

NOVELA Y TEATRO: INSERCIÓN DE FRAGMENTOS DRAMATIZADOS EN EL DISCURSO NARRATIVO. TRES EJEMPLOS DE GONZALO TORRENTE BALLESTER¹

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca

Resumen

Este artículo se ocupa de la inserción de fragmentos teatralizados en el interior del texto narrativo, un recurso que Gonzalo Torrente Ballester utiliza en algunas de sus novelas. Se considera que se trata de un procedimiento no extraño en un género como el novelístico caracterizado por su capacidad de asimilar todos los discursos de su entorno. A continuación, se analiza su uso en tres novelas de Torrente pertenecientes a diversas épocas y estilos y se concluye que en los tres casos los fragmentos teatrales insertos reproducen los rasgos estilísticos de las respectivas novelas, se integran plenamente en el diseño estructural de las mismas y reproducen el núcleo temático de sus argumentos.

Palabras-clave: relaciones novela-teatro, teoría de la novela, novela española contemporánea, Gonzalo Torrente Ballester.

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas. Ref. HAR2017-85392-P financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/

Abstract

In this paper I deal with the insertion of dramatized fragments inside the narrative text, a resource that Gonzalo Torrente Ballester uses in some of his novels. My hypothesis is that it is a not strange procedure in a genre like the novelistic one, being characterized by its capacity to assimilate all the discourses around it. In the second part of the paper I analyze its use in three novels by Torrente which belong to different periods and styles and I conclude that in all three cases the inserted theatrical fragments reproduce the stylistic features of the respective novels, all three are fully integrated into their structural design and duplicate the thematic core of their arguments.

Keywords: novel-theater relations, novel theory, contemporary Spanish novel, Gonzalo Torrente Ballester

PRELIMINAR

El objetivo de estas páginas es abordar un procedimiento al que Torrente Ballester recurre a veces en su obra novelística –la inserción de fragmentos teatralizados en el curso de la narración–, para comprobar el papel que tales fragmentos desempeñan en el diseño compositivo de la novela y en qué medida reproducen o transgreden las constantes estilísticas de la misma. Este procedimiento no tiene, en principio que resultar extraño en un género que se ha caracterizado desde sus orígenes por una fuerte ambición asimiladora que lo induce a apropiarse de nuevos dominios, como ya señaló Bajtin (1989), quien añadía, además, como otros rasgos definitorios su naturaleza multiforme y la ausencia de reglas o de constantes únicas.

La fuerte contaminación de géneros de otras formas artísticas determina, en opinión de Franca Sinopoli, que no tenga mucho sentido hablar del género novela, sino que es preferible pensar en “una narrativa palimpsestual hecha de múltiples discursos expresivos y cuyo único fin es satisfacer la necesidad humana fundamental de consumir historias” (Sinopoli 2002, 208-209). La que se conoce con la etiqueta de “novela posmoderna” y a la que esta autora prefiere denominar “hipernovela”, aparte de retomar de la novela modernista su carácter poliédrico y la capacidad de asimilar otros géneros lite-

rarios, lleva a cabo “una ‘desnaturalización’ de la tradición mediante los instrumentos metaliterarios de la ironía y el pastiche” y recurre a la parodia mediante el uso de estrategias intertextuales forzando los textos precedentes, con lo que la tradición “queda involucrada en el ‘juego’ literario y entendida como un blanco al que hay que apuntar críticamente” (190-191). El prefijo *hiper* —añade Sinopoli— alude además a

un campo metadiscursivo, es decir un texto-campo que al mismo tiempo puede contar una o distintas historias y reflexionar sobre las maneras del acto mismo de narrar, sobre la relación entre realidad y ficción, y entre el autor y el lector y finalmente sobre el texto como mediación y campo de juego de dichas relaciones (Sinopoli, 2002, 192)

Ello se traduce en “el carácter intencionadamente incompleto de las historias narradas y, sobre todo, en su absoluta contradicción respecto al *ordo naturalis* de la fábula” (193-195). Existe, en todos los casos, una clara intención por parte del novelista de animar al lector a convertirse en el actor-protagonista en la reconstrucción del universo ficcional, ofreciéndole los instrumentos para introducirse en la historia y, a la vez, para suscitar en él la reflexión y ayudarle a mantener una actitud alerta que le impida caer en las trampas del ilusionismo poniendo en evidencia la condición de “constructo” de ese universo. El novelista apela, así, a mecanismos que le ayudan a borrar los límites entre “lo real” novelesco y la realidad ficcional y, de ese modo, construir un discurso paralelo entre esas dos dimensiones de la escritura a menudo opuestas en la novela tradicional:

Metafiction deconstruction has not only provided novelists and their readers with a better understanding of the fundamental structures of narratives; it has also offered extremely accurate models for understanding the contemporary experience of the world as a construction, an artifice, a web of interdependent semiotic systems (Waugh, 2001, 9).

Vienen a cuento estos prolegómenos teóricos porque, como es sabido, una parte considerable de la producción novelística de To-

rrente se incluye plenamente dentro del cauce seguido por la narrativa contemporánea y varios de sus títulos resultan susceptibles de ser agrupados bajo las etiquetas de novela “posmoderna” o de “hipernovela”, según se han ocupado de señalar todos sus estudiosos (Loureiro 1990 y 1997, Ruiz Baños 1992, Dotras 1994 y Gil González 2001, entre otros). Y el mencionado procedimiento de inserción de fragmentos teatralizados en el interior del texto narrativo posee, en las novelas adscribibles a esa tendencia, unas características especiales que la convierten en una de las estrategias subvertidoras de la “confortabilidad” de la narración tradicional, de la creación de múltiples niveles ficcionales y, por tanto, de la consiguiente apelación a la implicación activa de los lectores.

Esta afirmación se pone especialmente de manifiesto si comparamos, como voy a hacer a continuación, el uso que del mencionado procedimiento hace Torrente en una de las novelas escritas dentro de los parámetros de la narración tradicional, como es *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (publicada en 1946), con la que lleva a cabo en otras dos de sus novelas posteriores, *La saga/fuga de J.B.* (1972) y *Yo no soy yo, evidentemente* (1987), sobre cuya condición de “posmodernas” no cabe albergar duda alguna.

La reunión de los conspiradores contra Lizárraga en *El golpe de estado de Guadalupe Limón*. Dos versiones teatralizadas.

