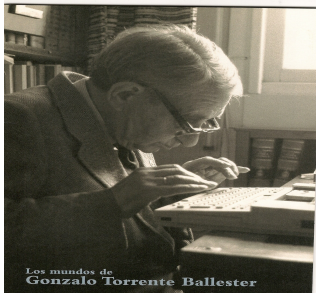


A CRIAÇÃO FICCIONAL E O JOGO DA LEITURA LITERÁRIA EM GONZALO TORRENTE BALLESTER¹

Regina Kohlrausch

Gonzalo Torrente Ballester produziu uma ampla e heterogênea obra escrita no que se refere a gêneros, estilos, objetivos e propósitos, marcada, em sua totalidade, por uma unidade que, conforme Carmen Becerra:

procede de una sutil percepción de lo contradictorio en lo real y el amplio conocimiento en la tradición literaria, sobre todo en lo que ésta encierra de juego (Cervantes) y representación (teatro). (...) Pero todo ello fue posible gracias a la sensibilidad que le había proporcionado el mundo en el que se formó, actuando como caldo de cultivo imprescindible para la constitución de una personalidad en la que caló hondo y se asimiló la feliz simbiosis entre experiencia vital y tradición literaria, dando como fruto una manifestación nueva, original o enriquecida creada por su pluma, (BECERRA, 1994, p. 13).



O estilo de sua produção literária está no aproveitamento das técnicas discursivas existentes e na fidelidade à necessidade exigida pelo conteúdo a ser narrado e a si mesmo enquanto criador de arte, porque o texto, no seu ponto de vista, não vem estabelecido de fora, a partir de um modismo: "El verdadero modelo de cualquier novela es la novela misma, es lo que debe ser la novela: no un modelo ajeno a ella", (1982, p. 210). A base desse estilo e modo de produção está nos princípios literários formulados por Ballester. O primeiro refere-se ao "principio de credibilidad", que está diretamente relacionado com o pacto estabelecido entre o autor e o leitor, que se define "como la necesidad que experimenta el lector de 'tener por verdadero' lo que narra o describe en tanto dura la lectura", (1984, p. 46), caracterizando-se "en una actitud lúdica". O segundo é o "principio de realidad suficiente" que deve apresentar "un número de elementos dispuestos de tal forma que basten para que el lector pueda imaginarlos como reales, con la misma fuerza que lo real, aunque no corresponda a seres o acciones que existan objetivamente", (*Ibidem*), isto é, naquele mundo representado toda e qualquer situação é possível, é real e é verossímil, apesar de sua inverossimilhança se comparado com a realidade. A postura – "*creo*, (principio de credibilidad) porque *se parece* (principio de realidad suficiente)" – reforça a característica universal da literatura: a obra literária não tem nenhum compromisso com a verdade dos fatos, mas com a verdade verossímil da realidade representada.

A origem desses princípios torrentinos está em Cervantes, que foi, para Torrente, seu maior mestre, como declara no discurso de recebimento do prêmio

Cervantes de 1985: "Al titular de este premio, Miguel de Cervantes, quiero referirme también de un modo particular y especialmente entusiasta (...) para reconocerle una vez más como mi máximo maestro, el escritor de quien más aprendí y a quien más debo, (1987, p. 38).

O "principio de realidad suficiente", acima definido, acompanhado do "principio de cohesión" e do "principio de congruencia" servem para reger a criação das personagens literárias. O "principio de cohesión" opera e rege "la organización de todos los predicados referidos a un sujeto (el personaje), y que puede estar dentro o fuera del mismo, ser *interno* o *externo* a él", (TORRENTE BALLESTER, 1975, p. 78). Em relação ao "principio de congruencia", para que a personagem possa existir como tal, "es menester que el mundo en que se le hace vivir sea adecuado a su despliegue como tal personaje", (*Ibidem*, p. 114). O autor reitera ainda que "hay, pues, que distinguir con claridad esos dos planos de congruencia del 'personaje literario' y del 'hombre ficticio', y admitir que la incongruencia de éste condiciona la congruencia de aquél" (*Ibidem*), ou seja, faz-se necessário uma cuidadosa e real adequação entre a personagem e o mundo no qual ela age e/ou vive.



A partir de 1972, quando publicou *La saga/fuga de J.B.*, Torrente Ballester, consagrado e reconhecido como romancista, além de dar continuidade à sua produção literária, considerada neste texto somente entre os anos de 1970 a 1980, seguindo seus princípios e concepções acerca do fazer literário, prossegue seu trabalho de professor e retoma suas atividades de ensaísta e cronista, iniciando uma colaboração semanal no jornal *Informaciones*, de Madrid, cujos textos foram reunidos e publicados em dois livros, *Cuadernos de la Romana* (1975) e *Nuevos Cuadernos de La Romana* (1976). Como

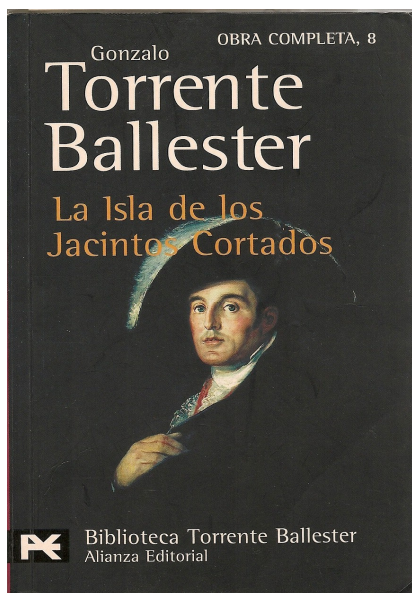
ensaísta, destaca-se o livro *El quijote como juego* (1975), no qual apresenta uma significativa e brilhante análise da obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* através da elaboração de uma teoria centrada na personagem 'Don Quijote' e na literatura como jogo. Como romancista, publica *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) e *La isla de los Jacintos Cortados* (1980), completando a trilogia iniciada com *La saga/fuga de J. B.*, (1972), caracterizada, sem o consenso da crítica especializada, como a "trilogia fantástica" de Gonzalo Torrente Ballester. A menção da possibilidade de criar uma relação entre as obras encontra-se em *Los cuadernos de un vate vago*, não como proposta de uma trilogia, mas como possibilidade de um ciclo em função da natureza das mesmas:

ayer (...) tuve una buena ocurrencia que creo que me permite utilizar casi todos los materiales de *Campana y Piedra* en una novela que puede tener ese título, aunque lleve un largo subtítulo, y que estando como está relacionada con la *Saga*, pueden mantenerse dentro del mismo ámbito estilístico; puede, por razones de naturaleza, entrar en un ciclo que no sé si continuará o no. (TORRENTE BALLESTER, 1982, p. 254).



