

# TEORÍA DE LA EXTRAPOLACIÓN: LA NOVELA CONTEMPORÁNEA Y LA REFLEXIÓN TEÓRICA

*Robert Baah*  
Seattle Pacific University

*Y, para terminar, recuerda que tu origen  
y finalidad se cumple aquí y sólo aquí: en  
este mapa, en esta historia. Creo haberte  
sido útil, creo que he cumplido.*

EMPÉDOCLES. "El Tirano de Taormina"

Gran parte de la metaficción postfranquista se caracteriza por una paradoja que consiste en situarse entre lo que Frank Lentricchia ha llamado el impulso de esencializarse a sí misma en una vasta preservación textual y el estímulo contrario de hacerse relevante al colocarse en contextos discursivos (xiii). Es decir, mientras que la novela aspira a crear un mundo autónomo con su propia lógica, un mundo que brilla en su propio fulgor y que nos exige suspender la suspensión de la realidad como ilusión, resulta que nos abre, a la vez, algún resquicio por donde captar el subtexto extratextual o ideológico que determine las condiciones de su posibilidad de hacerse comprender (Linda Hutcheon, xii). Este carácter comprometedor de la novela metaficcional postfranquista se manifiesta en las teorías novelísticas elaboradas dentro del marco de las novelas mismas. La novela se convierte en un espacio dialogante donde convergen la historia, en el sentido que la emplea Genette, la crítica, la teoría y, algunas veces, las elucubraciones filosóficas. A partir de ese diálogo intergenérico han surgido varias especulaciones teóricas acerca de la escritura, la lectura y el lenguaje.

Dos estudios claves de David Herzberger, y uno de Andrew Sobiesuo, articulan y comentan el contenido y la significación de algunas de esas teorías. Herzberger examina el modo en que Luis Goytisolo procura reconciliar, en *Recuento*, el fetiche formalista y la efectiva referencia histórica y existencial de la obra literaria. Un año después, aísla y comenta cuatro proposiciones teóricas elaboradas novelísticamente por Luis Goytisolo, Gonzalo Torrente Ballester, José María Vaz de Soto y José María Merino. Dichas teorías tienen que ver con la intención novelística, el lenguaje literario, la tradición y la innovación literarias. Por su parte,

Sobiesno examina *Teoría del conocimiento*, de Luis Goytisolo, a partir de las funciones del autor y el lector. En sus conclusiones, los dos críticos señalan la importancia que la reflexión teórica ha cobrado en la novela española contemporánea.

El presente estudio se propone elucidar cuatro teorías novelísticas, propuestas en los años ochenta, que favorecen explícitamente la tematización de la experiencia humana en la obra literaria. El fervor estructuralista de los años sesenta y setenta impuso una negatividad sobre las aproximaciones históricas o extrínsecas de la crítica literaria. El lenguaje lo era todo, como se refleja en este aforismo de Derrida, que il n'y a pas de hors text". En los años ochenta esa perspectiva se ve acre y consecuentemente retada. Sin negar la función mediatizadora del lenguaje, la novela de los años ochenta rechaza la desvinculación de la realidad extratextual de los haceres novelístico y crítico. Las novelas que examinamos a continuación servirán para ilustrar cuatro teorías que apoyan la orientación inequívocadamente externalista de la metaficción postfranquista. Son éstas la relación existencial entre el autor y su obra, el uso del lenguaje metafórico, los valores de la digresión, y la importancia intrahistórica de la tradición oral. Quisiéramos argüir que aun en teoría la metaficción postfranquista no vacila en desembarazarse, paradójicamente, de aquella lógica de exclusión que rehuye admitir todo lo que no fuera estrictamente estetizante para acoger la lógica de inclusión que enmarca en la novela las pasiones vulgares y nobles del vivir real histórico. En sus proposiciones teóricas, la novela sugiere la unión de las perspectivas externalista e internalista; a veces se transforma en arma combativa, contra sus propias premisas ontológicas, contra la sociedad en que se gestiona y, también, contra los valores universales.

1.