En *El golpe de estado de Guadalupe Limón* es la segunda novela publicada por Torrente y en la que se atiene por completo a los moldes de la narración tradicional; puede calificarse como un intento de parodia de novela histórica en la que se aborda con notable ironía la situación política una imaginaria república latinoamericana envuelta, como casi todos los países de su entorno a lo largo del siglo XIX, en una sucesión inacabable movimientos revolucionarios y contrarrevolucionarios.

La novela contiene un amplio inserto teatral que ocupa la totalidad del capítulo 5 de la Tercera Parte (pp. 737-747 de la edición citada), donde se presentan dos versiones diferentes de un mismo hecho: la reunión en que Guadalupe y los conspiradores contra el general Lizárraga, presididos por el general Lizón, discuten sobre quién debe ponerse al mando de las tropas sublevadas e intentan con-

vencer para que ocupe ese puesto al joven capitán Ramiro Mendoza. Aunque la novela es pródiga en diálogos, en este fragmento estos están dispuestos al modo teatral, con la mención del interlocutor en versalitas al principio de cada parlamento y las correspondientes didascalias. El capítulo se inicia con un amplio párrafo del narrador (que aún no puede ser considerado didascalia porque los comentarios y opiniones vertidos en él lo alejan de la funcionalidad y la objetividad del texto secundario) en el que se describe el espacio en que transcurrirá la acción (un salón en la casa del general Lizón) y se enumera a los ocho participantes (Lizón, Guadalupe, Saavedra, Uriarte, Piñeiro, Sandino, Vélez y Mendoza) dando cuenta de la posición que ocupan cada uno. Esa intervención se caracteriza por un indudable tono irónico, ya que comienza refiriéndose a la conveniencia de describir la mencionada escena con mayor veracidad que los diversos testimonios pictóricos existentes sobre la misma:

La reunión ha sido tema favorito de muchos pintores. Los más de ellos se empeñaron en atribuir a aquellos ocho rostros un gesto dramático y trascendental. Es necesario devolverles la conducta a los ocho conspiradores: ninguno de ellos se portó de una manera inusitada ni menos se vistió para la reunión inspirándose en modelos escultóricos. No hay que olvidar que todos ellos venían de un baile, de un baile romántico (pp. 737-738).

A continuación, el narrador se refiere a la existencia de un drama titulado *Guadalupe Limón*, atribuido un tal Francisco José Fierros, en cuyo segundo acto se recoge la mencionada reunión de los conspiradores. Tras comentar que “la posterioridad [sic] ha tomado la escena como versión fiel de lo sucedido”, añade:

El dramaturgo quiso, efectivamente, ser verídico; más verídico que realista. Pero insensiblemente gravitaba sobre él la lectura de *Hernani*. Además, como se verá, la necesidad dramática y las exigencias de un público entusiasta le obligaron a deformar situaciones y caracteres. Su drama, si por una parte es un mal drama, por la otra es un documento que no merece fe (p. 738).

Acto seguido transcribe la escena (pp. 738-742), pródiga en el efectismo retórico del drama romántico, en donde Guadalupe, con su oratoria exaltada, conmina a los reunidos a sumarse al movimiento de los campesinos sublevados y ponerse al frente de los mismos. Ante la vacilación de los viejos militares en asumir el mando de la revuelta es el joven capitán Mendoza quien decide encabezarla. Y termina con una escena de apasionada de amor entre Mendoza y Guadalupe en la que esta le empuja a vencer "...pero también a vivir porque... (*Se arroja en sus brazos*). ¡Si tú mueres, tampoco me importará la vida!"

Tras anotar el narrador "He aquí lo que pasó en realidad", se transcribe la versión "realista" de lo ocurrido en aquella reunión. Los diálogos han perdido el tono heroico y exaltado que tenían en el drama y salen a relucir las miserias y la cobardía de los personajes: Lizón se resiste a dar cuenta a Mendoza de su gestión al frente de la Junta de conspiradores; todos se niegan a aceptar el apoyo de los campesinos rebeldes por considerarlos incontrolables, a excepción de Guadalupe quien dice haber negociado con ellos; ninguno de los militares de alta graduación se decide a ponerse al frente de las tropas e insinúan que sea el joven capitán Mendoza; este pregunta a todos ellos cuál es la razón de la revolución que pretenden y recibe un conjunto de respuestas tan diversas como inconcretas; ante ello se niega a asumir el mando de las tropas ("Yo no considero que esas razones sean suficientes para derribar a un Gobierno. Las encuentro, más que frívolas, despreciables. Yo colaboraré y daré mi vida por algo que llene de ilusión al pueblo"); Guadalupe intenta convencerlo invocando el ejemplo del fallecido y heroico Clavijo pero no lo consigue; entonces decide abandonar la reunión y se marcha tras pedirle a Mendoza que la acompañe (pp.742-747)².

La inserción de estos fragmentos dramatizados en una novela (la segunda del autor y sobre la que este confiesa haberla escrito

² Con ello finaliza el inserto teatral y inicia el capítulo 6 donde se recupera la narración, la cual da cuenta de los nuevos intentos de Guadalupe (primero en el camino hacia su casa y luego en esta) de convencer a Mendoza. Él sigue negándose y no será hasta más adelante, al enterarse de que Guadalupe ha sido hecha prisionera por el gobierno y conocer por boca de Juanito Vélez el amor que ella le profesa, cuando acepta encabezar la revolución (pp. 770-771).

sintiéndose aún inseguro en el oficio)³, cabe perfectamente en la tradicional dimensión polifónica del género con su tendencia a apropiarse de otros géneros y discursos cercanos. Por una parte, en 1946, Torrente parecía sentirse más seguro en el medio teatral; y por otra es consciente de la capacidad asimiladora de materiales ajenos que posee el género narrativo lo que le permite la inserción, además, en este texto de poemas narrativos (los romances sobre Clavijo y sobre Guadalupe Limón), de fragmentos de crónica histórica y de la prosa almibarada de los ecos de sociedad en un periódico provinciano⁴.

Pero, a pesar de moverse con vacilaciones en el ámbito de la narrativa, ha de reconocérsele la novedad que supone la reflexión irónica sobre el tratamiento de los hechos del pasado (que será una constante en gran parte de su producción novelística posterior) aportada con el cotejo de los dos fragmentos teatrales descritos. Con lo cual, este doble inserto dramatizado reproduce y duplica el núcleo temático de la novela que lo alberga: la mirada satírica sobre la inestabilidad política de las repúblicas latinoamericanas. Por lo demás, ambos fragmentos se caracterizan por un tratamiento tradicional de la puesta en escena (y acorde, por tanto, con el tratamiento igualmente tradicional de la narración que los alberga) sin ningún elemento rupturista ni transgresor como sí sucede en los otros dos casos a los que a continuación voy a referirme.

