

**TORRENTE BALLESTER Y SU
REIVINDICACIÓN DEL ESCRITOR
COMO CREADOR DE
MUNDOS IMAGINARIOS¹.**

**METAFICCIÓN EN EL “CAPÍTULO ZETA”
DE *YO NO SOY YO, EVIDENTEMENTE***

María José Alonso Veloso
Universidade de Vigo

¹ Quiero dedicar esta comunicación a la profesora de la Universidad de Vigo Carmen Becerra Suárez. Su ejemplo como docente y como investigadora, pero también su apoyo constante a lo largo de estos años, constituyen la razón última de trabajos como el que ahora presento.

“Uxío Preto, tú que sabes algo de esto, ¿qué puedo hacer? ¿Por qué no me ayudas a descubrir los hombres y mujeres de esta ciudad vacía y, si de veras lo está, a inventarlos poco a poco”. (Yo no soy yo, evidentemente, “Capítulo Zeta”, primera carta de Pedro Teotonio a Uxío Preto, p. 190)

Una parte importante de la producción literaria de Torrente Ballester supone una auténtica reflexión sobre la ficcionalidad desde el mismo ámbito de la ficción, pero también sobre los límites confusos que marcan los territorios de la realidad y de la imaginación. Y el estudio de su obra permite comprobar cómo, en palabras de Carmen Becerra, la imaginación del autor fue poco a poco “desatando los lazos que le sujetaban a lo real (...), liberándose progresivamente de la lógica de lo racional que impedía el vuelo de su imaginación”.²

El análisis de las distintas manifestaciones de la metaficción en un capítulo específico de la novela *Yo no soy yo, evidentemente* (1987), obra

² Torrente Ballester, Gonzalo: *Los mundos imaginarios*, ed. de Carmen Becerra, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p. 33.

que “supone una nueva reflexión sobre el recurso del narrador, quien siendo protagonista de la novela introduce en ella sus comentarios sobre la misma”,³ constituye mi objetivo fundamental. El fragmento elegido, “El capítulo Zeta”, se encuentra situado en la segunda mitad del relato y es en realidad una gigantesca recreación del acto de elaboración de mundos imaginarios por parte del escritor, seguramente una auténtica reivindicación del mismo. Su función en el relato consiste en dar cuenta de la forma en que se produjo el supuesto desdoblamiento del escritor Uxío Preto en otro escritor llamado Pedro Teotonio Viqueira. Éste sería el segundo, tras el caso de Néstor Pereyra, y daría origen al tercero, Froilán Fiz.

En una novela que podríamos denominar especular, por la inserción de nuevos relatos en los anteriores de forma sucesiva y casi interminable, el capítulo que voy a analizar relata cómo, mediante el género epistolar, el personaje –y como tal, ficción– Uxío Preto sugiere a un ser imaginario en el que se desdobra, Pedro Teotonio, la manera de edificar, con una masa integrada únicamente por palabras, un espacio y un tiempo ficticios que serán el origen de una supuesta obra literaria. Esto es, la forma de dar vida a dos de los elementos estructurales básicos de cualquier relato.

De hecho, se puede considerar este fragmento de la novela de Gonzalo Torrente Ballester como una amplia muestra del proceso de ficcionalización del propio acto de escribir y crear literatura.

EL “CAPÍTULO ZETA” COMO RELATO METAFICTIVO

Al igual que ocurre con la totalidad del relato en que se inserta, “El capítulo Zeta” constituye un ejemplo claro del uso del modo discursivo de la metaficción. Los rasgos más significativos que permiten considerarlo como tal son su carácter antirrealista, su alto grado de autoconsciencia, su autorreferencialidad y su apuesta por un lector activo, constructor, al igual que el escritor, del sentido último del relato.

Conviene a la explicación de los rasgos que me permiten hacer ta afirmación recordar algunas de las posturas teóricas más sobresaliente:

³ Torrente Ballester: *op. cit.*, p. 31.

acerca de este tema. Así, siguiendo a Linda Hutcheon, quien definía, de forma muy sucinta, metaficción como “la ficción sobre ficción” y, de modo más extenso, como “la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad lingüística y/o narrativa”, no cabe duda de que el capítulo al que nos referimos es metafactivo. Y es que Torrente Ballester aprovecha el desdoblamiento de Uxío Preto en Pedro Teotonio Viqueira para reflexionar sobre el mismo proceso de creación literaria y hasta sobre las conflictivas relaciones que se pueden entablar entre el autor y el relato o, sobre todo, entre el autor y los personajes a los que infunde vida.

