

Marco KUNZ

La metaficción y el final de la novela

En la literatura reciente en lengua española abundan las novelas que exhiben su calidad de artefacto y hacen un principio de construcción de la transgresión de las fronteras entre realidad y ficción, textos que contienen su propia teoría y combinan la práctica creadora con la reflexión autocrítica. Ante la masa de ejemplos resulta obvio que los tataranietos de Cide Hamete Benengeli no quieren decidirse a colgar la pluma, y ya no se sorprende nadie al leer cómo la enésima reencarnación de Augusto Pérez se enfrenta a su autor. La metaficción, modo literario que está en los orígenes de la novela moderna (Cervantes, Sterne)¹, se ha convertido hoy en una moda tan difundida, imitada y cacareada que hay críticos y autores que reaccionan con síntomas de alergia a la mera mención de la palabra *metaficción*. En tales circunstancias, la no menos cacareada profecía de la muerte del género novelesco no tarda en celebrar su eterno retorno. Sin embargo, no es en este sentido que deseamos hablar del final de la novela. A pesar del legítimo hartazgo que pueden producir ciertos excesos de la moda, creemos que la metaficción es una de las tendencias más importantes que demuestran la vitalidad de la narrativa contemporánea: todo depende de la dosificación de los ingredientes y la habilidad del escritor. El final de la novela que nos interesa aquí es el final del texto mismo, el cierre como punto estratégico y meta de todo relato. Es significativo que el giro que tomó la novelística europea y americana en las postrimerías del siglo XIX se anunció en una crisis

¹ Sobre la metaficción en relación con el concepto de modo literario, cf. Robert C. Spires, *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel* (Lexington, Univ. Press of Kentucky, 1984), sobre todo la introducción, pp. 3-17. La importancia de Cervantes y de Sterne, muy influido por el *Quijote*, para el desarrollo de la autoconsciencia novelística es harto conocida y desde la obra de Robert Alter, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre* (Berkeley/ Los Angeles/ London, Univ. of California Press, 1975), no falta la referencia a estos dos autores en ningún estudio sobre la metaficción.

del desenlace¹ y provocó semejantes pronósticos aciagos para el porvenir de la novela que la metaficción de los últimos decenios. También se observa a veces que las páginas finales contienen una especie de programa estético "a posteriori" (p. ej. en el último capítulo, puramente teórico, de *Juan sin Tierra* (1975), de Juan Goytisolo), y en otros casos el elemento metaficcional aparece únicamente allí. Partiendo de la pregunta cómo terminan textos que se vuelcan sobre sí mismos y que tematizan de modo explícito el hecho de llegar al punto final, nos ocuparán en particular dos tendencias aparentemente opuestas: el escamoteo y la exhibición del final, sin excluir la posibilidad de su convergencia.

Un precursor importante de la metaficción en España es, sin duda, Ramón Gómez de la Serna que presenta en *El novelista*² (1923) una curiosa antología apócrifa de la obra del escritor ficticio Andrés Castilla: fragmentos de las novelas del protagonista alternan con los párrafos del marco biográfico y metaficcional donde se relatan episodios de la vida del novelista (p. ej. las visitas que le rinden sus personajes) y se exponen algunas de sus ideas acerca del género novelesco. Ninguna de las obras de Andrés Castilla se reproduce en su totalidad, pero de casi todas se cita el principio y, sobre todo, el final. Escribir las últimas palabras es para Andrés una liberación³, un momento supremo que suele acompañarse de algún rito privado, como adornar con arabescos la

1 Entre los numerosos estudios dedicados al cambio que sufrió el tratamiento del desenlace en la transición de la novela decimonónica a la moderna destaca el libro de Alan Friedman, *The Turn of the Novel. The Transition to Modern Fiction* (London/ Oxford/ New York, Oxford University Press, 1970).

2 Ramón Gómez de la Serna, *El novelista* (Madrid, Espasa-Calpe, 1973).

3 La redacción de la novela *Pueblo de Adobes* termina en el capítulo XXVI, titulado "Nueva Liberación", y después de poner el punto final, Andrés Castilla se siente aliviado: "¡Ah! -respiró el novelista liberado de una nueva novela" (p. 165). *El biombo* se remata con "El empujón libertador" del capítulo XLV.

palabra FIN¹, este "FIN respiratorio" (p. 223), la "breve palabra ideal" (p. 279), y fumar un bien merecido puro². No sorprende que la historia de un escritor tan obsesionado por los finales de sus textos se cierre con una apología de la novela y sus desenlaces:

"Los novelistas deben ser muchos, distintos, entrecruzados, pues hay mil aspectos de lo real en sus mareas movidas por lo fantástico que hay que perpetuar. Todas las combinaciones del mundo son necesarias para que éste acabe bien desenlazado, y si inspira a la vida una ley de necesidad, se podría decir que está bien que existan todas las novelas posibles y que alguien tenía que tramar las que aparecieron viables.

Hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías, hay que apuntar todas las realidades, hay que cruzar cuantas veces se pueda la carta del vano mundo, el mundo que morirá de un apagón." (p. 287)

La literatura confiere al mundo los desenlaces de que carece. Este mundo, sin embargo, se apagará abruptamente. Igual que en todo *El novelista* no se respeta aquí la línea de demarcación entre la ficción (las obras del novelista) y la realidad (esta ficción de realidad en que vive el protagonista). De modo idéntico el sentido de *mundo* se revela ambiguo: por un lado, se trata del mundo extraliterario (o más bien del nivel narrativo que simula este mundo) que dejará de existir para el novelista cuando éste muera, por otro lado es el mundo novelesco mismo que se acaba con esta tremenda fórmula final: "el mundo que morirá de un apagón".

El texto contiene en sí mismo un antídoto contra este apagón. Perpetuar lo efímero es un truco para sobrevivir al gran apagón de la muerte individual. La repetibilidad infinita del texto en sucesivas

1 "Como siempre que escribía FIN en las cuartillas, el novelista se sentía dispuesto a convidarse a lo que fuera preciso. Puso al FIN un cierre de adorno, una contera de filigrana y se dispuso a salir a la calle" (p. 86).

2 "El novelista había llegado al final deseado, a aquella tregua en que siempre volvía de un entierro, de una despedida, de una ausencia en que sus personajes se iban a la Isla de los Personajes de Novela ya explotados. // Buscó en su caja de habanos el puro con que se premiaba las conclusiones [...]" (p. 252).

lecturas permite reanimar cuantas veces se quiera el vano mundo de la novela y dar así la ilusión de rescatar la vida del apagón definitivo¹. Ante el dilema del final ineluctable (todo relato lineal tiene que llegar a un punto terminal), pero al mismo tiempo inaceptable por su arbitrariedad (todo relato puede reanudarse y prolongarse eternamente más allá de ese punto)², la metaficción contemporánea busca estrategias para mitigar o para reforzar la sensación de corte abrupto, impuesto desde fuera, del cierre del texto. Algunos escritores ceden a la tentación del texto infinito convirtiendo el final en principio de un universo ficticio que resucita y se regenera sin fin, otros celebran el gran apagón como apocalipsis del mundo novelesco en un espectáculo de auto-consunción y disolución.

