

**El realismo en Gonzalo Torrente Ballester:
poder, religión y mito**



El realismo
en Gonzalo Torrente Ballester:
poder, religión y mito

CARMEN RIVERO IGLESIAS (ED.)

Iberoamericana - Vervuert - 2013

Deutsche
Forschungsgemeinschaft

DFG



Derechos reservados

© Iberoamericana, 2013
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.iberio-americana.net

© Vervuert, 2013
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.iberio-americana.net

ISBN 978-84-8489-641-8 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-774-9 (Vervuert)

Diseño de cubierta: Juan Carlos García Cabrera

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

ÍNDICE

Introducción	7
--------------------	---

A. TRADICIÓN Y MITO

J. Ignacio Díez, Teoría y práctica de los Siglos de Oro en Gonzalo Torrente Ballester: Crónica del <i>Quijote</i> y juegos del <i>Rey Pasmado</i>	13
Antonio Francisco Pedrós-Gascón, “En la parte del mundo en que estás, esas y otras maravillas son lo corriente”: Algunas implicaciones ideológicas de la desmitificación del Siglo de Oro en <i>Crónica del rey pasmado</i> (1989)	33
José Montero Reguera, De la Edad Media al Siglo de Oro: en torno a unos textos olvidados de Gonzalo Torrente Ballester	51
Hans-Jörg Neuschäfer, <i>Crónica del rey pasmado</i> y la legitimación del deseo: Torrente Ballester y la Movida	85

B. PRIMERAS APROXIMACIONES AL MITO

Manfred Tietz, <i>El golpe de Estado de Guadalupe Limón</i> : “mi segundo fracaso narrativo” y “mi primer tratamiento del ‘mito’ como tema poético”. La difícil integración del ‘mito’ en una ‘novela de amor’	95
Ursula Trappe, El tratamiento del mito en los primeros escritos de Gonzalo Torrente Ballester	111

C. EL MITO EN EL TEATRO DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Mechthild Albert, <i>El viaje del joven Tobías</i> en la tradición del teatro religioso- simbolista	123
Cerstin Bauer-Funke, La imposibilidad del retorno de Napoleón: Reflexiones sobre el espacio cerrado y la insularidad en <i>Atardecer en Longwood</i>	137
Wilfried Floeck, La desmitificación del poder en una crónica dramática de la historia americana: <i>Lope de Aguirre</i> de Gonzalo Torrente Ballester	157
Manfred Lentzen, Mito y compromiso en <i>El viaje del joven Tobías</i> (1938) de Gonzalo Torrente Ballester	171

Alfredo J. Sosa Velasco, Teatralidad y psicoanálisis en <i>El viaje del joven Tobías</i> (1938) de Gonzalo Torrente Ballester	183
--	-----

D. EL REALISMO EN GONZALO TORRENTE BALLESTER: PODER, RELIGIÓN Y MITO

Marta Álvarez, Mujeres torrentinas: Eva y el ciborg	199
Jéssica Castro Rivas, En torno a la novelística de Gonzalo Torrente Ballester: <i>Los gozos y las sombras</i> y el concepto de realismo	213
Wojciech Charchalis, Iglesia y poder en las novelas de Gonzalo Torrente Ballester .	225
Werner Helmich, Virtudes y límites del juego desmitificador en Gonzalo Torrente Ballester	237
José Manuel Losada Goya, Torrente Ballester y el mito literario: Realidad dual y proceso de mitificación	253
Frank Nagel, Galicia en movimiento. Topologías mitográficas en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester	275
Santiago Sevilla Vallejo, El juicio/representación de <i>La saga/fuga</i> de J. B. de Torrente Ballester	289
Kurt Spang, El poder y los poderosos en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester . .	299
Alicia Villar Lecumberri, Los mitos griegos en la obra de Gonzalo Torrente Ballester . .	309

E. TORRENTE BALLESTER EN LA LITERATURA GALAICO-PORTUGUESA

Wolfram Krömer, Dos casos de rebeldía: <i>Don Juan</i> de G. Torrente Ballester y <i>Caim</i> de J. Saramago	323
Diego Martínez Torrón, El mito en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester y Álvaro Cunqueiro	339

F. CREACIÓN E IDENTIDAD

Carmen Becerra Suárez, Los nutrientes de <i>La saga-fuga de J. B.</i>	353
María de los Ángeles Portela Iglesias, Las lecturas de Gonzalo Torrente Ballester. El proceso de creación: <i>Off-side</i>	377
Víctor Andrés Ferretti, <i>Yo no soy yo, evidentemente</i> y una poética de la simulación . . .	393

G. INTERMEDIALIDAD

Antonio J. Gil González, Torrente, <i>reloaded</i> : Nuevos medios y nuevas perspectivas sobre la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester	405
Myriam Pradillo, “Las luces y las sombras” entre Gonzalo Torrente Ballester y el cine	427
Sobre los autores	443

EL REALISMO EN GONZALO TORRENTE BALLESTER: PODER, RELIGIÓN Y MITO

Todavía en junio del año 2009 se lamentaba José Saramago de la poca justicia hecha a la obra del Premio Cervantes 1985, Gonzalo Torrente Ballester. *La sagalfuga de JB* se revela, para el Nobel portugués, como algo insólito, totalmente nuevo, como una obra a la que, dice, habría que volver mil veces para resaltarla en toda su riqueza sin después literario. *La sagalfuga* es, a su juicio, el *Quijote* del siglo xx, pero sin el reconocimiento del clásico del Siglo de Oro español. La herencia cervantina en la obra de Torrente Ballester fue subrayada por el propio autor, que, en su ensayo de *El Quijote como juego*, apuntaba, a partir de la obra áurea, los aspectos clave de su propia concepción de la literatura. Para Víctor García de la Concha, la obra narrativa de Torrente Ballester hereda del *Quijote* el énfasis depositado en la dimensión poética de la novela y su empeño en potenciar los recursos para crear ambigüedad. Así, a través de la técnica del *baciyelmo* cervantino, el autor gallego crea una nueva realidad a partir de la fusión de dos elementos distintos, uno real y uno fantástico.

La presencia de la tradición y de la herencia del Siglo de Oro en la configuración del universo ficcional torrentino constituye uno de los *Leitmotive* del presente volumen, dedicado a determinar la concepción de realismo de Gonzalo Torrente Ballester a través del análisis de la función de los mitos en la construcción de esa realidad, teniendo en cuenta los focos fundamentales de atención del autor: el poder y la religión.

REALIDAD Y MITO

Para Torrente Ballester el mito, frente a la leyenda, se caracteriza por su trascendencia. La leyenda sería, en este sentido, frente al mito, simple literatura de entretenimiento sin efectividad histórica. El mito, de este modo, toma forma

concreta en una figura y posee una significación de carácter universal. Los mitos poseen una importancia clave para el autor, pues determinan el discurso de la Historia, concebida como un *continuum* de mitos que están aguardando ser desmitificados para el surgimiento y establecimiento de uno nuevo. El autor toma conciencia del mito, dándose cuenta —como lo hace, entre otros, Roland Barthes en *Mythologies*— de que la Historia y la realidad están determinadas por ellos y es entonces cuando decide incorporarlos a la literatura. ¿Cómo presenta Torrente Ballester el proceso de creación de estos mitos en su obra? ¿Cómo se construye la realidad a partir del mito?

El mito de Ulises, el de Ifigenia, el de las Parcas, el del rey don Sebastián, el de Redención, son algunas de las muestras que el autor emplea para mostrar que una sociedad no puede vivir sin mitos y que los procesos de desmitificación preparan el camino a nuevos mitos que sustituyen a los antiguos. Los mitos abarcan para Torrente Ballester el conjunto de la realidad, pudiendo ser históricos, religiosos, literarios o incluso personales. El mito como elemento organizador de la realidad determina una nueva visión de la literatura realista. Desde la perspectiva torrentina, la novela realista y la novela fantástica serían de la misma naturaleza, pues lo real no es sino una construcción intelectual. Al basarse la novela no en lo real sino en impresiones sobre lo real, el procedimiento que ha de adoptar el autor no sería, a juicio de Torrente Ballester, copiar lo que se tiene por real de una manera vulgar y objetiva, sino organizar los elementos de tal manera que tengan tanta fuerza como lo real. Tanto la novela realista como la fantástica estarían sometidas, en definitiva, al *principio de realidad suficiente*. Torrente Ballester está apoyándose en “la estética del hecho extraordinario”, desarrollada por Ortega y Gasset en *Las meditaciones del Quijote*. Para Torrente Ballester, Galicia, su tierra natal, ha perdido la mitología que poseen las tierras nórdicas, en las que los elementos mitológicos de sus poemas primitivos persisten, se transforman y se mantienen en el conjunto de la cultura heredada. Por ello, el autor ve en la creación de mitos una de las funciones fundamentales de su literatura.

PODER, RELIGIÓN Y MITO

Desde el mito se accede al complejo juego de significaciones de poder. El hombre poderoso posee unas características muy definidas en la Historia, presente en prácticamente la totalidad de la obra del autor gallego: ¿cómo se presentan las figuras de poder en la obra torrentina, cómo se manifiestan y con qué implicaciones? ¿Existe una vinculación entre las figuras de poder modernas y las antiguas? ¿Cómo se define el buen gobierno o la tiranía? Basándose en el estudio del

autor sobre las figuras de Hitler, Mussolini y Felipe II, ¿cuál es la relación entre poder y espacio que se plantea y de qué manera se proyecta en su obra?

Por otra parte, el cristianismo y los conocimientos de teología de Torrente Ballester determinan la construcción de sus personajes, no sólo en su conducta externa sino en su misma esencia. El estudio de los ángeles por parte del autor se remonta, por ejemplo, a sus lecturas de Dionisio Aeropagita y de ahí proceden los ángeles de *El viaje del joven Tobías*. La llegada de Carlos Deza en *Los gozos y las sombras* es esperada como la llegada del Redentor. ¿De qué forma se construyen en la obra de Torrente Ballester los mitos religiosos?, ¿qué relación existe entre el hombre político y el religioso?, ¿cómo se presenta la relación entre la moral y la religión en la obra torrentina?

El conjunto de las contribuciones que encontrarán en las páginas que siguen, resultado del congreso internacional que tuvo lugar en Münster entre los días 6 y 8 de octubre de 2011, arroja una nueva luz a todas estas cuestiones y da testimonio del alcance intelectual e internacional de un autor que, con su lúcido retrato de lo real, se revela fundamental en el desarrollo de la Historia de la literatura española.

La publicación de este libro no habría sido posible sin la inestimable colaboración en el proceso de edición de: Anne Wigger, Adrián J. Sáez, Javier García Albero, Marta Steinko, Estefanía Bournot, Lisa Erdmenger, Sven Sroka, Gregor Gondecki y Sonja Menz. Vaya también mi más sincero agradecimiento a la Deutsche Forschungsgemeinschaft, a la Universidad de Münster y a la Embajada de España en Berlín por su imprescindible apoyo económico, así como a los colaboradores, por su participación entusiasta en el congreso y por las ideas con las que enriquecen el presente volumen.

CARMEN RIVERO IGLESIAS
Universidad de Münster

A.

TRADICIÓN Y MITO

TEORÍA Y PRÁCTICA DE LOS SIGLOS DE ORO
EN GONZALO TORRENTE BALLESTER:
CRÓNICA DEL *QUIJOTE* Y JUEGOS DEL *REY PASMADO*

J. Ignacio Díez
Universidad Complutense de Madrid

Je n'avais jamais lu encore des vrais romans
(Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*).

Hay explicaciones que implican un razonamiento a favor
(Gonzalo Torrente Ballester, *Crónica del rey pasmado*).

1. LAS PARADOJAS DE UN ENSAYO SOBRE *EL QUIJOTE*

No sé cuántos de los llamados cervantistas han leído *El Quijote como juego*. El heterodoxo libro de Gonzalo Torrente Ballester (1975 y 1984) no suele recogerse en la bibliografía de los trabajos cervantinos, quizá porque todavía hoy la palabra *juego* se siente demasiado frívola¹ para acercarse al gran libro, aunque en mi opinión se debe, más probablemente, a que la tesis de Torrente Ballester no ha hecho fortuna entre las huestes cervantinas. Sin embargo, bucear en las razones de un cierto silencio siempre supone una aventura arriesgada y en este caso también podría apelarse a otros factores, como la inmensidad de la bibliografía quijotesca o la multitud de tareas de los departamentos universitarios. La explicación de Giménez apuesta por razones distintas, pues “la hipótesis de Torrente, deliberadamente polémica, agresiva en su intensidad y provocadora en su falta de erudición,

¹ “El propio Torrente ha afirmado en alguna ocasión que cuando, en 1927, fue a estudiar a la Universidad de Oviedo se topó de frente con las vanguardias y una de las sorpresas juveniles que más le costó aceptar fue que el arte era un juego” (Santiago Castelo en Torrente Ballester 1995: 11).

no encontró, una vez más, respuesta” (Giménez 1984: 220). Apunta así Giménez a otros problemas de la posición de Torrente, que entroncarían este polémico ensayo con el resto de la producción del escritor y su falta de proyección crítica hasta que, con la ayuda de una adaptación televisiva, su obra se vuelve “visible”².

Esta escasa recepción del ensayo puede resultar paradójica, dado que el escritor procede de la “estirpe clara y confesadamente cervantina” (Becerra Suárez 2005: 43). Es verdad que el cervantismo de los escritores, como el quijotismo de las novelas, es una cuestión especialmente vidriosa si no se explica de inmediato qué se entiende por ese par de etiquetas. En el caso de Torrente, el cervantismo se condensa en el humor y en la ironía (o en la imaginación y la ironía, como parece proponer Villanueva, 1987: 64), rasgos indudablemente cervantinos, pero no solo. La paradoja puede tener un alcance aún mayor cuando se comprueba que el ensayo, en esa larga conversación que sostienen Torrente y Carmen Becerra, es citado una única vez y de manera nada central³. Claro que los motivos de esa casi ausencia pueden descansar en elementos muy diversos, como la preferencia por las grandes novelas del escritor, o pueden subrayar el carácter esencialmente marginal del libro en la producción de Torrente Ballester, sin que eso suponga poner en duda su cervantismo. De hecho en el mismo volumen se recuerda (con apoyo en Colin Smith [Becerra Suárez 1990: 206]) que *La sagalfuga* es netamente cervantina, lo que ningún lector de la novela podrá negar, y, también de manera poco sorprendente, el propio autor reconoce que Cervantes está en el punto de partida de *Fragmentos de Apocalipsis*, y en concreto el *Persiles*⁴.

El Quijote como juego puede producir una impresión inicial de libro académico, pues se inaugura con el estudio de la parodia, continúa con la discusión sobre la duplicidad o unidad de la novela (con interesantes esquemas: Torrente Ballester 1984: 24), aborda “el problema del narrador” y se acerca a numerosos problemas de la crítica universitaria, en medio de un contexto que recuerda claramente las influencias del estructuralismo. Sin embargo, el lector pronto percibe que el contenido no se apoya, o no lo hace en el mismo grado habitual en estos trabajos, en la bibliografía universitaria y que carece, por tanto, de ese más que obligado apa-

² La versión de *Los gozos y las sombras* (1982): adaptación de Jesús Navascués y dirección de Rafael Moreno Alba (los trece capítulos en <http://www.rtve.es/television/gozos-sombras/>, página consultada el 2/11/2011). Otros prefieren otro *milestone*: “La positiva recepción de *La sagalfuga* de J.B. proporcionó a Gonzalo Torrente Ballester a partir de 1972 un amplio número de lectores y la atención de la crítica que merecía” (Villanueva 1987: 59).

³ Becerra Suárez 1990. Lo cierto es que ni siquiera el propio Torrente Ballester selecciona un fragmento en Torrente Ballester 1989b.

⁴ Becerra Suárez 1990: 211. *Fragmentos de Apocalipsis* y *El Quijote como juego* se escriben simultáneamente (Villanueva 1987: 69).

rato de notas de notable intensidad que suele acompañar los estudios típicamente académicos. Es decir, que, como anotaba Giménez, el ensayo se define por esa “provocadora falta de erudición”, que no es desde luego completa. Con todo, lo que más suele interesar del libro es sin lugar a dudas lo que lo convierte en auténticamente polémico (o valioso, en mi opinión), es decir, sus indagaciones sobre el tipo de locura del protagonista como un elemento indispensable para discutir la idea de juego en la novela: «¿Por qué Alonso Quijano, en sus momentos de cordura, “asume” la personalidad de don Quijote y sigue comportándose como tal?»⁵. Uno de los hallazgos en los que insiste Torrente Ballester, al perseguir este hilo, es en el hecho de que Alonso Quijano “carece de pasado al revés que los personajes literarios” (Torrente Ballester 1984: 60; véase Díez 2005). Pero creo que es la locura del hidalgo el verdadero núcleo del libro. El complejo andamiaje que corresponde a la crítica literaria por así decir “profesional” busca, sin embargo, indagar en esta cuestión para ofrecer una perspectiva heterodoxa:

porque uno de sus ingredientes prospectivos más vitales es la comezón en que pone de saber si el personaje está loco o no. [...] Pero, ¿es que existen bases para sospechar que don Quijote está cuerdo, fuera de estas tres o cuatro que suelen citarse? Se aspira a que en este trabajo se pruebe; se aspira a que en eso, en probarlo, se justifique en parte su existencia y la osadía de ofrecerlo a la consideración pública [...] En las páginas que van escritas se han arriesgado ciertas afirmaciones poco ortodoxas, aunque con el propósito de no dejarlas en el aire (Torrente Ballester 1984: 81-82 y 98).

Torrente Ballester confecciona una sólida lista de “pruebas” que proceden de la lectura directa del *Quijote*, aunque, de todas ellas, la que parece más recurrente y en todo caso perturbadora, es esta cita del *Quijote* (II, 31):

Y todos, o los más, derramaban pomos de aguas olorosas sobre don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote; y aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos.

Estas palabras apoyan sus tesis, pero al mismo tiempo, y esta es una nota de particular calado en el ensayo, Torrente no se engaña sobre las complejidades y ambigüedades del texto cervantino, que bien pueden quedar quintaesenciadas en la multitud de interpretaciones de una cita que, en otras manos, serviría para crear

⁵ Torrente Ballester 1984: 36. “Es verdad que para Torrente es central lo que para Cervantes es discutible que lo fuera” (Romo Feito 2010: 75).

un sólido *turning point*. De la discusión sobre esas posibilidades, que muy significativamente aparece casi al final del ensayo, entresaco, por vía de ejemplo de auto-exigencia, esta única consideración: “¿O será simplemente esta frase un elemento más del juego, lanzada por las buenas por el narrador para que el lector aumente sus confusiones y no encuentre salida? [...] Pero la frase está ahí para reducirlo todo a conjeturas” (Torrente Ballester 1984: 197-198).

Por eso, es verdad que, como afirma Giménez (1984: 218), “el libro es heterodoxo en su metodología, original en su desarrollo y muy sugerente en su temática”, pero también lo es que el esquema organizativo sigue el desarrollo de la novela y acaba, por tanto, con el final de la segunda parte y con la muerte del personaje. De algún modo puede considerarse una crónica, compuesta con las inteligentes notas de lectura de un lector, muy cuidadoso y reiterado, que las viste, de vez en cuando, con algunas referencias bibliográficas y excursos de indudable interés.

No se ocupa Torrente Ballester del contexto histórico y social de la novela, lo que no permite una comparación, en ese terreno, con la rica documentación y ambientación que se construye para poner en marcha la trama de la *Crónica del rey pasmado*. En *El Quijote como juego* lo decisivo son las ideas, la crítica literaria, las citas y referencias a la novela cervantina, todo ello de manera muy creativa (recuérdese la peculiar y “divertida operación imaginativa” que consiste en sacar a un personaje de su contexto e intentar ver cómo se desenvuelve en otro [Torrente Ballester 1984: 113]). El ensayo persigue, de manera muy explícita, una “tesis”, aunque esta solo se formule más que mediado el texto:

Lo que aquí se intenta demostrar es que el autor, por medio del narrador, propone el siguiente juego: de una parte, el narrador afirma que el personaje «confunde la realidad porque está loco», y, de la otra, pone en el texto los elementos necesarios para que —interpretándolos rectamente— pueda el lector darse cuenta de que el personaje ve la realidad como es, como la ven Sancho y el narrador⁶.

Pero en una comparación de ambos textos, de la novela y el ensayo, por encima de las diferencias que imponen los géneros y por encima de la recepción de

⁶ Torrente Ballester 1984: 116. Darío Villanueva incide en otros principios cervantinos de la producción de Torrente: la metacreación (y el recurso del manuscrito encontrado), lo lúdico (la palabra como creadora de realidad: “Operación que se estructura a través de una cadena de invenciones: el Autor, Cervantes, inventa un Narrador, Cide Hamete Benengeli, que inventa a un personaje, Alonso Quijano, que inventa a don Quijote, que, a su vez, crea verbalmente a Dulcinea y todo cuanto conviene a su quimera” [Villanueva 1987: 70]) y la valoración de la verosimilitud.

los dos escritos, se perciben algunas ideas sobre la técnica del narrador cervantino que pueden recordar las del narrador del divertimento sobre un rey pasmado, con los debidos cambios, como “las ambigüedades, reticencias y otros recuerdos de la imprecisión” (Torrente Ballester 1984: 43). Desde luego, el elemento más visible que comparten ambos textos, además de esa calculada ambigüedad, tan cervantina, es el interés por la ironía, recurso no menos propio del alcalaíno. El enlace con el título del ensayo, no siempre bien entendido, precisamente está en la ironía como elemento esencial del juego⁷.

2. LA NOVELA COMO JUEGO ALEGRE

El éxito de la novela *Crónica del rey pasmado*, compartido con su adaptación al cine (de Imanol Uribe, 1991), contrasta con la recepción de *El Quijote como juego*. Se trata no solo de textos con intereses muy distintos, sino escritos en épocas distantes. ¿Quién lee un ensayo cervantino (¡uno más!) en la España de 1975 y de la pluma de un escritor poco conocido? ¿Y quién se interesa por una novela breve, de tema muy divertido, que aprovecha el éxito de la novela histórica, en la España de 1989, y que ha salido del taller del consagrado Torrente Ballester?

El largo título de esta novela breve es un elemento importante en la recepción, y no tanto por el subtítulo jocosos-musical como por la idea de pasmo aplicada a un rey⁸. ¿En algún título de los Siglos de Oro se podría utilizar el adjetivo “pasmado” al escribir sobre un rey? Quizá se pensaría que el mero uso del sintagma es imposible incluso dentro de un texto, porque la censura no lo permitiría, aunque otros factores pesarían también en el imaginario literario para hacer semejante combinación cuando menos improbable. Pero la realidad es tozuda, como lo demuestra una sencilla consulta al *CORDE*: “De Flandes vino correo; no

⁷ “Consciente del anacronismo, quizás también de lo impertinente de su ocurrencia, el personaje adopta ante ella una actitud irónica que confiere a su conducta la condición de juego” (Torrente Ballester 1984: 51). Parece también muy obvia en declaraciones como estas: Sancho “es, a su modo, un intelectual, aunque en estado latente” (89). Véase La Rubia Prado 2010.

⁸ Para el *Diccionario de Autoridades* “pasmo: metafóricamente vale admiración grande, que ocasiona una como suspensión de la razón y el discurso”. “Pasmoso: lo que causa admiración o pasmo”. El adjetivo arrastra una evidente duplicidad, pues apunta al asombro extremo pero también a la condición de alelado (“Dícese de la persona absorta, alelada o distraída”, según el diccionario de la RAE de 1992). El rey está pasmado por haber visto, parcialmente desnuda, a una mujer y por darse cuenta de que no ha visto desnuda a su esposa: «El cuerpo de Marfisa había quedado medio al descubierto: mostraba la cabellera, la espalda, la delgada cintura, el arranque de las nalgas. El Rey la miró: con sorpresa, con estupefacción [...] “Nunca había visto hasta esta noche a una mujer desnuda”» (Torrente Ballester 1989a: 13).

se sabe nada, solo que S. M. está muy pasmado: no hay otra cosa”⁹. “Pasmado” pertenece de modo más abundante a la narración y especialmente barroca (más allá de su sentido médico); aunque “pasmo” tiene un arco mucho más amplio de aparición, que va desde la prosa científica hasta el verso. En la *Crónica...* el rey es delgado, como don Quijote, sí, y como muchos personajes (“desnudo, mostraba su delgadez, delatora de huesos delicados”), pero, sobre todo, su característica es otra: “Tenía cierta cara de pasmado”, o “cara de pasmarote” o “parecía en éxtasis, lo cual quiere decir que tenía cara de bobo”, o tenía “la expresión bobalicona”, “El Rey bajó el semblante, una especie de mancha rubia y espiritada en medio de la penumbra” (Torrente Ballester 1989a: 13, 15, 24, 39, 41 y 119). La visión moderna, distanciada e irónica de un rey, que no se nombra aunque es fácil identificarlo con Felipe IV, sitúa al narrador muy alejado de los modelos narrativos áureos. Este insólito tratamiento se extiende también a los personajes de alcurnia: “La Reina, linda y pícara, y un poco también burlona, en contraste su rostro con tanta seriedad como la rodeaba” (Torrente Ballester 1989a: 40).

La idea de un rey pasmado, sin embargo, bien podría contextualizarse en un medio de maravillas que admiran o pasman, como ocurre en *El jardín de flores curiosas*, de Torquemada, por ejemplo¹⁰. El comienzo de la *Crónica del rey pasmado* apunta en esa dirección, no solo por lo intempestivo (“la madrugada de aquel domingo”), sino sobre todo por los “milagros, maravillas y sorpresas”¹¹. Además las diferencias de opinión sobre unos hechos “que nadie los viera”, todo pasado por el contundente tamiz de que “como la exactitud es imposible, más vale dejar las cosas como las cuentan y contaron”¹², remiten a un poso netamente cervantino. Resulta fácil en extremo vincular la ausencia de nombres con la ambigüedad cervantina. Es cierto que no hay nombres para el rey, la reina o el valido, a los que se identifica, respectivamente por la cara (y por sus antepasados), por ser francesa,

⁹ Francisco de Vilches, *Cartas*, 1634, en Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español*: <http://corpus.rae.es/> (página consultada el 31 de octubre de 2011). También don Quijote se queda “pasmado” (aunque no “atónito y pasmado” como Sancho). Correas recoge el dicho: “Al pasmado, divertido, suspenso o enamorado”. Otras entradas en Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Varia fortuna del soldado Píndaro* (1626).

¹⁰ “Tratado primero en el cual se contienen muchas cosas dignas de admiración que la naturaleza ha hecho y hace a los hombres, fuera de la orden común y natural con que suele obrar en ellas, con otras curiosidades gustosas y apetecibles” (Torquemada 1982: 101).

¹¹ Torrente Ballester 1989a: 7. “¿Y os maravilláis de esa maravilla?” (Torquemada 1982: 103).

¹² Torrente Ballester 1989a: 7. “Maravillas son esas que requieren que aleguéis en prueba de ellas tantos testigos como decís” (Torquemada 1982: 133). “Cuando no hay autor de crédito no quiero creer lo que se trata en el vulgo, que, por la mayor parte, son cosas fabulosas” (Torquemada 1982: 134).

por la falta de hijos y la abundancia de trabajo. Tampoco tiene nombre el Gran Inquisidor¹³. Curiosamente, algunos de los personajes que no tienen un supuesto o probable referente o correlato histórico sí que lucen apellidos, o un nombre de pila, aunque no siempre es así¹⁴. Pero los guiños cervantinos abarcan muchos más matices, como la realidad variable (“En los tiempos que corren ya no hay doctrinas estables. Para volverse loco”), la composición de un texto con varias fuentes (“El resultado sería la interpretación de mis palabras recibidas por Vucencia, transmitidas a un secretario, y éste al escribidor. ¿Qué quedaría de mi relato?”), o las dudas sobre un narrador poco fiable (“Entró el ujier en el despacho del Valido, por la puerta secreta, o quizá solamente trasera”, Torrente Ballester 1989a: 98, 102-103 y 120). La ambigüedad también se proyecta sobre el relato de una serpiente que se transforma y que recogen distintas relaciones orales y por ello variables, para dibujar una cambiante trayectoria; constituye uno de esos prodigios que no se pueden comprobar y queda, además, envuelto en un ambiente religioso y supersticioso, esencial para la marcha de la novela. Pero el recurso no es exclusivo de la *Crónica...*, pues Torrente lo ha utilizado antes¹⁵. En *El rey pasmado* el lector tarda en comprobar que, a pesar de lo extraño del prodigio (que lo es, por más que ambiguo o falso), no puede competir con la verdadera maravilla en la que se centra la novela, que igualmente se relaciona con prejuicios religiosos y con supersticiones: el tinglado al que deben recurrir los extraños y más fieles servidores del rey para que él y la reina puedan verse desnudos a solas “en esta parte del mundo en que estás, esas y otras maravillas son lo corriente” (Torrente Ballester 1989a: 184). Ese contraste entre lo que podría proceder de un libro de los Siglos de Oro y lo que es creación de un escritor moderno, irónico y crítico, es uno de los rasgos más característicos de una documentada novela sobre los hábitos de

¹³ Como contraste, muy agudo, en *La Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*, el “Inquisidor General” del infierno se llama “Barrademonio” (Enríquez Gómez 1992).

¹⁴ “No vamos a comentar el personaje de doña Paca de Távora por su irrelevancia, pero sabemos que en la historia hubo rivalidad entre el rey y el conde de Villamediana por una dama portuguesa” (Omeñaca-Lacuey 1993: 38). En otras ocasiones la técnica pasa no por el silencio sino por el cambio de nombre. Así, “Marfisa” puede ser reflejo de María Calderón, *la Calderona* (Mallorquí-Ruscalda 2009: 96).

¹⁵ También en *Filomeno, a mi pesar*, en el capítulo final (del que trato después) se teje un relato oral que se transforma: “De ahí se propalaba, se deformaba y con frecuencia se concretaba en una versión casi surrealista, fruto de la colaboración colectiva” (Torrente Ballester 1998: 443). Compárese con *Los gozos y las sombras. I. El señor llega* [1957]: “Doña Matilde describía a su hijo a su manera, el auditorio interpretaba a la suya, y la especie, llegada a los corrillos, se transformaba al gusto de cada cual. Ya se sabe lo que pasa con los cuentos. Y como lo que doña Matilde contaba de su hijo, inventado por ella, tocaba en el milagro, se tuvo a Carlos por una especie de curalotodo” (Torrente Ballester 2007: 15).

la España del siglo XVII (e histórica¹⁶ en ese sentido) que aporta una sensibilidad alejadísima de la época.

Pero la novela con aires de crónica, o más propiamente de parodia de una crónica (lo que es otro guiño cervantino), sitúa la acción en un contexto que debe ser revestido de las dosis adecuadas de costumbrismo: los lectores lo exigen y el género también. Así el texto aparece atravesado por mil menudencias que nos trasladan al mundo de los Siglos de Oro: la ingesta de chocolate, las antiparras que vienen de tierra de herejes, “el humo de esa hierba que se trae de las Indias y que llaman tabaco” (Torrente Ballester 1989a: 28), la fascinación por el maligno (que está en el *Jardín de flores curiosas*¹⁷), la conversión del conde de Peña Aranda en Grande de España simplemente porque el rey le ordena cubrirse en su presencia, la mención de las gradas de San Felipe como el mentidero de la corte, etc. Se visten de costumbrismo escenas un tanto insólitas: como la conversación del valido y la duquesa, en la carroza, acompañada por la descripción de la salida del palacio, las calles mal empedradas y la procesión de penitentes; también la escena siguiente, en el octavo cuadro del capítulo segundo, con el baile lúbrico de los del noroeste (lo que remite a conocidas críticas a bailes imposibles para los moralistas, como la chacona o la zarabanda, ahora reforzada la reminiscencia en su carácter más erótico por la insistencia en bailes de mujeres desnudas en las islas¹⁸). Pronto queda claro al lector que en la *Crónica...* el sexo (o, si se prefiere, el erotismo) es el elemento central y a él se refieren detalles que están en la literatura del período (Díez 2003; Díez-Cortijo Ocaña 2010), como la consideración de los baños como pecaminosos (Alonso 2006), y, con mucha más enjundia, tanto la pretensión del monarca “pasmado” como la “desgraciada” vida del innominado valido y su mujer, aunque también se hace rápidamente evidente que nadie cumple ninguno de los supuestos preceptos que a todos obligan, y la duquesa, en su charla con el valido, revela una vida muy rica que está, además, rodeada de moriscos, judíos e iluminados. Ni siquiera los curas cumplen los preceptos, como lo prueban las alusiones a la castidad en el segundo capítulo, o, al menos, no todos los religiosos lo hacen. El costumbrismo, a menudo fácil como es de rigor, conduce mucho más lejos de lo esperable, cuando, por ejemplo, se hace clara la pretensión de que el rey y la reina se acuesten en la celda de un convento que ocupa

¹⁶ No he podido consultar Touton 2004.

¹⁷ “Tratado tercero que contiene qué cosa sean fantasmas, visiones, trasgos, encantadores, hechiceras, brujas, saludadores, con algunos cuentos acaecidos y otras cosas curiosas y apacibles” (Torquemada 1982: 246).

¹⁸ La cita de la traducción de fray Luis se relaciona con un clásico del erotismo: llamar a las cosas por su nombre (Torrente Ballester 1989a: 83).

una puta, Marfisa, y que el acuerdo lo cierre un jesuita por encargo de un conde¹⁹ que parece ser el diablo mismo: la novela parte de un cierto costumbrismo que se dirige hacia una saludable inverosimilitud que cuestiona la intolerancia. Por eso, seguramente, en esta novela, a diferencia de otras ambientadas en los Siglos de Oro, falta un auto de fe, falta su descripción²⁰, aunque Torrente Ballester muy finamente no evita la mención a esta suerte de “estrella” de la documentación: “Allí [en Brasil] no quemábamos a nadie, ni a nadie se le ocurría que se pudiera quemar a un semejante” (Torrente Ballester 1989a: 203).

Es importante que el amable, juguetón y divertido tono de toda la novela no quiera ocultar una decidida crítica hacia la intolerancia y la seriedad estúpida que la acompaña. Esa crítica se proyecta de un modo doble: por los comentarios inverosímiles, dada su modernidad, a menudo en boca de los personajes más importantes; por el retrato burlón de los intolerantes. Así, en la descripción del consejo de la Suprema se explota un extraordinario contraste: “Poco Cristo y muchas velas para local tan amplio, donde lo que destacaba era el presidente” (Torrente Ballester 1989a: 64). En el padre Almeida, portugués y por tanto próximo a lo gallego²¹, descansa buena parte del contraste con la espesura reinante (simbólicamente reforzada por el motivo del calor y del sudor, que es una constante en la novela²²). También es casi un símbolo la adquisición de la “copa etrusca” del Gran Inquisidor, donde intervienen “un cardenal de la Santa Curia y una prostituta de claro linaje, muy afecta a los intereses de la Santa Sede, de la que había recibido un título de princesa que arrastraba por lechos ilustres, o al menos ricos” (Torrente Ballester 1989a: 71). El mismo Gran Inquisidor considera a casi todos los religiosos “fugitivos del arado” (Torrente Ballester 1989a: 72). Es natural que la crítica de la intolerancia y la consecuente irrisión de los problemas jurídico-teológicos compongan la simpatía del Gran Inquisidor, tolerante pero obligado por el cargo, y Almeida (y, por supuesto, la del narrador por ambos²³). “No veo la lógica por ninguna parte”, dice Almeida al conectar los pecados del rey y el previsible fracaso de la batalla en

¹⁹ “Es significativo que los poderes omniscientes del narrador no alcancen las mentes de ninguno de los dos” (Portela Iglesias 2005: 141).

²⁰ Recuérdese a Pérez Reverte y la escena final de *El hereje* (1998), de Miguel Delibes.

²¹ “Una de las características del espacio gallego-portugués es el temperamento sensual de sus habitantes” (Schreckenbergh 2007: 105).

²² “En el texto fílmico tampoco está presente el insoportable calor al que se alude insistentemente en la novela, perdiéndose el valor simbólico que encierran los fenómenos meteorológicos” (Portela Iglesias 2005: 142). Curiosamente (y nunca mejor dicho) el *Jardín de flores curiosas* se abre con este comentario de Luis: “Muy grande ha sido el calor que hoy ha hecho” (Torquemada 1982: 101).

²³ “Esta es una crónica en que el narrador es cómplice” (Curry 2007: 16).

Flandes y la pérdida de la flota de Indias²⁴. "Más bien creo que Dios castiga a los pueblos por su estupidez y la de sus gobernantes, y les ayuda cuando estos no son estúpidos" (Torrente Ballester 1989a: 80). Sorprende que hasta el confesor real sea tan liberal (un antiguo soldado que explica qué hacían Adán y Eva; Torrente Ballester 1989a: 116). En el capítulo de los tolerantes hay que incluir a las mujeres, mucho más liberales en general, y no solo la reina y Colette, francesas ambas, sino también la duquesa viuda del Maestrazgo y prima del valido: "No me explico cómo el país está lleno de imbéciles que crean en estas cosas", aunque "siempre es posible encontrar un grupo de frailes que opinen lo contrario que otro grupo"²⁵. Modernísima en su ironía es la conversación con el diablo, que entiende la cuestión del desnudo con toda claridad, como es su deber, aunque es obvio que sabe mucho, por lo que aconseja al padre Villaescusa y le resuelve la cuestión de que no es pecado ver a la reina desnuda, que no tiene relación con los éxitos o fracasos militares, pues, según razona admirablemente, "vosotros no sois justos ni piadosos. No sois más que católicos" (Torrente Ballester 1989a: 133). La enorme ironía se despliega con luminosa intensidad en la pregunta y la respuesta sobre el catolicismo del propio diablo: "¿Es que tú no lo eres? —Sí, pero a mi modo. Quiero decir que lo soy desde la parte contraria" (Torrente Ballester 1989a: 133). Insólito para los muy vigilados Siglos de Oro es el comentario sobre las ventajas de tratar con el diablo, en vez de recurrir a las ascesis para alcanzar a Dios, que tan poco fruto daban a juzgar por los escritos de los ascetas y místicos, según se afirma (Torrente Ballester 1989a: 134).

La técnica del contraste, esencial en la novela, se manifiesta de variadas maneras: la seriedad del monarca y de la corte se mezcla con las pasiones eróticas, reprimidas y necesarias; el costumbrismo de la ambientación contrasta con la modernidad de personajes y los comentarios tolerantes; la cerrazón española se opone a la variabilidad (con magia y erotismo) del noroeste. Pero hay otro contraste mucho más sutil, que es el que juega con la documentación y el anacronismo. Buena parte de esta broma que es la *Crónica del rey pasmado* se apoya en la

²⁴ Al final de *Cómo ha de ser el privado*, de Quevedo, se pierde la flota, aunque la explicación es muy otra: "Tus rebeldes, / tus isleños, atrevidos / a los cielos y a sus leyes, / con armada acachadora / en los mares de Occidente / han asaltado las naos / que de la Toscana vienen, / que son tus Indias; y ahora, llevado de este accidente, / a ti y a mí nos murmura / el vulgo, que no discierne / con razón tales sucesos, / y toda culpa ofrece / al gobierno, sin mirar / que en reinos que no son breves, / sino imperios dilatados, / es imposible, no puede / ajustar las prevenciones, / prevenir los accidentes, / siendo a toda monarquía / desunida defenderse / más difícil que co-brarse / lo que alguna vez se pierde" (vv. 2896-2918) (Quevedo 2011: 238-239).

²⁵ Torrente Ballester (1989a: 111). Conviene recordar que en *Los gozos y las sombras* doña Mariana ha tenido un hijo de soltera y no se confiesa precisamente religiosa o creyente.

fuerza del anacronismo, aunque detectarlo no siempre sea tan fácil como parece. La enumeración por Almeida de qué constituye “desgobierno” (Torrente Ballester 1989a: 85) es un claro anacronismo, que supera hasta la tolerancia de ese irónico personaje que es el Gran Inquisidor y desvela, con ello, lo artificial de la creación del personaje de Almeida. El entretejido es sutil, como lo demuestra la elección de un tema para la novela que no es exactamente moderno (la relación de los pecados del rey con las desgracias del pueblo), aunque la descripción detallada de esos pecados, sexuales, sí lo es. Tampoco resulta moderna la alusión a las señales que parecerían advertir de las desgracias, por absurdas que parezcan, pero sí las ironías con Galicia o las conversaciones que tiene el padre Rivadesella con el Maligno todas las tardes (Torrente Ballester 1989a: 27). Por supuesto, la insistencia en el pasmo del rey es de lo más moderno. Ver al rey en su aventura, al Inquisidor General con sus deponentes, así como al valido con los suyos, resultan escenas insólitas en la literatura de los Siglos de Oro²⁶, pero no así el que una puta dialogue con su sirvienta (aunque el diálogo concreto tras la visita del rey sí que es moderno). Tampoco son insólitas las referencias a judíos y moriscos, que inundan la literatura de los Siglos de Oro, pero sí lo es el tratamiento y sobre todo el contraste: criticar a los judíos y mentar la idea de la destrucción de España y, al mismo tiempo, acordarse de la artesanía morisca (Torrente Ballester 1989a: 34-35). En otras ocasiones solo hay sitio para la broma, como en la referencia a una “morena de Honolulu” (Torrente Ballester 1989a: 89). El contraste sirve para reorientar los elementos costumbristas; también para marcar las diferencias entre un narrador tradicional y el moderno narrador de la *Crónica...* (como ocurre con la supuesta seriedad de todo monarca y el trato de este narrador, con la más que supuesta dignidad real y el contacto con putas, con la evidente necesidad de dinero y su falta en la bolsa del rey —lo que podría inducir a recordar las complejas relaciones con el dinero del “caballero” don Quijote de la Mancha— más los cálculos de la puta sobre cuatro polvos y un gatillazo).

²⁶ La conocida vena satírica barroca suele elegir otros motivos, por razones obvias. Desde luego en la literatura de la época se encuentran numerosas referencias a inquisidores y validos, pero, como digo, no se les representa como en la novela de Torrente. Incluso en la literatura publicada fuera de España los comentarios son otros. Véanse, en *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*, las “transmigraciones” II (“En un malsín”) y IV (“En un valido”) (Enríquez Gómez 1991; agradezco la referencia a Isabel Colón). El tono de crítica va por otros derroteros, como cuando se afirma del valido que “Fue turbando la paz, siendo la tierra / teatro de la guerra / y con violento estilo, he de decillo, / pasaba los vasallos a cuchillo. // Rodeado de vanos consejeros, / hacía y deshacía caballeros, / y si alguno sus juicios mormuraba, / a dar cuenta a mi Dios lo despachaba” (Enríquez Gómez 1991: 117). Son también numerosas las referencias, en los Siglos de Oro, a un valido *comme il faut*: bastará recordar, como ejemplo, *Cómo ha de ser el privado*, de Quevedo.

El traslado de la experiencia con Marfisa a la formulación del insólito deseo real a la camarera (“Dile a SM que quiero verla desnuda”, Torrente Ballester 1989a: 44) es, probablemente, el punto de ignición de esta novela, lo que muestra que el erotismo funciona como ese punto de apoyo que pedía el filósofo para mover el mundo. El deseo real, tan común en cualquier otro sujeto, y sobre todo su decidida y poco después pública²⁷ formulación permiten dibujar de un solo y rotundo trazo irónico la bisonería del rey en materia sexual, con otras consecuencias (pues si nunca ha visto una mujer desnuda, “entonces, ¿para qué es Rey?”²⁸). Entre las prohibiciones de un buen católico sin duda está la de contemplar a su mujer desnuda, del mismo modo que entre las obligaciones de una buena católica está la de no exhibirse así²⁹. Un misterioso personaje de la novela, escapado de una conocida tela, lo explica sin tapujos: “El varón puede acceder a la mujer con fines de procreación y, si sus humores se lo exigen, para calmarlos, pero jamás con intenciones livianas, como lo sería la de contemplar desnuda a su propia esposa [...] el cuerpo de la esposa es sacrosanto; se le puede tocar, mas no mirar” (Torrente Ballester 1989a: 51 y 53). Sin embargo, entre los privilegios de un rey sí se halla la contemplación de cuadros de “mujeres desnudas, solas o en compañía” (Torrente Ballester 1989a: 26), que ocupan toda una habitación, prohibida y a oscuras en la novela. No se trata de una invención del novelista, sino de una remisión a los gustos del abuelo de Felipe IV (Portús 1998). Las referencias históricas se alían con las literarias para trazar un panorama realista, a veces sorprendente, bien documentado, que muy a menudo incide en este vector dominante del erotismo. Es lo que ocurre con la alusión al conocido tópico de los Siglos de Oro de la mujer vestida de hombre, tan querido por la novela del período y sobre todo por el teatro; así es como escapa Marfisa. El narrador no ignora el valor erótico de las ajustadas ropas de varón sobre el cuerpo³⁰ de una mujer, como lo recuerda pre-

²⁷ En la tolerancia sobre el erotismo es esencial el tipo de consumo, público o privado, como recuerda el Gran Inquisidor: “No tengo nada contra el desnudo en privado, sobre todo a oscuras, pero sacarlo a la calle es como quitar la sal a la comida” (Torrente Ballester 1989a: 44). Véase Díez-Cortijo Ocaña 2010: vii-x.

²⁸ Torrente Ballester 1989a: 24. Luego un capuchino pronuncia esta insólita frase, en esa boca además, en los Siglos de Oro: “Su Majestad se fue de putas esta noche” (Torrente Ballester 1989a: 33).

²⁹ Todavía en el siglo xx, don Baldomero se quejará de que debe tentar a su mujer, Lucía, sobre la ropa de dormir: “Al casarse se renuncia a todo lo que hay de excitante en las mujeres. A la de uno se le trata con miramientos, y si ella es remilgada, como la mía, puede usted despedirse para el resto de su vida de todo lo que no sea tocarla por encima del camisón” (Torrente Ballester 2007: 215).

³⁰ No he podido consultar Touton 2007.

cisamente cuando Marfisa está en un monasterio: “Y verla así, de garzón, hubiera hecho pecar a más de uno que reprimía deseos inconfesables” (Torrente Ballester 1989a: 48). El narrador se complace en la malicia de la ironía: la frase de los “cuatro monagos vestidos de blanco y rojo [que] hacían diabluras con los incensarios” en una celebración litúrgica se completa con el efecto en los asistentes (“y aquel poco humo oriental despertaba en los cortesanos la sensualidad secreta”, Torrente Ballester 1989a: 40). De nuevo según el narrador, el rey no mira el escote, “sino al lugar donde debía estar su escote, cuidadosamente tapado a la española por terciopelos exquisitos y joyeles discretos”³¹. La finura del narrador se realza con el contraste de los comentarios de la gente baja, un contraste muy buscado en los Siglos de Oro, aunque no precisamente en los términos exactos con los que el bufón reformula los deseos del rey: “Quiere saber si la Reina tiene tetas” (Torrente Ballester 1989a: 42). Y es que el erotismo y la sensualidad están en todas partes³², hasta en los aposentos del Gran Inquisidor, cuyos gustos se explican porque su conciencia estaba “templada en las tolerancias de la corte romana” (Torrente Ballester 1989a: 56), formulación impensable en las obras que circulan durante los Siglos de Oro, aunque plenamente de acuerdo con los episodios del *Retrato de la Lozana andaluza*, de Francisco Delicado (véase ahora Delicado 2011). Para muchos lectores, seguramente, este dominio del tema sexual en la *Crónica del rey pasmado* buscaría plasmar un muy obvio contraste con la supuesta pudibundez a la que obligan las creencias y las fuerzas represoras en la literatura de los Siglos de Oro, pero esta imagen no se ajusta a la realidad: la novela de Torrente Ballester recoge toda una corriente expresiva que también llega a la literatura, si bien no con tanta libertad a la literatura que se imprime, pues necesita de los permisos y venias de las distintas instancias censoras (Díez 2003).

El desnudo, *Leitmotiv* de la novela por el deseo real de contemplar a la reina desnuda (deseo desatado por la visión de una Marfisa en cueros), sirve también para explicar que el desnudo es un tema tabú. El asunto ahonda, desde la rica perspectiva irónica que vengo persiguiendo, en la absurda intolerancia de una sociedad ridícula, pero también tiene sus implicaciones artísticas, pues el desnudo

³¹ Torrente Ballester 1989a: 41. “También tenía calor, y en aquella soledad le estaba permitido remangarse los hábitos y refrescar un poco la entrepierna en el aire que entraba por algún agujero” (Torrente Ballester 1989a: 49).

³² Lo cierto es que, gracias a un narrador omnisciente, sabemos que el valido piensa, preocupado por la falta de descendencia, en plena misa “que la esterilidad de su matrimonio se debía a la afición de su esposa a los juegos conyugales”, y se citan dos, muy inocentes hoy (Torrente Ballester 1989a: 43). La ironía de Torrente Ballester, además, invierte el retrato que nos ha llegado, pues “ambas, esposa y prima, muestran un sensualismo extremo frente a la proverbial austeridad castellana con que doña Inés [de Zúñiga] ha pasado a la historia” (Omeñaca-Lacuey 1993: 25).

es un tema supuestamente tabú en las artes. No para todos, claro. Para los pintores reales está permitido el desnudo en cuadros mitológicos, del mismo modo que los pintores religiosos pueden explorar mucho más abiertamente el cuerpo casi desnudo de Jesucristo, los santos y las santas. La mención de los versos de un “don Luis” (“Con Marfisa en la estacada”³³) es un guiño para los conocedores de la obra de don Luis de Góngora, pero también permite asomarse a la censura del desnudo (y del erotismo en general) en las artes, pues “a ver quién es el guapo que se atreve a pintar, aunque sea en verso, a una mujer desnuda” (Torrente Ballester 1989a: 51). En pintura es evidente la deuda de la *Crónica...* con un cuadro velazqueño³⁴. De hecho, la novela no solo menciona la colección de Felipe II, sino que el Gran Inquisidor tiene una pintura de valor doble sobre María Magdalena: “La gran cabellera increíble dejaba ver los resquicios de un cuerpo dorado” (Torrente Ballester 1989a: 56; véase Gallego Zarzosa 2012). En contraste, en la serie de san Antonio hay de todo: “La una, a la derecha, de mano flamenca, donde las mujeres desnudas eran feas, y la otra, a la izquierda, de mano italiana, donde las mujeres desnudas eran bellas” (Torrente Ballester 1989a: 56).

3. INTERRELACIONES TEÓRICO-PRÁCTICAS O EL PREDOMINIO DE LAS RAÍCES LITERARIAS

Ignoro si *El Quijote como juego*, con su aspecto académico, es el resultado de una suerte de Tesis Doctoral inacabada y reaprovechada para nutrir un libro lleno de ideas brillantes o si simplemente el libro recoge las notas de un cuidadoso lector de la conocida novela, un lector que ha explicado en clase algunas de las claves de un texto proteico. En todo caso, no puede sorprender que un escritor tan cervantino en sus técnicas³⁵ se haya animado a analizar las técnicas de Cervantes.

El rigor del ensayo parecería la otra cara de un Torrente que “manipula la historia en sus novelas, sean estas etiquetadas como realistas o fantásticas” (Becerra

³³ Torrente Ballester 1989a: 51. La décima de Luis de Góngora, fechada en 1624, va mucho más allá de una mera referencia al *Orlando* de Ariosto (Lara Garrido 2009: 69-71; “Es casi seguro que trasluciría a ojos de sus inmediatos receptores la urdimbre de un episodio real conocido”, 69).

³⁴ “De lo que no cabe duda es que la escena remite a *La Venus del espejo* [1648] de Velázquez” (Mallorquí-Ruscalleda 2009: 96).

³⁵ Comenta Santiago Castelo que “a partir de ese éxito [el de *La saga/fuga de J.B.*] (alguien le llamó el nuevo Cervantes de la moderna narrativa española) Torrente se consolida como uno de los mejores novelistas de las letras hispanas con esa mezcla —inteligente y lúdica— de realismo, fantasía, tersura en el estilo e ironía disparada” (Torrente Ballester 1995: 11).

Suárez 2005: 37). El límite entre realidad y fantasía no siempre es tan nítido como desearían algunos, de modo que discutir el adjetivo de “histórica” aplicado a una novela porque diversos episodios parezcan inventados es sin duda un riesgo. Así, la escena del supuesto empuñamiento de la mujer del valido en San Plácido (nombre muy apropiado para los goces sexuales), que nutre jugosamente el final de *El rey pasmado*, posiblemente no es real, pero circuló en un libelo y, desde esta perspectiva, es “histórica”³⁶. Es verdad que en la novelita Torrente Ballester mezcla elementos reales e inventados dentro de un “marco histórico” que “garantiza la verosimilitud histórica del discurso literario, a pesar de que la anécdota central que desarrolla sea totalmente falsa” (Becerra Suárez 2005: 55). No se puede decir que la *Crónica del rey pasmado* haya descuidado la construcción de un contexto perfectamente asimilable al que traza la historiografía o la literatura, a través del reflejo costumbrista, que se entrelaza, con mucho cuidado, con cuestiones y actitudes que podrían considerarse anacronismos, pero anacronismos mimosamente dispuestos, muy conscientes y extraordinariamente funcionales. Junto a “la presencia de la historia” hay algo más: “El escepticismo frente a la historia”³⁷.

Es posible que «a diferencia de las bienintencionadas lecciones de historia “moralizada” [...] la polifonía y el poliperspectivismo, al provocar la reflexión, se revelan tal vez como la mejor solución para una “opción ética” a la hora de re-novelar el Siglo de Oro» (Albert 2010: 23), así como que la *Crónica del rey pasmado* “ofrezca una visión de unas figuras que han sido sometidas a la deformación de la mirada esperpéntica de un observador que percibe en esa época la oportunidad perdida para escribir la historia nacional de manera diferente” (Navajas 2007: 4). Aunque es evidente que hay que tener muy en cuenta los posibles intereses ideo-

³⁶ La referencia la rescató Marañón (Becerra Suárez 2005: 55). Torrente hace en la novela que, como en la realidad, la abadesa de San Plácido pertenezca a la familia De la Cerda (Becerra Suárez 1995: 222). Por otro lado, la deuda teatral de la escena es evidente. Así, la característica duplicidad de la comedia de los Siglos de Oro aquí es confiada a una doble pareja con problemas opuestos: los reyes y el valido y su esposa. Ambas parejas coinciden al mantener cada una su respectiva relación sexual en el mismo monasterio, que ha sido propuesto, en el caso del valido y su esposa, nada menos que por el intolerante Villaescusa “para forzar a la Providencia”. El hecho es que el paralelismo de ambas parejas destila una enorme carga irónica que destruye certezas: es solemnemente ridículo. De algún modo ese desenlace se corresponde con una suerte de comedia de enredo (como vio Becerra Suárez 1995: 223-224), si bien peculiar (y la alusión de la abadesa a los “enredos” refuerza la idea, Torrente Ballester 1989a: 181).

³⁷ “A mí me parece que uno de los más importantes es la presencia de la historia y el escepticismo frente a la historia, que es otro de mis temas constantes”, dice Torrente Ballester (Becerra Suárez 1990: 106). Confiesa el autor que un “cierto día de mi mocedad [...] abandoné la ciencia histórica por la literatura” (Torrente Ballester 1993: 11).

lógicos o los ajustes de cuentas con la visión franquista del pasado³⁸, tampoco debe olvidarse el estudio de los componentes netamente literarios en una novela. En el caso de Torrente me parece importante partir de su rechazo al reflejo consiente de la ideología³⁹ y de las relaciones con el resto de su producción.

No resulta baladí recordar que Filomeno Freijomil descubre que “yo no sabía entonces que inventar es un modo de conocer” (Torrente Ballester 1998: 164), sobre todo porque *Filomeno a mi pesar* se publica inmediatamente antes de la *Crónica del rey pasmado*. El último capítulo de *Filomeno a mi pesar* (“La frustrada resurrección de Sotero y la apoteosis funeral de Flora”) anticipa el tono divertido y burlón de la *Crónica del rey pasmado*, por más que la historia de Filomeno se ambienta en el siglo XX y la del rey pasmado se sitúa en un pasado muy anterior. De hecho, la importancia del sexo en la novelita histórica parece entroncar más con la producción de Torrente que con factores contextuales. Del mismo modo, la presencia de sacerdotes estrictos o retrógrados⁴⁰, que sin duda pueden tener su correlato real y más en la España franquista, parece asirse más propiamente a las necesidades torrentinas. Igualmente la exaltación del sexo no creo que se vincule con escenarios concretos, por más que sería fácil buscar en la historia de España los rasgos represores en casi cualquier época, y no solo en la franquista o en los Siglos de Oro⁴¹. También “Eugenio Quiroga [...] quiso pintar a una moza desnuda y le armaron un lío; luego se fue al convento y se metió a fraile” (Torrente Ballester 2007: 15). Torrente

³⁸ Véanse las minuciosas consideraciones de Pedrós-Gascón (2009) en torno a algunos de los novelistas más conocidos de los últimos años y el “olvido” de la ideología en cierta crítica. Schreckenber (2007: 107 y 108), aunque reconoce que “se trata, por supuesto, de una visión fantástica e imaginaria; en la novela misma se dice claramente”, también cree que la *Crónica...* «encuentra sus puntos de referencia para crear una identidad española alternativa en los espacios periféricos en las contra-culturas. Por supuesto, también podemos leer la novela como alegoría satírica de la España “provinciana” de Franco».

³⁹ “Si alguna vez aparecieron en mi obra contenidos ideológicos, hice lo que estuvo en mi mano para librarme de ellos” (Torrente Ballester 1993: 10). Y añade: “Hay un momento en la vida de algunas personas que o se tiran por la ventana o hacen un chiste. Yo preferí el chiste, entre otras razones porque me creo libre de hacerlo y no de tirarse por la ventana. Y desde entonces hago chistes, mejores o peores, con todo aquello en que se manifiesta el carácter contradictorio o grotesco de la realidad, incluida la mía propia” (10).

⁴⁰ Se pueden recordar al padre Acisclo de *La sagalfuga* y al padre Villaescusa de la *Crónica...*, como hace Manfred Tietz (1985), pero también en *Filomeno, a mi pesar* se documenta la misma figura en don Braulio.

⁴¹ “El protagonista de *La sagalfuga* de J.B. rompe [...] con el pasado español: la ficticia ciudad gallega de Castroforte (nombre igualmente simbólico para designar la patria chica de un núcleo de impugnadores de la España tradicional, fundada en el poder represivo de la religión [...])” (Tietz 1985: 12).

configura un mundo, literario y personal, en el que el sexo es un pilar decisivo. Ambos factores, los curas carcas y la libertad del sexo, así como la división en dos bandos que conviven y se atraen⁴², configuran una visión del mundo que podría encontrar múltiples referentes, en España y fuera de ella, aunque lo más importante, al menos para mí, es su carácter nuclear de la narrativa torrentina. Así, en *Filomeno, a mi pesar*, en esa última parte que mencionaba, se espigan ejemplos de mucho interés⁴³. Los episodios se podrían documentar con facilidad en la producción de Torrente, por eso me basta con recoger uno significativo del último tomo de *Los gozos y las sombras*, cargado de toda la ambigüedad de la obra. Don Lino augura, cerca del final, una suerte de mundo feliz que pinta así:

En vez de servir de antro a ceremonias ridículas y de escondrijo a un Dios vengativo y alcahuete, [Santa María de la Plata] será el centro de recreo de unas juventudes educadas en el culto a la verdad, con salud de cuerpo y de espíritu; unas juventudes a las que se habrá inculcado el desprecio a los prejuicios ancestrales y el culto a la fraternidad. Y cuando llegue ese momento, señores, ¿qué habrá quedado del problema sexual que tiene a los españoles acoquinados de miedo ante la venganza de un Dios enemigo de la vida? Entonces, como todos los pueblos civilizados desean y están a punto de alcanzar, las relaciones entre hombre y mujer se habrán convertido en algo natural y hermoso, sin drama y sin pecado (Torrente Ballester 2007: 921-922).

Puede resultar sorprendente suponer que “una inquisición a la moderna nos hubiera ahorrado muchas desgracias” (Torrente Ballester 1998: 424-425; véase también 376). ¿Hay en *Crónica del rey pasmado* “una inquisición a la moderna”, una invención de “una inquisición a la moderna”? Es más que posible⁴⁴. Por si fuera poco, la conclusión con final feliz, y décima de Góngora incluida, indica que, como anotaba el subtítulo de la primera edición, todo es un *scherzo*, una variación más o menos musical y desde luego en clave de humor, una broma, un cuento divertido y tejido a partir de juncos literarios con una bendita invención. Como en los cuentos infantiles (o como en las películas de Hollywood, tanto da),

⁴² En *Los gozos y las sombras*, ambientada durante la Segunda República, se oponen dos mundos, como también en *La sagalfuga de J.B.*, donde se enfrentan “una España republicana, libertaria, tolerante y siempre vencida a una España autoritaria, inquisitorial, católica y represiva” (Tietz 1985: 13).

⁴³ “Hasta los rojos más recalcitrantes se dejaban acariciar por la dulzura cachonda de su voz; y es de temer que la arrogancia y la movilidad de sus pechos (no se sabe por qué con fama de afrancesados) arrancase a muchos radicales disimulados gemidos de ilusión sin esperanza” (Torrente Ballester 1998: 410).

⁴⁴ Compárese con Ortega (2004: 253): “Vaya este recuerdo para los que, con envidiable simplismo, cargan sobre la Inquisición toda la culpa de que España no haya sido más mediatunda”.

el final es el castigo del verdadero culpable y la felicidad terrena y física para todos. Parece, pues, de más interés, antes de buscarle paralelos en la España de los ochenta del siglo xx o en la España de Franco, explicar la *Crónica del rey pasmado* a partir de los nutrientes literarios o artísticos⁴⁵.

Los dos libros, *El Quijote como juego* y *Crónica del rey pasmado*, comparten un fino sentido de la originalidad. En el primer caso, por la defensa de una interpretación basada en un profundo conocimiento del texto y de la bibliografía, con un razonamiento prolijo y peculiar; en el segundo, a través de la insólita proposición de un inusitado deseo real y de las inmensas y extrañas consecuencias que despliega y que deben superarse felizmente. Ambos retratan a unos héroes peculiares y —por manido que sea— “quijotescos”, héroes que superan los obstáculos, en buena parte intelectuales. Por eso, a pesar de la diferencia temporal (que es también una distancia de intereses) que separa a ambos libros, para el análisis de la novela me parece fundamental entender las nociones que defiende Torrente en el ensayo: la creación de la realidad a través del lenguaje y el juego.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, Mechthild (2010): “Iglesia e Inquisición en *Crónica del rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester y *Limpieza de sangre* de Arturo Pérez Reverte”, en: *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos*, extra 1, 1-23.
- ALONSO, Álvaro (2006): “Un poema erótico de Cristóbal de Castillejo: ‘Estando en los baños’”, en: Díez, J. Ignacio y Martín, Adrienne L. (eds.): *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*. Madrid: Editorial Complutense, 39-56.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropos.
- (1995): “Historia y parodia en *La crónica del Rey pasmado*, de Gonzalo Torrente Ballester”, en: *Hispanística*, 20, 12, 219-226.
- (2005): *La historia en la ficción. La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Ediciones del Orto.
- CURRY, Richard K. (2007): “Un caso de fidelidad intertextual: *El rey pasmado* en la novela y en el cine”, en: *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos*, 5, 13-26.
- DELICADO, Francisco (2011): *La Lozana andaluza*. Ed. de Sepúlveda, Jesús/rev. y prep. de Perugini, Carla. Málaga: Universidad de Málaga.
- DÍEZ, J. Ignacio (2003): *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto.
- (2005): “El peso del pasado en don Quijote: un silencio de cincuenta años”, en: Park,

⁴⁵ «Lejos de ser una “novela realista”, es el resultado de toda una serie de juegos intertextuales», (Tietz en prensa; agradezco al profesor Tietz el envío de una copia de su valioso trabajo). El simple aprovechamiento de la décima de Góngora lo muestra convincentemente.

