* en esta ocasión pondrá un mayor énfasis en el papel mediador de su figura enunciativa -no en vano Bastida ejerce como *medium* al inventar la historia de los J.B.- la más *impersonal*, en realidad, a pesar de ser la única con nombre propio; frente a la de *Fragmentos de apocalipsis*, de tematización abiertamente *autorial* y frente al también anónimo *enunciador* de *La isla de los jacintos cortados*, el de mayor entidad como personaje de su propio relato. Los tres comparten el rasgo básico del profesional de la literatura: escritores, profesores o ambas cosas a la vez, como tantos de sus narradores y protagonistas, acompañados, además, por otra serie de fuentes alternativas de la historia, muchas veces también escritores, eruditos, críticos literarios, ellos mismos narradores segundos.

No es este, desde luego, el lugar de un análisis de esta autorreferencialidad enunciativa en las tres novelas, pero sí quisiera apuntar algunos de los rasgos que considero fundamentales y específicos de cada una de ellas:

La *saga/fuga de J.B.* esconde, en su aparente y deliberado caos narrativo, una cerrada estructura metaficcional, que unifica cuidadosamente la voz a pesar del empleo de las más variadas -sino de todas las posibles- *personas narrativas*, *focalizaciones* y *modalidades*. Con arreglo al aludido modelo genetiano, podría documentarse en la obra el repertorio completo de lo *extra*, *intra*, *hetero*, *homo* y *meta* (o *hipo*) *diegético* y su combinatoria, como muy bien lo prueba el análisis narratológico de Ánge G. Loureiro (1990:76-77). Y sin embargo tal variedad no da cuenta de la simultánea unidad y complejidad enunciativa de la novela, pues como e propio Loureiro reconoce, aun aceptando que Bastida sea el narrador pri

mero, el texto presenta numerosas irregularidades y la presencia de un *autor dramatizado* (1990:72-110)¹⁵. Dejando de lado los numerosos relatos intercalados por narradores segundos, el principal problema lo plantean el *Incipit*, la *Balada*, los fragmentos en tercera persona de los capítulos segundo y tercero, en cuya dicción Bastida es un personaje, y cuya última manifestación es el explícito intrusismo autorial mencionado; y la narración también en primera persona no a cargo de Bastida sino de los diferentes J.B. míticos. Parece ya suficientemente probada en el texto la explicación que da Torrente al enmascaramiento de Bastida en la tercera persona cuando no puede tener conocimiento de los hechos que narra, y para no descubrir que son de su exclusiva invención¹⁶; como también que el discurso de los J.B. es reductible a la conciencia de Bastida. Pero si bien se interpreta que el universo narrativo del pasado mítico de Castroforte es una pura invención de Bastida, e incluso que este proceso de invención refleja indirectamente un planteamiento metaficcional, el mayor acierto de la novela es haber conseguido disimular este aspecto, imponiendo la contingencia, es decir, la verosimilitud, del universo extradiegético en el presente del narrador, a pesar de que ésta se diseña fundamentalmente en el primer capítulo, cuyo título advierte explícitamente sobre su entidad textual.¹⁷

Mi lectura hace extensivo, por lo tanto, el componente autorreferencial a todo el relato de Bastida, pues incluso su presente y el de Castroforte se terminarán revelando parte de la invención; cuando opta por *ensimismarse* con Julia, la plenitud amorosa no deja sitio en su conciencia a la novela que le había ocupado, y el mundo de Castroforte -como

¹⁵ Véanse también los artículos de Pérez Montero (1981) y Estévez Molinero (1981).

¹⁶ A pesar de que, de acuerdo al procedimiento del *palimpsesto*, se dejan suficientes restos de una segunda escritura en primera persona que apuntan inequívocamente a Bastida.