## LA FUNCIÓN EXISTENCIAL

La gran mayoría de los cultivadores de la metaficción percibe la escritura como un modo de *engagement individuel*, una manera de vivir auténticamente, en el contexto existencialista de Jean Paul Sartre, o sea, de un ser útil en la vida. La excepción es que la metaficción española no concibe la obra literaria en términos de cumplir una acción social a gran escala, ni tampoco se limita el elemento de compromiso única y exclusivamente al contenido ideológico del texto. Más bien, la gestión de la obra y su forma acabada significan mucho para los autores y también para el resto de la sociedad, en la medida en que dan cabida a muchos temas de gran preocupación para los miembros de la comunidad en que escriben. Por ejemplo, al acabar la redacción de una poética historia del reino de Taormina, el historiador Arnaldo de Montferrat afirma lo siguiente:

Actuar en busca de la perfección y dar importancia a la vida es la labor a la que el hombre se debe volcar... Eso es lo que he tratado de hacer... He vivido a través de una historia que yo mismo iba narrando, pero que, en ocasiones, dominaba, me hacía actuar, decir, contar, lo que nunca hubiese dicho, hecho o contado... Y esa misma, majestuosa, embustera, atractiva historia, me ha de situar en el centro de los centros del Gran Patíbulo... Creo haber sido útil, creo haber cumplido (189-90).

Escribir la historia de Taormina es dar importancia a la vida, es cumplir con la existencia y ser útil a uno mismo, pero también es laborar para la Humanidad. El objeto que uno se propone realizar no ha de ser perfecto; basta hacer algo, porque no actuar, no escribir, es envolverse en el insano *otium*, aquel que no surte efectos existenciales puesto que se aboca a la náusea asfixiante, “causante de vidas baldías, inútiles, vacías” (110). Escribir es actuar, y actuar es dar sentido a la vida.

La misma percepción existencial de la novela, más otras, a veces contradictorias, recorren las páginas de *Arnaldo de Montferrat*. Ante la certeza de la futilidad de lo realizado en este mundo, el narrador-autor adopta una actitud que le permite trascender la vida, darle sentido, convertirle en arte o placer (58). Dicha actitud no es otra que la escritura, que por otra parte el narrador trata de convertir en un gesto cotidiano, en resorte de existencia, de acuerdo con su resolución de ser útil en la vida. Entonces la escritura se vuelve *pharmakon* contra el pesimismo, un paliativo para lo absurdo y también para los rasguños y las heridas de la vida (59). Escribir es desahogarse, admite Arnaldo:

Sé que no sé adónde voy y sé también que estos textos —que me permito como desahogo— pudieran muy bien ser la auténtica, fiel radiografía de mi alma..., por no decir entramado de sensaciones, sentimientos, ideas..., o revoltijo de lo inasible —pero palpitante— que hay en cada uno de nosotros (56).

Cualquiera que sea la catadura del texto, ya sea autobiográfica, histórico-mítica o fantástica, no hay lugar para dudar de la función utilitaria que cumple respecto al autor. Así, por ejemplo, si el narrador retrasa el encuentro con el mítico pueblo taorminense, girovagando entre incisos, digresiones y pirotecnias verbales, es para que pueda disfrutar al máximo de la escritura (180). Además,

Crear con amor y por amor un objeto inútil y bello es una manera de escapar a la sordidez de la rutina, a los embates de la rutina estéril, al agobio de sabernos insignificantes... Contemplar con amor y por amor un objeto inútil y bello es otra manera de salvarse del naufragio (108).

El narrador invoca la autoridad de Oscar Wilde, en cuanto a lo inútil y lo bello, para confirmar, irónicamente, la funcionalidad utilitaria de la obra literaria; se apoya en Oscar Wilde para luego subvertirle.

Siguiendo el mismo hilo de utilitarismo, hay un momento en el discurso del narrador cuando transforma la proposición cartesiana, *cogito, ergo sum*, “pienso, luego existo,” en “escribo, luego existo”. Esta convicción y certidumbre filosófica es la causante de que abandone su pluma al fluir del discurso, temeroso de que el silencio le haga desaparecer del mapa de la existencia:

Arnaldo de Montferrat no es nadie, no ha sido nadie a lo largo de los siglos, no hubiera sido nunca nadie, si no fuera porque ahora, en este preciso momento, está escribiendo su vida, [está] dando vida a los recuerdos, [está] verificando lo que no hubiera existido sin ser contado o lo que existió de otra manera... (130).

Escribir es darse a conocer, es salirse del anonimato. Es más, el acto de escribir “está movido por nuestra sed de ser y es... semilla de un futuro recuerdo” (132). De ahí que escribir es querer ser, se es cuando se escribe y el acto de escribir es un acto de perpetuación en el otro. Es esa perspectiva que hace que Arnaldo se entregue al “vagabundeo lúdico del lenguaje” (*Tirano* 78), haciendo del lenguaje “una falacia lucrativa” (160). Si rememora su vida es para inmortalizarse, y para que su nombre se perpetúe en las lenguas, única fórmula de prolongar ese fardo y superar ese castigo que es el tiempo biológico del individuo (*Arnaldo de Montferrat* 27). Escribir equivaldría a cultivar su propio jardín para que luego cuando se marche, el jardín sea el emblema de su fama, una fama que haya conquistado por sus propios esfuerzos (59).