- Chul (ed.): *Actas del IX Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Seúl, 17-20 de noviembre de 2004*. Seúl: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005, 129-146.
- DÍEZ, J. Ignacio y CORTIJO OCAÑA, Antonio (eds.) (2010): *eHumanista*, vol. 15: http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_15/index.shtml.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (1991): *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña*. Ed. de Santos, Teresa de. Madrid: Cátedra.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio (1992): *La Inquisición de Lucifer y visita de todos los diablos*. Ed. de Rose, Constance Hubbard y Kerkhof, Maxim P. A. M. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- GALLEGU ZARZOSA, Alicia (2012): "María Magdalena y su tratamiento erótico: la Magdalena de Lope de Vega", en: *AnMal Electrónica*, 32, 421-450.
- GIMÉNEZ, Alicia (1984): *Torrente Ballester en su mundo literario*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LA RUBIA PRADO, Francisco (2010): "El juego como heroísmo: Torrente Ballester lector de *Don Quijote*", en: *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos*, extra 1, 59-76.
- LARA GARRIDO, José (2009): "Prolegómenos para una relectura desde el *Furioso* del *Romance de Angélica* y *Medoro* de Góngora", en: Tanganelli, Pablo (ed.): *La tela de Ariosto. El Furioso en España: traducción y recepción*. Málaga: Universidad de Málaga, 51-99.
- MALLORQUÍ-RUSCALLED, Enric (2009): "Poética y política del miedo en *Crónica del rey pasmado* de Torrente Ballester", en: *Crítica Hispánica*, 31, 1, 91-113.
- NAVAJAS, Gonzalo (2007): "La historia anti-épica en *Crónica del rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester", en: *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos*, 5, 1-12.
- OMEÑACA, Reyes y LACUEY, María Luisa (1993): "San Plácido: una clave de lectura", en: *En torno a "El rey pasmado" de Gonzalo Torrente Ballester*. Zaragoza: IberCaja-MEC, 13-33.
- ORTEGA Y GASSET, José (2004): *Meditaciones del Quijote*. Ed. de Villacañas Berlanga, José Luis. Madrid: Biblioteca Nueva.
- PEDRÓS-GASCÓN, Antonio (2009): "Héroes para un nuevo 98 (acerca de una invisibilidad ideológica en la novela española reciente)", en: *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, 22, 1, 7-34.
- PORTELA IGLESIAS, María de los Ángeles (2005): "Una lectura de los elementos fantásticos de *El rey pasmado* (Torrente/Uribe)", en: *Revista de Poética de la Imagen*, 4, 135-148.
- PORTÚS, Javier (1998): *La sala reservada del museo del Prado y el coleccionismo de desnudo en la Corte Española, 1554-1838*. Madrid: Museo del Prado.
- QUEVEDO, Francisco de (2011): *Teatro completo*. Ed. de Arellano, Ignacio y García Valdés, Celsa Carmen. Madrid: Cátedra.
- ROMO FEITO, Fernando (2010): "Torrente en Cervantes: *El Quijote como juego*", en *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos*, 8, 55-76.
- SCHRECKENBERG, Stefan (2007): "Lugares de la memoria, espacio de la imaginación y discursos de la identidad: el Siglo de oro en la novela contemporánea", en: Matzat, Wolfgang (ed.): *Espacios y discursos en la novela española: del realismo a la actualidad*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 101-116.

- TIETZ, Manfred (1985): "La búsqueda de la identidad española en la obra de Juan Goytisolo y Gonzalo Torrente Ballester", en: *Iberoamericana*, 25-26, 5-18.
- (en prensa): "Sexualidad, libertad y violencia represiva en *Crónica del rey pasmado*. Reflexos de Wilhem Reich en Torrente Ballester", en: *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos*.
- TORQUEMADA, Antonio de (1982): *Jardín de flores curiosas*. Ed. de Allegra, Giovanni. Madrid: Castalia.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1975): *El Quijote como juego*. Madrid: Guadarrama.
- (1984): *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino.
- (1989a): *Crónica del rey pasmado. Scherzo en Re(y) mayor Alegre, mas no demasiado*. Barcelona: Planeta.
- (1989b): *Lo mejor de Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Seix Barral.
- (1993): "La parábola del hijo pródigo", en: *En torno a "El rey pasmado" de Gonzalo Torrente Ballester*. Zaragoza: IberCaja-MEC, 3-11.
- (1995): *Crónica del rey pasmado*. Ed. de Castelo, Santiago. Madrid: Espasa-Calpe.
- (1998): *Filomeno a mi pesar* [1988]. *Crónica del rey pasmado*. Madrid: Alianza, 1998.
- (2007): *Los gozos y las sombras*. Madrid: Alianza.
- TOUTON, Isabelle (2004): *L'image du Siècle d'Or dans le roman historique espagnol du dernier quart du XXe siècle*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail.
- (2007): "Le regard sur le corps dans le roman *Crónica del rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester (1989) et le film *El rey pasmado* d'Imanol Uribe (1992)", en: *Actes de 5e congrès international de GRIMH, Lyon 16-18 novembre 2006*. Lyon: Le GRIMH/LCE, 607-618.
- VILLANUEVA, Darío (1987): "El cervantismo de Gonzalo Torrente Ballester", en: *Gonzalo Torrente Ballester. Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" 1985*. Barcelona/Madrid: Anthropos/Ministerio de Cultura, 59-79.

“EN LA PARTE DEL MUNDO EN QUE ESTÁS, ESAS
Y OTRAS MARAVILLAS SON LO CORRIENTE”:
ALGUNAS IMPLICACIONES IDEOLÓGICAS
DE LA DESMITIFICACIÓN DEL SIGLO DE ORO
EN *CRÓNICA DEL REY PASMADO* (1989)

Antonio Francisco Pedrós-Gascón
Colorado State University

Just as every ideology is attended by a specific
idea of history and its processes, so too, I maintain,
is every idea of history attended by specifically deter-
minable ideological implications (White 1973: 24).

[...] pero el humorista que desmitifica, cree al mis-
mo tiempo en el mito [...] (Torrente 1984: 416).

En 1989, casi octogenario, publicaba Gonzalo Torrente Ballester *Crónica del rey pasmado*, divertidísima novela en la que se aborda el reinado del rey planeta, Felipe IV, padre de Carlos II *el hechizado*, atributo peor si cabe que el que se da a su progenitor. La sombra de Felipe IV es alargada, pues a su sombra floreció el Siglo de Oro español, que junto con la Edad Media fueron dos de los periodos históricos ensalzados como referentes míticos identitarios por el nacional-catolicismo y el falangismo durante el siglo XX.

Obligado por las circunstancias o no, lo cierto es que Gonzalo Torrente Ballester —como Álvaro Cunqueiro y otros tantos—, entró a formar parte del falangismo cuando mediaba la veintena de años, periodo vital especialmente complicado que se vio agravado por el estallido de una guerra civil que polarizó las juventudes del país. Que autores como Torrente formaron parte de las élites intelectuales del falangismo —después de haberlo formado del galleguismo tradicio-

na lista— es indudable, y la documentación está ahí para quien quiera consultarla¹. Todo esto no impide que se lea en él a un autor que creyó en el falangismo, pero que temprana y progresivamente se desencantó y alejó de él. Punto más difícil de evaluar sería el porcentaje de fe en el proyecto falangista —uno de los elementos que enfatizaba recientemente Jordi Gracia en una conferencia en Santiago de Compostela, con motivo del centenario de Cunqueiro—, así como cuál sería la nota óptima de corte, caso de que intentáramos separar los ciertos de los fingidos². Empero, la absoluta imbricación en el proyecto propagandístico y cultural a través de la prensa oficial no debería ser minusvalorada, como en ocasiones se hace³. Ciertamente es que Torrente comenzó relativamente temprano a mostrar su disidencia, su desencanto con el proyecto franquista, pero este hecho ni puede ni debe minimizar su adhesión a los principios del movimiento falangista durante el periodo bélico, reiterados en publicaciones doctrinarias durante la década de los cuarenta. De estos principios se alejó una vez establecida la dictadura al constatar la imposibilidad de conciliar el liberalismo orteguiano de su formación con la quimérica utopía falangista, pues como expone Jordi Gracia: “[...] los fascistas del poder intelectual no fueron más que agentes de una cultura nueva y antiliberal de ruptura con el pasado” (Gracia 2004: 218).

¹ Consúltense, por ejemplo, el artículo de Ana María Gómez-Elegido Centeno (2006) sobre las colaboraciones periodísticas de Gonzalo Torrente Ballester durante el periodo bélico, o el texto de Jordi Gracia *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España* (2004). Como afirma este último: “Los jóvenes de veinte años en la década de los treinta fueron los más vulnerables al irracionalismo fascista; aparecía a sus ojos juveniles e ilusos como auténtica herramienta regeneradora del renqueante y corrupto liberalismo. Fueron los auténticos fascistas —Ridruejo, Torrente Ballester, Laín Entralgo [...]” (Gracia 2004: 15).

² Como expone José-Carlos Mainer al hilo de *Javier Mariño*: “¿Cabe más completo retrato del fascista de veintitantos años por más que no sea un verdadero creyente y finja ante los demás la condición de falangista (e incluso presuma de haber muerto a un socialista)?” (Mainer 2001: 187).

³ Sorprende encontrarse con afirmaciones como la que hace Janet Pérez en un volumen reciente de *La Tabla Redonda*, para quien: “Sólo porque la censura no entendía la mayor parte de los escritos subversivos de Torrente, su ‘exilio interior’ referido por García de la Concha no se extendió a castigos mayores. Dicha afirmación tiene importancia hoy para los que todavía, a estas alturas, siguen tachando a Torrente de fascista, cuando la realidad es la contraria: se arriesgaba repetidamente al hacer sus críticas y sátiras, y fue repetidamente sancionado. Esta verdad, como homenaje en su centenario, debe quedar clara por fin, y por ello interesa señalar y subrayar las tempranas fechas en las que Torrente comienza a expresar su disidencia» (Pérez 2010: 178). Como recuerda Gómez-Pérez respecto al Torrente de la inmediata posguerra: “La ambición intelectual que le llevó a aceptar cargos tan comprometidos ideológicamente en Madrid, cuando ya estaba a salvo de cualquier posible represalia, contrasta con su insistencia en el miedo como motivación única de haber entrado en la Falange durante la guerra civil” (Gómez-Pérez 2005: 122).

El hecho que parece desencadenar el desencanto del joven orteguiano Torrente Ballester es la evidente observación de que, con la llegada al poder del general Francisco Franco, España se convirtió en un yermo cultural e intelectual supeditado a la Iglesia católica en lugar de a Falange, y es esta constatación la que separó a Torrente del proyecto comenzado años antes⁴. La disidencia parece deberse más a estrictos motivos de concepción del Estado y la cultura nacional (el rol de las élites intelectuales), que a un cuestionamiento del sistema autoritario y el elitismo, ideologías que apoyó sin duda. El desencanto se vio azuzado por la experiencia de verse sujeto el mismo Torrente —uno de los “actores intelectuales de la victoria” (Gracia 2004: 218)— a la censura, con la publicación de *El viaje del joven Tobías* (1938) y *Javier Mariño* (1943)⁵. Ganada la guerra, la máquina de la censura se volvía igualmente contra los partidarios del régimen, no solo contra los desafectos⁶. Cabe preguntarse por ello, como hace Ana Gómez-Pérez en *Las trampas de la memoria* (2005) —para quien “el fascismo aparece como espectro en

⁴ “Si una firma usual y prestigiosa de *Arriba*, un teórico de la dramaturgia nueva como Torrente Ballester, *siente* [en un artículo de 1965] que debía decir entonces las cosas indirectamente es que alguien ha perdido el norte de la memoria y mira hacia atrás sólo desde el sentimiento de haber sido víctima de un totalitarismo poco justo con sus buenos afanes, como si esa injusticia no fuese el modo natural de obrar de todo totalitarismo (que es lo que había apoyado entonces). Lo que seguramente quiere decir tiene que ver con otra cosa: Franco defraudó su expectativa de poder y de control de poder en el Estado, pero sobre todo descubrieron, algunos muy deprisa, que su modelo de política cultural estaba muy lejos de encajar con la entrega al clero de prácticamente todo el sistema educativo y *se sentían* ajenos al retroceso estético y artístico. Eso eran cenizas puras contra las que se había levantado el moderno modo de ser de derechas que habían descubierto Rafael Sánchez Mazas o Ernesto Giménez Caballero en la Roma de Mussolini. No se fueron a la guerra para reinstalar el integrista católico y tradicionalista, ni el *menendezpelayismo* por decreto, ni el rencor como norma de juicio, ni la revancha como ley unánime” (Gracia 2004: 244; énfasis en el original).

⁵ “Ni siquiera las penosas circunstancias de la inmediata posguerra pueden explicar cabalmente la prohibición de aquella novela psicológica [*Javier Mariño*], nacionalista y casi religiosa, que además, estaba firmada por un autor falangista. La novela no tuvo apenas media docena de reseñas críticas sin importancia, y una de ellas la calificaba de pornográfica, pedante, pesada y moralmente perjudicial.

[...] Y el europeísmo intelectual de TB, rasgo sobresaliente de toda su novelística —y casi único en España hasta bien entrada la posguerra—, no fue aceptado ni por el público ni por la crítica. Tal vez porque el intelectualismo fue durante años uno de los peores sambenitos que en la literatura española se le podía colgar a un escritor” (Basanta 2001: 9-10).

⁶ Respecto a aquel primer encontronazo con la máquina represora del régimen dirá Torrente: “Las palabras más graves se usaban con ligereza. Si a nosotros se nos llamaba ‘comunistas’ porque hablábamos de la revolución, no había inconveniente de tildar de ‘herejía’ a un mero juego poético” (Torrente 1977a: 55).

buena parte de la obra del escritor gallego” (Gómez-Pérez 2005: 120)—, si Gonzalo Torrente hizo alguna vez ejercicio de expiación de su pasado como el que hicieran otros falangistas, *i. e.* Dionisio Ridruejo.

Lo que se propone en este artículo es la lectura de *Crónica del rey pasmado* en relación con ese concepto del espectro del fascismo juvenil del autor. Es la hipótesis de este trabajo que esta obra es una revisión o recusación vicarial —desde la vejez— de varias de las experiencias juveniles del periodo bélico. Esta revisión es presentada al trasluz mediante la desmitificación del Siglo de Oro, deconstruyendo irónicamente varios de los mitos principales del que fue proyecto propagandístico del régimen. Si el ciudadano Torrente nunca recusó —viva voz y oficialmente— su pasado falangista, sí podría estar haciéndolo parcial y vicarialmente en un texto como *Crónica...*, aunque el uso de la ironía problematice esta recusación, como luego se verá. Siguiendo el pensamiento de Hayden White, expresado en *Metahistory* (1973), varios de los referentes míticos que aparecen en la obra se van a leer en su correlato histórico con el siglo XX —en el que vive el autor—, y no únicamente como representación de los siglos XVI-XVII: estos referentes no apuntan a un *in illo tempore*, sino a un *hic et nunc*.

Cualquiera que sea la opinión sobre si Torrente recusó o no ese pasado, lo que parece indudable es que poseyó una identidad mucho más compleja que la de “liberal de siempre” o liberal para liberales, premisa con la que una buena parte de la crítica ha decidido leerlo en las últimas décadas —*i. e.* “[era] un liberal, sea ello que fuere, escribía para lectores presuntamente liberales” (Clavell 1981: 53)—. Esta categoría de liberal se le ha otorgado como una etiqueta trans-histórica, en lugar de entender que el individuo evoluciona con los años y que puede ser terriblemente arbitrario leer a un autor desde un prisma vital teleológico —desde el liberalismo que abrazó en sus últimos años—, como si la personalidad del escritor hubiera sido constante, y no una sucesión de yoes⁷, como lo es la identidad de Bastida en *La sagalfuga de J.B.*:

⁷ La problemática relación del autor con su pasado, la evolución de sus “yoes”, la plasma con claridad en 1975 en una conferencia organizada por la Fundación Juan March. Así, en su intervención, Torrente Ballester habla de sí mismo en el pasado en una distanciada tercera persona, para pasar —a partir de la publicación de *El retorno de Ulises* (de 1946)— a hablar en primera persona (Torrente 1977b: 93-113). Igualmente ocurre en la introducción que escribe a *Lo mejor de Gonzalo Torrente Ballester* (1989): “El responsable de esta selección de textos es el propio autor, quien necesita explicar, para justificarse, que, a lo largo de una vida regularmente dilatada, se cambia de criterio varias veces, y, con el criterio, cambia también la estimativa, y que lo que durante algunos años puede parecer bueno, al siguiente no resulta tan loable ni ofrece los requisitos de la entera estimación” (Torrente 1989: 5).

Ese día, o más bien esa noche, me encontré con que yo ya no era quien solía ser, sino yo mismo. Bueno dicho así, de repente, puede parecer raro, fantástico, e incluso ofensivo, sobre todo para los que no dejen de ser quien son durante un año entero... (Torrente 1972: 441).

La crítica torrentiana está predispuesta a aceptar los juegos de la identidad en los personajes del escritor gallego, pero parece más reacia a aplicar esas ideas a la personalidad pública del autor, y así prefiere por comodidad hablar de un Torrente liberal *ad perpetuum*, haciéndole vestir un traje de disímil hechura, estirando la etiqueta para cubrir con ella incluso su periodo más claramente *pro auctoritate*, para no tener que enfrentarse con una realidad mucho más compleja y que responde a una narrativa mucho menos heroica. Se tiende en Torrente a ver un personaje plano —liberal para liberales—, cuando en realidad su existencia fue agónica, como suele ser la vida de los seres humanos, ni menos ni más. A su figura son extrapolables las palabras que hará en su loa de Cervantes, en el discurso con motivo de la concesión de ese premio en 1985: “La complejidad de la vida sólo el hombre complejo puede adivinarla, y Cervantes lo era” (Torrente 1987: 41).

La desencantada voz del narrador de *Crónica...* a la hora de aproximarse al siglo XVII se puede equiparar, *mutatis mutandis*, al siglo XX vivido por el ya anciano Torrente. La visión de ambos periodos de la historia española —los siglos XVI-XVII y el XX— responde a un mismo tropo irónico *à la* White: una catacrexis⁸. Así, la baldía sociedad española a que da lugar la inútil lucha religiosa contra los hugonotes en el XVI —legitimada por la Iglesia— es el precedente de la España posbélica⁹. Este punto se ilustra con facilidad en la siguiente cita:

El rey le tenía afecto al viejo capitán [el padre Ferrán Pérez de Valdivieso, su confesor], y muchas mañanas, en vez de contarle sus pecados, lo que hacía era escuchar de sus labios el relato de antiguas batallas, cuando las tropas del rey peleaban con la seguridad de la victoria. “¡Qué hermosos tiempos aquellos!” No obstante lo cual, el padre Fernán

⁸ “It has been suggested that Irony is essentially dialectical, inasmuch as it represents a self-conscious use of Metaphor in the interest of verbal self-negation. The basic figurative tactic of Irony is Catachresis (literally ‘misuse’), the manifestly absurd Metaphor designated to inspire Ironic second thoughts about the nature of the thing characterized or the inadequacy of the characterization itself. The rhetorical figure of aporia (literally ‘doubt’), in which the author signals in advance a real or feigned disbelief in the truth of his own statement, could be considered the favored stylistic device of Ironic language, in both fiction of the more ‘realistic’ sort and histories that are cast in a self-consciously skeptical tone or are ‘relativizing’ in their intention” (White 1973: 37).

⁹ Otro planteamiento de temporalidades paralelas entre el pasado y el presente lo señala Mechthild Albert en *Crónica...*, que identifica esta novela como metáfora del tardofranquismo (Albert 2010: 2).

de Valdivieso había llegado a la conclusión de que las guerras eran unas barbaridades, y que despanzurrar hugonotes era una operación desagradable, por muy bendecida que fuera por la Iglesia (Torrente 1996: 115-116).

Como se dijo anteriormente, la Edad Media y el Siglo de Oro fueron las dos épocas predilectas para ilustrar en el pasado peninsular los ideales del falangismo y el tradicionalismo del siglo xx. Obviamente, la jerarquización vertical y el estatismo social, el honor guerrero y su sumisión al rey/caudillo, la unificación nacional castellana y el mandato imperial —de la lengua, la cruz y la espada— fueron varios de los *ideologemas* maestros recreados en la literatura. Más *Cid* que *Amadís* y más Quevedo que Góngora serían unas buenas coordenadas para poder ubicar literariamente la ortodoxia nacional-católica del franquismo, que halló en el verismo extremo de la épica medieval y en el ensalzado nacionalismo de Quevedo dos modelos a seguir, frente a la culta heterodoxia de la poesía de Góngora —intelectual, latinizante, elitista— y la fantasía de la novela caballeresca —europeizante, extranjerizante, afrancesada—¹⁰. Teniendo en mente este axioma, es pertinente analizar esta obra de Torrente por el cuestionamiento absoluto al que va a someter la realidad —la disquisición entre realismo genético y realismo inmanente—, ese “principio de realidad suficiente” que queda definido en *El Quijote* como juego¹¹. Tal y como expone White con relación a la perspectiva irónica y la preocupación realista de un autor:

The aim of the Ironic statement is to affirm tacitly the negative of what is on the literal level affirmed positively, or the reverse. It presupposes that the reader or auditor already knows, or is capable of recognizing, the absurdity of the characterization of the thing designated in the Metaphor, Metonymy, or Synecdoche used to give form to it. [...] Irony presupposes the occupation of a “realistic” perspective on reality, from which a nonfigurative representation of the world of experience might be provided.

¹⁰ “Pero, ¡en fin!, el hecho es éste: hay culturas donde lo fantástico y lo real están indefinidamente mezclados, culturas en donde están bien separados, e incluso culturas donde se llega a un menosprecio de lo fantástico; es el caso de lo que pudiéramos llamar *la sección castellana* de la literatura española. Porque en Galicia se admite lo fantástico, en Andalucía hay un margen para lo fantástico, en Cataluña está Perucho que es un escritor de temas más o menos fantásticos..., el único lugar donde no hay cabida para lo fantástico es en el sector castellano de la cultura en lengua española; éste repudia lo fantástico y lo repudia en virtud de un proceso histórico, y apoyándose en un concepto muy determinado de *verosimilitud*” (Torrente, en Becerra 1990: 29; énfasis en el original).

¹¹ “En cuanto al principio de realidad suficiente, se propone esta otra fórmula: las condiciones estructurales mínimas que se exigen al objeto representado (hombre, cosa) para que pueda ser recibido ‘como si fuera real’ y, por tanto, creíble” (Torrente 1975: 46-47).

Irony thus represents a stage of consciousness in which the problematical nature of language itself has become recognized. It points to the potential foolishness of all linguistic characterizations of reality as much as to the absurdity of the beliefs it parodies (White 1973: 37).

Uno de los problemas fundamentales que presenta *Crónica...* al lector es la imposibilidad epistémica de aprehender un evento pasado o presente. ¿Cómo narrar la historia? ¿Qué narración primar como verídica cuando la percepción de la realidad es distinta en los testigos de un hecho, está mediatizada —à la Ortega— por su experiencia previa? Ambas, historia y realidad, son categorías fluidas en lugar de fijas, y su narrativización depende del sujeto que la percibe, como se infiere de la narración del evento que inicia la novela, en el que una víbora minúscula pasa a gigantesca boa en unas pocas líneas (Torrente 1996: 7-8)¹². Janet Pérez, en la introducción a *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, indica que

Torrente undermines the “scientific” bases of history by portraying the imperfect understanding by witnesses of the historic events they have experienced, their mistakes in judgment and ideological partisanship, ironically drawing attention to the manner in which prejudice and other human limitations become the basis of future history (Pérez 1989: 7).

La desmitificación por Torrente del Siglo de Oro como metanarrativa maestra de la cultura española es patente en esta obra, en la que los estamentos eclesiásticos, la aristocracia y el pueblo llano quedan claramente cuestionados —no así el estamento militar, casi ausente en la obra y a cuya sombra no llega la ironía, hecho que ni es fortuito ni inconsecuente—. Lo que nos puede interesar, siguiendo a Hayden White, es ver cómo al narrativizar el periodo de los Austrias menores en realidad el autor presenta una visión de la España que le es —o fue— coetánea. Mientras *Crónica...* se ubica temporalmente en la corte de Felipe IV —entre los años de 1621 y 1627¹³—, esa degradada España del XVII en que vive el penúltimo Austria menor se

¹² “Es decir, ¿qué clase de juego es la historia[,] que una mentira tiene el mismo valor que una verdad?, más aún, la historia consiste en falsificar el pasado: el mito histórico da coherencia a lo que no la tiene y da necesidad a lo que carece de ella. La filosofía de la historia no es, como decía Valera, ‘la profetización del pasado’, sino que consiste en dotar a un *continuum* de hechos individuales de una estructura, de una conexión y de un sentido semejante al que utiliza un dramaturgo en sus dramas” (Torrente, en Becerra 1990: 48).

¹³ Si el argumento es fiel a la historia del país, esta no puede ocurrir antes de 1621, pues Gaspar de Guzmán, el Conde Duque, es ya Valido del rey, y en ese año nació la primera hija de Felipe IV —[Colette a la reina]: “Nadie diría que vuestra majestad ha tenido un hijo” (Torrente 1996: 148)—; ni más tarde de 1627, fecha en que muere Luis de Góngora, personaje del libro.

contrasta varias veces con el brío de la de su abuelo, Felipe II, medio siglo atrás¹⁴. Paralela temporalidad propongo para el siglo pasado, contexto real en el que se publica la obra, donde se estarían contraponiendo la desencantada España democrática de Juan Carlos I y el felipismo, con la efervescente sociedad prebética de los treinta.

En *Crónica...* la Iglesia se nos presenta dividida principalmente en tres facciones, que tienen su clara correspondencia con el pasado siglo. Por un lado, la Iglesia oficialista, dogmática, militante y ávida de poder, ¿cómo evitar pensar en la Iglesia de cruzada reunida en Burgos? Una Iglesia trentina representada por el padre capuchino Germán Villaescusa, a quien le interesa más el poder terreno que la vida eterna, y que se manifiesta reiteradamente deseoso de la quema de judaizantes y de presidir teatrales actos de fe pública, triste hipotexto de lo acaecido en la dictadura. En sus antípodas se encuentran tanto el franciscano Ferrán Pérez de Valdivieso —confesor del rey y antiguo militar (Torrente 1996: 34)—, como el jesuita padre Almeida —misionero en el Brasil destinado ahora a “capellán secreto de una gente en Inglaterra”, y por ello “[...] jesuita transeúnte destinado al martirio [...]” (62, 65)—. La praxis evangélica de este último está en las antípodas de la del capuchino, y está más entroncada en la marxista teoría de la liberación y el Concilio Vaticano II (1962-1965) —en el que tanto se imbricaron los jesuitas— que en Trento¹⁵. Así, el padre Almeida sorprende a propios y extraños en la reunión de la Suprema que debe evaluar la liviandad del rey, al quitarse la sotana (66-67)¹⁶. Las voces de las diferentes facciones dentro del estamen-

¹⁴ “Caballeros, me asombra la frivolidad con que tratan este asunto. Hemos ganado la batalla, pero, ¿cuántas nos quedan por perder? La flota de este año ha llegado a Cádiz, pero ¿llegará la del año próximo? Y es verdad que el Rey y la Reina son felices, pero, ¿cuánto les va a durar? No pasará mucho tiempo sin que tengamos razones para estar tristes, y, entonces, volveremos a hacernos en la conciencia esa pregunta que nadie se atreve a formular: ¿por qué, si defendemos la verdadera fe, el Señor no nos ayuda? Yo intento entender el mundo y no lo entiendo, y, entonces, me agarro al único clavo ardiendo: hay pecados, no sabemos cuáles, por los que el Señor nos castiga. ¿Serán del Rey o serán del pueblo entero? ¿O será, simplemente, que el Señor cambió de pueblo escogido? Yo nací bajo el reinado del gran Felipe. Aquello sí que era un rey, aquello sí que era un pueblo, aquéllos sí que eran tiempos” (Torrente 1996: 217). Para Gonzalo Navajas: “Frente a la visión de la España imperial de la cultura franquista, que potenció ese pasado como un marco de referencia para la supuesta nueva grandeza del país en el presente, ese periodo se percibe ahora como determinado por limitaciones e insuficiencias radicales internas que coartaron la configuración de la nación española como una sociedad progresiva y estable” (Navajas 2007: 7).

¹⁵ En su artículo Albert hace una lectura del jesuita en clave histórica, relacionándolo con el movimiento erasmista, precursor de la modernidad (Albert 2010: 3-5).

¹⁶ Que los sacerdotes pudieran vestir de seglar fue uno de los puntos que mayor polémica produjo del Vaticano II, sobre todo en un país tan ortodoxamente militante como lo era la España del franquismo.

to eclesiástico en la novela no son menos discordantes que las que en su día existieron en el bando nacional: la “división fraterna” (38) de las ramas franciscanas entre militaristas (Valdivieso) y tradicionalistas/eclesiásticos (Villaescusa) mimetiza —si aceptamos la doble temporalidad en su intertextualidad con el siglo XX— la coexistencia en el bando nacional de falangistas y carlistas, separación operativa durante la guerra que fue resuelta con el Decreto de Unificación del 19 de abril de 1937, en detrimento de los primeros, a los que se había unido Torrente Ballester en su día. La lucha dogmática por el poder entre los diferentes grupos del bando nacional la ilustró el autor gallego en la batalla simbólica entre el mito de José Antonio Primo de Rivera y el del general Francisco Franco, que sería el trasfondo contemporáneo de la batalla por el poder entre los diferentes grupos franciscanos por el mito de su fundador:

Para que este tipo de relación que tú me planteas pueda llevarse a cabo hace falta que él [Ulises] regrese victorioso, triunfante; entonces podría superar al mito en el deslumbramiento del pueblo. Esto se ha dado en la realidad: Julio César triunfante..., en el caso de Franco también se da..., porque el caso de Franco es simplicísimo... Sin embargo el de José Antonio es más complejo. Primero, porque José Antonio tenía unas dotes intelectuales que en el caso de Franco son ignoradas; segundo, porque en el caso de José Antonio está muerto, con lo cual se incorpora un nuevo elemento al mito: es el Ausente. Se le llama el Ausente, mientras que Franco es el Presente. De todas maneras como detrás de todo esto hay una baza política, es decir, José Antonio es más o menos de los falangistas, mientras que Franco lo es de las derechas (que son las que ganan, naturalmente)...; es curioso que en esta historia es justamente el triunfo del mito de José Antonio lo que significa su derrota. A José Antonio se le rescata de la tumba en Alicante y se le entierra en El Escorial; [...] con ese ritmo vivo llega a El Escorial [el féretro] y se le entierra; Franco pone el pie encima, cae la losa poniendo José Antonio tal y tal... ¡y Franco está allí!, y en el momento en que pone, idealmente, el pie encima dice: “¡ya te enterré!” (Torrente, en Becerra 1990: 53).

Al leer a Torrente explicar cómo vivió de primera mano el proceso de mitificación de ambos referentes, parece notarse mayor virulencia con la mitificación de Franco que con la de Primo de Rivera, de quien él fue uno de los primeros antólogos (Torrente 1942), y por el que se percibe el rescoldo aún vivo de un afecto pasado. Igual afecto se percibe por esos Valdiviesos que lucharon defendiendo su visión del mundo en el frente (Flandes), aunque el tiempo les mostró su error y la futilidad de su intento de parar el avance de la historia. Ellos son gente como Rídruejo —a quien conoció en Burgos—, que marchó voluntario con la División Azul para defender su quimera fascista, pero volvió marcado por esa experiencia, desencantado, como lo está Valdivieso. En una novela de tono tan irónico como esta no deja de ser sintomático que la ironía no llegue a la figura de los que lu-

charon en la guerra por convicción: por ellos sigue mostrando el ya casi octogenario un cierto *esprit de camaraderie*.

Entre capuchinos y franciscanos se encuentra paradójicamente el Gran Inquisidor —la élite encargada de velar por el mantenimiento del dogma dentro del cuerpo social—, que nos es presentado como una persona antidogmática, de pasado cuestionable judío (Torrente 1996: 72) y selecta educación internacional —romana (56)—. En la construcción del Inquisidor como personaje es fácil ver los mimbres de un liberal o “[...] un moderno moderado que simpatiza expresamente con el moderno radical que es el padre Almeida” (Albert 2010: 6). Equiparable talante liberal se le puede adscribir al Nuncio del Papa, que no duda en calificar al capuchino de energúmeno al escuchar su prédica en la capilla de palacio (43). No es demasiado arriesgado pensar que Torrente anciano probablemente gustaría de identificarse con el Inquisidor: un intelectual que navega entre dos mundos enfrentados, el tradicionalismo y el marxismo. Como aquel, Torrente tiene durante los treinta un cuestionable pasado —galleguista— y educación internacional: cuando comienza la guerra él está en París becado y decide abandonar sus estudios para volver a España convertido a la nueva fe¹⁷. El Inquisidor, lejos de ser el *factotum* que uno esperaría de una persona que llega a desempeñar ese cargo, aparece retratado como un simple administrador que no busca o puede imprimir cambio alguno a la máquina de la justicia —aunque salve la vida a Almeida al retrasar el mecanismo de esta máquina, demostrando su carácter libérrimo—. Si el Inquisidor imparte justicia es porque el oficio se lo exige, no porque crea en ello. En un movimiento paralelo, Torrente planteó en varias ocasiones la revisión de su pasado, proponiendo que su pertenencia a la élite falangista —al grupo de Burgos—, fue tan inicua como sería la del Inquisidor¹⁸. Este personaje podría considerarse por lo tanto un ideal *alter ego* narrativizado de Torrente, tal y como él explicaba su imbr-

¹⁷ En la anteriormente mencionada conferencia en la Fundación Juan March, dice el autor sobre sí mismo: “Tenía que haberse portado de otra manera nuestro joven escritor. Tenía que haberse guardado el manuscrito [de *Javier Mariño*] a esperar mejores tiempos. O romperlo, que hubiera sido más oportuno. No hizo, sin embargo, ninguna de las dos cosas. [...] Se sometió entonces a la imposición legal. Reformó su novela, le dio un final *ad usum delphini*, e incluso introdujo determinadas modificaciones que la convirtieron nada menos que en la historia de una conversión” (Torrente 1977b: 96). Asimismo, como indica Gil González: “Recordemos igualmente, en relación a esto y al subtítulo de la obra [*Javier Mariño*] ‘historia de una conversión’ que torrente fue becado en París en 1936, con 26 años, siendo militante del Partido Galleguista desde 1933 y habiendo sido colaborador de prensa de tintes anarquistas” (Gil González 2009: 317).

¹⁸ De nuevo, en la conferencia citada, al comparar el protagonista de *Javier Mariño* con el de su autor dice: “Esto se correspondía además a su posición vacilante, casi neutra, ante el problema de su patria, así como a su carencia de convicciones profundas de otro orden, que pudieran influir en su determinación; por ejemplo, religiosas” (Torrente 1977b: 96).

cación en el proyecto falangista a partir de los años sesenta. Sin embargo, deberíamos tener cuidado, porque el octogenario puede parecerse —o desear parecerse— al Inquisidor, si bien otra cosa es que el veinteañero haya sido así. Es difícilmente creíble que el joven fascista hubiera mirado con tan buen ojo a cualquier trasunto de Almeida, por mucho que mirara también con recelo a los Villaescusas que florecieron al calor de la guerra.

División tripartita paralela —entre dos extremos y un justo medio— se da en las figuras que representan el poder terreno. El Valido, trasunto del Conde Duque de Olivares, es terriblemente dogmático en su ejercicio de poder, prohibiendo que el rey se acueste con la reina por la posible consecuencia que pueda acarrear en el resultado de la guerra de Flandes o en la llegada de las galeras repletas de riquezas americanas a Cádiz, aunque él no crea que el acto pueda tener consecuencia alguna. El Valido es una persona ávida de poder que no duda en ejercerlo en beneficio propio, buscando su madre. En sus antípodas se encuentra el conde de la Peña Andrada, corsario con patente, que será quien consiga que el rey folgue con su esposa en un convento apartado¹⁹. En el centro, la figura del rey pasmado, “[...] un pipiolo. No sabe de la misa la media ni nunca había visto a una mujer desnuda” (24). Pese a ser rey, Felipe es la persona con menos libertad del reino y su capacidad de mando está muy limitada. Como el Inquisidor, el rey posee valor simbólico, pero carece de agencialidad —o prefiere no ejercerla, caso en el que sería un precursor anacrónico de los ideales liberales—.

Tres cuartos de lo mismo pasa con las aristócratas, la representación femenina del poder en la corte: la dogmática Duquesa viuda del Maestrazgo, prima del Valido,

[...] mandaba con modos absolutos en el mundo femenino de palacio, y entre ella y su primo había el convenio tácito de que lo hacía por delegación asimismo tácita, con intercambio de secretos y reparto de beneficios (108).

Su dogmático desempeño del poder no impide, eso sí, que infrinja las reglas que ella hace que otros sigan, al tomar baños y dormir acompañada (139), datos que de conocerse defenestrarían su estatus palaciego. Su contrafigura es Paca de Távora, no-

¹⁹ Peña Andrada es de origen gallego, al igual que Almeida es portugués, o Paca de Távora, que también es del poniente peninsular. La referencia constante a Galicia y Portugal está llena de la ideología galleguista del Torrente de juventud, anterior a la guerra. Tal y como explica Villar Dégano: “Una constante relacionada con los mitos en la extensa y variada obra de Torrente es lo que podríamos llamar con toda propiedad *la materia de Galicia*, un sólido intento, probablemente uno de los más sólidos de la literatura española, de utilización y a veces de mitificación consciente de una geografía con una ya larga tradición de imaginarios novelescos” (Villar Dégano 2001: 44).

ble portuguesa y libertina —como es el caso de Colette, la criada de la reina, o entre los hombres Peña Andrada—. Entre un extremo y otro, la reina —Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, víctima como su marido o el Inquisidor de la sociedad en la que vive—, o la madre abadesa “nacida De la Cerda, sangre real indiscutible”, que debe a la vez permitir la “desvergüenza sacrílega” ideada por Villaescusa (181, 180) y el plan de Peña Andrada para facilitar que el rey yazca con su esposa. Mientras tanto, protege libérrimamente a Marfisa.

Las representaciones máximas del poder, las élites simbólicas del país son liberales *in pectore* atrapados entre dos ideologías antitéticas: es difícil en este punto no tener en la mente las élites orteguianas —pensador que tanto influyó en el primer Torrente—, que se vieron abocadas a elegir entre el ascenso del falangismo y del marxismo. En la novela, todas estas instancias del poder reculan hacia el liberalismo, pero sus buenas intenciones se ven castradas por el dogmatismo de la derecha tradicionalista, y miran con simpatía a los representantes de la modernización. Este esquema mimetiza la explicación que Torrente dio en la década de los sesenta de su compromiso político durante el periodo bélico y el primer franquismo: él era en el fondo un liberal que había sufrido el rigor del tradicionalismo y que, muestra de su “apertura de espíritu” (Torrente 1977a: 52)²⁰, incluso había leído a Marx tempranamente (70). La imbricación continua de su autor en el proyecto nacional hace difícil creer, sin embargo, que la realidad haya sido tan amable.

Por último, el pueblo —en concordancia con el orteguismo— aparece bosquejado más como una masa maleable que como un conjunto de individuos. Curioso reflejo de las teorías elitistas de aquel, el rey es víctima de un sistema jerárquico que hace de cualquier vasallo un ser libre —para folgar cuando quisiere—, mientras que ni Felipe, ni la reina ni el Inquisidor, las tres representaciones del poder, tienen libertad. Ellos tienen el gobierno, pero no el mando²¹. Como co-

²⁰ “¿Quiénes éramos y para qué estábamos allí [el grupo de Burgos]? El subgrupo más homogéneo, del que formé parte, coincidía en tres notas que, a través del tiempo y sus mudanzas, conservamos: una apertura de espíritu que no se podía llamar ‘liberalismo’ por ser palabra vetada; una sincera preocupación social con postulados muy próximos al socialismo, y cierta actitud angustiada ante el por todas partes desmoronamiento de la cultura española y el deseo sincero de evitarlo” (Torrente 1977a: 52).

²¹ “A los españoles que no estábamos comprometidos con ninguna de las actitudes políticas entonces vivas, nos sorprendió, por lo menos me sorprendió a mí, la clara diferencia entre el mando y el gobierno durante todo el periodo del franquismo. Franco no gobernó nunca. Franco tenía a su servicio gente gobernando. Él mandaba, y él mandaba no porque la situación del gobierno lo exigiese, porque después de la guerra se le pudo dar al país salida, una salida distinta de la que tuvo, sino simplemente por necesidad personal... Franco realmente se quedó de jefe de estado porque él lo que quería era mandar. Era ser el primero. Por necesidad psicológica. Y...

menta Peña Andrada cuando la justicia viene a detenerle a la recámara de Paca de Távora: “Aunque el Rey ostente la justicia los que la ejercen hacen como si ignorasen sus deseos” (Torrente 1996: 166). Es más que evidente que, bajo una supuesta defensa del liberalismo —o ataque al pensamiento dogmático de origen teocrático— se configura también una impronta legitimista que victimiza a los que ejercen el poder, a las élites. Más que un rey absolutista del Barroco como lo fue Felipe IV o lo fueron los Austrias menores —que si prefirieron hacer uso de validos no fue porque estuvieran en desacuerdo con el poder real que se les arrogaba, sino que no necesitaron ejercerlo por sí mismos—, este parece un débil rey medieval. Para Hayden White, “The aim of the Ironic statement is to affirm tacitly the negative of what is on the literal level affirmed positively, or the reverse” (White 1973: 37). *Crónica...* parodia de cierto la sociedad vertical de inspiración teocrática, y la solución al conflicto dista de recetar el tradicionalismo tutelado por la Iglesia —realidad posbélica que tanto molestó a las camisas nuevas con la llegada de su añorado régimen autocrático—, pero más que una propuesta en defensa de la democracia liberal, el texto puede leerse como un alegato a favor de una figura fuerte del poder, una defensa de la autocracia y el poder vertical que —como los confusos ideales de la juventud falangista de inspiraciones orteguianas— debería ejercerse liberalmente. El problema del rey es que no manda.

Un último ejemplo de contraposición de extremos en los que la voz narrativa, de nuevo, parece decantarse por el justo medio, nos lo brindan las figuras literarias que aparecen en la obra. En un lado, Luis de Góngora, “clérigo narigudo y mal encarado” (Torrente 1996: 229)²², que es tratado en esta obra con cierta simpatía, un autor “intelectual” que gozó mucho menos del favor del franquismo que Francisco de Quevedo, de quien siempre se ensalzó su profundidad religiosa y su patriotismo. Por otro lado, el antedicho Quevedo, que también aparece en la obra, aunque su aparición sea más críptica, bajo una figura similar a la del primero, pero diferenciada por la referencia a su condición de caballero cruzado: él es el “caballero mal encarado, de anteojos y nariz grande” (216), tal y como nos ha llegado su imagen gracias a su famoso retrato, atribuido a Juan van der Hammen.

En una serie de artículos publicados en la década anterior a *Crónica del rey pasmado* —entre 1979 y 1986— que se recogen en *Torre del aire* (Torrente 1992), Torrente aborda la poesía de ambos maestros mostrando sobre todo su

manteniéndose siempre por encima de los cuatro o cinco grupos que él utilizaba para gobernar” (Torrente, en Miller y Miller 1989: 193).

²² “Al clérigo aquel de la nariz ganchuda y cara de mala leche le habían acompañado hasta su casa media docena de devotos, gente incondicional que le alababa su poesía y la defendía en corrillos y cenáculos, cuando la plebe la acusaba de oscura y minoritaria: ‘Patos de aguachirla castellana’, les había llamado el maestro” (Torrente 1996: 229).

predilección por Góngora. Para el Torrente anciano, Quevedo es un escritor reaccionario —como expone en su artículo “Quevedo en el recuerdo”—: “¿Qué admirable desverguenza la suya, qué revolucionario resultaba aquel pensador reaccionario en la España pacata y temerosa en que nos desenvolvíamos, donde todo era pecado!” (Torrente 1992: 904). Miller sumaria las premisas más importantes del artículo diciendo:

[...] Torrente encuentra en Quevedo las siguientes notas dominantes: “sequedad del alma”, “trivial pensamiento”, “alma partida, sin flexibilidad, sin matices”, “la complejidad moral de la mala persona y la simplicidad del dogmático” que “se desentendió... de su realidad” para vivir dentro de esquemas y abstracciones morales propias (458-459) (Miller 1989: 162-163).

Su antítesis sería el apolíneo Góngora —característica que le atribuye en otro texto de esta serie, “Dionisos contra Quevedo”—, a quien ensalza junto a “Velázquez y [...] el Goya más sincero”, pues en ellos “campea la alegría de vivir por encima de las limitaciones pesimistas que intentan imponerles las clases superiores” (Torrente 1992: 945). Curiosidad o no, mientras que el falangismo y el franquismo ensalzaron a Quevedo —Ridruejo era un quevediano irredento—, la Generación del 27 —que tan próxima fue a Ortega y la República— recibe su nombre de la efeméride del tricentenario de la muerte de este poeta. De Quevedo, como expone José Montero Reguera en otro artículo recogido en este volumen, Torrente hizo o tuvo la intención de hacer una antología durante la inmediata posguerra en Editora Nacional, la editorial del régimen. Es decir, que si bien en la senectud sus preferencias intelectuales parecen dirigirse hacia el culto cordobés, en la inmediata posguerra estas se iban por el patriótico madrileño²³.

Entre estos dos polos ideológicos/artísticos —como expone Miller—, Torrente situaría a Cervantes, autor por el que muestra su admiración a una edad más avanzada. Sin embargo, Cervantes no aparece como personaje en la novela, entre otras cosas porque muere en 1616 y, como se dijo, la historia transcurre entre 1621 y 1627. Una de las frases que más puede chocar del asedio al que somete Torrente a Quevedo es la pregunta que el autor se formula al concluir uno de los artículos:

²³ En el “Prólogo a la obra completa” dice Torrente que en su viaje de 1936 a París “Cuidé de mi equipaje —entendido como expresión de mí mismo—, y como únicos libros llevé conmigo las obras completas de Shakespeare y las de Góngora, ambas recién editadas por Aguilar, más una Biblia” (Torrente 1977a: 44). Nótese la importancia ideológica que confiere a la elección de los textos como proyección de la ideología del autor.

Existe un sistema de criterios, ya comentado, que favorece a Cervantes sobre Quevedo, y que dista de ser caprichoso a menos que se consideren “caprichoso” y “personal” palabras sinónimas. Sin embargo, el tercer apunte cambia la perspectiva desde la cual se enfocan las cuestiones relevantes. Cervantes desaparece para dejar a Quevedo como tema de una pregunta nueva, nada comparativa: “Lo que me pregunto ahora, al hojear aquí y allá, es si Quevedo fue un poeta sincero” (Miller 1989: 164).

¿Por qué a sus casi ochenta años pasa Torrente —defensor a ultranza del arte por el arte— a preocuparse por la sinceridad en el arte? ¿Y qué es lo que entiende exactamente por sinceridad? ¿Hasta qué punto, al preguntar esto sobre el autor del Siglo de Oro, no está Torrente interrogándose o dándonos una clave sobre su propia literatura? ¿Acaso no fue él una persona que, parafraseando las frases con que Torrente describe a Quevedo “[...] se desentendió... de su realidad” para vivir dentro de esquemas y abstracciones morales propias [...]? Es decir, ¿hasta qué punto esa supuesta falta de sinceridad, de compromiso ideológico que denuncia entre el autor y la realidad, no es una reverberación de la mala conciencia que Torrente arrastra por su implicación juvenil en el falangismo? ¿No podría aplicársele la misma categórica afirmación que le espeta a Quevedo —“[...] alabo el continente y deploro el contenido o, si se prefiere, la intención y el resultado” (Torrente 1992: 464)—, a *Javier Mariño*, obra de juventud que después reeditó con grandes retoques, para suavizar la ideología fascista? ¿Al recusar a Quevedo, autor del Siglo de Oro ensalzado por el régimen, no podría estar recusando sus pecados de juventud, su pasado? Al final de los años, recordando su dilatada vida, Torrente muestra el cansancio que le produce el peso de la conciencia, que intenta sobrellevar con dosis de ironía:

Cometí errores, como todo el mundo, y aunque me gustaría no haberlos cometido, hoy los asumo y me hago responsable de ellos, así en mi vida como en mi obra. Como estoy en el secreto, puedo también reírme un poco de ellos y juzgarme con relativa comprensión y parcialidad injustas, porque en este pleito de que soy parte y juez, el juez se siente escandalosamente dispuesto a favorecer a la parte. A la petulancia con que, en su tiempo, me equivoqué, sucede ahora una mezcla de estupor y de ironía (Torrente 1977a: 10).

Leer *Crónica...* bajo el espectro del falangismo —como lo llamó Gómez-Pérez—, desde la conciencia del desencanto que el paso de los años imprimió en el joven escritor, problematiza a la vez que humaniza a uno de los grandes escritores de la literatura española del xx. La experiencia de la guerra, se llame esta frente de Madrid, Guadarrama, Teruel o Flandes, perdió con el tiempo su aura dorada. España, en los ochenta ya no era la misma en los ojos de aquel que había vivido la

victoria, que recordaba con melancólico descreimiento el paso amargo de una historia que sus conciudadanos habían empezado a olvidar, con pasmosa celeridad. A la España de los ochenta y la Movida le pasaba como al Madrid del final de *Crónica...*:

Cuando el viento volvió, halló a la villa como si nada hubiera pasado, todo el mundo tan campante, alegre porque se anunciaban fuegos de artificio en conmemoración de una victoria que no le importaba a nadie (Torrente 1996: 223).

Las nieblas de la desmemoria habían vaciado lo heroico de un pasado que, anciano ya, remembraba entre el estupor, la ironía y la melancolía.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, Mechthild (2010): "Iglesia e Inquisición en *Crónica del rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester y *Limpieza de sangre* de Arturo Pérez Reverte", en: *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*, n.º extra 1, 1-23.
- BASANTA, Ángel (2001): "Gonzalo Torrente Ballester en su rama de abedul (historia de un largo olvido)", en: Paulino, José y Becerra, Carmen (dirs.), *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Universidad Complutense, 7-26.
- BECERRA, Carmen (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropos.
- CLAVELL, Marius (1981): "*Los Cuadernos de la Romana*: el diario de un liberal", en: González Gallego, Isidro (pres.), *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, 53-62.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2009): "Silencio administrativo. Memorias de un censor descolocado: ante la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester", en: Garrot, Juan Carlos; Guereña, Jean-Louis, y Zapata, Mónica (coords.), *Figures de la censure dans les mondes hispanique e hispano-américain*. Paris: Indigo/Côté femmes, 315-325.
- GÓMEZ-ELEGIDO CENTENO, Ana María (2006): "El compromiso político de un escritor durante la guerra: los artículos de Gonzalo Torrente Ballester como colaborador nacional", en: *Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, [http://www.secc.es/media/docs/18_2_GOMEZ_ELEGIDO.pdf (10 de septiembre de 2011)].
- GÓMEZ-PÉREZ, Ana (2005): *Las trampas de la memoria. Pensamiento apocalíptico en la literatura española moderna: Galdós, Baroja, Chacel y Torrente Ballester*. Newark DE: Juan de la Cuesta.
- GRACIA, Jordi (2004): *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.

- MAINER, José-Carlos (2001): "Conversiones. Sobre la imagen del fascismo en la novela de la primera postguerra", en: Aubert, Paul (ed.), *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Casa de Velázquez, 175-192.
- MILLER, Stephen (1989): "Torrente Ballester y la relación literatura/autor/realidad en 1986", en: Pérez, Janet y Miller, Stephen (eds.), *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 159-178.
- MILLER, Francisca y MILLER, Stephen (1989): "Lo político-literario en Gonzalo Torrente Ballester: entrevista con el escritor en Salamanca el 20 de junio de 1987", en: Pérez, Janet y Miller, Stephen (eds.), *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 179-193.
- NAVAS, Gonzalo (2007): "La historia anti-épica en *Crónica del rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester", en: *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*, 5, 1-11.
- PÉREZ, Janet (1989): "Introducción", en: Pérez, Janet y Miller, Stephen (eds.), *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1-12.
- (2010): "Gonzalo Torrente Ballester, precursor de la 'nueva novela histórica'", en: *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos* Número extra 1, 175-187.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (sel. y pról.) (1942): *José Antonio Primo de Rivera: Antología*. Madrid: Fe.
- (1972): *La sagalfuga de J.B.* Barcelona: Destino.
- (1977a): "Prólogo a la obra completa", en: *Obra Completa. Tomo I*. Barcelona: Destino, 9-99.
- (1977b): "Intervención de Gonzalo Torrente Ballester", en: Amorós, Andrés *et al.* *Novela española actual*. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra, 93-113.
- (1984): *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino.
- (1987): "Discurso de Gonzalo Torrente Ballester en la entrega del Premio Cervantes 1985", en: Giménez Bartlett, Alicia *et al.*, *Gonzalo Torrente Ballester. Premio de literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes» 1985*. Barcelona: Anthropos, 37-41.
- (sel., pról. y coments.) (1989): "Unas pocas palabras de introducción", en: *Lo mejor de Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Seix Barral, 5-7.
- (1992): *Torre del aire*. Ed. y pról. de César Antonio Molina. La Coruña: Diputación Provincial.
- (1996): *Crónica del rey pasmado*. Barcelona: Planeta.
- VILLAR DÉGANO, Juan F. (2001): "El mito y sus proyecciones en la obra de Gonzalo Torrente Ballester", en: Paulino, José/ Becerra, Carmen (dirs.), *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Universidad Complutense, 35-50.
- WHITE, Hayden (1973): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.

DE LA EDAD MEDIA AL SIGLO DE ORO:
EN TORNO A UNOS TEXTOS OLVIDADOS
DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

José Montero Reguera
Universidad de Vigo

Para Luis Iglesias Feijoo

Este trabajo responde, en primer lugar, a la amable invitación de la Universidad de Münster, personalizada en la figura de Carmen Rivero, a quien se debe que yo me acerque a un escritor al que sí, he leído mucho, pero he estudiado muy poco hasta ahora, más allá de su conocido libro cervantino *El Quijote como juego*.

Responde también a la invitación con la que Luis Iglesias Feijoo instaba hace ya unos cuantos años a acercarse a la obra del escritor gallego y completar las muchas lagunas que tiene todavía hoy su bibliografía, muy amplia, sí, pero aún con páginas por descubrir, o, como en el caso que me ocupa, por recuperar, pues sobre ellas se ha extendido un denso manto de olvido, acaso favorecido por el propio novelista, dentro de lo que Jordi Gracia ha definido como “proceso de ocultación medida de un pasado”¹; este olvido explica que no sean registradas con precisión en las bibliografías de Torrente más detalladas, que sólo de pasada sean mencionadas en unos pocos lugares y que hayan desaparecido de las autobiografías torrentinas². El propio profesor Iglesias afirmaba: «De otros textos hay completa noticia bibliográfica, pero no se han reimpresso nunca y solo pueden ser conocidos por los raros aficionados que tengan la suerte de poseer libros cada vez más inencontrables: el par de folletos aparecidos en los *Cuadernos de Orientación Política*, en 1939, muy llenos de la retórica e ideas de la época: “Las ideas políti-

¹ Gracia (2004: 243).

² Véase, por ejemplo, Torrente Ballester (2006).

cas modernas. El liberalismo” y “Antecedentes históricos de la subversión universal”; los prólogos a las antologías de la colección “Breviarios del Pensamiento Español”, que suman media docena en los años cuarenta»³.

El hecho de ser yo uno de los “raros aficionados” con la suerte de poseer algunos de esos libros motivó que comenzara mi búsqueda en torno a ellos con la intención de comprobar si eran citados en algún otro lugar y precisar y hasta conseguir —como así fue— la totalidad de las antologías preparadas por Torrente Ballester.

Julio Rodríguez Puértolas, en el segundo tomo de su *Literatura fascista española*, se refiere a ellas con precisión: “Durante la postguerra preparó también Torrente Ballester una serie de clásicos para la editorial FE (donde había publicado su antología de José Antonio Primo de Rivera): crónicas medievales, cartas de sor María de Ágreda, etc.”⁴. Y Gonzalo Redondo Gálvez, en su *Historia de la iglesia en España, 1931-1939*, afirma que “uno de los primeros objetivos que se propuso el jefe del servicio nacional de propaganda, Dionisio Ridruejo, fue el lanzamiento de una serie de publicaciones con el título significativo de Breviarios del Pensamiento Español, antología de diversos pensadores del pasado, presuntos precursores del movimiento nacional. La serie se inició con textos de Donoso Cortés a los que siguieron otros tantos volúmenes dedicados al P. Mariana, Unamuno, Saavedra Fajardo, Quevedo”. Y anota que fueron varias las colecciones que, dentro de la jefatura de propaganda, dirigieron Pedro Laín, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y el propio Gonzalo Torrente Ballester⁵. Pero no concreta cuáles de esas antologías fueron realizadas por este último.

Especialistas en el escritor gallego sí las han recordado, aunque no siempre con precisión en las informaciones. Sagrario Ruiz Baños hace relación de ellas, pero con algunos datos equivocados e inexactos⁶: fecha la antología de Ágreda en

³ Iglesias Feijoo (2001: 281). Véase, también del mismo, Iglesias Feijoo (1986).

⁴ Rodríguez Puértolas (2008: 906).

⁵ Redondo Gálvez (1993, II: 464-465). Hay que confrontarlo con Beneyto Pérez (1979b: 148): “Poco después, en 1938, surge la Editora Nacional que, desde Bilbao, inicia las series de *Breviarios del Pensamiento Español* y de *Breviarios de Vida Española*, ideas y biografías de españoles con valor ejemplar, seleccionadas por Pedro Laín, director del organismo oficial de ediciones desde 1938 hasta bien avanzado 1945”. Álvaro Ferrary concreta las responsabilidades de cada uno de ellos: “Continuando con el impulso dado a las colecciones patrocinadas por Prensa y Propaganda ya iniciadas por Yzardiaga, se creó entonces una Sección de Publicaciones dirigida por Laín, ocupando Antonio Macipe el puesto de secretario. Junto a ellos, Luis Rosales pasó a dirigir *Ediciones Jerarquía*, germen de la revista del mismo nombre; a Luis Felipe Vivanco se le asignó *Ediciones FE*, que contaba con el precedente de otra revista, y Torrente Ballester fue nombrado director de *Ediciones Libertad*, que constó de publicaciones populares y de folletos” (Ferrary 1993: 102).

⁶ Ruiz Baños (1992: 272).

1943 (es de 1942); modifica el título de la del canciller Ayala (*Crónicas de Pedro López de Ayala*); fecha la de Santa Teresa en 1944 (la edición que yo poseo es de 1949 y en ella no hay mención de ninguna edición anterior); cambia también el pie editorial de algunas de ellas: las de José Antonio, Ágreda y Santa Teresa son citadas como publicadas por la Editora Nacional y no por Ediciones FE, si bien la presentación de los propios volúmenes, como señalaré más adelante, contribuye a este error. Y registra como publicada la de Francisco de Quevedo (Madrid: Editora Nacional, 1945): en mis consultas a prestigiosos especialistas en el autor del *Buscón* y en mis pesquisas por librerías de viejo y bibliotecas no he conseguido dar con este volumen; se anuncia, sí, y lo registran Javier Cercas⁷ e historiadores como Gonzalo Redondo o Álvaro Ferrary en sus monografías ya referidas, pero estoy convencido de que nunca se llegó a publicar, como afirma con rotundidad Sergio Campos Cacho⁸. En las páginas 331-332 del tomo segundo de los dedicados a Santa Teresa (la edición que poseo es de 1949), como en el dedicado a *Minoridad de don Enrique el doliente*, publicado dos años antes, se incluye una publicidad de la colección que incluye los títulos ya publicados y los tomos “en prensa y en preparación”; es en este segundo apartado donde se menciona la antología de Quevedo por Gonzalo Torrente Ballester. Luis Iglesias Feijoo me indica además que en la primera edición de la antología que Torrente dedicó a José Antonio (1940) en esta misma colección se anuncia la antología, pero a cargo de Alfonso García Valdecasas.

La bibliografía realizada en 1997 por la mejor conocedora del escritor ferrolano, Carmen Becerra Suárez, incluye estos textos, manteniendo algunas de las inexactitudes de Ruiz Baños, corrigiendo otras y registrando asimismo la antología quevediana⁹.

Las rebuscas por bibliotecas y librerías diversas me han conducido a establecer que —salvo novedad de última hora— fueron seis las antologías preparadas por Torrente en la colección de Breviarios del Pensamiento Español:

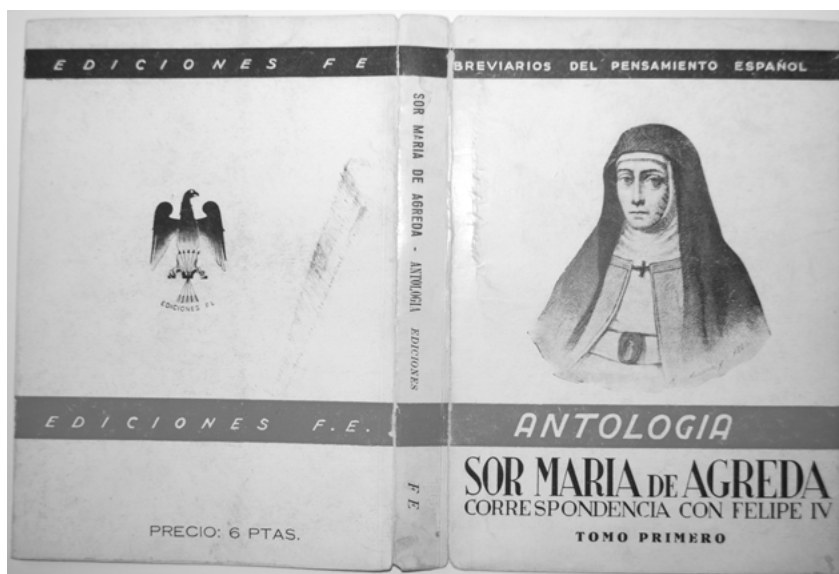
1. Sor María de Ágreda, *Correspondencia con Felipe IV*. Selección y prólogo de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid: Ediciones FE, 1942, 2 vols., 228 y 182 pp. 120 x 168 mm. Encuadernación en rústica con sobrecubierta. Referencia a la colección, Breviarios del Pensamiento Español, en una franja de color negro (letras en blanco) en la parte superior; franja roja en la parte inferior (1/3 más o menos), con la indicación de *Antología*. Entre una y otra, dibujo de la escritora, sin indi-

⁷ Cercas (1994: 171 n.).

⁸ Campos Cacho (2009: 42a).