¹⁷ *Manuscrito, o quizá monólogo de J(osé) B(astida)*,

antes los heterónimos ante la invención de los J.B- desaparecerá definitivamente.¹⁸

Este momento final es crucial para la interpretación del sentido de la novela: la clave para reconstituir la estructura tanto de la *narración* como del universo espacio-temporal de la historia es un nudo gordiano, un final en bucle que nos deja de nuevo ante la primera página de la novela. Como el tren *ensimismado* del final del capítulo primero,¹⁹ la novela da vueltas sobre sí misma; y, por tanto, la narración impersonal (*extra y heterodiegética*) del *Incipit* autorrepresenta la narración sin Bastida -"búscuemelo debajo de la tierra" (20) ordena el Poncio-; mientras que la ciudad, que, también *ensimismada*, levita tras la desaparición del Cuerpo Santo y la marcha de Julia y de Bastida, se constituye en símbolo de la inmanencia y noumenicidad del texto, de la novela sin autor, existente inexorablemente ya sin su concurso, lista para recomenzar cuantas veces sea preciso al conjuro de uno cualquiera de sus lectores.²⁰

¹⁸ Aceptando obviamente el carácter metafórico de la imagen, dado que Julia es también un personaje del relato de Bastida.

¹⁹ Bastida improvisa el motivo para rivalizar con don Perfecto como fuente de información narrativa. En el capítulo primero se sugiere la gratuidad de la invención, para cobrar existencia en el planteamiento del capítulo segundo revestido ya del carácter de símbolo narrativo: «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).

²⁰ También esta interpretación de la ciudad como texto tiene su símbolo metaliterario: el libro que Bastida ha olvidado en ella al abandonarla, y que, significativamente, es una Gramática, el código mágico que cifra el mundo narrativo: «¡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).

Todo el material narrativo sometido al proceso de mitificación -y mistificación- en la obra remite a esta circularidad: el eterno retorno, el círculo de aguas tranquilas, el sebastianismo, la tabla redonda, el mencionado *tren ensimismado*... en fin, *Ouroboros*, la serpiente que se muerde la cola, el símbolo por excelencia del autotelismo.

Pero de la orden del Poncio también se deduce la necesidad de que Bastida comparezca para que la historia pueda ser contada. Y Bastida trae consigo, de la mano de sus *alter-ego*, más *homónimos* que heterónimos, el conocido motivo del desdoblamiento y multiplicación de la conciencia como mecanismo de autorrepresentación de la creación de personajes y mundos. Evidentes variaciones del nombre del narrador, como después los J.B. lo serán de sus iniciales -y que remiten a su vez en el marco pragmático de la novela al acróstico de G.T.B. más que al conocido whisky a que Torrente apeló cómicamente en alguna ocasión- Bastideira, Bastide, Bastid, y Bastidoff, se aparecen a Bastida en las actitudes más inverosímiles significativamente en la *biblioteca* en la que éste se documenta sobre la historia de la ciudad; sustancia, a la postre, de la invención y del relato. Metáfora de la ocurrencia refleja, involuntaria y disparatada²¹, será después desplazada por la serie de los J.B. en el capítulo segundo, cuando el material narrativo puesto en juego en torno a aquéllos haya cobrado una poderosa entidad temática, y el narrador haya ido adquiriendo con la práctica confianza en sus habilidades. El momento en que se describe esta sustitución de los *heterónimos* por los J.B. demuestra que la referencialidad espacio-temporal tanto de la historia como de la enunciación son una y la misma cosa: la conciencia de José Bastida:

"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).

²¹ «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 quien» (35).

Esa necesidad, descrita en términos biológicos²², de desdoblamiento e identificación con sus personajes, pero también la de su autonomía, que Torrente reclamaba para encontrar a quién *contase* por él la novela, se traslada especularmente al interior de la ficción, en la que también la voz y la conciencia de Bastida será ocupada por los J.B. míticos al comienzo del 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).

Como en el interior del relato, la autorreferencia de este evidente capítulo del manual *autopoético* de Torrente oscilará también entre el manuscrito y el monólogo, ya que el proceso de reflexión que predomina inicialmente orientado a los aspectos retóricos de la *invención, organización* y la dimensión oral del relato, irá siendo sustituido, a medida que éste progresa, por una mirada sobre el producto textual, el relato formalizado como escritura, en definitiva, como tal novela.

²² «los habituales no me satisfacían y los nuevos no habían aparecido. Se trata, evidentemente, de un caso típico de función creada por el órgano» (36).