* * *

Al primer grupo, los novelistas deseosos de escribir un libro sin final, un cuento de nunca acabar, Borges le ofrece toda una serie de modelos teóricos de textos infinitos. *El Libro de arena*, compuesto

1 Este rescate no puede ser más que ilusorio, como constata Carmen Martín Gaité en *El cuento de nunca acabar* [1983] (Barcelona, Destino, 1989²): "la verdad es que no sé para qué estoy escribiendo, ni para quién, ni para cuándo. Es como intentar meter el mar en casa. Porque, aun suponiendo que lograra rescatar del apagón definitivo el rastro de una tarde como la de ayer, pintarla exactamente igual a como era fuera de nosotras [...], eso no sería, a fin de cuentas, más que una delicada pieza de relojería rematadísima pero inútil, si no se llegase a encontrar el conjunto en que hay que engazarla. Y es que no se puede. Lo más que puede pasar a veces es intuir la carencia de ese conjunto, sentir su sed desde el desierto, su aguijón, pero otra cosa no se puede, no llegaría el tiempo de toda una vida para intentarlo, aunque no nos dedicáramos a otra cosa hasta morirnos o terminar locos, no, sería inabarcable, sería el cuento de nunca acabar" (p. 277).

2 "Prácticamente toda narración puede ser infinita, igual que amorfa, como la vida. Darle un final, darle una forma, es la prueba más clara de su irrealdad", opina Gonzalo Torrente Ballester en el prólogo a *La isla de los jacintos cortados* [1980] (Barcelona, Destino, 1984), p. 15. Para Carmen Martín Gaité, el final tampoco corresponde a una exigencia intrínseca del texto, sino viene impuesto por factores no narrativos: "Un cuento contado con verdadera afición, si no mediara la fatiga, no tendría porqué acabar, sería un perenne estado placentero discurriendo hasta la hora de la muerte, única hora «de la verdad» capaz de poner en cuestión y quebrar las infinitas posibilidades de la palabra": *El cuento de nunca acabar*, op. cit., p. 19.

de infinitas páginas infinitamente delgadas, tiene la pequeña desventaja de que "no puede ser, pero es. El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera; ninguna, la última"¹. En *El jardín de senderos que se bifurcan*, atribuido al chino Ts'ui Pên, la infinitud resulta de una negación radical de seleccionar: "En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta -simultáneamente- por todas"², multiplicando "ad infinitum" las intrigas y los desenlaces. Descartados estos dos libros por imposibles, quedan tres propuestas que se prestarían a una eventual imitación.

Sería imaginable (e incluso factible), una "obra hereditaria, transmitida de padre a hijo", cuya elaboración fuera un proceso eterno "en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores"³. Este libro se presentaría siempre en un estado inacabado, pero no dejaría de tener, en cada momento de su gestación, un final provisional, una última palabra infinitamente sustituida por las próximas "últimas" palabras que se van añadiendo a lo largo de los siglos. No conocemos, desgraciadamente, ningún ejemplo de este género.

El segundo procedimiento de eternizar el texto, la autocita y "mise en abyme" del relato dentro del relato, sí está documentado, p. ej. en el *Ramayana* de Valmiki⁴ o en *Las 1001 Noches* "cuando la

1 En: Jorge Luis Borges, *El libro de arena* [1975] (Madrid/ Buenos Aires, Alianza/ Emecé, 1991⁹), p. 97.

2 En: Jorge Luis Borges, *Ficciones* [1956] (Madrid/ Buenos Aires, Alianza/ Emecé, 1986¹³), pp. 111-112.

3 *Ibidem*, p. 111.

4 "En el libro final, los hijos de Rama, que no saben quién es su padre, buscan amparo en la selva, donde un asceta les enseña a leer. Ese maestro es, extrañamente, Valmiki; el libro en que estudian, el *Ramayana*. Rama ordena un sacrificio de caballos; a esa fiesta acude Valmiki con sus alumnos. Éstos acompañados por el laúd, cantan el *Ramayana*. Rama oye su propia historia, reconoce a sus hijos y luego recompensa al poeta..."; Jorge Luis

reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito"¹.

Cuando la autocita del principio se desplaza del centro al final del texto, la estructura de cajas chinas de *Las 1001 Noches* se transforma en el modelo del texto infinito que más éxito ha tenido en la literatura en lengua española: el Uroboros, la serpiente que se muerde la cola, o sea, el "volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente"². Borges, obsesionado por la idea de la eternidad, nos recuerda también que "Heráclito había dicho que en la circunferencia el principio y el fin son un solo punto"³. Con la forma circular, el cuento de nunca acabar es un cuento de siempre empezar y tiene además la ventaja de alcanzar la eternidad con una cantidad bien delimitada de palabras. Así es posible que un libro ya clásico de la metaficción norteamericana, *Lost in the Funhouse*⁴ (1968) de John Barth, empiece con un texto interminable, pero al mismo tiempo brevísimo: "Frame-tale" consta de nada más que un letrero, impreso verticalmente en la franja marginal de la hoja, que reza: "ONCE UPON A TIME THERE" (p. 1), y continúa, a vuelta de página: "WAS A STORY THAT BEGAN" (p. 2), con las instrucciones para fabricar una cinta de Möbius: "Cut on dotted

1 *Ibidem*, p. 111. Numerosos cuentistas metaficcionales recurren a este viejo truco oriental de elegir a un personaje que dentro de la historia empieza a relatar literalmente esta misma historia. Lo utiliza también el indio británico Salman Rushdie en *Haroun and the Sea of Stories* [1990] (London, Granta/ Penguin, 1991), cuyos protagonistas son un narrador profesional de historias, Rashid Khalifa, y su hijo Haroun: en una crisis personal, Rashid pierde el don de narrar y lo recupera cuando, después de un sueño fantástico, comienza a contar (p. 206) a un público estupefacto la historia de la pérdida y la recuperación de esta facultad con las mismas palabras que lo hace Rushdie.

2 En: Jorge Luis Borges, *Ficciones*, *op. cit.*, p. 111.

3 Jorge Luis Borges, *El libro de los seres imaginarios* (Barcelona, Bruquera, 1986⁴), s.v. *Uroboros*, p. 200.

4 John Barth, *Lost in the Funhouse. Fiction for Print, Tape, Live Voice* (Toronto/ New York/ London, Bantam Books, 1978⁸).

line. Twist end once and fasten AB to ab, CD to cd" (p. 1). El resultado es un principio repetido sin fin de un cuento sobre otro cuento que nunca llegará a contarse: érase una vez un cuento que empezó: érase una vez un cuento que empezó: érase una vez..., etc. Sin embargo, para que el relato sea realmente infinito, no es suficiente la mera coincidencia textual de comienzo y final: ésta podría también ser señal de simetría y equilibrio, o de parálisis y agotamiento. Volver al punto de partida no significa partir de nuevo. Excepto los casos en que la reiteración pone de manifiesto la imposibilidad de salir de un círculo vicioso (p. ej. en algunas piezas del teatro del absurdo, v. gr. *La cantatrice chauve* y *La leçon* de Eugène Ionesco), es necesario el cambio de nivel narrativo al final¹, p. ej. en una "mise en abyme" del libro dentro del libro o por la delegación de la función narradora (o lectora) a otro personaje, por una especie de renacimiento del narrador o del receptor².

El primer paso hacia el texto infinito se da en las obras donde un tópico del "incipit", el hallazgo (el descubrimiento, la aparición o la simple mención) del manuscrito, se proyecta del comienzo al final

1 Sin este cambio de nivel predomina la impresión de estancamiento del relato llegado a un punto muerto, o del círculo que se cierra porque la narración está completa, p. ej. en la coincidencia parcial (pero con variantes significativas) del principio con el último párrafo de *La lluvia amarilla* (1988), de Julio Llamazares, o en el epílogo de *Sangre de amor correspondido* (1982), de Manuel Puig, que repite, también con ligeras modificaciones, fragmentos selectos del primer capítulo. Excluimos de este estudio las novelas que vuelven al principio de la historia, pero no del texto, o las que sólo declaran la intención de reempezar, como lo hace la narradora de *La cólera de Aquiles* (1979), de Luis Goytisolo, después de un rito purificador, en este cierre metaficcional: "Un baño que relaja y tonifica el cuerpo al tiempo que esclarece las ideas. Justo lo que necesitaba antes de volver a emprender una última revisión de estas páginas" (Madrid, Alianza, 1987), p. 281.