Si tenemos en cuenta la definición de relato metafactivo realizada por otra autora, Patricia Waugh, como aquél en el que se plantean cuestiones “en torno a la relación conflictiva entre ficción y realidad”, “El capítulo Zeta” entra de lleno en ese tipo narrativo, porque en definitiva transmite la idea de la existencia de unos límites difusos entre lo real y lo imaginario. Las páginas de la novela son un juego constante entre estos ámbitos con el fin último de lograr que el lector ponga en cuestión todo lo que lee e, incluso, el mundo real que le rodea.

UN CARÁCTER ANTIRREALISTA

La irrealidad lo impregna todo desde el mismo momento en el que descubrimos que el personaje más real al que nos asimos los lectores, Uxío Preto, no deja de ser una ficción sobre cuya existencia quedan muchas dudas. Y ello a pesar de sus constantes esfuerzos por situarse en un plano privilegiado de la realidad respecto a sus sucesivos desdoblamientos, a los que en determinados momentos cree dominar.

Las primeras páginas del capítulo constituyen ya una seria advertencia al lector de que lo que ocurrirá a continuación tiene una condición de realidad más que discutible:

Que sea o no posible es algo que no me preocupó jamás, si se parte de la convicción inicial de que Pedro Teotonio Viqueira pertenece a la realidad por las vías inusuales de las concepciones imaginarias; cuya existencia, cuya biografía tienen que ser juzga-

das de conformidad con una lógica algo apartada de eso que tenemos por normal (p. 184)⁴.

La irrealidad que parece envolver a ese personaje, fruto de la duplicación interior de Uxío Preto, se acentúa con comentarios como:

P.T. vivía en alguna parte, no sé si geográfica o mental (...) su existencia y su comportamiento fueron para mí la prueba de que se puede ser sin ser como los otros (p. 185).

Pero la mezcla constante de los planos de realidad y ficción afecta no sólo a la construcción de los personajes en este capítulo, sino también, y de forma muy marcada, a cuestiones como el tratamiento del tiempo y del espacio por parte del narrador.

Por lo que respecta a la construcción de un espacio irreal, en el que se desarrollará la historia de *La ciudad de los viernes inciertos* —y obsérvese que el título incide en un espacio y en un tiempo—, comienza cuando Uxío Preto, en su introducción a este capítulo, asegura que:

La carta que llegó venía sellada en Alcázar de la Ribera, pueblo del que jamás había oído hablar y que en vano busqué en los mapas (p. 188).

El propio Pedro Teotonio califica al espacio en el que se va a desarrollar la acción como una visión:

¿Por qué temo que el pueblo, de repente, sea el inhabitable de un ensueño (...) y un inmenso vacío? ¿Se quedará mi visión ahí...? (p. 190).

“Mi ciudad imaginaria, y sin embargo vivida, Alcázar de la Ribera, ya real para los dos, se me presentó en una sola visión” (p. 193)

⁴ Todas las citas que voy a utilizar proceden de la obra de Gonzalo Torrente Ballester *Yo no soy yo, evidentemente*, Barcelona, Plaza & Janés, 1989.

A un espacio imaginado corresponde un tiempo de índole especial: en el pueblo los viernes son inciertos, esto es, sus habitantes viven esperando el momento en el que llega ese día de la semana, en un relato en el que el tiempo transcurre de una forma absolutamente caótica debido a su carácter helicoidal:

El tiempo, en este pueblo, no marcha hacia adelante (...) Aquí el tiempo va lo mismo para delante que para atrás (...) nos lleva a un catorce de marzo, al catorce de marzo de 1910 (p. 222).

Lo de los viernes inciertos (...) nada menos que salirse del tiempo lineal para entrar en el vertiginoso, el tiempo en espiral, la hélice del tiempo (...) tu contemporaneidad simultánea con Pío IX y con el mariscal Rommel (pp. 235, 236).

Y no es casualidad que el día elegido sea el viernes. Se trata de una referencia clara a Venus, divinidad del amor y de la belleza en la mitología romana, porque, precisamente, los habitantes del espacio mencionado esperan ansiosos la llegada de los viernes para salir a la búsqueda del amor.

Pero el ambiente de irrealidad no se limita a esa ciudad en la que transcurre el relato sobre Pedro Teotonio. Otros espacios insertos en ese Alcázar de la Ribera imaginado, como el palacio de la Marquesa, contribuyen a difuminar la frontera entre lo verdaderamente vivido y lo puramente soñado. Las reflexiones sobre esta confusión por parte de ese otro yo de Uxío Preto parecen intentar demostrar que existen otras “realidades” que han de ser tenidas en cuenta:

Sería como haber entrado en lo irreal y como si el pájaro me hubiera devuelto a la realidad (...) cuando llamo irreal a lo otro me inclino por un modo vulgar, aunque claro, de expresarme, ya que, como bien sabes, para mí no existe lo irreal, sino otras caras de lo real para cuyas percepciones no nos sirven los sentidos (p. 200).