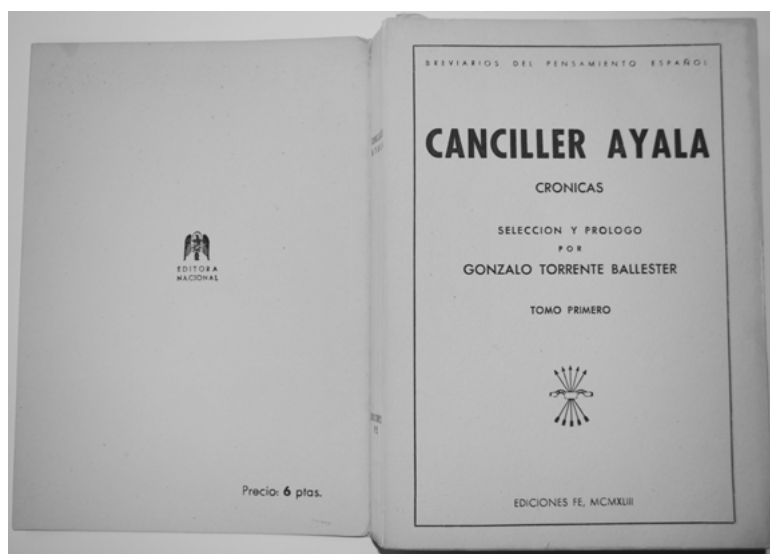
⁹ Véase Becerra Suárez (1997: 247-248); en bibliografías posteriores han desaparecido: Becerra Suárez (2001) y (2010).

cación alguna del autor o procedencia, pero basado en una pintura del siglo XVII fácilmente accesible por vía internáutica¹⁰. La referencia a Ediciones FE o F. E., que de las dos maneras se escribe, en la contraportada de la sobrecubierta, donde también se incorpora el precio (6 ptas.) y, bien centrado, el logo de la editorial: un águila posada sobre el escudo de la Falange. Las solapas se utilizan para incluir una lista de “Volúmenes publicados” (casi una treintena) y otra de “En prensa y en preparación” (casi una veintena). Los colores empleados (blanco, rojo, negro) son, evidentemente, evocación de la bandera de la Falange. La cubierta, en letras azules sobre fondo, hoy, crema, reproduce buena parte de la portada, sin la ilustración, sin ningún juego de colores y añadiendo el escudo del yugo y las flechas. En la contraportada se indica el precio (6 ptas.) y el logo de la Editora Nacional. Esta referencia es la que ha llevado a alguna investigadora a señalar este pie de imprenta y no el de Ediciones F.E.¹¹ (Fig. 1).

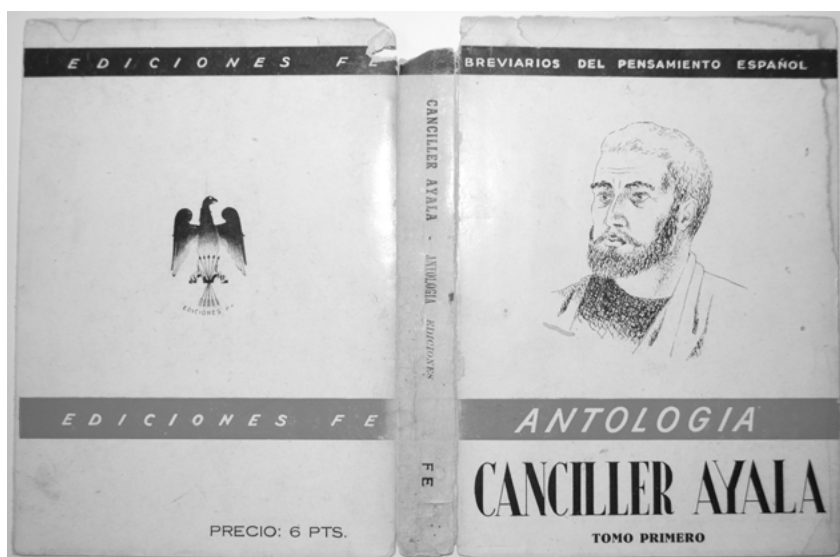


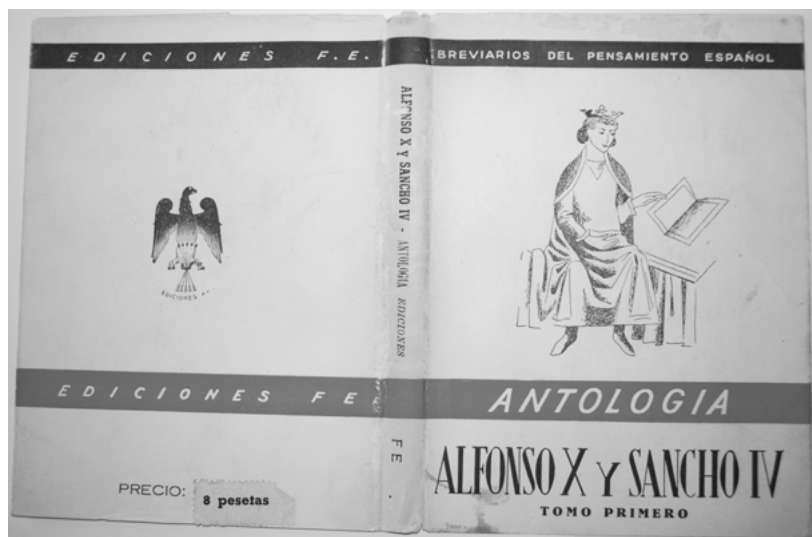
¹⁰ Véase simplemente la página oficial del Ayuntamiento de Ágreda, <http://www.agreda-so-ria.com/modules/icontent/index.php?page=41>, consultada el 26 de septiembre de 2011.

¹¹ Más adelante me referiré a una y otra editorial, brazos distintos de un mismo cuerpo.

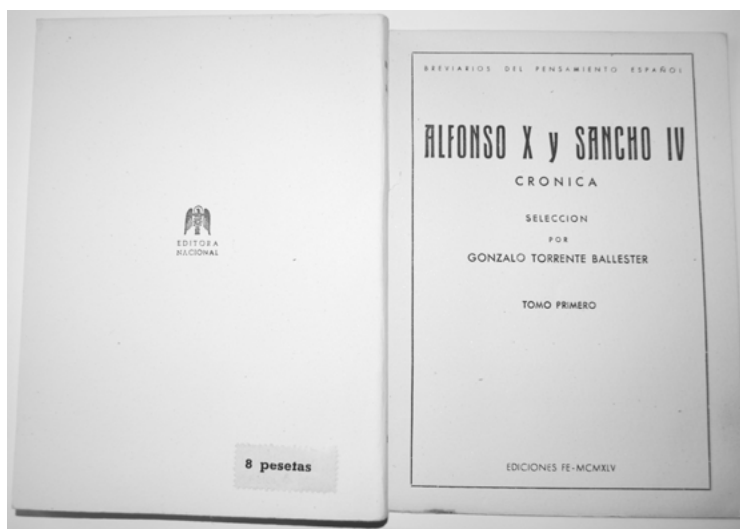


2. Canciller Ayala, *Crónicas*. Selección y prólogo de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid: Ediciones FE, 1943, 2 vols., 280 y 316 pp. 120 x 168 mm. Encuadernación en rústica con sobrecubierta. Diseño idéntico al de los volúmenes anteriores. Entre las franjas negra y roja de la portada, el retrato del escritor sin indicación alguna del autor o procedencia (Figs. 2 y 3).



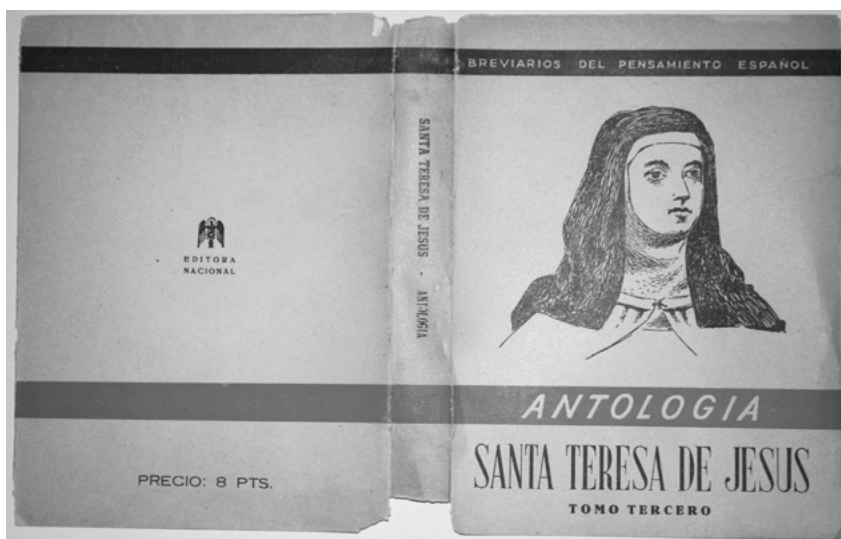


3. Alfonso X y Sancho IV, *Crónicas*. Selección por Gonzalo Torrente Ballester, Madrid: Ediciones FE, 1945, 2 vols., 220 y 218 pp. 120 x 168 mm. Encuaderación en rústica con sobrecubierta. Diseño idéntico al de los volúmenes anteriores; sólo cambia el precio de los libros: ahora 8 ptas. Entre las franjas negra y roja de la portada, se incluye un dibujo de Alfonso el Sabio inspirado en una conocida ilustración de las *Cantigas* (Fig. 4 y 5).



4. *Minoridad de don Enrique III el doliente*. Antología por Gonzalo Torrente Ballester, Madrid: Editora Nacional, 1947, un solo volumen de 200 pp.¹². Misma dimensiones que los volúmenes anteriores, pero desaparece del lomo, sobrecubierta y cubierta toda referencia a Ediciones FE. El sello editorial bajo el que aparece esta antología es el de la Editora Nacional. Sí se mantiene la referencia al título de la colección en la franja negra de la portada.

5. Santa Teresa de Jesús, *Antología*. Por Gonzalo Torrente Ballester, Madrid: Ediciones FE, 1949, 3 vols., 246, 330 y 250 pp. Misma dimensiones que los volúmenes anteriores, pero desaparece del lomo, sobrecubierta y cubierta toda referencia a Ediciones FE. El sello editorial bajo el que aparece esta antología es el de la Editora Nacional. Sí se mantiene la referencia al título de la colección en la franja negra de la portada (Fig. 6).



En las solapas de algunos de esos libros se anuncian como “En prensa y preparación” una antología dedicada a Cánovas y otra a Quevedo. Como ya he indicado, no he conseguido encontrar el segundo libro. Acaso nunca llegó a imprimirse. El dedicado a Cánovas se publicó en 1944, pero prologado por Luis García Arias (Figs. 7 y 8).

¹² Manejo en este caso una reproducción digital facilitada por la Biblioteca Nacional de España.

Volúmenes publicados

Séneca, por C. Alonso del Real.
San Isidro, por Fray Justo Pérez de Urbel.
P. Mariana, Cantor de España, por M. Ballesteros Galdos.
P. Mariana, Pensador y Político, por M. Ballesteros Galdos.
P. Vitoria. Sentencias Morales, por el P. Luis Gellina.
P. Vitoria, Ideas Políticas, por el P. Luis Gellina.
Vázquez de Mello, por J. Beneyto Pérez.
José Antonio Primo de Rivera, por G. Torrente Ballester.
Ramiro Ledesma Ramos, por A. Muñoz López.
Jovellanos, por M. Fernández Almagro.
Ginés de Sepúlveda, por Carlos Alonso del Real.
Donoso Cortés, por Antonio Torralba.
Don Juan Valera, por Emiliano Aguado.
Bernal Díaz del Castillo, por Darío Fernández Flórez.
Aparisi y Gáliz, por Vicente Genovés.
Fray Juan de las Angles, por Dominguez Berrueta.
Juan Pablo Farnes, por N. González Ruiz.
Ideas políticas de la Edad Media, por J. Beneyto Pérez.
Miguel de Cervantes. El historiador y el político, por Emiliano Aguado.
Miguel de Cervantes. El hombre y el escritor, por Emiliano Aguado.
San Juan de la Cruz, por Juan Dominguez Berrueta.
Balmes, por J. Carlos Girau.
"Itearum Español", de Ganivet, con prólogo de P. Loin En-train.

Volúmenes publicados

Alfonso de Castro, por Juan del Real.
Féjido, con J. de Entrambasaguas.
Antología de Don Juan Manuel, por Carlos Girau.
Gracián, por Javier de Salas.
Sor María de Agreda, por G. Torrente Ballester.

En prensa y en preparación

Raimundo Lull, por Martín de Riquer.
López de Gómara, por Darío Fernández Flórez.
Luis Vives, por W. González Ollero.
Fray Luis de León, por el P. Miguel La Plata.
Fray Luis de Granada, por L. Rosales Camacho.
Sacreda Fajardo, por Javier Gadea.
Quevedo, por Gonzalo Torrente Ballester.
Hervás y Pandura, por N. González Ruiz.
Hernández y Pelayo, por Antonio Torralba.
Ganivet, por L. Rosales Camacho.
Ramón y Cajal, por P. Loin En-train.
Unamuno, por L. Felipe Vivanco.
Ramiro de Maeztu, por Francisco Marco Merenciano.
Calvo Sotelo, por A. del Río Chacarra.
Prensa Nacional - Sindicalista, por A. del Río Chacarra.
Santa Teresa de Jesús, por G. Torrente Ballester.
Cánovas del Castillo, por Gonzalo Torrente Ballester.
Antología de Sabunde, por Cardenal.
Antología de Alonso de Cebre-ro, por Luis Felipe Vivanco.

Volúmenes publicados

Séneca, por C. Alonso del Real.
San Isidro, por Fray Justo Pérez de Urbel.
P. Mariana, Cantor de España, por M. Ballesteros Galdos.
P. Mariana, Pensador y Político, por M. Ballesteros Galdos.
P. Vitoria. Sentencias Morales, por el P. Luis Gellina.
P. Vitoria, Ideas Políticas, por el P. Luis Gellina.
Vázquez de Mello, por J. Beneyto Pérez.
José Antonio Primo de Rivera, por G. Torrente Ballester.
Ramiro Ledesma Ramos, por A. Muñoz López.
Jovellanos, por M. Fernández Almagro.
Ginés de Sepúlveda, por Carlos Alonso del Real.
Donoso Cortés, por Antonio Torralba.
Don Juan Valera, por Emiliano Aguado.
Bernal Díaz del Castillo, por Darío Fernández Flórez.
Aparisi y Gáliz, por Vicente Genovés.
Fray Juan de las Angles, por Dominguez Berrueta.
Juan Pablo Farnes, por N. González Ruiz.
Ideas políticas de la Edad Media, por J. Beneyto Pérez.
Miguel de Cervantes. El historiador y el político, por Emiliano Aguado.
Miguel de Cervantes. El hombre y el escritor, por Emiliano Aguado.
San Juan de la Cruz, por Juan Dominguez Berrueta.
Balmes, por J. Carlos Girau.
"Itearum Español", de Ganivet, con prólogo de P. Loin En-train.
Féjido, por J. de Entrambasaguas.
Alfonso de Castro, por Juan del Real.
Antología de Don Juan Manuel, por Carlos Girau.
Gracián, por Luis Rosales.
Sor María de Agreda, por G. Torrente Ballester.

Volúmenes publicados

P. Escudero, por M. Muñoz Cortés.
Antología de Ganivet, por Luis Rosales.
Luis Vives, por José Carlos Girau.
Concepción Arenal, por Gonzalo Torrente Ballester.

En prensa y en preparación

Raimundo Lull, por Martín de Riquer.
López de Gómara, por Darío Fernández Flórez.
Fray Luis de León, por el P. Miguel La Plata.
Fray Luis de Granada, por L. Rosales Camacho.
Sacreda Fajardo, por Javier Gadea.
Quevedo, por Gonzalo Torrente Ballester.
Hervás y Pandura, por N. González Ruiz.
Maeztu, por Francisco Marco Merenciano.
Hernández y Pelayo, por Antonio Torralba.
Ramón y Cajal, por P. Loin En-train.
Unamuno, por L. Felipe Vivanco.
Ramiro de Maeztu, por Francisco Marco Merenciano.
Calvo Sotelo, por A. del Río Chacarra.
Prensa Nacional-Sindicalista, por A. del Río Chacarra.
Santa Teresa de Jesús, por G. Torrente Ballester.
Cánovas del Castillo, por Luis García Arias.
Sabunde, por Manuel Múñiz.
Antología de Alonso de Cebre-ro, por Luis Felipe Vivanco.
Antología del P. Juan Márquez, por Manuel Carballal.
Hervás y Pelayo, por M. Muñoz Cortés.
Soliman Pérez, por Luis García Arias.
Antología del P. Ceballos, por José Antonio Cortázar.
Antología de Vázquez de Menchaca, por José Antonio Cortázar.

Sí se imprime una antología —sería la sexta realizada por Torrente, si bien la primera en términos cronológicos— de José Antonio Primo de Rivera con selección y prólogo de Gonzalo Torrente Ballester firmada en El Ferrol del Caudillo en agosto de 1939. Hay una tercera edición publicada en 1942, que es la que poseo. Sigue el mismo diseño y disposición editorial que los volúmenes ya registrados.

Establecido el corpus me acercaré, siquiera brevemente, a la colección en la que Torrente publica estas antologías.

LOS BREVIARIOS DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL

Los servicios nacionales de prensa y propaganda del bando insurrecto se crearon en 1938. Antonio Tovar se encargaba del departamento de radiodifusión, Pedro Laín Entralgo, del de ediciones y Dionisio Ridruejo, del de prensa. Dentro del de ediciones, Pedro Laín dirigía la Editora Nacional¹³, Luis Felipe Vivanco se ocupaba de Ediciones Fe (donde surgieron los Breviarios del Pensamiento Político Español) y Gonzalo Torrente Ballester dirigía Ediciones Libertad, especializada, como ya se ha indicado, en publicaciones populares y folletos. Ediciones Fe recupera el título de una revista mensual de doctrina nacional-sindicalista que editaba “la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda en San Sebastián, pero también se hizo en Pamplona, Santander y Zaragoza. Ahí publicaban los más conspicuos intelectuales de *Falange*, como Pedro Laín Entralgo, Fermín Yzurdiaga, Eugenio Montes, Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar, etc. Su primer director fue Alfonso García Valdecasas”¹⁴.

Ha sido Eduardo Ruiz Bautista quien mejor ha caracterizado el propósito y alcance de aquella colección:

Podemos apreciar esta determinación de sintetizar el conocimiento acumulado a lo largo de los siglos, para hacerlo más operativo y digerible, en su arraigada propensión a las antologías, englobadas, no por casualidad, en la colección *Breviarios del Pensamiento Español*. Allí estaba la nómina de glorias patrias compendiada, pero también usurpada, raptada simbólicamente, instrumentalizada, asociada a un proyecto nacional, descontextualizada —como acaece en toda antología— de un modo y no de otro. En el prólogo de una de

¹³ “Los libros dependían del Departamento de Ediciones, regido en sus orígenes por Pedro Laín, bajo la dependencia del jefe del Servicio, Dionisio Ridruejo. Laín fue nombrado a principios de 1938 director ‘de las editoras del Estado y del Movimiento’. De ahí arranca la Editora Nacional” (Beneyto 1979: 165). Y con mucho más detalle, Ruiz Bautista (2005 y 2005b: 187-240). Complementariamente, interesan Ruiz Bautista (2004), Andrés Trapiello (1994), Hipólito Escolar (1987) y Pasamar (2004).

¹⁴ Rodríguez Puértolas (2008, I: 118).

las obras se puede leer la inequívoca afirmación de que tal libro “... no es un frío producto de erudición (...). Se trata de contribuir a formar ese patriotismo intelectual y superador de todo sentimentalismo que pedía a voces el más grande de nuestros caídos. Ha pasado ya la época de la ciencia por la ciencia y otras zarandajas semejantes. En última instancia, lo que justifica este libro es ser, también, arma de guerra”¹⁵. Empíreo arsenal se quería formar, pues, con Cervantes, San Juan de la Cruz, Séneca, Don Juan Manuel, Bernal Díaz del Castillo, Feijoo, Jovellanos, Juan Pablo Forner, Larra, Balmes, Donoso Cortés, Aparisi y Guijarro, Benito Pérez Galdós, Juan Valera, Juan Luis Vives, José Antonio, Ledesma Ramos, Vázquez de Mella, clásicos y modernos, cimas y figuras menores, rancios e ilustrados, liberales y reaccionarios, hombres del Medioevo y la Edad Moderna allegados a difuntos aún tibios, todos mezclados, todos partícipes de un mismo propósito. Como confesaba Antonio Tovar, esta forma de presentar el pensamiento de un autor lo desconcertaba, pero era una medida temporal y transitoria¹⁶.

Todos los libros siguieron una misma presentación editorial de acuerdo con la descrita al comienzo de estas páginas al referirme a las preparadas por Gonzalo Torrente Ballester: tal presentación —tamaño de bolsillo, económicamente accesibles (entre seis y ocho pesetas según el tiempo y el volumen del libro), tiradas relativamente amplias (entre dos mil y cinco mil ejemplares)—, estaba pensada para que la colección llegara a un público muy amplio. Se trataba, en definitiva, de utilizar selecciones antológicas de los clásicos españoles para que estos pudieran ser empleados como sustrato ideológico del nuevo régimen impuesto. A los autores ya señalados se unía una larga lista de antólogos que formaban parte de la intelectualidad del nuevo régimen, esto es, utilizando la expresión de José Carlos Mainer, aquella promoción de escritores que llegaron a la Guerra Civil con veinticinco años de edad y decidieron tomar partido por el bando nacional¹⁷: Antonio Tovar, Carlos Alonso del Real, Luis García Arias, José Antonio Maravall, Manuel Ballesteros Gaibrois, Ricardo Gullón, Joaquín de Entrambasaguas, Gonzalo Torrente Ballester, Pedro Laín Entralgo, Luis Rosales, Juan Beneyto Pérez, Martín de Riquer, Luis Felipe Vivanco, Darío Fernández Flórez. Tal conjunción de autores clásicos y escritores afectos al nuevo régimen dio como consecuencia una larga colección —no menos de medio centenar de libros—, cuya difusión, sin embargo, no alcanzó los objetivos propuestos: así al menos se deduce de los datos y testimonios ofrecidos por Ruiz Bautista en su monografía ya citada. Eran, por otra parte, provechosos económicamente para sus antólogos, pues, según los casos, podían pagarse entre dos mil quinientas y cinco mil pesetas por trabajo realizado¹⁸.

¹⁵ Alonso del Real (1939: 18).

¹⁶ Tovar (1940: 8). Esta cita, como la anterior, está recogida en Ruiz Bautista (2005b: 198-199).

¹⁷ Mainer (1971).

¹⁸ De nuevo remito al libro de Ruiz Bautista, pp. 190-191, 238-239, etc.

GONZALO TORRENTE BALLESTER ENTRE 1939 Y 1947

Las fechas que jalonan las antologías publicadas por Gonzalo Torrente Ballester en los Breviarios del Pensamiento Español abarcan una época del escritor ferrolano que viene marcada por su llegada a Santiago de Compostela en el otoño de 1939 (la selección de textos joseantonianos está fechada en “El Ferrol del Caudillo, agosto de 1939, Año de la Victoria”, p. 35), a cuya Facultad de Historia se incorpora como profesor auxiliar; al año siguiente consigue cátedra de instituto de enseñanza media de Lengua y Literatura españolas en las primeras oposiciones convocadas después de la guerra. La plaza obtenida es la del instituto de Ávila, pero consigue una comisión de servicios que le permite permanecer en Santiago hasta 1942, año en que se traslada al instituto Concepción Arenal de Ferrol, donde permanecerá hasta 1947. De allí se trasladará a Madrid, como profesor de Historia Universal en la Escuela de Guerra Naval. Poco después aparecerá la última de las antologías publicadas. A la altura de 1940, cuando se empiezan a gestar los libros de los que me ocupo hoy, Torrente es un escritor de dimensión muy amplia, que añade a su condición de historiador —por formación universitaria— la de catedrático de Lengua y Literatura españolas en institutos de enseñanza media, la de novelista (*Javier Mariño*, 1943; *Gerineldo* y *Cómo se fue Miguela*, relatos publicados en *Arriba* y *El Español* en 1944); y, también, la de autor teatral y crítico de teatro¹⁹. Esta múltiple dedicación torrentina ayuda a entender en parte la construcción de los prólogos que preceden a cada una de las antologías. Es una época —en especial los tres primeros años—, que ha sido considerada por una de sus mejores conocedoras, Janet Pérez, como un tiempo tranquilo de estudio y trabajo:

For the most part, however, life at this time was tranquil and well-regulated, with relatively little work required by his teaching. He considers the period from September 1939 to June 1942 the most truly ‘academic’ epoch of his life, a period in which he made the joyful discovery of manuscripts and incunabula in the well-equipped library and did daily translations from English and Latin, particularly their poets²⁰.

Las oposiciones habrían de darle, además, al menos en principio, la estabilidad económica buscada desde bien temprano.

¹⁹ Véase ahora José Antonio Pérez Bowie (2006). El libro incluye una relación de las críticas teatrales publicadas por Torrente en el diario *Arriba* (1941 y enero de 1951 a abril de 1962) y una selección de ellas. También ejerció la crítica teatral en Radio Nacional, *Escorial* (1941-1942, 1949-1950), *Primer acto* (1957-1965, con interrupciones) y *Triunfo* (1962-1963). Ya en *El Carbayón*, revista en la que se inicia como escritor en periódicos GTB, se incluyen algunas críticas teatrales (1927-1928), ahora estudiadas por Gómez-Elegido Centeno (2009a: 11-28 y 2009b).

²⁰ Pérez (1984: 11).

Unas cartas de Torrente Ballester escritas en esas fechas a su amigo Dionisio Ridruejo, dadas a conocer recientemente por Jordi Gracia²¹, revelan que esa aparente tranquilidad —profesor en Santiago; catedrático de instituto, escritor ya conocido— no lo era tanto y permiten comprender algunas claves de la participación del novelista en la colección Breviarios.

Me dispongo, pues, al atraco.

Necesito escribir y vivir de lo que escribo. ¿Puedo contar con alguna colaboración pagada en ese semanario?

Conoces bien mis limitaciones naturales, y las que mi propia decencia me impone. No te brindo trabajos de tipo político o ensayos de gran envergadura. Sí cosas literarias o sobre literatura, así como sobre temas históricos. Si cabe dentro del marco del semanario, añadido a mi ofrecimiento algún capítulo o introducción de cosas que estoy preparando. En los buenos tiempos literarios eso se estilaba y estimaba.

[...]

Otra cosa: si tienes ocasión, recomienda cerca del Subsecretario y del Ministro el asunto de mi contrato, que está pendiente hace cuatro meses y para mí es asunto de gran importancia. Puedes añadir que yo he cumplido absolutamente todo lo estipulado en el contrato anterior.

En esta carta, fechada en Santiago de Compostela, el 29 de octubre de 1939²², quedan patentes las dificultades económicas por las que atraviesa el escritor, lo que le lleva a ofrecerse a publicar en una revista falangista a punto de aparecer en Barcelona, *Destino*, quizás, o, más probablemente *Libertad*; de modo paralelo, se plantea una cuestión contractual pendiente con el Ministerio que no he podido concretar hasta sus últimos extremos y constata la colaboración de Torrente con los servicios de propaganda del gobierno de Franco. Por otra parte, informa del tipo de colaboraciones que puede ofrecer Torrente, muy en la línea de una colección como la de Breviarios del Pensamiento Español.

Hace dos meses te pedí que me procuraras un contrato de colaboración en esa agencia del Departamento de Prensa. Creo, querido Ridruejo, que no es demasiado pedir: en esa agencia colaboran algunos de los buenos escritores de la Falange, bastante de los medianos, y desde luego todos los malos. Inclúyeme en la categoría que quieras, pero reconoce que no hay derecho a excluirme, y decirme —como me dijeron cuando escribí pidiendo que se me incluyera— que 'ya estaba cubierto el cupo'. Pienso que como escritor y falangista tengo algunas cosas que decir, y que si la Falange acaba cerrándome las puertas, tendré que concluir entregándome (si me quiere) a la prensa reaccionaria. Porque existe una

²¹ Gracia (2007).

²² *Ibidem*, pp. 48-49.

realidad, y esa realidad es que con los medios que el Estado me da para vivir como funcionario universitario no puedo resistir un mes más, y tengo que apelar a lo que sea. Todas estas cosas te las digo bajo el signo de la urgencia. Tú puedes hacer lo que pido. Mi pretensión es que este mes mismo se me envíe el contrato y se me acepten los dos artículos que se estipulan a cada escritor²³.

Las necesidades económicas de la anterior carta se convierten en esta, fechada en Santiago de Compostela, 6 de abril de 1940, en verdadera urgencia, que le lleva a utilizar un tono casi amenazante. Todavía no ha conseguido la cátedra de instituto. Debe haber una carta intermedia (habla de dos meses, de febrero, por tanto), que perfilaría aún más alguno de los extremos aquí señalados.

Aunque Ridruejo, en carta ya del año siguiente, le ofrece un puesto fijo si no en *Escorial*, sí “otra cosa cualquiera que te buscaríamos”²⁴, la situación de urgencia económica de Torrente no disminuye y se ve aumentada, un poco después, por la pérdida de colaboraciones en la revista antes mencionada y en *Arriba* a finales de 1942. A ello se suma la sensación de soledad que le proporciona no solo su estancia en Ferrol, sino también el olvido del que se cree ser objeto: “Yo también me encuentro en soledad, nadie se acuerda de mí, y mi propia experiencia me revela más o menos el matiz de la tuya. Un hombre en soledad necesita de las cartas —escribirlas y recibirlas—; yo las escribo, pero no las recibo” (Ferrol, 9 de enero de 1943)²⁵.

LAS ANTOLOGÍAS

El Gonzalo Torrente Ballester que prepara las antologías es, pues, un historiador, pero que gana una cátedra de institutos de Lengua y Literatura españolas en 1940, con destino en Ávila; ejerce en Santiago en comisión de servicios y en Ferrol a partir de 1942 hasta 1947, fecha en que se traslada a Madrid como profesor de Historia Universal en la Escuela de Guerra Naval.

Como señala Gómez-Elegido Centeno,

El estallido de la guerra civil española influirá decisivamente sobre el destino de Torrente Ballester como él mismo manifiesta en su artículo de *Arriba* “Pedro Laín escribe sobre medicina e historia” (12-10-1941, p. 5). La guerra será factor determinante en su decantación por la literatura, si bien la Historia —Torrente se licencia en Ciencias Históricas en Santiago en 1935— quedará como telón de fondo de su vocación

²³ *Ibíd.*, p. 56.

²⁴ En carta fechada en Madrid el 3 de junio de 1941. En Gracia (2007: 68).

²⁵ Gracia (2007: 100-101).

intelectual: “Cuando la guerra todavía no había torcido —para bien o para mal— tantas vocaciones juveniles, yo era un aprendiz de historiador que en sus ratos libres hacía literatura. De aquellos años me ha quedado una inquietud jamás sosegada por los problemas de la historia”²⁶.

De este interés por la historia dan cuenta diversos testimonios a lo largo del tiempo que ha recogido Isabel Torrente Fernández en un interesante trabajo donde reproduce fragmentos de la carta a Dionisio Ridruejo fechada en Santiago de Compostela en 1939, muy reveladora a este respecto, a la que ya he hecho referencia: “Conoces mis limitaciones naturales, y las que mi propia decencia me impone. No te brindo trabajos de tipo político o ensayos de gran envergadura. Sí cosas literarias o sobre literatura, así como sobre temas históricos”²⁷. Y en palabras de Antonio J. Gil González, el historiador es “uno de los otros torrentinos esenciales, tanto, eso sí, como parcialmente reprimidos en su expresión biográfica y profesional, y casi completamente en su consideración crítica”²⁸.

Dejando aparte la dedicada a Primo de Rivera, Torrente prepara cuatro antologías de carácter esencialmente histórico (crónicas medievales y epistolario de Ágreda) y una de dimensión, si se quiere, más literaria (la dedicada a Santa Teresa). No puedo constatar si la elección de estos textos se debe a propia iniciativa de Torrente, o a los directores de la colección (Luis Felipe Vivanco) o de la Editora Nacional (Pedro Laín); acaso pueda deberse, como sucede en otras colecciones de clásicos, a un consenso entre autor y director en el que coincidiesen los intereses del preparador de los volúmenes con los de la colección en que se incluyen. Los prólogos escritos por Torrente revelan un buen conocimiento y familiaridad con los autores y textos seleccionados, acorde, sin duda, con su sólida formación histórico-literaria; por otra parte, tales autores y textos se prestaban perfectamente a los objetivos que perseguían los Breviarios del Pensamiento Político Español, tal como se ha señalado antes y mostraré de seguido en el análisis de cada uno de los volúmenes.

Pueden influir también algunos otros factores, como el hecho de que son los reyes medievales castellanos, en especial Alfonso X, los que con frecuencia cita Franco en sus discursos pronunciados entre 1937 y 1945; que esto corra paralelo además con la identificación de España con Castilla que en esos años se impulsa

²⁶ Gómez-Elegido (2009a: 37-38). Allí cita otro texto del novelista muy revelador: “No hay que olvidar que soy un historiador frustrado —sin la guerra civil yo hubiera sido catedrático de historia en una universidad— y que por tanto recurro a la historia constantemente; en el fondo, con mis novelas, directa o indirectamente, pretendo hacer historia” (Torrente Ballester *et al.* 1986: 55).

²⁷ Torrente Fernández (2010: 113-134). La carta completa se puede hallar en Gracia (2007: 49).

²⁸ Gil González (2008: VII).

y difunde desde las más altas instancias del nuevo gobierno²⁹; que los tiempos antiguos se habían convertido en “canteras del pasado” —la expresión es de Dionisio Ridruejo— para denominar a las nuevas instituciones políticas, inundándose el lenguaje de entonces de fueros, cortes, procuradores, regidoras, como también los principios del Derecho público³⁰; y que, en el caso de sor María de Ágreda y Santa Teresa de Jesús, esto pueda relacionarse con el interés del fascismo por crear y potenciar nuevos mitos acorde con sus ideas³¹. En este sentido, las antes mencionadas fueron dos de los mitos ensalzados por la historiografía y propaganda fascistas y el nacional-catolicismo en España.

Los prólogos de todas ellas siguen siempre un tono ensayístico y divulgador, con muchos ejemplos, comparaciones, abundantes citas y referencias, unas veces literales, otras recreadas por el antólogo, pero sin aparato erudito a pie de página. Estas proceden de lecturas y textos muy diversos, de épocas, lenguas y autores muy variados.

Para acercarme a las antologías no seguiré el orden cronológico en el que se publicaron, sino el de los autores seleccionados.

ALFONSO X Y SANCHO IV

La antología dedicada a Alfonso el Sabio y su hijo Sancho IV es la cuarta de las preparadas por Torrente (después de las de Primo de Rivera, sor María de Ágreda y el canciller Ayala), y en ella no hay mención alguna del texto de donde se reproducen los capítulos seleccionados, ni propósito o criterios de la selección. El primer tomo está dedicado íntegramente a la crónica de Alfonso X, mientras que el tomo II incluye, a partir de la página 107, la crónica del rey don Sancho el Bravo, hijo del rey anterior, de la que reproduce trece capítulos. El capítulo prologal de la antología de Alfonso X concreta de qué fuente procede:

Y porque acaecieron muchos hechos en los tiempos de los Reyes que fueron después de aquel Rey Don Fernando, los cuales no eran puestos en crónica, por ende este rey don Alfonso, que es llamado *Conqueridor*, entendiendo que aquellos hechos fincaban en olvido, y porque fuesen sabidas las cosas que acaecieron en el tiempo del rey Don Alfonso su

²⁹ Véase, para ello, Barrachina (1998), en especial el capítulo “Franco, la Castille, l’histoire”, pp. 139-147, especialmente, pp. 141-142, 160 y 182. Véase también el “Index” final, s. v. *Castille. Castellans*.

³⁰ Ridruejo (1973: 23). Un ejemplo interesante de esta tendencia castellanista y medievalista puede encontrarse en el libro de Beneyto (1950).

³¹ Véase a este respecto Prill (1998: 167-179).

bisabuelo, y en tiempo del Rey Don Sancho, su abuelo, *el Bravo*, y en tiempo del rey don Fernando, su padre, mandólas escribir en este libro porque los que adelante vinieren sepan cómo pasaron las cosas en tiempo de los reyes sobredichos (pp. 18-19).

Se trata de una selección bastante amplia de la llamada *Crónica de tres reyes*, conjunto cronístico que la crítica adjudica a Ferrán Sánchez de Valladolid, “notario mayor y canciller del sello de la poridad de Alfonso XI”³². Torrente prescinde de una docena larga de capítulos de la crónica dedicada a Alfonso X y reproduce íntegramente la de Sancho IV. No incluye al tercero de los reyes cuya historia relata esta crónica, Fernando IV. De este conjunto cronístico se conservan no menos de cuarenta testimonios manuscritos y una edición —sin duda la que utiliza Gonzalo Torrente Ballester—, que es la que preparó en 1875 Cayetano Rosell para la *Biblioteca de Autores Españoles*³³. Hoy se cuenta con alguna edición más reciente y más fidedigna³⁴.

No hay, como señalaba más arriba, ninguna referencia a los criterios de selección, edición y anotación.

Con respecto a los primeros, la selección efectuada es mínima: en el caso de la primera crónica se prescinde de apenas una docena larga (catorce exactamente: 2, 4, 11, 12, 13, 14, 17, 61, 63, 69, 70, 72, 73, 75), de los setenta y siete de que consta, mientras que la segunda crónica, más breve, se reproduce en su integridad. Parece, con respecto a la selección efectuada, que se han eliminado sobre todo capítulos de acción bélica y conquista guerrera, y alguno, quizás, repetitivo, cuando ya se han reproducido algunos sobre el mismo hecho: se eliminan el segundo (sobre la conquista de Tejada), el cuarto (sobre la conquista de Jerez, Arcos y Lebrija), los dedicados a la conquista de Algeciras (72 y 73) o a las acciones en la Vega de Granada (75), de las que ya se habían incluido otros episodios. Quizás esta selección lo que persigue es evitar el aburrimiento del lector, eliminando excesivos episodios similares. Para un agudo lector del *Quijote* como lo fue Torrente, este no era un recurso desconocido.

³² Gómez Redondo (2002: 297).

³³ *Crónicas de los Reyes de Castilla. Desde don Alfonso el Sabio hasta los católicos don Fernando y doña Isabel*. Rosell (1953). Colección ordenada por don Cayetano Rosell, Madrid: Atlas, 1953 [es la edición que he manejado], tres volúmenes. Tomos 66, 67 y 68 de la *Biblioteca de Autores Españoles*. La crónica de Alfonso el Sabio se encontrará en el primer volumen, pp. 3-66, y la de Sancho IV en pp. 69-90.

³⁴ Véase la nota anterior y, complementariamente, Gómez Redondo (1998: 964-979; “Las crónicas reales”). Posteriormente a la publicación de los trabajos de Gómez Redondo han aparecido otras ediciones, alguna accesible vía internáutica. Véase la Biblioteca Virtual del Pensamiento Político Hispánico Saavedra Fajardo, accesible en esta dirección: <http://saavedrafajardo.um.es/Biblioteca/bsf.nsf/contacto?OpenForm&m=3> (23/06/11).

Con respecto al segundo aspecto, aunque Torrente no indica nada sobre la cuestión, lo cierto es que somete el texto a un importante proceso de modernización que afecta a todos los niveles de la lengua. Moderniza y regulariza la acentuación tal como se hacía en los años cuarenta del siglo pasado; lo mismo hace con la puntuación, si bien sigue en líneas generales la proporcionada por la edición de la Biblioteca de Autores Españoles. También lo hace con la ortografía, y, en ocasiones, con el léxico y la sintaxis:

Ortografía:

Conjunción copulativa: e > y.

Vacilaciones vocálicas: escrebir > escribir; mesmos > mismos, ouieron > hubieron, estoria > historia.

Reducción de grupos cultos latinos: sciencias > ciencias, scripto > escrito, regno > reino, acaescieron > acaecieron, ciubdad > ciudad, apresciadas > apreciadas.

Regularización de topónimos y nombres propios: Jahén > Jaén, Ferrando > Fernando.

Reducción de la vocal *esbarabática*: corónica > crónica.

Resolución de amalgamas: destos > de estos.

La f inicial latina se convierte en h: fallad.as > halladas; sin embargo, se mantiene en un caso: “fincar”.

Modernización de los numerales eliminando la conjunción copulativa habitual en la lengua del medievo: tres cientos e cincuenta > trescientos cincuenta.

Morfosintaxis:

Gelas non dieron > no se las dieron.

Los tener > tenerlos.

Seyendo > siendo.

Lo degollar > degollarlo.

Desque > desde que.

Léxico:

Guisas > maneras (p. 17); sin embargo, la había mantenido al comienzo del mismo capítulo: “Por muchas guisas y por muchas maneras [...]”.

Ca> porque (p. 21).

También he notado algunas correcciones que me parecen no del todo acertadas, acaso sean erratas de imprenta:

De César > del César (p. 21).

Auía > habría (p. 22).

Memos > mismo (p. 17).

E falló scripto > Y halló el escrito (p. 18).

Este rey don Alfonso > Y este Rey Don Alfonso (p. 21).

Me ha llamado poderosamente la atención el cambio que sufre una frase del capítulo primero de la crónica del rey sabio: donde el original de la *BAE* reproduce:

E en este tiempo, por el mudamiento de estas monedas, encarecieron todas las cosas en los regnos de Castilla é de Leon e pujaron muy grandes cuantias. E en aquel primero año el rey trabajó de facer las cosas que entendió que eran pro de sus regnos é basteció é requirió las villas e lugares e castillos que eran frontera de moros³⁵.

Torrente ha transcrito en singular la referencia a Castilla y León, como indicando que son un único reino:

Y en este tiempo por el mudamiento de estas monedas, encarecieron todas las cosas en el reino de Castilla y León, y pujaron muy grandes cuantías. Y en aquel primer año el Rey trabajó de hacer las cosas que entendió que eran en pro de su reino y basteció y requirió las villas y lugares y castillos que eran frontera de moros (p. 23).

La modificación es históricamente aceptable, pues las bases de la unión de ambos reinos se habían sentado en el tratado de Tordehumos, en 1194, y se consolidaron durante el reinado de Fernando III (padre de Alfonso el Sabio), en 1230, al fallecer Alfonso IX, padre y abuelo de estos. Tal acontecimiento se selló en la llamada Concordia de Benavente, mediante la cual la primera mujer del rey fallecido, Teresa de Portugal, renunciaba a los derechos que sus hijas Sancha y Dulce tenían al trono de León a favor de Fernando (el futuro Rey Santo), fruto del segundo matrimonio de aquel con Berenguela. No descarto que los aires del nuevo régimen recién impuesto, que proclamaban una España una, sola y libre, con Castilla como eje³⁶, pudieran haber influido en ese llamativo cambio, no atribuible en este caso —me parece— a errata de imprenta.

Finalmente, la anotación es mínima y queda reducida a no más de dos docenas de sintéticas explicaciones de significado, que podrían haber sido muchas más pues el texto cronístico refleja un castellano todavía muy arcaico³⁷. Este proceder se repite en las demás antologías.

³⁵ *Crónicas de los Reyes de Castilla*, ed. cit., p. 4a. Otros testimonios de la misma crónica que he consultado conservan el plural para referirse a Castilla y León.

³⁶ En su discurso de 20 de mayo de 1945, Franco había establecido explícitamente la identidad entre la historia de España y la de Castilla, pero es idea que viene de antes. Véase Barra-china (1998: 139-147, especialmente, pp. 141 y 184).

³⁷ He aquí las anotaciones a pie de páginas: “De ganancia = bastarda”, p. 35; “Dende = de allí, desde allí”, p. 37; “Ende = de allí”, p. 42; “Lo al = lo otro”, p. 53; “defendió = prohibió”, p. 61; “Tiréis = quitéis”, p. 65; “Profazando = censurando”, p. 66; “Fiucia = confianza”, p. 72; “guisar = preparar, disponer”, p. 82; “Mercedoso = misericordioso”, p. 84; “Sobre hagaos, sobre fagavos =

Se pueden discutir sus criterios, que no son todo lo uniforme y regulares que se desearía, pero lo que sí es cierto es que Torrente trabajó mucho el texto con el fin de acercarlo al destinatario de la colección, que no era un lector necesariamente especializado ni perito en la lengua medieval; persigue en este sentido un propósito similar al que años después guió la colección *Odres Nuevos*, de la editorial Castalia.

A la selección precede en el primer volumen un prólogo de diez páginas dedicadas exclusivamente al primero de los monarcas; de Sancho IV no se escribe nada, ni siquiera en el segundo volumen, que es donde se incorpora su crónica.

El propósito de Torrente es presentar una figura histórica que ya desde el principio califica como “atormentada, legendaria y humanísima” (p. 5), cuya comprensión hace necesaria entender también el tiempo “en el que vivía [...] y la personalidad de su padre y antecesor en la corona”.

El texto está muy bien escrito, con voluntad de estilo (véase el párrafo, p. 6, donde se refiere a los padres de Alfonso X); e incluye ciertos guiños al lector: “Estos burgueses ciudadanos (perdón por la redundancia)”, p. 7, no sin cierta ironía; y algunas citas, pero sin aparato erudito en notas. En otros libros de la colección sí que se incorpora³⁸. Estas citas, muy variadas, revelan las amplias lecturas de Gonzalo Torrente Ballester, que sabe aunar en un mismo párrafo, pertinentemente, Edad Media y siglo xx, por ejemplo. Y también hay que destacar el carácter ensayístico y no erudito de que dota a sus prólogos.

Procede, pues, de acuerdo con el plan arriba propuesto y contextualiza primero al rey en su época: algunos datos de aquel tiempo, crisis de la Edad Media y nacimiento de la burguesía. “¡Qué interesante es esta historia de la burguesía europea! Proteje las armas y las letras, crea riqueza, transforma la cultura, ayuda al rey y provoca la evolución de la Monarquía” (p. 7); frente a ella, la nobleza feudal, “analfabeta, campesina, campestre” (p. 7). Las contrapone, exclamativamente: mientras esta se basa en el ocio y la guerra, la primera lo hace en el trabajo: “¡El trabajo, que es fuente de riqueza, pero también cimiento de la nueva moral!” (pp. 7-8). E indica las aportaciones de la burguesía, que han de insertarse en los cambios que sufre la Europa en el tránsito de los siglos xiii a xiv: sobre todo, la creación de las universidades y la conformación de un nuevo concepto de hombre: “Las gentes comienzan a enterarse de que al lado del héroe y del santo se va situando, para exigir la estima-

hágaos en mayor medida, con más intensidad”, p. 84; “Estruirme = instruirme”, p. 86; “Aina = de prisa”, p. 89; “Extrañó = desterró”, p. 116; “Malfetrías = fechorías”, p. 120; “Connusco = con nos”, p. 126; “Vegadas = veces”, p. 143. A estas hay que sumar la que incorpora al final del capítulo primero sobre la fecha en que es coronado rey de Castilla (1252), que reproduce otra similar precedente del tomo correspondiente de la *Biblioteca de Autores Españoles*.

³⁸ Véase, por ejemplo, la antología en tres volúmenes dedicada al padre Feijoo (Entrambasaguas 1942).

ción general, otro tipo de hombre, el hombre culto al que llamarán sabio. Y el sabio se pone de moda. Los reyes y los nobles también” (pp. 9-10).

Ante estas novedades hay dos posturas, que ejemplifica con dos personajes: las ideas novedosas en el marqués de Santillana, de quien reproduce un conocido dicho suyo (“la pluma no embota el fierro de la lanza”)³⁹; y las recalitrantes en aquel:

Warwick⁴⁰ inglés al que atribuye Bernard Shaw ciertas deliciosas palabras: “Esto es lo que se llama un trabajo bonito. No hay nada tan hermoso como un libro así, con sus bien ordenadas columnas de letras negras, sus hermosas orlas y miniaturas artísticamente dispuestas. Pero hoy día no sé lo que pasa: la gente, en vez de mirar los libros, se distrae en leerlos. Son dos maneras de ver las cosas y las del inglés, por retrógradas, tienen una apasionante modernidad” (p. 10)⁴¹.

³⁹ «Ca, ciertamente, bienaventurado príncipe, assí como yo este otro día escrevía a un amigo mío: “La sçiencia non embota el fierro de la lança, ni faze floxa la espada en la mano del cavallero”.» La frase procede del “Prohemio” de los *Proverbios o Centiloquio* del Marqués López de Mendoza (1988: 218-219). Véase también la introducción, p. XXIX, donde se indica que es una forma del tópico de *fortitudo et sapientia*, de mucha fortuna antes y después del tiempo del marqués. Cfr., asimismo, Russell (1978: 213). Véase también Miguel Garci Gómez, “Marqués de Santillana: perfil humanístico”, accesible en <http://mgarci.aas.duke.edu/celestina/SANTILLANA/TEXT.HTM> (09/06/11).

⁴⁰ En el original de Torrente, “Waewick”, errata sin duda.

⁴¹ La cita procede de la escena cuarta de *Santa Juana*, comedia de George Bernard Shaw, que estrenó en el teatro Garrick, de Nueva York, el 28 de diciembre de 1923. Gira en torno a la figura de Juana de Arco y se ambienta en el siglo xv. En Londres se representó al año siguiente (20 de mayo de 1924) y a España llegó poco después, pues se estrenó en Madrid el 23 de febrero de 1926, a cargo de la compañía de Margarita Xirgu, que la llevó por varios lugares de la geografía nacional. En Madrid volvió a representarse al año siguiente por la compañía de Jorge y Ludmilla Pitoeff (véase *ABC*, 3 de febrero de 1927). Se había traducido al español en 1925, por Julio Broutá (Madrid: Revista de Occidente), pero Torrente pudo leerla en su lengua original, pues la biblioteca de su Fundación conserva esta edición: *Saint Joan: A Chronical Play in six scenes and an Epilogue*. By Bernard Shaw, Leipzig: Bernard Tauchnitz, 1938 (sign. 82-IN/SHA/sai). Gonzalo Torrente Ballester, que dedicó algunas páginas a Shaw cuando crítico teatral en *El Carbayón* (1928), llegaría a adaptar, muchos años después, *César y Cleopatra*, estrenada bajo la dirección de Adolfo Marsillach en el Teatro Griego de Barcelona el 1 de julio de 1959, pero no tengo constancia de que se conserve el libreto. Tomo los datos de la tesis doctoral de María Antonia de Isabel Estrada (2001), donde se indica que «la última obra del autor presentada en esa década correspondió a *César y Cleopatra*, con el expediente a falta del libreto, una lamentable ausencia porque la traducción corrió a cargo de Gonzalo Torrente Ballester y fue sometido sin remisión a las tijeras coercitivas censoras. Adolfo Marsillach solicitaba al Departamento de Teatro la autorización unos veinte días antes de la fecha del estreno, el 1 de julio de 1959, en el Teatro Griego de Barcelona. El reverendo padre Manuel Villares la autorizó porque “desde el punto de vista moral no encuentro reparos, ni en el fondo ni en la forma a la adapta-

¿Puede haber una proyección de la España de los años cuarenta y, consecuentemente, una crítica encubierta a la situación de las letras entonces? Esa coletilla final, “apasionante modernidad”, así parece sugerirlo.

En este contexto nace Alfonso *el Sabio*, de quien destaca en primer lugar que es descendiente de Alfonso VIII, quien “había fundado un grupo de estudios en la recién conquistada ciudad de Toledo” (p. 11). Pero, de inmediato, surge la comparación con el padre, Fernando III, cuyas ocupaciones eran gobernar y guerrear; ante esto, Torrente sugiere una hipótesis:

No tengo motivos para pensar que haya sentido envidia de su padre, pero me atrevo a sugerir la idea de que la grandeza paterna le molestó un poco, porque eran necesarios muchos redaños para igualarla. Y lo probable es que don Alfonso no se sintiera en posesión de redaños suficientes (p. 11).

Tal afirmación le permitirá explicar algo que ya había avanzado unas páginas antes (p. 6), a saber, que la personalidad de Alfonso X está muy influida de su padre, pero no por herencia biológica, sino por herencia biográfica. Esta aseveración puede acaso relacionarse con el éxito inicial y cierta polvareda crítica que despertó la biografía de Marañón sobre Enrique IV (*Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*), publicada poco tiempo antes de la antología que estoy analizando⁴².

El ejemplo que desarrolla es el del intento alfonsino de conseguir el Imperio, el llamado *Fecho del Imperio*:

[...] Con un reinado turbulento, rodeado de enemigos, pobre e impotente, aspira a la más alta magistratura terrena; y aspira desde el más alejado reino cristiano, solo porque unos aduladores paisanos, descontentos vienen a ofrecérsela. San Fernando hubiera declinado humildemente el honor respondiendo acaso que él era rey porque así lo había querido Dios, haciéndole hijo de reyes, y que el mayor de sus deberes era gobernar sus reinos, pero que nada le empujaba a meterse en vanidosos libros de caballerías, etc. (p. 12).

Fue un desastre. Tampoco fue afortunado en el terreno militar, ni en el legislativo, pues mandó escribir las *Siete Partidas*, “un gran código”, pero que no consiguió hacer vigente; contradicción, además, en lo que propone “espíritu unificador” en la monarquía y, sin embargo, al morir “intentó repartir sus reinos” (p. 13).

ción de la obra de Bernard Shaw, hecha por Torrente Ballester y la considero apropiada para las representaciones a que se destina”». (p. 249).

⁴² El *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*, de Gregorio Marañón, se publicó en 1930; hay una segunda edición en 1934 y una tercera en 1947, en la colección Austral. Y por aquellas mismas fechas publica *Las ideas biológicas del padre Feijoo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1934), con ediciones posteriores (1941 y 1954).

Lo único en lo que triunfa es en las actividades científicas y literarias. No había “ambiciones políticas”, sino “afán de sabiduría” (p. 14). Esta es la imagen en que Torrente se detiene más, quizás la imagen que realmente quiere destacar del rey: “[...] vivía entre intelectuales, no entre militares y políticos. Y la estimación se granjeaba por una cantiga en lengua galaica o por una ‘tensó’ picaresca, llena de insultos para María Pérez Balteyra⁴³, bailarina y prostituta, o en una canción de escarnio dirigida a Pero da Ponte, trovador”⁴⁴ (pp. 14-15). Se trataba, en definitiva, de un poeta como el mejor (p. 14).

Pero fuera de ese mundo de intelectuales, poetas y sabios, el rey no supo congradarse ni con nobles, políticos, militares ni con el pueblo, que “asombrado y defraudado” (p. 15) no acababa de entender que un rey tan sabio fuera incapaz de gobernarle ni de mantener la paz en sus dominios. Por ello propone una fina matización para caracterizar al rey:

En Francia le hubieran llamado ‘savant’. Pero un rey no necesita ser ‘avant’ sino ‘sage’. ¡Qué lástima que la lengua española no distinga como la francesa! Por eso se me ocurre que deberíamos apodarlo ‘El Culto’, no ‘El Sabio’. Alfonso X era culto. Dejó libros de ciencias y poesías, no máximas profundas como Salomón (pp. 15-16).

Un hombre así acaba forjando una leyenda de misterio y soberbia que le atribuye una frase que los historiadores no se han encargado de refutar: “Si Dios antes de hacer el mundo me hubiese consultado, lo hubiese hecho de otra manera” (p. 16). La frase, sin embargo, sí que ha sido refutada y explicada ya en el siglo XIX por Manuel Rico y Sinobas en su prólogo a los *Libros del saber de astronomía*⁴⁵. Todo ello conduce a la imagen final que Torrente deja del rey:

[...] y nos obligamos a imaginarle devotamente postrado ante la imagen de Santa María rimando sus milagros y beneficios en verso gallego. ¡Menos mal que la ciencia no le hizo perder la fe! Gracias a ella su alma pecadora, manchada por el adulterio, la mentira y cien pecados más, poco convenientes al ejercicio de la realeza, se habrá salvado (p. 16).

⁴³ Véase ahora Carlos Alvar (1985: 22), donde se reproduce el texto de Alfonso X. También en Paredes (2010: 196-203). Se trata de una cantiga de maestría que “constituye uno de los ejemplos más significativos de los escarnios contra soldaderas” (Paredes 2010: 197).

⁴⁴ *El Cancionero profano de Alfonso el Sabio*, ob. cit., registra dos cantigas de escarnio alfonquinas destinadas a Pedro da Ponte, la XXXI (“Pero da Pont’a feito gran pecado”, pp. 220-225) y la XXXIII (“Pero da Ponte, paro-vos sinal”, pp. 232-237).

⁴⁵ Manuel Rico y Sinobas (1863) dedica todo el capítulo II de su “Discurso preliminar” a los *Libros del saber de astronomía del Rey D. Alfonso de Castilla* a estudiar el origen, difusión y falsedad del dicho atribuido al rey sabio. Y viene a concluir que estas son las frases en que se basaron los enemigos del rey sabio para atacarle. Véanse también Funes (1993 y 1994) y nuestro apéndice con una selección del texto de Rico y Sinobas.

Una imagen, pues, de escritor que redime sus grandes pecados por medio de la literatura.

CANCILLER AYALA

El prólogo de esta antología, breve, en la línea del anterior y de los que vendrán después (once páginas), comienza con una cita de Menéndez Pelayo que establece uno de los axiomas que presiden las páginas sobre el canciller Ayala: “Primer hombre moderno”.⁴⁶ Tal aserto le permite situarlo y caracterizarlo como un hombre, sí, a caballo entre los siglos XIV y XV, pero que avanza el tiempo del Renacimiento; otro ejemplo, en definitiva, de personalidad como la del marqués de Santillana, para quien las armas no son incompatibles con las letras. Repite el mismo dicho que había utilizado en la antología del rey sabio, pero aquí no como cita, sino incorporado al propio discurso del antólogo: “Es de los que piensan, con el marqués de Santillana, que no embota la pluma el fierro de la lanza” (p. 6).

La cita de Menéndez Pelayo sirve como punto de partida para desarrollar su idea general sobre el escritor, pero corresponde también al polígrafo que el nuevo régimen impuesto había elevado, de la mano de Laín Entralgo, a la cima y ejemplo de la erudición española⁴⁷.

La modernidad del canciller Ayala se ejemplifica en su condición de hombre representativo del Renacimiento, como afirma con rotundidad (p. 5). Hoy se precisaría mucho esta aseveración y se matizaría, acaso como hombre, en todo caso, del Pre-Renacimiento. De “primer anuncio” de esta nueva época lo califica más adelante (p. 7). En definitiva, Torrente quiere contextualizar al canciller Ayala en el tránsito entre un mundo que se descompone y otro que va surgiendo de esa descomposición. Se extiende sobre ello en pp. 8-10, insistiendo en la parte religiosa y espiritual; de seguido (pp. 10-11), en la sociedad civil: feudalismo frente al auge de la burguesía y crecimiento de las ciudades.

Otra vez sigue el mismo esquema de lo general a lo particular: rasgos generales que caracterizan este otoño de la Edad Media en que sitúa a Ayala, empleando la conocida expresión de Huizinga, a quien menciona expresamente y matiza: “Este ‘otoño de la Edad Media’, delicadamente historiado por Huizinga, que en nuestra Patria adquiere matices singulares, por nuestra posición geográfica, por nuestro temperamento y por el especial planteamiento de nuestra política interior y de

⁴⁶ La cita procede de la *Antología de poetas líricos castellanos* (Menéndez Pelayo 1944: 346).

⁴⁷ Para una perspectiva general remito a los trabajos de Ruiz Bautista ya citados anteriormente, y de manera más acotada, Rodríguez Rodríguez (2009).

nuestra cultura” (p. 6).⁴⁸ Me pregunto si la reflexión es resultado de la lectura crítica del libro por parte de Torrente, o si pudo tener en cuenta las voces de quienes cuestionaban la aplicación de las tesis de Huizinga a la Edad Media española.

Se trata de un escritor que es también político y soldado; o al revés, el orden no importa, pues esos tres elementos se mezclan inextricablemente en una biografía, que se opone, ahora, al “poeta Eschenbach, analfabeto que dicta su largo poema”; este tipo de escritores ya no se conciben en este tiempo.⁴⁹

Siguiendo el esquema antes mencionado que conduce el prólogo de lo más general a lo particular (la sociedad medieval y su tránsito al Renacimiento; la situación en una España entre dos siglos), finalmente se ofrecen unas pocas pinceladas sobre el autor de los textos que selecciona: España en lucha, con continuas disputas entre los monarcas de los reinos que la componen, el canciller Ayala participa de manera destacada y ascenderá al lugar más destacado de la corte castellana. En ese exitoso devenir político, el noble vasco encuentra siempre un lugar para la escritura, lo que le convertirá en el mejor testimonio que hoy conservamos de aquella época convulsa, que ha relatado “con rigurosa objetividad, con meticuloso cuidado, con admirable realismo” (p. 13). Lo hace en las crónicas de los hechos acaecidos durante el reinado de Pedro el Cruel (o Justiciero, según sea la fuente que se maneje), y, después, en los de Enrique II y Juan II. También se acercará al poeta del *Rimado de Palacio* —“sermonario” y “pesimista”—, su contribución al espíritu de su tiempo. Frente al carácter exclusivamente histórico que presidía la antología dedicada a Alfonso X y Sancho IV, en la del canciller Ayala sí hay lugar para la selección de textos poéticos, todos procedentes del *Rimado*. Quizás puede explicarse por el hecho de que esta colección de Breviarios dedicó otro volumen a la creación literaria de Alfonso el Sabio, a cargo de Carmen Castro.

Al final del prólogo, Torrente incorpora unos pocos datos sobre los criterios que han guiado su selección, los textos de donde proceden los recogidos en los dos volúmenes, el proceso de modernización al que ha sometido los pasajes escogidos y su anotación (mínima); son, en síntesis, los que presiden todas sus antologías de textos medievales:

Esta Antología de los escritos del Canciller comprende, para dar una idea completa de su actividad literaria, una parte inicial, en que se recogen algunos fragmentos del ‘Ri-

⁴⁸ *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos* se publicó en 1919. Se tradujo al español en 1930, en volumen publicado por la *Revista de Occidente*.

⁴⁹ Como señala Antonio Regales, “la educación de Wolfram [von Eschenbach] fue discutida mucho tiempo. La expresión del *Parzival* ‘ine kan decheinen buochstap’ fue tomada literalmente por muchos (‘yo no sé ni una letra’), con lo que convirtieron a nuestro autor en analfabeto” (Wolfram von Eschenbach 1999: 10).

mado de Palacio'; otros fragmentos de la 'Crónica de don Pedro el Cruel', referentes todos ellos a la guerra sostenida por el Rey con su hermano, el Conde don Enrique, hasta la rota [sic] de Montiel; todo lo cual compone el primer volumen de la Antología; y en el segundo, nuevos fragmentos de la 'Crónica de don Enrique' —referentes casi todos ellos a sucesos y hechos de política exterior, singularmente de las relaciones con Francia y las guerras con Portugal—, y otros de la 'Crónica de don Juan II', elegidos con idéntico criterio, y que concluyen con la batalla de Aljubarrota. La transcripción se ha hecho siguiendo la edición de Sancha, la mejor que existe de las crónicas, teniendo presente la posterior de Rivadeneyra. Dado el carácter divulgador de la Colección, se ha excluido todo aparato científico; la ortografía se acomoda a la usual moderna, y solamente se ha respetado la estructura sintáctica y la forma arcaica de algunos vocablos, con lo cual la prosa del Canciller conserva su aire de antigüedad, pero al mismo tiempo resulta fácil de leer para el lector moderno. Notas al pie indican el sentido actual de palabras o contracciones caídas en desuso (pp. 14-15).

El párrafo final del prólogo ayuda a entender la clave del porqué los textos del canciller entran en los Breviarios: son al tiempo ejemplo de lo español, testimonio de algunas constantes de la política europea a través de los siglos y expresión de las raíces de algunos problemas españoles contemporáneos. Los textos, pues, permiten no solo ser proyectados sobre la España del comienzo del franquismo, sino que además en ellos se encuentran las raíces de algunos de los problemas de aquel tiempo de en torno a 1940. Y por si no fuera suficiente todo esto, el lector podrá encontrar entretenimiento, de acuerdo con la vieja máxima horaciana: "[...] y donde este eco actual no se halle, encontrará distracción en el relato escueto, fiel y sencillo de unos hechos siempre sugestivos por lo que tienen de humanos y por lo que tienen de españoles" (p. 15).