2 ¿Sería atrevido ver un embrión de tal reiniciación de la historia en aquel pasaje de la última escena del *Hamlet* (acto V, escena 2, vv. 360-374) donde Horatio anuncia a los recién llegados el relato de los antecedentes del triste desenlace ("And let me speak to th' yet unknowing world/ How these things came about"), es decir, promete narrar todo lo que el público acaba de ver en la escena?

de la novela. En el último párrafo de *El desorden de tu nombre*¹ (1988), de Juan José Millás, el protagonista vuelve a casa con "la absoluta seguridad de que cuando llegara al apartamento encontraría sobre su mesa de trabajo una novela manuscrita, completamente terminada, que llevaba por título *El desorden de tu nombre*" (p. 172). En el cierre de *Nubosidad variable*² (1992), de Carmen Martín Gaité, las dos narradoras-protagonistas comparan y revisan sus textos que iban redactando a lo largo de la novela, cuando empieza a llover. Mientras recogen rápidamente sus papeles, un chico salva un folio escapado: "Estaba recién escrito y la tinta se había desteñido sobre una de las palabras en letra mayúscula. No eran más que dos. La primera, NUBOSIDAD, casi no se leía" (p. 391). El título de la novela es el principio absoluto del texto, pero a la vez el rótulo con que se sella el conjunto acabado, completo, que constituye la entidad literaria llamada *Nubosidad variable*. El título es principio y fin: lo inventan las dos narradoras después de escribir sus cuadernos y cartas que ahora están juntando en una novela, lo inventó Carmen Martín Gaité *antes* de emprender la redacción de *Nubosidad variable*, como declaró la autora en una entrevista: "resulta que le pongo ese título a esta novela desde el primer día en que empecé a escribir"³. En novelas que ponen el acento no en el relato de una aventura, sino en la aventura de un relato, no en el texto como producto, sino en el proceso de su producción, no sorprende que el libro concluso (el producto) no se encuentre antes de que acabe nuestra lectura (el proceso receptor, que parte del texto acabado) de la historia de los antecedentes del texto (el proceso creador, que aspira al acabamiento como meta). Mariana León, una de las dos narradoras de *Nubosidad variable*, lo dice así: "Al fin y al cabo, eso es lo que más importa de las historias, al margen del final que vayan a tener:

1 Juan José Millás, *El desorden de tu nombre* (Madrid, Alfaguara, 1990¹¹).

2 Carmen Martín Gaité, *Nubosidad variable* (Barcelona, Anagrama, 1993¹²).

3 Carmen Martín Gaité en una entrevista con Guillermo Altares, en: "El Urogallo", LXXVI/ LXXVII, sept.-oct. 1992, pp. 14-20, citamos p. 20.

registrar sus preliminares" (p. 275). Aunque en estos dos ejemplos la presencia del manuscrito insinúe la posibilidad de coger y leerlo, o sea invita a releer la novela entera, predomina aquí la insistencia tautológica en el carácter acabado que ha alcanzado la obra: en el momento de llegar a la última frase se dice explícitamente que este punto que la cierra marca realmente el final del texto, como si la arbitrariedad con que se ha impuesto este punto final exigiera su confirmación¹.

La misma Carmen Martín Gaité dio un paso más hacia el texto infinito en el cierre de *El cuarto de atrás*² (1978). Aquí no sólo aparece al final el manuscrito epónimo, que se ha completado misteriosamente durante las largas conversaciones y reflexiones que constituyen la novela, sino la narradora empieza además a leerlo, de modo que no queda duda acerca de la identidad del texto contenido, los 182 folios recién encontrados, con el texto que lo contiene, el libro de Carmen Martín Gaité que acabamos de leer:

"Ya estoy otra vez en la cama con el pijama azul puesto y un codo apoyado sobre la almohada. El sitio donde tenía el libro de Todorov está ocupado ahora por un bloque de folios numerados, ciento ochenta y dos. En el primero, en mayúsculas y con rotulador negro, está escrito «El cuarto de atrás». Lo levanto y empiezo a leer:

¹ Un bonito cierre tautológico en una metanovela de la lectura nos brinda Italo Calvino en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*: "Ludmila chiude il suo libro, spegne la sua luce, abbandona il capo sul guanciale, dice: -Spegni anche tu. Non sei stanco di leggere?// E tu: -Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino" (Torino, Einaudi, 1979), p. 263. La mención del título, combinada con la referencia al carácter concluso de la historia, es una recurso autorreferencial que se usa también en textos que no son abiertamente metaficcionales, p. ej. en esta última frase de *El reinado de Witiza* (1968), novela policíaca de Francisco García Pavón: "Ya acabó el reinado de *Witiza*- le dijo *Plinio* al oído" (Barcelona, Destino, 1991³), p. 259. No se puede excluir una filiación directa o indirecta entre tales cierres novelescos y la frecuencia de este tópico final en el teatro clásico español, donde abundan fórmulas terminales como "Y aquí, discreto senado,/ *Fuente Ovejuna* da fin": cf. Bruce W. Wardropper, *The Dramatic Epilogue in Golden-Age Spain*, en: "Modern Language Notes", CI, núm. 1, 1986, pp. 205-219.

² Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás* (Barcelona, Destino, 1992⁸).

«...Y sin embargo, yo juraría que la postura era la misma, creo que siempre he dormido así, con el brazo derecho debajo de la almohada y el cuerpo levemente apoyado contra ese flanco, las piernas buscando la juntura por donde se remete la sábana...»

¡Qué sueño me está entrando! Me quito las gafas, aparto los folios y los dejo con cuidado en el suelo. Estiro las piernas hacia la juntura de la sábana y, al ir a meter el brazo derecho debajo de la almohada, mis dedos se tropiezan con un objeto pequeño y frío, cierro los ojos sonriendo y lo aprieto dentro de la mano, al tiempo que las estrellas risueñas se empiezan a precipitar, lo he reconocido al tacto: es la cajita dorada." (pp. 210-211)

Ni la metaficción ni el truco del final que cita el principio son privilegios de una literatura sofisticada o experimental: por el contrario, el cuento de nunca acabar se conoce en muchas variantes de versos que los niños aprenden de memoria, y José Antonio Millán recurre a este tipo de "mise en abyme" en un original cuento infantil sobre las aventuras de un cuentecito que no crece, C.: *El pequeño libro que aún no tenía nombre*¹ (1993), que comienza: "Esto era una vez un Cuentecito muy pequeño, muy pequeño, que no levantaba más que dos líneas del suelo: «Érase una vez» y «Fin»" (p. 13), y termina cerrando el círculo:

"Y mientras tanto, el Cuentecito soñaba que había crecido, y era un bonito cuento que, por cierto, se llamaba C.: *El pequeño libro que aún no tenía nombre*, y que empezaba «Esto era una vez un Cuentecito muy pequeño, muy pequeño...». Y mientras se leía, se durmió" (pp. 85-86).