³ “Introduje (...), quizá por la dificultad de hacerlo de otra manera, unas páginas dialogadas al modo teatral” afirma en la “Introducción” escrita para la edición de la novela en *Obra Completa* (Torrente : 1977b: 559).

⁴ El romance sobre las hazañas de Clavijo que comienza “Riberas del río Negro / una tropa cabalgaba” figura en el “Prólogo”, que fue suprimido en la edición de Plaza y Janés de 1985; todo ese prólogo es, por otra parte, imitación deliberadamente arcaizante del estilo de la crónica histórica. El romance de Guadalupe Limón (“El aire trae a la alcoba / olores de yerbabuena”) se inserta en el “Intermedio en tres tiempos” que figura entre la Parte Segunda y la Parte Tercera (pp. 721-723). El capítulo 1 de la Primera Parte es, a su vez, la transcripción de la extensa nota publicada en *El Eco de los Patriotas* anunciando la lectura que Rosalía Prados iba a realizar de su nueva novela “en los salones de la veterana y gloriosa Sociedad Científico Literaria” (pp. 571-572).

“El capítulo sigma (Inquisición)”, en *Yo no soy yo, evidentemente*

Nos hallamos ante una novela de una considerable complejidad que exige un lector atento y activo pues en ella ha desaparecido la coherencia narrativa para dejar paso a una acumulación de materiales inconexos de procedencia diversa, esparcidos en sus ocho capítulos, y que ofrecen informaciones deficientes cuando no contradictorias. Esos materiales son los siguientes: 1) La carta de un escritor, Uxío Preto, publicada en la revista *Nuestra Tierra*, donde da cuenta de la existencia de tres novelas suyas (*Aquilina y la flauta de Pan*, *La ciudad de los viernes inciertos* y *La historia que se busca en los reflejos*) que vienen siendo atribuidas a otros autores; anuncia, además, la publicación de una *Autobiografía póstuma*. 2) El relato de una joven profesora norteamericana (Yvonne) que se propone llevar a cabo una investigación en España sobre la personalidad y la obra de Uxío Preto, labor en la que contará con la colaboración de su colega Álvaro Mendoza. 3) Otras páginas del propio Uxío, dirigidas a una antigua amante (Cynthia), a quien narra sus relaciones con la bailaora María Elena, a la vez que da cuenta de la aparición de una especie de doble suyo (Néstor Pereyra), a quien se dirige también a veces en este escrito y cuya presencia se le impone y parece apropiarse de su personalidad mientras redacta la novela titulada *Aquilina y la flauta de Pan*. 4) Los papeles de Ana María Magdalena, cuya autora es nieta del profesor Ansúrez (uno de los informantes con quien se entrevistan Yvonne y Álvaro) y colaboradora de los dos norteamericanos en sus pesquisas; estas les llevan a conocer a otros escritores españoles (Bernardino Albareda y Armando Varela, que conocieron a Uxío y desmienten varios de los datos ofrecidos por este y lo tachan de falsificador) y a entrevistarse con una de sus presuntas amantes, Cynthia. 5) “El Capítulo Zeta (Carteo)”, que consta de una Introducción de Uxío Preto, donde describe a Pedro Teotonio Viqueira (otro de sus presuntos dobles)⁵, y transcribe diversos fragmen-

⁵ Teotonio Viqueira, a su vez, sufre una crisis de identidad, que le lleva a identificarse con otro personaje, emanación suya (Froilán Fiz): “Cuando entré en mi habitación, antes mismo de tumbarme, exclamé en voz alta: ‘Soy Froilán Fiz’. Y mientras me dejaba caer encima de la cama, añadí: ‘Estoy en Venecia. Leticia va a llegar de un momento a otro’. Y, al mirar alrededor, vi las cosas de Leticia, y, a través de mi ventana, en un lugar del cielo azul, una pared rojiza,

tos de las cartas que se cruzaron entre ambos y que forman parte de los materiales de la novela *La ciudad de los viernes inciertos*, publicada bajo la autoría de Viqueira. 6) “Segundo relato de Yvonne”: Informa sobre su viaje a Fuengirola para entrevistarse con la marquesa Úrsula von X (dueña de una boutique y pareja de un ex-piloto nazi que se exilió en Suecia) en quien cree que está inspirado el personaje de Ute, protagonista de *La ciudad de los viernes inciertos*. Esta lo niega y sus declaraciones siembran aún más confusión sobre la personalidad de Uxío Preto y sobre el grado de fabulación de sus relatos⁶. 7) “El Capítulo Sigma”, que alberga el fragmento teatralizado en el que me voy a centrar y que contiene parte de los materiales que desarrollaría la novela *La historia que se busca en los reflejos* y 8) “Las noticias del chicano Mendoza”: en una carta Álvaro informa a Yvonne de sus últimas pesquisas para localizar a la mujer (Virucha Portabales) en quien suponían está inspirada la Leticia deificada por Froilán Fiz en la novela *La historia que se busca en los reflejos*; Virucha lo niega aunque reconoce que conoció a Fiz y quedó fascinada por sus conocimientos pero se negó a la propuesta de viajar con él a Venecia. Al final de su misiva, Álvaro Guzmán formula su hipótesis de la existencia de un personaje externo, Equis, que sea el autor de toda la confusa trama:

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

⁶ Este personaje confiesa haber leído la mencionada novela. Y lleva a cabo una significativa descripción de la misma que puede interpretarse como un intento del propio Torrente por tematizar el procedimiento de composición seguido en la novela que estamos leyendo; hasta el punto que podría leerse esa descripción de *La ciudad de los viernes inciertos* como el programa seguido por el autor en la construcción de *Yo no soy yo, evidentemente*: “Es una novela extraña. Llena de gente, como la plaza de un pueblo, pero con pocos personajes. En la villa casi desierta del ‘Capítulo Zeta’, nos la describe pululante, colmada, pero de seres fragmentarios: caras, torsos, piernas, brazos, un abdomen abultado o un pecho escueto. Algo así como si se hubieran reunido en un montón animado todos los pedazos de estatuas recogidos en los museos. Lo mismo sucede con las conversaciones: nada hay hilado, coherente; todo parece roto y sin relación, algo que se oye en un extremo del pueblo, algo que se escucha en el otro; o un rostro que dice una frase, y otro distante que dice otra. Los personajes propiamente dichos tampoco están pintados de la misma manera: la marquesa es como un fantasma de marquesa; el director de la banda aparece cargado de colorines como un muñeco de guiñol” (p. 260).