MINORIDAD DE DON ENRIQUE EL DOLIENTE

Poco cabe decir de esta tercera antología torrentina de textos medievales, por cuanto que no aparece ningún texto prologal; se trata solo de una selección de textos en la que se reúnen las páginas que Fernán Pérez de Guzmán dedicó a don Enrique III de Castilla en sus *Generaciones y semblanzas*, y un número importante de capítulos procedentes de la *Crónica del rey don Enrique, tercero de Castilla e de León*, del canciller Ayala. Se trataría, en este sentido, de una continuación del tomo dedicado a este último historiador. Sigue el mismo procedimiento de modernización de los textos de las antologías previas⁵⁰.

⁵⁰ No hay indicación de la procedencia de los textos; bien podrían proceder, como en el caso anterior, de la edición de Sancha teniendo presente la de la Biblioteca de Autores Español-

Sí cabe hacer alguna mínima consideración del porqué de la publicación de este volumen, más allá de que se pueda entender como continuación de los dos dedicados a Ayala. Posiblemente tiene que ver también con la imagen estereotipada que este rey “doliente” alcanzó, pues su delicada salud —objeto de distintas hipótesis—, su muerte, temprana y ejemplar, y el buen recuerdo transmitido a la posteridad (gobernante justo, cristiano fervoroso y administrador austero) crearon en torno al monarca todo un mito histórico y literario⁵¹, al que también podría contribuir esta antología: se trataba de difundir a un público muy amplio la imagen de un gobernante castellano modélico.

EPISTOLARIO DE SOR MARÍA DE ÁGREDA

Es conocida la historia de la religiosa franciscana María de Jesús de Ágreda (2/IV/1602-24/V/1665), María Coronel y Arana de seglar, quien, como informa el *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, junto con su padre y hermanos

entraron en el convento franciscano de San Antonio de Nalda, de la provincia de Burgos; ella, en edad de diez y seis años, junto con su madre Catalina y la única hermana que le quedaba, profesaron la regla de las franciscanas concepcionistas en el monasterio construido en su misma casa. Elegida abadesa (1627) desempeñó el cargo, con intervalo de un trienio (1652-1655) hasta su muerte.

Más que a sus dotes de gobierno y a sus virtudes, debe su fama a una obra póstuma, *Mística ciudad de Dios* [Madrid, 1670], y a su relación, que se inicia con la visita que el monarca hizo personalmente a Ágreda en julio de 1643 y dura hasta su fallecimiento.

Desde la celda de su monasterio y a través de un interesantísimo epistolario, la religiosa orienta y aconseja al apocado monarca sobre los asuntos más variados del reino: guerras de Cataluña, conducta y política de los validos, sobre todo del Conde Duque, paz con Francia, emancipación de Portugal⁵².

Se inició también su proceso de beatificación, pero quedó paralizado a causa de las dificultades surgidas en torno a sus escritos.

les (Madrid: Rivadeneira), si bien para las *Generaciones y semblanzas* también podría manejar la de Domínguez Bordona (1932), pero tengo mis dudas sobre este último extremo.

⁵¹ Véase Mitre Fernández (2004).

⁵² *Diccionario de Historia Eclesiástica de España* (1972), vol. I, p. 14a.

A este personaje dedica Torrente la primera de sus antologías histórico-literarias. ¿Por qué Ágreda? Porque se había convertido, junto con Isabel la Católica y Santa Teresa de Jesús, en el “trío sublime que glorifica para la eternidad a la mujer española de todos los tiempos”⁵³. La selección torrentina recoge una parte importante de la correspondencia establecida entre la religiosa y Felipe IV, que se inicia a raíz del encuentro de ambos acaecido en Ágreda el 10 de julio de 1643 y se mantiene ininterrumpidamente hasta 1665, fecha en que mueren ambos (sor María en marzo, Felipe IV en septiembre). En el prólogo, Torrente describe primero cómo se produce y desarrolla esa amistad epistolar, para de seguido señalar el objetivo que persigue con la antología —muy acorde con el objetivo de la colección en que se publica—: las cartas eran conocidas de eruditos y estudiosos, pero no habían llegado al público lector. Había que acercárselas, pues presentan un doble interés: constituyen un extraordinario documento de nuestra decadencia y, además, la fuente más apreciable para “reconstruir el carácter del simpático, delicado y débil Felipe IV” (p. 8). Aunque la antología se realiza bajo el título de la religiosa, lo que a Torrente le parece verdaderamente interesante es el epistolario del monarca, que es —afirma— “confesión de su impotencia política y de su debilidad espiritual” (p. 8). Al ser correspondencia privada, casi en secreto de confesión, el rey se vuelca en ella y cuenta y comenta todo y sobre todo. Sigue siempre un mismo esquema: el rey es quien propone los temas o motivos de comentario y la monja responde párrafo por párrafo.

La descripción de la figura de la religiosa se hace en contraste con otra religiosa, Santa Teresa, por quien no oculta una mayor simpatía, lo que sirve también para establecer otras oposiciones: el momento histórico (decadencia vs. auge) y los monarcas que lo rigen (Felipe IV vs. Felipe II); y aún una tercera: Francia, gobernada por hombres de Estado —aun siendo algunos religiosos— como los dos Luis (XIII y XIV), Mazarino y Richelieu, frente a España, gobernada por el débil Felipe IV, aconsejado por una religiosa que no ha salido nunca del convento y se conduce más por el camino del arbitrio.

A Torrente le interesa mucho más lo escrito por Felipe IV y a ello es a lo que dedica la parte fundamental de su prólogo, que revela el lado más humano del rey, aunque también el de la monja, pues una vez que se olvida de la

monja oficiosa y un tanto redicha con temperamento caciquil, amiga de ministros y grandes personajes, y no queda más que la mujer de pueblo, un poco sorprendida de que un rey la haya elegido, para hacerla depositaria de su intimidad; enternecida por

⁵³ T. C., “Sor María de Ágreda”, en: *Consigna*, 54 (1945). Cit. por Barrachina (1998: 188). Véase también Barrachina (1990).

sus trabajos, dificultades y flaquezas; aterrada, quizá, por su soledad y dispuesta siempre a consolarlo con los medios más a manos (p. 19),

sí incluye algún comentario sobre los criterios de la selección, aquí guiados por la agrupación por acontecimientos históricos (Paz de Westfalia —Münster aparece en varias de las cartas—, la guerra con Francia, la Paz de los Pirineos, etc.); y la procedencia de los textos, la edición de Silvela que dio a conocer esta correspondencia (*Cartas de la Venerable Sor María de Ágreda y El Señor Rey Don Felipe IV*, Madrid: Rivadeneira, 1885, 2 vols.)⁵⁴. Llama la atención la falta de aparato erudito: ni una sola cita más allá de la referencia a Silvela.

SANTA TERESA DE JESÚS

La última de las antologías preparadas por Torrente, dedicada a Santa Teresa, apareció en 1949, en tres volúmenes, la más extensa por tanto de todas. A la carmelita —por quien siente una simpatía que ya se vislumbra en las páginas escritas sobre sor María de Ágreda— ya había dedicado un artículo en *El Carbayón*, diario ovetense en el que comenzó su andadura como escritor de periódicos. Lo publicó el 15 de octubre de 1927 (p. 1) bajo el título “Del momento. Santa Teresa”⁵⁵. No podía faltar una antología de esta en los Breviarios, por cuanto fue convertida en verdadero mito del franquismo la mujer, después de Isabel la Católica, más citada por las revistas afines a Falange en los años cuarenta. Se convirtió en verdadera Santa de la Raza, como estudió Giuliana di Febo⁵⁶. Reunía las dos condiciones básicas para convertirse en mito del nacional-catolicismo de entonces: era una santa y, además, de Castilla⁵⁷. Patrona de la Sección Femenina desde 1937, así la define una circular distribuida el 15 de octubre de 1938: “Santa Teresa es el tipo de la mujer falangista: recia de temple, alegre y amplia de espíritu, inasequible al desaliento, revolucionaria y reformadora, andariega incansable”⁵⁸.

⁵⁴ Hay edición moderna (1958) en la BAE, y una antología a cargo de Consolación Baranda (1991).

⁵⁵ Hay resumen en Gómez-Elegido Centeno (2009: 26-28), previamente publicado en *Hesperia*, VI (2004: 123-126). Cfr. Espada Vieira (2010).

⁵⁶ Giuliana di Febo (1988). Tomo los datos de Barrachina (1998: 183-185 y 285-289).

⁵⁷ Barrachina, cit., p. 184.

⁵⁸ El texto procede de la “Lección común para el sexto y séptimo curso de bachillerato – 15 de octubre, Santa Teresa de Jesús, patrona de la Sección Femenina”, en: *Consigna*, 45 (octubre de 1944), que, a su vez, reproduce una circular de 15 de octubre de 1938. Se encontrará el documento en el libro ya citado de Barrachina (1998: 289).

No son muchas, sin embargo, las páginas que le dedica al comienzo del primero de los tres volúmenes: no más allá de siete, lo que le convierte en el prólogo más breve de cuantos escribió. El objetivo no es otro que destacar los elementos esenciales de los escritos de la madre Teresa de Jesús: a) autobiografismo (pp. 6-7); b) empleo de lenguaje metafórico, apropiado a su condición de mística (pp. 8-9), y c) su carácter “antiliterario”, con una prosa sin “sabiduría” ni “sistema”, no erudita ni humanista, que se contrapone a la de fray Luis (culto, humanista, sabio). Pero en la comparación sale triunfadora la santa por su humanidad (p. 9). Se añaden unos criterios de selección (pp. 9-10), de acuerdo con los cuales el primer volumen se dedica a reflejar la actividad mística de la santa, el segundo continúa el contenido del anterior y añade textos que muestran a la mujer de acción, “la fémica inquieta y andariego” (p. 9), y se extienden a lo largo de todo el tercer volumen.

Con ello se quiere proyectar —es el objetivo final de la antología— la imagen de la religiosa hacia el tiempo de la posguerra, como mujer que presenta “ciertos arquetipos modernos” (p. 11)⁵⁹.

* * *

He aquí, pues, unos textos ya lejanos, muy olvidados, en los que se unen afinidad ideológica, compromiso con el régimen que acaba de imponerse por la fuerza, necesidades —urgencias, incluso— económicas y una sólida formación histórica y literaria. Contribuyen a perfilar mejor la faceta de autor como “académico”, que selecciona, antologa y edita unos textos acompañados de una introducción pensada en un público no siempre especializado. Deben añadirse, en fin, forzosamente a ese hilo conductor —la expresión es de Arturo Casas— de la trayectoria profesional de Gonzalo Torrente que constituye la Historia y que anteceden y complementan a los textos torrentinos de carácter historiográfico-literario que con frecuencia se enumeran a partir del ensayo publicado en septiembre de 1943⁶⁰. Amplían también el horizonte de intereses críticos del escritor, casi siempre centrados en la literatura contemporánea y que aquí, sin embargo, se han retrotraído a autores y textos muy anteriores, de la Edad Media y el Siglo de Oro.

⁵⁹ En esta ocasión Torrente reproduce los textos a partir de P. Crisógono de Jesús (1936).

⁶⁰ Arturo Casas (2009). El trabajo de Torrente es “Die zeitgenössische Spanische Literatur”, en: *Europäische Literatur*, 9 (1943), 2-6. Citado indirectamente por Casas (2009: 27).

APÉNDICE⁶¹

«Pero tratándose en él de la entidad científica de D. Alfonso X de Castilla, no se pueden dejar desapercibidas y sin contestación ciertas frases que se le atribuyeron en los tiempos antiguos, y que todavía algunos atribuyen al sobre dicho Rey. Las frases a que se hace referencia son aquellas que tantas veces se repiten en la historia, de que su Dios se hubiera aconsejado y seguido la opinión de D. Alfonso cuando creó el universo, las cosas del cielo hubieran estado mejor ordenadas.

»El dicho anterior se lo atribuyeron por primera vez las crónicas aragonesas a D. Alfonso *el Astrónomo*, como prueba patente de su impiedad e irreligión; con posterioridad lo han repetido otras crónicas políticas y científicas, sin consultar previamente los códices originales astronómicos del siglo XIII; comentándole e interpretándole muchas veces de maneras muy diferentes los hombres dados a los estudios históricos y literarios dentro y fuera de España; mientras que los astrónomos y matemáticos generalmente guardaron silencio en sus obras relativamente a las frases sobredichas sin que ignorasen por ello la acusación de atrevida impiedad que pesaba históricamente sobre el fundador de la astronomía y de sus buenos estudios en el occidente de Europa [...]

»Las frases y el dicho de pensamiento tan altivo, según Mondéjar, no fueron de D. Alfonso, sino que las inventó y empleó medio siglo después de su muerte, contra la memoria del príncipe castellano, D. Pedro IV de Aragón, el que, según las crónicas, fue llamado el Ceremonioso [...] La fuerza que tuvo en tiempos antiguos, y tiene actualmente, la acusación de los reyes como impíos e irreligiosos, se ha indicado en todas las crónicas; y fundándose en ella, según Mondéjar, D. Pedro el Malo de Aragón, para desterrar el recuerdo de un rey que mandaba en Castilla medio siglo antes que él, quiso que se le borrara de la historia como impío, calificando de atrevido e irreligioso al conquistador de Murcia: tal vez se propuso con este medio quitar a Castilla la corona de uno de sus reinos en el sudeste de la Península, y para ello en un momento de arrebato y despecho, con voluntad torcida y mal intencionada, que conducía a otros fines según el escritor de las memorias de D. Alfonso el Sabio, le atribuyó D. Pedro IV la frase tan repetida, que “si Dios se hubiera aconsejado y seguido la opinión del monarca de Castilla cuando creó el universo, las cosas del cielo hubieran estado mejor ordenadas; la cual no consta de un modo cierto llegase a pronunciarla el sobredicho D. Alfonso”, pp. XXXI-XXXIII. Después menciona algunos testimonios que la citan: Andrés de San Martín, piloto del Rey en el navío *San Antonio* en la expedición de Magallanes (cita del diario de a bordo), Abate Andrés (*Historia de la lite-*

⁶¹ Véase nota 45.

ratura), el marino Vargas Ponce, y César Cantù (*Historia Universal*), quien “aceptó las antiguas frases de las crónicas, las modificó y escribió de diferente modo, acusando definitivamente a D. Alfonso, a nuestro juicio sin saber por qué, [...] de ignorante e impío” (p. XXXV). Finalmente, señala el texto alfonsí que, interpretado torcidamente, puede haber dado lugar a la frase tildada de blasfema: “El resultado de nuestras investigaciones con relación a consejos pedidos y dados por las estrellas y a hablar de los astros, según el códice astronómico del saber de astronomía, se hallan en el tratado de la constelación meridional del Can menor, según la describieron los antiguos astrónomos toledanos, diciendo, ‘Mas el ome deue aparar mientes, que aunque los canes del cielo son grupos de estrellas, que non fizo Dios en el cielo ni en la tierra cosa ninguna tan pequenna en que non posies muy gran uert’... (deduciendo de dicho axioma el Sabio Rey esta consecuencia filosófica, y si se quiere poética); et por end ell ombre que quier una cosa acabar tres cosas debe saber: la primera, cuál es la cosa en sí; la segunda, si le verná pro della o damno quando la fiziese; et la tercera, que si entendies que es en su pro, que sepa y dar manera porque se acabe. Et por end para tales huebras como estas son buenas las demandas que se facen en astronomía, sobre si las cosas se farán bien o mal. Ca si a nuestro danno o mal deue ell ombre partirse dello, ca el que faz la demanda assí es como si habla a las estrellas, o las *demandase consejo*. Et las sennales que y falla es a tanto como si respondiesen hablando con ell. Et por ende ell consejo que falle en tan nobles cosas como los cuerpos celestiales aquel deue facer. Et demás es cosa natural et de gran razon que ell ombre tome consejo del logar onde uiene ell entendimiento. Et non solamiente en esto que es el más noble saber del mundo, mas en cualquier otra cosa a mester que tome consejo antes que lo faga, quer non después’.

»Las anteriores palabras tomadas del códice alfonsí, las cuales fueron arregladas al romance castellano por el mismo Rey no se pueden considerar como astronómicas sino como filosóficas, o mejor como morales y literarias” (XXXVII-XXXVIII)».

BIBLIOGRAFÍA

- ÁGREDA, Sor María (1958): *Epistolario español. IV. Cartas de sor María de Jesús de Ágreda y de Felipe IV*. Est. prelim. de Carlos Seco Serrano. Madrid: Atlas.
- ALDEA VAQUERO, Quintín; MARÍN MARTÍNEZ, Tomás; y VIVES GATELL, José (eds.) (1972): *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Madrid: CSIC, Instituto Enrique Flórez.
- ALONSO DEL REAL, Carlos (1939): *Séneca, Antología*. Madrid: Fe.
- ALVAR, Carlos (1985): “María Pérez, Balteira”, en: *Archivo de Filología Aragonesa*, XXXVI-XXXVII, 11-40.

- BARANDA, Consolación (1991): *María de Jesús de Ágreda, Correspondencia con Felipe IV: religión y razón de estado*. Madrid: Castalia.
- BARRACHINA, Marie-Aline (1990): "Le mythe des grandes figures féminines de Castille", en: Thalman, Rica (dir.): *La tentation nationaliste*. Paris: Tierce, 183-204.
- (1998): *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste (1936-1945)*. Grenoble: Université Stendhal.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen (1997): "Bibliografía de y sobre Gonzalo Torrente Ballester (IV)", en: Abuín, Ángel; Becerra, Carmen, y Candelas, Ángel (coords.): *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo: Tambre, 243-271.
- (2001): "Bibliografía esencial actualizada", en: Ayuso, José Paulino y Becerra Suárez, Carmen (eds.): *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Universidad Complutense, 221-229 (col. Compás de letras).
- (2010): "Bibliografía comentada", en: Basanta, Ángel et al.: *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Fundación Gonzalo Torrente Ballester, 231-257.
- BENEYTO PÉREZ, Juan (1950): *España y el problema de Europa*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- (1979a): "La política de comunicación en España durante el franquismo", en: *Revista de Estudios Políticos*, 11, 157-170.
- (1979b): *La identidad del franquismo, del alzamiento a la constitución*. Madrid: Gráficas Espejo.
- CAMPOS CACHO, Sergio (2009): "Gonzalo Torrente Ballester y su compromiso con la realidad", en: *Orbis tertius*, 5, 34-45.
- CASAS, Arturo (2009): "Entre Weimar y Albany. Programa e procesos de Torrente Ballester como historiador da literatura", en: *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*, 7, 13-32.
- CERCAS, Javier (1994): "Torrente Ballester falangista: 1937-1942", en: *CIEL*, 5.1, 161-178.
- CRISÓGONO DE JESÚS, O.C. (1936): *Santa Teresa de Jesús*. Barcelona: Labor.
- ESCHENBACH, Wolfram von (1999): *Parzival*, ed. de Antonio Regales. Madrid: Siruela.
- ESCOLAR, Hipólito (1987): *La cultura durante la guerra civil*. Madrid: Alhambra.
- ESPADÁ VIEIRA, Inés (2010): "Gonzalo Torrente Ballester: periodismo y literatura en *El Carbayón* (1927-1928) y *La Tierra* (1930-1931)", en: *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*, 8, 121-139.
- FEBO, Giuliana di (1988): *La Santa de la raza. Un culto barroco en la España franquista*. Barcelona: Icaria (1.ª ed. it., Napoli: Lignori, 1987).
- FEIJOO, Benito Jerónimo (1942): *Antología*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas. Madrid: FE, 3 vols.
- FERRARY, Álvaro (1993): *El franquismo: minorías políticas y conflictos ideológicos (1936-1956)*. Pamplona: EUNSA.
- FUNES, Leonardo (1993): "La blasfemia del Rey Sabio: itinerario narrativo de una leyenda (I)", en: *Incipit*, 13, 51-70.
- (1994): "La blasfemia del rey Sabio: itinerario narrativo de una leyenda (II)", en: *Incipit*, 14, 69-101.

- GARCÍ GÓMEZ, Miguel, “Marqués de Santillana: perfil humanístico”, en <http://mgarci.aas.duke.edu/celestina/SANTILLANA/TEXT.HTM> (9 de junio de 2011).
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. (2008): “Un Torrente de otros”, en: *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*, 6, III-X.
- GÓMEZ-ELEGIDO CENTENO, Ana María (2009a): *Gonzalo Torrente Ballester y su escritura en los periódicos. De letras, de vida, de historias*. Madrid: Fragua.
- (2009b): “El novel escritor Gonzalo Torrente Ballester y su primera aventura crítica en prensa”, en: *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 41, s. p.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998): *Historia de la prosa medieval castellana*. Madrid: Cátedra.
- (2002): “Crónica de tres reyes”, en Alvar, Carlos y Lucía Megías, José Manuel (eds.): *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*. Madrid: Castalia, 297-307.
- GRACIA, Jordi (2004): *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- (ed.) (2007): *El valor de la disidencia. Epistolario inédito de Dionisio Ridruejo. 1935-1975*. Barcelona: Planeta.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (2001): “Gonzalo Torrente Ballester, escritor”, en: Abuín González, Ángel; Azaustre Galiana, Antonio y González Herrán, José Manuel (eds.): *Homenaje a Benito Varela Jácome*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 277-296.
- (1986): “Introducción a Gonzalo Torrente Ballester: el teatro”, en: *Anthropos*, 61-66.
- ISABEL ESTRADA, María Antonia de (2001): *George Bernard Shaw y John Osborne: recepción y recreación de su teatro en España durante el franquismo*, tesis doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid. Accesible en: <http://eprints.ucm.es/tesis/fl/ucm-t28134.pdf> (23 de junio de 2011).
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, Marqués de Santillana (1988): *Obras completas*. Ed., introd. y notas de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof. Barcelona: Planeta.
- LLERA, Luis de (1992): “A la búsqueda de los orígenes literario-culturales de Gonzalo Torrente Ballester (1927-1941)”, en: *Spagna Contemporanea*, 2, 79-94.
- MAINER, José-Carlos (ed.) (1971): *Falange y literatura*. Barcelona: Labor.
- MARAÑÓN, Gregorio (1970): *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo [1930]. Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe, vol. V, 85-161.
- (1970): *Las ideas biológicas del padre Feijoo [1934]. Obras completas*. Madrid: Espasa-Calpe, vol. V, 287-494.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1944): *Obras completas*, ed. nacional, vol. I, Santander: CSIC.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2004): “Lo real, lo mítico y lo edificante en la precaria salud de un monarca medieval: Enrique III de Castilla como paradigma (1390-1406)”, en: *Hispania Sacra*, 56, 113, 7-28.
- PARADES, Juan (2010): *El cancionero profano de Alfonso X el sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

- PASAMAR, Gonzalo (2004): "Las historias de España a lo largo del siglo xx", en: García Cárcel, Ricardo (coord.): *La construcción de las historias de España*. Madrid: Marcial Pons, 323-324.
- PÉREZ, Janet (1984): *Gonzalo Torrente Ballester*. Boston: Twayne Publishers.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2006): *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*. Vilagarcía de Arousa: Mirabel.
- PÉREZ DEL PULGAR, Hernán (1932): *Generaciones y semblanzas*, ed. de Jesús Domínguez Bordona, Madrid: Espasa-Calpe (col. Clásicos Castellanos).
- PRILL, Ulrich (1998): "Mitos y mitografía en la literatura fascista", en: Mechthild, Albert (ed.): *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 167-179.
- REDONDO GÁLVEZ, Gonzalo (1993): *Historia de la Iglesia en España, 1931-1939*. Madrid: RIALP.
- RICO Y SINOBAS, Manuel (1863): "Discurso preliminar" a los *Libros del saber de astronomía del Rey D. Alfonso de Castilla*. Madrid: Tipografía de don Eusebio Aguado.
- RIDRUEJO, Dionisio (1973): "La vida intelectual española en el primer decenio de la posguerra" [1972], en: *Entre literatura y política*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 15-38.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (2008): *Literatura fascista española*. Madrid: Akal.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Borja (2009): "Torrente y Menéndez, Ballester y Pelayo: una alabanza y un lamento", en: *Anuario de Estudios Torrentinos*, 7, 33-42.
- ROSELL, Cayetano (ed.) (1953): *Crónicas de los Reyes de Castilla. Desde don Alfonso el Sabio hasta los católicos don Fernando y doña Isabel. Colección ordenada por [...]*. Madrid: Atlas, 3 vols. (Biblioteca de Autores Españoles, vols. 66, 67 y 68).
- RUSSELL, Peter E. (1978): "Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo xv", en: *Temas de la Celestina y otros estudios*. Barcelona: Ariel, 207-239.
- RUÍZ BAÑOS, Sagrario (1992): *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia: Universidad de Murcia.
- RUÍZ BAUTISTA, Eduardo (2004): "En pos del 'buen lector': censura editorial y clases populares durante el primer franquismo (1939-1945)", en: *Espacio, tiempo y forma*, serie V, 16, 231-235.
- (2005a): "La Editora Nacional (1941-1945): primeros pasos y traspiés", en: *Historia y política*, 13, 99-120.
- (2005b): *Los Señores del libro: propagandistas, censores y bibliotecarios en el primer franquismo (1939-1945)*. Gijón: Trea.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (2006): "Curriculum en cierto modo", en: *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*, 4, 121-149.
- et al. (1986): *Visiones de España. Reflexiones en el camino hacia una España avanzada*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- TORRENTE FERNÁNDEZ, Isabel (2010): "La historia en la literatura de Torrente Ballester", en: Basanta, Ángel et al.: *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: SECC/Fundación Gonzalo Torrente Ballester, 113-134.
- TOVAR, Antonio (ed.) (1940): *Donoso Cortés. Antología*. Madrid: Fe.
- TRAPIELLO, Andrés (1994): *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*. Barcelona: Planeta, 208-211.

CRÓNICA DEL REY PASMADO Y LA LEGITIMACIÓN DEL DESEO:
TORRENTE BALLESTER Y LA MOVIDA

Hans-Jörg Neuschäfer
Universidad del Saarland

Habent sua fata libelli. Esta frase podría valer también para contribuciones a simposios. La mía fue marcada por una doble coincidencia con Manfred Tietz. Al principio yo quería presentar *Crónica del rey pasmado* como un divertimento sobre el Siglo de Oro. Pero cuando comencé a preparar mi charla me di cuenta de que precisamente este tema había sido tratado ya en un texto de Tietz sobre la obra narrativa de Torrente Ballester (Tietz 1998: 545 ss.). Según él, es *Crónica...* una especie de desmitificación lúdica, incluso de *deconstrucción* de la leyenda negra y de su imagen oscura de una España fanática, inquisidora y a la vez misógina y *somatofóbica*. Según Tietz, se sustituye en *Crónica...* un Siglo de Oro asceta por un Siglo de Oro hedonista, un Siglo de Oro en el que hasta el Gran Inquisidor tiene comprensión por las tentaciones carnales y en el que, contra el fanatismo del capuchino Villaescusa, tanto el franciscano Valdivieso como el jesuita Almeida defienden los deseos del joven rey que, después de su iniciación sexual en la alcoba de la prostituta Marfisa, queda tan pasmado que ya no puede pensar en otra cosa que en ver el cuerpo desnudo de su propia esposa.

En mi contribución me pongo, pues, en un punto de vista distinto del de Tietz, considerando el relato de Torrente no como desmitificación del pasado, sino como legitimación del presente, del presente de los años ochenta del siglo pasado, época a la que pertenece *Crónica del rey pasmado* (1989). Ahora bien: justamente en el día en que había terminado mi exposición, me manda el amigo Tietz otro texto, entonces aún no publicado, con el sugestivo título de “Sexualidad, libertad y violencia en *Crónica del rey pasmado*. Reflejos de Wilhelm Reich en Torrente Ballester” (ahora Tietz 2011: 149 ss.). Wilhelm Reich (1897-1957) era un sexólogo que se convirtió del freudianismo al antifreudianismo y que, con su teoría revolucionaria de la liberación sexual como condición previa a la libera-

ción política, se atrajo el casi unánime rechazo del gremio de los psicoanalistas, antes de alcanzar, en los movimientos contraculturales de la segunda mitad del siglo xx (el *flower power* de los *hippies*, la revolución estudiantil del 68 y la Movida madrileña de los años ochenta), un reconocimiento tardío. Desde entonces y hasta nuestros días, su teoría fue perdiendo paulatinamente su carácter revolucionario al ser integrada en y superada por la ideología del mercado consumista y su lema favorito de *sex sells*.

La coincidencia entre los textos de Reich y la narración de Torrente es, en parte, asombrosa. Sin embargo, quiero, en lo que sigue, marcar mis distancias a una cercanía demasiado estrecha entre ambos, afirmando, ya de entrada, que el texto ciertamente divertido y simpático de Torrente no tuvo ya, sesenta años después de *Die Funktion des Orgasmus* (1927; la obra principal de Reich), nada de escandaloso si se le considera en el contexto de la época de su origen, en la que había comenzado ya la liberación del sexo también en España. Es más: en este contexto de los años ochenta es *Crónica del rey pasmado* más bien un testimonio tardío dentro de un movimiento que había comenzado ya diez años antes. Tiene ciertamente razón Isabelle Touton al decir que “ce qui est remis en cause [en *Crónica*], c’est le discours catholique sur le corps, la notion du péché et les ingérences de l’Église dans la vie privée” (2007: 616) y que se trata, dentro de un “conte libérateur”, de una defensa del erotismo y de la libertad sexual (2007: 617). Pero esto es verdad solo en la medida en la que reconocemos que la liberación ya estaba en marcha. Incluso se podría definir *Crónica del rey pasmado* como una jocosa invitación al hedonismo para uso de católicos ya liberados.

El movimiento genuinamente español al que me refiero es la Movida madrileña, a la que pertenece también el madrileñísimo texto del gallego Torrente Ballester. Hay que tener en cuenta que en el transcurso de la década que va desde finales de los setenta hasta finales de los ochenta la emancipación de la dictadura clerical-fascista y de su aparato de censura iba pareja con un movimiento masivo de reivindicación de los sentidos del cuerpo y, sobre todo, del placer sexual, o sea, de todo lo que estaba reprimido por el régimen franquista. Condición previa a la reivindicación de los sentidos era, naturalmente, el rechazo de la doctrina del pecado tal como fue propagada por la Iglesia católica y aprovechada políticamente por el franquismo, para el que el deseo de una sexualidad libre equivalía, casi como para Reich, al deseo de una liberación política.

En este contexto se puede considerar la Movida como una celebración pública de desinhibición y de desencadenamiento y, sobre todo, como una exhibición de hedonismo. Era como una demostración retrospectiva contra el franquismo, un simbólico acto de liberación de la opresión política y de la censura del ‘pecado’.

Aunque la Movida fuera un movimiento bastante espontáneo, tuvo también su apoyo oficial por parte del entonces alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván, cariñosamente llamado “el viejo profesor” por su anterior profesión de catedrático universitario antifranquista destituido de su puesto. Su muerte y su entierro en 1986, con una participación masiva jamás vista en la historia de la ciudad, fueron a su vez uno de los grandes eventos de la Movida. Francisco Umbral (más tarde Premio Cervantes) fue en cierto modo su cronista, con numerosísimos comentarios en la prensa madrileña que más tarde se reunieron en varios libros. Un sinfín de grupos de música pop la celebraron con nombres tan peregrinos como Alaska y los Pegamoides, Mecano o Parálisis Permanente. Cantautores como Joaquín Sabina se pusieron a su disposición.

Un papel especialmente importante desempeñó el cine, sobre todo la así llamada “Nueva comedia española”. Entre otros hay que mencionar a Fernando Colomo con *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* (1978), cuya banda sonora se convirtió en uno de los emblemas musicales de la Movida. Hay que pensar también en Fernando Trueba: *Ópera prima* (1980) es considerada como una de las iniciadoras del movimiento; *Sé infiel y no mires con quién* (1985) es un título especialmente significativo, y *Belle époque* (1992, un año después de la versión cinematográfica del *Rey pasmado* por Imanol Uribe), no solamente es un verdadero himno al hedonismo anárquico, sino también algo como el colofón de todo el movimiento. Solo en tercer lugar en el orden cronológico hay que hablar de Pedro Almodóvar, cuyo primer largometraje, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (la película donde en vez de “elecciones generales” se celebraron “erecciones generales”), salió en 1980 todavía en el formato de 16 mm utilizado generalmente por aficionados; solo más tarde, cuando Almodóvar ya era famoso, se hizo una copia en 35 mm. Y siguieron los filmes ya clásicos como *Laberinto de pasiones* (1982), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *La ley del deseo* (1987) o *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

Sin embargo, Almodóvar, sin duda el máximo gurú de la Movida, fue también uno de los primeros en advertir que este movimiento iba a ser forzosamente un fenómeno efímero. En el relato pornográfico *Patty Diphusa* (1983) dice Patty, una colega de Marfisa y una diosa del sexo que lleva el placer erótico hasta los límites de lo grotesco, que si el hedonismo se convirtiera en costumbre y norma terminaría siendo tan tedioso como el realismo soviético (Neuschäfer 2008: 593 ss.)

Solo en el contexto de la Movida se comprende el éxito, y a la vez se aprecia también el relativo retraso y la relativa moderación de *Crónica del rey pasmado*. La película de Uribe, por cierto, no menos divertida que la novelita, sigue bastante fielmente el texto de Torrente, exceptuando la escena final, a la que me referiré más adelante.

LA LEGITIMACIÓN DEL HEDONISMO

Bajo este aspecto interesa sobre todo la figura del joven rey. Como un obseso, impulsado por el deseo sexual, o como alma que lleva el diablo, anda por los interminables pasillos del palacio real en busca del placer prohibido. Se conforma, por el momento, en el así llamado “cuarto prohibido”, como un chiquillo en la pubertad, con la contemplación de desnudos cuerpos femeninos pintados por grandes maestros y robados, en toda Europa, por su abuelo Felipe II, ya que él mismo no es otro que un imaginario Felipe IV apenas salido de la adolescencia. Lo único que le mueve es su deseo de poder gozar con su igualmente joven esposa francesa la misma felicidad que sintió con Marfisa, es decir, verla desnuda. Se trata, pues, ya no de alcanzar la dicha eterna en la contemplación de Dios, sino la dicha terrenal en el gozo de una mujer. Y contra ese deseo, que para él es un deseo sacrílego, el padre Villaescusa hace valer toda su mala voluntad y todo su fundamentalismo teológico. Hasta dentro del matrimonio prohíbe el placer sexual e incluso lo condena durante el acto que ha de tener como fin exclusivamente la procreación de un hijo. Para ridiculizar tal extremada visión sirve la acción secundaria, cuyos protagonistas son el Valido, supuestamente el conde duque de Olivares, y su esposa Doña Bárbara, que bajo la estrecha vigilancia de Villaescusa se esfuerzan en balde en reprimir señales de gozo mientras se unen carnalmente en el acto ya mencionado.

Desde un principio se ve que Villaescusa es un ser tan ridículo como abominable. Para ponerle en la evidencia de esta caracterización sirve sobre todo la disputa teológica delante del tribunal de la Inquisición, que puede verse también como parodia de una disputa entre intelectuales. A su final queda Villaescusa completamente aislado ya que el elocuente jesuita portugués, el padre Almeida, gana —con la convincente defensa teológica de los deseos del joven rey— hasta la simpatía del Gran Inquisidor, la máxima autoridad eclesiástica, que, de esta manera, señala también su distancia hacia el fundamentalismo de Villaescusa.

Por lo tanto, no es más que consecuente si por fin se le concede a la joven pareja lo que, ya, puede considerarse legítimo. No deja de ser una picantería más el que el astuto Conde de la Peña Andrada, un gallego por cierto, escoja, para que la pareja pueda hacer realidad su sueño, el mismo monasterio en el que ya se ha escondido Marfisa después de haber sido advertida por el mismísimo Gran Inquisidor. También están en él o en una iglesia contigua el Valido y Doña Bárbara, que han de demostrar públicamente ser capaces de no excitarse al hacer el acto sexual. Es verdad que la madre superiora se opone, al principio, a tales frivolidades, pero finalmente accede a que su monasterio se convierta, para esta ocasión, en una especie de casa de citas.

Definitivamente legitimado está el hedonismo, como se ve bien en la película, por la cara satisfecha que muestra la parejita real después de haber cumplido su deseo, y por el gesto desinhibido y risueño, ya nada pasmado, con el que el rey recibe la noticia de que, contra el pronóstico de Villaescusa, la flota ha llegado a Cádiz y el ejército ha ganado la batalla en Flandes, por cierto justamente el mismo día en que el rey había ido “de putas”. Poco después es enviado Villaescusa a Roma, aparentemente para honrarle, en realidad para desterrarle (y con él a la instancia censora), con el vivo deseo además de que no vuelva, a no ser ya sexualmente liberado gracias a los cuidados de las muchas putas que andan por la curia: una receta que podría ser dictada por el mismo Reich.

NUEVA NORMATIVA EN LAS RELACIONES SEXUALES

Como es usual en la parodia burlesca, se baja en ella a los poderosos de su pedestal al nivel de los comunes: al rey se le prohíbe el libre acceso a una parte importante de su propio palacio como a un cualquiera, con lo que queda en evidencia su falta de poder ante Villaescusa, y el Valido es humillado hasta el punto de ser un pelele de cuyos hilos tira el capuchino. Pero este rebajamiento de los Grandes tiene también su lado positivo. Solo después de haber pasado por la cama de una puta, es decir, de Marfisa, descubre el rey el atractivo sexual de su esposa, que deja de ser la reina para convertirse en un objeto del deseo. Gracias a Marfisa, que, además, les aconseja como una experta en la materia, descubren los dos los imperativos de sus cuerpos y las reglas de satisfacerlos. Y el que el relato comience con el juntamiento clandestino entre el rey y Marfisa, y termine con el no menos clandestino del rey y la reina bajo la benévola vigilancia de Marfisa, hace de los tres una especie de *ménage à trois* en pie de igualdad, casi una paródica realización del ideal de *liberté, égalité, fraternité*. Efectivamente no solo se ve a la reina iniciada en el saber de la puta, sino que la puta se convierte en un personaje respetable y respetado por todo el mundo, excepto por Villaescusa. Con todo ello cambia la normativa de las relaciones sexuales. La pauta no la da ya la doctrina del pecado y de la culpabilidad, sino el saber y la experiencia de una profesional, o, como se dice hoy, de una “trabajadora del sexo”. Veremos en la película de Uribe cómo hasta la reina termina haciéndose ‘profesional’ en el arte de amar.

LA TÁCTICA RECONCILIADORA

Lo que a primera vista parece osado no lo es si se lo considera dentro del contexto de la Movida. Lejos de ser revolucionario, se ve que un Torrente más amable y burlón que satírico busca la reconciliación con lo establecido, es decir, con el punto de vista de una Iglesia a su vez ilustrada. Bien mirado, el extremista Villaescusa no es más que la gran excepción entre clérigos simpáticos y hasta comprensivos: comenzando por el padre Valdivieso, el viejo confesor del rey, y terminando por el Gran Inquisidor. Y sin hablar del jesuita Almeida, que procura al rey la legitimación teológica de sus deseos, y de la madre superiora del convento, que facilita la cama donde poder satisfacerlos. En comparación con estos personajes simpáticos, Villaescusa aparece como un marginado al que todos rehúyen, casi como una especie de *alien* o al menos como un desfasado que ya no cabe en un presente permisivo. En el fondo resulta más bien extraño el que se le adscriba aún tanta influencia y tanto poder maligno, a él solo por cierto, ya que, en el fondo, no tiene quien le ayude. Esta falta de verosimilitud, sin embargo, está compensada por el hecho de que el ejercicio de su poder da siempre la risa. En el fondo, Villaescusa es un ridículo, es más: Villaescusa es la ridiculez en persona.

Lo es aún más en la película de Imanol Uribe, que tiene la tendencia de reforzar el tono burlesco de Torrente y de llevarlo hasta los confines de lo grotesco. Esto se ve sobre todo en la secuencia en la que Villaescusa lee la misa delante de la corte reunida en la capilla de palacio. Poco antes hubo que buscar al rey en el cuarto prohibido, donde, ensimismado, se había perdido en la contemplación de los cuadros de mujeres desnudas. Ahora está sentado tan formal en medio de los feligreses echando, de vez en cuando, un vistazo encendido a la reina, que se encuentra, separado de él, en medio de sus damas. Después de la misa, el rey comunica, con voz que quiere ser baja, a la camarera mayor, que quiere ver a la reina desnuda en seguida. Pero, excitado como es, lo dice en realidad tan alto que los más cercanos lo pueden oír y, en seguida, comentarlo entre sí. El chismeo se extiende rápidamente y llega al fin hasta los monaguillos, de los que lo oye el mismo Villaescusa. Este, empuñando la cruz, corre, echando babas como un perro, en persecución del rey, para, como un exorcista, impedirle en el último segundo el acceso a los aposentos de su esposa.

Pero justamente a causa de la ridiculez y del fanatismo de Villaescusa resultan sensatos y hasta simpáticos los demás protagonistas eclesiásticos de la novela. Esto significa, que la Iglesia, con la excepción de Villaescusa, aparece, en el fondo, como una institución relativamente razonable. Además, en todo el relato no hay una sola palabra que ponga en duda los principios de la fe cristiana. Al contrario: el hedonismo sexual aparece, después de su elocuente defensa por el padre Almei-

da, como una emanación del amor cristiano. Se trata, pues, de un hedonismo dentro de un orden establecido. Completamente legalista es en el fondo también el comportamiento del joven rey, que, después de haber sido iniciado por Marfisa, no tiene otra meta que trasladar lo que ha aprendido con ella a la relación con su esposa legítima. Y después de haberlo logrado llega el *happy end* tanto privado como público y político.

En comparación con las películas, algo anteriores, de Almodóvar y con la posterior *Belle époque* de Trueba, que es como una fiesta de la desinhibición, se contenta *Crónica del rey pasmado* con excesos relativamente inocentes, ofreciendo al lector un divertimento que no puede hacerle daño. Al contrario de lo que pasa en Almodóvar y en Trueba, no hay ni sombra de peligro ni asomo de transgresión en el hedonismo de Torrente. En él ni existe la problemática de género ni la del deseo homoerótico, ni se tropieza uno con el lado oscuro de las pasiones. En Torrente se ‘peca’ todavía “como Dios manda” y esos ‘pecados’ son puramente placenteros; *Genuß ohne Reue*, placer sin arrepentimiento.

También hay que tener en cuenta la perspectiva masculina —y con ello tradicional— con la que se le mira a la mujer. Si Isabel Touton habla de la liberación de “libido femenino” (2007: 616), se trata solamente de una verdad a medias. Es verdad que Villaescusa hace el ridículo también por su extremada misoginia. Pero precisamente el absurdo antifeminismo del personaje negativo nos induce a encontrar ya ‘progresivo’ el comportamiento de los personajes simpáticos, cuando, en realidad, se limitan a tener ‘comprensión’ por las mujeres (lo que hubiera significado ‘mucho’ en el siglo XVII y significa ‘poco’ en 1989). Al fin y al cabo quedan las mujeres subordinadas a los deseos de los hombres. Ya al principio, cuando el rey está con Marfisa, y Peña Andrada con la criada de ella, se muestra esta última ‘servidora’ hasta el punto de posponer sus intereses económicos. Por el otro lado, el joven rey no puede olvidar ya la imagen de Marfisa, a la que ve, al despedirse, desnuda en el espejo. Evocar esta imagen de nuevo con la reina es desde ahora todo su anhelo, como si su esposa fuera solo un objeto y una proyección de su deseo. ¿Y qué decir de doña Bárbara, la esposa del Valido, que es la típica mujer entrada en años que resulta atractiva a los hombres “en cierto estado de ánimo”? No hay más que escuchar el piropo que le echa el populacho: “¡Vaya tía!”.

Para terminar quiero comentar todavía el final de la película, que, como ya he dicho, difiere del de la novelita. La novela termina con una amnesia general. Es decir, Torrente corre un tupido velo sobre lo ocurrido. Imanol Uribe, en cambio, insiste decididamente en ello. Él repite al final la secuencia del comienzo, en la que el rey es fascinado por la desnudez de Marfisa, a la que observa en el espejo en la misma pose que escogió Velázquez para su famosa *Venus*. Hay solamente un detalle que no se encuentra en Velázquez, un detalle que añade aún más erotismo

a la escena: la Marfisa desnuda lleva medias rojas que subrayan su desnudez. Justo esta escena se repite al final, solo con la sustitución de la desnuda. Es ahora la misma reina la que se ha puesto medias rojas, un regalo del rey, y que se presenta en la misma pose ‘profesional’ en que antes se había exhibido Marfisa. Se sustituye, pues, Marfisa por la reina. Es decir que, al final, reina y puta parecen intercambiables y se confunden en una misma imagen. Una equiparación tan completa de las dos mujeres, en la que una termina por ser la imitadora o discípula de la otra, no se encuentra en el relato de Torrente, pero tampoco se puede decir que no esté en su línea. De todas formas es sabido que a Torrente le gustó la película y que la dio por buena.

Resumiendo: *Crónica del rey pasmado* es un divertimento simpático que probablemente satisface más aún al lector que a la lectora, y gusta especialmente a lectores cultos que saben apreciar la manipulación lúdica de los mitos del Siglo de Oro. El texto funciona casi como si fuese un enunciado del padre Valdivieso, el sabio confesor del rey, que nos anima a gozar de la vida. En este sentido, *Crónica del rey pasmado* pertenece —y dicho sea con toda admiración— a una Movida ‘prudente’. Lo simpático y original del texto de Torrente radica precisamente en que su autor supo evitar los excesos a veces pubertarios de otras manifestaciones de aquella época y de combinar la legitimación del presente con una, aunque burlesca, reflexión sobre el pasado. Casi algo de *Vergangenheitsbewältigung avant la lettre*.

BIBLIOGRAFÍA

- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (2008): “De *Patty Diphusa* a *Historias del Kronen*. Sobre la censura después de la censura”, en: Haase, Jenny; Reinstädler, Janett y Schlünder, Susanne (eds.): *El andar tierras, deseos y memorias. Homenaje a Dieter Ingenschay*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 593-601.
- TIETZ, Manfred (1998): “Das narrative Werk von Gonzalo Torrente Ballester: zwischen Realismo social und ludischer Mythenkritik”, en: Briesemeister, Dietrich y Schönenberger, Axel (eds.): *Ex nobili philologorum officio. Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag*. Berlin: Domus Editoria Europaea, 545-573.
- (2011): “Sexualidad, libertad y violencia represiva en *Crónica del rey pasmado*. Reflejos de Wilhelm Reich en Torrente Ballester”, en: Becerra Suárez, María del Carmen (ed.): *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 149-164.
- TOUTON, Isabelle (2007): “Le regard sur le corps dans le roman *Crónica del rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester (1989) et le film *El rey pasmado* de Imanol Uribe (1992)”, en: *Actes du cinquième congrès international du GRIMH, Lyon, 16-18 novembre 2006*. Lyon: Le GRIMH/LCE, 607-618.

B.

PRIMERAS APROXIMACIONES AL MITO

EL GOLPE DE ESTADO DE GUADALUPE LIMÓN:
“MI SEGUNDO FRACASO NARRATIVO” Y
“MI PRIMER TRATAMIENTO DEL ‘MITO’ COMO TEMA POÉTICO”.
LA DIFÍCIL INTEGRACIÓN DEL ‘MITO’
EN UNA ‘NOVELA DE AMOR’

Manfred Tietz
Universidad de Bochum

LA NECESIDAD DE UNA LECTURA ‘MÍTICA’ DE LA NOVELA TORRENTINA

Las dos citas incluidas en el título de esta breve contribución se encuentran en los prólogos que el mismo Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999) puso en las reediciones de su novela *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*, publicada por primera vez en 1946 y reeditada en 1977 y 1985¹. Los dos prólogos se refieren a las circunstancias del ‘nacimiento’ de la novela, la *intentio auctoris* y una serie de tópicos de la crítica no compartidos por Torrente. La primera cita o humilde confesión —“mi segundo fracaso narrativo”— se encuentra en las primeras líneas del prólogo que el autor añadió a la reedición de la novela en el único tomo publicado de la *Obra completa* (1977: 555). La segunda referencia —“mi primer tratamiento del ‘mito’ como tema poético”— cierra el prólogo de la novela publicada pocos años después en una edición de mayor difusión (1985: 16), donde se subraya precisamente el fenómeno del ‘mito’ que el autor, consciente ya desde hace

¹ Hubo además una edición en 1963 que, según el mismo autor, tan solo parece despachar, con una cubierta nueva, los ejemplares que quedaron de la edición de 1946. Ambas ediciones tuvieron una venta mínima. La reciente edición (2010) del texto por Luis Felipe Torrente incluye un prólogo del editor en forma de entrevista ficticia entre padre e hijo donde las respuestas de Torrente están tomadas literalmente de los dos prólogos y otros textos ya publicados del mismo Torrente.

mucho de la originalidad y de la continuidad temática de su obra², considera esencial y que la crítica y los lectores no supieron apreciar en el momento de la primera publicación de la novela.

Al calificar *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* de “mi segundo fracaso narrativo” Torrente evoca otro fracaso anterior, el de la novela *Javier Mariño*, publicada tres años antes, en 1943. A pesar de la conexión que establece entre los dos textos Torrente insiste desde el principio del prólogo en la diferencia que existe entre ellos. Afirma que entre las dos novelas se tiene que notar una gran diferencia, “el cambio radical de mi mentalidad, la instauración y aceptación de una actitud crítica, nacida de mi propia existencia, de mi propia vida, sin contaminaciones ideológicas o teóricas” (1977: 555). Con esta frase, a lo mejor no muy clara para el lector no avisado de aquel momento, Torrente subraya su ruptura —por lo menos intelectual— con el régimen franquista, con cuyo mundo ideológico se identificaba todavía en su primera novela. Bien es verdad que en el segundo prólogo, el de 1985, el autor se refiere también a esta ruptura —aunque quizás menos directamente— al constatar que *El golpe de Estado* “fue la primera de mis obras que no figura en el catálogo de la Editora Nacional y sí en una ‘Editorial Nueva Época’, de corta y dificultosa duración” (1985: 9). Pero en este segundo prólogo insiste más en aquella idea de que esta novela fue “mi primer tratamiento del ‘mito’ como tema poético” poniendo así de relieve la existencia de aquel fenómeno que llegaría a ser uno de los temas centrales de muchas obras suyas, quizás el centro mismo de su obra narrativa en su conjunto³. De todos modos, a Torrente le pareció necesario llamar la atención de los lectores sobre el tema del ‘mito’ y presentarlo como clave para una lectura adecuada de la novela porque se había dado cuenta de que el público lector, desorientado por la crítica, leía la novela desde presupuestos erróneos⁴. Por ello rechaza la lectura realista de su texto según el modelo, todavía vigente en la España de la época, del realismo galdosiano o el modelo más reciente del realismo social al subrayar que los protagonistas de *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* son “grotescos muñecos” (1985: 9), en concreto ‘tipos míticos’, para cuya comprensión adecuada se necesitan otros criterios que los de una lectura realista.

² Recuérdesse que *La sagafuga de J.B.*, basada en el empleo prolijo y sumamente ingenioso del ‘mito’, se publicó en 1972.

³ En cuanto a los temas recurrentes de su obra, Torrente hace constar: “Me ocupan el poder, el mito, el amor, la relación del hombre con Dios, la verdad y la falsedad de la historia” (2010: 11).

⁴ La falta de comprensión del ‘mito’ en la obra narrativa de Torrente se manifiesta de manera evidente en el juicio dado por un censor anónimo (“Martos”, expediente 7227/1972), encargado de calificar *La sagafuga de J.B.*: «De todos los disparates que el lector que suscribe ha leído en este mundo, éste es el peor. Totalmente imposible de entender, la acción pasa en un pueblo imaginario, Castorforte del Baralla, donde hay lampreas, un cuerpo Santo que apareció en el agua, y una serie

Del mismo modo Torrente se ve obligado a corregir el ‘horizonte de expectativas’ de los lectores de la obra. Vuelve a repetir lo que ya expuso en el prólogo de 1977: contrariamente a lo que la crítica de entonces seguía afirmando, *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* no es, según Torrente, “una imitación menor” ni mucho menos un “plagio” de *Tirano Banderas* (1926) de Valle-Inclán (1866-1936), cuyo modelo, no cabe duda, se siguió también por autores españoles (Tietz 1988) y no tan solo por autores latinoamericanos. Afirma tajantemente que *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* no tiene nada que ver con una “novela [...] de caudillo o dictador americano” (1985: 10)⁵. Todo lo contrario, Torrente considera que su centro lo forma “[l]a idea del mito, y su complementaria la de la desmitificación”, dos conceptos que, según el mismo autor, “no me llegaron por vía literaria, eco de ecos como tantas otras en tantos casos, sino de mi propia experiencia histórica” (1985: 11). Para evidenciar la autenticidad de esta tesis Torrente publicó en 1982, como apéndice del segundo tomo de su *Teatro*, un “Diario de trabajo” de los años de 1940-1947. Aunque el “Diario” no sigue fielmente el discurso cronológico de la producción literaria de Torrente e incluso se salta completamente la fase de la redacción de *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*⁶, los textos reunidos y publicados permiten averiguar con muchos detalles lo que Torrente entendía en aquel entonces por ‘mito’ y ‘desmitificación’, conceptos tan centrales de su pensamiento histórico y poético que volvió a exponer en el *prólogo* del primer tomo del *Teatro* (1982a).

de locos que dicen muchos disparates. De cuando en cuando, alguna cosa sexual, casi siempre tan disparatada como el resto, y alguna palabrota para seguir la actual corriente literaria.

»Este libro no merece ni la denegación ni la aprobación. La denegación no encontraría justificación, y la aprobación sería demasiado honor para tanto cretinismo e insensatez. Se propone se aplique el SILENCIO ADMINISTRATIVO» (http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/torrente/miscelanea_censura.html, 5 de febrero de 2012).

⁵ Parece pues poco atinada la siguiente caracterización de *Guadalupe Limón* en un reciente texto publicitario: “Espléndida ficción que, en la estela de las ‘novelas de dictador’, le permite (sc. a Torrente Ballester) dar rienda suelta a su mordacidad irónica para recrear el ambiente propio de una república sudamericana que acaba de alcanzar su independencia, y en la que los diversos poderes fácticos se afanan en imponer, con mayor o menor sutileza, todos sus intereses” (<http://www.blr.larioja.org/files/torrente.pdf>, 5 de febrero de 2012).

⁶ Esta afirmación se refiere al texto publicado en 1982. Según informó Marián Portela en el debate del coloquio, hay textos del “Diario de trabajo” que Torrente no dio a la imprenta en aquel momento. Estos textos, una vez publicados, permitirán conocer mejor la elaboración de la novela.

LA LENTA ELABORACIÓN DEL CONCEPTO DEL ‘MITO’ EN EL IDEARIO
TORRENTINO DE LOS AÑOS TREINTA Y CUARENTA

El mito no es, para Torrente, una narración sobre los dioses de la gentilidad grecorromana ni “un signo que recuerda aquellos tiempos cuando nosotros, los hombres, creamos el cosmos”, según formula el mitólogo Norbert Bischof (2000). Torrente emplea el término en un sentido mucho más restringido, tal y como se refleja en una de las definiciones de la última edición del *Diccionario* de la RAE: “Persona o cosa a las que se atribuyen cualidades o excelencias que no tienen, o bien una realidad de la que carecen” (s. v. *mito*). En este sentido se hace referencia al “mito de Ulises” o al “mito de Ifigenia”. El “mito” es, para Torrente un caso específico del estereotipo, un estereotipo construido, inventado sin base efectiva en la realidad histórica, e impuesto “desde fuera”, es decir, un heteroestereotipo que atribuye a una persona (o a un grupo de personas) calidades extraordinarias para explicar y legitimar la posición social de dicho individuo y la de aquellas personas que recurren su autoridad para justificar sus propias reivindicaciones ideológicas y sociales. Aunque este fenómeno del ‘mito’ surge ya en las primeras obras del autor, Torrente volvió muchas veces sobre su definición a nivel teórico. Así, en el prólogo del primer tomo de su *Teatro* define este concepto con referencia al mito de Ulises (1982a: 23-24):

Entendí entonces (sc. alrededor de 1930) como mito, y lo sigo entendiendo, la proyección social de una figura humana entendida como lo que *los demás creen de ella* y reducida a caracteres fijos, a perfiles inamovibles o a *palabras invariables y repetidas* (generalmente adjetivos). El mito, así entendido, puede ser el resultado espontáneo y necesario de una conducta histórica (Ulises) o de una manipulación voluntaria y calculada (Clavijo [uno de los protagonistas ‘héroes’ de *Guadalupe de Limón*]). Pero no es necesario que en todos los casos el mito se apoye en una realidad humana, sino que puede asentarse en un vacío tejido de meras palabras [...], puesto que, en resumen, la palabra es su sustancia. Esta proyección de una realidad puede coincidir con ella, acaso exagerándola, o no; en cualquier caso, una doble serie de semejanzas y diferencias, de modo que entre ambas se establezca o pueda establecerse, una relación dramática: tal es la materia de *El Retorno de Ulises* [...]⁷.

⁷ Un análisis sistemático del concepto del mito torrentino se encuentra en el excelente estudio de Werner Helmich (2007), así como en la contribución del mismo autor en este volumen. En cuanto a la dimensión política del mito, parece que Torrente coincide, en el abanico tan vasto de las definiciones actuales del ‘mito’ (Wilfried Barner, Anke Detken y Jörg Wesche 2007), con la visión de Christopher G. Flood (2002). En su análisis de los mitos políticos (¿europeos y no tan solo españoles!) de los siglos XIX y XX Flood distingue entre la “construcción” (interesada)

A Torrente no le interesa tanto la elaboración ni el contenido del ‘mito’ en su realidad histórica, es decir, el Ulises de Homero o la tradición filosófico-filológica de Ulises en la cultura occidental. Lo que más le interesa, por un lado, es el aspecto de psicología individual que contiene su visión del ‘mito’: la reacción del ser humano real (el Ulises, guerrero cansado, que vuelve a su tierra) frente a su propia imagen mitificada (la imagen de Ulises que tienen Penélope y su entorno), infinitamente superior a su propia ‘realidad histórica’, es decir, el problema de la identidad del individuo. Por otro lado, le fascina el aspecto referente a la psicología social (o política) del ‘mito’: la manipulación de la imagen mitificada por parte de la persona o de las personas que la construyeron con intereses propios. Ambos aspectos del ‘mito torrentino’ conllevan necesariamente el concepto de ‘desmitificación’, el ‘deshacer mitos’⁸ (individuales, literarios, políticos e, incluso, religiosos), que se transforma cada vez más, junto con el concepto más abarcador del ‘mito’, en una de las tareas más importantes de su quehacer literario y quizás en la “Denkfigur” (‘figura de pensamiento’) más importante y más característica de su obra literaria. Esta comprensión del ‘mito’ y de la ‘desmitificación’ la reivindica Torrente repetidas veces como particularidad suya propia, que, según formula con cierto orgullo, no debe a ninguna lectura ni influencia intelectual, ni siquiera al concepto del “man” heideggeriano al que, según afirma en 1941, se parece pero que, según afirma también, ignoraba por completo en el momento de sus primeras reflexiones sistemáticas sobre el ‘mito’⁹ y sobre su manejo como elemento constitutivo tanto de su ideario como de su poética.

La definición y focalización del ‘mito’ que acabamos de esbozar se puede observar perfectamente en el “Diario de trabajo”, donde Torrente elabora en un proceso lento e intensivo lo que él mismo llama el “mito histórico” y, además, presenta las posibilidades de transformar este ‘mito’ en materia poética. De estas reflexiones resulta que en esta fase inicial no le movía un interés político, sino tan

y la “destrucción” (denunciadora) de los mitos e insiste, como Torrente, en la existencia de los trasfondos ideológicos de cada uno de los mitos.

Parece que, en su obra temprana, Torrente insistía más bien en los aspectos ‘trágicos’ del ‘mito’, mientras que en la obra tardía (p. ej., *La saga/ fuga de J.B.* o *Crónica del rey pasmado*) subrayaba las facetas ‘cómicas’ o ‘lúdicas’. Para el intento de destacar los aspectos lúdicos del ‘mito’ y de la desmitificación, de suma importancia en la obra tardía de Torrente, véase Tietz 1985 y 1999.

⁸ No parece imposible establecer un paralelismo entre el “deshacer mitos” torrentino y el “desfacer entuertos” cervantino, que se merecería un estudio más detenido.

⁹ Al referirse en el “Diario de trabajo” (22 de abril de 1941) a “la traducción del *das Mann* (sic)” de Heidegger hace constar que en aquel entonces desconocía “en absoluto, la filosofía heideggeriana” (1982b: 273).

solo un interés exclusivamente psicológico y poético que “obedeció a mi experiencia personal, testigo como fui de creaciones y destrucciones, de mitos y contramitos [...]” (1982a: 22). Rechaza expresamente una posible conexión con los acontecimientos políticos de los años treinta al afirmar: “[...] *nada de lo entonces actual* (sc. en España) influyó en mi interés por el tema del mito histórico¹⁰, en mi percepción de sus matices, en mi comprensión de su naturaleza –indispensable para hacer de él un material poético, básico entre los míos, como que atraviesa mi obra como una nota constante, hasta las últimas de mis páginas publicadas” (1982a: 22). Concluye insistiendo otra vez en la originalidad de su visión y empleo del mito, no sin cierta nota irónica:

Cuando publiqué *La sagalfuga de J.B.* se habló bastante de mitificación y desmitificación, pero siempre con referencia última a algo venido de fuera, a algo (como siempre) acometido allende las fronteras, y que uno, en su incapacidad, imita o repite [...]. Se puede dudar de que el tema me haya sobrevenido repentinamente, una noche de 1930 (diciembre, con toda seguridad), pero no de que informo al menos cuatro de mis obras publicadas en la década de los cuarenta¹¹, cuando nadie aquí [sc. en España] desmitificaba, aunque muchos vivieran de mitos¹². Reclamo pues, para mí, la relativa primacía, la evidente anticipación en el uso de esa materia en nuestros ámbitos. De lo que haya sucedido fuera, y de su cronología, no estoy bien informado (1982a: 25)¹³.

Prueba de este interés temprano y continuo por el ‘mito’ es aquella obra que Torrente califica de “una de mis obras [sc. teatrales] no escritas, pero en la que consumí más tiempos y más imaginaciones: *El sucesor de sí mismo*” (1982a: 22), en cuyo centro está precisamente “el tema del mito histórico, la relación del hombre con su propio mito” (1977: 555-556). Vamos a ver si Torrente logró, en aquella época tan temprana de su obra (hacia 1930), integrar el ‘mito’ en un texto de cierta envergadura (tal y como lo será la novela *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*). He aquí el esbozo del proyecto narrativo:

¹⁰ En otro momento cuenta entre sus más grandes ‘vivencias míticas y desmitificadoras a la vez’ a Mussolini, Hitler y Stalin.

¹¹ Torrente califica de “serie ‘desmitificadora’” las obras siguientes: las dos obras narrativas *Gerineldo* y *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* y las dos obras teatrales *El retorno de Ulises e Ifigenia* (1982a: 20-21).

¹² Torrente se refiere sin duda a aquellas reflexiones sobre la identidad española que más tarde se reflejarán, por lo menos en sus formas cultivadas por la derecha española, en “la historia que nos enseñaron” durante el franquismo (Abós Santabàrbara 2003).

¹³ Esta afirmación de Torrente Ballester se ve confirmada por el estudio de Werner Helmich (2007).