Por otra parte, y a modo de anticlímax, Arnaldo dice que escribe por vanidad, y que le gusta

hablar sin finalidad, expresar un pensamiento nada pragmático, inútil: bello discurso que nace de la voluntad sin diana, una voluntad que apunta... hacia la totalidad y las partes, la composición y el detalle, la geometría y la arruga (93).

Esta negación del utilitarismo parece socavar todas las razones aducidas por el narrador para justificar la validez de la escritura ya que lo que plantea es una dialéctica entre dos posturas paralelas dentro del mismo marco discursivo. Afortunadamente, la novela proporciona la solución para esta dialéctica. Se trata de la determinación de Arnaldo de orientarse en su trayectoria escritural hacia la totalidad y las partes, una visión que incorpora a todos los elementos, pares, impares, conjuntivos, disjuntivos, todos en un mismo espacio verbal. Por lo tanto, el viraje contradictorio

de la novela ha de entenderse como suplemento de sus funciones utilitarias. Arnaldo nos dice en *Tirano* que “vivir es contradecirse” (190), pues implica actuar, equivocarse, confiar, desconfiar, amar, odiar, cantar, fluir, sentir, recordar, recibir y ofrecer (44). De ahí que cuando plasma su vida en la página adopta una técnica que le permita “conseguir la nivelación de lo cierto, lo incierto y lo falso, pues sólo así se lograría, de vez en cuando, la conquista de aciertos parciales” (34). Para Arnaldo, “la realidad es un entramado complejísimo al que no se puede acceder mediante la simplificación” (32), y su propuesta para la completa percepción del mundo es la “aproximación metafórica, digresiva y contradictoria” (32). El mundo está lleno de contradicciones y la ficción debe representar esta realidad; la geometría, como metáfora de lo estetizante o lo abstracto, debe convivir junto a la arruga, imagen gerontológica para que la realidad representada sea tangible.

Ninguna de las funciones existenciales de la novela arriba mencionadas es original, porque individualmente son tan antiguas como la literatura misma; traen ecos de la antigüedad clásica, la Edad Media, el Renacimiento, el Romanticismo, el Modernismo y hasta la escritura automática del surrealismo. Lo que sí tienen de nuevo es el haberse agrupado todas, con sus diferencias, bajo una misma bóveda discursiva. Raúl Ruiz insinúa que el espacio textual debe ser un cajón de sastre, un engranaje, pues así es el mundo real histórico; pueden cohabitar en un mimo espacio artístico la funcionalidad inmortalizante de la obra literaria típica de la antigüedad greco-latina y la época renacentista, la intencionalidad paliativa y escapatoria del Romanticismo, y la finalidad vanidosa de los modernistas y vanguardistas. Por implicación, ninguno de estos movimientos literarios es capaz de dar una imagen fidedigna de la historia, de la realidad, tal como es y como ha sido, mientras que vistos en su conjunto se acercan más a esa verdad literaria. Por lo tanto, se puede afirmar que la concepción contradictoria del mundo, como producto de la percepción heterogénea de las cosas, y la preocupación existencial ocupan el centro de la percepción teórica de Raúl Ruiz sobre la narrativa española contemporánea. Sugiere que la novela suscrita a la proposición *testis unus, testis nullius*, testigo único, testigo nulo, porque la novela es un universo y como tal ha de sembrarse de diversos elementos; como objeto acabado, es tan útil como inútil: útil porque le da sentido al autor, le permite desahogarse y divertirse, es inmanentemente humanizante; inútil porque es bello, porque no es más que un conjunto de signos que de margen a margen llenan la superficie blanca de la página, “una majestuosa, embustera, atractiva historia” (189).