Las palabras de Teotonio recuerdan otras de Torrente Ballester cuando afirmaba que “lo real es todo, o bien, expresado de manera negativa, no existe nada que no sea real, dado que existen varios órdenes de la realidad y, en consecuencia, las cosas no son todas reales de la misma manera”.⁵

El trasvase continuo de elementos desde el mundo real al de la ficción, y viceversa, es, además de la consecuencia de la reproducción del proceso de escritura de una novela, una muestra más del antirrealismo que predomina en *Yo no soy yo, evidentemente*. En este intento de borrar los límites existentes entre estos ámbitos se incluyen las constantes apariciones de personajes en el relato marco (el relativo a la investigación emprendida desde el mundo universitario, desde una perspectiva paródica) cuyos rasgos recuerdan a los de otros personajes situados en un segundo nivel de ficción. Así, Ute, la dueña de la boutique inventada por Pedro Teotonio como personaje de un espacio imaginado, guarda un asombroso parecido con la Marquesa Úrsula von...X del “Segundo relato de Ivonne”.

Y las investigaciones realizadas desde la Universidad no parecen contribuir a delimitar claramente la frontera entre la ficción y la realidad, sino, más bien, a incrementar las dudas lógicas del lector. Así, la mencionada Marquesa, que remite claramente a Ute, afirma en el “Segundo relato de Ivonne”:

No conocí a nadie de ese nombre [Pedro Teotonio Viqueira]. Ni tampoco a nadie que se llamara Uxío Preto o que pudiera serlo (p. 258).

Pero de la Autobiografía de Uxío Preto se desprende que Pedro Teotonio fue un ser imaginario, como los otros (p. 258).

LA NOVELA AUTOCONSCIENTE

Como si de un gigantesco ensayo sobre metaficción se tratara, *Yo no soy yo* y, más concretamente, “El capítulo Zeta (carteo)” incluyen

⁵ Torrente Ballester: *op. cit.*, p. 15.

manifestaciones de autoconsciencia de carácter muy diverso que afectan al propio texto literario, al autor, a los personajes y al lector.

Sobre la **conciencia de textualidad de la propia novela** existen numerosos ejemplos y se caracterizan por la peculiaridad de que, en algún caso, esa autoconsciencia se refiere a un relato cuya existencia es ficticia y su autoría más que discutible.

Después de que el lector conozca las primeras noticias acerca de la publicación de una novela bajo el título de *La ciudad de los viernes inciertos* –gracias a las declaraciones del que dice ser su autor, en “La carta de Uxío Preto” y tras las referencias al inicio de una investigación para esclarecer la autoría de tres obras narrativas que, bajo seudónimos diferentes, podrían apuntar a un único autor–, una introducción de Uxío Preto al Capítulo Zeta advierte sobre la existencia de la mencionada novela y el origen de los materiales literarios incluidos en ella:

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 y, desde que me habló del título, lo consideré un poco exagerado... (p. 188).

De hecho, y de una forma global, asistimos a la reproducción de una serie de relatos que, según se indica al principio de la novela, formaron parte de obras narrativas publicadas por un autor de identidad confusa. Las referencias a relatos de autoría desconocida son constantes y proceden de distintos personajes, cuyas opiniones confunden más que aclaran pero, en definitiva, inciden en esa conciencia de textualidad a la que me estoy refiriendo.

La narración cobra todavía una mayor conciencia de texto literario y, por tanto, imaginativo, cuando Ivonne explica la relación de La ciudad de los viernes inciertos y el “Capítulo Zeta” a la Marquesa en el “Segundo relato de Ivonne”:

Se titula La ciudad de los viernes inciertos (...) Pero cuenta en 300 páginas lo que allí se despachó en sesenta, más o menos, y lo cuenta de otra manera (...) El Capítulo Zeta es en realidad un esbozo titubeante (...) Su tema, en realidad, es el tiempo, ese tiempo de figura incierta de los viernes en vaivén... (p. 259).

Pero, seguramente, las manifestaciones de autoconsciencia más frecuentes son las relacionadas con el autor, que es consciente, en todo momento, de crear una obra de ficción y lo dice. La particularidad de este rasgo metafictivo en el capítulo objeto de estudio consiste en que la **conciencia autorial** se adjudica a un personaje y, en un juego de espejos y “cajas chinas”, al personaje resultante de su duplicación interior, en el proceso de creación de una supuesta novela.