[e]l [sc. tema] de *El sucesor de sí mismo* hubiera sido, más o menos, éste: un hombre público, político, militar, que desaparece tras una actuación gloriosa. Durante su ausencia se constituye el mito. Cuando el hombre regresa, no se reconoce ni lo reconocen. Como se ve, bastante de esto ha pasado íntegro a *El retorno de Ulises*, materia que elegí porque la narración me daba hecha esa 'ausencia'. Hubiera también podido elegir un 'retorno' del rey don Sebastián, o cualquier semejante de los varios que aparecen en la historia y en la literatura (1977: 556).

El "Diario de trabajo" permite seguir la obsesión de Torrente por este tema fundacional de su obra y su incapacidad de darle una forma poéticamente satisfactoria dentro del marco teatral previsto para *El sucesor de sí mismo*¹⁴. No obstante, del núcleo temático de este proyecto nunca realizado nacieron dos obras que sí se realizaron (*El retorno de Ulises* y *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*), dos obras que el autor redactaba al mismo tiempo. Los nombres de los dos protagonistas, Ulises y Clavijo, aparecen juntos en un texto del "Diario de trabajo" con fecha del Miércoles de Ceniza de 1943 (1982a: 23; 1982b: 324-325, 328) y, como se sabe, los dos textos se publicarán en el mismo año, en 1946. En el centro tanto de *El retorno de Ulises* como de *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* se encuentran, como Torrente no se cansa de repetir, "[l]a idea del mito, y su complementaria la de la desmitificación" (1985: 11), tema tan importante para él, pero que, según afirma en el prólogo de la novela de 1977, no atraía ni retenía a nadie "en la España de los años cuarenta" (1977: 556).

LA INCLUSIÓN DEL MITO EN EL PROCESO NARRATIVO: DEL 'MITO PSICOLÓGICO' AL 'MITO POLÍTICO'

En el "Diario de trabajo" se puede seguir, aunque tan solo en forma fragmentaria, el proceso lento y difícil de elaboración de ambas obras, muy conectadas entre ellas. De las noticias de Torrente resulta que *El golpe de Estado Guadalupe Limón* fue concebido como primera parte de una vasta tetralogía que intentaba evocar, en una larga y compleja narración, "cómo se forma un mito histórico, cómo culmina, cómo se destruye" (1977: 556). El protagonista de esta tetralogía nunca realizada en su totalidad debía ser el joven capitán Ramiro Mendoza, que

¹⁴ El 19 de marzo de 1942 afirma: "Estoy metido en un lío. Después de doce años *El sucesor de sí mismo* me resulta tan difícil de escribir como el primer día" (1982b: 300). El 20 de julio del mismo año llega a la conclusión de que "[e]l *Sucesor de sí mismo*, como obra dramática representable se me deshace entre las manos. (.....) PORQUE NO SÉ ESCRIBIR TEATRO (sic)" (1982b: 309). Este fracaso no implica evidentemente el abandono del tema de la obra.

en la primera y única parte publicada de las cuatro novelas proyectadas se enamora de Guadalupe Limón y que, en el transcurso tan solo esbozado de las demás tres novelas, conocerá aquella gloria mitificadora y destructora proyectada y descrita en *Sucesor de sí mismo* y en *El retorno de Ulises*. En la versión definitiva Mendoza hubiera pues sustituido como protagonista al general Clavijo como beneficiario de su mito (1977: 558), que en los esbozos y tanteos conservados en el “Diario de trabajo” tenía el papel de asumir “su propia sucesión” hallándose “notoriamente inferior [...] a su mito” (1982b: 251), es decir, el papel de un personaje que “[n]o logra coincidir con su mito” (1982b: 269). Según el “Diario”, Torrente trabajaba a la vez y con gran intensidad en varias versiones de *El sucesor de sí mismo* y en partes de la tetralogía, mezclándolos con otros proyectos. Pero desgraciadamente el “Diario” no presenta en ningún momento esbozos concretos de lo que sería *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* —esbozos que podrían indicar pistas para concretar la lenta elaboración de la *intentio auctoris*—. Lo que sí se puede constatar es que Torrente no centra la novela de manera sistemática en el tema del ‘mito’ como problema de un individuo que se encuentra confrontado con su propia imagen deformada y mitificada en la cual, al estilo de *El retorno de Ulises*, no reconoce su propio yo y a cuyas exigencias extraordinarias no puede corresponder, aunque sí queda algo de ello en el personaje del general Clavijo, que, en sus conversaciones con Guadalupe Limón, admite que sabe perfectamente que no es aquel ‘libertador’ glorificado por el pueblo y manipulado por la élite posrevolucionaria que le debe su estatus social. Sin embargo, en la novela en su conjunto la temática del ‘mito’ se ha desplazado y especificado. Mientras en *El retorno de Ulises* se plantea el problema de saber si “[e]l mito de un hombre vivo [!] puede vencer al que lo engendró y lo soporta”, en *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* el enfoque es bien diferente: “¿El mito de un hombre muerto [!] es capaz de conducir una revolución al triunfo?” (1985: 13). Este enfoque conlleva una orientación completamente nueva del complejo del ‘mito’, es decir, una focalización política, no presente ni en *El sucesor de sí mismo* ni en *El retorno*. Esa nueva focalización conlleva otro de los temas recurrentes de Torrente, el tema del *poder*, cuya relevancia para la obra se manifiesta en el hecho de que el término se escribe generalmente con mayúscula en la mayoría de las ocurrencias en el texto de la novela. Sin embargo, el análisis del poder, tema de suma importancia a nivel mundial en los años cuarenta del siglo pasado, Torrente pretendió hacerlo tan solo a un nivel abstracto, atemporal y universal (a saber, ‘si el mito de un hombre muerto puede mover algo’) y no con referencia al uso o abuso del poder en el caso concreto del franquismo. Para subrayar su ‘neutralidad’ política en el momento de redactar la novela (neutralidad debida quizás también a unos compromisos inevitables con la censura) Torrente insiste en que no concibió *El golpe de Estado de*

Guadalupe Limón como ‘novela del dictador’. Afirma en ambos prólogos que la localización de la novela en un ámbito americano de los años veinte del siglo XIX no se debe a una imitación del modelo valle-inclanesco ni a intenciones histórico-críticas del sistema político latinoamericano (1977: 557-558). Se debe más bien a unos conocimientos geográficos suyos, gracias a recuerdos familiares y a unos saberes especializados suyos como profesor de historia en Santiago de Compostela por los años cuarenta (1977: 558, 1987: 13-14). A pesar de esta reivindicación de una ‘pureza artística’ para la novela, el mismo Torrente no duda en señalar que la temática del ‘hombre muerto iniciador de un mito y provocador de la acción de un hombre vivo’ (en concreto la relación entre los protagonistas Clavijo y Mendoza) implica una alusión (desmitificadora y crítica) a la situación política en la España franquista. En ambos prólogos Torrente se refiere a la relación entre José Antonio Primo de Rivera, el fundador de la Falange mitificado como *el Ausente* por los ideólogos falangistas después de su fusilamiento en 1936, y el caudillo Francisco Franco, una relación que podría interpretarse según el modelo de *El sucesor de sí mismo*: Franco quería ser y fue el sucesor fáctico, espiritual y político de José Antonio sin alcanzar ni la gloria sobrehumana ni mucho menos la fascinación erótica de su mitificado antecesor (1985: 11-12).

Parece que por aquellos años la temática del ‘mito’, en sus inicios meramente psicológico-literaria, se transformó para Torrente en una clave importante para percibir y comprender, a base de vivencias personales, la España franquista, ya que iba viendo con perspicacia cada vez más grande que, efectivamente, la España de la época ‘vivía de mitos’ (1982: 25). El concepto del ‘mito’ y de la desmitificación que Torrente desarrollara con anterioridad a un nivel abstracto se transformó para él en un instrumento de análisis político. Como tal lo incluyó —prudentemente— en *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*, dando así la novela una dimensión política actual, aunque cabe preguntarse si los lectores contemporáneos se dieron cuenta de esta posible interpretación política de la novela o si esta interpretación se debe tan solo a una construcción *a posteriori* del autor. De todos modos, ya que la novela pudo publicarse en 1946, parece evidente que la censura no percibió (o no quiso percibir) estas alusiones políticas bastante sublimes aunque nada halagadoras para el ‘caudillo’. También es verdad que a lo mejor el censor desconocido de la novela no veía ninguna relación entre estas reflexiones sobre el ‘mito’ y los objetos ideológicos que le incumbía defender: las “buenas costumbres” (sobre todo la “moral sexual”), el dogma católico, las instituciones y los representantes de la Iglesia y, finalmente, los principios fundamentales de la Falange y el régimen franquista en su totalidad (Neuschäfer 1991: 43)¹⁵.

¹⁵ Véase el breve comentario de Álvaro Torrente en *Público.es* el 28 de enero de 2011: “Mi padre solía incluir párrafos llamativos para que los censores agarraran por ahí y no vieran otras cosas.

EL INTENTO DE INTEGRAR EL 'MITO' EN UNA 'NOVELA DE AMOR'

Al tener en cuenta los grandes problemas —no resueltos— que tuvo Torrente al tratar el tema abstracto del 'mito' en la realidad poético-literaria de *El sucesor de sí mismo*, cabe preguntarse cómo logró integrar este tema en la estructura todavía más compleja de la novela *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*. En primer lugar esta integración se debe, según parece, a un cambio de género literario. Torrente ya no escribe teatro sino novela, lo que le da un espacio y un vocabulario para exponer las reflexiones teóricas que necesitan tanto el autor como el lector para una percepción adecuada de la problemática relacionada con el complejo del 'mito'. Además, el género narrativo se presta mejor que el teatro al tratamiento irónico-satírico de la temática del mito tal y como Torrente la presenta basándose en unos protagonistas que efectivamente se parecen a unos "grotescos muñecos" (1985: 9) y no a los caracteres problemáticos o idealizados de la narrativa galdosiana o del realismo social. Estos muñecos invitan al lector al distanciamiento y no a la identificación¹⁶. Sin embargo, lo que más contribuyó a una inserción lograda del 'mito' en el texto de la novela se debe a otro hecho. Torrente ya no hizo de la temática del 'mito' el centro del texto, tal y como se hizo en *El retorno de Ulises* y se quiso hacer en *El sucesor de sí mismo*. *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* es, en el fondo, una 'novela de amor', en la cual se incluye el tema del 'mito', aunque no siempre con la misma lógica.

En cuanto al género de la 'novela de amor' hay que constatar que en el caso de Guadalupe Limón se trata más bien de una novela de amor al revés en la cual una mujer apasionada, enérgica y fijada en la realidad concreta (muy típica de los personajes femeninos en la obra de Torrente, Laorden 2010, Becerra y Pérez Bowie 2011)¹⁷, intenta conquistar a un protagonista masculino indolente hasta cierto punto, preocupado más bien por una serie de ideales político-humanitarios abstractos calificados irónicamente de "solemnes tonterías" (1985: 55). Indudablemente, el suspense indispensable para el lector mayoritario de novelas (sea de los años cuarenta

De hecho, no se dieron cuenta de que *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* era una metáfora de la falsa mitificación que Franco había hecho de José Antonio", <http://www.publico.es/culturas/358535/torrente-ballester-entre-la-tecnologia-y-la-censura> (8 de febrero de 2012).

¹⁶ Según Luna Sellés (2011), muchos rasgos de los personajes de la novela no se deben a un esfuerzo de verosimilitud psicológica por parte del autor, sino más bien a un juego intertextual y distanciado con las obras canónicas del Romanticismo latinoamericano.

¹⁷ Guadalupe Limón tiene ya las características generales que corresponden, según Carmen Becerra (2011: 73), al prototipo de la mujer en la obra de Torrente: se trata de "una mujer fuerte, independiente e inteligente, con gran capacidad de decisión, y con una característica muy visible: un acusado sentido de la realidad y de la lógica".

del siglo pasado sea de hoy en día) no nace del tema del ‘mito’, poco apto para provocar el interés del “posible público” como afirmó el mismo Torrente Ballester (1977: 556), sino de la acción amorosa —intencionadamente bastante *kitsch*, que terminará de manera trágica— combinada con la rivalidad —algo esquemática y sin la debida *political correctness* por lo menos de hoy en día— de las dos protagonistas femeninas, Guadalupe Limón y Rosalía Prados, escritora de novelas románticas y futura esposa del general y dictador Lizárraga. La novela termina con la muerte violenta de las dos mujeres y la supervivencia heroica del protagonista masculino, el capitán Mendoza, al que el hecho de ser declarado por la moribunda Guadalupe Limón heredero universal de inmensas riquezas —en un *coup de théâtre* digno de cualquier ópera o novela folletinesca decimonónica— le posibilitará una longeva carrera política sin codicias ni corrupciones que, sin embargo, se desarrollaría fuera de la narración propiamente dicha.

La temática concreta del ‘mito’ y de la correspondiente desmitificación se ve con bastantes detalles en dos momentos de la novela. La primera mención del ‘mito’ y sus efectos tanto ‘constructivos’ como ‘destructivos’ se encuentran al principio de la novela (Parte I, capítulo 10). En una conversación con Guadalupe Limón el mismo general Clavijo se declara beneficiario y víctima de su propio mito, muy al estilo de *El retorno de Ulises*. Clavijo sabe que, según la leyenda popular, “[s]oy el victorioso, el poderoso” (1985: 49) y sabe también que el poder que tiene, lo debe precisamente a esta visión mítica de su persona. A la objeción de Guadalupe de que se trata de una realidad y no de una leyenda o ‘mito’ contesta:

—¿Qué sabe nadie lo que hay dentro de un héroe? Se cuenta la apariencia: la frase feliz o el rasgo gallardo, pero todo el mundo ignora las flaquezas encerradas tras la palabra y el gesto. Mira: yo gané batallas, dicen que de puro valiente. Yo te aseguro que fue de puro miedoso. Si preferí una hazaña a la muerte fue porque la muerte era más segura sin la hazaña. Ahora tengo el poder, todo el poder. Se me atribuyen tremendas ambiciones. Todo falso. Llegué al poder arrastrado por las circunstancias y me mantengo en él por pura necesidad, porque si lo abandonase se me echarían encima como canes y me arrojarían a un presidio o al destierro (1985: 49).

Es esta la dialéctica del ‘mito’: es causa de la posición excepcional de Clavijo, pero es a la vez la causa de su persecución por parte de sus enemigos, que, intimidados por este ‘mito’, no se atreven todavía a atentar contra él. Para sobrevivir tiene que seguir manteniendo el ‘mito’, la “gran mentira la del héroe Clavijo” (1985: 49), aunque sabe perfectamente que Rosalía Prados le asesinará precisamente porque, errónea pero significativamente, le cree tan poderoso como lo sugiere su ‘mito’.

A este tipo de “mito destructor” se opone en la novela un tipo de “mito constructor” que domina toda la segunda mitad de la novela. Es el ‘mito’ de un ‘Clavijo héroe, defensor de la Patria’ que Guadalupe Limón inventa, manipula y propaga para poner en marcha su “golpe de Estado” supuestamente patriótico, pero que, en la realidad de la novela, no tiene otra finalidad que la de humillar y eliminar a su rival Rosalía y ganarse el amor de Ramiro Mendoza. En un momento dado Guadalupe se da cuenta de que ninguno de los hombres de los círculos de oposición política que conoce en su contorno sería capaz de asumir el papel de ‘cabecilla’, ‘caudillo’ o ‘jefe’ de la conspiración que quiere poner en marcha. Entonces “fue cuando, sin razón que lo justificase, apareció un nombre en la mente de Guadalupe y con el nombre, una claridad y una esperanza” (1985: 134). Se trata evidentemente del nombre de Clavijo, exdictador y examante suyo —calificado desde otra perspectiva y quizás no sin razón de “insignificancia con charreteras”, “majadero”, “gallo engalanado con las plumas ajenas” y “mequetrefe” (1985: 44-45)—, derrocado y muerto por los que le sucedieron en el poder y contra los cuales se está montando el actual “golpe de Estado”. Guadalupe, que no ignora lo que hoy en día se llamaría la ‘opinión pública’, va construyendo el ‘mito’ de un Clavijo heroico y liberal que nunca existió, un hombre “mil codos por encima de las mayores eminencias” (1985: 138), “el único héroe, el auténtico héroe nacional” (1985: 139), a quien da atributos divinos al decir, con referencia bíblicas, “[v]ivió entre nosotros y no supimos estimarle”¹⁸ (1985: 138) al transformar su muerte violenta en un sacrificio salvífico (“[...] Clavijo iba a la muerte voluntariamente [sc. como Jesucristo], y [...] la conjuración, de que tanto se alaban sus vencedores, no fue más que un tingladillo provocado por él, en que todos fueron muñecos movidos a su capricho” (1985: 140). Afirma además que Clavijo (como otro Cristo) le “dijo lo que pasaría después de su muerte, pe a pa, conforme está sucediendo” (1985: 140). La fascinación legitimadora de este ‘mito’ inventado por Guadalupe Limón abarcará todas las capas de la sociedad, desde los pastores y los gauchos del campo hasta la gente de la ciudad. El potencial persuasivo de esta ficción es tan grande que se convierte en una auténtica realidad política, según el comentario irónico por parte del autor (1985: 143), de un “[c]ualquiera, que decía con su voz más convencida: —¡Por fin la oposición tiene un nombre que aclamar y un jefe a quien seguir! ¡Por fin comienza a verse claro en la política!”. Según se afirma en la novela, la fuerza persuasiva se debe al potencial simplificador del ‘mito’, que reduce la complejidad de las luchas ideológicas, de los programas políticos y de las ideas a una mera opción personal basada

¹⁸ Esta frase con notable ‘sabor bíblico’ parece la contaminación de dos versículos del Evangelio de san Juan: “Et habitavit in nobis” (I, 14) y “et mundus eum non cognovit” (I, 10).

en categorías tan utópicas como el “héroe”, el “mártir”, el “santo”, el “ídolo” (1985: 198), categorías capaces de arrastrar no tan solo a las masas, sino también al mismo capitán Mendoza —antes tan metódico y racionalista—, quien finalmente, con el disfraz de un personaje de novela folletinesca decimonónica denominado ‘Monasterio’, asegurará el éxito del golpe de Estado de Guadalupe Limón. Sin embargo, ¿puede considerarse este final como algo poéticamente más satisfactorio que el mero *quod erat demonstrandum* de la pregunta si “[e]l mito de un hombre muerto es capaz de conducir una revolución al triunfo (1985: 13)?” Además, hay que constatar que las referencias al tema del ‘mito’ que acaban de destacarse aquí no se imponen al lector, ya que el texto de la novela le orienta mucho más hacia el esquema muy convencional de una ‘novela de amor’ reducida a la rivalidad entre dos mujeres sin relevancia para la debida reflexión antropológica inherente a cualquier texto literario de alta calidad.

¿UNA INTEGRACIÓN FRACASADA DEL ‘MITO’ EN LA ‘NOVELA DE AMOR’?

Con una frase sacada de las *Memorias de Mendoza*, ficticias, supuestamente escritas treinta años después de la muerte de Guadalupe y su golpe de Estado —“Yo era el sucesor [!] de Clavijo, como lo había querido Guadalupe Limón” (1985: 281)—, Torrente conecta su novela con las largas reflexiones filosófico-psicológicas sobre el mito que nunca logró transformar poéticamente en *El sucesor de sí mismo*. En un estudio descriptivo como el que se presenta aquí no cabe preguntarse si este “primer tratamiento del ‘mito’ como tema poético” puede considerarse como logro estético-literario o como fracaso. De todos modos hay que constatar que Torrente no escribió nunca las tres novelas que faltaban para terminar la tetralogía que tenía proyectada, lo que, quizás, podría señalar que el mismo Torrente consideró si no fracasado, por lo menos poco logrado su tratamiento narrativo del ‘mito’ en *Guadalupe Limón*¹⁹. No obstante hay que constatar también que el tema del ‘mito’ seguirá siendo una constante —importante y fascinante— en su obra narrativa pos-

¹⁹ Es posible que el abandono de la tetralogía se deba también al hecho de que su futuro protagonista —Ramiro Mendoza— correspondía más bien a un ideal de masculinidad heroica y —a pesar de algunas señas de identidad compartidas— no al protagonista masculino típico de las novelas de Torrente, es decir, “un intelectual, por lo general no bien conformado físicamente, casi siempre escéptico, irónico, bueno, un poco indeciso, reflexivo e inteligente, generalmente fracasado, moderado en sus formas y con tendencia al análisis. [...] una especie de antihéroe fruto de la subversión de los valores que convencionalmente han sido considerados típicos del héroe [...]” (Becerra 2011: 72).

terior. Sin embargo, desde la perspectiva de *La sagalfuga de J.B.* y de la *Crónica del rey pasmado* hay que decir que la mitificación o construcción de un ‘mito’ como el de Clavijo en *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* convence menos —ideológica y estéticamente— que la desmitificación o destrucción de los mitos nacionales o tópicos muy concretos relacionados con lo que se solía considerar en aquel entonces el ‘mito’ de la “España eterna” (Abós Santabàrbara 2003; Kamen 2006). Debido a su enfoque reducido del ‘mito’ en esta novela y sin la ironía soberana y omnipresente en las obras posteriores, *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* es —y quedará probablemente— aquel “hijo raquíutico” tal y como lo calificó el mismo Torrente (1977: 556; 2010: 8).

BIBLIOGRAFÍA

- ABÓS SANTABÁRBARA, Ángel Luis (2003): *La historia que nos enseñaron (1937-1975)*. Madrid: Foca.
- BARNER, Wilfried; DETKEN, Anke, y WESCHE, Jörg (eds.) (2007): *Texte zur modernen Mythen-theorie*. Stuttgart: Reclam.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen y PÉREZ BOWIE, José Antonio (eds.) (2011): *Mujeres escritas. El universo femenino en la obra de Torrente Ballester*. Madrid: CSIC/Catarata.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen (2011): “Mujeres en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester”, en: Becerra, Carmen y Pérez Bowie, José Antonio (eds.): *Mujeres escritas. El universo femenino en la obra de Torrente Ballester*. Madrid: CSIC/Catarata, 65-80.
- (2011): *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- BISCHOF, Norbert (²2000): *Das Kraftfeld der Mythen. Signale aus der Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben*. Zürich: Piper (¹1996).
- BLACKWELL, Frieda Hilda (1985): *The game of literature: Demythification and parody in novels of Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia/Chapel Hill: Albatros Ediciones.
- FLOOD, Christopher G. (2002): *Political Myth: A theoretical introduction*. London/New York: Routledge (¹1996).
- HELMICH, Werner (2007): “Theorie und Praxis der Mythendenunziation in Barthes und Torrente Ballester”, en: Jünke Claudia y Schwarze, Michael (eds.): *Unausweichlichkeit des Mythos: Mythenpoiesis in der europäischen Romania nach 1945*. München: Meidenbauer, 81-111.
- KAMEN, Henry (2006): *Del imperio a la decadencia. Los mitos que forjaron la España moderna*. Madrid: Temas de Hoy.
- LAORDEN, Paz de (2010): *Las mujeres de Gonzalo Torrente Ballester. El tratamiento del personaje femenino en su novelística*. Madrid: Fragua.
- LUNA SELLÉS, Carmen (2011): “Mujer, parodia y desmitificación en *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*”, en: Becerra, Carmen y Pérez Bowie, José Antonio (eds.): *Mujeres escritas. El universo femenino en la obra de Torrente Ballester*. Madrid: CSIC/Catarata, 81-98.

- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg (1991): *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*. Stuttgart: Metzler (trad. esp., *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura; novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona/Madrid: Anthropos/Ministerio de Asuntos Exteriores, 1994).
- TIETZ, Manfred (1985): “La búsqueda de la identidad española en la obra de Juan Goytisoló y Gonzalo Torrente Ballester”, en: *Iberoamericana*, 25/26, 5-18.
- (1988): “Valle-Inclán und die spanische ‘novela del dictador’”, en: Wentzlaff-Eggebert, Harald (ed.): *Ramón del Valle-Inclán (1866.1936). Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6. - 8. November 1986*. Tübingen: Niemeyer, 233-242.
- (1998): “Das narrative Werk von Gonzalo Torrente Ballester: zwischen realismo social und ludischer Mythenkritik”, en: Briesemeister, Dietrich y Schönberger, Axel (eds.): *Ex nobili philologorum officio. Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag*. Berlin: Domus Editoria Europaea, 545-573.
- (2011): “Sexualidad, libertad y violencia represiva en *Crónica del Rey pasmado*. Reflejos de Wilhelm Reich en Torrente Ballester”, en: *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*, 149-164.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1946): *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*. Barcelona: Nueva Época.
- (1963): *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*. Madrid: Bullón (Colección Generaciones Juntas, 16).
- (1977): *Obra completa*. Tomo I. Barcelona: Destino.
- (1982a): *Teatro I. El viaje del joven Tobías. El casamiento engañoso. Lope de Aguirre*. Barcelona: Destino (Destinolibro, 145).
- (1982b): *Teatro II. República Barataria. El retorno de Ulises. Atardecer en Longwood. Diario de trabajo (1942-1947)*. Barcelona: Destino (Destinolibro, 146).
- (1985): *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1987): *Ifigenia y otros cuentos*. Barcelona: Destino.
- (2010): *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*. Pról. de Luis Felipe Torrente. Madrid: Salto de Página.

EL TRATAMIENTO DEL MITO EN LOS PRIMEROS ESCRITOS DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Ursula Trappe
Freie Universität Berlin

El tema del presente artículo, la utilización de los mitos en la obra de Gonzalo Torrente Ballester, se ha estudiado con frecuencia en los estudios dedicados a este autor (cf. Carmen Martínez Castro 2001: 125), pero hasta el momento casi no se han tenido en cuenta las fuentes a las que se refiere el presente estudio (Lentzen 1998 representa una notable excepción). La base del presente artículo son los primeros textos escritos por Gonzalo Torrente Ballester, que pertenecen al género del ensayo.

Antes de escribir sus primeras obras teatrales, Gonzalo Torrente Ballester había publicado ya un artículo sobre teorías del teatro, en el cual se pueden ver conexiones con el tema del mito en los diferentes niveles de la teoría que construye (Torrente Ballester 1937).

Este artículo fue escrito en plena Guerra Civil. En el momento de su publicación, Gonzalo Torrente Ballester tiene veintisiete años. Ha pasado un año desde el estallido de la Guerra Civil. En julio de 1936 Gonzalo Torrente Ballester estuvo en París, donde empezó a investigar con la idea de escribir una tesis doctoral, y ya en septiembre de 1936 ha vuelto a la casa de su familia en Galicia y se ha adherido públicamente a los sublevados (Yamaguchi 2001: 156 s.). En febrero de 1937 asiste al Congreso de Prensa y Propaganda en Salamanca, donde conocerá a Pedro Laín Entralgo y a Antonio Tovar. En el verano de ese mismo año viaja a Pamplona, donde se reúne otra vez con estos dos importantes ideólogos falangistas, y publica, en la revista *Jerarquía* (de la cual Laín Entralgo y Tovar son dos de los editores), el mencionado ensayo, que lleva por título “Razón y ser de la dramática futura” (Ibíd. 156 s.).

“Procuraremos hacer del Teatro de mañana la Liturgia del Imperio”, demanda Gonzalo Torrente Ballester en este artículo (Torrente Ballester 1937: 76). Y lo re-

laciona con tres tradiciones cuando escribe: “No es nada nuevo este carácter litúrgico del Teatro. Piénsese en Calderón, en sus Autos y en el Corpus Christi; piénsese en la Edad Media y en sus Misterios y Moralidades. Piénsese en la Misa. [...]” (Ibíd. 76 s.). De acuerdo con esta reivindicación de la ceremonia religiosa y la tradición teatral, Torrente Ballester exige a los espectadores de una obra teatral que asistan a la sesión con la debida “devoción” (Ibíd. 77). Esta forma de ceremonia devota le permite al espectador, en la teoría de Gonzalo Torrente Ballester, “logra[r] la unidad personal partiendo de un estímulo que penetra muy en lo hondo humano y ordena desde él y en su virtud todos los estratos del ser” (Ibíd.). Esta atmósfera en el teatro parece apropiada para el relato de narraciones ‘excepcionales’, excepcionales en el sentido de que traspasan las fronteras de lo cotidiano. Gonzalo Torrente Ballester describe este traspasar aludiendo a las unidades aristotélicas; reclama, por un lado, la superación de la unidad de lugar por un espíritu universal que desborda las fronteras entre los países, y, por otro, la superación de la unidad de tiempo por el vigor del catolicismo, que permite la reflexión sobre la eternidad. Al mismo tiempo Gonzalo Torrente Ballester quiere sustituir estas dos unidades por una unidad nueva: la unidad de “emoción y estilo”. Con esa sugerencia abandona definitivamente la teoría aristotélica y entra en la realidad social que le es contemporánea, porque esta exigencia no es una exigencia formal que tenga por objeto la obra de teatro como tal, sino una exigencia ética dirigida al comportamiento del artista¹. Aquí se pueden observar paralelismos a la demanda falangista (y luego franquista) de un estilo ‘religioso-militar’ a sus seguidores, a caballo entre el monje y el soldado, tanto religioso como heroico.

En lo que se refiere a los personajes, Gonzalo Torrente Ballester pone en primer plano a un héroe que actúa junto a un coro. El coro representa para Gonzalo Torrente Ballester el “pensar común”. En esta parte del texto, el propio autor menciona semejanzas entre este coro y “la Masa política, hecha ejército”. Entre el héroe y el coro se desarrolla un conflicto

cuando por el coro no son comprendidos ni los esfuerzos sobrehumanos del Héroe ni las soluciones que éste ofrece —como Revelación— a los anhelos más profundos del hombre, que el coro simboliza. [...] [E]l Coro se comporta con esa indiferencia, con ese espejismo despistado que le caracteriza —.Que caracteriza al pueblo—. Cuando se divorcia el cuerpo y alma de los que lo conducen (Torrente Ballester 1937: 66-68).

¹ «[L]a unidad de lugar [...] fue concebida por limitación especial del alma griega [...]. [L]a unidad de tiempo [...] [ha] sido superado [...] por el concepto y la intuición católicas (por ejemplo, en *El Gran Teatro del Mundo* [...]). Entendemos por unidad de emoción y estilo: la persistencia de la actitud del artista ante su obra; y la correspondencia de esta actitud, y la línea general de los resultados, con el orden del preferir y el “esquema de forma” de todos los hechos culturales de su tiempo» (Torrente Ballester 1937: 64 s.).

Es fácil reconocer en esta constelación de figuras una interpretación política de una dictadura, en la que la propaganda intenta hacer creer que el dictador interpreta el papel de este tipo de héroe, que podría ser el líder carismático que revela a sus seguidores la solución para cualquier problema.

De esta manera, podemos ver ya que este artículo en la revista *Jerarquía* está relacionado con el tema del mito de tres formas diferentes: primero, porque argumenta a favor de la creación de una atmósfera favorable a la narración de mitos, fundada en la tradición de Calderón y afín a la ceremonia religiosa —favorable a la ‘llegada del Gran Tiempo Mítico’ (en palabras de Mircea Eliade)—; segundo, porque describe una ‘forma total’ (Torrente Ballester 1937: 65), característica del mito, que desborda las fronteras del tiempo y del lugar y que además incluye exigencias hechas a la vida real del artista; tercero, porque la puesta en escena, basada en un grupo de personas guiado por un protagonista heroico, recuerda a los mitos políticos que sirven para narrar el fundamento de la legitimación del liderazgo carismático.

Gonzalo Torrente Ballester nombra, además, explícitamente al mito como forma adecuada para transmitir los mensajes fundamentales que transmite el héroe. Para Gonzalo Torrente Ballester, los mitos son la única forma en la que el pueblo puede captar este tipo de mensajes “eternamente válidos” (Torrente Ballester 1937: 74). El estilo del artículo es enfático cuando el autor alaba que el mito haga “perenne lo fugaz, dando eternidad al momento. Sirve a la Cultura, porque eleva a Forma y Arquetipo lo individual y concreto, reduciéndolo a esquemas permanentes” (Ibíd. 75). Concluye su caracterización del mito en relación con el teatro afirmando que la función esencial yace en un “orden superior” [...]. El milagro de la dramática futura ha de ser como la relación entre el Héroe o Protagonista y la Masa o Coro se resuelve en perfecto equilibrio [...]. Milagro del orden» (Ibíd.).

En 1939 Gonzalo Torrente Ballester escribe otro texto, un ensayo que ya no trata un tema relacionado con la ficción, sino que se refiere directamente a la situación política y a cuestiones ideológicas (Torrente Ballester 1939a). Fue publicado en la serie Cuadernos de Orientación Política, de la Editora Nacional, bajo el título *Antecedentes históricos de la subversión universal*. En este ensayo se pueden observar varias narraciones ideológicas relacionadas con la devaluación de las democracias frente a los estados totalitarios, el menosprecio del voto en comparación con una ‘voluntad verdadera’ del pueblo, la referencia a una esencia de la nación misma, supuestamente puesta en peligro por el resultado de unas elecciones —narraciones— que argumentan en favor de la sublevación en contra de los partidos políticos democráticamente legitimados. Escribe Torrente Ballester:

Es totalitario el signo de los tiempos [...]. Nunca como ahora se ha exigido del pueblo, de su totalidad, sin exclusiones de ningún género, parte mayor en el gobierno del país,

mucho mayor, desde luego, que la que le corresponde en los países democráticos, ya que en aquellos esa participación gubernativa se limita a emitir un voto periódicamente, y a alborotar por las calles al dictado de la combinación política de cualquier partido o capítoste, cuando no al de una nación extraña y de intereses opuestos a la propia (Torrente Ballester 1939a: 3).

En esta cita es obvia la relación con las proclamaciones de José Antonio Primo de Rivera —con su famosa crítica de la ‘tradición rousseauniana’ y su llamada a ‘romper las urnas’ (Primo de Rivera ²2003: 344-350)—. Estas narraciones constituían un fundamento decisivo para la génesis del mito de la Guerra Civil como sublevación popular comenzada por un puñado de héroes que empezaron a rebelarse contra el Frente Popular, la narración ideológica de una minoría que no consiguió la mayoría de los votos, pero que fue ganando muchos seguidores verdaderamente decididos, dispuestos a luchar por su patria, a arriesgar su vida —aportando entonces mucho más que solamente un voto—. En la narración ideológica la Guerra Civil fue mitificada como una nueva guerra de independencia cuyo fin era la salvación del alma de la nación y paralelamente del alma de cada español, puesta en peligro por una política oportunista que había vendido España a poderes extranjeros. El mito de una invasión extranjera es también evocado por el citado párrafo de este panfleto de Gonzalo Torrente Ballester. Y también Gonzalo Torrente Ballester —al igual que José Antonio Primo de Rivera— critica a Rousseau y caracteriza al filósofo francés como un “hombre sentimental y resentido, a quien molestaba, irritaba la sociedad demasiado perfecta y delicada que vivía” (Torrente Ballester 1939a: 7) y quien por esa razón en sus teorías “proclama la relatividad de los principios morales fundamentales” (Ibíd. 8).

En agosto de 1939, Gonzalo Torrente Ballester escribe un prólogo a una antología de escritos de José Antonio Primo de Rivera, que él mismo seleccionó, que se publica en la editorial FE. En él pone de relieve la «presencia innegable y “sui géneris” [del líder falangista] en las mentes y en las corazonas españoles» (Torrente Ballester 1940: s. p.). Asimismo, describe el ambiente emocional en el cual se formó y se difundió el mito del *Ausente* y el vigor que esta narración ganó:

[L]a idea [de la muerte de José Antonio Primo de Rivera] desesper[a] a los falangistas [en 1936] y se agarr[a]n a la “ausencia” como a un clavo ardiente. Pero ya no es posible, sin Jefe, la actuación política. No basta el mando interino: hay una calidad espiritual de la Jefatura que no admite provisionalidad, y es esta calidad espiritual la que más echan de menos los falangistas. Y entonces acontece el milagro —no hay palabra más exacta— de que la Falange re-crea esa protección espiritual de su Jefe, la exalta y propaga por toda España: es cuando comienzan a decirse del Jefe cosas que nadie se atrevería a proclamar siendo él vivo y presente (Torrente Ballester 1940: 18).

Escribe sobre la “orfandad” de los falangistas seguidores de José Antonio Primo de Rivera adjudicando el papel de padre al líder de la Falange. Y explica la difusión del mito del *Ausente* poniendo de relieve la inseguridad que sintieron los falangistas al quedarse sin líder, al principio sin saber si vivía o estaba muerto y luego sin querer creer que ya había muerto a los pocos meses de comenzar la guerra. Así se creó la narración del líder que los guiaba “espiritualmente”, “desde el otro lado” (Torrente Ballester 1940: 10 s.). En este prólogo Gonzalo Torrente Ballester se muestra capaz de analizar el funcionamiento del mito. Eso significa que en 1939 describe el mito desde una perspectiva más distante de la que era habitual en los textos ideológicos de entonces, pero eso *no* implica que Gonzalo Torrente Ballester hubiera dejado ya de participar en la difusión y hasta en la creación de los mitos falangistas y también franquistas.

Muy al contrario, otros párrafos del mismo prólogo dan la impresión de que Gonzalo Torrente Ballester quiere simultáneamente inventar una continuación del mito del *Ausente*; este es seguramente el aspecto más interesante de este texto: que Gonzalo Torrente Ballester no solo se refiera a José Antonio Primo de Rivera con el sobrenombre comúnmente extendido de *El Ausente*, sino que también lo nombre varias veces como *El Fundador* (Torrente Ballester 1940: 4, 6 ss.), en mayúscula. Este sobrenombre parece muy apto para sustituir el de *El Ausente* en los tiempos en que la muerte de José Antonio Primo de Rivera ya era de sobra conocida, para mitificar a José Antonio Primo de Rivera al subrayar, de una nueva manera, la excepcional importancia de su persona.

Queda por añadir que, al final del prólogo, Gonzalo Torrente Ballester también incluye a Franco en su narración, poniéndole al lado del líder de la Falange y otorgándole así el papel de seguidor legítimo. Aunque José Antonio Primo de Rivera aparece como el líder más carismático, Franco se presenta como la incorporación tangible de este mismo liderazgo en aquella época:

José Antonio, en poco tiempo, es ya algo más que el mito de la Falange: es el mito nacional de España. [E]l pueblo que trabaja y que combate, el que muere en la guerra y pierde sus hombres no conoce sino dos [hombres]: uno, real, tangible, que a veces se ve o se oye: el Caudillo; otro, un poco raro, que suena en las imaginaciones populares como un héroe de tiempos pretéritos, del cual la gente tiene idéntico saber que tiene de sus santos o de sus héroes espontáneos y queridos: es José Antonio. [...] Saben de él un “modo de ser” intuitivo, no tanto en lo que oyen como en lo que desean (Torrente Ballester 1940: s. p.).

A continuación quiero mostrar que Gonzalo Torrente Ballester, además de difundir los mitos políticos fundados en los textos de José Antonio Primo de Rivera, en la persona del líder falangista o en la del nuevo líder, Franco, evoca todo un sis-

tema de mitos que servía en la Guerra Civil y la posguerra para (1) fundar la identidad de los ‘nacionales’, para (2) explicar la necesidad de haber iniciado una guerra, y para (3) glorificar los tiempos futuros que se esperaban a su término —tres ámbitos de narraciones míticas que, conjuntamente, servían para dar la impresión de que la dominación de los ‘nacionales’ estaba legítimamente fundada (Trappe 2011)—. Como prueba de esta tesis servirán citas del ya mencionado panfleto *Antecedentes históricos de la subversión universal* (Torrente Ballester 1939a) y unas citas adicionales de otro panfleto de Gonzalo Torrente Ballester, llamado *Las ideas políticas modernas “El liberalismo”*, publicado en el mismo año y en la misma serie que el primer panfleto: Cuadernos de Orientación Política (Torrente Ballester 1939b).

En estos textos, Gonzalo Torrente Ballester contrapone lo que denomina “intentos de revoluciones marxistas en Europa” (Torrente Ballester 1939a: 4) a un pasado glorioso. Siguiendo las grandes líneas de la propaganda falangista y franquista, idealiza siglos pasados (como el ‘Siglo de Oro’), presentándolos como estables y seguros, y fundados en leyes absolutas: “[L]a sociedad se regía por ideas inmovibles y objetivas, cuya estabilidad no dependía del criterio de una mayoría, sino que descansaban, en último término, en Dios. La Verdad y la Justicia eran de estas ideas [...]” (Ibíd. 5). Los contrapone al presente y también a otras épocas pasadas, como la Ilustración, y deduce que con la Revolución Francesa se estableció como estrategia política la seducción del pueblo por líderes de poca confianza que, so propósito de luchar por la ‘voluntad general’, impusieron su propia voluntad, dañando al pueblo (Ibíd. 6). Gonzalo Torrente Ballester denuncia una sustitución de los valores fundamentales, como la creencia en Dios, por “la religión del progreso” (Ibíd. 13), y lamenta la pérdida de “actitudes heroicas” (Ibíd. 14). Estos cambios llevan, en palabras de Gonzalo Torrente Ballester, a la aparición de “masas ciegamente dirigidas a la total destrucción” (Ibíd. 10). En la descripción de Gonzalo Torrente Ballester el gobierno del Frente Popular, que protege lo que decide la mayoría, también protege a los que queman iglesias y conventos (Torrente Ballester 1938: 14). Gonzalo Torrente Ballester y otros autores de su misma filiación política denunciaban una “decadencia del régimen” —y se divulgaron varias narraciones que hacían referencia tanto a la comunidad como al individuo, denunciaban tanto el hundimiento de valores comunes como la depresión económica, tanto la decadencia histórica como la pérdida de la seguridad personal—. Así se sugirió que todo aquel que vivía en España lo hacía bajo una amenaza constante. En el ámbito económico, según Gonzalo Torrente Ballester, unos empresarios arruinaban fácilmente una empresa enemiga provocando una huelga, pudiendo parar asimismo el resurgimiento económico de todo un país mediante la creación de un estado constante de agitación callejera (Torrente Ballester 1939a: 11). Aunque el propio Gonzalo Torrente Ballester había sido

miembro activo del Partido Galleguista hasta poco antes de la Guerra Civil, incluye también referencias negativas a las regiones de España en las cuales se luchó por más autonomía. En la propaganda franquista muchas veces todos estos movimientos regionales fueron, sin distinción, calificados como “separatistas”, en la línea del reproche a todo aquello que contribuyera a la destrucción de una supuesta unidad tradicional de la nación española. Esta imagen la evoca Gonzalo Torrente Ballester al referirse a “el espíritu que pretendió disgregar a España en republiquetas” (Torrente Ballester 1938: 21). Pero la amenaza que ilustra la propaganda falangista y franquista no se limita al propio país, sino que, según esta narración, desemboca en una guerra total que embarca a todo el mundo, desencadenada por la lucha entre varios imperios. Gonzalo Torrente Ballester construye las mismas narraciones de imperios enemigos, que atacan al resto del mundo. Acerca de Rusia avisa:

[D]el imperio ruso comienza una propaganda universal [...]. Rusia es un estado con ansias de dominación universal. [...] [C]omienza a valerse de las organizaciones internacionales como instrumentos indirectos de poder. La finalidad es organizar repúblicas soviéticas en todo el mundo (Torrente Ballester 1939a: 21 s.).

En la misma línea describe a los Estados Unidos como “el más monstruoso Estado que se recuerda” (Torrente Ballester 1938: 15), que a sus ojos es “superimperialista [...], el hombre no pasa de ser hombre-masa [...] ha perdido su dignidad esclavizado por una civilización materialista y maquinista” (Ibíd. 16). Otra vez relaciona esta difamación de los Estados Unidos con la amenaza económica, con la alusión a una pérdida de valores patrióticos o cristianos y un peligro muy concreto para la vida misma de cada individuo:

Los Estados Unidos de América no son una entidad nacional; no son una patria, no cosa parecida: son una estructura económica sostenida por los financieros judíos de Wall Street [...] [N]o sólo representan [...] un peligro para los Estados; lo son también para la vida misma del hombre (Torrente Ballester 1939a: 21).

El conjunto de esas narraciones ideológicas da cuenta de la pérdida de un fundamento de la nación, de valores fundamentales como Dios, Verdad y Justicia, de la amenaza a la unidad tradicional de España, tanto en el sentido geográfico como en el sentido social y político, provocada por una desarmonía entre los líderes políticos y el pueblo, una situación que supuestamente dio ya lugar a una lucha internacional iniciada por naciones antagónicas, Estados Unidos y, especialmente, Rusia.

En general, las narraciones ideológicas abrían un abismo entre los dos lados del frente, y en este sentido también en los textos de Gonzalo Torrente Ballester se agrupa artificialmente a los programas políticos y a los partidos de forma maniquea en dos categorías, “bien” y “mal”:

[T]oda política positiva en orden a la patria y a la renovación social, acaba transformándose en fascismo, [...] todos los grupos llamados de izquierda, socialistas o no, acabaron girando en la órbita del comunismo, que los utiliza como instrumentos y los destruye cuando le parece oportuno (Torrente Ballester 1939a: 22) y “el anarquismo es la forma más sincera de la democracia” (Ibíd. 15).

Narraciones ideológicas que respaldan la argumentación en favor de la necesidad de hacer uso de la fuerza contra los enemigos, de matar a sus compatriotas en una guerra, muchas veces afirman sin más que cada español —consciente de que la situación es como la descrita, que percibe esta amenaza al fundamento esencial de la nación y a cada individuo, y la urgencia resultante— empuñaría las armas, sin dudarlos. En esta misma dirección va el elogio de Gonzalo Torrente Ballester a José Antonio Primo de Rivera: “En mayo de 1936, desde la cárcel, [José Antonio Primo de Rivera] escribe la segunda de sus cartas a los militares, invitando a la rebelión. Mientras tanto, grandes políticos españoles tontean solemnemente, buscando y esperando soluciones legales...” (Torrente Ballester 1940: s. p.).

Pero la culpa de la larga duración de la Guerra Civil se adjudica en la mayoría de los casos a los enemigos, que querían nada menos que la destrucción total de España. Hubiera acabado mucho antes la guerra, razona Gonzalo Torrente Ballester, si “las potencias liberales y socialistas no tuvieran interés en continuarla” (Torrente Ballester 1939a: 23).

En los textos de Gonzalo Torrente Ballester tampoco falta la narración de la gloria después de la victoria. Después de superar el presente momento de lucha histórica, se promete haber llegado a una nueva época de liderazgo imperial, del predominio mundial de España:

Eso son [...] los problemas que nos dejan de herencia ciento ochenta años de historia. Duro ha sido nuestro destino, al tocarnos intentar la solución. [...] Tendremos en la transformación lúcido papel. Los españoles, particularmente, podemos tener el de protagonistas. [...] Intentemos nosotros dar con la última palabra y ser nuevamente ejemplo y guía del mundo (Torrente Ballester 1939a: 24).

Quiero concluir que este análisis de la obra temprana de Gonzalo Torrente Ballester, especialmente el de sus ensayos políticos, reafirma lo que Eduardo Iáñez Pareja dedujo de su análisis de la primera novela de Gonzalo Torrente Ballester:

este autor no solo justificaba el Régimen franquista, sino que contribuyó a su construcción (Iáñez Pareja 1989: 326)².

En su obra de ficción más tardía, en la parte de su obra que empieza a publicar en los cuarenta, Gonzalo Torrente Ballester trabaja con los mitos de una manera completamente diferente. “Las figuras del líder (sea un líder político o un líder de una comunidad religiosa) se sirven en estas obras del grupo social y de la ideología para obtener beneficios particulares [...]” (Maestro 2001: 170)³. Acerca del tratamiento de mitos en estas obras Jesús G. Maestro escribe sobre una “desmitificación de la religión y de la política” (Ibíd.), y el propio Gonzalo Torrente Ballester habla de “destripar el mito”⁴.

Para acabar, quiero advertir que este cambio contiene un elemento irónico: en su fase temprana, en 1939, Gonzalo Torrente Ballester advierte a sus lectores de que es justamente esta forma de jugar con el mito, la de “destripar” el mito, la que pone en riesgo el funcionamiento de los mitos a nivel existencial. En 1939 condena todavía este juego con el mito, que según él mismo efectivamente pone en cuestión la credibilidad del fundamento de valores establecidos. La sátira le parecía entonces la peligrosa arma del burgués, que este aplicó en contra de los valores espirituales y sociales —una intervención intolerable—:

Es necesario reconocer que la primera ofensiva contra los valores espirituales y sociales no partió de la clase proletaria ni del socialismo. Esta ofensiva se debió, en primer término, a la clase burguesa [...]. La ofensiva se manifestó en forma de sátira social contra los «mitos» de honor, y la sociedad toleró y aplaudió las sátiras (Torrente Ballester 1939a: 20).

² Y no convence la argumentación contraria de Gonzalo Navajas (Navajas 1989: 363-367).

³ “Torrente Ballester sitúa el momento en que se da su desencanto hacia principios de los años cuarenta, cuando Ridruejo es castigado con el destierro por criticar dura y abiertamente al gobierno de Franco. Aunque ya para 1940 ha escrito *República barataria*, obra de teatro en la que comienza a cuestionar mitos políticos e históricos, lo hará de nuevo de manera más desarrollada y quizá más consciente en *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* (1946), *El retorno de Ulises* (1946) e *Ifigenia* (1950) la exposición de los mecanismos de la mitificación política e ideológica para aniquilar su poder persuasorio [...]” (Maestro 2001: 170).

⁴ Para Ana Gómez-Pérez eso no es solo un signo de un desencanto político de Gonzalo Torrente Ballester, sino que constata, con cierta razón, que “esta desmitificación tiene, irónicamente, su origen en el principio político y estético fascista de la purificación a través de la destrucción” (Gómez-Pérez 2005: 122 s.). Su despedida literaria del fascismo implica una conocida purificación de la estética fascista.

Gonzalo Torrente Ballester ha intentado reinterpretar su historia y adaptarla de la manera “menos dolorosa” posible (Gómez-Pérez 2005: 132). Es una pena que él nunca haya hablado de su pasado con palabras claras.

Agradezco a Javier Sánchez-Arjona Voser la corrección lingüística del presente texto.

BIBLIOGRAFÍA

- CARMEN MARTÍNEZ CASTRO, María del (2001): "Usos peculiares del mito en *Una mujer que huye por los túneles*", en: Paulino, José y Becerra, Carmen (eds.): *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid: Editorial Complutense, 125-136.
- GÓMEZ-PÉREZ, Ana (2005): *Las trampas de la memoria. Pensamiento apocalíptico en la literatura española moderna: Galdós, Baroja, Chacel y Torrente Ballester*, Newark, Del.: Juan de la Cuesta.
- IBÁÑEZ PAREJA, Eduardo (1989): "El fascismo literario español: *Javier Mariño*, de Torrente Ballester", en: *Letras Peninsulares*, 2, 3, 323-339.
- LENTZEN, Manfred (1998): «¿Teatro de masas o teatro de "mito, mágica, misterio"?», en: Albert, Mechthild (ed.): *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 121-130.
- MAESTRO, Jesús G. (2001): "Hacia una poética del teatro de G. Torrente Ballester. De la experimentación a la desmitificación", en: Paulino, José y Becerra, Carmen (eds.): *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Editorial Complutense, 163-187.
- NAVAJAS, Gonzalo (1989): "La crítica y el contextualismo ideológico. El fascismo literario, hoy", en: *Letras Peninsulares*, 2, 3, 363-367.
- PRIMO DE RIVERA, José Antonio (?2003): "Discurso en el Teatro de la Comedia" (29.10.1933, sobre un borrador de Ramiro Ledesma Ramos, con aportaciones de Francisco Bravo), en: Ibáñez Hernández, Rafael (ed.): *Obras completas [de José Antonio Primo de Rivera]*. Madrid: Plataforma, 344-350.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1937): "Razón y ser de la dramática futura", en: *Jerarquía. La Revista Negra de la Falange*, 2, 62-80.
- (1939a): *Antecedentes históricos de la subversión universal*. Madrid: Editora Nacional (Cuadernos de Orientación Política).
- (1939b): *Las ideas políticas modernas. "El liberalismo"*. Madrid: Editora Nacional (Cuadernos de Orientación Política).
- (1940): *José Antonio Primo de Rivera. (Antología.) Selección y prólogo de Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: FE (Breviarios del Pensamiento Español) (Prólogo, 1939).
- (1941): *Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia americana*, Madrid: Escorial (Prólogo).
- TRAPPE, Ursula (2011): *Kriegsmythen: Politische Mythen in Propaganda und Romanen der Aufständischen im Spanischen Bürgerkrieg*. Frankfurt: Vervuert.
- YAMAGUCHI, Hajime (2001): "Torrente y su teatro", en: Paulino, José y Becerra, Carmen (eds.): *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Editorial Complutense, 149-161.

C.

EL MITO EN EL TEATRO
DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

EL VIAJE DEL JOVEN TOBÍAS Y LA TRADICIÓN DEL TEATRO RELIGIOSO-SIMBOLISTA

Mechthild Albert
Universidad de Bonn

La primera obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester, *El viaje del joven Tobías. Milagro representable en siete coloquios*, publicada por Ediciones Jerarquía en 1938, ha sido interpretada durante mucho tiempo a la luz de su propio concepto teatral, plasmado en el artículo “Razón y ser de la dramática futura” y publicado en el número 2 de la revista *Jerarquía* en octubre de 1937. Este enfoque tiene su origen en el ensayo de Pedro Laín Entralgo (1948) *El teatro de Gonzalo Torrente Ballester*, quien considera ambos textos como teoría y práctica, cara y cruz de una misma moneda, acuñada en la ideología falangista, y que explica la llamativa ironía como artimaña argumentativa de un católico convencido (Hörr 1998: 232-234). En efecto, muchos de los conceptos teóricos que Torrente Ballester desarrolla sobre “el ‘equilibrio’ entre el héroe (individuo) y la masa (colectivo)”, sobre el “concepto y la intuición católica” o sobre la “nueva tragedia [que] tiene que estribar en los elementos ‘tradición’, ‘orden’ y ‘estilo’ para expresar así el ‘misterio del Destino, del Tiempo y de la Energía” (Lentzen 1998: 126) pueden comprobarse en su obra teatral. Sin embargo, tal perspectiva ideológica dista mucho de abarcar todos los aspectos relevantes de esta pieza, inspirada en el conocido libro apócrifo del Antiguo Testamento que relata el viaje del joven Tobías, quien, guiado por el arcángel Rafael, va a recuperar el dinero prestado por su padre y redimir a la joven viuda Sara, cuyos siete maridos murieron víctimas del hechizo del demonio Asmodeo. En el prólogo a la edición de su teatro, fechado en 1982, el mismo autor subraya el hecho de que la Guerra Civil e —implícitamente— su compromiso con la Falange alteraron la recepción de su pieza teatral, pieza que había comenzado a redactar en el verano de 1936 y que, por tanto, había que entender en el contexto de las vanguardias:

¡Pues ya llovió, desde que, durante el verano de 1936, y con la misma carencia de oportunidad, planteé el *Joven Tobías*, angustiado y nocturno, en una celda de la Ciudad Universitaria de París! Mi mente trabajaba en el ambiente intelectual que se llamó ‘de vanguardia’. Publicado el *Joven Tobías* en los tiempos de *Cruz y Raya* y de *Revista de Occidente*, de otra manera hubiera sido recibido (Torrente Ballester 1982: 13).

A partir de esta afirmación, estudios como el de Manuel Prendes Guardiola (2006), “Tradición y vanguardia en *El viaje del joven Tobías* de Torrente Balles-ter”, han analizado esta ópera prima de Torrente precisamente en el marco “de las corrientes de vanguardia de los años 30, integrando elementos procedentes de diferentes tradiciones” (Prendes 2006: 224). Con ello, han contribuido a una valoración más acertada de la dimensión estética del teatro torrentiano¹. En este sentido, Beate Hörr (1998: 235, 245-247) detecta las influencias de Valle-Inclán en el joven dramaturgo, mientras que Ruiz Baños (1992) analiza las repercusiones de Cocteau y Giraudoux al actualizar temas clásicos, comprobando así el “conocimiento bastante amplio del arte teatral en sus concepciones más universales” que Torrente entonces poseía, según él mismo sostiene en el prólogo (1982: 10). Manuel Prendes, por su parte, subraya la relevancia que tienen la angelología de Eugenio d’Ors y el ideario orteguiano en *El viaje del joven Tobías*. Asimismo, señala el asombroso paralelo con *L’Histoire de Tobie et de Sara*, obra rigurosamente coetánea de Paul Claudel, a quien Torrente leía mucho en aquel entonces². Junto con ello, hace hincapié en la “vuelta a la religiosidad teatral” que se observa en amplios sectores de la vanguardia (Prendes 2006: 224).

A continuación nos proponemos ahondar en esta perspectiva para poner de relieve algunos antecedentes del “Milagro” torrentiano que, sin constituir modelos propiamente dichos, ilustran la importante vertiente religioso-simbolista a la que el teatro español debe decisivos impulsos de renovación, desde principios del siglo hasta finales de los años treinta. Será entonces cuando esta corriente pase a ser instrumentalizada en pro del régimen nacional-católico de Franco³.

¹ Desde otro ángulo véase también José Antonio Pérez Bowie (2006).

² “Es un período en que leo mucho a Claudel”. Entrevista con Becerra, citado por Hörr 1998: 230.

³ Véanse García Ruiz (1997); García Lorenzo (2002).

AZORÍN ANTE EL AUTO SACRAMENTAL
Y EL TEATRO RELIGIOSO-SIMBOLISTA

Evidentemente, el aspecto más significativo a este respecto es el redescubrimiento del auto sacramental por parte de Azorín, quien sostiene en 1936:

Asistimos al presente en Europa a un renacimiento de la fórmula calderoniana. Renace el teatro de ideas, de modalidades intelectivas [...]. A la pasión ha sucedido la idea abstracta, racional (De Paco 1992: 265).

Con anterioridad a esta afirmación programática, había llevado a cabo en *Judit* (1925) y *Angelita* (1930)⁴ la actualización del género barroco, seguido en este intento por autores como Rafael Alberti con *El hombre deshabitado* (1931), o Miguel Hernández con *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* y otros, publicada en 1934 en la revista *Cruz y Raya*. Al final de su análisis dedicado al auto sacramental de los años treinta, Mariano de Paco concluye ante la riqueza de los documentos correspondientes:

En las dos docenas de años que median entre 1925 y 1939 [sic] hay una evidente revitalización de los autos sacramentales, tanto por la escenificación de los clásicos como por la creación de nuevos textos. En ocasiones, encontramos simplemente alusiones o referencias concretas; en otras, se utiliza lo que los autos tienen de alegórico o abstracto, prescindiendo de su sentido eucarístico o religioso, o bien oponiéndose frontalmente a su espíritu; en algunos, por fin, se siguen fielmente formas y contenidos por convicción u oportunidad. Casi en todos los casos se produce la unión de una secular tradición con una voluntad renovadora que, en los años treinta, vincula directamente el auto sacramental con la vanguardia (De Paco 1992: 270)⁵.

Si se lee la continuación de la cita azoriniana, se nota, sin embargo, que el 'renacimiento' del auto sacramental se sitúa en un contexto literario más amplio, a saber, una corriente antimimética que abarca desde el simbolismo finisecular hasta el 'superrealismo' vanguardista:

Lo fundamental en este teatro es el apartamiento de la realidad. El teatro es ahora superrealista; desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija, de la realidad. Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad (De Paco 1992: 265).

⁴ Véase Gónna (2007).

⁵ Véase también De Paco (1993).

Este 'teatro de ensueño y de irrealidad' está estrechamente ligado a la estética teatral de Maurice Maeterlinck, quien dio el impulso inicial. En 1927 José Martínez Ruiz publica la trilogía *Lo invisible*, inspirada en el simbolista belga y de la que forman parte *La araña en el espejo*, *El segador* y *Doctor Death, de 3 a 5*. No por casualidad, la trilogía, "última derivación de *La Intrusa* en la literatura castellana" (Díaz-Plaja 1951: 319), se edita actualmente en un mismo volumen junto con *Angelita*⁶, que fue, por así decirlo, la 'primera derivación del auto sacramental'. Ya en 1896 Azorín había traducido *LIntruse*, contribuyendo con ello al gran impacto que el dramaturgo belga iba a tener en España (véase Albert 1992). Al evaluar en retrospectiva el significado histórico de Maeterlinck, Ramón Gómez de la Serna reconoce su "paternidad" y puntualiza que su magisterio consistía, sobre todo, en "hacernos reaccionar contra los nietzscheanismos del momento". Aunque "[s]u doctrina era escasa", ejercía una enorme influencia a través de su "presencia", "maniobra[ndo] con sombras indecibles, con aprensiones". Tuvo un éxito fulminante en los escenarios españoles, incluso antes de su visita a España en 1916 acompañado por Enrique Gómez Carrillo: "El tríptico *La Intrusa*, *Los Ciegos* e *Interior* se volvía ritual del teatro de entonces", y: "Los Teatros de Arte comenzaron a interpretar sus misterios, sus milagros, sus autos sacramentales civiles y cotidianos" (Gómez de la Serna 1957: 1655-1656). Esta cita resulta sumamente reveladora respecto a nuestro enfoque, pues Gómez de la Serna emplea aquí como sinónimos los géneros dramáticos de misterio, milagro y auto sacramental (civil y cotidiano), a la vez que identifica a Maeterlinck como iniciador de estos. Captamos aquí el origen de la conceptualización del teatro en términos de misterio que domina la teoría del drama hasta finales de los años treinta. Los estudiosos del teatro de este periodo aportan los testimonios de autores como Cipriano Rivas Cherif, Ramón J. Sender y Gonzalo Torrente Ballester. Todos ellos coinciden en calificar el drama moderno de "misterio" hasta tal punto que Manfred Lentzen observa, a propósito de la omnipresencia de "la noción de 'misterio'", "que se puede constatar en el debate sobre el teatro en esa época cierta interdependencia en el vocabulario de los dos bandos" (Lentzen 1998: 123). Para Sender, "este 'teatro nuevo' deseado y planeado tiene que consistir en una combinación de 'lirismo enervante', 'grandeza épica', 'simbolismo', 'psicología' y 'misterio'"⁷. Para Rivas Cherif, el moderno teatro de masas, ya sea en Milán, Berlín o Moscú, "parece revivir la llama del espíritu religioso de la antigua tragedia griega

⁶ Biblioteca Nueva (1998).

⁷ Ramón J. Sender: "El teatro nuevo", en: *Leviatán*, junio de 1936, citado por Lentzen 1998: 122-123.

o de los ‘misterios’ de la Edad Media”⁸, mientras que Torrente Ballester escribe en “Razón y ser de la dramática futura”:

Mito, Mágica, Misterio. Y también épica nacional, hazaña. Ahí latén, reclamando insistentes su expresión poética, los temas de la nueva tragedia; que acaso, estéticamente, pueda ser denominada: MISTERIO DECORATIVO⁹.

Con *El viaje del joven Tobías. Milagro representable en siete coloquios*, Torrente Ballester, que en “Razón y ser de la dramática futura” proclama un teatro de “Mito, Mágica, Misterio”, se revela, pues, como descendiente —no demasiado lejano— del impulso finisecular hacia un teatro antirrealista y antinaturalista. Antes de analizar ciertos rasgos finiseculares en *El viaje del joven Tobías*, habrá que tomar en consideración una etapa importante en la emergencia y difusión de este teatro-misterio, simbolista y espiritual.