Equis inventa a Uxío, y, este, a los demás. Y lo hace no sabemos si en serio o en broma. Yo interpreto la existencia de Melitón Losada⁷, no como la de un pegote, o al menos de un exceso, sino como advertencia de que el desdoblamiento pudiera continuar hasta el infinito, pero también como de que cada personalidad inventada pueda mantener cualquier clase de relaciones con aquella de quien procede, de que se pueden engendrar unos a otros en series teóricamente interminables siempre mal avenidas (...). Equis pudo tener imaginación, mas no personalidad, pudo haber sido un hombre vacío de sí mismo, que inventó unas figuras para llenarse de ellas, para ser lo que ellas son. Si admitimos que un drama subyace a todo esto, que lo justifica y explica, sería el del hombre que se siente nadie y busca el modo de ser alguien” (p. 310).

El mencionado “Capítulo Sigma (Inquisición)” (séptimo y penúltimo de la novela, donde ocupa las páginas 267-294) está concebido como una representación teatral durante la cual Uxío Preto, disfrazado de inquisidor, somete a interrogatorio al personaje de Leticia indagando sobre las relaciones de esta ha mantenido con Froilán Fiz. Ese interrogatorio desarrolla elementos argumentales de la novela donde se inserta, a la vez que proporciona datos aclaratorios sobre una de las tres novelas en torno a las cuales gira la trama central: *La historia que se busca en los reflejos*, que trataría presuntamente de la aventura veneciana de Froilán Fiz con Leticia. Pero mientras en *El golpe de estado de Guadalupe Limón* el inserto teatralizado respondía al tratamiento y a las convenciones del drama tradicional, aquí se lleva a cabo una ruptura sistemática con ese tipo de representación, paralela a las transgresiones respecto de la narración clásica que tienen lugar en el seno de la novela marco.

Tal ruptura se percibe ya en la amplia didascalia del comienzo donde se precisa el marco espacio-temporal de la acción, pero subrayando la irrealidad del mismo, el ambiente onírico en el que se van a mover los personajes:

⁷ Se trata de un doble o emanación de Froilán Fiz (al igual que este lo es de Teotonio Viqueira, quien, a su vez, lo es de Uxío Preto), mencionado en el inserto teatral que nos ocupa.

Ámbito global de luz difusa embutido en un círculo de sombras: lugar sin existencia física, no por eso menos real. La luz de que se llena es tan viva como oscuras las sombras, pero no se sabe bien de donde viene, ni si en realidad es luz de alguna parte, o solo luz por sí misma, milagro (...). En medio del ámbito de luz hay una mujer sentada, inclinada, con la cara cubierta por las manos. En las sombras no se sabe lo que hay: puede que nada, puede también que el universo entero (...). Se advierte que [La mujer] respira, pero su cuerpo no es consistente: puede ser el de alguien que se sueña a sí mismo. El tiempo que transcurre tampoco es mensurable. Puede ser todo y ninguno (...). De repente, algo se mueve en las sombras, sombra también, que camina, y al caminar y moverse crea un espacio y un tiempo (...). Y lo que sale, sin hacerlo del todo, sino quedándose a media luz y a media sombra, es la figura alargada de Uxío Preto, vagamente vestido de inquisidor, con ropas amplias y oscuras, que, al removerse, van creando remolinos y rápidos tumultos (pp. 267-268).

El interrogatorio se inicia con preguntas sobre el personaje Froilán Fiz y la aventura de este con Leticia en Venecia, sobre la intervención de Melitón Losada, el personaje en quien se ha ido transformado Froilán hasta hacerlo desaparecer totalmente. Pero a lo largo del interrogatorio, la escena se transfigura en varios momentos para dejar paso a la representación, en un segundo nivel, de las escenas a las que Leticia se está refiriendo, con lo que esta aparece doblemente representada: en el nivel 1 como narradora y espectadora de la escena que narra y en el nivel 2 como personaje que actúa. Sus palabras dejan paso a sucesivos cambios escenográficos en los que tiene lugar las respectivas acciones: un atardecer veneciano en el que Leticia y Froilán pasean en una góndola, la habitación del hotel donde se alojan, el Café Florián que ambos suelen frecuentar y donde Leticia conoce a Nicole⁸, la orilla de “la mar, junto al

⁸ La escenografía está descrita con todo lujo de detalles; véase como ejemplo: “De la oscuridad emerge ahora el café de Florián, el salón de la izquierda conforme se entra. En una mesa del fondo hay una pareja de americanos

muelle, surcada de góndola y vapores y una lejanía de islas azules”, y el interior de una heladería en Trieste a donde han ido de excursión los dos amantes y donde vuelve a aparecer Nicole⁹.

De todos modos, las escenas mostradas en segundo nivel no suplen por completo la narración que Leticia va desarrollando instigada por las preguntas de Uxío, ya que sus palabras constituyen en varios momentos una acción “narrada” que alterna con la acción “representada” dentro de la representación originaria. Los presuntos espectadores tendrían, así, acceso a la visualización de los acontecimientos que están siendo narrados por una fuente situada en un nivel de representación previo y que los introduce en los distintos espacios mencionados.

Puede afirmarse, pues, que el fragmento teatral inserto reduplica el tema central de la novela que lo alberga y desarrolla uno de los hilos de este: el tema del doble y de la aparición de personajes que se van apoderando de la voluntad y la identidad de los protagonistas pese a los intentos de estos por rechazarlos, constituye el núcleo de este fragmento de la novela al igual que la los demás fragmentos que la integran. Leticia comenta a Uxío cómo su amante Froilán Fiz, estaba obsesionado por un personaje, Melitón Losada, quien interfiere constantemente en su voluntad apoderándose de ella incitándolo al suicidio; el propio Melitón se le ha presentado a ella misma bajo la apariencia de Froilán proponiéndole abandonar a este. Paralelamente, el tema de una novela que está escribiendo Froilán, según le cuenta a Leticia, trata de dos hermanas gemelas (Julieta y Betina) dotadas de doble personalidad, cada una de las cuales tienen sus respectivos dobles contra los que han de combatir para no dejarse anular¹⁰. Incluso Froilán llega a insinuar que el personaje de Nicole,

vestidos de tal manera que su presencia se asemeja a la de un Picasso violento en una iglesia barroca. Beben cerveza, de vez en cuando uno dice algo y el otro responde ‘yes’. Leticia está sentada junto a otra mesa, al lado de la ventana. Tiene delante una taza de café vacía y trabaja en sus apuntes. Llega Froilán Fiz con una cartera. Se acerca a Leticia, le da un beso, se sienta junto a ella” (p. 276).