En Juan José Millás, el objeto de la obra literaria pasa por un proceso evolutivo: de la duda y ambivalencia en *Letra muerta* (1983), se pasa a la

certeza cartesiana en *El desorden de tu nombre* (1988). Cuando el narrador de *Letra muerta* decide escribir el relato de su vida lo hace sin saber a ciencia cierta por qué. Por eso nada más iniciar el relato le acomete un desánimo “ante la inutilidad de orden práctico que es fácil atribuir [a la obra]” (49). Sin embargo, junto a este desánimo le aparece “por vez primera una satisfacción vanidosa y autocomplaciente”. Cuenta sus peripecias “a modo de certificado de existencia o fe de vida”, y especula que algún día tendrá que “pensar sobre el objeto de esta representación escrita de [su] historia, y en el caso de que el hecho éste de escribir tienda hacia un fin razonable, e incluso si tiende hacia la locura” (76), tendrá que averiguar por qué su técnica de escribir vacila entre la descripción y la escogitación. Después de la muerte de su madre, califica su relato de “papel mojado”, “letra muerta”, “texto sin futuro”, el cual, paradójicamente, “parece destinado a recoger los desperdicios de [sus] fluctuantes estados de ánimo” (81), aunque el contenido de la novela dista muchísimo de describir estados de ánimo. De todas formas, recupera el relato pensando que quizás le ayude a “recobrar ese sentido progresivo de la existencia” (95), o convertir la memoria en conciencia. Es más, piensa que

a través de todos estos cuadernos [ha] logrado edificar la imagen de un sujeto que tiene al menos la virtud de resultar verosímil. Eso por un lado; por el otro, parece que gracias a esta letra muerta los hechos vuelven a ordenarse, bien es cierto que de forma precaria... (98).

‘Edificar la imagen de un sujeto’ y ‘ordenar los hechos’ implican la creación de un objeto a través del cual el autor se realiza y se inmortaliza, idea que se retoma en *El desorden de tu nombre*. En esta obra, el protagonista-escritor escribe una novela que justificará su vida (58). Gracias a la escritura puede soportar la existencia diaria. Además, escribe porque quiere triunfar en la vida, como él mismo nos dice: “Pero triunfar, tal vez, era escribir, era escribir. Era escribir un libro que articulara lo que sé y lo que ignoro” (57). Por eso, está listo a “morir tres veces más que cada uno de los otros a cambio de una cierta grandeza individual, de un cierto reconocimiento” (59). Si consigue escribir un buen relato ya “puede darse por satisfecho” (88). También opina que escribir es salvarse de “las humillaciones de la vida diaria” y liberarse de los “estados de ansiedad” en la vida. O sea, como Raúl Ruiz, Millás ve la obra literaria a través de lentes existenciales. Los dos creen que la fantasía metafísica de la presencia pura ha de rechazarse a favor de un sistema de significaciones o relaciones que reintegren el arte a la vida (John McGowan 26).

A base de todo lo anterior, se puede afirmar que la relación que existe entre el autor y su obra es utilitaria; tanto el proceso de escribir como la

obra acabada le deparan valores existenciales. Ninguno de los escritores mencionados niega la ontología ficticia de la obra literaria. Todos admiten que la palabra no debe ser desvinculada de la realidad extralingüística, que ésta ha de ser suplemento de aquélla, o vice versa, puesto que ninguno en sí puede constituirse en paradigma. El mundo extraliterario está fundamentado sobre una fusión de las dos; rehuye lo unívoco y acoge la conjunción de lo Sublime (kantiano) y lo Abyecto (kristevaniano), donde lo sublime, símbolo de lo puramente imaginario o estetizante, coexiste con lo abyecto, que es símbolo de lo mimético. La obra literaria no se agota en sí misma porque es parte de una transacción entre el autor y el signo lingüístico durante la cual el autor se engrandece, entre otras cosas. De esta manera, la novela metaficcional traiciona la imposibilidad de constituirse en una entidad completamente libre de las limitaciones coercitivas de la realidad extratextual. Para los escritores jóvenes, en especial Raúl Ruiz y Juan José Millás, existe un urgente sentido generacional de ser útil, como señala Empédocles en el epígrafe, de cumplir con algo, de superar las humillaciones de la vida y escapar a los embates de saberse insignificantes, de salirse del anonimato y triunfar en la vida mediante la creación de algo concreto y duradero.

2.

## EL LENGUAJE TROPOLÓGICO

Desde otro ángulo, la validez mimética subyace la teoría del lenguaje tropológico propuesto por Raúl Ruiz. Según esta teoría, el lenguaje novelístico debe incorporar la complejidad que caracteriza el mundo extraliterario. El mundo, según el historiador Arnaldo de Montferrat, es un “entramado complejísimo... una linterna mágica en la que se mezclan, tal vez, exclusivas imágenes a un tiempo” (*Tirano* 32). Por eso, en el ciclo de Taormina se afirma la invalidez de acceder a la realidad mediante un lenguaje sencillo; el lenguaje tropológico funciona como una linterna mágica capaz de iluminar las complejidades de esa realidad a la que se refiere. De ahí que sólo una “aproximación metafórica” puede ajustar el lenguaje a la realidad. Arnaldo escribe la historia de Taormina para los taorminenses, pero ante todo la escribe para el tirano Schiavón, y en el proceso de escribir se sirve de un lenguaje que le permite ser más fiel a la realidad, a saber, una combinación del lenguaje sencillo y el alambicado.