Esta autoconsciencia del autor se desarrolla no sólo respecto a la obra literaria a la que se refiere, sino también, y de una forma muy significativa, a la creación literaria, al propio oficio de escribir en general. El resultado de esta ampliación de la perspectiva es casi un curso de teoría y una amplia reflexión sobre los materiales que hacen posible la construcción de la novela.

En un primer nivel muy evidente de autoconsciencia autorial se encuentra la nota a pie de página incluida por Uxío Preto, personaje que puede ser considerado trasunto y reivindicación del autor implícito, para dar pistas al lector sobre la novela construida bajo el título de *La ciudad de los viernes inciertos*. Después de recriminar su escaso olfato literario a Pedro Teotonio, advirtiéndole: “¡Ah, Pedro Teotonio, qué novela se te está yendo de las manos!”, Preto asegura a pie de página:

“En la novela titulada La ciudad de los viernes inciertos, la Marquesa tiene un papel muy lucido” (p. 249).

Uxío Preto, personaje, narrador y al tiempo autor, aclara al lector, en un asomo de autoconsciencia, que Pedro Teotonio modificó un poco su perspectiva sobre los materiales literarios que recopilaba, dando a la Marquesa un mayor protagonismo, y también que la novela proyectada salió publicada.

De acuerdo con una estructura en la que en un relato marco se insertan numerosos relatos enmarcados, conviene distinguir los diferentes niveles de autoconsciencia autorial detectados: en un primer nivel, al que no me referiré, se encontraría la consciencia del escritor Torrente Ballester; en segundo lugar, estaría la relativa al personaje y también escritor (en el mundo ficticio) Uxío Preto; finalmente, en el tercer nivel, se situaría la autoconsciencia del desdoblamiento del anterior personaje, Pedro Teotonio, quien, por su condición imaginaria de novelista y poeta, pero también narrador, introduce del mismo modo sus propias reflexiones sobre el proceso de creación de un texto literario.

Especialmente acusadas son las consideraciones metaliterarias de Uxío Preto, quien, situado en un plano de superioridad respecto a la criatura que depende de él, Pedro Teotonio, se permite la licencia de aconsejarle, orientarle y hasta criticarle abiertamente acerca de su proyecto de escribir una novela con una actitud irónica y aires de superioridad. Cuando las opiniones de Preto se deslizan hacia cuestiones de teoría literaria, podría considerarse que funcionan como reflejo de las ideas del autor implícito:

De tu capacidad de investigación casi no me quedan dudas. De que sepas ordenar los resultados ya no estoy seguro (p. 206).

Te has desentendido (...) de que tu narración se titula La ciudad de los viernes inciertos (p. 207).

No te fijas en lo que debes fijarte, y que dejas pasar, en cambio, detalles de mayor interés, al menos literario (p. 246).

... su falta de interés se deba a las palabras (...); al modo y no al cuento mismo (p. 246).

Uxío Preto reivindica la importancia del mero acto de invención, frente a la propia escritura:

Vas a escribir una novela, o, por lo menos, vas a inventarla y plasmarla. Que la pases después a las cuartillas es lo de meno. (p. 191).

Es el inicio de un carteo en el que Uxío Preto se convertirá en un crítico implacable para reconducir, una y otra vez, las incursiones de Teotonio en el mundo de la literatura. Y lo hará desde la perspectiva de un autor que es omnisciente y capaz de llevar de la mano a Pedro Teotonio para que llegue a ver con su imaginación los materiales de la novela en proyecto: espacios y tiempos de índole especial, personajes misteriosos, etc:

Veo, pues, esa ciudad, y veo en ella algo que tú no has visto todavía (...) Todos, igual que tú, ignoran cuándo es viernes (...) Pon en marcha tu sensibilidad, ayuda a tu imaginación... (p. 193).

... pero la incertidumbre de los viernes (...) no le acongoja la incertidumbre de los domingos (...) detrás de los viernes inciertos se enmascara también un misterio del tiempo (...) El tiempo no es igual en todas partes (...) es posible que el tiempo se rija por leyes causales, de duración limitada (...) el tiempo es de lo más cotidiano que existe (...) algunos no pueden soportarlo y emigran al verdadero Alcázar, al de Arriba, donde sospecho que el tiempo es más aristocrático (p. 209).