Neste livro, *Los cuadernos de un vate vago*, Torrente Ballester apresenta um conjunto de textos transcritos de gravações e reproduzidos “con todas las imperfecciones de la espontaneidad”, correspondentes ao período de dezembro de 1961 a dezembro de 1976, cujo conteúdo revela, segundo Becerra, autora do Prólogo, por um lado, “el cómo y el porqué del nacimiento de algunas novelas” e, por outro, “el alma de su creador; un

alma compleja pero sencilla, atormentada pero optimista, tierna pero fuerte”, (1982, p. 11). Entre os processos de criação descritos nessa obra, acompanha-se a gestação de *La saga/fuga de J. B.* e de *Fragmentos de Apocalipsis*, ambas originárias do projeto de romance intitulado *Campana y Piedra*, iniciado, conforme *Los cuadernos*, em novembro de 1962², que chegou a ser planejado³, estudado⁴ e, em parte, escrito⁵, mas não foi concluído, pois seus materiais foram sendo modificados e absorvidos⁶, com vacilações sobre a validade dessa mudança⁷, transformando-se⁸, primeiro, em *La saga/fuga de J. B.*⁹ e, depois, em *Fragmentos de Apocalipsis*¹⁰, sinalizando para *La isla de los Jacintos Cortados*¹¹.



Como mencionado anteriormente, essas três obras foram publicadas uma após a outra, com uma distância temporal de publicação de cinco anos entre a primeira e a segunda, três anos entre a segunda e a terceira e de oito anos entre a primeira e a terceira. É possível, no entanto, rever esta ordem disponibilizada ao público no que se refere à sequência de leitura e propor que, enquanto projeto literário que busca, além de compor um ciclo, a obra excepcional – “hacer una novela, no digo excepcional, pero casi”¹² – a primeira seria *Fragmentos de Apocalipsis*, a segunda, *La Isla de los Jacintos Cortados* e, a última, *La saga/fuga de J. B.*, a partir do pressuposto de que uma obra é projeção da outra, isto é, um romance como espelho-projetor, de âmbito paratextual¹³, para o outro romance,

conformando-se em um jogo de “intertextualidade restringida”, que consiste, segundo Dällenbach, na relação entre textos de um mesmo autor¹⁴. A premissa dessa proposição é de que o leitor teve acesso às obras de forma desordenada, ou seja, do produto final ao laboratório de criação, do laboratório de criação ao exercício/ensaio criativo, com base na afirmação feita no decorrer do diálogo entre Lénutchka e o narrador de *Fragmentos de Apocalipsis*.

“Pues he releído tus papeles, y tenemos bastante de qué hablar. Por lo pronto, no me siento capaz de darte un juicio objetivo, pues no sé si esto es una novela o el diario de un fracaso.” “¿Y por qué no una

historia de amor?" "Para eso, carece de algunos capítulos." "Tú lo has querido." "Y lo sigo queriendo." "Dime por qué se te ocurrió esa denominación de 'diario de un fracaso'. La encuentro, quizás, apropiada." "Y yo creo que lo es, y sólo como tal puede pasar. Porque como novela, no es más que una serie de caminos iniciados (...)." "La novela carece de capítulos. Lo único capitulado es la profecía del señor Samaniego." "Porque la novela no existe como tal, y la profecía es lo único medianamente articulado. Lo demás..." Me interrumpí unos segundos y la miré "... lo demás son materiales con los que *podré* escribir la novela, pero a condición de no estar dentro de ella. Lo que la destruye es, ni más ni menos, mi condición de personaje.", (*Ibidem*, p. 299-300).

A afirmação do narrador de que o romance enquanto romance não existe e que com os demais materiais *podrá escrever o romance* pretendido, com a condição de não estar dentro dele, já que a condição de autor-personagem o impede de lograr o objetivo, sugere, como concepção do processo criativo, que a única possibilidade de chegar à obra pretendida reside na não-ficcionalização do autor ou no distanciamento necessário entre o autor e as personagens do texto. Além disso, nesse mesmo diálogo, Lénutchka manifesta o desejo de uma história de amor, indicando para um novo romance a ser escrito, uma vez que este, em fase de criação, não é de amor, carece de capítulos e não existe enquanto romance. É, portanto, do jogo intertextual entre as obras que se pode pensar na revisão da ordem de leitura bem como no ciclo ou trilogia pretendida, considerando que uma obra sinaliza para a próxima através de um processo de projeção metaficcional de âmbito intertextual e paratextual. Em outras palavras, em *Fragmentos de Apocalipsis* se anuncia um projeto e uma concepção de romance, pois seu objetivo é mostrar como vai nascendo um romance e como seus elementos vão se imbricando até chegar à unidade da obra, que se exercita em *La isla de los Jacintos Cortados* e se efetiva em *La saga/fuga de J.B.*

Fragmentos de Apocalipsis, conforme afirmação anterior, origina-se de *Campana y Piedra*, uma vez que absorve um conjunto de materiais que, no decorrer do traslado de uma obra para outra, se transforma no conteúdo final. Torrente Ballester, no "Prólogo a la segunda edición", alerta o leitor sobre o que está sendo oferecido para leitura e no que consiste o livro:

La lectura que se te ofrece es la de un *diario de trabajo* escrito por un novelista que no oculta su nombre; un *diario de trabajo* en el que se recoge un *proceso de invención real*, pero en cuanto tal *proceso de invención*, en cuanto camino de la nada a la obra, no como la obra misma.(...) *Fragmentos de Apocalipsis* no es una obra realista, sino el testimonio de una *realidad*. (TORRENTE BALLESTER, 1998, (1977), p.14-15).