La aproximación tropológica engrandece lo vulgar, sublima lo abyecto, como lo que hace la metáfora en relación con el lenguaje cotidiano. La conjunción del lenguaje figurado y el sencillo da una imagen que se aproxima al estado verdadero del mundo. De manera que cualquier hacer literario que se caracterice tan sólo por uno de los dos será inválido

en cuanto que descansa únicamente sobre uno de los fundamentos múltiples de la realidad. Es decir, el estilo sencillo, tan característico de la novela social de la postguerra, sería una falsificación de la realidad externa, a pesar de que se empeña en representarla objetivamente. Del mismo modo, el uso del lenguaje embolismático por sí solo sería igualmente inválido. Esto explicaría por qué en *Tirano* Raúl Ruiz utiliza tres tipografías distintas: una en cursiva, que abarca la sección de diálogo entre Arnaldo y el tirano, otra en negrita, que engloba la historia que Arnaldo va escribiendo y, la última, en letra normal, que pertenece al narrador en tercera persona quien, entre el estilo indirecto libre y comentarios reflexivos, hace avanzar el relato. Ninguno de estos estamentos del discurso se identifica con un estilo específico sino que, en diferentes grados, se combinan el estilo sobrio y el alambicado.

De modo semejante, la preeminencia de la visión de conjunto se vislumbra en *Arnaldo de Montferrat* donde el protagonista-narrador deja inacabada una discusión sobre el estilo sencillo y el metafórico:

—Yo me reafirmo: hay que escribir como se habla... Ríanse de una novela que empezara —por ejemplo— *Dominando el mar y desde estas Rocas Errantes que un día asistieron al paso de los argonautas, intento evocar los perfumes de la memoria, las cadencias del recuerdo, los colores de este sentir siempre el estremecimiento del pretérito...* Esto es literatura coturnaria... Hay que escribir como se habla. Yo escribo como hablo.

—Así le sale...

—Pues hable y no escriba... ¿Qué quiere...? Yo prefiero esa frase escrita a que me digan —por escrito— *Estoy en unas islas intentando recordar...* La frase que usted ha pretendido ridiculizar significa lo mismo, pero es más bella.

—¡Garambainas! (86).

No se ofrece ninguna solución a la polémica en cuestión y entonces cada uno de los dialogantes se va sin haber encontrado la negación capaz de vencer su postura original. Esta estrategia es deliberada porque sirve para respaldar la visión de conjuntos propuesta y defendida por el narrador-protagonista, o sea, el que las dos posturas coexistan en el mismo espacio sin que ninguna pierda su cotidianeidad, frescura, o poder de seducción. El enunciado “Estoy en unas islas intentando recordar...” traduciría todo lo que fuera obvio, ordinario y común en la vida, a saber, aquello que fuera accesible a los sentidos. *Per contra*, el enunciado metafórico “Dominando el mar y desde estas Rocas Errantes que un día asistieron al paso de los argonautas, intento evocar los perfumes de la memoria...” recogería todo aquello que cayese fuera del alcance de los sentidos, los intersticios recónditos de la realidad, la metarrealidad, si se quiere. Porque, en efecto, la metáfora en sí es un metalenguaje puesto que se arropa de

elementos desviadores para hacerse comprender. Así, las “Rocas Errantes”, “los perfumes de la memoria”, “las cadencias del recuerdo”, y “los colores de este sentir” introducen, individualmente, un elemento substitutivo en lugar de la fraseología cotidiana. Es en este sentido en que la metáfora asume características metalingüísticas. De hecho, todo *Arnaldo de Montferrat* es un gigantesco edificio metafórico porque Raúl Ruiz ha querido asentar en ella una teoría irónica que hace que lo metalingüístico termine respaldando lo mimético. En esto estriba precisamente la originalidad de Raúl Ruiz, el hacer que la metáfora represente la complejidad ínsita a la realidad extratextual.

3.