En esa relación de interdependencia que se entabla entre Uxío Preto y su segundo desdoblamiento, este personaje y autor se ve obligado a reconducir, una y otra vez, el camino tomado por Pedro Teotonio en su excursión por los mundos imaginarios de la literatura:

... saques una novela digna: que no lo será si te limitas a relatar esos amores (...) si la incluyes como personaje en términos parecidos a como me la describes (...) Claro que a un manojo de espístolas no se le puede pedir la precisión de un relato serio (p. 246).

Por lo que respecta al tercer nivel de autoconsciencia autorial mencionado, el relativo a Pedro Teotonio, se presenta bajo la dirección y supeitado a Uxío Preto, ya que los elementos integradores de la novela en proyecto se van perfilando en función de su constante supervisión.

... Puesto que no son recuerdos, sino algo así como si, de repente, se me fuera a ocurrir una novela. ¿Qué otra cosa puede ser (...) estas palabras, 'Aquí, los viernes son inciertos'? (...) ¿No sería un título excelente para una narración que todavía ignoro? (p. 189).

... yo he venido aquí para, después, escribir una novela (p. 245).

¿Poeta? Sí, aunque en cierto modo (...) No tanto que llegue a famoso, ni tan poco que la musa me haya excluido de su amistad (...) Por supuesto, no he publicado ningún libro. Soy poeta en mi intimidad, verdadero modo de serlo. Lo otro es mera exhibición (p. 226).

Y el propio Pedro Teotonio, al igual que hacía Uxío Preto, amplía sus reflexiones desde el espacio cerrado de la novela que proyecta a cuestiones relativas a la escritura y a la literatura en general, por ejemplo hablando sobre la conveniencia o inconveniencia del nombre de un personaje.

Eso de doña Lola es como un solecismo en un poema de amor (p. 213).

En cada nueva carta de Pedro Teotonio a Uxío Preto es posible observar cómo el primero va recogiendo las sugerencias literarias realizadas previamente por el otro.

El tiempo comienza a bifurcarse (...) una falta de coincidencia, entre el movimiento de mi reloj y el de la realidad (...) tal vez inexistente (p. 195).

Y Teotonio llega a insertarse, como un personaje más, en esa ciudad y en ese relato ficticio:

Ya he visto gente en el pueblo, Uxío! La he visto y hablado. Lo de menos es que no sepan cuándo es viernes (p. 196).

Lo que pudiéramos llamar el orden circular (...) en este pueblo, todo da vueltas alrededor de una fecha, que ya pasó y volvió:

que pasará y volverá indefinidamente (...) el que se repita pronto depende en parte de que usted es poeta (p. 227).

¿El Destino consiste en que yo haya venido porque se acerca el catorce de marzo, o se acerca el catorce de marzo por haber venido yo? (...) ¿Por qué el 14 de marzo y no el 17 de febrero? (p. 227).

Esa inserción en el mundo fantástico creado llega a tal punto que los personajes de la novela imaginada confían a Pedro Teotonio que aguardaban su llegada y que el propio futuro del pueblo depende de la misión que debe desarrollar en él por su condición de poeta, lo que nos conduce nuevamente a la autoconsciencia autorial.

Y el tarot lo anuncia como portador de una misión (p. 221).

No imagino lo que haya que hacer aquí que se pueda tomar por misión, por algo que resuelva el destino de alguien (...) A no ser que... Pero no, no. ¿Vendrá usted a poner los relojes en hora? (p. 221).

La relación entre Uxío Preto y Pedro Teotonio, marcada por la conciencia autorial de ambos, como he observado, registra una evolución evidente entre las primeras y las últimas cartas que intercambian ambos personajes. En una primera fase, Pedro Teotonio asume a la perfección el papel de alumno del escritor Uxío Preto y no sólo acepta, sino que se limita a seguir los pasos marcados previamente por Uxío Preto, llegando a implorar su consejo para llevar a buen término la redacción de una novela.

Uxío Preto, tú que sabes algo de esto, ¿qué puedo hacer? ¿Por qué no me ayudas a descubrir los hombres y mujeres de esta ciudad vacía, y si de veras lo está, a inventarlos poco a poco (p. 190).

En esta primera etapa, Teotonio se presenta en un segundo nivel de la ficción, limitándose a seguir los pasos marcados previamente por Uxío Preto.

Hemos descubierto este pueblo, mi amigo Uxío y yo, y él me envía para que averigüe... (p. 212).

La materia narrativa que Pedro Teotonio va tímidamente esbozando genera fricciones entre los dos personajes y constantes justificaciones acerca del camino elegido en la construcción del relato.

Yo no sé si lo que me va sucediendo constituye la única historia posible, la que servirá de base a la novela que pretendes que escriba (...) tú mismo las repudiarías por inservibles (p. 243).