⁹ En este último caso la acotación es mucho más esquemática; tras la mención del lugar, se indica: “En realidad lo que se ve claramente es la mesilla a la que está sentada Leticia, a la que Nicole se ha acercado, de la que se levanta Froilán” (p. 290).

¹⁰ La compleja relación entre los cuatro personajes se problematiza aún más cuando al morir asesinada Julieta (por el puñal que le clava durante el baile

a quien Leticia conoce en el café veneciano y que mantiene unos planteamientos vitales muy opuestos a los suyos, puede tratarse de una creación de la fantasía de la propia Leticia¹¹.

Este inserto teatral que constituye el denominado “Capítulo Sigma (Inquisición)” es una más de las variantes escriturales que Torrente pone en juego en el diseño compositivo de *Yo no soy yo, evidentemente*. Frente a las diferentes voces narrativas (primarias y secundarias) que se manifiestan en los restantes capítulos y que se superponen y entrecruzan en un complejo entramado, en este ha optado por la supresión del narrador y la presentación directa de los acontecimientos a través del diálogo entre los personajes de Uxío y Leticia. Aunque se trate de una representación imaginaria, Torrente ha recurrido a su dilatada experiencia de autor y crítico teatral para elaborar un complejo juego escénico con espacios que mutan rápidamente y con la inserción de un doble nivel de representación haciendo que, como he descrito, los personajes del primer nivel se conviertan en espectadores de una acción en segundo nivel en la que ellos mismos son protagonistas. Obviamente, no se trata de un texto destinado a la puesta en escena (aunque, con los medios técnicos adecuados, pudiera ser objeto de un trasvase al escenario) sino de un ejercicio escritural con el objetivo de añadir un elemento más al conjunto de escrituras fragmentarias que componen una novela como *Yo no soy yo, evidentemente* cuyo diseño responde a una estructura de puzzle, integrada por diversas voces narrativas en diferentes niveles y en múltiples manifestaciones (narración oral, retazos de relatos en diverso grado de elaboración, fragmentos epistolares, periodísticos, etc.) y cuya fuente es deliberadamente confusa. En el fragmento que nos ocupa, la figura del narrador ha sido sustituida por la transcripción directa de los diálogos, aunque (aparte de la voz narrativa que se manifiesta a través de las didascalias) gran parte de esos diá-

un sicario disfrazado de Arlequín), desaparece inmediatamente el doble de Betina (p. 289).

¹¹ “Y [Froilán] me hizo una pregunta extraña: ‘¿Estás segura de que Nicole existe? ¿No será como Melitón algo que te viene de dentro y que tu crees de fuera?’. Y después de pensarlo tristemente, añadió: ‘Eso sería terrible’. Le tranquilicé asegurándole que Nicole no era un fantasma ni una fantasía. Se quedó más tranquilo pero repitió que no volviera a verla, que no volviese a hablar con ella” (p. 288).

logos son narraciones desarrolladas por uno de los interlocutores (Leticia) o, como se ha señalado, sirven de preámbulo introductorio a escenas representadas en un segundo nivel e interpretadas por ese interlocutor. Por otra parte, este capítulo teatralizado, aunque por su condición mimética se diferencia de los restantes, claramente diegéticos, mantiene con ellos elementos comunes que garantizan la coherencia del conjunto: fragmentarismo de las historias, dudas sobre la identidad de la voz narrativa, presencia de temas como los del doble y de la personalidad escindida, etc.

Otro elemento común entre este y los restantes capítulos es que en él se presentan parte de los materiales integrantes de una de las tres presuntas novelas de Uxío Preto, atribuidas a otros tantos heterónimos suyos (o dobles emanados de su conciencia y por los que se siente poseído) y que constituyen el objetivo de los investigadores interesados por su personalidad y por su obra: *La historia que se busca en los reflejos*, publicada bajo el seudónimo de Froilán Fiz. Al igual que en el “Capítulo Gamma” se proporcionan datos sobre el proceso de creación de la novela *Aquilina y la flauta de Pan*, que el narrador (Uxío Preto) atribuye a Néstor Pereyra; y del mismo modo, en el “Capítulo Zeta”, que alberga las cartas cruzadas entre Uxío Preto y Pedro Teotonio Viqueira y en el titulado “Segundo relato de Yvonne” se ofrecen materiales de la novela *La ciudad de los viernes inciertos* atribuida a Viqueira y datos sobre proceso de gestación de la misma.

La representación narrada en “Scherzo y Fuga” de *La saga/fuga de J.B.*

Aunque la escritura de *La saga/fuga* es quince años anterior a la de *Yo no soy yo*, he optado por referirme a ella en último lugar porque el tratamiento del inserto teatral que incluye supone un *tour de force* con relación a los dos casos ya contemplados y, consiguientemente, un grado mayor de ruptura frente a los procedimientos de la representación tradicional. Si consideramos que en *El golpe de estado de Guadalupe Limón* el fragmento dramatizado se atiene rigurosamente a tales procedimientos y en el de *Yo no soy yo* se produce una desviación evidente de los mismos (indefinición espacio-temporal, representación de la conciencia de los personajes, predominio de la diégesis sobre la mimesis) en el fragmento incluido en las páginas de *La saga/fuga*, la ruptura es mucho más evidente, ya que la representación no

tiene lugar directamente ante la mirada del lector sino que es narrada por un personaje que la imagina o la contempla en un estado de alucinación o de ensueño.

Conviene recordar a este respecto unas observaciones que hace Ángel Loureiro a propósito del modo de narrar de Torrente en sus novelas más transgresoras. Comenta cómo el novelista

Convierte la idea de memoria como una especie de caja de registros en un verdadero receptáculo o escenario por el que circulan, primero, sus personalidades cambiantes y, luego, los primeros personajes de su novela (...). Se limita a describir lo que estos personajes hacen en el escenario de su imaginación: es decir, el novelista ya no es el creador en el sentido romántico sino una especie de intermediario, un escritor (...). La imagen de la imaginación como escenario, concretizado en un aposento en el que van apareciendo los personajes, y luego se amplía para convertirse en la ciudad (Loureiro, 1997, 66-67)

Aunque Loureiro se refiere concretamente a *Fragmentos de apocalipsis* (señala cómo varias de las “narraciones” que van componiendo la novela aparecen también de manera involuntaria: el narrador las “ve” en un sueño, surgen del fuego de la chimenea o aparecen escritas en la máquina cuando se despierta), el procedimiento es perceptible en varias de las novelas de Torrente clasificables como “posmodernas”, especialmente en las dos a las que me vengo refiriendo.