Ahora bien, tanto en *El cuarto de atrás* como en el cuento de Millán, el flujo del texto se frena inmediatamente después de ceder, por un breve instante, a la tentación de la repetición infinita: la lectura reiniciadora del relato se interrumpe después de las primeras palabras porque el personaje-lector se duerme. Sin este freno, los dos cabos se juntan y la cinta de Möbius se cierra

¹ José Antonio Millán C.: *El pequeño libro que aún no tenía nombre* (Madrid, Siruela, 1993).

realmente. Prescindiendo aquí de los importantes ejemplos latinoamericanos, el cierre de *Autobiografía de Irene* (1948), de Silvina Ocampo, y su imitación por Isabel Allende en *La casa de los espíritus* (1982), nos contentaremos con estudiar dos novelas españolas recientes que muestran la compatibilidad del eterno retorno metaficcional con formas narrativas tradicionales, como el folletín y el relato de viajes, que por su habitual estructura lineal parecen oponerse de antemano a los caprichos del círculo.

* * *

Antonio Muñoz Molina cuenta en *Los misterios de Madrid*¹ (1992) una historia detectivesca que explota e ironiza los procedimientos narrativos de la novela folletinesca a lo Eugène Sue. Se relatan un caso criminal y una peligrosa investigación. Ha desaparecido la imagen del Santo Cristo de la Greña, que suele llevarse por las calles de Mágina en las procesiones de la Semana Santa. Un periodista local, Lorencito Quesada, viaja a la capital donde, tras una serie de horripilantes aventuras en un Madrid infernal, logra recuperar la efigie sagrada. El desenlace contiene los ingredientes convencionales de un final decimonónico: la solución del enigma (se revelan identidad y móviles de los ladrones) se combina con una anagnórisis inesperada (don Sebastián Guadalimar, presidente de la cofradía del Santo Cristo de la Greña, se entera de que su mujer Concha tiene una hija adulta, Olga, y la reconoce como su heredera), y la justicia poética se lleva la victoria en la lucha contra el mal (se restituye el objeto robado a sus legítimos propietarios).

Hasta aquí, *Los misterios de Madrid* parecen oponerse diametralmente al experimentalismo de la metaficción contemporánea. Sin embargo, en el final se rompen unas constantes que antes han encauzado el relato en un bien definido esquema narrativo. Primero se anula la distancia entre el narrador y el protagonista cuando, en las últimas páginas, Lorencito Quesada

¹ Antonio Muñoz Molina, *Los misterios de Madrid* (Barcelona, Seix Barral, 1992). Cf. también la reseña de Miguel García-Posada, *El folletín como divertimento. El juego irónico de Antonio Muñoz Molina*, en: "El País" (ed. internacional), núm. 13, 4-I-1993.

recibe en su casa al joven yo-narrador, un mancebo de farmacia que sólo ahora se concretiza como personaje de la novela¹: "[Lorencito Quesada] empujó la puerta de cristales, que hizo sonar una campanilla. Y es en ese momento cuando tiene entrada en esta historia mi humilde persona" (p. 186). La segunda ruptura es mucho más significativa: en el cierre mismo, Lorencito Quesada pone en marcha un magnetófono y empieza a contar sus aventuras, es decir, la misma historia que hemos leído en *Los misterios de Madrid*:

"-Fue hace unas tres semanas -comenzó, paladeando el primer sorbo de vino dulce-. Daban las once en el reloj de la plaza del General Orduña..." (p. 188).

Las palabras con que Lorencito empieza su relato son idénticas al comienzo de la novela de Muñoz Molina. La estructura episódica, lineal y prolongable "ad libitum", se convierte con esta oración terminal en estructura circular, cerrada e infinitamente repetible. El final es el principio que es el final. La enunciación de la última frase de una narración cronológica es paradójicamente anterior a todo el texto que la precede² (pero no a los acontecimientos narrados). El último suceso de la historia es el enunciado de un personaje y está al origen de otro enunciado en que este personaje desempeña el papel de protagonista. Los comienzos de ambos enunciados coinciden literalmente: el segundo se dice dentro del primero, se subordina pues lógicamente a éste, pero al mismo tiempo es la condición indispensable de su existencia.

1 Un lector atento puede darse cuenta desde la primera frase de que el narrador debe de ser un compatriota de Lorencito Quesada, pues califica a éste de "corresponsal en nuestra ciudad" (p. 7; subrayamos nosotros) del periódico *Singladura*.

2 Según Umberto Eco, las novelas clásicas suelen fundar su trama en una cadena causal que los epistemólogos definen como "abierta", es decir, entre los sucesos se establece una sucesión lógica lineal que nunca nos obliga a volver al punto de partida (A->B->C->{...}->n). Este orden lógico se respeta en *Los Misterios de Madrid*, hasta que se juntan los dos cabos del texto en el cierre: la cadena "abierta" se transforma en "cerrada" en que "un evento possa anche diventare la causa di altri che pure ne costituivano la causa remota"² (A->B->C->{...}-> A), o sea una cadena circular; Umberto Eco, *Le poetiche di Joyce* (Milano, Bompiani, 1982), p. 139.

Hay más: si el protagonista ocupa la posición del narrador, es de suponer que narra su historia en primera persona. *Los misterios de Madrid* se cuentan en tercera persona, aunque se respete siempre el punto de vista de Lorencito Quesada. Se trata, pues, de una segunda versión elaborada por aquel joven recién aparecido en el texto. Este último es el resultado de una transcripción autorizada, pero no vigilada, por el primer autor: "Usted guardará la grabación de mis palabras, y para mayor seguridad no estaría mal que las transcribiera en sus ratos libres" (p. 187), dice Quesada antes de empezar a grabar. No obstante, si hay dos versiones y sólo poseemos una, no sabemos en qué grado se ha manipulado el original. Al interior del mundo ficticio hubo, pues, una serie de acontecimientos que sólo conocemos indirectamente: de los dos textos, el primer relato por Lorencito Quesada no está a nuestro alcance, e ignoramos si el texto definitivo, elaborado por el mancebo de farmacia, es una transcripción fidedigna. El cierre de *Los Misterios de Madrid* plantea un problema central de la metaficción, el de la relación entre los sucesos reales y los diversos modos de darles forma verbal y de integrarlos en estructuras narrativas.

La frontera entre ficción y realidad se borra por completo cuando tomamos en consideración las condiciones de la publicación del texto. El joven transcriptor confiesa que admira a Lorencito Quesada y sueña con hacer una carrera literaria semejante:

"Ya sé que el mío es un sueño inalcanzable, pero cada vez que abro las páginas de *Singladura* y veo en ellas un artículo, una interviú o un reportaje firmados por Lorencito Quesada, cada vez que sintonizo Radio Mágina y escucho su bien timbrada voz, doy en imaginar que alguna vez yo podría ser como él, que las cosas que escribo, robándole horas al sueño, se publicarán un día, en letras de molde, en la última página del periódico, tal vez con una pequeña foto mía en el encabezamiento, y llegarán a todos los rincones de la provincia." (pp. 186-187).

Antes de ser reunidos en un libro, los 28 capítulos de *Los misterios de Madrid* se publicaron en otras tantas entregas en el periódico "El País", entre agosto y septiembre de 1992. Las condiciones de

aparición del folletín de Muñoz Molina en nuestra realidad corresponden, pues, al sueño del transcriptor en el mundo ficticio. La ficción se refiere irónicamente a la realidad extraliteraria, y ésta puede suministrarnos un detalle importante que todavía falta en el desenlace de la novela. El desenlace ha quedado incompleto porque los culpables no han sido castigados. Lorencito sabe demasiado, y a pesar de que prometió no divulgar sus conocimientos, teme la venganza de los delincuentes. Por eso acude a un confidente y le entrega el "cassette" con su testimonio, pero prohíbe la publicación:

"Sólo si yo desaparezco de repente, o si muero en extrañas circunstancias, estará usted autorizado a difundir el contenido de las cintas. Júremelo, o prométamelo".