El proceso de la invención, se describe irónicamente en términos de un *trance* mágico, en el límite metafórico del fraude y la mentira, ya que, como dijimos, Bastida ejerce como *medium* por razones alimenticias, - ¿querría el autor decirnos algo con la hilarante escena de espiritismo que extracto a continuación?-

"Usted, señor Bastida, debe de ser un gran medium" (...). 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 (...) 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?" (...) Tenía que inventar algo que me permitiese moverme en terreno sólido. Y, de pronto, lo inventé (46-47).

pero haciendo de la necesidad virtud, el esfuerzo imaginativo traerá la inspiración y el disfrute del lado lúdico de la experiencia creadora, ante el alumbramiento de un nuevo mundo de ficción. La identidad entre el modo con el que ahora *la historia* se autorrefiere y el que acabamos de señalar en el empleo de los desdoblamientos en el nivel enunciativo es extraordinaria, tanto que llega a concitar ambos motivos en una proclamación de la autonomía e imprevisibilidad de lo imaginario respecto al control racional de la creación:

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 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 (58).

Hemos podido ver cómo paulatinamente el narrador se contagia de ficción, cómo en el primer capítulo describe los orígenes de su *invención*, en el segundo se enmascara para transmitir la apariencia de que los elementos de esa *invención* han cobrado vida propia y autónoma, para finalmente, en el tercero, ser suplantado incluso como instancia enunciativa por los J.B. personajes de aquella. El narrador es ahora un híbrido de diversas *voces, perspectivas* e identidades cuya confusión queda patente en el siguiente fragmento, en el que lúdica y simultáneamente Bastida narra su encuentro con el J.B. poeta y el poeta 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).

Terminado el viaje por los múltiples J.B. la cifra de cuya ubicación en la conciencia de Bastida es su simultaneidad temporal con la espera, en estado de duermevela, del encuentro erótico con Julia,²³ y una vez consumado éste, la novela avanza hacia su final. Es entonces cuando la autorreferencialidad se hace más frecuente, más densa y más explícita. Culmina en el tan extenso como citado diálogo entre Bastida y Barallobre

²³ Y por suficientes índices textuales «En cualquiera de los dos casos puede V.E. llegar al personaje-matriz José Bastida» (514) explican a ese archinarrador al ser instruido previamente sobre el método de ese peculiar *viaje* que es el tercer capítulo de la novela.

-el otro personaje de la historia en quien Torrente pensó inicialmente como su posible portavoz- en el que ambos reflexionan sobre todos los aspectos del relato de Bastida, sin evitar desde este momento calificarlo abiertamente de novela:

"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" (625).

Si el relato no se centra, en modo alguno, en las *memorias* de Bastida, sino precisamente en sus *invenciones* ¿a qué esa apelación a la autobiografía? ¿Manifiesta Bastida simplemente su autoconsciencia como *narrador y protagonista* o va más allá y actúa como portavoz autorial para sugerir la profunda e insoluble interpenetración de experiencia e invención, clave, como sabemos, de la poética de Torrente? En mi opinión, además, inscribe con ello en el texto la implicación autorial con Bastida, de GTB con J.B. He aquí el trasunto del componente *autobiográfico*, de la *intentio auctoris*, blindados a la recusación crítica a través de su traslado al interior de la diégesis, contruidos con los mismos materiales que el resto de la obra literaria:

*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.*²⁴

²⁴ *Fragmentos*, p. 132. Su poética es en este sentido coherente dentro y fuera del relato, si comparamos estas conocidas palabras del anónimo narrador de *Fragmentos de apocalipsis* con la afirmación contenida en *El Quijote como juego*: "Dentro de la novela el autor no existe, y si existe, si está en ella, por el solo hecho de estar se convierte en materia ficticia" (Torrente; 1975:40).

Esta lectura hará extraordinariamente coherente la subsiguiente personificación del *autor* que tanto ha llamado la atención como único apunte explícitamente metaficcional de la obra, analizada con frecuencia en términos de *intrusismo* del autor implícito, cuando no como anomalía enunciativa. Arriesgo la interpretación de que su aparición para corregir el relato en lo que toca al incesto con Clotilde y a su posterior asesinato por Barallobre supone la vuelta al motivo de la tensión entre la libertad creadora que apuntaba el final de *Don Juan*, sólo que ahora no frente al modelo intertextual o la tradición literaria sino ante la prefiguración interna del texto mismo:²⁵

"¿Por qué has matado a tu hermana?" Se encogió de hombros(...). "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" (...). "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 (...) 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).