EL *TEATRO DE ARTE* DE GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA, CRISOL DE LA RENOVACIÓN DRAMATÚRGICA A PRINCIPIOS DEL SIGLO

El *Teatro de Arte* de Gregorio Martínez Sierra, inspirado por Bergson, Maeterlinck y James, constituye una respuesta radical al naturalismo ibseniano y representa una alternativa novedosa al cuadro desolador del teatro español contemporáneo, marcado por el éxito de Echegaray y del género chico. La transcendencia histórica que poseía entonces el proyecto de Gregorio Martínez Sierra se pone de manifiesto en el testimonio que Rafael Cansinos Assens aporta al volumen de homenaje *Un Teatro de Arte en España 1917-1925*:

Es así un teatro más moderno que el último teatro moderno, el teatro de los adulterios y las deserciones. Sobre las ruinas de ese teatro, nacido de la filosofía biológica que aún perdura, edifícase ahora este otro, en cuya génesis espiritual han tenido su parte el intuicionismo de Bergson y el pragmatismo de James, juntamente con las vagas iniciaciones maeterlinckianas. Corresponde así a ese renacer de la filosofía de la fe y de la esperanza que ahora sonríe con pía sonrisa sobre los campos desolados por las legiones que armaron las gorgonas de la filosofía biológica. A esta representación estética de esa filosofía de la fe y de la esperanza ha añadido Martínez Sierra su complemento de caridad cristiana [...] (Cansinos Assens 1926: 47-48).

⁸ Cipriano Rivas Cherif, citado por Prendes (2006: 224).

⁹ Gonzalo Torrente Ballester: “Razón y ser de la dramática futura”, citado por Lentzen 1998: 127.

A propósito de esta revolución teatral, cabe recordar que en los escenarios de Gregorio Martínez Sierra se estrenaron nada menos que cuatro piezas de Maeterlinck, a saber: *La Intrusa*, *La Princesa Malena*, *Monna Vanna* y *Pelléas y Melisande* (véase Checa Puerta 1998). Asimismo, a través de su propio *Teatro de ensueño*, el dramaturgo español rinde tributo al simbolista belga. Pero ante todo, Martínez Sierra es uno de los primeros en redescubrir los autos sacramentales¹⁰. En 1917 estrena *La adúltera penitente. Drama en tres actos y diez cuadros*, adaptación libre del dramaturgo barroco Moreto (1618-1669) con música de Joaquín Turina. Y al año siguiente, *Lucero de nuestra salvación*, refundición de un auto sacramental del siglo XVI. Esta recuperación del teatro religioso áureo es celebrada por Tomás Borrás en estos términos:

Y se han hecho autos —“Navidad”, “Lucero de nuestra salvación”—, como en aquellos tiempos heroicos de nuestro Teatro en que la Metafísica y la Teología salían a la plaza y hablaban mano a mano con el pueblo (Borrás 1926: 12).

Navidad, de hecho, es calificado por su autor de *Milagro en tres actos*, con música de Joaquín Turina. Esta obra, montada en 1916, muestra cómo la Virgen, en una catedral gótica, abandona la iglesia con su hijo en brazos al terminar la misa del gallo. Acompañada por toda la corte celeste, va a la ciudad para acudir a socorrer a los pobres, menesterosos y olvidados de Dios. Cuando el cura se da cuenta de su desaparición, sale en su busca y le pide volver para acoger a los fieles al día siguiente. La Virgen vuelve a la catedral, pero confía su hijo al cuidado de los pobres. El renombrado crítico teatral Rafael Cansinos Assens (1926: 47-48) reconoce en esta obra la lograda fusión de ética y estética bajo el signo de la caridad:

La divina señora, suprema fe, suprema esperanza y suprema caridad, ha hecho en esta obra su salida a los arrabales. Los necesitados de toda ayuda la han visto, y ya no dudarán. La caridad ha llegado hasta ellos por la gracia del arte. Pero también a este arte ha llegado la caridad.

Ya las obras anteriores, *Los pastores* (1913) y *La pasión* (1914), son considerados como *mystery plays* por Pedro Juan Duque, autor del, desgraciadamente poco profundo, estudio *Spanish and English religious drama*:

La moral de Martínez Sierra, escribe Rafael Cansinos Assens en otro lugar, es una moral cristiana, que pide sus impulsos a la voluntad y cumple sus deberes orando o soñando —el sueño es también una plegaria— y trabajando, alegremente, con la doble virtud de María y de Marta (Duque 1993: 44-45).

¹⁰ Véanse las ilustraciones correspondientes tomadas del volumen Martínez Sierra 1926.

De acuerdo con estas características, los mayores éxitos de Gregorio Martínez Sierra, como *Canción de cuna* (1911), *Lirio entre espinas* (1911) y *El reino de Dios* (1915), son “dramas de ideas”, según Duque, que propagan la caridad cristiana en el mundo moderno a través de personajes femeninos ejemplares, sean éstas monjas o prostitutas (véase O'Connor 1966). En un teatro considerado, entre otros, como “púlpito de lo ético y lo social” (Borrás 1926: 16), estas piezas son elogiadas por Cansinos Assens como “estas obras tan humanas y que serán eternas como divinas, por la divinidad de todo lo humano” (Cansinos Assens 1926: 40). Y concluye citando unos versos himnicos compuestos por el modernista Francisco Villaespesa: “¡Gloria en las alturas y paz en la tierra! / ¡Luz y amor en todo! ¡Tal mira la vida / la musa optimista de Martínez Sierra!” (Cansinos Assens 1926: 47-48).

Gregorio Martínez Sierra provoca un verdadero auge del teatro religioso; en el Teatro Eslava pone en escena obras espirituales de otros autores, entre ellas *La Virgen del Mar. Poema dramático* de Santiago Rusiñol (1914), *El hijo pródigo. Parábola bíblica en tres jornadas* de Jacinto Grau (1918) o el *Viaje al portal de Belén* de Manuel Abril, “Fantasía en cuatro cuadros” para niños, con música de Conrado del Campo (1921). Y también autores del entorno de Martínez Sierra escriben obras de inspiración religiosa, como por ejemplo Tomás Borrás o Eduardo Marquina¹¹. Pedro Duque llega incluso a identificar el subgénero que denomina *religious musical drama* y al que pertenecen, entre otros, la opereta *La paciencia de Job*, de Julio Pardo con música de Rafael Millán (1917) o la zarzuela *Juan de Dios* de Pedro Pepe Ángeles (1920). Menciono estos títulos, ante todo, para llamar la atención sobre la relevancia de este teatro de inspiración religiosa, que constituye un corpus tan abundante como mal estudiado.

EL TEATRO RELIGIOSO DE TOMÁS BORRÁS

Tomás Borrás (1891-1976) constituye un eslabón importante entre el teatro espiritual finisecular y el de índole falangista. Este autor, íntimamente relacionado con la tertulia de Ramón Gómez de la Serna en el Café Pombo y, al mismo tiempo, con el *Teatro de Arte* de Gregorio Martínez Sierra, va a ser un falangista de primera hora y, más tarde, jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo (véase Albert 2003). Aparte de una gran variedad de obras narrativas, dramáticas e híbridas, de estética entre finisecular y vanguardista, Tomás Borrás escribe dos dramas religiosos, a saber, *La Anunciación. Poema dramático en tres estancias*, de 1924, y *El árbol de los ojos, Poema lírico en dos partes inspirado en una leyenda ca-*

¹¹ *El monje blanco* (1930), *Teresa de Jesús* (1932), *Lo que Dios no perdona* (1933).

talana, de 1930. Acompañados de ilustraciones musicales de Joaquín Turina (quien ya había colaborado con Gregorio Martínez Sierra con motivo de la Navidad en 1916 y *La adúltera penitente* en 1917) y de música de Conrado del Campo (quien había compuesto la música para el *Viaje al portal de Belén*, de Manuel Abril, en 1921), respectivamente, ambas obras pertenecen a la categoría del *religious musical drama* según Duque (1993). Se trata, pues, de dos compositores experimentados en colaboraciones de índole ‘intermedial’ con el novedoso teatro espiritual propagado por Martínez Sierra en el Teatro Eslava.

Entroncando directamente con *Canción de cuna* (1916), de Gregorio Martínez Sierra, por su tema caritativo y su entorno actual, *La Anunciación*, estrenada el 21 de diciembre de 1923 en Barcelona, constituye un misterio de crítica social. El carácter sinestésico de su dramaturgia, debido a la interacción de música y luz, lo relaciona con el teatro simbolista. Tanto el espacio como los gestos de los personajes, puestos de relieve ya sea a través de las acotaciones escénicas o de las ilustraciones del libro debidas a Fontanals (Borrás 1924), recuerdan la iconografía de la anunciación bíblica (los versículos correspondientes del Evangelio de San Lucas se citan en el epígrafe). Las expósitas guardadas en una inclusa tienen la oportunidad de fundar un hogar ‘decente’ casándose —he aquí el punto de partida de este drama religioso-sentimental—. Vicente, un obrero inculto y violento, toma por esposa a la expósita María, a quien confía su hijo natural para morir poco después en un duelo. Indignada, María quiere oponerse a esta exigencia y es entonces cuando se le aparece el arcángel San Gabriel, quien la exhorta a imitar el ejemplo sublime de la Madre de Dios. Al cabo de un largo diálogo de tintes místicos, María está dispuesta al sacrificio de amor. En el tercer acto, el conflicto amenaza con repetirse en la generación siguiente, pero María logra persuadir a su hijastro Antonio para que se case con su novia Anunciata, repudiada por su familia por tener una hija ilegítima con él. Con motivo de esta escena crucial, María le revela a Antonio que durante largos años ella se ha ido sacrificando por él a pesar de no ser hijo de sus entrañas y le recuerda las palabras indelebles del mensajero divino. Acompañado por coros de ángeles, la obra termina con la apoteosis de María, bendecida por el arcángel por haber cumplido su “misión de mujer”.

Al contrario que *La Anunciación* —obra que, aunque espiritual y hasta mística, cuenta con un referente realista contemporáneo a la manera, precisamente, del teatro religioso de Gregorio Martínez Sierra—, *El árbol de los ojos*, estrenado en 1930 e “inspirado en una leyenda catalana”, como reza el subtítulo, se sitúa en un lejano pasado medieval. Un señor feudal oprime a un monasterio de monjas y amenaza con destruirlo, al igual que los de los pueblos vecinos, si la abadesa sigue resistiéndose a su deseo carnal. Al final, la madre superiora finge sacrificarse, regalándole lo que más le atraía de ella: sus ojos. Se arranca los ojos y se los presen-

ta en un blanco lienzo. Gracias a este martirio voluntario la santa mujer logra ahuyentar al sacrílego horrorizado. Cuando muere y asciende al cielo, un árbol con hojas en forma de ojos empieza a crecer en el mismo lugar donde un peregrino había enterrado sus ojos. Ante este milagro, los fieles se arrodillan en oración. El cuadro final hace gala de una serie de efectos dramáticos —la sinestesia de música y luz, el árbol que va creciendo— destinados a poner en escena el milagro de manera espectacular:

A lo lejos, apagadas, vencidas, suenan las fanfarrias de la tropa del caballero. La abadesa es colocada en el suelo en el centro de la plataforma superior. Junto a ella las dos novicias arrodilladas, inmóviles. Otras monjas, de hinojos, a la puerta del convento. La luna ha salido y su rayo da sobre el cuerpo muerto. Nada más se ve, sino que de donde enterraron los ojos de la abadesa, empieza a salir, y adquiere toda su altura, un árbol, cuyas hojas tienen figurado un ojo cada una. El coro de las monjas repite sus palabras de triunfo por el dolor.

Las monjas: Alabada la criatura que salva un alma con su sacrificio...

El árbol, al ascender con lentitud, oculta el grupo de la abadesa y las dos novicias. Se transparenta su ramaje y detrás de él hay una claridad celestial. El peregrino y el clérigo arrodillados a cada lado del árbol, son bien visibles ahora y elevan las manos como las figuras de los antiguos apóstoles.

El clérigo y el peregrino: ¡Milagro!... ¡Milagro!... (Borrás 1930: 55-56).

Para la concepción dramática de este drama religioso, Tomás Borrás recurre tanto al arte medieval como a la estética del teatro moderno. Según él, la acción que se desarrolla en un escenario simultáneo vertical debe recordar a los grandes retablos góticos —sean flamencos (hace referencia a Memling) o catalanes, “con la fuerza de sus primitivos” (Borrás 1930: 11)—. Esa “pintura de retablo en movimiento” (Borrás 1930: 12) cobra vida gracias al empleo de la luz y de la música, formando así un espectáculo multimedia en la línea del *Teatro de Arte*. Las antorchas de los soldados contrastan con los cirios monacales, la “luz dulce, azulada” de la iglesia con el “resplandor rojizo” del castillo (Borrás 1930: 37). Un rayo de luna ilumina el cadáver de la abadesa (Borrás 1930: 55), mientras que el cuadro final está inundado de “claridad celestial” (Borrás 1930: 56). El espectáculo edificante que nos presenta Borrás, al igual que el teatro del Siglo de Oro, así como cierto teatro experimental de vanguardia, se dirige a todos los sentidos, a la vista igual que al oído. En el plano del sonido, la música de Conrado del Campo se complementa con las estridencias de las armas y el son de trompetas, las armonías celestes del órgano y de las campanas, mientras que pastores y pescadores introducen un elemento folclórico, bailando incluso una sardana.

GONZALO TORRENTE BALLESTER Y LA TRADICIÓN
DEL TEATRO RELIGIOSO-SIMBOLISTA

El viaje del joven Tobías concluye con la imagen de Sara cayendo de rodillas y exclamando: “¡Milagro, milagro estupendo!” (155)¹². Siguiendo su ejemplo, Tobías, el padre y la madre también se arrodillan (156). Este final del Milagro representable en siete coloquios no deja de recordar la conclusión de *El árbol de los ojos*, con el clérigo y el peregrino de rodillas exclamando: “¡Milagro!... ¡Milagro!...” (Borrás 1930: 56). Sin establecer una relación directa entre ambas obras¹³, nos proponemos a continuación destacar en *El viaje del joven Tobías* algunos elementos provenientes de la tradición del teatro religioso-simbolista —transmitida por el *Teatro de Arte*, tal como la acabamos de trazar— para agregarla a las influencias arriba mencionadas de Valle-Inclán, D’Ors, Ortega, Cocteau, Giraudoux y Claudel. Los aspectos más llamativos que denotan una procedencia finisecular son la topología de la pieza, el carácter de Sara y el personaje del padre ciego, así como varios recursos dramatúrgicos.

En lo que se refiere a la topología de la obra, la pareja de protagonistas, Sara y Tobías, tienen atribuidos determinados espacios con claras connotaciones valorativas. Sara está ubicada en la casa y en el ‘jardín doliente’ con estanque y ciprés (91, 92, 98); mientras que el espacio preferido de Tobías, encarnación del individuo romántico, son las montañas solitarias, en compañía de las aves de rapiña (102, 109)¹⁴. De acuerdo con esta repartición espacial, la tentación de la muerte se relaciona, por parte de Sara, con el estanque del jardín (116-120), evocado con reminiscencias de Ofelia, arquetipo femenino de finales de siglo; mientras que, por parte de Tobías, el ‘simulacro’ de muerte se sitúa en el río (113). La isla al sol, evocada por Asmodeo, se revela como meta irrisoria y simboliza la huida cobarde y falaz ante los conflictos de la vida ‘verdadera’ (82, 88, 89). Al final, una vez redimidos el uno por obra y gracia del otro, la vida futura de esta pareja ejemplar se proyecta en un jardín geométrico con “flores simbólicas” (147-148).

Otras “flores simbólicas”, a saber, los lirios mustios, constituyen precisamente uno de los atributos esenciales de Sara en cuanto viuda y víctima del hechizo de Asmodeo. Esta flor emblemática del modernismo funciona como *leitmotiv*, desde

¹² Las indicaciones de página entre paréntesis se refieren a *El viaje del joven Tobías*, citado según Gonzalo Torrente Ballester (1982).

¹³ Aun sin poder comprobarlo, Tomás Borrás (*1891) y Gonzalo Torrente Ballester (*1910), a pesar de pertenecer a dos generaciones distintas, deben de haberse cruzado en los círculos de intelectuales falangistas durante la Guerra Civil y en la inmediata posguerra.

¹⁴ Esta topología simbólica no deja de recordar el deseo de Julien Sorel, héroe romántico de *Le rouge et le noir*, de encontrarse lejos de los hombres, en un pico rocoso, a la altura de águilas y gavilanes.

la desesperación fatalista de la joven viuda hasta la esperanza escéptica de su nuevo matrimonio con Tobías (69, 127, 128, 131 et pássim). El número siete —siete maridos muertos, siete lirios mustios— constituye, por supuesto, un elemento fundamental del imaginario arquetípico, presente tanto en la Biblia como en la obra de Maeterlinck, baste pensar en *Les sept princesses*, de 1891.

El carácter de Sara corresponde a unos estereotipos emblemáticos de finales de siglo. Se trata de una *femme fragile*, neurasténica y desequilibrada, flotando entre el sueño y la vigilia, víctima de la melancolía y la languidez, que piensa en suicidarse como Ofelia (coloquio 4.º). Aparte de estos rasgos genéricos, característicos de la época, creemos poder detectar dos paralelos concretos con personajes maeterlinckianos: el retrato de Sara como enferma incurable (85-86), que recuerda a la princesa Malena, protagonista de la pieza homónima y obra primeriza de Maeterlinck, de 1889; y la función simbólica del cabello de Sara, que, en el momento de la redención (130), no deja de evocar a Melisande, la trágica amada de Pelléas (1892; ópera de Claude Debussy, 1902).

Desde *Les aveugles de Maeterlinck* (1890), el personaje del ciego vidente constituye un verdadero tópico del teatro religioso-simbolista¹⁵. En *El viaje del joven Tobías* se da el caso de que el ciego, al igual que el número siete, ya se encuentra en el texto bíblico apócrifo. El personaje del padre ciego viene, pues, ‘a pedir de boca’ para un joven dramaturgo, excelente conocedor del teatro moderno y que no espera más que perfilarse respecto a sus antecedentes. Por ello, el segundo coloquio, en el que se produce la confrontación entre Tobías y su padre ciego, resulta tan interesante y revelador en lo que se refiere a la particular ironía torrentiana respecto a este motivo consagrado del teatro finisecular. El padre es caracterizado como “viejo pulido”: “Viste de negro con cierto retraso en la moda. Lleva peluca y gafas negras” y va bajando las escaleras “tanteando con un bastón” (55). Resulta a la vez tragicómico y dudoso en el plano ideológico cómo el pobre ciego, al que “Dios no quiso dejar[le] de viejo el goce de la luz”, va imponiendo su autoridad respecto a su hijo rebelde y a su mujer, en constelación edípica, respaldado por el arcángel enviado de Dios. En el epílogo, las metáforas de la ceguera, la vista y la luz alcanzan su punto culminante, pues con Sara redimida llega “nueva luz” a casa de los padres (152) y la xeroftalmía del padre es curada (153).

De acuerdo con estas metáforas, la luz desempeña un papel predominante entre los recursos dramáticos. La luz, la música y la coreografía han ido adquiriendo un enorme potencial semántico en el marco del teatro simbolista. En *El viaje del joven Tobías* Torrente Ballester se muestra plenamente tributario de esta estética. Desde las bujías en casa de Sara (70) hasta el último triunfo del sol, pasando por la luz

¹⁵ En *La Anunciación*, de Tomás Borrás, también aparece una hermana ciega.

espectral de Tobías semi-muerto y desdoblado (108), el recorrido salvador de la pareja protagonista se refleja a través de efectos luminosos. El contraste entre el luciferino Asmodeo y el tímido ángel de la guarda es subrayado mediante un juego de luces coloradas: “Entra El Tímido Guardián. Iluminado en blanco, en tanto que Asmodeo cobra resplandor rojo muy sutil” (52). Un efecto luminoso muy extravagante y vanguardista, que recuerda a las “Fichas textuales” de Giménez Caballero (1928) y que se describe con motivo de la aparición de los diablos que acechan el sueño de Sara. Se puede suponer (aunque, desgraciadamente, no se indica en las acotaciones escénicas) que estos juegos de luz, reflejando la consciencia de Sara dormida, tienen su equivalente en la iluminación de la escena:

Diablo Primero.- (Observa). Rayas, luces... más luces. Círculos. Otra vez rayas. Está incómoda, e introduce un pequeño malestar... Ya pasó. Otra vez elementos luminosos, y un poco de ritmo. Realmente, no es un sueño divertido. ¡Qué serían los sueños sin nosotros! Sigue predominando el contenido luminoso, pero se acentúa el ritmo. Hay tendencia a la transformación en música. (72)

La interacción de luz, sonido y baile, apoyada en referencias intertextuales (*Dies Irae*, Paul Verlaine: *Romances sans paroles*), crea una experiencia sinestésica de gran efecto escénico y psicológico —tanto respecto a la protagonista como hacia los espectadores—. Así lo explica el Diablo Primero, con evidente guasa psicologizante, conforme al planteamiento irónico de Torrente:

Canción sin palabras: efecto sobre los centros motores. ¡Ya!
(Los Diablos cantan —sin palabras— una canción de ritmo lento, algo así como un vals ‘ralentizado’. Sara se incorpora, salta del lecho, y danza al compás de la canción. Da una vuelta sola. Se le enlaza un Diablo y danza con él.) (73)

Acto seguido: “(Tres Diablos continúan su música mientras los otros inician el *Dies Irae*)” (73). Este pasaje, a la vez irónico y muy denso desde el punto de vista dramático, posee además una eminente dimensión metateatral si se tiene en cuenta el papel de Asmodeo, que hace de autor, o sea, de director de escena al instruir a sus diablejos, evocando al “Autor” del calderoniano *Gran teatro del mundo*:

Mucha prudencia. Obrar de acuerdo con mis instrucciones, pero sin poner nada de vuestra parte. [...] ¡Mucho cuidado! Esto es tan serio como una representación teatral, donde yo soy el autor. Ateneos a vuestro papel: Tú (a uno de ellos), su madre. Vosotros (a los restantes), los maridos. Nada de fantasías ni de raras metamorfosis. Menos poesía y más eficacia. Se trata de un negocio muy serio, y va mi crédito en él. (71)

La actuación de los diablos en el tercer coloquio (70-73) es un pasaje clave, pues constituye una *mise en abyme* burlona del auto sacramental y de los recursos sinestésicos del teatro simbolista, modelos de estética teatral en los que se inspira Torrente Ballester, superándolos. Entre “todas las teorías teatrales que estaban [al] alcance” del ‘joven Gonzalo’ al escribir *El viaje del joven Tobías*¹⁶ nos gustaría destacar, como conclusión, la importancia del teatro religioso-simbolista, propagado desde finales de siglo por dramaturgos como Maurice Maeterlinck y Azorín, Gregorio Martínez Sierra y Tomás Borrás.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, Mechthild (1992): “La réception du symbolisme belge en Espagne”, en: *Œuvres et critiques* XVII, 2, 113-130.
- (2003): *Vanguardistas de camisa azul. La trayectoria de los escritores Tomás Borrás, Felipe Ximénez de Sandoval, Samuel Ros y Antonio de Obregón entre 1925 y 1940*. Madrid: Visor.
- BORRÁS, Tomás (1924): *La Anunciación*. Madrid: Editorial Marineda/ Librería de Antonio Pueyo.
- (1926): “Un Teatro de Arte en España”, en: Martínez Sierra 1926: 9-16.
- (1930): *El árbol de los ojos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CANSINOS ASSENS, Rafael: “El teatro de Martínez Sierra”, en: Martínez Sierra 1926: 39-48.
- CHECA PUERTA, Julio Enrique (1998): *Los teatros de Gregorio Martínez Sierra*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1951): *Modernismo frente a 98*. Madrid: Espasa-Calpe.
- DUQUE, Pedro Juan (1993): *Spanish and English religious drama*. Kassel: Reichenberger.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (2002): “Los autos sacramentales en España (1939-2000): recepción escénica y respuesta crítica”, en: García Santos Tomás, Enrique (ed.): *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 405-426.
- GARCÍA RUIZ, Víctor (1997): “Un poco de ruido y no demasiadas nueces: los autos sacramentales en la España de Franco (1939-1975)”, en: Arellano, Ignacio *et al.* (eds.): *Divinias y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 119-166.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1928): *Yo, inspector de alcantarillas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

¹⁶ Él mismo afirmó en una entrevista: “Lo que me importaba entonces principalmente era el teatro. Yo había no solamente leído mucho teatro sino que había leído mucho sobre teatro. Es decir, todas las teorías teatrales que estaban a mi alcance, las conocía perfectamente” (Miller, 182-183, citado por Hörr 1998: 234).

- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1957): *Retratos contemporáneos II*. Barcelona: Ahr.
- GÓRNA, Katarzyna: "Angelita, de Azorín, un intento de reescritura de auto sacramental en el siglo XX", en: Aszyk, Ursula (ed.): *Reescritura e intertextualidad: literatura – cultura – historia*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia/Museo de Historia del Movimiento Campesino Polaco de Varsovia, 115-128.
- HÖRR, Beate (1998): *Tragödie und Ideologie. Tragödienkonzepte in Spanien und Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1948): *Vestigios. Ensayos de crítica y amistad*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas (EPESA).
- LENTZEN, Manfred (1998): "¿Teatro de masas o teatro de 'Mito, magia, misterio'? En torno a la discusión sobre el teatro a mediados de los años treinta en España", en: Albert, Mechthild (ed.): *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 121-130.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1926): *Un teatro de arte en España 1917-1925*. Madrid: Ediciones de la Esfinge.
- PACO, Mariano de (1992): "El auto sacramental en los años treinta", en: Dougherty, Dru y Vilches de Frutos, María Francisca (eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*. Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca/Tabacalera, 265-273.
- PACO, Mariano de (1993): "Azorín y el auto sacramental", en: *Ínsula* 48/556, 20-22.
- PRENDES GUARDIOLA, Manuel (2006): "Tradición y vanguardia en el Viaje del joven Tobías de Torrente Ballester", en: *RILCE* 22.2.2006, 223-236.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2006): *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*. Vilagarcía de Arousa (Pontevedra): Mirabel.
- RUIZ BAÑOS, Sagrario (1992): *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia: Universidad de Murcia.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1937): "Razón y ser de la dramática futura", en: *Jerarquía* 2, 59-80.
- (1938): *El viaje del joven Tobías*. Bilbao: Jerarquía.
- (1982): *El viaje del joven Tobías*, en: *Teatro I*. Barcelona: Destino.
- WALKER O'CONNOR, Patricia (1966): *Women in the theater of Gregorio Martínez Sierra*. New York: The American Press.

LA IMPOSIBILIDAD DEL RETORNO DE NAPOLEÓN:
REFLEXIONES SOBRE EL ESPACIO CERRADO Y LA INSULARIDAD
EN *ATARDECER EN LONGWOOD*

Cerstin Bauer-Funke
Universidad de Münster

1. PODER, ESPACIO Y REALISMO

Atardecer en Longwood es un drama histórico en un acto, de corte realista, escrito a finales de los años cuarenta y publicado en el año 1950¹. No fue estrenado mientras vivía Gonzalo Torrente Ballester. Como ha señalado Carmen Becerra, la compañía del actor Joaquín Hinojosa estrenó *Atardecer en Longwood* “[p]oco después de la muerte del autor”². Es sorprendente la escasa atención que la crítica literaria ha prestado a esta obra dramática³; fue en el año 2010 cuando Pablo García Blanco publicó el primer estudio detallado dedicado al análisis de esta pieza⁴. García Blanco opina que

Torrente Ballester no parte de lo externo en *Atardecer en Longwood*, de los acontecimientos históricos —aparte del propio cautiverio, casi todos los acontecimientos acaecidos en la obra son inventados, creados por el dramaturgo en base a la verdad poética y no a la realidad histórica— sino del proceso interior de los personajes⁵.

¹ Gonzalo Torrente Ballester (1950): *Atardecer en Longwood*, Madrid: Haz.

² Becerra Suárez 2003: 230. Véanse también García Blanco 2010: 231; Pérez 2010; Campal Fernández 2010: 120.

³ Los pocos estudios que tratan el teatro de Torrente lo hacen de manera panorámica sin entrar en detalles. Véanse Winecoff 1965, quien no habla de *Atardecer en Longwood*; Becerra 1986: 32; Iglesias Feijoo 1986; Yamaguchi 2001; Pérez 2010: 48, 62-64, sólo habla de aspectos dramáticos.

⁴ García Blanco 2010: 231-246.

⁵ García Blanco 2010: 232.

Piensa además que la obra gira alrededor del “tema pretendido de la salvación”⁶. En efecto, García Blanco no ve ninguna referencia política, sino más bien referencias biográficas en *Atardecer en Longwood*⁷:

Es evidente que la lectura política de esta obra no sería acertada, pero sí el paralelismo establecido por el propio autor entre su situación personal después de 1942 y la de Napoleón y los suyos en un momento concreto, tan alejado de la grandiosidad del Emperador. Es exactamente esa distancia del mito la que le sirve como prolongación del desenmascaramiento de una realidad encubierta por los fastuosos engalanamientos de un régimen vacío de contenido⁸.

A diferencia de tal lectura biográfica y psicológica de *Atardecer en Longwood*, quisiera proponer aquí un acercamiento a la pieza a través de la categoría del espacio para hacer ver las implicaciones tanto políticas como humanas de un acontecimiento crucial; tal aproximación se inscribe en el reciente interés en el espacio en la literatura en general e igualmente respecto a las obras de Torrente Ballester⁹.

En este drama¹⁰, Torrente Ballester sigue varias fuentes históricas para recrear un acontecimiento decisivo del exilio del exemperador Napoleón¹¹: como se ve más adelante, el título de la obra se refiere precisamente al momento crucial en el

⁶ García Blanco 2010: 233.

⁷ Véase García Blanco 2010: 235-237.

⁸ García Blanco 2010: 236. Véase asimismo Yamaguchi 2001: 160, quien opina que *Atardecer en Longwood* “se caracteriza por la falta del matiz político”.

⁹ Véanse Loureiro 1984; Becerra 2005; Loureiro 2006; Sellés 2007; Celma Valero y González 2010; González 2011. Respecto a la función del espacio en el teatro de la época de Franco, véase mi estudio (Bauer-Funke 2007) sobre la Generación Realista.

¹⁰ Sobre el drama histórico de Gonzalo Torrente Ballester, pero sin referirse a *Atardecer en Longwood*, véase Paulino Ayuso 2010. Véase también Pérez Bowie 2006: 52-58, quien destaca “el interés que le suscitaban aquellas obras que recurren a la historia o al mito para proponer, indirectamente, una lectura reflexiva sobre el presente” (Pérez Bowie 2006: 59).

¹¹ Respecto al uso de fuentes históricas para recrear los acontecimientos en Longwood, discrepo con Pablo García Blanco 2010: 232. Como se puede leer, por ejemplo, en Bainville 1931, Desmond 1996, Kleßmann 2000, es preciso subrayar que Torrente sabe muy bien lo que pasó en Longwood alrededor de Napoleón. Acerca del interés que Torrente tenía en Napoleón, subraya el mismo García Blanco (2010: 233-234) que «como afirma el que fuera en estos años profesor de Historia “Napoleón no era una novedad para mí” [Torrente Ballester 1986b: 20]. Esto no quiere decir que el descubrimiento de “la significación de Napoleón y su carácter de símbolo de aquello mismo que me preocupaba” [Ibíd.] estuviera ya latente. Probablemente sean sus lecturas en 1948 del *Diario de mi vida en Santa Elena*, del general Gaspar Gourgaud [Torrente Ballester 1982, I: 26], las que le hagan replantearse el mismo tema ayudado de un sopor común que es la figura napoleónica, por otra parte, tan recurrente en sus obras».

que la quinta de Longwood, es decir, la cárcel de Napoleón en la isla de Santa Elena, se ha cerrado aún más alrededor del prisionero. Como es sabido, el emperador francés fue desterrado a Santa Elena después de la batalla de Waterloo; llegó a la isla de Santa Elena el 18 de octubre del año 1815 y fue encarcelado en la quinta de Longwood por los ingleses. Torrente recrea con bastante fidelidad histórica las circunstancias del exilio de Napoleón y su contorno, formado por las personas conocidas como son el general Gourgaud, los condes de Montholon, los condes de Bertrand, el general Las Cases, el doctor Barry O'Meara, la inglesa Betsy Balcombe, el general Hudson Lowe, así como Marchand, el criado de Napoleón. Torrente explica en el prólogo a su *Teatro* cuáles han sido sus fuentes:

Leí mucho acerca de Napoleón, y las *Memorias* del general Gourgaud cayeron en mis manos hacia 1948. De ellas procede *Atardecer en Longwood*, pues únicamente de ellas se infiere (cuando no se contempla) el rebajamiento moral, incluso la vileza a que habían llegado los prisioneros de Santa Elena. El episodio que sirve de base a la acción es del dominio público, y no recuerdo en qué libro hallé su referencia¹².

Según varias fuentes, entre otros los escritos del gobernador de la isla y carcelero de Napoleón, sir Hudson Lowe, había, en el mes de octubre de 1816, rumores sobre la llegada de una escuadra libertadora con el propósito de sacar a Napoleón de Santa Elena para reconducirle a Francia¹³. Es precisamente este episodio, es decir, este momento decisivo del exilio de Napoleón el que forma el núcleo dramático de la obra; el momento, pues, en el que se hace obvio el derrocamiento total y definitivo de Napoleón en tanto que héroe y personaje políticamente poderoso. En este sentido, el personaje de Napoleón sirve asimismo para establecer una estrecha relación entre el tema del poder y la configuración del lugar escénico, la quinta de Longwood, como espacio cerrado.

Los temas de la cautividad y del fracaso tanto político como humano están estrechamente vinculados con otros temas no menos importantes: Torrente Ballester nos brinda el retrato de un hombre político despojado no sólo de su poder, sino también de su gloria; nos presenta a un héroe que vive un momento trágico: trágico ya que es un héroe caído que tiene que aceptar lo transitorio que son el poder y la gloria. De este modo, la obra introduce asimismo la idea de la *vanitas*, idea que se perfila varias veces durante la acción de la obra.

¹² Torrente Ballester 1982, I: 26.

¹³ En efecto, la acción del drama se desarrolla por la tarde de un día otoñal en la quinta de Longwood. Acerca de los rumores que se refieren a una escuadra libertadora, véanse Montholon 1847: 411-413, 427; Desmond 1996: 129; Ocampo 2011: 12-14, 21-22, 28-29.

Como he podido mostrar en mi estudio sobre las obras dramáticas de la Generación Realista, el realismo como estética literaria surge a principios de los años cincuenta para vehicular temas políticos virulentos que se plasman en un espacio cerrado y aludir así a la atmósfera asfixiante que reinaba en España durante el franquismo¹⁴. He podido destacar que para los dramaturgos realistas la categoría del espacio servía de manera velada con el propósito de propagar una visión crítica y hasta disidente de la sociedad y política franquistas, apoyándose en la dicotomía entre un espacio cerrado y un espacio abierto.

Aunque es cierto que Torrente Ballester no figuraba entre los dramaturgos críticos y opuestos al régimen franquista como los de la Generación Realista¹⁵, sí es posible establecer una relación entre el realismo como estética y un cierto mensaje político en *Atardecer en Longwood* que asimismo tiene tintes críticos: en el momento de la redacción de esta pieza, el tema del aislamiento y de la autarquía de la España franquista fue muy debatido; lo mismo se puede decir sobre la figura de un hombre político aislado y solitario. Otro argumento para ver en *Atardecer en Longwood* un cierto simbolismo político es el hecho de que Torrente Ballester dedicase su pieza a Ignacio Arenillas López de Chaves¹⁶, el abogado que había defendido al profesor y político socialista Julián Besteiro en un proceso del año

¹⁴ Véase Bauer-Funke 2007.

¹⁵ Sin embargo, es preciso subrayar que Torrente Ballester fue un buen conocedor de las obras de la Generación Realista, como lo hacen ver sus reseñas de varios estrenos de Sastre, Bue-ro Vallejo, Rodríguez Buded, Olmo y Muñiz (véase la colección de reseñas publicada por Pérez Bowie 2010), y su análisis de ciertas obras realistas en su libro *Teatro Español Contemporáneo* (1957). Véase Aszyk 2011: 192, 199, 201-202.

¹⁶ Acerca de la relación entre Torrente e Ignacio Arenillas López de Chaves véase Torrente Ballester 1992: 275-276: "Acabo de leer en *Gaceta Ilustrada*, que, por fin [sic], va a publicarse el libro de Ignacio Arenillas *El proceso de Besteiro*, retenido por la censura durante siete años. Fui amigo del autor y discípulo del protagonista, pero, además, cuando el libro andaba en proyecto y, más tarde, en esbozo, hemos hablado de él, Arenillas y yo, con alguna frecuencia. [...] Es una de esas personas que se recuerdan con nostalgia por su sencillez, por su elegancia moral. Fue esta última la que le empujó a escribir sobre Besteiro, al que había defendido en su proceso. [...] Se oponían, entonces (primeros años de la década de los sesenta), muchas razones, las mismas quizá que han retrasado su publicación hasta nuestros días, y esto no lo ignoraba el autor. Que hoy se publiquen es un doble acto de justicia, doblemente póstuma".

Quedo muy agradecida a Carmen Becerra por su valiosa ayuda para precisar la relación entre Gonzalo Torrente Ballester e Ignacio Arenillas. En una carta electrónica del 19 de octubre de 2011, me escribió lo que ha podido averiguar con la vicepresidenta de la Fundación, Marisa Tor-rente Malvido: "Ignacio Arenillas López de Chaves, Marqués de Gracia Real (1911-1972), natural de Ledesma, Salamanca, era un abogado militar y monárquico convencido, pertenecía al Consejo Privado de Don Juan de Borbón (el monarca exiliado). Es muy conocida su valerosa, bien argumentada y enérgica defensa, de Julián Besteiro. En julio de 1939, con 28 años de

1939 y que había logrado cambiar la pena de muerte en una sentencia que condenaba a Julián Besteiro a treinta años de reclusión. Al discutir la publicación del libro de Arenillas sobre este proceso histórico, Torrente habla con admiración del profesor Besteiro y destaca la esencia humana y política de la vida del condenado: “Al condenar a Besteiro se condena no sólo la revolución cuya representación se le atribuye, sino todo un mundo de ideas y de concepciones de la vida y del mundo [...]”¹⁷. También es posible encontrar algunos paralelismos entre el encarcelamiento del personaje dramático de Napoleón y la reclusión de Julián Besteiro, que “fue detenido, juzgado en Consejo de Guerra, defendido con valor y acierto por don Ignacio Arenillas, marqués de Gracia Real, y condenado a cadena perpetua”¹⁸. Aunque la obra gira alrededor de palabras claves como fracaso, derrocamiento, aislamiento, cárcel y exilio, estos paralelismos no son tan evidentes; surgen más bien como sugerencias a lo largo de la acción dramática sin jamás concretizarse en una clara toma de posición ideológica, lo que impide poder deducir un mensaje político inequívoco de *Atardecer en Longwood*¹⁹.

Si bien una lectura de la obra centrada en el tratamiento de Napoleón en tanto que figura mítica²⁰ permite ver en *Atardecer en Longwood* un eslabón de la escritura desmitificadora de Torrente respecto a figuras centrales de la cultura europea —empezando con Lope de Aguirre y Ulises, pasando por Ifigenia, don Juan y Dafne hasta llegar al rey pasmado²¹—, esta pieza también es una acentuación de

edad, siendo decano de los defensores militares, actúa como abogado defensor de Julián Besteiro, último presidente de las Cortes de la 2ª República española, quien, detenido por Franco, es sometido a juicio; el fiscal solicitaba para él la pena de muerte, pero su defensor consiguió que la condena quedase en 30 años de prisión. Me dice Marisa Torrente que la relación entre ambos cree que procede de la Escuela de Guerra Naval de Madrid, escuela en la que GTB fue profesor de Historia durante casi quince años (1947-1962); en ella ejercía la docencia cuando escribió esta pieza dramática. Su hijo mayor, Gonzalo Torrente Malvido, dice en su libro *Torrente, mi padre*, que con Arenillas, Jesús Suevos y otros, Torrente visitaba casi todos los domingos el Museo del Prado”.

¹⁷ Torrente Ballester 1992: 276. Además de esto, Torrente comenta su relación con Besteiro de la siguiente manera: “Como alumno que fui [sic] de don Julián, como hombre que conservaba de él una imagen impecable, me interesé desde un principio por el proyecto de Arenillas, y hasta le encoraginé alguna vez a llevarlo adelante” (Torrente Ballester 1992: 276).

¹⁸ Arenillas de Chaves 1976: 276.

¹⁹ Acerca de la ambigüedad del mensaje o compromiso de Torrente, véase Pérez Bowie 2010: 44-52.

²⁰ Pérez 2011: 35, destaca el “interés reiterado por la personalidad de Napoleón” de Gonzalo Torrente Ballester.

²¹ Me refiero a las obras siguientes: *Lope de Aguirre* (1940), *El retorno de Ulises* (1946), *Ifigenia* (1950), *Don Juan* (1963), *Dafne y ensueños* (1983) y *Crónica del rey pasmado* (1989).

ciertos temas tratados en las obras citadas, como, entre otros, el tema del exilio, del retorno, el conflicto entre el hombre en tanto que figura mítica y en tanto que ser humano²², así como el choque entre la realidad y las apariencias y, finalmente, el tema del fracaso. Quisiera mostrar que tal acentuación se opera en *Atardecer en Longwood* principalmente mediante la configuración del espacio cerrado.

Puesto que los temas mencionados están relacionados en *Atardecer en Longwood* con la estética del realismo y también con el simbolismo del espacio cerrado, propongo en lo que sigue un nuevo análisis de la pieza basándome en la categoría del espacio y sus repercusiones dramáticas, psicológicas, humanas y políticas. Esto me permite resaltar que en *Atardecer en Longwood* no se plantea un discurso sobre Napoleón como personaje mítico, sino que la figura de Napoleón sirve más bien como emblema de un cierto discurso político y humanístico. Considero, pues, que la estética del realismo sirve para hacer ver la esencia humana de una figura supuestamente mítica²³. Por consiguiente, mi hipótesis es que mediante el *huis-clos* del lugar escénico y la atmósfera claustrofóbica causada por el aislamiento insular, se opera una descentralización del discurso sobre el mito para dirigir la atención del lector hacia lo eterno humano. El concepto de la insularidad permite subrayar aún más la estrecha relación entre la estructura dramática, los efectos psicológicos, los temas tanto humanos como políticos y el espacio cerrado.

2. LA INSULARIDAD COMO RADICALIZACIÓN DEL ESPACIO CERRADO

Indudablemente el discurso occidental sobre la insularidad empieza con la *Odisea* homérica —obra muy bien conocida por Torrente Ballester²⁴—. Sin embargo, en *Atardecer en Longwood* el concepto de la insularidad no está vinculado

²² Pienso, como García Blanco, que el núcleo de esta obra no es el tratamiento del mito. Dice García Blanco (2010: 234) muy acertadamente: «El mito napoleónico no es tratado, sino que su figura, que sí ha sido, y sigue siendo mitificada, muestra la humanidad del hombre grandioso que la convencionalización ha creado. Su escepticismo frente a los mitos creados en esa España de finales de los cuarenta sigue impertérrito en esta obra, donde el personaje “generador de todo un período de la historia europea contemporánea (un período que todavía dura)” [Ibid.] se muestra, primero, profundamente humano, y campechano, esperanzado luego tras atisbar la posibilidad de su regreso y, definitivamente, derrotado. No se trata, sin embargo, de la derrota del hombre frente al mito, como en el caso anterior, ya que su derrota militar no pudo acabar con él, sino de la humanización de quien, como señala Joaquín Hinojosa “construye su propio mito en la gloria o en la desdicha” [en Lago, 1999]». Acerca del uso del mito por Torrente, véanse también Maestro 2001 y Helmich 2007.

²³ Véase Pérez Bowie 2006: 38, 43, 50.

²⁴ Véanse Rogers 1984 y Plaza-Agudo 2011.

al tema del viaje como en la obra homérica, sino más bien con la inmovilidad, el estancamiento y la decadencia moral. La isla en tanto que lugar escénico está caracterizada como un verdadero *huis-clos* que causa determinados trastornos psicológicos —con una clara alusión a la pieza de Jean-Paul Sartre del mismo título, en donde el *huis-clos* se plasma en la famosa frase: “L'enfer, c'est les autres”²⁵—.

Para analizar la relación entre el espacio cerrado y la insularidad, es preciso resumir cómo el concepto de la insularidad se plantea en la literatura. Según Moser, el discurso occidental sobre la insularidad está caracterizado por varios aspectos interdependientes²⁶. Como se verá más adelante, estos aspectos se encuentran igualmente en *Atardecer en Longwood*.

El primer rasgo característico de la insularidad es topográfico, ya que concierne a la configuración espacial del lugar y consiste en la dicotomía entre dos configuraciones opuestas: una configuración abierta, que se apoya en el aspecto de la fluidez y del movimiento perpetuo del mar que rodea la isla²⁷, y una configuración cerrada del lugar, representada en *Atardecer en Longwood* por la quinta de Longwood en tanto que prisión dentro del espacio cerrado de la isla, que, a su vez, está aislada dentro del mar. Es esta última configuración espacial la que domina en *Atardecer en Longwood*. Además, la isla rodeada por el mar puede considerarse como un lugar en el que el espacio domina sobre el tiempo²⁸, porque las islas son percibidas como lugares fuera del tiempo²⁹. Es precisamente este aspecto el que me parece significativo para el análisis de *Atardecer en Longwood*: dentro de la cárcel de Longwood, el tiempo se ha parado para los habitantes, porque los días siguen iguales día tras día, de manera que el aburrimiento degrada finalmente a los personajes. De tal situación claustrofóbica —que es el resultado de la configuración espacial— surgen las graves consecuencias psicológicas para los habitantes de Longwood, como se verá más adelante. Además, la insularidad misma de Santa Elena intensifica el encierro porque subraya la imposibilidad de una fuga. Napoleón se encuentra, pues, en una cárcel dentro de un espacio cerrado, que es la quinta de Longwood, que, a su vez, está situada dentro de otro espacio cerrado que es la misma isla.

Otro aspecto importante del discurso sobre la insularidad se refiere a la dicotomía entre centro y periferia³⁰. Santa Elena y Longwood se encuentran al mar-

²⁵ Me refiero a Jean-Paul Sartre: *Huis-clos* (1944). Esta referencia a Sartre y el existencialismo me parece evidente. Acerca de la influencia del existencialismo en Torrente Ballester, véase Navajas 2011: 119.

²⁶ Véase Moser 2005: 408-432, en especial 408-413.

²⁷ Véase Moser 2005: 409.

²⁸ Véase Moser 2005: 408.

²⁹ Véase Moser 2005: 409.

³⁰ Véase Moser 2005: 408.

gen del mundo; por esta razón, la decisión de los ingleses de exiliar a Napoleón en Santa Elena también contiene un mensaje político: Napoleón es, pues, descentralizado, políticamente marginado y eliminado de la política en Europa. Además, el mismo título del drama indica claramente que Napoleón no se encuentra en el centro del interés, puesto que el título de la pieza no se refiere a él; es más, es el personaje marginado y descentralizado por antonomasia: *Atardecer en Longwood* —la amalgama de esta indicación temporal con la del lugar cerrado e insular sirve de clave para el análisis del drama—. Tal marginación tiene repercusiones tanto políticas como psicológicas.

Otro rasgo de la insularidad está vinculado con la distancia entre el centro y el margen³¹. El retorno de Napoleón a Europa y al poder es completamente ilusorio, tanto a causa de la gran distancia que existe entre Santa Elena y Francia, como a causa de la inverosimilitud de una operación de rescate. Es precisamente esta situación la que se pone en escena en *Atardecer en Longwood*.

Además, hay que resaltar lo inalterable que son las limitaciones geográficas de la isla. Esta inalterabilidad corresponde con la situación del emperador encarcelado. Por lo tanto, la imposibilidad de cambiar las “fronteras” de la isla forma un contraste bastante fuerte con el pasado glorioso de Napoleón, quien, como comandante en jefe, sí ha tenido el poder de desplazar las fronteras de varias naciones en Europa. La insularidad subraya, pues, la caída del héroe y su fracaso definitivo.

Y, finalmente, la insularidad ofrece un acercamiento “científico” a un cierto problema: la isla, tan aislada del resto del mundo y en tanto que lugar limitado y cerrado, es el terreno idóneo para observar en un experimento químico —a lo naturalista— cómo se desarrolla la configuración de los personajes durante el breve periodo marcado por la esperanza de que puedan fugarse de la isla. Es posible observar, pues, cómo cambian fundamentalmente el comportamiento y las diversas reacciones humanas dentro del pequeño grupo de habitantes de Longwood en el momento en que el *statu quo* se ve perturbado por un acontecimiento que viene desde fuera o desde dentro del sistema. Es preciso añadir que el título del drama se refiere directamente a este acontecimiento inesperado que desencadena una reacción “química”: como consecuencia de los rumores sobre una misión de rescate, Lowe ha colocado centinelas alrededor de Longwood ya al atardecer, y no como antes a las 9 de la tarde, para imposibilitar la fuga de Napoleón y su corte. En este sentido, la obra nos presenta una investigación antropológica sobre la condición humana en una situación existencial; nos brinda además el proceso de la reducción de un mito a su esencia humana, proceso que se observa “científicamente” en este terreno tan aislado y cortado del resto del mundo. Es precisamen-

³¹ Véase Moser 2005: 408.

te mediante la categoría de la insularidad y sus diversos rasgos como este proceso está expuesto en *Atardecer en Longwood*, según se analizará en lo que sigue.

2.1. *Repercusiones de la insularidad en la carpintería dramática de Atardecer en Longwood*

Tras haber expuesto las ideas centrales de mis reflexiones, es preciso remon-tarse a la poética de Torrente y, por lo tanto, analizar cómo la estructura dramá-tica de la acción —estructurada en tres fases: la situación inicial, la reacción de los prisioneros de Longwood a los rumores sobre una misión de rescate y el desenla-ce casi trágico— está relacionada con la configuración del espacio cerrado carac-terizado por la claustrofobia insular³².

Al comenzar el drama, todos los personajes —menos Napoleón, que aparece mucho más tarde sobre las tablas— se quejan de la falta de libertad, de la enemistad que reina entre ellos, de la agresividad y rivalidad entre las mujeres y del gran aburri-miento que les degrada moralmente. El tema del encierro también está presente des-de el comienzo de la acción: los habitantes de Longwood perciben el lugar como “cochino agujero” (198)³³, “ratonera inmundada” (212), “prisión” (218), “jaula” (221) o “agujero” (225) —naciones todas ellas que traducen los efectos psicológicos del es-pacio cerrado³⁴—. Tales naciones aluden asimismo a la poética aristotélica, de la cual Torrente ha sido un gran seguidor —o, como lo formula Pérez Bowie, hace gala de un “aristotelismo militante”³⁵, quien destaca la posición de Torrente:

Así, no duda en afirmar que “lo último que se ha inventado en el teatro es la pieza en tres actos con unidad de lugar, tiempo y acción, preceptuada claramente por un tal Boileau, y que es, sin duda, lo más perfecto y lo más europeo si de formas teatrales se trata” [...]. Su predilección por esa fórmula le lleva a alabar sistemáticamente aquellas

³² Véanse, acerca de la estructuración de la acción en tres momentos, Becerra 1986: 32 y García Blanco 2010: 238-239, 242-244.

³³ Torrente Ballester 1982, I: 191-243. De ahora en adelante se citará según esta edición con el número de páginas entre paréntesis.

³⁴ En efecto, las consecuencias psicológicas del encierro son temas recurrentes en las obras sobre la vida de Napoleón. Véase Lentz 1998, 124-125: “L’endroit est le pire qu’on pouvait choisir: une île «ch... par le diable en volant d’un monde à l’autre», a dit Fanny Bertrand, épouse d’un des derniers compagnons de l’Empereur. Accompagné d’un petit carré de fidèles, Napo-léon y survivra cinq ans et demi, dans des conditions matérielles et une promiscuité qui divise-ront sa suite rongée de jalousies mesquines. Il subira autant l’ennui que le climat détestable ou les tracasseries du gouverneur-geôlier Hudson Lowe”.

³⁵ Pérez Bowie 2006: 29.

piezas que destacan por su precisión y concentración, por su capacidad de desarrollar gradualmente un tema dentro de unos estrictos límites espacio-temporales [...] (Pérez Bowie 2006: 23-24).

El mismo dramaturgo ha afirmado, respecto a *Atardecer en Longwood* en la edición de su teatro en 1982, que

había concebido un drama concentrado, en el que se cumpliesen rigurosamente las unidades, pero sin interrumpir la acción: un *continuum* como una curva que arranca, asciende, culmina y cae bruscamente. Pero esa misma curva debería afectar a los personajes, que aparten de una situación de vileza; que la esperanza les hace recuperar virtudes ya perdidas de valentía y honor, y que la decepción devuelve finalmente la miseria moral del arranque (Torrente Ballester 1982, I: 27).

La primera fase de la acción, pues, está dominada por la pasividad, la abulia, el aburrimiento y la guerra privada entre los miembros de esta pequeña corte insular. Gourgaud, por ejemplo, ataca constantemente a las mujeres; éstas, a su vez, se embisten por su manera individual de comportarse ante el emperador; todos se reprochan sus diversos motivos para haber acompañado a Napoleón a Santa Elena y lamentan la pasividad y la ociosidad a las que se ven obligados. El discurso sobre la cautividad se agudiza aún más porque el tema de la libertad se filtra ya desde el comienzo de la acción, cuando Gourgaud juega al solitario y dice a los demás que puede ver en las cartas la llegada de una escuadra liberadora (198). De tal manera, la dicotomía entre el espacio cerrado de la isla y el espacio abierto del mar contribuye a crear una atmósfera de esperanza que choca finalmente con la atmósfera claustrofóbica del lugar.

La irrupción de los rumores sobre la liberación inminente produce un cambio de situación y marca el comienzo de la segunda fase de la acción. Volviendo a la idea de la reacción química, se nota un cambio significativo en la actitud y dentro de la configuración de los personajes. Se inyecta en el espacio cerrado de la isla la idea de la libertad, inyección que conduce a una reacción química: Napoleón vuelve a desempeñar el papel de comandante y retoma las riendas para planear la fuga. Un cambio se produce igualmente entre los seguidores de Napoleón: se solidarizan entre sí porque quieren participar activamente en la liberación del exemperador. Sin embargo, esta fase de euforia termina de manera abrupta: un cañonazo señala la vuelta a la normalidad, lo que destruye brutalmente no sólo las esperanzas, sino también la solidaridad dentro del pequeño grupo. Después del momento de anagnórisis, se nota otro cambio no menos radical: se desploma la solidaridad y se intensifica aún la pequeña guerra privada entre los seguidores de Napoleón, y el encierro de Napoleón se cierra aún más.

La tercera fase de la acción, pues, está marcada por una vuelta al *statu quo* y una radicalización de la guerra intestina en el espacio cerrado dentro de la isla. Además, se acentúan el sentimiento de fracaso y la imposibilidad de retorno, sentimientos trágicos todos ellos que se traducen por un solo gesto del exemperador al caer el telón. En efecto, Torrente Ballester ha practicado su “aristotelismo militante”³⁶ de manera dramáticamente convincente para resaltar la tragedia humana que se desarrolla en Longwood.

Nunca se esclarece, por lo tanto, si el anuncio de una operación de rescate ha sido un verdadero intento de los fieles de Napoleón llegando de Francia para liberar al exemperador o si ha sido una “comedia” (240) puesta en escena por los ingleses o por el mismo Gourgaud para burlarse de Napoleón y de su “corte”; por consiguiente, se perfila el conflicto entre realidad e ilusión, del que resultan afectados los fieles de Napoleón así como el mismo exemperador, ya que la imposibilidad de fugarse y el lugar cerrado, que pesa sobre los habitantes de Longwood, habían engendrado ciertos trastornos psíquicos. Este conflicto está estrechamente relacionado con el lugar y el tiempo de la acción dramática, puesto que tanto la insularidad como el atardecer no sólo son pruebas de este concepto aristotélico, sino que tienen también una fuerte simbología: ambos aluden asimismo a la imposibilidad de la fuga y al fracaso.

2.2. *Repercusiones psicológicas de la insularidad y del espacio cerrado*

La isla como lugar absolutamente cerrado permite observar cómo Napoleón y sus seguidores reaccionan cuando, de repente, el *statu quo* es atacado y momentáneamente desestabilizado desde dentro o desde fuera; es posible observar cómo, sólo durante los muy pocos minutos en los que la liberación parece inminente, únicamente ante la esperanza de liberarse, los seguidores de Napoleón se solidarizan y recuperan cierta dignidad, dignidad que habían perdido porque habían transformado la quinta de Longwood en un campo de batalla donde se atacan mutuamente, se reprochan sus debilidades y se odian por su mediocridad y su cobardía, un lugar cerrado, pues, en el que se consumían en su nimiedad, falsedad y vileza. Una escena puede ilustrar estos cambios en la actitud hacia los demás: son sobre todo las condesas de Montholon y de Bertrand las que lamentan, en estos momentos llenos de heroísmo y solidaridad, su anterior arrogancia y agresividad. Piden perdón a Gourgaud, quien acaba de obtener el título de duque de Longwood por su valentía de sacrificarse para que los demás puedan fugarse:

³⁶ Pérez Bowie 2006: 29.

MAD. MONTH. —¿Quién se acuerda ya de eso? (*Tiende la mano a Gourgaud.*) Soy vuestra mejor amiga.

MAD. BERT. —Yo nunca he sido amable con vos, Gourgaud. Deploro que no me deáis tiempo para cambiar de conducta. (237)

En suma, no es tan sólo Napoleón, sino también son sus fieles, que se sienten como víctimas y, simultáneamente, como espectadores de una “comedia” (240) —como dice Madame de Montholon—. Después de la “comedia”, la solidaridad entre los fieles se esfuma. Madame de Bertrand vuelve a atacar a Gourgaud con sarcasmo:

Y vos, señor duque de Longwood, dad por no dichas las únicas palabras amables que os dirigí en mi vida. ¡Sois el culpable de todo este ridículo! ¡Sois un imbécil! (241)

Continúa, pues la sórdida guerra privada en este espacio cerrado dentro del espacio cerrado donde los demás son el infierno, como en la obra de Sartre.

Como se ha visto, la atmósfera claustrofóbica y el encierro insular también tienen repercusiones psicológicas. El concepto espacial, es decir, la cárcel de Longwood dentro del lugar cerrado que es la isla de Santa Elena, una isla que además está situada al margen del mundo, muy lejos de Europa, semantiza de manera muy obvia la situación desoladora de los seguidores y asimismo del propio Napoleón en tanto que hombre político y, sobre todo, en tanto que ser humano.

2.3. *Repercusiones políticas y humanas o el imposible sueño insular al margen del mundo*

Cabe preguntarse para qué fines Torrente Ballester eligió a la figura política —y tal vez mítica— de Napoleón desterrado en Santa Elena como punto de cristalización de su obra dramática. Es cierto, los motivos de Torrente para someter a Napoleón a un proceso desmitificador son evidentes: Napoleón es la figura política de la invasión napoleónica, que siempre se ha visto como uno de los desastres más traumáticos de la historia de España. Por ello no es sorprendente que el personaje de Napoleón salga mal parado y hasta ridiculizado en *Atardecer en Longwood*: aferrándose a su gloria ya pasada y a la etiqueta rígida de la corte francesa trasladada al margen del mundo, este excomandante ataca como un toro a sus fieles, actúa como un emperador de opereta y aparece al final como un viejo ridículo de la *commedia dell'arte* sin autoridad ni poder que tan sólo logra asustar a dos criados enamorados: éste es el retrato de Napoleón pintado por Torrente Ballester.

Respecto al uso del mito para transmitir un mensaje humanístico es preciso destacar el análisis de Elizabeth Rogers de *El retorno de Ulises*. Rogers ha subrayado que el conflicto dramático de *El retorno de Ulises* se basa principalmente en el conflicto psicológico entre Ulises como héroe y Ulises en tanto que hombre. Rogers dice que Ulises “has to decide who he is”³⁷. Siguiendo esta línea argumentativa, también es posible ver en *Atardecer en Longwood* un nuevo acercamiento al conflicto psicológico que sufre el personaje de Napoleón, que tiene que elegir entre una de las dos autoimágenes: Napoleón como héroe y emperador, por un lado, y Napoleón como ser humano despojado de toda significación política, por el otro. Pero, a diferencia de Ulises, quien, según Rogers, tiene la libertad de elegir entre una vida como héroe y una vida como hombre, es menester destacar que Napoleón no tiene la más mínima libertad para elegir entre estas dos posibilidades. Tal negación de libertad corresponde con el concepto espacial de la obra: desde el comienzo la acción dramática está dominada por el *huis-clos* del espacio insular, lo que alude a la más completa falta de libertad, ya que, a diferencia de Ulises, Napoleón nunca logrará un retorno a la escena política en Europa.

No obstante, tal lectura, centrada en el aspecto desmitificador de la obra, me parece perder de vista otras facetas. Opino que la categoría del espacio y el concepto de la insularidad nos ofrecen, también a este respecto, algunas pistas concretas para hacer ver el mensaje político de *Atardecer en Longwood*. Puesto que la isla está caracterizada por su posición aislada, descentralizada y marginada, es posible establecer un paralelismo entre la insularidad del lugar y la función de Napoleón como personaje clave dentro de la configuración de los personajes: aunque aparece varias veces, no es el personaje principal. En efecto, las salidas a las tablas de Napoleón se reducen a tan sólo cuatro a lo largo de la acción dramática. Su primera aparición en el escenario subraya la discrepancia entre el pasado glorioso y la banalidad de su vida actual en la prisión de Longwood, situación que intenta disfrazar bajo un estricto mantenimiento de la etiqueta. Al interrumpir en el salón donde le espera su corte, se le compara con una bestia que sale de su jaula, como reza la acotación: «Éste, vestido de pantalón blanco, frac verde y tocado de un gran sombrero de paja, atraviesa la puerta con algo de toro que sale del toril» (210).

En efecto, tal como un toro ataca a sus “fieles” y, sobre todo, a las mujeres, cuya negligencia física crítica de manera hiriente³⁸. Lamenta la decadencia moral que reina en su pequeña “corte”.

³⁷ Rogers 1984: 119.

³⁸ García Blanco 2010: 238-239 subraya acertadamente los tres estilos de vestuario que lleva Napoleón en sus tres apariciones sobre las tablas, que marcan los tres estados de ánimo del personaje encarcelado.

La segunda aparición del personaje está dominada por la visita de la amiga inglesa Betsy, que confirma los rumores sobre la supuesta llegada de una escuadra liberadora. En esta escena, Napoleón logra recuperar su actitud majestuosa y el dominio de la situación:

Aparece el Emperador en la puerta, vestido de Coronel de Cazadores, con bicornio y espada. Los presentes se inclinan. El Emperador se detiene en el umbral de la puerta y les mira, complacido. Se oyen, lejanos, unos compases de la *Marsellesa*. (233)

Además, está en su elemento al planear una estrategia militar para escaparse de Longwood. Pero el comienzo de su operación de rescate coincide trágicamente con el “cañonazo vespertino que será señal de vuelta a la normalidad” (223), es decir, el aviso del centinela hace obvio que la liberación inminente ha sido una ilusión o un fracaso. La acotación traduce este momento clave en el que la realidad destruye la ilusión:

PIPPLETON. —(*Fuera.*) Comunicad al Emperador que, desde este momento, se retiran las guardias de las puertas.

BERT. —¿Cómo?

MONTH. —(*Recordando.*) El cañonazo de la tarde quiere decir que todo sigue tranquilo. (*Bertrand cierra la puerta y se vuelve hacia los demás, desinflado. Todos se miran. Bertrand y Montholon van hacia el armario abierto y dejan en él las escopetas. Madame de Montholon tira la suya sobre el diván. Madame de Bertrand lanza una risa histérica. Napoleón, después de una corta vacilación, se vuelve hacia la puerta y marcha. Los soldados del exterior se retiran.*)

NAP. —(*Desde la puerta, de espaldas a los demás.*) ¡Qué nadie me moleste!

(MAD. BERTRAND *vuelve a retr, convulsivamente.*)

MAD. MONTH. —¡Callad, Fanny! ¡Me crispa oídos!

MONTH. —Somos un puñado de estúpidos.