### LA DIGRESIÓN

La teoría de la digresión, también avanzada por Raúl Ruiz, se vincula a la concepción conjuntiva de las cosas, pues el mundo que el escritor intuye y plasma en la página incluye todo, lo central y lo marginal, lo primario y lo secundario, la vida y el sueño. De hecho, sin el elemento marginal lo central será incompleto; seguirá siendo la base pero le faltará el complemento para poder asumir alguna plenitud. Para Arnaldo de Montferrat todo es importante y, por eso, no le gusta llamar las cosas por su nombre, al contrario de lo que afirma Fernando Valls (28); prefiere ir deambulando, como nos dice a continuación:

Divago, me divierto, deambulo..., porque —acaso— no quiero encontrar la palabra exacta, ese alfiler que diseque para siempre la mariposa sin clasificar... Y me rebelo, me erijo en enemigo cabal de esa manía de llamar las cosas por su nombre, a esa redundancia de llamar al cielo cielo y a la palmera palmera. Desde mi laica admiración por los dioses, me gusta tomar de la teología... preciosas comparaciones. Así, en la transubstanciación hallo el más hermoso de los espejos para explicar-reflejar-admirar la más excelsa de las dedicaciones humanas: convertir el pan diario de la realidad en la milagrosa eucaristía de lo poético. (*Arnaldo de Montferrat*, 92-93)

El elemento marginal, en este caso la configuración metafórica, es importante porque permite crear algo bello y trascendente. Más adelante, se hilvana una serie anafórica de comparaciones de igualdad para subrayar la importancia de la visión de conjuntos:

Tan importante como el argumento de la vida-peripecias, acontecimientos insólitos, momentos estelares —es ese firmamento que lo sustenta todo... Tan importante como el instante de nacer o morir es ese instante en que descubrimos por primera vez la nervadura de una hoja, el apetitoso pezón de una mujer, el sueño incomprensible que nos

hizo pensar durante días, el libro ajeno que se hizo carne en nosotros, el estremecimiento ante esa frase que abría mil perspectivas al callejón sin salida de nuestra ignorante sabiduría... Tan importante son los distintos capítulos de esta relación de mi vida como los incisos, las pausas, los insertos, los vacíos... (132).

Todo es importante porque así es el mundo intuido por Arnaldo, un mundo de conjuntos, fundamentado sobre la relación entre la sociedad y el yo, el yo en la sociedad y por extensión en el mundo. El ir divagando es, para Arnaldo, una técnica narrativa de gran utilidad porque le permite evitar la monotonía (57) y le sirve como “hilo de Ariadna para llegar a [sus] orígenes” (60). Sin embargo, la técnica en sí está determinada por la cosmovisión de Arnaldo, de modo que al final es la concepción total del mundo la que rige (Villanueva 32). Surge aquí un problema: ¿a qué mundo se refiere Arnaldo, al mundo extratextual o al intratextual inexistente?

Creemos localizar la respuesta, además muy hegeliana, en el siguiente discurso de Arnaldo: “Pero ¿cómo no mirarnos?, ¿cómo desentendernos del azogue del mundo?, ¿cómo no medir lo que nos rodea con las facciones que nos definen?” (*Arnaldo de Montferrat* 15). Arnaldo insinúa que el individuo alcanza la plenitud sólo cuando vive en sociedad. La sociedad nos define, de igual modo nosotros como integrantes de este todo que es la sociedad, la definimos como tal totalidad. Es una relación interdependiente. El todo no puede existir sin la parte ni la parte definirse sin el todo. Por extensión, el discurso literario se define al buscarse en la imagen que le refleja el espejo de la sociedad; la autorreflexión en sí es como platillos ensordecedores, pero en comunión con la realidad extratextual se convierte en una armonía sonora. Así, pues, el mundo a que se refiere Arnaldo va más allá de la literatura entendida como discurso; es el mundo fuera de la página, la realidad real, histórica, apofántica, que la literatura intenta captar y representar.

La formulación explícita de la importancia de la digresión distingue a Raúl Ruiz de otros novelistas porque ningún otro se aproxima a este tema con la misma convicción y perspicacia. Existe una formulación de la digresión en Luis Goytisolo y Gonzalo Torrente Ballester, pero con algunos matices diferenciadores. Goytisolo avanza la idea de no tener un argumento rector que encuadre sólo los momentos críticos de la vida; lo que parece proponer es un *collage*, una serie de *petites histoires* sobre las que ha de fundamentarse la novela. Pero observamos que la ausencia de un argumento germinal implica que no se puede hablar de la digresión en el sentido estricto de la palabra. En esto, pues, estriba la diferencia con la postura de Raúl Ruiz, quien sí apoya la necesidad de un hilo conductor en la novela al mismo tiempo que llama la atención sobre la utilidad