A ideia de escrever um romance sobre o romance é anunciada em *Los cuadernos de un vate vago*, em quatro momentos: a) em "12 de maio, 1969": "Sigo pensando con insistencia en ordenar los materiales según se me van ocurriendo, no sé si a causa de esta otra idea reiterada de escribir, no sólo la novela sino la novela de la novela", (p. 170); b) em "5 de diciembre, 1975": "Estos días, ciertas imágenes (...) me han ocupado el espíritu (...): se trata de presentar, no la novela, sino la génesis de la novela", (p. 357); c) em "5 de mayo, 1976": "(...). Mire usted, yo no voy a describir, yo le voy a contar a usted cómo describo. No voy a contar, sino que

le voy a mostrar a usted cómo cuento; no voy a inventar, sino le voy a contar a usted cómo invento...”, (p. 365); d) em “12 de mayo, 1976”: “Lo que se me ocurrió (...) fue que la estructura general de la novela es precisamente la historia de cómo se escribe la novela (...) no es cómo se hace una novela, sino la visión de cómo se va haciendo esta novela”, (p. 366). E foi concretizada em 1977, com a publicação do livro, cujo título foi mencionado somente em “26 de diciembre, 1976”: “De *Fragmentos de Apocalipsis* sólo sé que llegó bien a su destino y que le gusta a Vergés”, (p. 376).

Portanto, o livro nasce com o intuito de mostrar como se vai criando um romance, organizando-se, simultaneamente, de forma fragmentária, em três linhas distintas, mas relacionadas, na seguinte sequência e respectivos títulos: a) o diário de trabalho, “Diario de trabajo”, iniciado em 22 de maio e concluído em 27 de novembro, marcado por elipses temporais e sem mencionar o ano¹⁵, onde se acompanha a criação dos distintos elementos de uma narrativa e, conseqüentemente, o romance, com as respectivas dúvidas, individuais e/ou compartilhadas através do diálogo com Lénutchka, interlocutora e amada do narrador-autor, e com outras personagens, sobre o caminho a seguir, narrado na perspectiva do narrador-personagem-autor “hecho palabra también”, como todos os demais elementos ali representados; b) as seis narrações intituladas “Narración (I) 18 de junio”, “Narración (II) 3 de julio”, “Narración (III- apócrifa)”, “Narración (IV) 1 de octubre”, “Narración (V)”, “Narración (VI)”, além da narração “La peregrina historia de Balbina y Marcelo (I)”, imaginada em 9 de agosto, as quais foram criadas pelo narrador e, por isso, sem a sua participação, pois fazem parte do projeto de romance a ser escrito; c) as cinco sequências proféticas denominadas “Primera secuencia”, “Segunda secuencia profética”, “Tercera secuencia profética”, “Cuarta secuencia profética”, “Quinta secuencia profética”, divididas em capítulos, totalizando oito, são narradas pela personagem don Justo Samaniego, nas quais se profetizam a invasão de Villasanta de la Estrella, cidade onde estão ambientados os episódios de *Fragmentos*, pelos Vikings, e sua futura destruição apocalíptica, porque naquele ano completava-se o milênio da derrota do rey Olaf e de sua promessa de retornar e destruir a cidade: “Mil años también pasados desde que las tropas de Olaf huyeron tras la batalla de Catoira. El rey juró volver a los mil años y arrasar la ciudad de Villasanta, después de ajusticiado su arzobispo”, (*Ibidem*, p. 47).

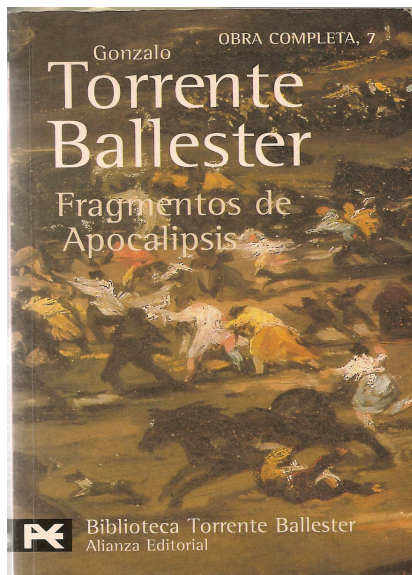
Pode-se afirmar, acompanhando Santiáñez Tió, que “*Fragmentos de Apocalipsis* es muchas cosas a la vez”:

Una novela sobre el arte de hacer una novela, una entretenida colección de historias varias, una reflexión acerca de la ontología de la ficción literaria así como sobre las relaciones entre la realidad y la fantasía, y un diálogo intertextual, por lo común de modalidad paródica, con otras obras literarias. (...) es mucho más que una novela metaliteraria y experimental (...) es uno de esos raros ejemplares en que se conjuga con gran habilidad el juego metaliterario y paródico (...). (SANTIÁÑEZ TIÓ, 1997, p. VII).

Em relação ao estilo narrativo, em função de sua natureza e de seu propósito, o livro se caracteriza como extremamente experimental, porque subverte e/ou viola as fronteiras entre os diversos níveis narrativos, como destaca Santiáñez:

Los personajes pasan sin mayores complicaciones de un eje (diario de trabajo) a otro (Narraciones; Secuencias proféticas). El narrador

principal, por ejemplo, charla con los personajes de su novela. Otro caso notable tenemos en el grupo de anarquistas, quienes conversan con el narrador en el eje del diario de trabajo aunque son personajes de las Narraciones del narrador principal y del Supremo y, a su vez, de las Secuencias proféticas narradas por Samaniego, personaje, como ellos, del diario de trabajo del narrador. (SANTIÁÑEZ TIÓ, 1997, p. XII).



Fragmentos de Apocalipsis, assim como *La Saga/fuga de J.B.*, também foi agraciado com o "Premio de la Crítica" em 1978, demonstrando, portanto, que o livro agradou a crítica especializada e profissional. Entretanto, mesmo com a outorga do prêmio, ele não obteve o mesmo sucesso que a obra anterior, como reconhece o próprio Autor no "Prólogo a la segunda edición": "*Fragmentos de Apocalipsis* no fue, no es un libro públicamente afortunado: esta edición aparece bastante después de la primera, (...) mis libros se venden siempre con reflexión y cautela por parte de los lectores", (p. 25). A falta de leitores e, conseqüentemente, de vendas, levou Torrente Ballester a reiterar, com o intuito de

prevenir o possível leitor não especializado, sobre o conteúdo do livro: "no va a leer una novela al uso, ni siquiera una novela, sino el testimonio verídico de cómo un autor se propuso llevar un trabajo a buen término, y no lo consiguió", (p. 25). Essa definição do livro como testemunho do trabalho de um escritor que se propôs a escrever um romance e não conseguiu, remete, portanto, na perspectiva desta proposição de que uma obra sinaliza para a próxima, para um outro livro, chegando-se, por isso, ao segundo romance, *La isla de los Jacintos Cortados. Carta de amor con interpolaciones mágicas*, cujo subtítulo aponta para o romance de amor desejado por Lénutchka.