(pp. 187-188)

Si aceptamos el juego y olvidamos por el momento la diferencia entre la novela de Muñoz Molina y la versión transcrita de la grabación, entonces el hecho de que las revelaciones de Lorencito Quesada realmente se han divulgado en el periódico significa justamente que aquél ha desaparecido o muerto en extrañas circunstancias¹. Así, un suceso extraliterario funcionaría como elemento de la narración: según las reglas de este juego, nuestra lectura presupone un crimen escamoteado, posterior al acabamiento del texto, pero legitimación de su publicación.

* * *

Al principio de *El camino del corazón*² (1992) de Fernando Sánchez Dragó, una mujer, Cristina, empieza a narrar el viaje por varios países asiáticos de un hombre, Dionisio. Citando y reformulando las cartas que le llegan de las sucesivas etapas, Cristina elabora una novela que relata, episodio por episodio, el

¹ También sería imaginable que el transcriptor ambicioso haya publicado el texto sin la autorización de Lorencito. No obstante, podemos descartar esta interpretación por inverosímil, puesto que el mancebo de farmacia dice explícitamente que juró respetar la interdicción, detalle que un perjurio suprimiría para no denunciar a sí mismo.

² Fernando Sánchez Dragó, *El camino del corazón* (Barcelona, Planeta, 1992). Esta novela fue finalista del Premio Planeta en 1990.

proceso de aprendizaje de Dionisio en su búsqueda "de la sabiduría y la felicidad" (como reza un eslogan publicitario en la portada) que espera encontrar tanto en las religiones y filosofías orientales como en el contacto con la gente pintoresca que va conociendo durante sus andanzas, los pícaros trotamundos y los "hippies" alucinados de la moda psicodélica de los años 60. La historia ajena se combina con la historia de una novela y la autobiografía de la narradora-escritora, el progreso simultáneo del embarazo de Cristina (que Dionisio ignora) y de una enfermedad incurable. Cuando Dionisio vuelve a España, se encuentra con un final y un nuevo principio: una mujer muerta de cáncer y una hija recién nacida. Cristina no llegó a redactar los últimos capítulos de su novela, peor aun, destruyó el manuscrito, de modo que Dionisio se compromete a reescribir esta "novela de amor, de desamor, de viajes y de aventuras" (p. 278). Mientras que antes el *yo* del enunciado correspondía realmente al yo de la enunciación, Cristina, en el cierre el hombre adopta la perspectiva y la voz de ella y cuenta sus propias vivencias como si volviera a verlas con los ojos de la mujer, empezando su texto con las mismas palabras (pero impresas ahora en cursiva): "*Sigo viéndole. No se va de mis pupilas. Está sentado, casi a ras del suelo, en la cama turca del cuartucho [...]*" (p. 278). En cierta fase de su viaje, Dionisio dudaba si Hölderlin estaba equivocado al decir que "*al final del camino todo seguirá como al comienzo*"¹ (p. 222; cursivas del original). La identidad textual de final y principio parece dar la razón a Hölderlin, pero sólo se trata de una identidad superficial, puesto que la situación en que escribe Dionisio es completamente distinta de la en que escribía Cristina, aunque las formulaciones de ambos sean congruentes. Como en el caso de *Los misterios de Madrid* con su modelo folletinesco, la novela de Sánchez Dragó transforma en su último párrafo una estructura típica de géneros con narración episódica y lineal (aquí, p. ej., de la novela picaresca y del relato de viaje) en un círculo cerrado o, mejor, en una espiral en que cada nueva vuelta, aunque esencialmente repetitiva, supera las anteriores. La cronología como principio de construcción en que se basaba la subdivisión en

¹ Todavía no hemos podido identificar la procedencia de esta cita: en las concordancias del *Hyperion* y de la poesía de Hölderlin no se encuentra ninguna frase que pudiera corresponder a esta traducción española.

capítulos, titulados con los nombres de los meses del año, de enero a diciembre, deja de ser un orden de sucesión y se revela periodicidad, concepción cíclica del tiempo. El esquema arquetípico del eterno retorno se traspone de la cosmogonía a la literatura: *El camino del corazón* repite el ciclo de creación (la novela que Cristina está escribiendo), agotamiento (extenuación física de Cristina por el cáncer), cataclismo (la destrucción del manuscrito aniquila el mundo novelesco y culmina con la muerte de la escritora-demiurga) y recreación (la reescritura del mismo texto por Dionisio coincide con el principio de un nuevo año)¹. En el final metaficcional, asistimos a una especie de metempsicosis de la función narradora que transmigra de Cristina a Dionisio, garantizando así la continuidad de la narración, igual que el nacimiento de la hija ha asegurado la continuidad de la vida.

* * *

Si la metaficción está de moda, el apocalipsis no lo está menos: éste es, etimológicamente, revelación, en concreto del final inminente, aquélla es también revelación, pero de los procesos de construcción y destrucción de universos ficticios. Las novelas abiertamente apocalípticas, en cuyas últimas páginas el mundo ficticio es, p. ej., arrasado por el viento (*Cien años de soledad*, de García Márquez) o quemado por el fuego de una epirosis literaria (*Die Blendung*, de Elias Canetti), no sólo reflejan una visión escatológica de la historia² y una tendencia implícita del género³,

¹ Cf. Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour* (Paris, Gallimard, 1969), sobre todo el capítulo II, "La régénération du temps".

² Cf. David Roberts, *The Sense of an Ending. Apocalyptic Perspectives in the 20th-century German Novel*, en: "Orbis Litterarum", XXXII, 1977, pp. 140-158.

³ Según el libro fundamental de Frank Kermode, *The Sense of an Ending* (London/ Oxford/ New York, Oxford Univ. Press, 1968), toda novela es teleológica y apocalíptica, pues presupone la creación (génesis) de un mundo ficticio condenado a la desaparición (apocalipsis) después del punto final. La condición humana es la del ser que siempre está a medio camino, "in the midst", y trata de conciliar su principio con el final todavía desconocido hacia el cual se orienta: la novela es el resultado y reflejo de los esfuerzos que hace el hombre para aceptar y soportar esta condición.

sino consuman de modo autorreferencial el acto de su propio acabamiento.

Consciente de que todo final de libro es un apocalipsis figurado, Gonzalo Torrente Ballester combina la revelación metaficcional con la revelación profética de la destrucción del mundo en *Fragmentos de Apocalipsis* (1977)¹. La ciudad imaginaria de Villasanta de la Estrella se pulveriza al compás de unas campanadas estremecedoras. La catedral, que fue el centro donde se cruzaban todas las historias, se descompone en pocos minutos:

"La primera campanada sonó al amanecer: cayeron muchos pináculos y todas las veletas. [...] Tardó un minuto la segunda, y, a esa misma distancia, las demás [...]: se venían abajo las ramas de los magnolios como las torres, y los troncos se desintegraban como la piedra misma. De la catedral, a la tercera campanada, quedaron algunos arcos, que se desmoronaron tres campanadas después" (p. 392).

En otra versión de este final, desechada por el autor pero finalmente añadida en apéndice a la edición de su novela, lo que se desintegra es el edificio lingüístico del texto mismo:

"La primera campanada sonó al amanecer: se destruyeron del susto algunos perifollos retóricos, metáforas y cosas de ésas. [...] Tardó un minuto la segunda, y, a esa misma distancia, las demás: era un sonido profundo [...] cuyo número de vibraciones no soportaban los sintagmas, menos aún los períodos, ni por supuesto los sustantivos y los adverbios, que se descomponían: en partes de la oración, en sílabas, en monemas, fonemas y semantemas, de manera que todo mi edificio de significaciones quedaba como arrasado" (p. 395).