A diferencia de *Yo no soy yo*, donde la inserción del fragmento teatralizado (y, consiguientemente, la autoría de las didascalias) solo podía ser atribuible al narrador heterodiegético, responsable último de la organización de los diversos y complejos materiales sobre los que se articula la trama, en *La saga/fuga* dicho fragmento es producto de la enunciación de un personaje (José Bastida), quien en estado de trance o de ensoñación ha presenciado o imaginado una representación y la narra en tiempo pasado a su enamorada (Julia) con quien está compartiendo lecho. Recuérdese que este personaje, el “héroe” de la novela, es una especie de archinarrador que asume las voces de los diversos personajes (los J.B.) en los que se desdobra continuamente transformándose en “un híbrido de diversas voces,

perspectivas e identidades” a través de un proceso de invención que “se describe irónicamente en términos de un *trance mágico*, en el límite metafórico del fraude y la mentira (...) [pues] Bastida ejerce como *medium* por razones alimenticias” (Gil González 2001b:62-63). Y el episodio teatralizado que narra Bastida no es sino una más entre las múltiples y alucinadas historias que integran *La saga/fuga*, una novela que se compone fundamentalmente de narraciones intercaladas; en palabras de Loureiro, de “un duelo entre las diversas –y enfrentadas– narraciones que cuentan la leyenda o historia de los J.B. (...) y que pugnan por imponer su verdad particular acerca de la historia” (Loureiro, 1997, 63-64)¹².

La imaginada representación (cuya descripción detallada, aunque no exenta de vacilaciones, supera las veinte páginas: 600-622) comienza con la aparición de una sombra, luego identificada como el canónigo don Aciselo, el cual va a actuar como un auténtico director de escena, disponiendo el decorado y dando la entrada y la palabra a los diversos personajes intervinientes:

Me pareció que unos pasos cuidadosos ascendían hasta nosotros (...). Y una sombra menuda, rápida, encorvada, pasó en medio de las tinieblas. La vi, la seguí, pero no alcancé a reconocerla (...). Lo que dijo fue, con una voz sin timbre: “Es muy pequeño esto para crear la apetecida distanciaci3n Sería necesario un amplio espacio, a ser posible como un embudo, pero de gran radio”. Es posible que, entonces, el espacio se haya ensanchado, o así me lo pareció, pero en modo alguno como un embudo, sino precisamente como una plataforma elevada y, a sus pies, una rampa hacia abajo: el atrio de la colegiata con sus gradas de piedra, y, a

¹² En este texto Loureiro se extiende sobre la dimensi3n metaficcional que implica esa acumulaci3n de historias particulares y enfrentadas, que interpreta como una ironizaci3n sobre los límites del discurso histórico: “La reflexi3n metafictiva está aquí dada sobre todo de manera indirecta y está ligada al problema de la historia como relato y del relato de la historia: la metaficción se da sobre todo al llevar la novela a los límites de la credibilidad, al ir contando una historia que deja ver sutilmente la fábrica de su invención: la reflexi3n sobre la naturaleza de la ficci3n no puede separarse, en esta obra, de la reflexi3n sobre la naturaleza de la historia” (Loureiro, 1997,65).

partir de ellas, la cuesta de la Rúa Sacra. Comenzaron a verse borrosamente las fachadas de la iglesia y de las casas, pero aquella arquitectura no era pétreamente sólida, sino más bien la de un teatro, pintada sobre papel y apuntada por detrás con pértigas de pino. “¡Enciende un poco, a ver!”, dijo la sombra, y de algún lugar que yo no veía salió una débil luz como de candilejas. “¡Demasiado realista! Lo que yo quiero ante todo es provocar una sensación de horror”. Se apagó, entonces, la luz, y se encendió otra, verde cadáver, que metamorfoseó el escenario (...) como si hubiese creado una profundidad de sombras abigarradas: de olivo multimilenario, de raíz de mandrágora, de bosque calcinado, de hierros retorcidos sobre sí mismos hasta el paroxismo del retorcimiento” (pp. 600-601).

El narrador va dando cuenta con todo detalle de lo que sucede sobre ese escenario: de los efectos luminosos y sonoros, de los movimientos de los personajes que lo ocupan, de la transcripción de las palabras que pronuncian e, incluso, de las reacciones del público. Y añade también sus propios comentarios sobre lo que está presenciando:

Una voz, fuera, preguntó si añadían un crucifijo. Don Aciselo respondió: “No lo hay a mano”, mentira puñetera, pues no había más que entrar en la iglesia y cogerlo. Pero él tendría sus razones, y a mí no dejó de gustarme aquello, pues la ausencia de crucifijo arrebatava al espectáculo todo carácter oficial, la autenticidad como si dijéramos, y lo relegaba a la condición privada (p. 602).

Los cinco curas se pusieron a hablar —a telón corrido—, y, aunque yo no los podía oír, me enteraba de que decían, cosa que no dejó de sorprenderme, y hasta de inquietarme, porque siempre me da mala espina lo que contiene elementos extraordinarios (p. 603).

Esos “elementos extraordinarios” abundan a lo largo de la representación que se nos describe, lo cual subraya constantemente el carácter, onírico de la misma, su ubicación en un universo ajeno a la realidad, como lo son la mayoría de los escenarios en que se desarrolla la acción de la novela:

Cuando pareció convencido de que todo marchaba [Don Aciselo] se situó en el centro y se sacó de las mangas cuatro sujetos del tamaño de muñecos pequeños que, al llegar al suelo, adquirieron estatura de hombres altos: vestidos de clérigos, aunque de distintas épocas, y llevaba cada uno su instrumento de cuerda. No tuve dificultad en reconocerlos: Don Asclepiadeo, don Asterisco, don Amerio y don Apapucio (p. 603).

La dimensión irreal se acrecienta por la posibilidad que tiene el narrador de intervenir en ocasiones en el desarrollo de la representación que contempla, introduciendo elementos imaginados por él que alteran el desarrollo de la misma:

En aquel momento me vinieron ganas de fastidiar un poco al preste y estorbarle la escenografía: sin pensarlo más, metí en el escenario un tren cargado de putas negras que se puso a dar vueltas y vueltas alrededor del poste, y pitidos agudos que asustaban a los espectadores. Don Aciselo gritó (se dirigía al electricista o a algún otro ayudante que yo no veía): “¿Qué pasa, López? ¿No se da cuenta de que hay interferencias?”. Y la interferencia seguía dando vueltas, hasta que, en virtud de alguna maniobra eléctrica que no se me alcanza, escapó a mi control, salió por el lateral derecho y no lo volví a ver (p. 603).