La isla de los Jacintos Cortados, diferente de *La saga/fuga de J.B.* e de *Fragmentos de Apocalipsis*, não se origina de *Campana y Piedra* e sua gênese, que não está relatada em *Los cuadernos de un vate vago*, deve-se, não ao momento de iluminação exclusivo dos artistas, mas a um momento concreto, real e com testemunhas, como revela Torrente Ballester no prólogo de *La isla*: "esta novela mía de los Jacintos Cortados no se engendró de ese modo sublime, oscuro y casi sacro, grandioso al mismo tiempo, sino bien a las claras y con testigos: porque fue en una fiesta (...), una tarde de abril, el año setenta y nueve", (TORRENTE BALLESTER, 1998, (1980), p. 10).

Nesta tarde, segue o Prólogo,

(...) llegó hasta mi la esposa de uno de mis más queridos y admirados colegas jóvenes, (...) y me advirtió, bromeando, de que si en mis escritos persistía en el empeño de rejuvenecerme (...) acabarían mis lectores por exigirme la edición de ese libro de versos amorosos que todo el mundo, o casi, perpetra a los veinte años (...). Le respondí que los versos no eran mi fuerte, (...), pero que no sería imposible que un día cualquiera se me ocurriese inventar una ficción en cierto modo

sentimental aunque sin saber muy bien con qué talante, si el juvenil de la esperanza, o el más romántico de la nostalgia, que es lo que me corresponde. (...) se rió ella, y yo quedé en aquel momento bastante conmovido, porque el germen de una nueva narración había caído en mi espíritu y no podía adivinar, (...) cuál sería su suerte. De que mala no fue, a fin de cuentas, dan testimonio estas más de trescientas páginas cuya lectura ofrezco. (*Ibidem*, p. 10-11).

Além de contar a origem do romance, Torrente Ballester afirma que conserva intacta a disposição de divertir-se, e que essa disposição atinge também sua literatura, reiterando uma das principais características de sua produção literária: a concepção da literatura como jogo: "compruebo que conservo intacta la disposición a divertirme (...). Lo cual me empuja hacia una literatura casi volátil, poco más del juego, un poco más acá del mero regocijo", (*Ibidem*, p. 12).

La isla de los Jacintos Cortados. Carta de amor con interpolaciones mágicas se apresenta como uma longa carta de amor, escrita em um caderno, destinada a Ariadna: "(...) también acaso, más que por el pasado unidos, por lo que vaya a suceder: incógnita que me empuja (...) a escribir este cuaderno a hurtadillas de ti, aunque a ti destinado" (*Ibidem*, p. 21). É nesse caderno-carta que se acompanha o desenrolar da trama narrativa distribuída em seis capítulos cujos títulos correspondem à sequência numeral "Uno", "Dos", "Tres", "Cuatro", "Cinco" e "Seis", e um epílogo "Epílogo de la carta y final de las interpolaciones", todos divididos em partes sucessivas, também numeradas, totalizando trinta partes desiguais em relação a cada capítulo. A estrutura narrativa, nesse conjunto, organiza-se através de uma dualidade temporal formando, conseqüentemente, dois planos ficcionais, ambos narrados pelo professor-escritor e também personagem do romance, isto é, pelo professor-escritor-narrador-autor. O primeiro plano ficcional, o tempo narrativo presente, está constituído pela carta, e o segundo plano ficcional, o tempo passado, está composto pelas "interpolaciones mágicas", ou seja, pela ficção histórica da ilha de La Gorgona, que vai se construindo dentro do primeiro plano ficcional, revelada pelas chamas da lareira da cabana, com a intenção de seduzir Ariadna e retê-la ao seu lado por mais tempo através do relato ou do ilimitado poder da palavra:

De modo que te expliqué las particularidades de mi método, tan exquisitamente anticientífico, tan rigurosamente poético, de averiguar los hechos por la contemplación del fuego (...). Y tú me escuchaste con una media sonrisa (...) algo así como decir: "¡Ojalá fuera cierto ese cuento tan bonito!" (...) Sin embargo, a partir del momento en que empecé a contarte mis averiguaciones acerca de la revolución en la Gorgona, me prestaste atención, y hasta creo que no pestañeaste en tanto que mis palabras duraron en aquella penumbra (...). Creo recordar que el silencio, y la ocasión propicia, y el deseo que tenía de interesarte, inspiraron mi palabra, y que fueron fluentes y brillantes las imágenes de mi relato. (*Ibidem*, p. 106-107).

Além do poder, é destacado, também, a necessidade das palavras quando o narrador, ao mesmo tempo que reitera seu objetivo enquanto criador, esclarece a diferença entre os modos de mostrar que Napoleão foi inventado, usado por Claire, um reconhecido professor de história, e por ele, professor de literatura e escritor:

En principio tampoco tengo nada que oponer a que tu Claire practique el espiritismo, a condición de que no lo utilice para la investigación. Yo

puedo, en cambio, valerme de las llamas para averiguar eso mismo que él busca, porque no estoy comprometido con la ciencia por un título solemne, porque no traiciono lo que me justifica; antes bien, si no metiera en las palabras esas imágenes surgidas en las llamas, serían imágenes inútiles, y a lo que yo me debo es precisamente a las palabras, y como son palabras lo que vas a recibir, ¿qué más te da que proceden del fuego o de un espejo, o que las haga salir de tu cuerpo dormido? Lo que yo quiero, a lo que aspiro, es a levantar, es a oponer a ese mamotreto de Claire, razones sobre documentos, un mamotreto distinto, palabras que encierran hechos y figuras. (*Ibidem*, p. 71).