La destrucción de la catedral de Villasanta corre paralelamente a la disolución de la obra literaria. Hay más: el edificio arquitectónico es espejo de la construcción verbal, ambas creaciones se caracterizan por su fragmentariedad y no pueden impedir que al

¹ Gonzalo Torrente Ballester, *Fragmentos de Apocalipsis* (Barcelona, Destino, 1982).

final sus partículas se independicen. El obispo medieval Marcelo que mandó erigir la catedral es un doble paródico de Marcel, narrador proustiano, quien, en las últimas páginas de *A la recherche du temps perdu*, hace planes para escribir una novela que sea como una catedral, es decir, una obra eternamente en construcción, un libro en que hay "des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de l'ampleur du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées!"¹. En el texto de Proust, el factor autorreferencial interviene al final cuando se formula un proyecto de escritura cuyo resultado previsible será justamente *A la recherche du temps perdu*, gigantesco relato de los preliminares de un libro cuyo principio se vislumbra en el desenlace. En la metaficción de Torrente Ballester, en cambio, el proyecto de una novela se abandona por irrealizable en el mismo momento en que la fragmentación, principio de construcción de este otro libro titulado *Fragmentos de Apocalipsis* que sí se ha llevado a cabo, alcanza su máxima realización. ¿Es realmente definitivo este final? La última frase, con una leve alusión incoativa, parece negarlo: "Yo, por mi parte, empecé a pensar en otra cosa?" (p. 394).

* * *

El autor que lleva el apagón a sus últimas consecuencias es Julián Ríos en *Larva. Babel de una noche de San Juan*² (1983), novela apocalíptica desde su subtítulo, carnaval del lenguaje que termina con las palabras "((Qué sucede? Nada. Seguramente se fundieron los plomos...))" (p. 449) y una página negra en vez del punto final. El apagón se entiende aquí al pie de la letra: se apaga la luz en el escenario ficticio, el texto desemboca en la oscuridad total, la negrura de la noche de San Juan.

Larva es una obra fascinante cuyo título es programa. *Larva* tiene que entenderse (por lo menos) en su triple sentido de 1.º

¹ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, en: *A la recherche du temps perdu* (Paris, Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, 1989), t. IV, p. 610.

² Julián Ríos, *Larva. Babel de una noche de San Juan* (Madrid, Mondadori, 1992).

'forma de los ejemplares jóvenes de ciertas especies zoológicas antes de la metamorfosis en animal adulto', 2.º 'fantasma, espectro, duende', y 3.º 'máscara'. Objeto de las constantes transformaciones y enmascaramientos son las palabras después de la confusión de las lenguas: los significantes se convierten en lugar de encuentro de los más diversos idiomas, en ellas se funden morfemas y lexemas plurilingües, de modo que el lenguaje mismo es el protagonista de esta novela que aspira a emular al *Finnegans Wake* de Joyce. Julián Ríos cuenta, en palabras de *Larva*: "El extraño caso del Dr. Freud y Mr. Joyce referido ventrilocuzamente en un espectrículo de vaciedades. Una algarabía aljamiada en españolé" (p. 11). La noche de San Juan del título se refiere a la carnavalesca fiesta nocturna del 23 al 24 de junio (una semana después del 16, es decir, del Bloomsday del *Ulysses*) en que tienen lugar las andanzas por Londres de la pareja proteica de Babelle y Milalias, protagonistas y autores de su propia novela. Evidentemente, la noche londinense de *Larva* es eco de la noche de Dublín del *Finnegans Wake*. Pero es también el sueño de una noche de verano, un viaje al final de la noche, y sobre todo, en honor a los múltiples avatares del santo epónimo, una noche escatológica del *Apocalipsis* según San Juan de Patmos, una noche oscura de San Juan de la Cruz, y una noche de aventuras eróticas de Don Juan Tenorio.

Larva representa una tendencia extrema de la metaficción moderna: la estética de Julián Ríos corresponde a lo que Patricia Waugh llama "intertextual overkill"¹, caracterizado por la eliminación de todo nexo entre la ficción y la realidad, la abundancia de neologismos y juegos de palabras, la proliferación anárquica de citas y alusiones literarias, de modo que la literatura nace de literatura y genera literatura, explotando y creando un código que permanentemente se destruye y se recrea a sí mismo. Las funciones dominantes del lenguaje son la metalingüística y la poética que se funden en la que Juan Goytisolo ha bautizado la función erógena. Todo es comentario en *Larva*: el comendador Don Gonzalo se transmuta en el comentador Herr Narrator,

¹ Cf. Patricia Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London/ New York, Methuen, 1984), pp. 145-148.

personificación ridícula del narrador, que se llama así en alemán por que es "Narr" (loco, bufón) y "Tor" (necio, tonto) al mismo tiempo. La disposición tipográfica del texto de *Larva* refleja la autoconsciencia lingüística: al relato de una fiesta de disfraces en el texto principal, impreso a la derecha en las páginas impares, se cotejan, en las páginas pares a la izquierda, numerosas notas donde se desarrollan variantes, se discuten malentendidos maliciosos, se contradice lo dicho, se interpolan las glosas del Herr Narrator, etc. Los párrafos más narrativos, sin embargo, se encuentran en las extensas notas a estas notas, reunidas en un apéndice titulado "Notas de la almohada" (pp. 451-558: el título recuerda el libro de Sei Shonagon, escritora japonesa del siglo XI).

El gran apagón que rematará *Larva* se anuncia desde el título de la quinta parte del libro, "Apagar, y vámonos", cuyo último capítulo, "Black out", plagado de referencias al color negro, termina con la página negra. El fin inminente del texto se tematiza en múltiples formas, ora personificado en un oscuro vate del apocalipsis ("Sosteniendo en alto una pancarta que rezaba THE END IS AT HAND, fin inminente, se abrió paso por entre la turbamulta el profeta barbudo", p. 429), ora en una mezcla de delirantes juegos plurilingües con citas de la más variada procedencia que aluden de algún modo al final literario:

Punto final, dijo un arci-
prestímiano pescozudo toman-
do el dado ((.)), y lo escondió en
la manga abriendo su misal
negro. Faré punto a mi librete
pero no lo cerraré... Os hice un
textículo, pero la glosa no es
minina, antes bien es gran
raprosa que sobre cada fábula
se entiende otra quisicosa.

4. Finish coronat-:

Piss off! FINISH estaba escrito con tiza en aquel pizarrón de los urinarios de The Castle. Y nuestro Pizarri-lllo políglota, [...] empezó a escribir con la mano libre debajo del rotundo FINISH

FINIS

FINI

FIN

FI

La esfinge de manos de araña levantaba su pizarra negra: FINISH⁴. FINE. FIN.

[...]

5. [...]