El contenido de la representación (que comienza con un concierto interpretado por los cuatro clérigos y prosigue con el juicio al que son sometidas las cuatro “pecadoras” que comparten el nombre de Lilaila) tiene unas características similares a las del resto de la novela y hace referencia continua a personajes, episodios y situaciones de la misma. Se suceden historias narradas por los diversos personajes (que a menudo se transmutan en otros), las cuales se van entrelazando a la vez que introducen disquisiciones prolijas; se superponen distintas temporalidades y, al igual que sucede en la novela, en los diálogos alternan el discurso directo (con la reproducción de amplios parlamentos argumentativos pronunciados por algunos personajes y que llegan a sobrepasar la

extensión de una página) y el discurso contado (a través de la voz del narrador se nos transmiten resúmenes amplios de los mismos, acompañados de minuciosas descripciones de la *actio* del orador y salpicados por la inserción de algunas frases literales que pronuncia). Esa alternancia proporciona un considerable dinamismo a la descripción de las escenas, como puede verse a través del siguiente fragmento:

Don Aciselo (...) dijo displicentemente “Con la venia” y comenzó un discurso pausado en la dicción y escueto en el estilo, en que se atribuía la responsabilidad de los hechos imputados a la que había sido su esposa, de los cuales él se defendería, no ante un tribunal del siglo, sino ante el inapelable del Altísimo. “Y esto sucederá cuando haya muerto del todo, que ya me tarda”. Con lo cual salió y reapareció en seguida trasmudado en el Canónigo Balseiro. Traía en las manos la frasca de la Viuda cubierta con su tapiz, y antes de encararse al tribunal, se acercó a ella y se lo entregó. “Ahora ya no me hace falta”, le sonrió ella; “Mi marido y yo ya estamos juntos”. “No importa. Puede ser pieza de convicción”. Después dijo también “Con la venia”, pero en vez de dirigirse al tribunal, se dirigió a la acusada, y comenzó preguntándole por qué su cuerpo y los de sus compañeras eran luminosos y transparentes. “Somos ya espíritus y estamos en el cielo”. Se volvió el canónigo entonces con movimiento circular y enérgico, y apuntó con la mano airada a don Asterisco. “¿Quiere Vuesamerced más defensa? El hecho de que estas cuatro mujeres gocen de la gloria celeste hace inútil el juicio”. Quedó en medio del gran vano del escenario: la capa caída en semicírculo, como acotando el espacio de sus movimientos, mientras su mano, esperando, desafiaba (p. 609).

El juicio se interrumpe bruscamente cuando “el tren lleno de putas negras apareció por segunda vez en escena: más veloz que la primera y con las viajeras despiertas y asomadas a las ventanillas” (p.615). Tras su paso todo el escenario queda destrozado, situación que se agrava con la irrupción de “ráfagas de viento otoñal” que

esparcen todos los utensilios y objetos presentes en él. El público se ha ido marchando y cuando los jueces comienzan también a hacerlo aparece “Rúa Sacra arriba”, el padre de Julia (el Espiritista) arrastrando a su hija, a la que acusa de haberla encontrado en la cama con un huésped (José Bastida). La entrega al tribunal y cuando el presidente, don Acisclo va a proceder a condenarla sin más formalidades, surge “de entre las sombras de la Rúa Sacra” el propio Bastida (quien, sin renunciar a su papel de narrador se desdobra en personaje de la representación que está narrando), dispuesto a ejercer la función de abogado defensor, pese a que Julia le ruega que desista de ello. Desde una perspectiva teatral resulta enormemente efectiva la descripción del personaje en el momento en que se dispone a iniciar su discurso:

Los focos de los electricistas cayeron sobre él: como estaban emplazados a la altura del primer escalón, la sombra de Bastida, gigantesca, cubría y rebasaba la fachada de la iglesia. Y cuando alzó el brazo, fue como si una inmensa grúa se moviese en el cielo (...). La mano se crispó, cerrada sobre sí misma. Y una voz, que era la voz de todos los disconformes, salió de aquella sombra: “*Louske cantem cartubere, Akisclina, caskienbia cospra?*”¹³ (p. 619).

Bastida, animado por el apoyo de un público enardecido¹⁴, lleva a cabo la defensa en su peculiar idioma inventado; el narrador trans-

¹³ Estas palabras con las que Bastida comienza su intervención ante el tribunal (en su particular lenguaje, que ha utilizado en otros momentos de la novela) son un calco evidente de la frase inicial del discurso de Cicerón en su *Catilina-ria*: “Quosque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?”

¹⁴ La descripción de este apoyo del auditorio se caracteriza por una acumulación caótica e hiperbólica de elementos en consonancia con otras muchas de las descripciones que se prodigan a lo largo de las páginas de la novela: “El silencio, dispuesto a colaborar, sosegó los rumores. Y, fuera absolutamente de programa, el lejano, invisible coro de los que padecen persecución por la justicia, un coro inmenso de voces levantadas, que comprendía a todos los truhanes, a todos los hijos echados de casa por sus padres, a todas las solteras insoportables, a todos los indecisos, a todos los viejos hemipléjicos, a todos los niños repipi, a todos los críticos literarios, a todos los limpiabotas, a todos los líderes frustrados, a todos los revolucionarios que no han

cribe algunos párrafos alternados con la descripción de la *actio* del orador, de las reacciones favorables del público y de las sorprendidas de los miembros del tribunal:

¿De dónde había sacado Bastida aquella voz rugosa, de qué cantera montaraz las piedras ásperas que arrojaba? ¿Y aquellas vibraciones como acompañamiento que hacían sonoras las consonantes sordas, que hacían temblar las vocales como saetas disparadas, que hacían de cada sílaba una bala perforante? El propio don Acisclo las oía silbar, escuchaba su paso haciéndole a silueta, contemplaba su brillo rápido como si fueran cuchillos que le clavasen al respaldo del sillón (pp. 620-621).