No entanto, apesar do poder e da necessidade da palavra para criar a ficção e contar a história, ela não foi suficiente e o propósito e o projeto fracassam, porque o velho e solitário professor-escritor-narrador-autor não conseguiu nem atrair e nem reter a sua amada Ariadna. Ao ser abandonado por ela, encerra a carta, concluindo o final da história: "Y se acabó. Podría seguir escribiéndote, mera repetición con variantes. Dejémoslo. Y por si un día quieres reconstruir el sueño que inventé para ti o que te ayudé a soñar, la patraña con que quise sacarte de ti misma y arrebatarte a quien te poseía, voy a contarte el final", (TORRENTE BALLESTER, 1998, (1980), p. 322).

Destaca-se, portanto, que a intenção de escrever uma história de amor não se concretiza apesar do propósito do livro e do narrador e do desejo expresso em *Fragmentos de Apocalipsis* por Lénutchka. Em função dessa não-realização, *La isla de los Jacintos Cortados* se caracteriza como uma "melancólica história de um amor frustrado", pois Ariadna não corresponde ao sentimento do narrador, o qual está ciente e ressentido pela falta de interesse dela, como se revela no seguinte fragmento:

Es de los días en que me toca esperar. (...) Si te cuento lo que hice esta mañana, ¿te aburriré? Probablemente. Si me amases, leerías con avidez y tumulto en el corazón cualquier trivialidad que me tocara de lejos: no lo sería para ti, y esperarías cualquier sorpresa a la vuelta de cada nadería, siempre dispuesta al asombro, a la ansiedad, al desaliento: lo mismo que me sucede al escuchar ese resumen de tus mañanas que haces siempre al regreso, o mientras almorzamos cuando lo hacemos juntos. Pero si yo escribiera aquí lo que desayuné (...), ¿no es cierto que te aburrirías? Te gustan las historias que te cuento, a condición de que no sean mías, y, si lo son, que pertenezcan a un pasado remoto que pueda ser el de cualquiera. (*Ibidem*, p. 247-248).

Diante do exposto, mesmo que não se tenha efetivado a vontade do narrador de arrebatá-la de Claire, pode-se dizer que o livro *La isla de los jacintos Cortados* se enquadra como segunda obra dentro da sequência do ciclo e da sequência de leitura, pois o projeto de construir um romance se efetiva, servindo, portanto, primeiro, como um exercício criativo para o romance de amor desejado por Lénutchka, e, segundo, como possibilidade da obra excepcional, pois o narrador de *La isla* ainda não atingiu a autonomia almejada pelo narrador de *Fragmentos*: "(...) *podré* escribir la novela, pero a condición de no estar dentro de ella", porque ainda permanece a ficcionalização do autor.

Nesta perspectiva intertextual e paratextual entre as obras, a excepcionalidade pretendida reside, portanto, na autonomia do narrador, que não é

mais o reflexo ou a ficcionalização do autor, mas um ser completamente distinto e único, com condições de efetivar a organização exigida pelo material a ser narrado, como havia sido anunciado em *Fragmentos de Apocalipsis*. Assim, seguindo o sistema progressivo, em direção à conformação do ciclo, chega-se à *La saga/fuga de J.B.* que tem sua origem, conforme descrito anteriormente, em *Campana y Piedra*, cuja finalização deu-se em 10 de agosto de 1971:

Hoy es martes diez. Estoy en Madrid y tengo aquí delante, encima de la mesa, un razonable montón de cuatrocientos y pico folios con *La Saga Fuga* puesta en limpio (...) Por fin el texto estaba entero, de manera que esta mañana Merceditas se ha llevado las páginas de lo uno y de lo otro y me ha prometido que dentro de dos días me lo tendrá en limpio: entonces sí que podré decir realmente que está completa *La Saga Fuga*. ¡Vaya por Dios, el trabajo que me dio! (TORRENTE BALLESTER, 1982, p. 247).

O romance *La saga/fuga de J. B.* organiza-se fundamentalmente através da relação intertextual com as mais variadas áreas do conhecimento ocidental, começando pelo próprio título, elemento paratextual que estabelece o primeiro contato entre o escritor e o leitor. Ao paratexto, segue o texto dividido em três capítulos assim nomeados: "Capítulo I: Manuscrito o quizás monólogo de J(osé) B(astida)"; "Capítulo II: ¡Guárdate de los Idus de marzo!", e "Capítulo III: Scherzo y Fuga" e cada capítulo vem antecedido por um texto lírico: no primeiro, a "Balada incompleta y probablemente apócrifa del Santo Cuerpo Iluminado"; no segundo, "De los alejandrinos prolíficos por el Vate Barrantes", e, no terceiro, "Invitación al vals". A esses elementos, acrescem-se um "Incipit", que abre o romance, caracterizando-se como uma passagem entre o não-texto e o texto, estabelecendo o contato do emissor com o leitor real, e uma "Coda", que fecha a obra, pois se relaciona ao termo *explicit* ("acabou"), sinalizando para o final do texto juntamente com o local de encerramento da leitura, representando, portanto, a passagem da ficção para a não-ficção.

La saga/fuga de J.B. tem como narrador e protagonista José Bastida. É ele quem conta o presente dos acontecimentos e reconstitui o passado, apresentando a sua versão, ao mesmo tempo em que cede a palavra às outras personagens para que apresentem seus argumentos, os quais lhe proporcionam elementos que lhe garantem, simultaneamente, a continuação do romance e a demonstração de sua liberdade, autonomia e superioridade no que se refere ao conteúdo da narrativa. No seu conjunto, o romance se desenvolve em três linhas temáticas¹⁶. A primeira consiste na investigação do passado da cidade Castroforte del Baralla e está composta por diversos fios narrados de forma fragmentada, cujas cenas e episódios vão se completando e se imbricando a partir de um processo de livre associação de ideias, conformando-se em uma espécie de memória involuntária, técnica predominante em todo o romance.