6. El fin?:

Elf in! El duende, por ende. Ende? La tonteoría endémica de querer dar fin... Nada se empieza ni se acaba, todo se continúa. (p. 440)

Du! Ende!, llamaban a voces a un duende saltarín que bailaba abrazado a una almohada⁵ desplumándola. Oye! Fin! El fin!⁶ (p. 441)

El fragmento citado ilustra el extremo eclecticismo y el desenfreno lúdico de Julián Ríos: unos versos del epílogo del *Libro de Buen Amor* (vv. 1626cd: "faré/ punto a mi librete, mas non lo çerraré"; vv. 1631abc: "Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa/ non creo que es chica, ante es bien grand prosa,/ que sobre cada fabla se entiende otra cosa")¹ se leen en el nuevo contexto como declaración de concebir *Larva* como obra abierta (en el sentido de Umberto Eco), la "tonteoría" de querer dar fin, en cambio, transforma jocosamente una célebre frase de Flaubert: "la bêtise

¹ Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor* (ed. Jacques Joset: Madrid, Espasa-Calpe, 1974), t. II, pp. 273 y 275. Mientras que los primeros versos se citan casi literalmente, los siguientes se transforman y parodian: el "pequeño libro de testo" del Arcipreste se vuelve así "textículo" contaminándose de "testículo", cada "cosa" en este texto es "quisicosa", es decir, enigma, rompecabezas.

consiste à vouloir conclure"¹. Esta "tonteoría" es endémica no sólo por ser muy vulgarizada y extendida, sino también porque la palabra *endémica* contiene el alemán *Ende*. En virtud de esta alquimia verbal, el *duende* español se germaniza al descomponerse en la secuencia alemana "Du! Ende!", pero *Ende* se traduce inmediatamente al español, "El fin", en cuya cadena fónica se descubre el inglés (y alemán) *elf*, que justamente quiere decir 'duende' y parece confirmar la primera lectura: "El duende, por ende", en que otra vez trasluce el omnipresente final: ¿por *ende* = *Ende*? Una palabra tema se despedaza en sus componentes fonéticos que se repiten en las más variadas combinaciones². Los significantes que en lenguas diferentes corresponden al significado 'fin' se atraen mutuamente o se confunden con sus homónimos. Las fronteras entre los idiomas dejan de existir: las palabras proteicas pasan de una lengua a otra y revelan sus inesperadas potencialidades sonoras y semánticas. El inglés *finish* se transforma, por substracción sucesiva de letras, en el latín *FINIS*, el adjetivo francés *fini*, el castellano *fin*, para mudarse, por fin, en el catalán *fi*.

Veamos ahora como se introduce la página negra. He aquí el cierre textual de *Babel de una noche de San Juan*:

1 Gustave Flaubert, en una carta (Damasco, 4-IX-1850) a Louis Bouilhet, en: *Correspondance* (Paris, Louis Conard, 1926), II (1947-1852), carta 267, p. 239. En otra carta (Croisset, 23-X-1863, a Mlle Leroyer de Chantepe), Flaubert es más explícito: "La rage de vouloir conclure est une des manies les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l'humanité. Chaque religion et chaque philosophie a prétendu avoir Dieu à elle, toiser l'infini et connaître la recette du bonheur. Quel orgueil et quel néant! Je vois, au contraire, que les plus grands génies et les plus grandes oeuvres n'ont jamais conclu"; V, carta 765, p.111. Cf. también Peter Whyte, *Téléologie et ironie. Techniques de la clôture chez Flaubert*, en: Alain Montandon (ed.), *Le Point final (Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand)* (Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de C.-F. II, 1984), pp. 87-99.

2 El profesor Jaime Siles tuvo la amabilidad de señalarme el parentesco entre esta práctica lúdica de Ríos y el principio de construcción del verso saturniano analizado por Saussure en sus apuntes sobre los anagramas: cf. Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Paris, Gallimard, 1971).

3. Luz? Luz negra?:

Vuelves oscuras hasta las palabrillas más claras...: V. NOTAS DE LA ALMOHADA 70, pág. 555.

4. Extinta, la noche de autos...:

Extinta?: V. NOTAS DE LA ALMOHADA 71, pág. 558.

(p. 448)

Al mismo tiempo Mandrake hizo un gesto (como si dirigiera la orquesta o como si escribiera en el aire aquel tronante final) y resonó un clamor en diversas lenguas, Luz!,³, cuando se hizo la oscuridad.⁴

((Qué sucede? Nada. Seguramente se fundieron los plomos)) (p. 449)

Esta oscuridad no es simplemente una luz apagada: el prefijo *ex-* de la luz "extinta" tiene que leerse como la preposición latina *EX*, es decir, se trata de la luz que sale de la tinta negra, la luz que emanan las letras impresas y que invade la página entera. La luz negra alude a una calidad de la escritura misma, como elucida Andrés Sánchez Robayna: "El hombre busca -y se busca- en la iluminación de tinta, en la luz negra"¹. El texto es un espejo de tinta que permite ver y entender "todas las apariencias del mundo"², y la página negra es la imagen de este espejo³. Si todos los libros de una biblioteca se imprimieran en una sola hoja, ésta resultaría completamente cubierta de la tinta negra de los mensajes

¹ Andrés Sánchez Robayna, *La luz negra (Ensayos y Notas, 1974-1984)* (Madrid, Júcar, 1985), p. 11.

² Jorge Luis Borges, *El espejo de tinta*, en: *Historia universal de la infamia* (Madrid, Alianza, 1978³), pp. 126-131, citamos p. 128.

³ Este espejo negro alude también a *Tinta* (Barcelona, Mall, 1981) del poeta Sánchez Robayna: cf. el ensayo *El espejo de tinta de Andrés Sánchez Robayna* en Julián Ríos, *La vida sexual de las palabras* (Madrid, Mondadori, 1991), pp. 39-44. *Tinta* es además otro ejemplo de un texto infinito, como explica el Herr Narrator en el ensayo citado: "Dicen las últimas líneas: *olas líneas pardelas arenales leídos en el papel del mar* -sin punto final. Y el primer poema del libro se titula *El mar que llega desde claves de piano*. Las dos valvas de *Tinta* coinciden, al cerrarse el libro" (p. 42).

superpuestos: la página negra de *Larva* no es ausencia, sino proliferación incontrolada de sentido.

La definición del gran apagón, en la penúltima nota de la almohada (dedicada al tema de la luz), como "Finsternis, sin fin" (p. 558), puede interpretarse de varios modos, según el grado de literalidad que se atribuye a la expresión. En una primera lectura, "Finsternis, sin fin" significa oscuridad infinita, negrura eterna. Hemos visto, empero, cómo Julián Ríos juega con los significantes de las palabras, tanto con su imagen acústica como con la grafía. "Finsternis, sin fin": el significante *Finsternis* puede leerse sin fin, p. ej., sin la terminación *-is*, o aun más literalmente, como *Finsternis* sin las letras de la palabra *fin* (o sin las de su equivalente latino FINIS) resulta, pues, un sorprendente forma híbrida, (*Fin-*) *stern* (*-is*). *Finsternis* contiene, como principio y remate, la palabra FINIS: en el signo lingüístico de la oscuridad, el final simbolizado está presente con todos sus fonemas y grafemas. Al mismo tiempo, se enciende en el centro de la *Finsternis* una estrella, un *Stern* que funciona como la negación verbalizada de la oscuridad absoluta. *Stern*, según la práctica lúdica de Ríos, alude al escritor inglés Laurence Sterne¹, en cuyo *Tristram Shandy*

¹ Las alusiones a Sterne, en forma de juegos de palabras, son numerosas en *Larva*, algunas se indican incluso, con números de página y línea, en el (por supuesto incompleto) índice onomástico del apéndice, p. ej. (subrayamos nosotros): "*Stern sternum!* Harsh and untuneful are the notes of love...: No se consterne con Sterne. A desternillarse de risa!" (p. 22, nota 8); "A argotar, gargot a gargot, la *sternebrossa* noche extinta" (p. 178, nota 3: en el adjetivo *sternebrossa* se funden lo tenebroso y Sterne con otro malabarista verbal, el poeta catalán Joan Brossa). También se alude a otra obra de Sterne, *A Sentimental Journey Through France and Italy*: "Después de cada viaje sentimental quizá Mr. Joyce sólo se prousterne ante las proustitutas en flor" (p. 282). Un erudito que estudia la hoja negra exclama: "Con su mala obra tenebrossa, escrita en gargot, el príncipe *sternebroso* me quiere tentar" (p. 433). La expresión "A cock and bullshstory" (p. 436) alude al enigmático cierre de *Tristram Shandy*: "L--d! said my mother, what is all this story about?- // A COCK and a BULL, said Yorick -And one of the best of its kind, I ever heard": Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (ed. Ian Campbell Ross; Oxford, Clarendon Press, 1983), p. 539. Aunque en general la obra de Sterne se considera como inacabada, hay opiniones discrepantes: cf. Wayne Booth, *Did Sterne Complete "Tristram Shandy"?*, en: "Modern Philology", XLVIII, núm. 3, february 1951, pp. 172-183.

volvemos a encontrar una hoja con dos caras negras, intercalada entre los capítulos XII y XIII del primer volumen. La página negra de *Larva*, aparentemente el "non plus ultra" de la incomunicación, el "rien ne va plus" del juego literario, se revela cita de Sterne, la expresión "Finsternis, sin fin" indica de modo original la referencia bibliográfica e incita a continuar la orgía lingüística.