²⁵ Cf., en relación con el de *intertextualidad* los conceptos de *intratextualidad* o *autotextualidad* propuestos por autores como Todorov o Dällenbach.

Y si la indeterminación del final de *Don Juan* apuntaba la libertad creadora del novelista, la reiteración de éste remite paradójicamente a la autonomía del texto, del mundo de ficción, del personaje; ya que ante la *reescritura* de la escena, el narrador, que es ya hasta el final del capítulo una *neutralización* de todas las voces de la novela, ha de rendirse a la ocurrencia primera, ya formalizada en la escritura:

"¿Qué tal te sientes sin el incesto sobre tu conciencia?" "No lo sé. Todavía no me he acomodado a estas novedades." (...) 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. (...) Habrá que seguir tachando y reformando." "Inútil. Me hagas como me hagas, siempre acabaré matándola" (642-646).

He agotado la mayor parte de mi espacio ocupándome por lo menudo del sentido y la estructura de la *autorreferencialidad* de *Don Juan* y de *La saga*. La mayor atención crítica que han recibido los mecanismos metaficcionales en *Fragmentos de apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados* me exime de la visión de conjunto²⁶ y me permite ceñirme, para terminar, en sendos rasgos puntuales que entiendo ganan en proyección de sentido si, extraídos de sus contextos narrativos, son contemplados a la luz de la continuidad macrotextual de la autorreferencialidad de su narrativa.

La principal manifestación de esta continuidad es que esa voz autorial construida en *La saga* a expensas de Bastida, y que se ha quitado la

²⁶ Se ocupan específicamente de este aspecto los trabajos de Dotras (1994), Ponte Far (1981), Criado (1981) y Genaro Pérez (1989); también abordan detenidamente la cuestión algunos estudios más generales, como los de Loureiro (1990) sobre el conjunto de la supuesta *trilogía fantástica*, López López (1992) sobre lo mítico en distintos escritores españoles, y Lértora (1990) sobre la estructura narrativa de *Fragmentos*. Recientes artículos inciden, desde diferentes ángulos, en el componente metafictivo de las novelas de Torrente: Loureiro (1997), Ruiz Baños (1997) como varios de los análisis recogidos en este mismo volumen, poniéndose de manifiesto una creciente atención crítica hacia la intensa autorreferencialidad de su obra.

máscara del personaje en las últimas páginas de la novela, es exactamente la misma, que, sin solución de continuidad, empieza el relato de *Fragmentos de apocalipsis*.²⁷ Creo que la imagen del *desenmascaramiento* es ilustrativa, dado que el espacio de la invención del universo de la novela no es ya sólo la conciencia del narrador, a la sazón, uno de sus personajes; sino la conciencia artística y poética del propio Gonzalo Torrente Ballester:

*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).*²⁸

Persiste pues también la metáfora autobiográfica, claro que si autobiografía, si memorias, son en todo caso éstas memorias literarias ya que la referencialidad de los elementos trasvasados a la ficción -a través del *diario*, el tipo de discurso más propiamente autobiográfico- así lo indican,

²⁷ «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).

²⁸ Nuevamente puede apreciarse una total correspondencia entre el metatexto de su novelas y las reflexiones sobre la creación que consignaba paralelamente en sus notas: “1 que me falta es decidirme sobre el modo de escribirlo. La escritura famosa. Puede se como *La saga*, pero tiene que ser partiendo de *La Saga*: no puedo volver atrás, tengo que seguir adelante” (Torrente; 1982: 338).

a pesar del énfasis que el propio autor pondrá en regatearle en el prólogo la condición novelesca de la obra.²⁹