BERT. —¿Y Gourgaud? ¡Hay que avisarle, no haga una diablura!

(*Marcha corriendo.*)

MAD. MONTH. —(*Riendo convulsivamente.*) ¡Duque de Longwood! ¡Estúpido!

MAD. BERTH. —Ahora reís vos, Esther.

MAD. MONTH. —Río porque quiero. Estoy en mi derecho. Acabo de contemplar una comedia que me ha hecho mucha gracia. (*Ríe otra vez.*) Conque una escuadra liberadora, ¿eh? ¡Y vosotros dispuestos al heroísmo con escopetas de caza! (239-240)

Las risas histéricas de Madame de Bertrand subrayan, de manera ostensible, el efecto psicológico del lugar sobre los encerrados en la quinta de Longwood.

La última aparición de Napoleón es muy corta: sintiéndose molestado por el ruido de los criados enamorados, sale de su aposento “vestido con camisón y go-

rror de dormir" (243) para ahuyentar a los dos. Su aparición ridícula subraya visualmente su derrota definitiva como figura mítica. Sin embargo, Napoleón como hombre acepta su sino, como lo describe la acotación con la que termina el drama:

Napoleón husmea un momento por la habitación, ve el sable sobre la mesa, lo coge, lo coloca debajo del brazo sin la menor emoción, y sale de estampía, cerrando tras sí. (243)

Resurge aquí la imagen del toro enjaulado que se retira como en una cárcel y alaba la isla como su último refugio. Además de esto, se filtra mediante la imagen del toro enjaulado una referencia al mito de Minotauro en su laberinto.

Aparte de sufrir la falta de libertad, el personaje de Napoleón se ve completamente reducido a la más cruda banalidad de la vida cotidiana, y, al final, a este viejo ridículo del gorro de dormir que parece salir directamente de una *commedia dell'arte*. Sólo en el último momento del drama, Torrente Ballester caracteriza a su personaje mediante el gesto citado arriba que permite cierta introspección (243). Es el movimiento de un hombre que sabe muy bien que es un pobre viejo totalmente aislado, arrinconado, enjaulado y desprovisto del mínimo poder, y que ya no tiene ni recuperará jamás ni autoridad, ni poder, ni gloria. Es, finalmente, el movimiento lento y noble de un hombre que recupera aquí su dignidad humana, dignidad humana de la que ni sus carceleros ni su "corte" lograrán jamás despojarle.

3. SUEÑO INSULAR PARA LA POSTERIDAD: EL ESPACIO CERRADO E INSULAR COMO LUGAR DE MEMORIA

Si el Napoleón de *Atardecer en Longwood* no es un personaje heroico ni mítico, ¿qué función tiene entonces dentro del argumento del drama? Vemos, como he destacado antes, a un personaje reducido a su esencia humana; por consiguiente, refiriéndome al espacio cerrado e insular, asimismo es posible interpretar este espacio insular como lugar idóneo donde la esencia humana de una vida se transforma en un lugar de memoria.

Éste es el tema que más interesa a sus seguidores. En efecto, formando un fuerte contraste con el Napoleón marginado y descentralizado, los personajes colocados en el centro de la acción dramática son los de la "corte" de Napoleón: se trata de los generales más condecorados de Francia, héroes de los grandes sucesos y éxitos de las guerras napoleónicas. Como el propio Napoleón, todos saben muy bien que ya son figuras del pasado que sólo pueden salvarse del olvido en el caso de que logren autoposicionarse dentro de las memorias de Napoleón destinadas en forma de libro a la posteridad. Unidos por esta meta común, pero detestándo-

se sin embargo, los hombres de su corte ven la función del exemperador bien definida: Napoleón es el “lugar” donde reside la memoria. Por ello quieren despojar a Napoleón de sus recuerdos sobre su pasado heroico, sobre sus triunfos militares y su gloria. No lo hacen para mantener vivo el mito de Napoleón; por el contrario, lo hacen más bien para garantizarse a sí mismos un “lugar” en los libros historiográficos que transformarán a Napoleón en un lugar de memoria. Gourgaud lo dice claramente, en un tono irónico:

Hemos venido a Santa Elena por desinterés y por pasar el rato. Escribimos nuestras memorias no sólo vos, sino yo también, y el doctor y todos los demás, incluso Madame de Montholon, a quien corresponden los capítulos galantes, por desinterés y por pasar el rato. ¡Es tan tranquila y monótona esta vida! [...]

¿Quién que no sea un imbécil puede pasar unos años junto al hombre más grande y desventurado de Europa sin caer en la tentación de robarle un poco de su gloria? [...] Confesadlo, conde: el Emperador es para vos un bonito negocio, aunque algo incómodo de momento. (206-207)

Resumiendo los diversos efectos del concepto espacial de *Atardecer en Longwood* —los efectos dramatúrgicos, psicológicos, políticos y humanos—, se puede decir que la obra presenta el fin trágico de una de las grandes figuras de la política europea, lo que conlleva todas las consecuencias humanas de tal fracaso rotundo. Pero no es la figura mítica ni el proceso desmitificador los que se encuentran en el centro de interés; es más bien la pura esencia humana la que está focalizada en *Atardecer en Longwood*. Conforme con el concepto espacial de la insularidad, se ha marginado y descentralizado al héroe. El efecto de tal descentralización del héroe también es que se focaliza la “corte” del exemperador: gira alrededor de Napoleón un grupo de figuras también políticamente marginadas y acabadas. Su única meta es posicionarse como personajes brillantes e influyentes en las memorias del ex jefe de Estado y héroe militar convertido en personaje mítico en Europa, mientras que es, simultáneamente, en su encierro insular, un ser humano destrozado, caricaturesco y casi deplorable que realiza la vanidad de la gloria.

La inalterable insularidad del lugar, el *huis-clos* de Longwood en tanto que cárcel dentro del espacio cerrado de la isla, son signos de la imposibilidad de liberación, fuga, retorno y —sobre todo— gloria. Más allá del caso particular de Napoleón, Torrente Ballester ataca todo un abanico de conductas políticas para hacer ver la verdad humana. Es precisamente este aspecto el que aproxima a Torrente Ballester a la Generación Realista y su teatro crítico y desmitificador. El hecho de que Torrente haya dedicado su obra a Ignacio Arenillas López de Chaves parece confirmar mi hipótesis según la cual *Atardecer en Longwood* no es tan sólo un eslabón de la reescritura desmitificadora de grandes mitos europeos, sino

sobre todo una pieza tanto realista como alegórica que nos brinda, mediante la configuración del espacio cerrado y el concepto de la insularidad, la esencia y condición humanas de una cierta configuración política.

BIBLIOGRAFÍA

- ARENILLAS DE CHAVES, Ignacio (1976): *El proceso de Besteiro*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- ASZYK, Urszula (2011): “*Teatro Español Contemporáneo* de Gonzalo Torrente Ballester: sus dos ediciones, estructura y contenido”, en: Becerra, Carmen (ed.): *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 191-203.
- BAINVILLE, Jacques (1931): *Napoléon*. Paris: Fayard.
- BAUER-FUNKE, Cerstin (2007): *Die “Generación Realista” – Studien zur Poetik des Oppositionstheaters während der Franco-Diktatur*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- BECCERRA SUÁREZ, Carmen (2003): “El teatro de Cervantes en Gonzalo Torrente Ballester”, en: *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro* 5, 227-238.
- (ed.) (2005): “Sobre ínsulas y caballeros”, en: *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos* 3.
- CAMPAL FERNÁNDEZ, José Luis (2010): “Entrevista a José A. Pérez Bowie, catedrático de Literatura. El teatro intelectual de Torrente Ballester”, en: *La Ratonera: Revista asturiana de teatro* 29, 117-120.
- CELMA VALERO, María Pilar y GONZÁLEZ, José Ramón (2010): *Lugares de ficción: la construcción del espacio en la narrativa actual*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- GARCÍA BLANCO, Pablo (2010): *Contra la placidez del pantano: el teatro de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José Ramon (ed.) (2011): “Ciudades, espacios y geografías en Gonzalo Torrente Ballester”, en: *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos* 9.
- GREGORY, Desmond (1996): *Napoleon’s Jailer: Lt. General Sir Hudson Lowe: A Life*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press.
- HELMICH, Werner (2007): “Theorie und Praxis der Mythendenunziation bei Barthes und Torrente Ballester”, en: Jünke, Claudia y Schwarze, Michael (eds.): *Unausweichlichkeit des Mythos. Mythopoiesis in der europäischen Romania nach 1945*. München: Meidenbauer, 81-111.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (1986): “Introducción a Gonzalo Torrente Ballester: el teatro”, en: *Anthropos* 66-67, 61.
- KLESMANN, Eckart (2000): *Napoleon. Ein Charakterbild*. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger.
- LENTZ, Thierry (1998): *Napoléon. “Mon ambition était grande”*, Paris: Découvertes Gallimard. Histoire.

- LOUREIRO, Ángel G. (1984): "El espacio en *La sagafuga de J.B.*", en: *ULULA: Graduate Studies in Romance* 1, 9-18.
- (2006): "Torrente Ballester: lugares de lectura, lugares de escritura", en: *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos* 4, I-X.
- MAESTRO, Jesús G. (2001): "Hacia una poética del teatro de Gonzalo Torrente Ballester: de la experimentación a la desmitificación", en: Paulino Ayuso, José et ál. (eds.): *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Editorial Complutense, 163-187.
- MONTHOLON [Charles Tristan de] (1847): *Récits de la captivité de l'Empereur Napoléon à Sainte-Hélène*. Vol. 1. Paris: Paulin.
- MOSER, Christian (2005): "Archipele der Erinnerung: Die Insel als Topos der Kulturalisation", en: Böhme, Hartmut (ed.): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 408-432.
- NAVAS, Gonzalo (2011): "Gonzalo Torrente Ballester y la historia como ironía", en: Becerra, Carmen (ed.): *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 111-121.
- OCAMPO, Emilio (2011): "The attempt to rescue Napoleon with a submarine: fact or fiction?", en: *Napoleonica. La Revue* 11, 11-31.
- PAULINO AYUSO, José (2010): "Torrente Ballester y el teatro histórico español. Algunas notas de reflexión y crítica", en: *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos* 8, 93-120.
- PÉREZ, Janet (2010): "El teatro de Gonzalo Torrente Ballester", en: Becerra, Carmen y Fernández-Cid, Miguel (eds.): *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid/Santiago de Compostela: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Fundación Gonzalo Torrente Ballester, 47-65.
- (2011): "Fragmentos de autobiografías en la obra de Gonzalo Torrente Ballester", en: Becerra, Carmen (ed.): *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 33-45.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2006): *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*. Vilagarcía de Arousa (Pontevedra): Mirabel.
- (2010): "Gonzalo Torrente Ballester, teórico y crítico del teatro", en: Becerra, Carmen y Fernández-Cid, Miguel (eds.): *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid/Santiago de Compostela: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Fundación Gonzalo Torrente Ballester, 67-85.
- PLAZA-AGUDO, Inmaculada (2011): "Mitos e identidad femenina en el teatro de Gonzalo Torrente Ballester: *El retorno de Ulises* (1946)", en: Becerra, Carmen (ed.): *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 333-347.
- ROGERS, Elizabeth S. (1984): "Myth, Man, and Exile in *El retorno de Ulises* and *¿Por qué corres, Ulises?*", en: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 9.1-3, 117-130.
- SELLÉS, Carmen Luna (2007): "*Las islas extraordinarias*: un 'divertimento' distópico", en: *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos* 5, S. 33-52.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1950): *Atardecer en Longwood*, Madrid: Haz.
- (1982): *Teatro*. 2 vols. Barcelona: Destino.

- (1982): *Atardecer en Longwood*, en: Torrente Ballester, Gonzalo: *Teatro*. Vol. 2. Barcelona: Destino, 191-243.
 - (1992): “Una petición fiscal [1976]”, en: Torrente Ballester, Gonzalo: *Torre del aire*. Ed. y pról. de César Antonio Molina. La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña, 275-279.
- WINECOFF, Janet (1965): “The Theater and Novels of Gonzalo Torrente Ballester”, en: *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 48.3, 422-428.
- YAMAGUCHI, Hajime (2001): “Torrente y su teatro”, en: Paulino Ayuso, José *et al.* (eds.): *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Editorial Complutense, 149-161.

LA DESMITIFICACIÓN DEL PODER EN UNA CRÓNICA DRAMÁTICA
DE LA HISTORIA AMERICANA: *LOPE DE AGUIRRE*
DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Wilfried Floeck
Universidad de Gießen

“Las Indias cambian a los hombres.”
(Lope de Aguirre, I, 3)

En su importante ensayo teórico “Razón de ser de la dramática futura”, que había publicado en octubre de 1937 en la revista falangista *Jerarquía*, Gonzalo Torrente Ballester se pronunció a favor de grandes temas universales para la nueva dramaturgia nacional. Según él, el objetivo de la dramática futura no consistía en representar conflictos privados en el sentido de la “alta comedia”, sino en buscar temas épicos y mitológicos y sumergirse “en lo eterno humano”. “Mito, Mágica, Misterio. Y también épica nacional, hazaña” (en: Mainer 1971: 215). Cuando Torrente Ballester escribió tales palabras, pensaba, en primer lugar, en un drama religioso; una tragedia concebida como liturgia del nuevo imperio nacional falangista. En el milagro *El viaje del joven Tobías*, escrito en su cuarto estudiantil de la Ciudad Universitaria de París en el mismo año que el ensayo teórico, y en el auto sacramental *El casamiento engañoso*, escrito dos años más tarde, las alegorías del bien y del mal, de Dios y del Diablo se enfrentan en una lucha implacable por el alma humana que termina en la salvación eterna del hombre. Mientras que en el milagro se juega el destino del Tobías del Antiguo Testamento, en el auto sacramental el autor transfiere la lucha entre las potencias contrarias a la actualidad. Aquí el hombre sucumbe por las intrigas de Leviathán a los mecanismos de la sociedad industrial y de consumo, del moderno sistema bancario y de la técnica para liberarse, finalmente, con la ayuda de Iglesia y sus ayudantes, de sus garras peligrosas. En el orden de la sociedad falangista —tal es el mensaje de la obra— capital y técnica sirven al hombre y no al revés.

Un año más tarde Torrente Ballester se dedica a una temática más secular, pero que correspondía, al mismo tiempo, perfectamente al objetivo formulado poco antes: “Y también épica nacional, hazaña”. Se ocupa del tema de la Conquista, que en la dramaturgia nacional desde el Siglo de Oro hasta la actualidad había dado lugar a una representación triunfalista en la que poder político y misión católica se habían unido para ilustrar la gloria nacional de un imperio que con el espíritu de la falange había alcanzado su última realización. Desde Lope, Tirso y Calderón a través de Comella, Avecilla y Pastor hasta Villaespesa, Pemán y Madariaga, los dramaturgos de la Conquista habían celebrado “las hazañas” de los grandes conquistadores y su contribución a la gloria nacional. Con su recurrencia a la temática de la Conquista, Torrente Ballester parecía unirse a la larga falange de los celebradores de un evento que el cronista de la corona Francisco López de Gómara, en la dedicatoria de su crónica a Carlos V, había llamado ya en 1552 “la mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió”.

Sin embargo, la cosa no se presentaba tan clara y simple. Ya el título de la obra tenía que sorprender a los lectores contemporáneos: Lope de Aguirre no pertenecía a los héroes consagrados de la historia nacional. Todo lo contrario, con Lope de Aguirre, el gran rebelde contra Dios y el Rey, el carnicero no solo de los indígenas, sino de los soldados españoles que no querían seguirle en su rebelión, el antihéroe por excelencia, “Ira de Dios y Príncipe de la Libertad”, como hacía llamarse a sí mismo (Torrente 1991: 143), Torrente Ballester había elegido a un protagonista que no servía para un discurso triunfalista. Por razones fundadas, en España Lope de Aguirre nunca había sido elegido como protagonista de un drama sobre la Conquista.

La figura del antihéroe no era algo nuevo en el teatro de Torrente Ballester. Ya en el misterio y el auto la alegoría del mal tenía un papel esencial. Según Jesús G. Maestro, el “personaje nihilista” es una figura importante del personal dramático del escritor ferrolano, presente en casi todos sus dramas (Maestro 2000: 11ss.; cf. también Iglesias 1986; García Blanco 2010: 25). Ciertamente, el personaje nihilista siempre encuentra su antípoda positiva: a Asmodeo se opone san Rafael, alias *Azarías*, a Leviathán se oponen las Virtudes, Iglesia y el Profeta como representantes de Dios, a Ulises se opone Penélope, etc. También en *Lope de Aguirre* existen los buenos, por un lado la joven Elvira, hija de Aguirre, y, por otro, el joven cronista Pedrarias de Almesto. Pero Elvira no tiene un papel esencial; hasta es muerta a manos de su propio padre. Es verdad que Aguirre es derrotado y que Torrente hace matarlo al final —en contra de la verdad histórica— por la espada de Almesto y que, de esta manera, el orden será restablecido por Almesto como representante leal del poder y del rey, pero en realidad Lope de Aguirre como encarnación del mal domina toda la obra.

Y todavía peor: Aguirre no es una excepción entre los conquistadores españoles, todo lo contrario, los otros capitanes y hasta los simples soldados no son mucho mejores. El jefe de la expedición, el conquistador Pedro de Ursúa, se ocupa únicamente de su amor por Inés; su sucesor, Fernando de Guzmán, no es nada más que una marioneta de Aguirre y los soldados no corresponden en nada al ideal del soldado cristiano. El narrador instruye al espectador ya desde su introducción al drama con palabras más que claras: “Aquellos hombres no eran santos ni ejemplares paladines, sino hombres apasionados y violentos, furiosos, pecadores, notables por la audacia y también por la desdicha” (Torrente 1982, I: 219s.). Por añadidura, uno de los soldados caracteriza ante el joven cronista a sí mismo y a sus camaradas con palabras no menos evidentes: “¿Qué de bueno hallarás entre nosotros, joven Pedro Arias, sino los siete pecados capitales? Disparados contra lo humano y lo divino, endemoniados y blasfemos, ni tenemos temor del Rey. Esas magníficas cualidades que nos suponías las dejamos en España al partir. Las Indias cambian a los hombres” (230).

Esto es un discurso completamente nuevo sobre la empresa nacional de la Conquista, idealizada y triunfalizada desde hacía más de cuatro siglos en la dramaturgia nacional. Es un discurso que revela ya las primeras señales de una desmitificación que, en realidad, solo se manifiesta abiertamente a partir de los últimos años sesenta y, sobre todo, alrededor del año 1992, fecha del Quinto Centenario, que provocó no solo en el Nuevo, sino también en el Viejo Mundo, incluso en España, la revisión del discurso triunfalista (cf. Floeck y Fritz 2009: 9-37).

¿Cómo explicar esta aparente provocación contra una de las empresas más sagradas e idealizadas de la historia nacional, y además por un autor del que sabemos que en 1940/1941 era todavía un adepto fervoroso del falangismo, admirador de José Antonio Primo de Rivera y amigo de Dionisio Ridruejo, Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco? Es bien sabido que la crisis creativa e ideológica de Torrente Ballester, su fracaso tanto político como teatral y su paulatino distanciamiento del franquismo se manifestaron solo dos años más tarde. En 1940 parecía imposible un drama en el que los antihéroes ocuparan el espacio dramático para sucumbir solo en el último momento. Ingrid Galster y recientemente también Gerno Arnscheidt —siguiendo una idea de Vossler— creen poder solucionar el enigma reconociendo en el protagonista la alegoría del “rojo”, encarnación de todo mal, que, finalmente, es vencido por el Estado, símbolo del Estado franquista (Galster 1996: 537ss.; Arnscheidt en: Floeck y Fritz 2009: 251-269).

Algunos años antes, el joven Miguel Hernández había hecho ya en su auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* de la alegoría del DESEO el caudillo de una revolución con hoz y martillo: “¡Venganza!, ¡ea! // La revolución social // he de armar en cuanto pueda. // [...] // hoz y martillo serán //

vuestra muerte y nuestro lema; // todas las malas pasiones: // la lascivia, la vileza // de la envidia, la ira roja, // la indignación roja y negra // y el rencor descolorido, // nuestra más firme defensa” (Hernández 1976: 557). Pero en la obra de Torrente Ballester la situación es mucho menos clara.

La interpretación ideológica y, sobre todo, política de la obra de Torrente Ballester no es fácil. Ya desde sus primeros ensayos teóricos el autor se pronuncia tanto en contra del puro arte por el arte, que —según él— conduciría a la deshumanización del arte, como en contra de cualquier compromiso ideológico directo y de un didactismo abierto (cf. Pérez Bowie 2006: 44). Pone el acento sobre la función social del teatro, pero una función social que no consiste en una instrucción, sino más bien en una elevación religiosa del espectador: “Decimos que la expectación religiosa logra la unidad personal partiendo de un estímulo que penetra muy en lo hondo humano y ordena desde él y en su virtud todos los estratos del ser” (en: Mainer 1971: 219). Esta concepción supone una obra de arte bastante compleja y abierta, cuyo sentido se revela a cada receptor solo a través de una lectura personal y una participación activa, lo que exige “un público educado”¹.

La situación de Gonzalo Torrente Ballester y de su obra dramática dentro del campo literario determinado por la ideología falangista y la política franquista en los años durante y poco después de la Guerra Civil es igualmente bastante compleja, tanto ideológica como estéticamente. El autor no se deja acaparar completamente y sin más por el campo predominante de su tiempo. Ya el hecho de que ninguno de sus dramas fuera estrenado y pudiera alcanzar un éxito de público tendría que hacer pensar. La frustración que esta situación provocó en el autor contribuyó bastante a su crisis interior y a su creciente escepticismo frente a todo poder, que no solo lo distanciaba del campo ideológico oficial, sino que le alejó igualmente del teatro hasta dedicarse, a partir de finales de los años cuarenta, enteramente a la crítica y a la novela². Además, según las propias palabras del autor, su crisis ideológica es anterior al año 1942 y se manifiesta justamente en los meses de la redacción de *Lope de Aguirre*³. Antes de volver al asunto quisiera presen-

¹ Ibíd.; sobre su concepto del arte cf. también *Ensayos críticos* 1982: 147ss.; cf. también García Blanco 2010: 61ss.

² Cf. Torrente Ballester en el prólogo a su *Teatro*, 1982, I: 9ss.; *Teatro*, 1982, II: 309s.; cf. también García Blanco 2010: 191ss.

³ En sus conversaciones con Carmen Becerra dice al propósito: “Mi evolución ideológica es muy anterior, viene del año 40 y hace crisis de grupo el año 42 (cuando destierran a Ridruejo, echan a Serrano Súñer y cuando la revista *Escorial* pasa a ser dirigida por otro señor), entonces yo ya tengo publicada *República Banataria*, cuyo manuscrito se lee en la revista *Escorial*. Pero no puedes homologar mi caso con el de mis compañeros de grupo” (Becerra 1990: 100). Por otro lado, es bien sabido que Torrente se esforzó más tarde por disminuir su implicación con el franquismo.

tar un breve análisis de la obra que permita quizás dar una respuesta más sólida y mejor fundada a las cuestiones evocadas.

Desde los inicios de su creación dramática Gonzalo Torrente Ballester está marcado por su afán de renovar el teatro español de su tiempo. A pesar de su “aristotelismo militante”, destacado por Pérez Bowie (2006: 22ss.; Pérez Bowie, en: Becerra y Guyard 2008: 144ss.) en su análisis de la crítica teatral del autor, no es el modelo del teatro burgués y realista, el modelo decimonónico de la “alta comedia” el que le interesa, sino que es el teatro vanguardista de los años veinte y treinta el que lo fascina y quisiera seguir y desarrollar. Sus modelos no son ni Benavente, ni Arniches, ni los hermanos Álvarez Quintero, sino Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, García Lorca, Alberti en España y Meyerhold, Reinhardt, Craig, Pirandello, Poe y Claudel en el extranjero. Su teatro puede situarse dentro del movimiento de una reteatralización que caracteriza el teatro europeo de la vanguardia histórica⁴. A este intento de renovación corresponde también el recurso a formas teatrales populares de la Edad Media y del Siglo de Oro, como el milagro en *El viaje del joven Tobías* o el auto sacramental en *El casamiento engañoso*. El teatro popular religioso conoció en los años veinte y treinta, en efecto, una reactivación enorme, debida tanto a su carácter antirrealista y teatral como a su afán existencialista. Óscar Cornago Bernal habla del redescubrimiento de la teatralidad de lo sagrado en la era de la vanguardia histórica⁵. Bajo el franquismo la predilección por el teatro religioso y, sobre todo, por el auto sacramental continuó, pero, esta vez, con la intención de fortalecer el nacional-catolicismo como una de las bases ideológicas del régimen. Claro está que los dramaturgos que, ideológicamente, se consideraban cercanos del régimen no siguieron, en esto, el modelo albertiano de un “auto sacramental sin sacramento” (cf. Torres Nebrera 1982: 87), sino que restablecieron el dogmatismo católico del modelo calderoniano. Por otro lado, sabemos que Torrente estimaba mucho el auto de Alberti, que consideraba como una obra excepcional⁶. En todo caso, lo que es cierto es que también el falangista Torrente Ballester manifestaba —por lo menos en *El viaje del joven Tobías*— primeras señales de heterodoxia. Su humor particular, las múltiples alusiones anacrónicas al tabú incestuoso y al psicoanálisis freudiano y, sobre todo, la ironía abierta de algunos pasajes le procuraron problemas con la censura eclesiástica y contribuyeron seguramente al hecho de que la obra no se estrenara en vida del autor.

⁴ Cf. Fischer-Lichte 1990, II: 163ss.; Pérez 1984: 1ss.; García Blanco 2010: 18, 27ss.

⁵ Cornago Bernal 2003: 95ss.; en lo que se refiere al auge del auto sacramental, cf. De Pao 1992; Reck 2010: 179ss.

⁶ Cf. su crítica de la obra en *Ensayos críticos*, en: *Teatro*, II, 1982: 506-528.

La posición dogmática de *El casamiento engañoso* era ya más evidente, pero, por otro lado, es bien sabido que la forma genérica y su carácter ortodoxo le sirvieron en primer lugar para ganar el premio de un concurso nacional del mejor auto sacramental de 1938 y las cinco mil pesetas correspondientes, que el autor necesitaba para el sustento de su joven familia (cf. Pérez 1984: 10s.; Hörr 1997: 224). En realidad, Torrente habría preferido escribir como reacción al libro de Spengler sobre el hombre y la técnica un “drama más o menos expresionista” al que el autor quiso restituir el texto todavía en 1982 (Prólogo a *Teatro*, 1982, I: 18).

Tampoco en sus siguientes dramas seculares el tema religioso perdió en importancia. Esto se muestra particularmente en la crónica dramática *Lope de Aguirre*, que escribió en 1940/1941. Como profesor de Historia, Torrente se interesó ya desde finales de los años treinta por la historia de América⁷. Entre 1939 y 1942 impartió clases de Historia de América en la Universidad de Santiago. A principios de 1940 escribió una “breve biografía esquemática” titulada *Lope de Aguirre, peregrino*⁸. Tuvo la idea de escribir una trilogía con el título de *Los Conquistadores*. *Lope de Aguirre* estaba previsto como uno de los tres dramas (cf. Torrente 1982, II: 247). Como tantos otros proyectos dramáticos, los dos dramas restantes nunca se realizaron. Bajo el régimen de Franco el discurso triunfalista de la Conquista conoció una nueva revitalización, como el autor destacó años más tarde en el prólogo a la edición de su teatro: “Quiero recordar que, por aquellos años, se usaba de la conquista española de América como tema útil para la restauración del orgullo nacional [...]. La gente deseaba identificarse con Hernán Cortés o Pizarro, y lanzarse con la mayor seriedad, a la reconquista de las Indias, que tenían por tarea mollar”. Pero Torrente —según sus propias palabras— no quiso seguir esta boga triunfalista: “A mí, curiosamente, me atrajeron las figuras disconformes, los rebeldes, y sus conductas fueron objeto de comentario y estudio en mis cursos” (Torrente Ballester 1982, I: 19).

Además, si bien el autor quiso situar a sus protagonistas en su contexto histórico, no pretendió reconstruir la historia y presentar un drama documental, “hacer arqueología dramática” (Torrente 1982, I: 217). Lo que le fascinó en el personaje de Aguirre no era su carácter histórico, sino simbólico; y Aguirre era para Torrente, en primer lugar, el símbolo de la insaciable codicia humana de poder. El poder es uno de los temas más importantes en el teatro de Torrente Ballester; en *Lope de Aguirre* es —como en *República Barataria*— el tema central. Para la

⁷ Pérez Bowie (2006: 55) destaca el interés de Torrente por el drama histórico en general, particularmente por un teatro histórico que propone “una reflexión moral plenamente válida para el presente de los espectadores” (2006: 55).

⁸ Edición moderna en Torrente Ballester 1987: 119-153; la cita es de la página 120.

mayoría de los conquistadores la fuerza motriz para pasar al otro lado del Atlántico no era la propagación de la fe, sino la búsqueda de riqueza y también de amores fáciles, la famosa y muchas veces criticada codicia de oro y sexo, encarnado en el drama por el mítico Eldorado y por la seductora Inés, modelo de la *femme fatale*, que no solo logra apartar a Ursúa de sus deberes como jefe de la expedición, sino también ocupar los anhelos eróticos de todos los soldados. Aguirre es consciente de que la búsqueda del famoso Eldorado es el primer objetivo de los miembros de la expedición. Pero para él “ambiciones de oro son pequeñas ambiciones”, que no le interesan, como lo explica a su ayudante portugués Antón Llamoso, “el perro más cruel que se recuerda”, como Torrente escribe en su biografía de Aguirre (1991: 134). Lo único que le interesa a él es el poder, pero no el poder bajo el mandamiento del Rey o de Dios, sino el poder absoluto y sin límites: “¡Mandar porque le da la gana, en tu nombre y en el de Satanás, sin que nadie discuta poderes y ponga límites al albedrío, eso vale la pena”⁹! Para alcanzar este objetivo Aguirre está dispuesto a cometer todas las atrocidades imaginables, a matar implacablemente a todos los que se oponen a este deseo de poder, a repartir miedo y terror tanto entre sus enemigos como entre sus amigos. Para alcanzar este objetivo Aguirre se transforma en el gran rebelde contra el Rey y Dios, a los que desafía públicamente:

Mi voluntad triunfa sobre los hombres y sobre los sueños mismos de mi alma. ¡Lleval al Rey la nueva, llevádsela a Dios también! ¡En medio de la selva pongo mi grito en el cielo y desafío a los poderes que gobiernan el mundo y las estrellas para que estorben mi camino hacia la gloria más excelsa! (288).

En la obra de Torrente Ballester el personaje del conquistador se ha transformado en el símbolo del poder deshumanizado, del poder sin límites morales. Más que una desmitificación del conquistador (porque Aguirre nunca había sido un mito), la obra constituye una desmitificación del poder sin bases jurídicas ni religiosas.

Pero el Aguirre de Torrente Ballester es más que un simple rebelde ambicioso. Lo que a Torrente le interesa es el análisis psicológico de un carácter bastante complejo, que detrás de su violencia y ambición esconde rasgos de una humanidad enterrada. El cruel Aguirre es también un tierno padre que ama a su hija hasta matarla al final de su derrota para protegerla de la deshonra y la maldad de los hombres. Aguirre siente, además, un amor y respeto inexplicables por el joven Pedrarias, en el

⁹ Torrente 1982, I: 236. Véase igualmente: “¡Mi corazón se me salta, pujante, y Dios estorba mi grandeza! ¡Mi libertad se ahoga en sus trabas, mis pasiones enormes lo rechazan y en sus normas no cabe mi vida poderosa! ¡Mi voluntad potente exige mando: ni con Dios ni con el Rey quiero partirlo! ¡Dios es un sueño de cobardes, y en su presencia me yergo en desafío”! (252).

que reconoce instintivamente lo que él mismo ha perdido: el estatus del ángel bueno y puro. El ateo Aguirre evoca a cada momento al Dios del que ha renegado. Aguirre es un ángel caído que todavía se acuerda de su anterior unión con Dios, al que no logra desterrar completamente de su memoria. Por eso, Aguirre es también un hombre desesperado, preso en una soledad existencial que no le permite dormir en paz y le obliga siempre a buscar la compañía de su ayudante y, sobre todo, de su hija Elvira. Esta es la única persona que reconoce su desesperación existencial y no ve en él únicamente un criminal, sino también un hombre desgarrado:

Y yo le veo angustiado en soledad, gimiendo siempre doloridas sinrazones, perseguido de fantasmas que conturban su escaso sueño y llamándome a grandes voces, a espantables voces, para librarle de ellas. Hay un gran dolor en su alma que se la recome y deja sin sosiego. ¡No conoce momento de paz sino cuando mi presencia aleja a los demonios malos y le recuerda el amor inmenso que me tiene! Tengo lástima de él y no puedo creerlo tan malo viéndolo tan desdichado (239s.).

En una escena muy impresionante Torrente Ballester logra teatralizar el desgarramiento interior de su protagonista ilustrándolo mediante su persecución por los espectros de su propia conciencia, que en sus noches sin sueño le roban la paz.

Además, la codicia de poder de Aguirre no tiene solo su fin en sí. Ciertamente, la posesión del poder ilimitado le da la conciencia de ser omnipotente, de poder competir no solo con el Rey, sino con Dios mismo. Pero por añadidura, sus actos extraordinarios —sean buenos o malos— le aseguran que puede sobrevivir en la memoria de los hombres. Se compara con los grandes héroes de la historia, como Alejandro o César, que a través de sus actos lograron sobrevivir en la memoria colectiva de la humanidad. Como el Aguirre que Unamuno había presentado en un artículo de 1920 (cf. Galster 1996: 350ss.), el protagonista de Torrente está atormentado por un sentimiento trágico, el miedo de caer con la muerte en la nada de un olvido existencial. Con sus actos monstruosos quiere grabarse inextinguiblemente en la memoria de los hombres y superar, de esta manera, la muerte. Su sed de inmortalidad no puede soportar un olvido existencial, un apagamiento de su yo: “La muerte me dice que mi ser acaba conmigo: queda mi memoria, que es parte de mí. ¿Qué más da que sea buena, o mala, o mediana? Lo importante es sobrevivir en los demás. Mientras haya hombres que te recuerden, para amarte o para maldecirte, tu ser no desaparece” (321). Aguirre le regala a Pedrarias de Almeyda también su vida porque espera sobrevivir en la crónica que este ha decidido escribir sobre la expedición y las “hazañas” del caudillo¹⁰. El drama *Lope de*

¹⁰ “Te regalo la vida para que seas mi Plutarco. Te libro de ligaduras. Te doy espada y arcabuz para que te defiendas. Te acompañaré hasta la linde del campamento para que no hayas mal

Aguirre es más que un drama histórico o político, es un drama profundamente existencialista en el que se tratan problemas esenciales del ser humano.

Tanto la elección de Lope de Aguirre como protagonista de un drama sobre la Conquista como la modelación de su carácter complejo por parte del autor distinguieron el drama de Torrente Ballester de la gran mayoría de la creación teatral de su tiempo, sobre todo de los años cuarenta. Pero no solo su contenido, sino también su configuración estética lo destacaron de la masa de las producciones dramáticas. En *Lope de Aguirre* no se encuentra mucho de su supuesto “aristotelismo militante”. A pesar de su proximidad a la ideología falangista, Torrente se sintió —como ya hemos destacado— más cerca del modelo teatral vanguardista que del modelo realista de su tiempo. Se consideró uno de los renovadores del teatro español de su tiempo, aunque habla en su *Diario de trabajo*, en una nota del 20 de julio de 1942, bajo la impresión de su frustración teatral, de su “disparatada idea de ‘revolucionar el teatro español’” (Torrente 1982, II: 310). En *Lope de Aguirre* se manifiesta claramente ese afán experimental y su deseo de renovar el teatro actual.

A pesar de su reparto en tres actos —o, más exactamente, en tres jornadas, como se dice a la manera del Siglo de Oro— y de una acción que, a grandes rasgos, se desarrolla de forma lineal, no se trata de un drama cerrado en el sentido aristotélico. Además, como el autor explica ya al principio de su drama en una nota detallada sobre la decoración (Torrente 1982, I: 217s.), los acontecimientos dramáticos acontecen sin unidad de tiempo ni lugar. Se desarrollan, más bien, de forma episódica; se dividen en 31 breves escenas o secuencias en las que se presentan distintos sucesos de la expedición por el Amazonas hasta su llegada a la isla Margarita y la tierra de Venezuela. Los episodios configuran los hechos desde la revuelta de Aguirre hasta su muerte violenta. Los distintos lugares no se sitúan geográficamente de manera exacta; además, están concebidos de forma simultánea. El cambio de un lugar a otro se realiza por el cambio de la luz. A veces, algunos episodios se representan simultáneamente en varios lugares. Así se provoca la impresión de movimiento y se consigue “que el público reciba la sensación efectiva de que se trata de una tropa en marcha” (217).

Otro efecto de la estructura episódica de la acción es que se provoca así un efecto narrativo, la impresión de asistir a una “crónica dramática”, como reza el subtítulo del drama. Ese carácter épico tiene que comprenderse en el contexto de la renovación teatral y de la reteatralización de los años de la vanguardia histórica y es

encuentro con mis soldados. ¡Tendrás que decirlo en tu historia! Ya eres libre. Vete con los del Rey, ven contra mí y mátame si puedes. ¡Pero guarda tu vida, tu preciosa, tu importante vida! La memoria de mis hechos se encierra en ella” (333s.).

uno de los procedimientos más típicos del teatro de Torrente (cf. Maestro 2000: 7; Maestro, en: Becerra y Guyard 2008: 20s.). Ya en sus primeras obras religiosas había conseguido este efecto por dos técnicas conocidas ya en el teatro nacional clásico. En *El viaje del joven Tobías* introduce al público en el tema de la acción dramática a la manera de la Comedia del Siglo de Oro mediante una *Loa*, redactada por sus amigos Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco. En *El casamiento engañoso* inventa un Argumentador que explica al público la esencia del auto sacramental y el tema y objetivo del siguiente drama. Varias otras técnicas metateatrales —como, por ejemplo, la introducción de coros o el uso de anacronismos con efectos de ironía distanciadora— refuerzan igualmente la ruptura de la ilusión dramática. En nuestro drama el autor explica en un prólogo en propia persona —o, más correctamente, por la boca de un Faraúte— el contexto histórico de la acción y su manera de configurarla. Varios años antes de la recepción de Brecht en España, tales procedimientos ilustran el afán innovador de Torrente que, años más tarde, en el prólogo a la edición moderna de su teatro, escribió a propósito: “[...] me vi obligado a casi inventar lo que después llamaron el ‘procedimiento épico’” (Torrente 1982, I: 20).

El carácter antiilusionista y antirrealista es igualmente típico del teatro experimental de la vanguardia histórica. “El teatro moderno es antirrealista”, escribió Azorín ya en 1927 (Azorín 1961: 925), y Torrente Ballester le siguió en esta opinión sin restricciones. En la obra teatral de Torrente este aspecto no se consigue solo mediante los procedimientos épicos mencionados. En los dos dramas religiosos el carácter simbólico ya es obvio por la introducción de las figuras alegóricas y de un mundo espiritual. En *Lope de Aguirre* el autor no intenta reconstruir la historia verdadera del conquistador y no es su intento hacer, según sus propias palabras, “arqueología dramática” (217), ni en los trajes, ni en la caracterización de los protagonistas, ni en el lenguaje. Quiere, más bien, dejar libre curso a su fantasía e imaginación, sin las que una verdadera creación artística no es posible para él. En *Lope de Aguirre* su antirrealismo se manifiesta, además, en la inclusión del subconsciente del protagonista, cuyas pesadillas se teatralizan en forma de espectros con los que Aguirre entra en una lucha despiadada en pleno escenario delante de los ojos del público. En la novena escena de la primera jornada la voz de una de sus fantasmagorías logra hacer sonar hasta el mismo silencio que envuelve todo el escenario y le hace sentir su desesperación existencial. En la cuarta escena de la tercera jornada Aguirre lucha con los espectros de sus víctimas asesinadas, que lo acosan y lo insultan, pero aquí también lo que le causa más temor es que “el silencio pone espanto en mi alma” (313). Por eso despierta a patadas a su ayudante para que le salve de ese vacío silencioso. Pero los espectros de su mala conciencia nunca lo impulsan al arrepentimiento, todo lo contrario, a la manera de *El hombre deshabitado* de Alberti, Aguirre le echa la

culpa de sus maldades a su Creador¹¹, con la diferencia de que él no puede contar con la comprensión de su autor.

Volvamos, al final, a la cuestión del mensaje que Torrente Ballester quería transmitir a su público con su “crónica dramática”. Seguramente, era más que la condena caricaturesca del “rojo español” en la figura de su protagonista. Mientras que al inicio de su biografía del vasco había escrito que quería escribir la vida “del más rojo y atormentado de todos los españoles” (Torrente 1991: 121), en su drama sustituyó el adjetivo “rojo” por “ambicioso” (Torrente 1982, I: 219). Aparentemente, en su drama quiso impedir todo compromiso ideológico y político demasiado concreto. En efecto, el Aguirre del drama no se deja reducir al mero símbolo de un rebelde criminal o de una ideología política. En primer lugar, es una obra que, dentro de la producción teatral de su tiempo, destaca tanto por su modelación estética como por su configuración del tema de la Conquista. Es el primer drama que no sigue el discurso tradicional triunfalista, sino que tanto en la figura del protagonista como —con excepción de Elvira y, sobre todo, Pedrarias de Alместo— en todos los participantes de la empresa realiza una desmitificación de la Conquista en general. Es una obra que muestra cómo en situaciones extremas los hombres se transforman en bestias, con las palabras de uno de los soldados de la expedición, cómo “las Indias cambian a los hombres” (230). Además, el drama presenta el estudio psicológico de un carácter muy complejo que no se deja reducir a su sola crueldad criminal. En esto, precede ya a obras posteriores como *el Lope de Aguirre, traidor* de José Sanchis Sinisterra, estrenada en 1986 (cf. Floeck 2003: 217ss.). Como rebelde contra Dios y ángel caído, el Aguirre del autor ferrolano muestra ya la soledad existencial del hombre moderno que ha perdido tanto la fe en Dios como la confianza en el hombre; como rebelde contra el Rey le incrimina, al mismo tiempo que su rebelión se debe también a la ingratitud de este frente a sus vasallos. Para Aguirre la Conquista no es una hazaña del Rey, sino obra “de desdichados capitanes, señalados por la ingratitud” (294).

Pero en primer lugar, el drama de Torrente Ballester es un profundo análisis del poder que se transforma con cada escena más en una crítica implacable de todo poder, tanto individual como institucional. Con eso, su protagonista es mucho más que la encarnación o el símbolo de un representante concreto de un partido político o de una corriente ideológica. Es fácil especular sobre la cuestión de si Torrente Ballester, con la figura de Aguirre, quiso desmitificar el totalitarismo rojo o la dictadura franquista. Hay argumentos para las dos interpretaciones¹². A mí, me parece

¹¹ “¡Maldad! Sí. Pocas virtudes puedo agradecer al Criador, pero me hizo mal y he de serle obediente hasta el final.” (307)

¹² Los argumentos contrarios se encuentran en los estudios de Galster y Pérez. Además, la bandera de Aguirre “que era toda negra, con dos espadas rojas cruzadas en su centro” (Torrente

que el autor quiso presentar a su Aguirre como símbolo y encarnación del caudillismo universal, como algunos años más tarde lo hizo, igualmente, Salvador de Madariaga en su interpretación de la figura del conquistador vasco (cf. Galster 1996: 584ss.). Además, la intención del autor no es decisiva para la comprensión del drama. Más importante es el objetivo del texto y este, como es bien sabido, sobre todo si se trata de un texto abierto y complejo como este, puede cambiar según el contexto histórico y según el lector o el público. El lector de hoy, probablemente, no identificará espontáneamente a la figura de Aguirre ni con la camisa “roja” ni “azul”, pero, desgraciadamente, no le faltarán ejemplos actuales de abuso de poder institucional o individual que evocar en su lectura del drama.

BIBLIOGRAFÍA

- AZORÍN (1961): *Obras completas*, vol. 4. Madrid: Aguilar.
- BECERRA, Carmen (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropos.
- BECERRA, Carmen y GUYARD, Emilie (eds.) (2008): *Los juegos de la identidad movediza en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- CORNAGO BERNAL, Óscar (2003): *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Fundamentos.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1990): *Geschichte des Dramas*, 2 vols. Tübingen: Francke.
- FLOECK, Wilfried (2003): *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*. Tübingen: Francke.
- FLOECK, Wilfried y FRITZ, Sabine (eds.) (2009): *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*. Hildesheim: Georg Olms.
- GALSTER, Ingrid (1996): “Aguirre oder die Willkür der Nachwelt: die Rebellion des baskischen Konquistadors Lope de Aguirre”, en: *Historiographie und Geschichtsfiktion (1561-1992)*. Frankfurt: Vervuert (trad. esp.: *Aguirre o la posteridad arbitraria*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2011).
- GARCÍA BLANCO, Pablo (2010): *Contra la placidez del pantano. El teatro de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1976): *Obras completa*. Ed. de Elvio Romero. Buenos Aires: Losada.
- HÖRR, Beate (1997): *Tragödie und Ideologie. Tragödienkonzepte in Spanien und Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- MAESTRO, Jesús G. (2000): “Hacia una poética del teatro de Gonzalo Torrente Ballester. De la experimentación a la desmitificación”, en: Becerra Suárez, Carmen y Ayuso, José Paulino (coords.) *et al.: Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Editorial Complutense, 163-187 [aquí cit. seg.: [www.academiaeditorial.com/cms/uploads/pdf/Criticaheterodoxa/023_El teatro de Gonzalo Torrente Ballester.pdf](http://www.academiaeditorial.com/cms/uploads/pdf/Criticaheterodoxa/023_El%20teatro%20de%20Gonzalo%20Torrente%20Ballester.pdf) (22.11.2010)].
- PACO, Mariano de (1992): “El auto sacramental en los años treinta”, en: Dougherty, Dru y Vilches de Frutos, María Francisca (eds.): *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC/Fundación Federico García Lorca, 265-273.

- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2006): *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*. Villagarcía de Arousa, Pontevedra: Mirabel.
- PÉREZ, Janet (1984): *Gonzalo Torrente Ballester*. Boston, Mass.: Twayne Publ.
- RECK, Isabelle (2010): *Nuevo teatro español (1965-1978). De l'enchantement textuel au désenchantement*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1971): "Razón de ser de la dramática futura", en: *Jerarquía*, 2 (octubre de 1937) [aquí cit. seg.: Mainer, José-Carlos (ed.): *Falange y literatura*. Barcelona: Labor, 214-220].
- (1982): *Teatro*, 2 vols. Barcelona: Destino.
- (1982): "Lope de Aguirre, crónica dramática de la historia americana en tres jornadas", en: *Teatro*, I. Barcelona: Destino, 213-347.
- (1982): *Ensayos críticos*. Madrid: Destino, 116-142.
- (1991): "Lope de Aguirre, el peregrino", en: *Ifigenia y otros cuentos*. Madrid: Destino, 119-153.
- TORRES NEBRERA, Gregorio (1982): *El teatro de Rafael Alberti*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.

MITO Y COMPROMISO EN *EL VIAJE DEL JOVEN TOBÍAS* (1938)
DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Manfred Lentzen
Universidad de Münster

Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), que era natural de Ferrol, en Galicia, estudió en las universidades de Santiago de Compostela, Oviedo y Madrid. Se licenció en 1935 en Historia, ejerció durante un corto período de tiempo de “profesor auxiliar” de Historia antigua en la Universidad de Santiago, enseñó durante algunos años en la Universidad de Albany en Estados Unidos y fue elegido en 1975 para la Real Academia Española. Se hizo conocer sobre todo por un gran número de novelas (entre otras, *Javier Mariño* [1943], *El golpe de estado de Guadalupe Limón* [1945], *Don Juan* [1963], *Off-side* [1968], *La sagalfuga de J.B.* [1972], *La isla de los jacintos cortados* [1980], *La princesa durmiente va a la escuela* [1983] y *La muerte del Decano* [1992]), así como por sus estudios de historia literaria *Teatro español contemporáneo* (1957) y *Literatura española contemporánea* (1949; edición ampliada con el título *Panorama de la literatura española contemporánea*, 1961). Mucho menos son conocidas, todavía hoy, las piezas de teatro que escribió en sus años jóvenes, pero que no se estrenaron nunca y que por eso permanecieron completamente desconocidas por el público de entonces. Aparecieron recogidas en 1982 en una edición de dos volúmenes en la editorial Destino¹. El primer volumen contiene las piezas *El viaje del joven Tobías*, *El casamiento engañoso* y *Lope de Aguirre*; el segundo, *República Barataria*, *El retorno de Ulises* y *Atardecer en Longwood*. Separadamente se publicaron, a saber: *El viaje del joven Tobías* en 1938 en las Ediciones Jerarquía; *El casamiento engañoso* y *Lope de Aguirre* en 1941 en las Ediciones Escorial; *República Barataria* en 1943 y *El retorno de Ulises* en 1946, ambas piezas lo mismo en las Ediciones Escorial, y *Atardecer en*

¹ *Teatro*. Madrid: Destino, 1982, 2 vols.

Longwood por fin en 1950 (Ediciones Haz). Para la obra citada en último lugar, que retoma la temática napoleónica, Torrente Ballester proyectó un complemento con el título *Amanecer en Richmond*, pero no se realizó nunca². Ya el padre de Gonzalo, un marinero, fue un espectador entusiasmado del teatro, y esta pasión se transmitió a su hijo, que en los últimos años de la década de los veinte no desaprovechó casi ninguna representación teatral en su ciudad de nacimiento, Ferrol, de manera que conoció obras, entre otras, de Benavente, D'Annunzio, Ibsen y Pirandello. Cuando en 1936 la Universidad de Santiago de Compostela le concedió una beca para una estancia de estudios en París, el 13 de julio de 1936, poco antes del estallido de la Guerra Civil (el 18 de julio de 1936), emprendió el viaje, pero tras sólo dos meses volvió por la situación de guerra en España³. El poco tiempo en la capital francesa lo aprovechó, entre otras cosas, intensivamente para visitar los teatros de París, en particular la Comédie Française. Especialmente las piezas de Cocteau, Giraudoux y Claudel⁴ le impresionaron mucho. En el prefacio a su teatro en la edición de Destino dice que sus comedias son los testimonios de su “primera vocación”, “la de mis años jóvenes, la más entusiasmada y esperanzada, probablemente, de las mías”⁵. Y en París, “en una celda” de la ciudad universitaria, nació luego en verano de 1936 la decisión para la redacción de *El viaje del joven Tobías*. La pieza fue después escrita —así observa el autor— en invierno de 1936/37; ya la había leído en el curso del año 1937 a sus amigos Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Xavier de Salas y Dionisio Ridruejo, antes de que fuese publicada en verano de 1938⁶.

En primer lugar analizaremos el contenido y la estructura de *El viaje de joven Tobías*, una pieza con el subtítulo *Milagro representable en siete coloquios*, que está inspirada en el libro Tobit, del Antiguo Testamento. La acción, que en total muestra el camino desde la desgracia hacia la felicidad, se desarrolla en una “tierra tropical y americana” alrededor de 1820, y el primer coloquio tiene lugar en un “jardín colonial” que se abre hacia el mar (véanse pp. 33 y 39)⁷. Los protagonistas son Sara

² Hay que añadir que Torrente Ballester escribió todavía otra pieza, que además era su primera, con el título *El pavoroso caso del Señor Cualquiera (Farsa en tres partes)*, publicada en 1942 (Ediciones Escorial) en *Siete ensayos y una farsa*. Apareció de nuevo en: Ángel Abuíñ, Carmen Becerra y Ángel Candelas (eds.) (1997: 193-241).

³ Para la biografía de Torrente Ballester cfr. Carmen Becerra (1982: 11-72), Janet Pérez (1984: 1-25), así como sucintamente Alicia Giménez González (1984: 243-246).

⁴ Por lo demás, también Paul Claudel escribió una pieza teatral sobre el asunto de Tobías: *L'Histoire de Tobie et de Sara* (1938).

⁵ Edición citada, vol. 1, p. 9.

⁶ *Ibidem*, pp. 12 y s.

⁷ Los números de páginas en paréntesis se refieren siempre a la edición de 1982 (vol. 1).

y su padre Rághel, el joven Tobías así como Azarías, que más tarde se da a conocer como el arcángel Rafael, y el médico y demonio Asmodeo. Hay que añadir todavía a los padres de Tobías, el Tímido Guardián y algunas criadas de Sara, entre ellas la adivina Sibila y, no por último, el respectivo coro de figuras simbólicas (demonios, recuerdos obsesivos, recuerdos confusos, deseos inconcretos). En el primer coloquio Sara está al borde de la desesperación, porque por séptima vez queda viuda, pues siempre en la noche de bodas su novio muere. Se cree azotada por un demonio y parece que pese sobre ella una maldición. Su padre Rághel, como siempre, pide de nuevo auxilio al médico Asmodeo, que quiere someterla a un reconocimiento psicoanalítico (p. 49; un anacronismo intencionadamente construido en vista del tiempo en que se desarrolla la pieza). Pero Sara no quiere saber nada de eso, más bien querría morir. El Tímido Guardián, sin embargo, le aconseja que se dirija rezando a Dios. No obstante, Asmodeo en su astucia demoníaca insinúa tanto a Sara como a su padre Rághel una inclinación incestuosa común, en que consista la maldición pesante sobre ella. Y también esta vez está seguro de su victoria sobre el alma de Sara y de su padre, de manera que proclama triunfando delante del Tímido Guardián: “¡Bah! ¡Contra todos los ángeles, mi truco del complejo de Electra no falla! ¡Es una maravilla!” (p. 52).

En el segundo coloquio entran en escena Azarías (vestido de viajero) así como Tobías y su padre. El padre es viejo y débil y desea que su hijo salve la herencia de la casa y funde una familia. Sin embargo, Tobías no se preocupa de nada de eso; es soñador, vive fuera de la realidad y en soledad quiere seguir su propio camino:

Mi vida es la verdad. Estoy entregado a Dios. Está en el viento, en las aves, en el mar. [...] Tengo en mi alma el infinito, y me basta. Y todo esto lo hago poesía, lo expreso en palabras rítmicas y hermosas. ¿Para qué quiero más? ¿Qué me importan hijos o dinero? (p. 62)

A este comportamiento Azarías objeta:

Estás equivocado. Conocer es heroísmo y aventura. Hay que salir de sí mismo, entregarse a las formas. Tu método, puramente poético, te descubre un mundo estrecho y vago. Ese infinito que posees es simplemente un error. Tu infinito acaba a pocos pasos. Eres lo que se llama un romántico. Si me acompañas, te mostraré mayores inmensidades que se abarcan de una sola mirada. Te mostraré a los hombres (pp. 62 y s.).

Después de un breve enfrentamiento violento entre el padre y el hijo se llega en fin a convencer a Tobías de que se ponga en camino junto con Azarías a casa de Rághel para ir a buscar el dinero que le ha prestado. Y el padre no olvida darle al hijo el recibo. La madre queda sin consuelo por la partida de su hijo.

En el tercer coloquio nos encontramos de nuevo en la casa de Rághel. Sara está durmiendo en su aposento y Asmodeo, con sus maquinaciones demoníacas, hace representar ante ella un baile por ocho diablos envueltos en capuchas negras que desempeñan los papeles de los siete maridos muertos, y aparece también un octavo diablo que desempeña el papel de una mujer que tiene la cara de Sara, pero que es su madre. Sara se despierta y reconoce directamente en los siete diablos, en cierto modo en su subconsciente, a sus novios muertos, que tienen todos la cara de su padre (relativo a “mirar”, “energía”, “voz”, “andar”, “manos”, “dientes” y “guedejas”; p. 74). Cuando luego aparece Rághel, desaparecen los diablos por la ventana. Sara se siente perdida y desconcertada y su padre quiere salvarla en una isla aislada. Súbitamente se anuncia la llegada de dos viajeros. Son Azarías y Tobías, que se dan a conocer y explican el motivo de su venida. Cuando Tobías luego ve a Sara por primera vez, está confundido y trastornado (“Nada más verla y estoy turbado. [...] Siento que mi vida se parte, y se me va el cuerpo del alma”; p. 86), y Sara por su parte se siente súbitamente curada (“Quiero decirte que me siento repentinamente curada. Y todos mis dolores se han ido... ¡Me pasa algo que no puedo explicar!”, dice a Asmodeo; p. 88) y reconoce en Tobías el “último de mis maridos. El que no ha de morir” (p. 88). Pero Asmodeo en su falsedad y tenacidad no renuncia a su lucha por Sara y quiere llamar su atención sobre Azarías y llevarla junto con su padre a una isla solitaria. Sara, sin embargo, siente que una nueva vida ha comenzado en ella:

Se siente un profundo alborozo, un renovarse total, como nacer a vida nueva. Y yo esperaba a Tobías, lo sentí al verlo. Fue a él a quien busqué a través de mis siete maridos, sin encontrarlo. Pero ahora está aquí y creo que también él espera, largamente, todos sus años, y que me espera (p. 89).

Para Asmodeo, el demonio, y Azarías, el ángel de Dios, que se conocen desde largo tiempo, la lucha entre el bien y el mal no está todavía ni mucho menos decidida. Y así en el cuarto coloquio uno y otro tratan de nuevo ejercer influencia sobre Sara y Tobías. Tobías está completamente desconcertado y no sabe lo que le pasa viéndose amenazado en su independencia por el encuentro con Sara:

Es mi única esperanza. No verte, ni ver a esa mujer. ¡Qué bien, mi vida antes de verla! No sentía el cuerpo, y mi alma era serena. Ahora mi cuerpo es un carbón encendido y el alma se me contagia de ardor (p. 94).

Azarías, sin embargo, intenta tranquilizarle. Tobías estaría enamorado y sólo por el amor la vida encontraría su realización y satisfacción:

Sin amor, será tu vida quebrada, vacilante, confusa. Tentarás todos los caminos, los dejarás todos. Si amas, será tu vida limpia y derecha, clara y segura (p. 95).

Asmodeo, por su parte, quiere continuar convenciendo a Sara de que se mude con su padre, para que pueda encontrar sosiego.

En el quinto coloquio prosiguen las tentativas de seducción por Asmodeo. Por su consejo Tobías se decide a huir, nadando por el río para llegar a la otra ribera, mientras Asmodeo pide auxilio al Demonio de las Aguas, al diablo, para que le deje ahogarse a él y que esconda su cuerpo durante siete días en una cueva. Azarías, por su parte, pide auxilio a Dios y súbitamente aparece el alma de Tobías desprendida del cuerpo como un fantasma, mientras Azarías le explica el camino que tiene que seguir:

Tienes un destino que servir. Para que lo cumplas estuve a tu lado y en tu guarda. Hasta que te entregue a tu padre, a tu lado seguiré.

[...]

Nuestra vida está dentro del tiempo, y cosas hay que apremian solución. No puedo esperar. Tu conversión costaría años de diálogo y lucha.

[...]

Voy a revolucionar tu vida, joven Tobías, mozo testarudo y contumaz (p. 109).

Tobías luego recobra su cuerpo que el Tímido Guardián encuentra cerca del río (“tú eres despojo, yo melancolía”; p. 113) y pidiendo a Dios se somete en fin a las instrucciones de Azarías. Sara que está azotada otra vez por los “Recuerdos obsesivos” y que quiere huir, constata que Tobías está mojado y herido, y en fin los dos confiesan su amor común:

¡Te amo, Sara, como tú querías, como debo amarte, y ardo en casarme contigo! —¡Yo también te amo! Te esperé mucho tiempo, te busqué en siete maridos, y el río quiso matarte (pp. 119 y s.).

Asmodeo, que no puede comprender que Tobías viva todavía, a pesar de haberse ahogado, es informado e instruido por Azarías:

Había la posibilidad de que siguiera viviendo. La manera, ¿qué importa? Lo que tú harías científicamente, lo hice con algo más de poesía. Es la diferencia que va de ti a mí. Con el debido respeto por tu opinión, creo te supero en muchas cosas (p. 115).

Pero Asmodeo no se considera todavía vencido, estando seguro de su “victoria final” (p. 116).

La lucha decisiva, pues, es resuelta en el sexto coloquio, que representa el punto culminante de toda la acción, y esta escena está entremezclada, de forma semejante al quinto coloquio, con una multitud de elementos fantásticos y míticos. Nos encontramos en el aposento de Sara, en el que las criadas están preparando con preocupaciones y el presentimiento de una nueva desgracia el lecho conyugal. Asmodeo le reprocha a Rághel el deseo incestuoso por su hija, al que se atribuye la desgracia de su casa. Entretanto ha terminado la fiesta de boda de Sara y Tobías y los dos tienen miedo de la noche siguiente. Azarías, sin embargo, alienta a Tobías (“Te rodea la muerte, pero si tienes fe y coraje no llegará. Mas la vida, has de merecerla. Piensa que Sara te necesita...”; p. 134) y le fija a Asmodeo para sus maquinaciones de seducción un plazo hasta la madrugada. Éste luego deja entrar en escena el Coro de recuerdos confusos y el Coro de deseos inconcretos que hacen los novios, que se confían rezando a Dios, miedosos y inseguros, y como colmo de la falsedad demoníaca uno del Coro de recuerdos se presenta como Azarías, que está abrazando a Sara. Tobías se queda sorprendido y se considera engañado por Azarías y Sara, hasta que reconoce luego en la figura un doble que no es idéntico a Azarías. Entretanto canta el gallo anunciando el amanecer; pero Asmodeo sigue sin renunciar para no parecer delante de su señor, el “Jefe” del “Infierno”, un fracasado (p. 144). No obstante, Azarías le rechaza, y Asmodeo, en fin, está forzado a admitir su derrota (“No pude vencerte”; p. 146). Tobías y Sara, para quienes ha comenzado una “eterna primavera” (p. 147), están muy felices alabando la gloria y omnipotencia de Dios.

El séptimo coloquio nos lleva a la casa de los padres de Tobías. El padre y la madre se quejan de su pobreza y soledad después de la partida de su hijo, que consideran muerto ya desde hace mucho tiempo. El padre ciego, sin embargo, nunca ha abandonado la esperanza y súbitamente oye a lo lejos una voz ronca que es aquella de Tobías, que vuelve a casa. Según las instrucciones de Azarías, pone un pez pescado sobre los ojos de su padre, que de esa manera recupera la vista. Todos están muy felices, porque Tobías no solamente vuelve con el dinero prestado, sino también con Sara como su mujer. Azarías ahora ve su misión cumplida y dándose a reconocer como “Rafael, ángel del Señor” (p. 154) desaparece, y todos se arrodillan alabando la grandeza de Dios. Y las últimas palabras de Sara son:

¡Milagro, milagro estupendo! ¡Es un arcángel, y las cosas de este mundo están en su poder! ¡Pudo envolverse de luz cegadora, abatirnos por tierra, herirnos con su espléndida belleza, y se fue por la puerta como un mortal cualquiera! (pp. 155 y s.)