En el contexto inmediato, el yo-narrador Tristram Shandy no comenta la hoja negra de Sterne, más tarde, sin embargo, alude a ella cuando aparece (entre los capítulos XXXVI y XXXVII del tercer volumen) una hoja marmórea no menos enigmática:

"I tell you before-hand, you had better throw down the book at once; for you without *much reading*, by which your reverence knows, I mean *much knowledge*, you will no more be able to penetrate the moral of the next marbled page (motly emblem of my work!) than the world with all its sagacity has been able to unravel the many opinions, transactions and truths which still lie mystically hid under the dark veil of the black one"¹.

En el texto de Ríos se dramatiza este fracaso de la sagacidad ante la polisemia enigmática e inagotable de la página negra, de "ta page nocturne" que es ruidoso "tapage nocturne" (p. 541). Docenas de interpretaciones extravagantes se anticipan al apagón final, en la visión esperpéntica de un "corro de carcadémicos, criticastrones, inquisidocutores, historeadores, pariodistas, etc., cacareando encocorados alrededor de la página negra" (p. 435). La cadencia vertiginosa de conjeturas exegéticas empieza con un sanjuanesco-goyesco "Cachito de la noche oscura del almanaque-larre" y termina en la autorreferencialidad: "Mal comienzo de la novela negra del negro zumbón", para duplicarse, en la nota a la izquierda, en otras propuestas, v. gr. "la representación gráfica de diversos apagones londinenses en momentos críticos" (p. 434). La explicación más sorprendente encontramos en la nota 4 de la página 424, donde se reproduce un dibujo de las sombras de dos caras que acercan sus bocas para besarse, lo que ocurre en la nota siguiente: "Fin feliz: // Fuga en lo

¹ Laurence Sterne, *op. cit.*, p. 180.

negro. Escape into the dark. Smooch! Fundidos al fin en un beso. Al fin, su besombra: [...]. Sigue un rectángulo vertical completamente negro, con el comentario: "La ampliación, más adelante", es decir, la página negra es la imagen de un tópico del "happy ending", el beso, y la negrura representa nada menos que la "amada en el amado transformada". La página negra se multiplica así de modo vertiginoso en un sinfín de finales. En fin, queda una esperanza:

j
j
 "Ya se aclarará todo al final. La ho--a negra será la ho--a
r
r
 en blanco... Y viceversa..." (p. 434).

La relación con el *Tristram Shandy* se confirma explícitamente en varios lugares, p. ej. en la nota de la almohada 62, titulada "Hoja negra", en que se quema el manuscrito de un capítulo carnavalesco:

"Al fin la pira expira... Uf.

La última hoja se contrajo y se estiró, parecía viva!, y se quedó tiesa. Carbonizada completamente, pero entera. Una hoja negra sobre el montón de cenizas.

Y él, me leyó el pensamiento?, dijo algo así: Al menos habré sacado algo en claro de esa noche cerrada: una hoja negra. [La cita sternebrosa que abría su Auto de Fénix.]"
 (p. 544).

El final negro representa, pues, como nuevo punto de partida, las cenizas de que renacerá el Fénix que, mucho antes, apareció ya como un avatar de FINIS, en una transformación de la famosa sentencia latina "FINIS CORONAT OPUS": "Váis acabando? O es fingimiento, finges que finges? O yes, sphinx! Phoenix coronat opus" (p. 323). En la nota correspondiente hay otra variante, "Fignis coronat opus" (p. 322), en que *fignis* es anagrama de la forma verbal FINGIS y contiene al mismo tiempo el fuego, IGNIS, cuyo resultado serán las cenizas. De las cenizas de *Babel de una noche de San Juan* nacerá el segundo tomo de *Larva*, todavía sin publicar, cuyo título será precisamente *Auto de Fénix*¹ y que

¹ Fragmentos de este segundo tomo se publicaron en revistas: cf. Suzanne Jill Levine, *Pasando Ríos al inglés*, en: Andrés Sánchez Robayna/

comenzará en "World's End", o "Word's End", que viene a ser el final del mundo y de la palabra, del mundo de las palabras, y al mismo tiempo nombre de uno de los escenarios de *Larva*, el bar londinense "World's End" en la calle homónima de Chelsea, cuya fotografía cierra el "Album de Babelle" que se añade a la novela en forma de apéndice, de modo que el letrero de "World's End" constituye el último mensaje lingüístico de *Babel de una noche de San Juan* y formará el primero del próximo libro. El fénix/FINIS volverá a surgir de sus cenizas: el apocalipsis es un "dacapocalipsis" (p. 434), puesto que el gran apagón sólo es una fase de transición en el ciclo del eterno retorno¹, y el primer libro de *Larva* es el

"signo de una noche sin fin ni inicio (infinit!), en cinta de Möbius, que alumbrará al alumbrado en el fuego eterno de un auto de fénix [...].

En el fin de la escritura, empieza el infinito de la lectura".
(p. 116)

* * *

Los ejemplos analizados parecen ilustrar que la actitud de la metaficción ante la aporía del final vacila entre la supresión (el escamoteo) y la ostentación (el espectáculo exhibicionista). La práctica del infinito texto circular recuerda los versos que el Autor, personaje en *El gran teatro del mundo* de Calderón, dirige al actor llamado Mundo: "tú el Mundo,/ que naces como el Fénix y en su fama/ de tus mismas cenizas"². Los apocalípticos, en cambio, ponen

Gonzalo Díaz-Migoyo (eds.); *Palabras para Larva* (Barcelona, Mall, 1985), pp. 149-157.

¹ Recuérdese la importancia que tiene la teoría de los ciclos de Vico en el modelo más importante de Ríos, el *Finnegans Wake* de James Joyce, texto infinito cuya última frase ("A way a lone a last a loved a long the"; (London, Faber & Faber, 1975), p. 628) se interrumpe abruptamente, sin signo de puntuación, para continuar en la primera página del libro que empieza con minúscula y alude claramente a la forma circular ("riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs"; p. 3).

² Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo* (ed. Eugenio Frutos Cortés; Madrid, Cátedra, 1985), p. 40, vv. 24-26.

el acento en la combustión del ave mitológica. Sin embargo, los dos extremos coinciden en la transmutación del final en principio cuyo animal alegórico es el Fénix. En cierto sentido, la dialéctica de disolución y renovación que hemos visto en el tratamiento del cierre es inherente a toda la metaficción. Recurriendo eclécticamente a formas tradicionales (p. ej. el folletín) o modernas (p. ej. Joyce), la metaficción las subvierte y recrea al mismo tiempo. Les inspira así una nueva flexibilidad que las salva de la anquilosis e impele la productividad de este género proteico que es la novela, género que está todavía lejos de haber llegado al final mientras abundan las novelas que exhiban su calidad de artefacto y hagan un principio de construcción de la transgresión de las fronteras entre realidad y ficción, textos que contengan su propia teoría y combinen la práctica creadora con la reflexión autocrítica.

Marco Kunz

Universidad de Basilea