Pero el aprendizaje de la creación literaria llevado a cabo por Teotonio parece dotarle de los conocimientos necesarios para acabar rechazando su papel inicial de personaje-marioneta movido por la imaginación de Preto y reivindicar su función autorial. Así, llega a recriminar incluso al otro personaje su incapacidad para distinguir la realidad de la ficción; el mundo que le rodea, del universo literario.

...ese vacío de tu experiencia lo rellenas de literatura, pero no es lo mismo lo leído que lo vivido (p. 239).

... Reconozco que tus ideas, como literatura, son verdaderamente válidas, y quien sabe si, llegado el caso, no echaré mano de ellas (...) Para enterarme de que las cosas son de manera distinta, tengo que leerte a ti (p. 245).

Las palabras de Pedro Teotonio le sitúan a él mismo en un lugar privilegiado de la realidad y relegan a Uxío Preto al plano de la ficción, en un proceso de rebelión progresiva del personaje contra el papel que se le quiere encomendar muy próximo a aquél en el que el protagonista de *Niebla*, Augusto Pérez, después de poner en duda la realidad de su creador, Miguel de Unamuno, y comunicarle su intención de suicidarse, se atreve a protestar contra sus designios al pretender darle muerte en el curso del relato.

No sea, mi querido don Miguel –añadió–, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto...⁶

¡Cállate! ¡No quiero oír más impertinencias!... ¡Y de una criatura mía! Y como ya me tienes harto y además no sé ya qué hacer de ti, decido ahora mismo no ya que te suicides, sino matarte yo. ¡Vas a morir, pues, pero pronto! ¡Muy pronto! – ¿Cómo –exclamó Augusto sobresaltado– ¿Que me va usted a dejar morir, a hacerme morir, a matarme? – ¡Sí, voy a hacer que mueras! – ¡Ah, eso nunca! ¡Nunca! ¡Nunca! –gritó.⁷

Mencionaba arriba que la autoconsciencia autorial afecta no sólo a Uxío Preto, sino también a sus sucesivos desdoblamientos, que, de forma sucesiva y alternativa, desempeñan el papel de autores, narradores y personajes. La **duplicación interior**, un rasgo metafictivo, acaba contagiando, además de a estos personajes “principales”, a otros secundarios insertos en cada uno de los relatos enmarcados.

Las explicaciones sobre ese fenómeno de la duplicación interior se inician con Uxío Preto, cuando, en su introducción al “Capítulo Zeta”, habla sobre la aparición de Pedro Teotonio y le compara con el desdoblamiento anterior, el de Néstor Pereyra. Después, Preto reflexiona sobre el grado de realidad de su desdoblamiento, llegando a parodiar la religión católica y el Misterio de la Santísima Trinidad.

hubiera tenido que dudar de la realidad de P. T. (...) Dispongo en este momento de cuatro figuras distintas y un solo hombre verdadero.... (p. 184).

Pero también Pedro Teotonio parece ser consciente de esa duplicación interior.

⁶ Unamuno, Miguel de: *Niebla*, ed. de Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra, 1982, p. 279

⁷ Unamuno: *op. cit.*, pp. 281-282.

Tal vez lo anteriormente escrito sea la primera muestra de una desintegración que empieza por lo menos la mía (...) ¿Será sencillamente que volvamos a ser uno, tú, Uxío Preto, y yo, Pedro Teotonio? (p. 189).

Y, emulando el caso de Uxío Preto, Teotonio resulta víctima de ese proceso de duplicación interior que prolifera en la novela, al dar origen al tercer desdoblamiento y al tercer escritor en disputa por la autoría de las novelas que provocan la complicada investigación universitaria:

Pues subiendo las escaleras (...) me sentí otro (...) Es un bonito juego, ése de sentirse otro, para intelectuales ociosos o para gente de personalidad inestable (...) Esos pies con que subo no son los míos (...) Tampoco lo son esas rodillas que se doblan al subir (p. 251).

... exclamé en voz alta: soy Froilán Fiz (p. 252).

Ahora, la figura del segundo desdoblamiento de Uxío Preto, Pedro Teotonio, se va diluyendo para dejar paso al tercero, Froilán Fiz, proceso que lleva aparejado un cambio imaginario de espacios y de personajes (Venecia y Leticia). Se trata de un acontecimiento breve, pero que servirá para introducir posteriormente el “Capítulo Sigma (Inquisición)”.

Al despertar, era otra vez Pedro Teotonio. Y ahora me gustaría que me dijeras (...) si todo fue un sueño, o si de verdad mi ser se vio invadido por el de otro (p. 252).