A segunda linha narrativa trata do mistério sobre a identidade do atual Jota Bê, pois há três candidatos (Jacinto Barralobre, Jesualdo Bendaña e o narrador-protagonista José Bastida), e da rivalidade entre os dois grupos locais. A cidade de Castroforte del Baralla encontra-se dividida entre dois rios, o rio Mendo ("de la niebla espesa y gris") e o rio Baralla ("de la niebla más ocre y húmeda"): "el Mendo es atractivo y siniestro: invita a mirarse en él como un espejo (...). El Baralla invita, en cambio, a la aventura, a la evasión, al viaje: no descanso, sino camino, ofrece; no tumba, sino vehículo" (TORRENTE BALLESTER, 1999, (1972), p. 12); entre dois

grupos sociais historicamente opostos: os godos – composto por pessoas de fora, a maioria funcionários do Governo central, apoiados sempre por Villasanta de la Estrella – e os nativos – de ascendência helênica e céltica, e subordinados aos mandos e desmandos dos godos. Essa rivalidade faz parte do passado e do presente da cidade.

A terceira e última linha refere-se à relação entre Julia e Bastida, que vai crescendo no decorrer da narrativa, se define no final do segundo capítulo e se concretiza no desenrolar do terceiro. José Bastida é um ser solitário, que sofre de um complexo de inferioridade extremo em função da sua figura disforme e feia, estava desempregado e sem dinheiro, pois fora demitido da Academia onde trabalhava como professor. Para garantir sua moradia, aceitou a oferta do Espiritista para atuar como médium do Círculo Espírita e Teosófico de Castroforte, em troca do valor do aluguel do quarto. Sobrevivia graças a Julia, filha do Espiritista, que todas as manhãs lhe levava um café no quarto, escondido do pai. Ela também se preocupava com Bastida, alertando-o sobre a maldade alheia, e era uma das únicas pessoas que conversava com ele, pois o havia escolhido como confidente. Julia era apaixonada por Manolo, um seminarista, que a visitava nos finais de semana e que a abandonou para seguir a carreira eclesiástica. Bastida acompanhou o sofrimento de Julia até receber, numa manhã, junto com o café, uma carta informando-o de que naquela noite ela viria encontrar-se com ele.

A decisão de entregar-se a essa espera e ao amor propicia a Bastida a recuperação de sua identidade “ese día, o más bien dicho esa noche, me encontré con que yo ya no era quien solía, sino yo mismo”, (*Ibidem*, p. 505), pois “desde que soy niño he deseado no ser yo mismo aunque sin dejar de serlo”, (*Ibidem*, p. 506). Em função desse desejo de ser outro, José Bastida tinha inventado uma série de J.B. que pertenciam ao passado histórico da cidade e que lhe serviam, ao mesmo tempo, de interlocutores e de personagens da sua história. Enquanto esperava a chegada de Julia, realizou a viagem pelos J.B. do passado e do presente, a qual serviu para confirmar a sua não-pertença ao grupo. Entre um e outro J.B., ou entre a imaginação e a realidade, se concretizou o primeiro encontro amoroso do casal. Após o ato, Bastida, nesse processo de recuperação de sua personalidade e auto-estima, sonhou/imaginou um episódio em que defendia Julia em um tribunal. Derrotado o tribunal, voltou à realidade, ou melhor, voltou-se para Julia, confirmando sua vitória real:

Y yo, al sentir sus brazos otra vez, la apreté contra mi, le acaricié la cara y le di un beso grande. “¡Ay, don Joseíño!, ¿va a volver a empezar? ¿Por qué no?” “Porque ya está bien, para primera vez!” “Si tu lo quieres... ¡ahora y cuando quieras, esta noche y todas!” “¡Ay, don Joseíño, no me digas eso, que no me lo merezco!” (*Ibidem*, p. 623).

O encontro de Julia e Bastida e o final feliz do casal garantem à *La saga/fuga de J.B.* a história de amor atendendo, por isso, o desejo de Lénutchka “que quería una historia de amor”. Convém salientar, no entanto, que *La saga/fuga de J.B.*, mesmo que se possa simplificá-la, no que se refere ao argumento, como uma história de amor de “um homem feio, porém inteligente”, e de “uma mulher abandonada por outro homem”, vai além dessa caracterização e simplificação, pois, como destaca Sobejano:

El punto de vista argumental es insuficiente para dar cuenta cabal de la novela, pues (...) *La saga/fuga* no es una fábula que se cuenta más que

en la mínima medida en que esa fábula – espera y encuentro del amor que salva – sirve de marco, y casi de pretexto, a un discurso a través del cual la persona se busca. (...) Es una novela enciclopédica por su tendencia a contener dentro de aquel marco único una muchedumbre de acciones, personajes, aspectos del mundo, épocas de la historia, ideas, imaginaciones, variaciones temáticas y formas de arte. (SOBEJANO, 2005, p. 163).

ou, como afirma Gil González,

La saga/fuga es una suma de novelas, es lo que también las grandes obras de la literatura han sido. Es una novela de novelas. Es una enciclopedia de la literatura de su tiempo. (...) Yo creo que es una novela que transmite cultura y que transmite cultura literaria, que nos sirve de puente a todas las generaciones que no hemos leído *Ulysses*, y mucho menos hemos leído a Proust, que como mucho estos autores los hemos estudiado o hemos ido a ellos para verificar algún aspecto puntual (...). Y es que nosotros, leyendo *La saga/fuga*, leemos detrás a Joyce, leemos a Proust, leemos a Kafka. (GIL GONZÁLEZ, 2003, p. 220).

Tais posições, bem como a recepção positiva da obra no ano de sua publicação, confirmam a proposição de considerar *La saga/fuga de J.B.* como a obra perfeita e, portanto, excepcional. Essa perfeição, seguindo a proposição, deve-se, considerando a afirmação do narrador-autor-personagem de *Fragmentos de Apocalipsis* – “(...) *podré* escribir la novela, pero a condición de no estar dentro de ella.” –, ao tipo de narrador eleito, o qual deve ser autônomo e não pode ser confundido com o Autor, como é o caso de José Bastida, que, além de ser o narrador, é o criador/escritor do mundo representado no romance, como reitera Torrente Ballester: “Bastida escribe la novela. (...) *La saga* escribe Bastida”, (BECERRA, 1990, p. 139). Esta escolha ocorreu, segundo Torrente Ballester, porque “El modo de estar contada *La saga/fuga* obedece a una necesidad que emerge de la naturaleza de los materiales y, como esto no es una manera racional de contar, hay que buscar a alguien que pueda contar de esa forma y sea racional”, (*Ibidem*, p. 157), confirmando-se, assim, o estilo torrentino de fidelidade à necessidade exigida pelo conteúdo a ser narrado. Salienta-se, entretanto, que os narradores das outras duas obras em questão também estão de acordo com a necessidade da natureza do relato, mas a diferença entre eles está na possibilidade de identificá-los ou não com o autor, como explica o próprio Torrente, ao comentar sobre os protagonistas das três obras:

Hay una diferencia fundamental: la posibilidad de identificación entre autor y narrador en dos de estas tres novelas, y en la otra no. Eso establece unas diferencias importantes: en dos novelas el narrador es personaje de las mismas; es decir, el autor – que es narrador – es personaje, y en *La saga/fuga*, en cambio, el autor – que no es narrador – no es personaje. (BECERRA, 1990, p. 142).