Pero, a pesar de escribir con las cartas a la vista, con la tramoya al aire, todavía es posible rizar el rizo de la dramatización autorial, y, puestos a desenmascarar, quitarse también la máscara de autor y extender la autoconsciencia a la representación de la escisión del sujeto entre el yo enunciado y el yo que enuncia, señalada como característica tanto por la teoría del discurso de ficción como del autobiográfico. Es así que la novela va a tematizar incluso ese plano en el que la enunciación se produce fuera del relato, tal y como se percibe por el *autor* representado en el interior del mismo:

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 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." (...) "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. (...) "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 diálogo de la rivalidad residenciado en la conciencia del autor diegético termina adoptando ahora la perspectiva de un autor extradiegético-

²⁹ Reflexionaba al respecto en los *Cuadernos de un vate vago*: "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" (1982: 365-366).

tico, que, como tesis sobre la jerarquía enunciativa se impone al subir de nivel narrativo, y dirigirse por lo tanto directamente al lector para identificarse:

-Quién 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).

Pero la ficción es un agujero negro que engulle todo aquello que se le acerca. *No hay nada fuera del texto*, parece decir la novela, al convertir al Supremo en un personaje de una narración sobre los desdoblamientos de la identidad, disfrazada de la tópica de la *novela de dictadores*.

Permítaseme tan solo un apunte acerca de la continuidad de la autorreferencialidad enunciativa en *La isla de los jacintos cortados*: cómo su narrador, la contrafigura *autorial* menos explícita, más implicada como personaje dentro y fuera de la historia que inventa y relata para retener a Ariadna,³⁰ consigna, primero abiertamente en clave biográfica, la fecha y circunstancias del nacimiento de Torrente,³¹ para en otro lugar, y precisamente en relación al planteamiento más propiamente fantástico de la novela, aludir enigmáticamente, a unas supuestas páginas autobiográficas:

Acerca de esas amistades que tú ignoras, tengo algunas notas en mis papeles, y a lo mejor hablo de ellas un día, al margen

³⁰ Pese a lo cual, José Antonio Ponte Far anota tempranamente que el narrador es “el propio Torrente ficcionalizado”, “trasunto novelístico del propio Torrente” (1982:6 y 10).

³¹ «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).

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);

páginas que no son sino las del prólogo de Torrente a su obra completa, que complementan, otra vez desde el reverso pragmático de la enunciación, el autobiografismo que desliza en la novela con la ficcionalización de sus memorias literarias, que, escritas varios años antes llaman la atención lúdica y repetidamente sobre la identidad enunciativa de ambos discursos,³² la misma que explorará con éxito poco después en *Dafne* y *ensueños*.

El último capítulo de esta historia sobre el nacimiento de la voz narrativa de Torrente -en esa novela tanto del aprendizaje como de la educación sentimental de y en la literatura que es el conjunto de su narrativa- se escribe en *Yo no soy yo, evidentemente*, y tiene cómo argumento la investigación para determinar si unas novelas, aparecidas como textos

³² Esas páginas *biográficas* mantienen el tono enigmático y fantástico de la ficción. Las tres anticipaciones, que, al menos, he podido encontrar en el *Prólogo a la obra completa* son siempre ambiguas y extrañas al contexto memorialístico, por lo que enfatizan la escena del misterioso encuentro neoyorquino (Torrente; 1977:17, 24, 28 y 87).

independientes, han sido escritas por un mismo y único autor. No puedo añadir nada más a esta obvia tematización de la autorreferencialidad en su novelística, la misma que nos hemos propuesto como tema de este análisis que no esté, cómo no, incluido en el texto de la propia obra:

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).

Escribía Ángel Loureiro (1997) sobre la postmodernidad de Torrente en relación al tratamiento del discurso histórico en sus novelas, a partir de consideraciones sobre la *metaficción historiográfica* referidas, ya en sí a las teorías sobre la *autorreferencialidad* narrativa. Pero, en mi opinión, lo verdaderamente moderno -o postmoderno, al modo en que igualmente el *Quijote* y el *Tristram Shandy* lo son, transversalmente, no en el tiempo,- del sentido de la autorreferencialidad en la novelística de Torrente Ballester, es esa consciente y sistemática disolución de las fronteras entre *enunciación* y *enunciado*, *narración* e *historia*, *discurso* y *texto* en las que la teoría poética contemporánea pretendía reducir la participación y la responsabilidad del *autor* en la dirección del sentido. Sacrificada con mucho esfuerzo la *narratividad* tradicional en el empeño, rotas las historias en pedazos, fragmentos, retales; deconstruidos los relatos en materiales, esbozos, proyectos, tentativas de soñar, inventar, contar o escribir una novela, nostálgicos del paraíso perdido de la lectura ingenua nos vemos privados de la configuración de un universo narrativo coherente, que se nos aplaza indefinidamente, condenado al apocalipsis al fin de la conciencia, de la lectura, del recuerdo. Y, sin embargo, nos dejamos seducir a pesar de todo por esa voz que ya nos ha prendido en un nive