El juego de duplicaciones interiores se prolonga al infinito con distintos personajes que se van introduciendo en el relato construido entre Pedro Teotonio y Uxío Preto. De esta forma, se reproduce innumerables veces el esquema de múltiples personalidades:

¿Y no se le ocurrió pensar a nadie, ni siquiera a usted, que pudiesen ser siete marquesas, en vez de dos? (...) Una Marquesa de personalidad dudosa no está jamás numéricamente limitada (p. 205).

... me entra la sospecha vehemente de que las tres son una sola y la misma: la de la Quinta, la Marquesa y Ute (...) Tres mujeres en una y quién sabe si Una en Tres. Pero tampoco lo creo real (p. 228).

El rasgo de la autoconsciencia no afecta sólo en el capítulo que estoy analizando al narrador que se siente autor del relato, sino también al personaje. En algún caso, éste se muestra **autoconsciente de su carácter de personaje** y, como tal, de ficción absolutamente dependiente de la capacidad creadora del autor real. El propio Uxío Preto reflexiona en la introducción sobre su dudosa condición de ente real y acaba reconociéndose, a sí mismo y a su desdoblamiento, Pedro Teotonio, como un mero conjunto de letras.

Pedro Teotonio fue una de las personas más imbuidas de literatura (...) 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... (p. 185).

UNA NOVELA AUTORREFERENCIAL

A partir de los ejemplos reseñados para demostrar la presencia de autoconsciencia autorial en el “Capítulo Zeta (carteo)” es posible comprobar que nos encontramos ante una novela que, además de autoconsciente, es autorreferencial. En ella, el novelista, narrador y personaje a la vez, se ve a sí mismo en su quehacer creativo y se interroga acerca de lo que está haciendo. De esta manera, el proceso de elaboración de la obra literaria forma parte de la novela.

Como he ido viendo, Pedro Teotonio y Uxío Preto van poco a poco a través del género epistolar, proporcionando las claves de la construcción del mundo ficticio de la novela en proyecto: desde la búsqueda de ur

espacio imaginado apto para albergar la historia que se va a narrar, hasta la modificación del discurrir del tiempo y la invención de unos personajes capaces de actuar en ese marco creado.

A partir de la información que van intercambiando Preto y Viqueira, asistimos a la escritura, titubeante e incipiente, de lo que parece estar llamado a convertirse en una novela y sobre cuya existencia, dudosa desde el principio hasta el final, se nos informa desde el comienzo de *Yo no soy yo, evidentemente*.

Aparte de estos hechos, constituyen un ejemplo de autorreferencialidad también las críticas y reflexiones de contenido literario que Preto va incluyendo sobre los materiales que Teotonio aporta para llegar a construir su novela *La ciudad de los viernes inciertos*, así como las palabras que remiten al propio acto creador de la escritura: letras, páginas, descripción, narración, versos, metáfora, cuartillas, personaje secundario, protagonista...

UNA NUEVA FUNCIÓN PARA EL LECTOR

Una novela como la que he ido describiendo, a partir del “Capítulo Zeta”, exige -y éste constituiría un nuevo rasgo metafictivo- un nuevo papel al lector, que se convierte en una especie de co-creador necesario. Sólo con un papel activo por su parte es posible completar el sentido de la narración, complicada hasta extremos insospechados con relatos que se entrecruzan, personajes que no son lo que parecen, referencias intertextuales, parodias y constantes actitudes irónicas por parte del autor. Y el hecho es que, a cada nueva página, el lector debe replantearse la veracidad de lo que está leyendo y el significado último de la narración.

Ese papel activo que Torrente Ballester exige a su lector sólo es posible si éste no se introduce plenamente en el relato y consigue analizar con cierta objetividad los materiales que se le aportan. Así, las constantes referencias a la dudosa entidad de los hechos a los que el lector asiste, la permanente mezcla de los planos de la ficción y la realidad, se combinan con referencias expresas a la existencia puramente imaginaria de los materiales narrativos. Estas técnicas consiguen, en definitiva, expulsar al lec-

tor del mundo literario, recordándole constantemente que está leyendo una novela y no asistiendo a una escena real. De hecho, se dice expresamente:

... pero no es lo mismo lo leído que lo vivido (p. 239).

Por otra parte, al lector se le proporcionan informaciones contradictorias que le obligan a reconsiderar lo que lee y que, finalmente, le dejan caer en un estado de confusión tal que no puede afirmar si las novelas que originan el relato existieron en realidad. Si hay varios autores diferentes, si las obras son todas de la autoría de Uxío Preto o si este personaje existe o no como escritor de alguna obra literaria.