Portanto, somente em *La saga/fuga de J.B.* não ocorre a ficcionalização do autor, possibilitando, assim, a escritura da obra excepcional, considerando somente o exposto em *Fragmentos de Apocalipsis* como espelho-projetor das futuras obras, uma vez que o objetivo não é discutir se a qualidade da obra literária origina-se da ficcionalização ou não-ficcionalização do autor. Por isso, retomando o objetivo desta

análise, pode-se afirmar, considerando a intertextualidade restringida, tendo *Fragmentos de Apocalipsis* como paratexto e como projeção das outras duas obras, que o leitor teve acesso aos romances de forma inversa, pois leu primeiro a obra perfeita, depois o processo de nascimento de um romance, e, por último, o texto-ensaio, resultante da prática descrita nos diários de trabalho do escritor. Essa sequência inversa que o leitor teve acesso, no entanto, não prejudica a compreensão individual ou do conjunto das obras, apenas contribui com a proposta da literatura como jogo, essência da criação literária torrentina.

O jogo é uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente consentidas, cujo desenvolvimento propicia uma evasão da vida real para uma esfera temporária de atividade com orientação própria, como é o caso da literatura, apresentando-se, por isso, como um "intervalo" da vida cotidiana, introduzindo, na "confusão da vida", uma perfeição temporária¹⁷. Nesse sentido, o/a leitor(a), ao tomar uma obra literária, dispõe-se a entrar no jogo da ficção, cujo resultado vai depender de sua atuação na partida – mergulhar na pluralidade do discurso, considerar como verdade o universo ali representado e desvendar os múltiplos sentidos que o texto oferece –, confirmando-se que o ludismo literário encontra-se, também, no ato de ler, enquanto atividade voluntária, livre e "desinteressada", que propicia o desvelamento do(s) sentido(s) proposto(s) pela teia ficcional. Assim, ao se decidir pela leitura, se aceita as regras do faz-de-conta, próprias da literatura, buscando evadir-se da realidade cotidiana de sua vida, pois o mundo da ficção proporciona ao ser humano o rompimento com os limites de sua imaginação, possibilitando, inclusive, ser o outro que a realidade não permite assim como rever a sequência de leitura proposta pela ordem de publicação.

Destaca-se, ainda, em uma perspectiva metodológica, que a inversão da sequência de leitura contribui com a formação do ciclo anunciado, auxiliando na compreensão do processo metafictivo da criação literária de Torrente Ballester, cuja imagem remete a uma colcha tecida de retalhos¹⁸: a) o laboratório e/ou testemunho do processo de criação de um romance: "harrapos que fueron telas suntuosas y brillantes, rasgadas ahora y hasta podridas antes de alcanzar forma", *Fragmentos de Apocalipsis*; b) o exercício do processo: "cuelgan o se amontonan, si están inertes", *La isla de los jacintos cortados*; c) o resultado excepcional: "y si las mueve un viento y las alumbró la luz, ellas solas se organizan en grupos caprichosos, fuera de cualquier lógica y de cualquier razón", *La saga/fuga de J.B.*

Notas

² "Ayer, de repente, se me organizó una novela". TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. "Campana y piedra. 29 de noviembre, 1962", in: _____. *Los cuadernos de un vate vago*. Barcelona: Plaza&Janés, 1982, p. 53.

³ "Es curioso cómo las cosas por sí solas buscan su acomodo, porque yo ando hace mucho tiempo con elementos dispersos, posiblemente novelescos, que no lograban cuajar, y todo consistió en que, primero, pensé o recordé mi vieja academia Taladriz (...) y de pronto se me ocurrió que en vez de situar la acción en Ferrol, podría situarla en Santiago. Fue esto, la idea de cambiar de sitio, lo que hizo que de pronto surgieran todos esos elementos pensados y olvidados (...)." *Ibidem*.

⁴ "Llevo tres días esperando un niño que no viene (...), y bastante más de tres en plena crisis literaria: la crisis natural de quien espera hacer una novela, no digo excepcional, pero casi, (...). Por una parte, mi deseo de escaparme del realismo mostrenco en que he caído, por otra parte la invención del personaje J.M. (...). No he perdido el tiempo por lo que a ideas, a ebullición de ideas se refiere, sobre todo a ideas críticas. (...) Uno se esfuerza en una cosa, después el personaje sale de otra manera y descabala todos los planes." *Ibidem*: "Campana y piedra. 23 de junio, 1967", p. 86.

⁵ “No tengo la menor idea de cuándo empecé a escribir esta novela, pero el balance del día de hoy arroja un total de (...) sesenta y cinco folios. (...) y estos sesenta y cinco folios no constituyen ni siquiera el primer capítulo.” *Ibidem*, p. 58.

⁶ “La clave de esta novela que tengo vagamente pensada y que estos días parece que se impone con más fuerza que *Campana y Piedra*, (...)”, *Ibidem*: “*Fecha incierta, 1967 (entre octubre y noviembre)*”, p. 92. “(...) He pensado también en que tengo que modificar un poco, al transportarlo, todo lo que tenía pensado para la *Saga de J.M.* En vez del general Moore, puede ser un almirante (...)”, *Ibidem*: 93. “(...) Tengo también de cambiar el nombre de Jesualdo, y en vez de llamarlo Jesualdo Barreiro, habrá que llamarlo Jesualdo Bendaña, (...) y el canónigo, éste cómo se llama... don Acisclo. Entonces, don Acisclo, viene íntegro de *Campana y Piedra* con armas y bagajes, (...)” *Ibidem*: “*13 de noviembre, 1967*”, p. 99.