ontológica y existencial de la digresión. Por otra parte, tanto Ruiz como Goytisolo reconocen que la vida se define principalmente por la heterogeneidad y que la novela debe captar y explicar esta heterogeneidad. Para Gonzalo Torrente Ballester, una novela “no es más que una serie de caminos iniciados y no continuados, de metas apuntadas y no perseguidas” (*Fragmentos* 295). El narrador-autor de *Fragmentos* aprovecha los materiales que le proporciona don Procopio “no como hilo principal de [su] relato, caso de haber alguno, sino como uno más entre otros elementos...” (49). Esta noción de la fragmentación de la historia como técnica narrativa coincide con la de Goytisolo. Los dos discrepan en la necesidad de enlazarla con la realidad externa; mientras que Raúl Ruiz y Goytisolo establecen esta conexión con la realidad externa Torrente Ballester se aferra a la literariedad.

#### 4.

#### LA TRADICIÓN ORAL.

El concepto de *petites histoires* es fundamental para comprender la idea de la vuelta a la tradición oral que es la otra teoría que la novela metaficcional ha postulado, una teoría con un doble objetivo: ensalzar lo literario y reivindicar lo mimético. Las novelas que constituyen la metaficción historiográfica postfranquista enfatizan el acto mismo de narrar. Por ejemplo, *La ópera cotidiana*, de Montserrat Roig, se fundamenta en una serie de diálogos entre los personajes principales, el señor Duc, la señora Miralpeix, María y la señora Altafulla. En *Tirano*, el diálogo entre Schiavón y el juglar Arnaldo es lo que genera la novela y, por eso, acabado el diálogo termina la novela. En *Arnaldo de Montferrat*, Arnaldo intercambia la historia de sus peripecias con las de algunos de los personajes que encuentra en el curso de su peregrinaje. Pero quizás donde esté más cristalinamente expuesta la teoría de la tradición oral es en *La orilla oscura*, novela que descansa estructuralmente sobre un soporte de tradición oral y cuyo contenido hace que el lector repetidamente oscile entre el sueño y la vigilancia. La novela nace de la narración de un piloto de barco que viaja con un profesor de lengua española que pasa una temporada en Sudamérica antes de ir a España para las vacaciones anuales. El profesor y una supuesta esposa constituyen el público del piloto, quien también incorpora a su historia la de una colega de escuela, Nonia. Entre otras cosas, el piloto cuenta la historia de unos papeles y recortes de periódico que algún día le entrega un amigo suyo. Uno de los papeles traía un artículo sobre la

narración oral y pretendía reivindicar para lo literario ese mundo narrativo que, desconocido comúnmente por quienes ejercen alguna

magistratura cultural, se refugió al final, agonizante, en el ámbito modesto de las cocinas rurales, en torno al fuego y el escaño, desarrollándose en el esplendor mortecino de los últimos hilorios, esas veladas vespertinas en que se reunían las gentes de la vencida (135).

El autor de los artículos, Pedro Palaz, evoca las horas dedicadas a contar historias y señala la “vitalidad y riqueza de esos modos narrativos que, para los especialistas, parecerían restringidos al primitivismo ingenuo de los tiempos pretéritos” (136).

Desde el punto de vista del piloto, quien también recuerda su infancia escuchando a sus abuelos contarle relatos, las narraciones “no eran solamente una costumbre rústica, pues en ellas se mantenía la sustancia que... arrojó al cabo la tecnología de los libros, hasta dar origen a la literatura” (136).

En estas citas se intenta valorizar la tradición oral por su vitalidad y riqueza, y fijar el origen de la literatura en ella. El valor vital de la oralidad se ve en que ésta impregna la obra literaria de un ambiente típicamente humano, pues la vida humana desde sus orígenes ha girado en torno a la intersubjetividad, se ha gestionado y seguirá gestionándose entre el yo y el otro. La referencia a las “veladas vespertinas en que se reunían las gentes de la vecindad” para contarse historias o escucharlas recoge el espíritu de comunidad o socialidad que define a la raza humana. Es a este espíritu al que José María Merino dirige la atención de los corredores de la cultura, caso de los literatos, para que lo plasmen en sus obras. Lo cual quiere decir, entre otras, que la interacción dialógica y la narración de historias, componentes quintaesenciales de la oralidad, constituyen, *ipso facto*, formas literarias de gran relevancia mimética. *La orilla* aboga por estas formas literarias con el entendimiento de que dichas formas son a la vez contenidos ya que remiten a efectos de la praxis humana. Es decir, la interacción dialógica y la narración de historias prestan un soporte estructural a la obra literaria pero al mismo tiempo las percibimos como productos de la acción humana. Por lo tanto, se llega en esta novela a un compromiso entre forma y contenido en el desarrollo de la teoría de extrapolación.