UN EJERCICIO DE INTERTEXTUALIDAD

Aunque no se pueden considerar rasgos metafictivos, dentro de la técnica utilizada en la construcción de *Yo no soy yo, evidentemente*, y del “Capítulo Zeta”, juegan un papel fundamental el ejercicio de la intertextualidad y las abundantísimas referencias a otras artes y a géneros literarios diferentes.

En primer lugar, cabe constatar que el capítulo al que nos referimos ha sido concebido como una parodia del género epistolar y que, en definitiva, este apartado de la novela está constituido por un puñado de cartas intercambiadas por Uxío Preto y su segundo desdoblamiento, Pedro Teotonio.

Además, Torrente Ballester no se resiste a insertar, por ejemplo, menciones a mitos literarios especialmente atractivos para él, como el de don Juan, a quien de hecho consagró una novela.

Ni don Juan llegó jamás a semejante riqueza de mentiras, y eso que a don Juan le caracteriza, sobre todo, la labia (p. 246).

Por otra parte, la poesía es un ingrediente importante en la construcción del relato, entre otras razones por el oficio de poeta que se atribuye a Teotonio. Así, en la introducción de Uxío Preto éste inserta unos

versos escritos por el personaje fruto de su duplicación interior, asegurando que:

jamás me envió un poema, aunque ciertos fragmentos de prosa de sus últimas misivas desde París pudieran ordenarse como versos (p. 186).

Y a continuación reproduce ese ejemplo de la actividad poética de Teotonio, al tiempo que introduce una amplia reflexión sobre la poesía y sus propias ideas sobre lo que puede ser considerado como tal.

Pero no es ésta la única incursión en el ámbito de la poesía, ya que, en un claro ejemplo de intertextualidad, uno de los personajes que forman parte del relato *de La ciudad de los viernes inciertos* recita la “Sonatina” de Rubén Darío. Y Pedro Teotonio identifica a la mujer que actúa como sacerdotisa en el culto a la poesía del autor modernista, con los héroes de la tragedia clásica, basándose en el escenario en el que recita el mencionado poema:

... Antígona cuando va a declamar su monólogo ante Creón, ante el cosmos entero, ante la Historia... (p. 201).

En estas referencias a otros géneros literarios, como el teatro, se puede incluir la afirmación de Uxío Preto, en tono didáctico y como parte del curso acelerado de creación literaria que imparte a Pedro Teotonio, sobre la anagnórisis, uno de los elementos de la tragedia clásica según la teoría de Aristóteles:

queda muy verosímil y propicia la anagnórisis (p. 208).

Finalmente, no sólo la literatura se convierte en tema literario en este fragmento de la obra de Torrente. La música adquiere un papel significativo y, así, la orquesta de Alcázar de la Ribera interpreta “En un mercado persa”, de Ketelbey; “Tannhäuser”, de Wagner; “Aida”, de Verdi; y una composición de Vivaldi.

Lo mismo ocurre con otras artes como el cine, a las que Torrente Ballester se refiere con un guiño, como cuando Teotonio encuentra cierta semejanza entre el director de la orquesta y Charles Chaplin, relacionando así música, literatura y cine.

No sé si te conté que la figura del Director de orquesta, cuando viste de paisano, se parece un poco a la de Charles Chaplin (...) quizá sólo en los pantalones, que los lleva algo abombados y como si, por debajo de la chaqueta, los hubiera prendido a la camisa por un imperdible enorme (p. 241).

De todo lo dicho se puede concluir que Torrente Ballester concibe este capítulo y el conjunto de la obra como un escenario idóneo en el que desplegar todo tipo de recursos metafictivos. Y lo hace, seguramente, con el afán de reflexionar —en cierta medida irónicamente— sobre el papel del creador literario, de ese hábil constructor de tiempos y espacios sorprendentes, con el afán de reivindicar en definitiva la suprema libertad autorial que él mismo, y de forma progresiva, llevó a la práctica hasta sus últimas consecuencias.

BIBLIOGRAFÍA

- GIL GONZÁLEZ, ANTONIO JESÚS: *Teoría y práctica de la metaficción en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester y Álvaro Cunqueiro* (tesis doctoral), Universidad de Salamanca, 1997.
- HUTCHEON, LINDA: *Narcisistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London & New York Routledge, 1980.
- TORRENTE BALLESTER, GONZALO: *Yo no soy yo, evidentemente*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, S.A., 1987.

- TORRENTE BALLESTER, GONZALO: *Los mundos imaginarios* (ed. Carmen Becerra), Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- UNAMUNO, MIGUEL DE: *Niebla* (ed. Mario J. Valdés), Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- WAUGH, PATRICIA: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Methuen, 1984.