⁷ “Lo importante es que en ese período de vacilaciones poéticas en que me encuentro he comprendido, primero, que en esto que llamo *La saga de J.B.* hay una materia valiosa, pero que no está bien realizada, (...). Entonces, se me ha ocurrido que el tema de J.B., que ha sido, así como la figura de Bastida, tomada del material de *Campana y Piedra*, vuelva al lugar de origen con las modificaciones y enriquecimientos adquiridos durante el tiempo de separación. Tal y como se me planteaba en *Campana y Piedra* el tema J.B. no era viable.” *Ibidem*: “*19 de diciembre de 1967*”, p. 106-107. (...) “La novela se encuentra en situación caótica. Al reunir de nuevo los materiales separados, se me trastruca el orden primitivo, pero no surge otro. Pienso, veo, siento que hay ahí un montón de vida y de vidas, pero eso es insuficiente. Hace falta una forma y esto no lo encuentro, con esto es con lo que no atino.” *Ibidem*: “*5 de enero, 1968*”, p. 111-112.

⁸ “Tengo cincuenta y tres folios de la *Saga de J.B.*, cincuenta y tres folios que no sé si son buenos o malos, pero que, en cualquier caso constituyen un material de base, un comienzo, algo más positivo que las meras imaginaciones e incluso que las meras notas.” *Ibidem*: “*9 de diciembre, 1967*”, p. 100-101.

⁹ “(...) tengo ante mí cuatrocientas holandesas, (...) que constituyen los capítulos Uno y Dos de *La Sagafuga de J.B.*” *Ibidem*: “*Primavera (Pascua), 1971*”, p. 236.

¹⁰ “(...) ayer (...) tuve una buena ocurrencia que creo que me permite utilizar casi todos los materiales de *Campana y Piedra* en una novela que puede tener ese título, aunque lleve un subtítulo (...)”. *Ibidem*: “*Fragmentos de Apocalipsis y otras ocurrencias. 11 de julio, 1972*”, p. 254.

¹¹ “(...) aquí mirando para el fuego y buscando en el fuego mi inspiración”. *Ibidem*: “*29 de diciembre, 1969*”, p. 184.

¹² *Ibidem*, p. 86.

¹³ No âmbito paratextual, conforme Genette, encontram-se os elementos que estabelecem uma relação menos explícita e mais distante com o texto como prólogos, títulos, epígrafes, subtítulos, prefácios, advertências, ilustrações etc, assim como esquemas e projetos prévios da obra, podendo ocorrer, ainda, que “una obra funcione como paratexto de otra”. GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, p. 11-12.

¹⁴ DÄLLENBACH, Lucien. “Intertexte et autotexte”. *Poétique* 27, 1976, p. 282-296.

¹⁵ Existe, no entanto, uma referência ao ano 975 – “don Procopio (...) tiene bajo su custodia un manuscrito famoso (...) escrito y pintado por la monja Eleuteria en el cenobio de Santa Cristina de Valconejos, diócesis de Zamora, año del nacimiento de Jesucristo novecientos setenta y cinco. ¡Mil años, ni más ni menos! “Sí, se va cumplir el milenario (...) Mil años también pasados desde que las tropas de Olaf huyeron tras la batalla de Catoira. El rey juró volver a los mil años y arrasar la ciudad de Villasanta, (...). Está para llegar de un momento a otro.” – a qual permite inferir que o ano do diário de trabalho e, consequentemente, da trama narrativa corresponde a 1975. *Ibidem*, p. 45-46.

¹⁶ A divisão do romance em três linhas narrativas está baseada na obra de LOUREIRO, Angel G. *Mentira y seducción: la trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Madrid: Castalia, 1990, p. 48.

¹⁷ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens. O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

¹⁸ “Las viejas de mi tierra, en otros tiempos, obraban con retazos, mantas multicolores que llaman farrapeiras, como tejidas de harapos que eran. Eso, harapos, es lo mío, harapos que fueron telas suntuosas y brillantes, rasgadas ahora y hasta podridas antes de alcanzar forma. Cuelgan o se amontonan, si entán inertes; y si las mueve un viento y las alumbra la luz, ellas solas se organizan en grupos caprichosos, fuera de cualquier lógica y de cualquier razón”. TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Fragmentos de apocalipsis*. Madrid: Alianza, 1998, p. 32.

Bibliografía citada

- BECERRA, Carmen (ed.). *Los mundos imaginarios de Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- _____. *Guardo la voz, cedo la palabra*. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester. Barcelona: Anthropos, 1990.
- _____. "Prólogo", in TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Los cuadernos de un vate vago*. Barcelona: Plaza&Janés, 1982, p. 9-13.
- DÄLLENBACH, Lucien. "Intertexte et autotexte". *Poétique* 27, 1976, p. 282-296.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio. "La Tabla Redonda de la crítica", in: PONTE FAR, José Antonio (2003). "La Tabla Redonda de la crítica". *La Tabla Redonda Anuario de Estudios Torrentinos*. 30 años de *La saga/fuga de J.B.* N. 1, 2003, p. 209-228.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens. O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LOUREIRO, Angel G. *Mentira y seducción: la trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Madrid: Castalia, 1990
- SANTIÁÑEZ TÍO, Nil. "Introducción" a *Fragmentos de Apocalipsis*", in: TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Fragmentos de Apocalipsis*. Clásicos Contemporáneos Comentados, V. 15. Barcelona: Destino, 1997, pp. III-LXXVII.
- SOBEJANO, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo*. (En busca del pueblo perdido). Madrid: Mare Nostrum, 2005.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *La saga/fuga de J.B.*. Barcelona: Destino, (1972), 1999.
- _____. *Fragmentos de Apocalipsis*. Madrid: Alianza, (1977), 1998.
- _____. *La isla de los Jacintos Cortados*. Madrid: Alianza, (1980), 1998.
- _____. *Los cuadernos de un vate vago*. Barcelona: Plaza&Janés, 1982.
- _____. *Premio "Minguel de Cervantes" 1985*. Barcelona: Anthropos / Ministerio de Cultura, 1987.