Es importante señalar que la elaboración de estas teorías tiene aplicación muchas veces en contextos míticos y oníricos en los que las premisas de la historia, entendida como el conjunto de sucesos acaecidos en el pasado, y las coordenadas temporales, se subvierten constantemente. En *Tirano y Arnaldo*, sobre todo, la historia está tan transformada que pierde todo contacto significativo con la realidad externa. Así, por ejemplo, en *Tirano* se elabora un encuentro entre el narrador Arnaldo, Eneas, el héroe mítico, el legendario rey Arturo y el presocrático Empédocles, en el centro del volcán Etna. En otra ocasión, se hace que Taormina, ciudad

italiana ubicada en la costa oriental de Sicilia, nazca a raíz de uno de los peñascos lanzados por el mítico gigante Polifemo. En *Arnaldo* se habla de un concurso literario en el que participan García Lorca, Rafael Alberti y Pedro Salinas junto con Baltasar Gracián (1601-1658), Jonathan Swift (1667-1745), Charles Dickens (1812-1870) y un personaje del *Quijote*, Cide Hamete Benengeli. O sea, personajes históricos de los siglos diecisiete, diecinueve y veinte se encuentran en un mismo lugar que un personaje ficticio del siglo diecisiete. El tiempo se congela, porque las fronteras que separan las épocas se quiebran; lo mismo vale decir por las fronteras que separan lo empírico y lo ficticio. Todo lo cual nos lleva a concluir que si bien es cierto que nuestros autores manifiestan algún sentido de la realidad externa en sus obras, el modo de acercarse a ella es un tanto problemático. En otras palabras, se reconoce indirectamente que la cuestión de la extrapolación novelística no es del todo inocente. No se trata de representar objetivamente la realidad histórica o contemporánea. Es por eso por lo que esa realidad pierde su inocencia en obras como *Tirano*, *Arnaldo* y *La orilla*. Al ser sometida a un proceso de transformación anacrónica, mítica y onírica, la realidad histórica asume una ontología ambivalente, entre ofrecerse como punto de partida para el discurso narrativo y ser convertido luego en un juego de ficción lucrativo.

La reflexión teórica sigue siendo una característica importante de la novela española contemporánea. Las teorías que hemos elucidado arriba retoman y reenfochan la iniciativa lanzada por Luis Goytisolo en *Recuento* para reconciliar la abstracción ahistórica y la referencia histórica y existencial. La obra literaria sirve, entre otras cosas, para que el autor se actualice en ella; el lenguaje metafórico supera el valor tradicional de ornamento para reflejar la complejidad inherente en el mundo extraliterario; la digresión permite la concepción conjuntiva de las cosas, y la tradición oral impregna la obra literaria del calor humano. Gracias a estas teorías la novela española seguirá siendo dinámica y el estigma tradicional de llegar siempre tarde a España las innovaciones literarias será una cosa del pasado.

#### OBRAS CITADAS

- HERZBERGER, DAVID K. "Luis Goytisolo's *Recuento*: Toward a Reconciliation of the Word/World Dialectic", *Anales de la literatura de postguerra* 3(1978): 39-55.
- "Literature on Literature: Four Theoretical Views of the Contemporary Spanish Novel" *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 7 1(1979): 41-62.
- HUTCHEON, LINDA. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- LENTRICCHIA, FRANK. *After the New Criticism*. Chicago. University of Chicago Press, 1980.
- McGOWAN, JOHN. *Postmodernism and its Critics*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990.

- MERINO, JOSÉ MARÍA. *La orilla oscura*. Madrid: Alfaguara, 1985.
- ROIG, MONTSERRAT. *La ópera cotidiana*. Trad. Enrique Sordo. Barcelona: Planeta, 1983.
- RUIZ, RAÚL. *El tirano de Taormina*. Pamplona: Ediciones Peralta, 1980.
- . *La peregrina y prestigiosa historia de Arnaldo de Montferrat*. Madrid: Hiperión, 1984.
- SANZ VILLANUEVA, SANTOS. "Hacia la novela total". *Quimera* 65(1987): 32-34.
- SOBIESUO, ANDREW. "Literary Theory and Novel Writing in the Works of Luis Goytisolo." *Hispanic Journal* 14 2(1994): 41-48.
- TORRENTE BALLESTER, GONZALO. *Fragmentos de apocalipsis*. Madrid: Destino, 1977.
- VALLAS, FERNANDO. "El discurso del halcón". *Quimera* 65(1987): 28-30.