previo a la *historia*; en el marco en que se produce, siempre diegético en alguna medida, la figura, la imagen, tan necesaria y antigua como el mundo, del contador de cuentos que sepa encerrar la totalidad en sus novelas. Si, como dijo Barthes, *El autor ha muerto, viva el autor*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, ROLAND (1966): "Introducción al análisis estructural de los relatos", VV.AA.: *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Buenos Aires, 1982, pp. 9-43.
- BECERRA SUÁREZ, CARMEN (1997): "Contribución al estudio del significado de Don Juan en la versión de Torrente Ballester", Abuín *et al.* (Coords.): *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, pp. 129-161.
- CRiado, ISABEL (1981): "*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, pp. 63-89.
- DOTRAS, ANA M^a. (1994): *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar.
- ESTÉVEZ MOLINERO, ÁNGEL (1981): "*La fuga sagaz de Gonzalo Torrente Ballester, perspectivas de inmersión en La sagafuga de J.B.*", VV. AA.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros, pp. 91-114.
- FOUCAULT, MICHEL (1966): *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Planeta Siglo XXI, 1984.
- GENETTE, GÉRARD (1966): "Fronteras del relato", VV.AA.: *Análisis estructural del relato*, Barcelona, Buenos Aires, 1982, pp. 193-208.

- (1972): "Discurso del relato, ensayo de método", *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

LÉRTORA, JUAN CARLOS (1990): *Tipología de la narración: A propósito de Torrente Ballester*, Madrid, Pliegos.

LÓPEZ LÓPEZ, MARIANO (1992): "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 y La isla de los jacintos cortados*", *El mito en cinco escritores de posguerra*, Madrid, Verbum.

LOUREIRO, ÁNGEL (1990): *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, Madrid, Castalia.

- (1997): "Torrente Ballester, novelista postmoderno", Abuín *et al.* (Coords.): *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, pp. 61-76.

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, ANA SOFÍA (1995): "*Don Juan de Gonzalo Torrente Ballester*", Blasco Pascual *et al.* (coords.) *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, Valladolid, Universidad, pp. 461-489.

PÉREZ, GENARO J. (1986): "Metaficción en *Fragmentos de apocalipsis y La isla de los jacintos cortados*", Kossoff *et al.* (eds.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, pp. 427-436.

PÉREZ MONTERO, M^a. CARMEN (1981): "La ironía de *La saga/fuga de J.B (La saga/fuga como juego)*", VV. AA.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros, pp. 191-204 .

PONTE FAR, JOSÉ ANTONIO (1981): "Fragmentos de apocalipsis (la novela dentro de la novela)", VV. AA.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros, pp. 205-211.

- (1982): "A propósito de *La Isla de los jacintos cortados*: elementos sustanciales de la novelística de Gonzalo Torrente Ballester" en CA: *Concepción Arenal. Ciencias y Humanidades*, I, n. 1 (marzo 1982), pp. 5-11.

RUIZ BAÑOS, SAGRARIO (1997): "La construcción ficcional en Gonzalo Torrente Ballester", Abuín *et al.* (Coords.): *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, pp. 35-60.

SPIRES, ROBERT (1984): *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, The University Press of Kentucky.

TORRENTE BALLESTER, GONZALO (1975): *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino, 1984.

- (1977): "Prólogo a la obra completa", *Obra completa*, tomo I, Barcelona, Destino, pp. 9-99.

- (1982): *Los cuadernos de un vate vago*, Barcelona, Plaza y Janés.