El efecto de esta oratoria produce “el achicamiento regresivo de los cuatro canónigos, quienes, al próximo pase quedaban ya sobre el tapete reducidos a su tamaño inicial de muñecos de bolsillo”. Don Acisclo los recoge, se los mete en las mangas y abandona la escena:

Descendió las escalerillas que le reintegraban a la altura moral de los demás mortales, se echó el manto al hombro y cargado de razón encaminó su figura hacia la Rúa Sacra. “¡Ya nos veremos las caras!”, dijo al pasar; y añadió como para sí: “Está visto que esta temporada me es imposible controlar los sueños”, en el momento en que Bastida remataba el periodo con una media lagartijera: *duem cosprum ligitordare altibrates?* (p. 622).

Julia corre al lado de su defensor, se abraza a su cuello, lo requiebra en el peculiar idioma de ambos y la “representación” concluye fundiéndose con la escena de ambos amantes en la cama, desde donde Bastida ha llevado a cabo la narración precedente. La vuelta al uso en primera persona, en la voz reconocida de Bastida, marca esta transición: “Buscó, luego, mi mano y la besó” (p. 623).

conseguido hacer su revolución, a todos los que lo han conseguido, en una palabra, a los cojos, ciegos, mancos, tuertos y jorobados, encoragino a Bastida: “¡Ánimo, Pepe! ¡Ánimo, que son tuyos!” (p. 619).

Vemos, pues, cómo la representación narrada por Bastida responde a los mismos parámetros por los que se rigen todas las narraciones que integran la novela: intervención de elementos fantásticos, tendencia a la hipérbole, ironía, introducción de amplios fragmentos digresivos, multiplicidad de discursos canalizados a través de la voz de un narrador inestable, etc. Frente a los fragmentos citados de las dos novelas precedentes en los que se mantenía la disposición teatral (aunque con elementos rupturistas en la segunda), aquí esa disposición desaparece y los parlamentos de los personajes en lugar de ser transcritos pasan a ser asumidos por la voz narrativa, que ofrece un resumen de los mismos intercalando solo algunas de las frase que los componen.

Pero, a la vez, puede afirmarse que el fragmento teatral inserto en *La saga/fuga* tematiza la ironía sobre los límites del discurso histórico que, como se señaló más arriba, constituye uno de los núcleos articuladores de la compleja trama de la novela; al igual que *En el golpe de estado de Guadalupe Limón* la estrategia de contraponer dos fragmentos teatrales que presentaban dos versiones enfrentadas de un mismo hecho respondía a la parodia de la novela histórica evidente en un relato que gira en torno a la inestable situación política en los países de la América hispana. Y lo mismo cabe afirmar del inserto teatral en *Yo no soy yo, evidentemente* en el que se duplica el tema nuclear de la novela con sus especulaciones en torno a la figura del doble y a la confusa identidad de los sujetos que la protagonizan.

Conclusiones

El procedimiento al que me he venido refiriendo de insertar en el seno de una narración fragmentos teatralizados es uno más de los recursos con los que se manifiesta la dimensión polifónica del género novelístico y su tendencia a la asimilación de todo tipo de discursos cercanos. Torrente, cuya vocación y experiencia teatrales eran notorias, echa mano de él en alguna de sus novelas para proporcionar un mayor dinamismo a la narración y, a la vez, hacer que el lector participe de modo más directo e inmediato en las acciones que se le presentan.

En los tres ejemplos analizados se pone de manifiesto cómo los mencionados fragmentos, lejos de suponer un cuerpo extraño en el interior de relato, se adecúan de modo pleno a las caracte-

rísticas de este y están perfectamente justificados en su diseño compositivo. En el caso de una narración atenta a los parámetros tradicionales del género, como es *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, las dos escenas teatrales insertas se atienen al modo de representación aristotélico y desempeñan, además, una evidente función de refuerzo de la intención irónica desde la que el autor aborda el universo ficcional. En las otras dos novelas, *Yo no soy yo, evidentemente* y *La saga/fuga de J.B.*, ambas decididamente rupturistas con los parámetros de la narración tradicional, los fragmentos teatrales incorporados transgreden de modo sistemático el naturalismo de la escena aristotélica y con mayor violencia aun en el segundo caso en donde la representación no tiene lugar “físicamente” sino que es producto de la fabulación de uno de los personajes en cuya imaginación se desarrolla. Y en ambas novelas los citados fragmentos se integran sin violencia en los respectivos corpus de las mismas, cuyas características formales mimetizan y cuyo núcleo temático prolongan.

Con relación a este último punto, puede afirmarse que las escenas teatrales insertas en las tres novelas, pese a que pudieran funcionar como unidades independientes, se integran en las mismas tematizando el núcleo ideológico en torno al cual se articula la fábula que cada una de ellas presenta: la sátira política en el primer caso, el tema del doble en el segundo y la escasa fiabilidad de los discursos sobre el pasado en el tercero.

Bibliografía

- BAJITIN, MIJAIL (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid. Taurus.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio (2001a). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca. Universidad de Salamanca.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio (2001b). “Imagino que cuento; cuento que imagino. Una lectura autorreferencial de la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester” en *Con Torrente en Ferrol...Un poco después*, J.A. Ponte Far y J.A. Fernández Roca (eds.). Coruña. Servicio de Publicacions da Universidade da Coruña. 45-74.
- GÓMEZ OTERO, M^a Azucena (2001). “La novela metafictiva: *Yo no soy yo, evidentemente*”, *Con Torrente en Ferrol...Un poco después*, J.A. Ponte Far y J.A. Fernández Roca (eds.). Coruña. Servicio de Publicacions da Universidade da Coruña. 351-386.
- LOUREIRO, Ángel G. (1990). *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid. Castalia.
- LOUREIRO, Ángel G. (1997). “Torrente Ballester, novelista postmoderno” en *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. A. Abuín, C. Becerra y A. Candelas (coords.). Vigo. Editorial Tambre. 1997. 61-76.
- RUIZ BAÑOS, Sagrario (1992). *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia. Universidad de Murcia.
- SINOPOLI, Franca (2002). “Más allá del género: la desnaturalización de la función convencional en el caso de la forma ‘hiper-novela’” en A. Gnisci (ed.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona. Crítica. 188-195.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1977a). *El golpe de estado de Guadalupe Limón*” en *Obra Completa*. Tomo I. Barcelona. Destino. 561-848.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1977b). “Introducción” a *El golpe de estado de Guadalupe Limón*” en *Obra Completa*. Tomo I. Barcelona. Destino. 555-559.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1987). *Yo no soy yo, evidentemente*. Barcelona. Plaza y Janés.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (2002). *La saga/fuga de J.B.* Barcelona. Destino (Edición especial 30 aniversario).
- WAUGH, Patricia (2001). *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. Oxford. Routledge.