Si comparamos la pieza de Torrente Ballester con el libro *Tobit* del Antiguo Testamento, podemos constatar modificaciones sustanciales. El relato bíblico informa sobre el viejo, débil y ciego Tobit, que observó siempre los mandamientos

de Dios y siguió comportándose frente a todos de un modo justo, aunque eso no siempre fuese apreciado por sus prójimos. Y ahora pide a Dios que le deje morir. Sara, la hija de Raguël, ya es viuda por séptima vez. Es plagada por el demonio Aschmodai, quien siempre mata a su novio en la noche de bodas. Ella también pide en su desgracia a Dios la muerte. Tobit encarga a su hijo Tobías recuperar el dinero prestado hace mucho tiempo a Gabaël en Media. Rafaël, que se presenta a Tobit como Asarja perteneciendo a la misma tribu que él mismo, debe acompañar a Tobías, porque conoce el camino. Durante el viaje Tobías pesca un pez y Asarja (Rafaël) le enseña que cuando quema su corazón y el hígado el espíritu malvado es expulsado y que la bilis del pez devuelve la vista a un ciego. De camino a Media los dos pasan la noche en casa de Raguël, cuya hija Sara debe casarse con Tobías. Tobías, sin embargo, tiene miedo porque sabe de los siete novios muertos y Raguël ya hace cavar la tumba para el octavo marido. En la noche de bodas Tobías pone, según el consejo de Rafaël, el corazón y el hígado del pez en la vasija para quemar, con la consecuencia de que el demonio se escapa y él mismo salva la vida. Todos están asombrados y muy felices de este suceso maravilloso y se celebra una gran fiesta de bodas. Entretanto Rafaël ha recuperado de Gabaël el dinero prestado y todos regresan con Tobit y su mujer Hanna, que estaban ya preocupados por la suerte de su hijo. Tobías unta la bilis del pez en los ojos de su padre ciego, quien recupera la vista, y el matrimonio se celebra otra vez en la casa de los padres. Después de este desenlace feliz Rafaël se da a conocer como ángel de Dios, quien lleva los rezos de Tobit y Sara al trono de Dios, que los atendió, y el ángel vuelve al cielo. El relato acaba con grandes elogios de la gloria y misericordia de Dios y de la magnificencia venidera de la ciudad de Jerusalén. Tobit encomienda a su hijo la misión de servirle a Dios siempre con sinceridad y de seguir sus mandamientos. A la edad de 112 años muere en Nínive, mientras que su hijo se hace todavía más viejo y fallece a los 117 años. En total el libro *Tobit* quiere enseñar al hombre que la conducta de una vida justa y la confianza en Dios tienen aseguradas la recompensa divina.

Las modificaciones efectuadas por Torrente Ballester en el texto de partida bíblico seguramente han llevado al hecho de que su pieza de teatro fuera rechazada por parte de la censura eclesiástica como herética por el arzobispo de Toledo, mientras que pudieron ser impedidas sanciones por la intervención de Ramón Serrano Súñer, en aquel entonces ministro de Interior del primer gobierno del “Nuevo Estado”, de manera que ya no había ningún obstáculo para la impresión de la obra. Torrente Ballester dice en lo relativo a las modificaciones efectuadas por él mismo:

[...] mi procedimiento consistió principalmente en someter al tema a los efectos de toda clase de anacronismos. Comencé por trasladarlo de lugar y de tiempo, modifiqué

las figuras, introduce ingredientes entonces actuales, como el psicoanálisis y su ristra de complejos, y, lo que fue más peligroso, puse en el centro mismo de la trama el “motivo” del incesto: resuelto el todo mediante el uso de los recursos que desde entonces me han sido caros: la poesía y la ironía⁸.

El viaje del joven Tobías es sin duda más bien un drama de ideas que una pieza caracterizada por una “acción” hábil y cautivadoramente desarrollada; a eso ya señala la distribución en “coloquios”. Hay que preguntarse naturalmente por la intención del autor, por el mensaje que quería transmitir con su pieza. Hay que mencionar al respecto, en primer lugar, que Torrente Ballester, que en la época de la República al principio siguió el movimiento del “galleguismo” aspirando a una amplia autonomía de Galicia, en 1937, después del estallido de la Guerra Civil, se afilió al partido fascista de la Falange y conoció en el mismo año en Salamanca a Pedro Laín Entralgo y Antonio Tovar, quienes ejercieron en el partido una gran influencia. Se hizo colaborador de la revista falangista *Jerarquía*, en la que en octubre de 1937 se publicó su primer ensayo con el título “Razón y ser de la dramática futura”. Este artículo, que escribió en sus años jóvenes y que extrañamente no menciona en el prefacio a la edición de su teatro de 1982, presenta dentro del debate sobre el teatro en los años treinta del siglo pasado las ideas de los intelectuales de la derecha. Mientras que los autores y teóricos de la izquierda, como en particular Ramón J. Sender en sus escritos *Teatro de masas* (1932) y *El teatro nuevo* (1936), en su lucha contra el “teatro burgués” decadente abogan por un teatro que representa “la realidad en desarrollo, avance y transformación”, “la realidad dialéctica”, o sea, “la realidad en avance y combate”, de manera que provoca “la preocupación y inquietud del espectador hasta la turbación” y propaga el desarrollo dialéctico de la historia⁹, Torrente Ballester por su parte aboga por una “tragedia nueva” basada en la “tradición”, el “orden” y el “estilo” y que exprese “el misterio del Destino, del Tiempo y de la Energía”; resumiendo formula:

Mito, Mágica, Misterio. Y también épica nacional, hazaña. Ahí latén, reclamando insistentes su expresión poética, los temas de la nueva tragedia; que acaso, estéticamente, pueda ser denominada: MISTERIO DECORATIVO¹⁰.

⁸ Cfr. el prefacio del autor al vol. 1 de la edición citada de 1982, p. 14. Una referencia a la intervención eclesiástica se encuentra en la p. 13.

⁹ Al respecto, cfr. Ramón J. Sender (1936: 45-52). Más crítica frente a estas ideas está la posición de Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda; cfr. Manfred Lentzen (1998: 121-130).

¹⁰ Cfr. *Razón y ser de la dramática futura* (Gonzalo Torrente Ballester 1937: 61-80; en particular, pp. 62 y 74).

Torrente Ballester se refiere, es verdad, explícitamente a la tragedia, pero las nociones y los conceptos, que se guían esencialmente por Ernesto Giménez Caballero, a quien incluso se refiere expresamente, son para él en general obligatorios. De este modo hay que entender por “misterio”, “eterno humano” o “tema eterno” en el fondo el componente religioso. El teatro del porvenir para él hay que considerarlo hasta una “Liturgia del Imperio” que está al servicio de un nuevo imperio que continúa los grandes tiempos de los Reyes Católicos y de Carlos V, y compara una función de teatro aun con la misa¹¹.

Si volvemos ahora, ante el trasfondo de las ideas sobre el teatro de entonces de Torrente Ballester, a la cuestión del mensaje que quizá quiere transmitir con su pieza *El viaje del joven Tobías*, se podrían dar, según mi opinión, tres respuestas. Primero, el autor quiere, en vista de la situación turbulenta de la guerra, llamar de nuevo a la memoria los valores religiosos tradicionales y eternamente vigentes que garanticen la vida ordenada del hombre. El hombre y la mujer están creados el uno para el otro y ambos juntos posibilitan tan sólo por el matrimonio su “salvación recíproca”, así como Tobías, al fin y al cabo por ayuda divina, se salva a sí mismo y a Sara¹². Vivir solo está en contradicción con la naturaleza humana. Por eso Azarías recuerda a Tobías al principio obstinado:

Eres hombre, no sólo espíritu, y no sabes lo que duele la quiebra de la propia unidad, cuando se riñe en íntima pelea. Pesa una antigua maldición sobre los solitarios (p. 63).

Es interesante ver que Luis Rosales y Felipe Vivanco, en la “Loa” que está antepuesta a la pieza y en la que la califican como “auto”¹³, destacan en una interpretación poética un poco exagerada precisamente el fondo místico-religioso del *Milagro representable en siete coloquios*, remitiendo a la “unidad del hombre”, al “milagro”, a “el Fruto del vientre de María” y con “Su Cuerpo, Su Sangre y Su Memoria” a la eucaristía.

Segundo, el hombre tiene que reconocer el camino determinado para él por el “destino” y seguirlo con “energía” activa y dinámicamente, y de esa manera realizarse a sí mismo. En su prefacio Torrente Ballester característicamente habla de “se realiza” refiriéndose a lo que Tobías tiene que hacer¹⁴. Retirarse en soledad, pasar el tiempo como un soñador romántico (Torrente Ballester intencionadamente

¹¹ *Ibíd.*, pp. 75-76.

¹² En el prefacio a la edición del teatro Torrente Ballester observa, entre otras cosas: “[...] pues casi cincuenta años después sigo creyendo en esa ‘salvación’ recíproca como la última razón de las relaciones entre los hombres y las mujeres”; vol. 1, p. 15.

¹³ *Ibíd.*, pp. 35-37.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 15.

traslada la acción al tiempo alrededor de 1820, la época del romanticismo), sin contacto con los prójimos y no contraer ningún compromiso, en eso no consisten el sentido y el objetivo de la existencia humana.

Tercero, también la situación histórico-política del tiempo de entonces —nos encontramos en medio de la Guerra Civil— es de una importancia decisiva para la interpretación de la pieza. Incluso si el autor califica su pieza de “una obra de arte bastante puro”¹⁵, desde mi punto de vista está fuera de toda duda que en ella se refleja la ideología falangista-fascista¹⁶. Remitimos ya a los conceptos de “destino” y “misterio”. Pero encontramos todavía otros términos claves. Así, dice Tobías al final del sexto coloquio: “Amaba el bosque y sus ruidos; pero en nuestra casa plantaré la geometría de un jardín y todas sus flores simbólicas”, mientras Sara replica: “Nuestra casa estará bien pegada a la tierra, ancha y enorme, blanca y cuadrada” (pp. 147 y s.). Orden, geometría, armonía y jerarquía son los principios de una nueva estética, que son determinantes también en el arte. Estos conceptos se encuentran ya en los años veinte del siglo pasado en Eugenio d’Ors (en sus escritos *Poussin y el Greco*, 1922, y *Las ideas y las formas*, 1926) y son desarrollados un poco más tarde por Giménez Caballero, en particular en su obra *Arte y Estado* (1935). Según Eugenio d’Ors, tienen que dominar en el arte la “racionalización” y el “espíritu de geometría”, porque lo geométrico corresponde al genio católico y a la claridad mediterránea y es expresión de una mente ordenada¹⁷. En oposición a la “subconsciencia” del psicoanálisis pone la “sobreconsciencia” (particularmente en *Introducción a la vida angélica*, un escrito que consta de glosas aparecidas entre 1933 y 1934 en el diario *El Debate*; después publicado en volumen en 1939 en Buenos Aires)¹⁸, valorando la perspectiva trascendental como decisiva en la superación de los problemas existenciales del hombre. En la “angelología” de Eugenio d’Ors el ángel es la voz de esta “sobreconsciencia”; él es el acompañante que guía al hombre en cierto modo “desde arriba” en el camino de su “autocreación”¹⁹ —así como en *El viaje del joven Tobías* el Tímido Guardián y en particular Azarías (es decir, Rafael) acompañan a Sara y Tobías a su autocreación—.

Además, la lucha en nuestra pieza entre Asmodeo y Azarías, entre las fuerzas del bien y del mal, refleja la situación política de entonces, es decir, la lucha entre los dos bandos de la Guerra Civil, y Torrente Ballester ve representado el bien por las fuerzas de la derecha y el mal por las de la izquierda, mientras, según su pun-

¹⁵ *Ibíd.*, p. 13.

¹⁶ Eso niega, entre otros, Manuel Prendes Guardiola (2006: 223-236, en particular p. 225).

¹⁷ Al respecto, cfr. Manfred Lentzen (1985: 141 y s.).

¹⁸ Una nueva edición salió en 1987 en Madrid (Tecnos).

¹⁹ Al respecto, cfr. particularmente Sagrario Ruiz Baños (1992: 180 y ss.); también Manuel Prendes Guardiola (2006: 229 y s.).

to de vista, los “nacionales” vencerán y así Sara, que representa España, ganará la paz interior.

Es interesante que, al mismo tiempo, ya en otra obra la Guerra Civil es interpretada como una lucha entre el bien y el mal, a saber, en el poema épico monumental compuesto de tres cantos *Poema de la bestia y el ángel* del autor falangista José María Pemán. En noviembre de 1936 le viene a Pemán la idea de este “Poema épico”, que luego se publicó en abril de 1938. Las dos fuerzas antagónicas que se disputan el predominio, son la “bestia” y el “ángel”, el autor profetizando la victoria del “bando nacional” representado por el ángel²⁰. También en la segunda pieza de Torrente Ballester, en el auto sacramental *El casamiento engañoso* escrito en 1939 (con el cual ganó un premio de cinco mil pesetas), pero no publicado hasta 1941, consiste la sustancia de la acción en la lucha de las fuerzas del bien y del mal por el alma del hombre. El mal está representado por Leviathan, quien crea la mujer hermosa Técnica, que quiere reemplazar las virtudes cristianas de la fe, de la esperanza y de la caridad por la puntualidad, la eficiencia y la sumisión del hombre. El bien está encarnado por el profeta que aparece tan sólo al final y consigue en fin la salvación del hombre.

Después de la Guerra Civil Torrente Ballester al principio permanece fiel a la doctrina falangista, como lo demuestran su escrito *La Falange como partido único* publicado en 1939 en Barcelona (Servicio Nacional de Propaganda), así como la antología de textos del Fundador, José Antonio Primo de Rivera (Madrid [Falange Española] 1940)²¹. No es hasta a principios de los años cuarenta cuando parece haber caído en una crisis y haberse distanciado del régimen, lo que resulta evidente en particular en la pieza *La República Barataria* (escrita en 1941, publicada en 1943; inspirada en un episodio del *Quijote*, en el que Sancho Panza reina en la isla Barataria), donde critica al Estado autoritario-dictatorial, al “estado de orden” y donde rechaza cada doctrina que se absolutiza (sea el marxismo o sea el fascismo)²², una posición crítica que ya se puede averiguar en *Lope de Aguirre*, una pieza (de 1940, publicada en 1941) en la que, con referencia indirecta al sistema de dominio de entonces, está tematizada y denunciada la megalomanía de un tirano²³. *El viaje del joven Tobías*, sin

²⁰ Al respecto, cfr. Manfred Lentzen (1985: 133 y ss.).

²¹ Al respecto, cfr. Julio Rodríguez Puértolas (1986: 718 y ss.).

²² En su prefacio el autor se extraña de que la pieza pasó la censura: “*República Barataria* es, o resulta ser, ante todo, una crítica del ‘estado de orden’ gobernado dictatorialmente, ese que organizan los ‘hartos’ y los ‘ricos’ para defenderse de los ‘pobres’ y de los ‘hambrientos’. En 1941, semejante crítica constituía un delito. Sin embargo, yo leí públicamente la comedia (en el salón de la revista *Escorial*, con harto evidente fracaso), su texto fue aprobado por la censura [...]. ¿Tengo que pensar que nadie la leyó, empezando por los censores?” Cfr. edición citada, vol. 1, p. 21.

²³ Torrente Ballester oyó decir que la pieza fuese estrenada por un “grupo de teatro universitario” en Valencia, pero añade: “Ignoro, sin embargo, cuándo y cómo”; *ibidem*, p. 20.

embargo, se enmarca todavía en el discurso fascista-falangista del tiempo de entonces, aun cuando el autor mismo primariamente remita a los componentes poéticos, puristas, fantásticos y humorísticos de la pieza²⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN, Ángel, BECERRA, Carmen y CANDELAS, Ángel (eds.) (1997): *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo: Tambre.
- BECERRA, Carmen (1982): *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- GIMÉNEZ GONZÁLEZ, Alicia (1984): *Torrente Ballester en su mundo literario*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- LENTZEN, Manfred (1985): *Der spanische Bürgerkrieg und die Dichter. Beispiele des politischen Engagements in der Literatur*. Heidelberg: Winter.
- (1998): “¿‘Teatro de masas’ o teatro de ‘Mito Mágica, Misterio’? En torno a la discusión sobre el teatro en España a mediados de los años treinta del siglo XX”, en: Mechthild, Albert (ed.): *Vencer no es convencer. Literatura e ideología del fascismo español*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 121-130.
- PÉREZ, Janet (1984): *Gonzalo Torrente Ballester*. Boston: Twayne.
- PRENDES GUARDIOLA, Manuel (2006): “Tradición y vanguardia en *El viaje del joven Tobías*”, en: *Revista de Filología Española*, 2, 223-236.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1986): *Literatura fascista española*. Vol. I: *Historia*. Madrid: Akal.
- RUIZ BAÑOS, Sagrario (1992): *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia: Universidad de Murcia.
- SENDER, Ramón J. (1936): “El teatro nuevo”, en: *Leviatán*, 25, 45-52.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1937): “Razón y ser de la dramática futura”, en: *Jerarquía*, 2, 61-80.
- (1982): *Teatro*. 2 vols. Madrid: Destino.

²⁴ *Ibidem*, p. 14.

TEATRALIDAD Y PSICOANÁLISIS EN *EL VIAJE DEL JOVEN TOBLÁS*
(1938) DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Alfredo J. Sosa-Velasco
Southern Connecticut State University

Mucho se ha dicho sobre la producción narrativa de Gonzalo Torrente Ballester, poco sobre su producción teatral. Su concepción de la realidad dramática, su evolución y sus proyectos teatrales muestran un hombre de teatro plenamente volcado en la renovación de un arte que cree maltrecho y maltratado. Los autores que han escrito sobre el teatro de Torrente Ballester coinciden en que su teatro es un “teatro en ciernes, un teatro que no evolucionó estéticamente” (Maestro 2001: 166), “un teatro que no pudo ser” (Fernández Roca 1999: 163), o bien que no es el suyo “un teatro plenamente logrado” (Iglesias Feijoo 1986: 64). Incluso, el propio Torrente Ballester (1982: I, 12) no dudaba en calificar sus obras como “textos imperfectos”. En su introducción al volumen *Teatro español contemporáneo* (Torrente Ballester 1957: 13), Torrente Ballester escribía que “[e]l teatro es un material histórico incomparable”. Se preguntaba entonces cómo el teatro español contemporáneo no había sido objeto de un estudio sistemático y por qué no se había utilizado como “documentación histórica eminentemente reveladora” (Torrente Ballester 1982: I,13). En el prólogo a la edición de sus obras de teatro, publicadas por la editorial Destino en 1982, afirmaba que las comedias escritas entre 1938 y 1950, que componían los dos volúmenes, constataban su paso por el teatro de aquel tiempo, paso que calificaba como “breve, leve y a penas contaminado” (Torrente Ballester 1982: I, 9). Sus obras testimoniaban su primera vocación, vocación que se desvaneció posteriormente tras el ejercicio de la narrativa, que le permitió “llevar a cabo lo que parecía, y lo era de seguro, teatralmente imposible” (Torrente Ballester 1982: I, 9). Veinticinco años más tarde, Torrente Ballester todavía seguía quejándose de que era inapropiado referirse al arte teatral en España como “arte”, pues más bien se trataba de “carpintería”. Afirmaba: “Como alguna vez expliqué, el teatro, en España, tiene que ser, ante todo, ‘teatral’, y sin esta cualidad y sustancia y base, todo lo demás

huelga: imaginación, arte, poesía... Y lo 'teatral' tiene que ver bastante con aquello de 'la cólera del español sentado', y consiste ante todo en una serie de artificios, cuando no trucos, dispuestos para mantener al español en su asiento, aunque anhelante" (Torrente Ballester 1982: I, 10).

Mi objetivo en estas líneas es plantear una reflexión sobre lo que Torrente Ballester considera precisamente "teatral" en *El viaje del joven Tobías*, escrita durante su estancia en París entre 1936 y 1937 y publicada en el verano de 1938. La obra aspiraba a ser, según su autor, "una obra de arte bastante puro" (Torrente Ballester 1982: I, 13). Pretendo mostrar cómo dicha obra pone de manifiesto los esfuerzos del escritor por renovar la escena española desde el punto de vista de la experimentación teatral al presentarle al espectador una escenificación de los postulados teóricos del psicoanálisis, de los cuales Torrente Ballester hace una parodia. Estamos en presencia de un teatro tragicómico con diversos registros, muy en la tradición española y, a la vez, muy acorde con la renovación de los años treinta, que llevarán a escena también autores como Rafael Alberti, Federico García Lorca, Enrique Jardiel Poncela o Alejandro Casona. Torrente Ballester compone una obra en la que se destacan elementos vanguardistas, como por ejemplo, la influencia del teatro francés, en particular de la obra *Anfitrión 38* de Jean Giraudoux, y en la que se observa el tratamiento de temas universales como el amor, el mito o el poder a través de un teatro de ideas, de nociones o abstracciones. Para ello, abordo el estudio de la metateatralidad y del uso del psicoanálisis en *El viaje del joven Tobías* con el fin de explorar cómo el elemento metateatral a nivel formal se muestra en conexión explícita con los temas del amor (expresado en la relación de Tobías-Sara); del tabú del incesto (mostrado por el complejo de Electra explícito en la figura de Sara y por el de Edipo implícito en la de Tobías); y con los del poder (manifestado por la lucha entre el Bien y el Mal). En *El viaje del joven Tobías*, Torrente Ballester se reapropia del relato bíblico de Tobías y de la mitología y el teatro clásico griegos —teniendo como referentes las obras de *Electra* y *Edipo* de Sófocles y el *Anfitrión* de Plauto— para plantear una reflexión sobre el teatro y su sociedad. En dicha reflexión aúna realismo y fantasía. De hecho, es en la interconexión dramática de los planos reales y fantásticos, en la manipulación de los mitos y en la reflexión metateatral donde Torrente presenta una meditación sobre lo que consideraba debía ser el teatro español contemporáneo, al mismo tiempo que mostraba lo que pensaba sobre los postulados teóricos psicoanalíticos de entonces y participaba en la discusión que científicos e intelectuales mantenían sobre la reproducción y la familia.

Según José Paulino Ayuso (2001: 196), son tres los elementos que juegan a favor de una renovación vanguardista: 1) el agotamiento de unas fórmulas dramáticas y escénicas basadas en el realismo mimético y establecidas a comienzos de

siglo; 2) el desarrollo del arte de vanguardia, animado por Ramón Gómez de la Serna y que alcanza resonancia mayor a partir de la creación de la *Revista de Occidente*; y 3) el desarrollo de la burguesía liberal, activa social y políticamente, mejor formada y con mayor exigencia en los espectáculos, las artes y la literatura. Así, para Ayuso (2001: 197), no hay un modelo de teatro de vanguardia (ultraísta, cubista, surrealista), sino “una serie de propuestas que abogan por la integración de una ‘nueva teatralidad’ (concepción escénica) con una intensa ‘dramaticidad’, basada en el lenguaje verbal (enriquecido, potenciado y funcionalmente teatral). Las mejores obras son aquellas que pueden ostentar una identidad propia en esta difícil síntesis”. Por su parte, Jesús G. Maestro (2001: 169) insiste en que el teatro de Torrente Ballester es un “teatro en ciernes”, cuya poética dramática se encuentra determinada por una serie de concepciones que solo puede explicarse como una poética experimental. Formalmente hablando, el teatro de Torrente Ballester es un teatro experimental cuyas contribuciones más relevantes se limitan esencialmente a dos: 1) la construcción en el teatro de la figura del narrador, así como su aplicación al formato de la comedia o drama, en formulaciones afines a las del teatro épico brechtiano; y 2) una nueva concepción del personaje nihilista, cuya tradición en la producción dramática y narrativa de Occidente está presente desde algunos de los textos canónicos medievales y que en la dramaturgia de Torrente Ballester adquiere una nueva versión estética (Maestro 2001: 170). Las obras que compone Torrente Ballester antes de la Guerra Civil ofrecen una adecuada integración de problemas y recursos de la modernidad, pero, según su propio autor, quedan lastradas por un lenguaje artificioso que las hace poco viables escénicamente: “Cuando escribí *El viaje del joven Tobías*, yo no estoy oprimido por la censura, sino que lo estoy por un mundo de prejuicios de carácter cultural. Por ejemplo, lo que se hace más intragable de esta pieza es el lenguaje” (Becerra 1990: 180).

El *Libro de Tobías* (Neubauer 2005) trata de la presencia de Dios en las relaciones familiares, expresadas en el acompañamiento que el arcángel Rafael hace a un joven lleno de fe, que va a buscar esposa y, finalmente, se casa luego de sortear enormes dificultades con la ayuda del ángel enviado por Dios. Tobit es un judío de la tribu de Neftalí deportado a Nínive que quedó ciego al caerle sobre sus ojos excremento de ave. Su hijo, Tobías, encuentra a Sara, una joven virgen que, aunque se había casado siete veces, enviudaba por culpa del demonio Asmodeo, que ocasionaba la muerte de sus esposos en la noche de bodas. Tobías se casa con Sara y, siguiendo el consejo del arcángel, ahuyenta al demonio haciendo arder el corazón e hígado de un pez que había pescado. Al regresar a casa, logra quitarle la ceguera al padre untándole en los ojos la hiel del pez. Por su parte, *El viaje del joven Tobías* presenta la historia de Tobías, quien, obligado por el arcángel y su padre, empre-

de dicho viaje contra su voluntad. Preocupado por la pureza y superioridad de su espíritu, es tentado por el demonio Asmodeo. Tras escapar del compromiso contraído con Sara, Tobías es atacado por un demonio que logra separar su cuerpo y alma. Rafael y el ángel guardián de Sara rescatan entonces a Tobías, y este vuelve a la vida para encontrarse con Sara, que busca escapar de la maldición de ser “tabú” en las aguas del río. La búsqueda de Tobías culmina cuando le promete a la joven casarse con ella y salvarla de dicha maldición. Tobías y Sara resisten así las tentaciones que Asmodeo les presenta en su noche de bodas, y las fuerzas del bien triunfan sobre las del mal. La obra contiene una curiosa mezcla de fantasía, anacronismos deliberados y teoría psicoanalítica que, junto con el lenguaje, crean un aire de dificultad e inaccesibilidad (Pérez 1984: 28).

El viaje del joven Tobías lleva por subtítulo *Milagro representable en siete coloquios* (Torrente Ballester 1982: I, 31). La obra muestra a un héroe que acepta las ideas convencionales del matrimonio y una ética dada derivada de la fe religiosa. Como un acto sacramental, la obra abre con un santiamén en honor a Dios, escrito por los poetas Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco, que viene a presentar una breve síntesis de la obra:

Esta que gustaréis, nueva y famosa
comedia de milagro y alabanza,
con humana enseñanza
y calidad precisa y misteriosa,
con lenguaje feliz y antiguas galas
jugando nos advierte
que la unidad del hombre está en la muerte
y “atiende al vuelo sin cuidar las alas”
(Torrente Ballester 1982: I, 35).

El santiamén enfatiza el tema de la obra como la “trascendida y humilde ... / sombra fugaz de la unidad del hombre” (Torrente Ballester 1982: I, 37). Para Robert Nugent (1989: 13), “the intent is to show that the unity of man resides, not in his own individual search for purity, but rather arises from conventional ideas of religious belief and marriage”. De la denominación de “misterio”, Javier Huerta Calvo y Antonio García Berrio (1999: 149) dicen que puede considerarse como un género de configuración mixta, por su dramaticidad y por su contenido épico. La denominación “milagro” parece ajustada si se considera la fuente (*Libro de Tobías*) y lo que tiene de dramatización de un asunto religioso con protagonista virtuoso o pecador. No obstante, como afirma Pablo García Blanco (2010: 87), en la obra falta el desenlace acostumbrado y la intervención divina: “Y es que el milagro no ocurre nunca por intervención sobrenatural, sino que se deja hacer a los humanos”. Por

medio del santiamén, podemos ver aquí una “reflexión metateatral”, en la que la propia obra se interroga y reflexiona sobre sí misma, sobre la naturaleza, experimentación y experiencia del espectáculo teatral (Maestro 2001: 172).

Torrente pone en cuestión las convenciones dramáticas tradicionales con respecto a la comunicación teatral, introduciendo al espectador en la obra, haciéndolo participar de la ilusión dramática e implicándolo en un proceso de reacción y desenmascaramiento social y dramático, un proceso ético y estético. Igualmente, la división del misterio en “siete coloquios” permite redescubrir un género del teatro litúrgico que se remonta al teatro clásico español, en concreto al de Lope de Rueda. A los personajes de este misterio se les presenta, además, al espectador, como en los autos sacramentales de Calderón: “El hombre mismo” (Torrente Ballester 1982: I 35), “el Arcángel santo” (Torrente Ballester 1982: I 35), “la mujer, casi inventada” (Torrente Ballester 1982: I 36). Los límites entre realidad y ficción se desvanecen, poniéndose de manifiesto así la idea de que, como afirmara Torrente Ballester (Torrente Ballester 1982: I, 15), “[l]a comedia es un artificio, aunque sin disimulo. Pero toda comedia, toda obra de arte, es un artificio, y muchas pretenden disimularlo, aspiran a engañar”. *El viaje del joven Tobías* busca entonces engañar al espectador: siete de los ocho demonios no son sino sombras de los maridos muertos de Sara proyectadas por el subconsciente; la acción diabólica de Asmodeo se sustenta más en su condición de doctor que en la de demonio; Azarías —ya identificado como el ángel Rafael— no cura directamente la ceguera del padre, sino que le receta un remedio natural. En la obra se añaden elementos desacralizadores en clave irónica: un demonio versado en psicoanálisis, un ángel taquígrafo, diablos juguetones y diagnóstico clínico en lugar de milagro (Fernández Roca 1999: 171). Basta con observar las palabras de Sara con las que acaba la obra:

(Todos le miran marchar [Azarías], y SARA cae de rodillas.)

SARA: ¡Milagro, milagro estupendo! (Todos la miran extrañados.) ¡Es un arcángel, y las cosas de este mundo están en su poder! ¡Pudo envolverse de luz cegadora, abatirnos por tierra, herirnos con su espléndida belleza, y se fue por la puerta como un mortal cualquiera!

(TOBIÁS, el PADRE, la MADRE se arrodillan.) (Torrente Ballester 1982: I, 155-156)

La ironía se muestra aquí en dos niveles y modos de construcción. La ironía verbal, que se manifiesta en boca del personaje en escena al juzgar las situaciones que se producen sobre el escenario, y la ironía dramática, que se origina por la separación consciente entre esos mismos personajes en escena y el público respecto de la situación que observa. La autoconciencia y la reflexividad en la obra nos llevan a analizar así otras instancias de la metateatralidad y de lo que es la fórmula

del teatro dentro del teatro presentada con humor. La parodia, como imitación burlesca que produce un efecto ridiculizador, es, como afirma Linda Hutcheon (1985: 6), el metadiscurso de un acto *performativo* en el contexto de la auto-referencialidad. Si el discurso transmite y produce poder al mismo tiempo que lo legitima y lo subvierte, como argumenta Michel Foucault (1992: 100-101), entonces el discurso paródico de *El viaje del joven Tobías* se presenta como una forma de auto-reflexión en tanto “inter-art discourse” y de “intertextuality” en relación con aquello que se (re)interpreta. Al tener como referente el relato bíblico y los mitos clásicos griegos, nos encontramos con que la obra de Torrente Ballester los subvierte para presentar una *performance*, puesta en escena o representación paródica del psicoanálisis que, al final, no se libra del contenido ideológico conservador que tiene la obra.

En el coloquio tercero, los ocho diablos que se aparecen en un supuesto sueño de Sara como sus siete difuntos esposos y su madre se presentan bajo la forma dramática de Coro, muy característico del auto sacramental modernizado. Torrente Ballester introduce un Coro de Demonios, otro de Recuerdos Obsesivos, que acosan a Sara al final del quinto coloquio, cuando está decidida a suicidarse, y uno último de Recuerdos Confusos y Deseos Inconcretos, que entran en juego en la batalla final que, en el sexto coloquio, libran Sara y Tobías contra la tentación. Dichos coros, aparte de su carácter funcional en la obra, desarrollan el complejo de Electra de Sara para poder encaminarla hacia el incesto y poseen también una función metateatral. En el tercer coloquio, Asmodeo recuerda al coro de demonios que

mucha prudencia. Obrar de acuerdo con mis instrucciones, pero sin poner nada de vuestra parte. Anoche os habéis portado como perfectos diablos y me echasteis a perder el trabajo de varios días. ¡Mucho cuidado! Esto es tan serio como una representación teatral, donde yo soy el autor. Ateneos a vuestro papel: Tú (*a uno de ellos*), su madre. Vosotros (*a los restantes*), los maridos. Nada de fantasías ni de raras metamorfosis. Menos poesía y más eficacia. Se trata de un negocio muy serio, y va mi crédito en él (Torrente Ballester 1982: I, 71).

De este modo, en la presencia de este coro de demonios se presentan elementos tradicionales, como el coro trágico griego, caracterizado por esa función distanciadora, y por la música y el baile que lo caracterizaron, pero, al mismo tiempo, se incluyen elementos modernos como la función encomendada a este coro, que es la de influir sobre el subconsciente de Sara para dirigirla sin remedio al incesto, presentándose bajo las figuras de sus siete maridos y recalando las semejanzas de cada uno con su padre (Torrente Ballester 1982: I, 74-78).

La metateatralidad en la obra sirve también para mostrarle al espectador los postulados psicoanalíticos llevados a escena en la representación de una representación, es decir, en la representación del supuesto sueño de Sara que Asmodeo incita por medio de los ocho diablos en el tercer coloquio. En el primer coloquio, Sibila le revela a Sara que la razón por la cual mueren sus esposos se debe a que “hay allí [en su tierra] doncellas que un dios elige para el amor. Dios o demonio... Nadie debe tocarlas. De casarse, desaparecen los maridos. Ellas son sagradas e intocables. Son tabú” (Torrente Ballester 1982: I, 43). Y prosigue: “Tabú. ¡Ya tienes nombre para tu dolor! Eres tabú, amita. Un dios te guarda —dios o demonio— y lo ven tus maridos tras ti, y el horror los mata” (Torrente Ballester 1982: I, 43). A la pregunta de Rághel de si su hija está enferma, Sara le responde: “Melancólica” (Torrente Ballester 1982, I: 45). Cuando la joven se aqueja de su dolor, le dice a su padre que le gustaría morir: “Me llaman siete maridos. Siete voces que me cercan y reclaman compañía. Siete recuerdos que quieren ser presencias. Mis amores de niña, mis amores de adolescente, mis amores de mujer. Siete amores quebrados, siete noches que se frustran, siete manos temblorosas y un solo lirio. ¡Me cercan sus voces, padre, me llaman y quiero irme con ellos” (Torrente Ballester 1982: I, 46). Por su parte, el demonio psicoanalista no duda en fortalecer en sus diálogos con Sara y Rághel esa carnalidad que les es propia a través del complejo de Electra. Le dice a Rághel: “¡Tu hija es enteramente hermosa, como su madre! La mano, la curva de su rodilla, el rizo negro junto a la oreja izquierda... ¡Y el mismo vientre, Rághel, el mismo verso!” (Torrente Ballester 1982: I, 48). Para Asmodeo, su método es infalible. Afirma: “Dentro de muchos años, cuando otros lo descubran, se llamará psicoanálisis” (Torrente Ballester 1982: I, 49). El demonio psicoanalista intenta hacerle ver a Sara que en cada marido suyo ha buscado a su padre: los ojos de él en el primer marido, la mandíbula cuadrada y enérgica en el segundo, la forma de hablar tan grave en el tercero: “Todos como tu padre” (Torrente Ballester 1982: I, 51). Según él, Rághel es el único que puede salvarla:

ASMODO: ¡El dios que te reclama...! Tu padre puede librarte.

SARA: ¡Mi padre! No. Es horrible (*Se incorpora.*)

ASMODO: (*La acuesta con suavidad.*) No te agites... Tu padre, sí, es necesario. (Torrente Ballester 1982: I, 51)

Al final del primer coloquio, Asmodeo le dice al ángel guardián de Sara que podrá llevarse su alma, pues sus métodos son eficaces y “¡Contra todos los ángeles, mi truco del complejo de Electra no falla! ¡Es una maravilla!” (Torrente Ballester 1982: I, 52).

Todo aquí es psicoanálisis: “trabajo del duelo”, “melancolía”, “fantasía”, “complejo de Electra”. Sara muestra el fenómeno psíquico denominado por Freud “trabajo del duelo”, en el que se ve una atenuación progresiva y espontánea del dolor provocado por la muerte de un ser querido. Desde los *Estudios sobre la histeria* (1895), Freud había señalado la forma especial que adopta esta elaboración en el caso del duelo. Afirma: “Poco después de la muerte del enfermo, comienza en ella [una histérica observada por Freud] el trabajo de reproducción que le trae de nuevo ante sus ojos las escenas de la enfermedad y de la muerte. Cada día pasa de nuevo por cada una de sus impresiones, llora por ellas, se consuela, por así decirlo, a satisfacción” (Freud 1958-1968: I, 93-94). Según Freud, la existencia del trabajo del duelo viene atestiguada por la falta de interés por el mundo exterior que aparece con la pérdida del objeto: toda energía del sujeto parece acaparada por su dolor y sus recuerdos. Afirma Freud: “El yo, obligado, por así decirlo, a decidir si quiere compartir este destino [del objeto perdido], al considerar el conjunto de las satisfacciones narcisistas que comparte el permanecer con vida, se determina a romper su lazo con el objeto desaparecido” (Freud 1958-1968: I, 1093-1094). Para que tenga lugar el trabajo de duelo, cada uno de los recuerdos y de las esperanzas mediante los cuales la libido se hallaba ligada al objeto deben ser *presentificados* (Freud 1958-1968: 1088), es decir, el trabajo de duelo consistiría en “matar al muerto” (Lagache 1938: 695). Además de mostrar Sara este fenómeno psíquico, la joven padece de “melancolía”, lo cual quiere decir que, en términos freudianos, se identifica con el objeto una vez poseído mas hoy perdido, es decir, con sus difuntos esposos. La búsqueda del objeto de Sara en la realidad se halla orientada por una relación de signos, signos que constituyen lo que, para Freud, es la “fantasía”.

El tercer coloquio de *El viaje del joven Tobías* no es otra cosa que la escenificación de la definición freudiana de “la fantasía” como guion imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa la realización de un deseo inconsciente. Según Freud, la fantasía se presenta bajo distintas modalidades: fantasías conscientes o sueños diurnos, fantasías inconscientes y fantasías originarias. En este coloquio, Sara está en su aposento en casa de su padre. Es primavera y todo está alegre menos ella. Le dice a la moza: “¡Dormir! Mi única dicha. ¡Dormir! ¡Dormir siempre con mis sueños! Estar siempre despierta me parece extraño; no conozco las cosas, ni la luz; ¡ni casi te conozco! Dormir y vivir el sueño, vivirlo eternamente... sin arrepentirme” (Torrente Ballester 1982: I, 70). Sara se acuesta entonces y entra Asmodeo seguido de los ocho diablos “envueltos en capuchas negras”. Les dice a estos: “Duerme, esperaréis un poco, hasta que su sueño sea firme. Luego la despertáis” (Torrente Ballester 1982: I, 70). El diablo sexto aconseja entonces despertarla sin sobresaltos (“Un despertar natural, que parezca continuación

del sueño” [Torrente Ballester 1982: I, 72]) y le pregunta al diablo primero que le diga el contenido de la conciencia de Sara, a lo que este responde: “Rayas, luces... más luces. Círculos. Otra vez rayas. Está incómoda, e introduce un pequeño malestar... Ya pasó. Otra vez elementos luminosos, y un poco de ritmo. Realmente, no es un sueño divertido ¡Qué serían los sueños sin nosotros! Sigue predominando el contenido luminoso, pero se acentúa el ritmo. Hay tendencia a la transformación en música” (Torrente Ballester 1982: I, 72). Los diablos empiezan a cantar. La acotación dice: “(Los DIABLOS cantan —sin palabras— una canción de ritmo lento, algo así como un vals ‘ralentizado’. SARA se incorpora, salta del lecho, y danza al compás de la canción. Da una vuelta sola. Se le enlaza un DIABLO y danza con él)” (Torrente Ballester 1982: I, 73). El diablo primero le dice a ella que está soñando y que cada uno de los otros diablos forman sus recuerdos.

Sara cree, de hecho, estar soñando. La fantasía sugiere la oposición entre imaginación y realidad (percepción). Según Freud, la fantasía se refiere a una producción puramente ilusoria que no resistiría una aprehensión de lo real. En *Formulaciones sobre los dos principios del funcionamiento psíquico* (1911), Freud contrapone al mundo interior, que tiende a la satisfacción por ilusión, un mundo exterior que impone progresivamente al sujeto, por mediación del sistema perceptivo, el principio de realidad. Dice: “¿Es preciso atribuir una *realidad* a los deseos inconscientes? No sabría decirlo. Naturalmente debe negárseles a todos los pensamientos de transición y de ligazón. Cuando nos encontramos ante deseos inconscientes llevados a su última y más verdadera expresión, nos vemos obligados a decir que la *realidad psíquica* constituye una forma de existencia particular que es imposible confundir con la *realidad material*” (Freud 1958-1968: I, 588). La fantasía de Sara pone de manifiesto así sus deseos inconscientes, entre ellos, el amor por su padre y, por tanto, el denominado “complejo de Electra”, definido por Carl Gustav Jung, en su *Ensayo de exposición de la teoría psicoanalítica* (1913: 370), como sinónimo del complejo de Edipo femenino. La joven recuerda entonces lo que amaba de cada uno de sus esposos, comparándolos con su padre. Del diablo segundo recuerda su barbilla; del tercero, su voz; del cuarto, su andar; del quinto, sus manos; del sexto, sus dientes; y del séptimo, sus cabellos. Dice: “¡Cómo os amo a todos, cómo os amo!” (Torrente Ballester 1982: I, 75). Sara muestra lo que Freud llama *fantasía*, entendida esta como los sueños diurnos, las escenas, los episodios, las novelas o las ficciones que el sujeto forja y se narra a sí mismo. En *La interpretación de los sueños* (1900), Freud describe las fantasías como formaciones de compromiso y dice que son comparables a los sueños. Encuentra en la fantasía un punto privilegiado donde pueden captarse los sistemas psíquicos de represión o retorno de lo reprimido. Cuando los diablos le dicen que busque un hombre con cada una de las cualidades mencionadas, ella se da cuenta de que el único

hombre es su padre y se asusta: “¡No! ¡No puede ser...! ¡Mi madre...!” (Freud 1982, I: 76). Tras preguntarle Sara al diablo octavo, que aparece en escena como su madre, si no tiene celos o ganas de matarla por amar a su padre, este le responde: “No. Yo ya estoy muerta. No soy más que un sueño. Fíjate bien: ni aun fantasma soy. Estoy presente porque has llamado mi imagen. Imagen de una sombra...” (Freud 1982: I, 78). La fantasía aparece como irreducible a una mira intencional del sujeto que desea. El deseo de Sara se articula como fantasía en la que se manifiesta lo prohibido: el tabú del incesto.

El tercer coloquio muestra también la “escena de seducción” tal y como la define Freud: una escena real o *fantasmática* en la cual el sujeto (generalmente un niño) sufre pasivamente, por parte de otro (casi siempre un adulto), insinuaciones o maniobras sexuales. Los diablos salen del escenario al llegar Rághel, y Sara cree todavía estar soñando: “¿Soñar? No soy un sueño. Soy Rághel, tu padre, que viene por fin a verte” (Torrente Ballester 1982: I, 80). Padre e hija se declaran su amor. Él le dice a ella: “Eres mi único amor. Lejos de ti no vivo” (1982: I, 81), a lo que Sara le contesta: “Yo también te amo, padre” (1982: I, 81). La joven le explica a su padre que no sabe si vive en estado de vigilia o sueño: “No sé. Vivo una vida extraña, mezcla de vigilia y sueño, sin saber dónde una acaba y la otra empieza. Un tejido de hilos semejantes. Y quiero dormir, dormir siempre, para no dudar. Pero dudo, aun en sueños. ¡Es tan real mi soñar! Y dudo despierta. ¡Es tan fantástica mi vigilia” (Torrente Ballester 1982: I, 81). La teoría de la seducción supone que el trauma, que podía incluir desde simples insinuaciones en forma de palabras o gestos hasta un atentado sexual más o menos definido, se produce en dos tiempos, separados entre sí por la pubertad: 1) el de la seducción propiamente dicha y 2) el de un nuevo acontecimiento que evoca el recuerdo del primero (Freud 1956: 157). Freud abandona después dicha teoría, pero reconoce su importancia para el psicoanálisis:

Si bien es cierto que los histéricos refieren sus síntomas a traumas ficticios, el hecho nuevo es que fantasmaticizan tales escenas; es pues, necesario tener en cuenta, junto a la realidad práctica, una realidad psíquica. Pronto se descubrió que estos fantasmas servían para disimular la actividad autoerótica de los primeros años de la infancia, para embellecerla y llevarla a un nivel más elevado. Entonces, detrás de estos fantasmas, apareció en toda su amplitud la vida sexual del niño (Freud 1958-1968: I, 1052).

De hecho, afirma que, con los fantasmas de seducción, había encontrado el complejo de Edipo (Freud 1958-1968: I, 1052). Rághel le dice a su hija que él puede salvarla:

Estás enferma, Sara. Muy enferma. Y yo puedo curarte. Sé de un sitio lejano, una isla pequeña, toda luz, toda color. Vámonos allá, tú conmigo, y olvida tu historia, y las siete viudeces, y toda tu pena presente. Que se te llene la cabeza de sol, de color, de ritmo de mar. ¡El mar, Sara, el mar! Te enseñare las artes de remo, cortar las olas, una, otra, otra. Y a nadar como las diosas antiguas; y volverá la paz, la alegría (Torrente Ballester 1982: I, 82).

Como en el tercer coloquio, en el sexto todo es psicoanálisis. Llegado este punto, Sara ya ha expresado su amor por Tobías y ha superado el complejo de Electra. Asmodeo usa el Coro de los Recuerdos Confusos y el Coro de los Deseos Inconcretos para hacer que Sara y Tobías caigan en la tentación del deseo carnal. Azarías, quien afirma que tiene poder igual al del demonio psicoanalista, utiliza también los deseos y recuerdos para que los jóvenes se salven y permanezcan castos y rezando hasta el amanecer. El Coro de los Recuerdos afirma: “Castidad y oración. Vuestra plegaria vuela a los pies del Señor, sin que os gane el sueño o el deseo” (Torrente Ballester 1982: I, 142). El sol sale entonces y el bien triunfa sobre el mal. Antes de salir de escena, Asmodeo le dice al arcángel Rafael: “[...] En fin, Azarías: adiós. Te felicito. No pude vencerte: otra vez será. Ya sabes que, a pesar de todo, te tengo afecto, y no puedo olvidar tantos siglos pasados a tu lado. ¡Eran tiempos más tranquilos! Ahora están malos, y me aguardan peores. Si alguien me recuerda por allí arriba, llévale un saludo agradecido. ¡Yo no puedo olvidarlos!” (Torrente Ballester 1982: I, 146). Lo que es importante aquí es que si Asmodeo había afirmado que, contra todos los ángeles, su truco del complejo de Electra no fallaba, vemos que se ha equivocado y que el método psicoanalítico no es efectivo. Podemos observar aquí la parodia que hace Torrente Ballester del psicoanálisis al presentarlo como algo fallido. En esta presentación, yace la crítica que hace el escritor gallego del psicoanálisis dentro del contexto de producción de la obra.

En febrero y marzo de 1893, un mes después de la publicación del artículo original de Breuer y Freud titulado “Sobre el mecanismo psíquico de los fenómenos histéricos: comunicación preliminar”, aparece su traducción al castellano en la *Revista de Ciencias Médicas* de Barcelona y en la *Gaceta Médica* de Granada. La recepción de este trabajo no tuvo mucha resonancia (Bermejo 1991). No obstante, en 1917, Ortega y Gasset recomendaba a José Ruiz-Castillo, editor de Biblioteca Nueva, la traducción al castellano de las obras completas de Freud y llegó a prologar en 1922 el primero de sus volúmenes. Entre 1922 y 1934, aparecieron 17 tomos, que empleaban como principal fuente las *Gesammelte Schriften*, pero el proyecto no pudo culminarse por el estallido de la Guerra Civil (Harrington 1977). Aparte de la labor de Ortega y Gasset, desde la filosofía, en el campo mé-dico aparecieron un grupo de personas que escribieron tanto a favor como en

contra de la obra freudiana; entre ellos: Miguel Gayarre Espinel, Enrique Fernández Sanz, Gonzalo Rodríguez Lafora, José Miguel Sacristán, José Sanchís Banus, José María Villaverde, Ángel Garma, Emilio Mira i López y Gregorio Marañón. En los años veinte y treinta, el psicoanálisis interesó también a pedagogos y juristas, entre los que se encontraron Domingo Barnés, José Peinado, Juan Jaén, César Camargo y Luis Jiménez de Asúa, entre otros (Sánchez Barranco Ruiz et ál. 2007).

Durante la dictadura de Primo de Rivera hallamos un gran número de discusiones, publicaciones y conferencias sobre temas de medicina social y eugenesia iniciadas desde principios del siglo xx (Sosa-Velasco 2010: 105). Los años veinte son escenarios de campañas y mítines sanitarios abolicionistas —en contra de la prostitución— y de múltiples ensayos y publicaciones sobre el sexo y la vida sexual. Durante estos años, aproximadamente a partir de 1925 hasta la Guerra Civil, el número de publicaciones sobre estos temas se multiplica (Álvarez Peláez 1988: 194). En 1926, Marañón publica por primera vez *Tres ensayos sobre la vida sexual*, donde incluye parte de su libro *Amor, conveniencia y eugenesia*, que verá la luz en 1929. Los temas del matrimonio y la vida sexual adquieren una fuerte carga ideológica. La principal oposición parte de la Iglesia en relación con posturas favorables al divorcio o al control sanitario prematrimonial, y respecto a la discusión y difusión de temas relacionados con el matrimonio, el sexo y la procreación. Los últimos años de la dictadura de Primo de Rivera y el advenimiento de la Segunda República y su desarrollo son un período de gran politización. Al culminar los dos años de gobierno republicano-socialista de Manuel Azaña (1880-1940) en 1933, se constata una radicalización de las ideas políticas.

En *El viaje del joven Tobías* podemos ver cómo Torrente Ballester participa en la discusión que científicos, profesionales e intelectuales españoles hacen sobre el campo de la eugenesia, la sexualidad, el matrimonio y la política. García Blanco hace una interpretación política de la obra de Torrente Ballester. Lee la obra como una extrapolación de la utopía falangista que refleja la posición de su autor dentro del bando nacional durante los años de la guerra y hasta 1942. El conservadurismo ideológico se hace patente en la obra: “La idea de servicio, orden, y sobre todo, destino, son constantes en todo el pensamiento falangista y, en general, dentro del bando nacional en estos años de guerra, aunque se irá disipando poco a poco durante los primeros años de posguerra, por lo que su inclusión en la obra torrentina nos presenta una obra que no es ajena al momento histórico en la que se escribe” (2010: 107-108). Mi interpretación tiene tanto una dimensión psicológica como cultural, pues este conservadurismo ideológico que observa García Blanco puede verse en la parodia que Torrente Ballester hace del psicoanálisis. El tema del incesto expresa, por un lado, la ruptura de la moralidad sexual al inten-

tar definir un lugar que nadie se aventurará a transgredir, y expresa, por otro, la incapacidad del ego de escapar del círculo del ser y del individuo del círculo de la familia, hasta llegar a ser un símbolo del estado de España durante los años de la Guerra Civil. *El viaje del joven Tobías* expone cómo la medicina, la sexualidad y las relaciones entre los géneros se encuentran en la cultura política de los treinta. La obra refuerza las condiciones católicas familiares sobre la esencia femenina, la pureza y el pecado. La retórica católica exalta el espíritu sublime de la maternidad, pues Tobías emprende su viaje para recuperar la hacienda de su padre, para buscar una mujer y casarse, y para que, como su padre quería, conduzca su estirpe hacia el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ PELÁEZ, Raquel (1988): "Origen y desarrollo de la eugenesia en España", en: Sánchez Ron, José Manuel (ed.): *Ciencia y sociedad en España: de la Ilustración a la Guerra Civil*. Madrid: CSIC, 178-204.
- AYUSO, José Paulino (2001): "Torrente Ballester en la vanguardia teatral", en: Paulino, José y Becerra, Carmen (eds.): *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Editorial Complutense, 189-207.
- BECCERRA, Carmen (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra: conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropos.
- BERMEJO, Vicent (1991): "La 'primerísima' traducción de una obra de Freud", en: *Revista de Historia de la Psicología*, 12.3-4, 341-344.
- FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel (1999): "Los géneros dramáticos en Torrente Ballester", en: Fernández Roca, José Ángel y Ponte Far, José Antonio: *Con Torrente en Ferrol: un poco después*. A Coruña: Universidade da Coruña, 161-193.
- FOUCAULT, Michel (1992): *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (1956): *Aus den Anfängen der Psychoanalyse (La naissance de la psychoanalyse, lettres à Wilhelm Flies, notes et plans) (1887-1902)*. Paris: PUF.
- (1958-1968): *Obras completas*. 3 vols. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GARCÍA BLANCO, Pablo (2010): *Contra la placidez del pantano. El teatro de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- HARRINGTON, Arnaldo (1977): *Freud en español*. Vol. I. Buenos Aires: Gnosis.
- HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- HUERTA CALVO, Javier y GARCÍA BERRIO, Antonio (1999): *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Crítica.
- IGLESIAS FEJOO, Luis (1986): "Introducción a Gonzalo Torrente Ballester: el teatro", en: Giménez Bartlett, Alicia et al.: *Gonzalo Torrente Ballester: Premio Cervantes 1985*. Barcelona: Anthropos, 66-67.

- JUNG, Carl Gustav (1913): *Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie. Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen*. Vol. V. Leipzig: F. Deuticke.
- LAGACHE, Daniel (1938): "Le travail du deuil", en: *Revue française de Psychoanalyse*, X.4, 693-708.
- MAESTRO, Jesús G. (2001): "Hacia una poética del teatro de G. Torrente Ballester. De la experimentación a la desmitificación", en: Paulino, José y Becerra, Carmen (eds.): *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Editorial Complutense, 163-187.
- NEUBAUER, Adolph (2005): *The Book of Tobit: The Text in Aramaic, Hebrew, and Old Latin with English Translations (1878)*. Oxford: Wipf & Stock Publishers.
- NUGENT, Robert (1989): "El viaje del joven Tobías and the Quest for Purity", en: Pérez, Janet y Miller, Stephen: *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 13-18.
- PÉREZ, Janet (1984): *Gonzalo Torrente Ballester*. Boston: Twayne Publishers.
- SÁNCHEZ-BARRANCO RUIZ, Antonio, SÁNCHEZ-BARRANCO VALLEJO, Pablo y SÁNCHEZ-BARRANCO VALLEJO, Ignacio (2007): "El psicoanálisis en España: su pasado y su presente", <http://www.psicoterapiarelacional.es/Documentaci%C3%B3n/Documentosparalahistoria.aspx> (29 de septiembre de 2011).
- SOSA-VELASCO, Alfredo J. (2010): *Médicos escritores en España, 1885-1955: Santiago Ramón y Cajal, Pío Baroja, Gregorio Marañón y Antonio Vallejo Nágera*. Woodbridge: Tamesis.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1957): *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- (1982): *Teatro*. 2 vols. Barcelona: Destino.
- (1986): "Currículum en cierto modo", en: *Triunfo*, 8 (1981): 39-47 (reed. en *Gonzalo Torrente Ballester: Premio Cervantes 1985*. Barcelona: Anthropos, 22-28).

D.

EL REALISMO EN GONZALO TORRENTE BALLESTER:
PODER, RELIGIÓN Y MITO

MUJERES TORRENTINAS: EVA Y EL CÍBORG

Marta Álvarez

Universidad de Franche-Comté

Las figuras femeninas de la obra novelística de Torrente Ballester han despertado últimamente el interés de la crítica, aunque algún temprano estudio ya le hubiera sido dedicado hace más de una década (Becerra 2001). Solo en el espacio de un año han aparecido dos obras sobre el tema: *Las “mujeres” de Gonzalo Torrente Ballester: el tratamiento del personaje femenino en su novelística* (Laorden 2010) y *Mujeres escritas: el universo femenino en la obra de Torrente Ballester* (Becerra y Pérez Bowie 2011). Afortunadamente, la amplitud y complejidad de la obra torrentina convierten la mayoría de los temas que le están relacionados en inagotables: es el caso de la representación de las mujeres, terreno en el que nos adentramos para centrarnos en estas páginas en una figura femenina en particular, una de las más sorprendentes sin duda. Nos referimos a la mujer mecánica, que aparece por primera vez en el auto sacramental *El casamiento engañoso* (1939) y muchos años después en dos novelas: *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) y *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984).

Tratar ese motivo nos permitirá ocuparnos de dos de las obras menos estudiadas del autor, así como ofrecer una lectura que muestre la actualidad del que avanza peligrosamente por el camino de convertirse en un clásico. Pretendemos al mismo tiempo insistir en la conexión de Torrente con las inquietudes y las nuevas realidades de los momentos que le tocó vivir. Para darles forma literaria recurre a los mitos más clásicos, pero también a los más populares y a los más cibernéticos, que amplían considerablemente el espectro mítico que se relaciona normalmente con el autor.

MUÑECAS TORRENTINAS

En 1939 escribe Torrente Ballester el auto sacramental *El casamiento engañoso*, “muestra moderna de un género imposible” en sus propias palabras (García Blanco 2010: 124). Torrente respeta las claves de esta forma tan calderoniana, o mejor, adapta a ella el material que había pensado en principio desarrollar de otra manera:

[...] la génesis de la obra no fue con vistas a la creación de un Auto, sino como respuesta propia al debate abierto en torno al polémico libro del alemán Oswald Spengler *El hombre y la técnica*. El sometimiento del hombre a la máquina o de la máquina al hombre sirvió al ferrolano para que inventara “un drama de personajes abstractos y lo dejé dormir”. He aquí el hombre y su idea, a la espera de la circunstancia que le permitiera concluir esta obra. Y ésta se presentó bajo la forma de “un intento oficial de restaurar el antiguo hábito de los autos sacramentales mediante un concurso [que] me hizo recordarlo” (García Blanco 2010: 112).

Respondiendo a las reglas genéricas correspondientes, los personajes son alegóricos: el Hombre y la Técnica se unirán en matrimonio, poniendo en evidencia el peligro que la sociedad mecánica representa para el primero. El Hombre arriesga su esencia humana, viril y católica cegado por las promesas de la máquina. Técnica es utilizada como señuelo por Leviathán, se convierte así en una Eva moderna, que tienta a su compañero con la manzana del progreso y el consumo, fruto que se revelará tan tentador como destructivo.

Casi cuatro décadas han de transcurrir para que la muñeca mecánica reaparezca en la obra torrentina, en *Fragmentos de Apocalipsis*, y es precisamente en las escenas apocalípticas donde se nos presenta a Freya, “una muñeca. Mas ¡oh, qué muñeca! [...] es el alcaloide de la feminidad” (Torrente Ballester 1997: 277¹), el “resumen de todas las mujeres reales e imaginarias [en cuya] variedad se inscriben todas las formas del amor, desde el romántico al más exaltadamente físico” (Torrente Ballester 1997: 279) y que se declina en múltiples modelos con la ambición de dar cuenta de todas las fantasías sexuales.

En *Quizá nos lleve el viento al infinito*, se insiste en la imagen de la máquina erótica, que toma en esta ocasión la forma de Eva Gradner, o Gredner, Gridner, Grodner, Grudner, Gadner o Grundig², perteneciente a una “especie de fornica-

¹ En cursiva en el original, como el conjunto de las citas de *Fragmentos de Apocalipsis*. Se entenderá pues a partir de aquí que la cursiva de las citas pertenece al texto torrentino; señalaremos únicamente el caso contrario.

² Aunque prevalece el primero, todos estos nombres se aplican en algún momento a Eva.

dores infatigables" (Torrente Ballester 1999: 58) utilizados como agentes secretos y en cuya eficacia se cifra precisamente su carácter deshumanizado. La sorpresa surgirá, sin embargo, cuando en esa misma novela descubramos que Irina Tchernova, la espía-poeta que a s a el absoluto, es también una máquina.

Es de resaltar que estas *obras de muñeca* —utilizamos el término de predilección de Torrente— siguen o preceden a dos filmes referentes indiscutibles en cuanto a vida artificial: *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), y *Blade Runner* (1982), el film de Ridley Scott que adaptaba un relato de Philip K. Dick³. El propio autor comenta el film de Lang (Becerra 1990: 81), así como la influencia que ejerc o en su obra: en él encontr  la expresión artística de un tema que, como hemos visto arriba, ya le preocupaba.

MUJERES Y MÁQUINAS

Metrópolis une el motivo de la gran ciudad al de la poderosa mecanización. La urbe seduce con sus torres y sus neones, que no hacen más que disimular las fauces del cruel Moloch. Es fácil establecer paralelismos entre el film alemán y la obra del ferrolano; sorprende de hecho en algún fragmento de *El casamiento* lo literal de ciertas intertextualidades, pues obviamente nos hayamos ante un intento de llevar a la escena imágenes de la película. Así, por ejemplo, el momento en que el Hombre se ve encadenado a la máquina que le ofrece en dote Técnica remite sin duda a la tarea de los obreros especializados en *Metrópolis* (fotograma 1):

TÉCNICA. —Este es tu puesto, ahí subido. Las manos en el volante: tres vueltas a la derecha, tres vueltas a la izquierda. Un minuto suspenso. Tres vueltas a la izquierda, tres vueltas a la derecha. Otro minuto. Y así siempre.

Los ojos en el manómetro; la aguja se mantendrá entre seis y siete mil atmósferas. Si no llega, tu pie izquierdo sobre el pedal izquierdo. Si pasa, tu pie derecho sobre el pedal derecho. Y así siempre.

HOMBRE. —Tres vueltas a la derecha, tres vueltas a la izquierda. Un minuto. Tres vueltas a la izquierda, tres vueltas a la derecha. Un minuto [...] (Torrente Ballester 1982: 193).

³ Se trata de una novela corta: *Do androids dream of electric sheep?* (1968). Existen importantes diferencias entre el film y el texto de Dick; nos centraremos sin embargo en el relato audiovisual, el que conoció Torrente. No nos consta que el escritor haya leído la obra del norteamericano, aunque como creadores comparten temas y motivos ( lvarez 2009).

También en el auto sacramental torrentino la máquina termina dando cuenta de la resistencia física del hombre (fotograma 2):

HOMBRE. —Se me para el corazón. Voy a caer. Las manos delgadas se me cuelan por los lazos, y flaquean los hinojos, y me caigo sin remedio.
(Cae el Hombre) (Torrente Ballester 1982: 202).

Pero los ecos de *Metrópolis* van más allá de esa pequeña y extraña obra, para llegar a *Quizá nos lleve el viento al infinito*. No sin razón, una de las últimas ediciones del texto (Punto de lectura, 2008) elige como portada un fotograma de la película (fotograma 3). En la novela, las dos muñecas, Eva e Irina, son complementarias, como lo son las dos figuras femeninas de *Metrópolis*, aunque su naturaleza sea diferente. En la película alemana, la humana María (Brigitte Helm) se opone a la falsa María (Brigitte Helm), el autómatas que ha adoptado sus rasgos. En *Quizá...* se enfrentan una muñeca, Eva, y una falsa humana. Nos atrevemos a calificar de ese modo a Irina, pues ni siquiera el perspicaz “Maestro de las huellas que se pierden en la niebla” puede ni por un instante sospechar su ser robótico. Cuando se evidencia su carácter artificial, cobra un nuevo significado la oposición entre los dos personajes femeninos —acerca de la cual llama la atención Torrente Ballester (Becerra 1990: 109-110)— y el hecho de que siempre hayan estado, textualmente, tan cerca. Son hermanas, al fin, diferentes resultados de una misma investigación. La novela esconde hasta el final esa circunstancia, pero va marcando una simetría: en efecto, la mera aparición de la una parece invocar la figura de la otra, incluso cuando ningún motivo de peso lo justifique:

[...] Etvuchenko esperaba pasar en compañía de Irina, y, a ser posible, en sus brazos, el tiempo comprendido entre... y entre... Al final estaba la entrevista con el Embajador. Había dejado de llover cuando pasamos por la Place Royale, pero, un poco más arriba, se nos echó encima la niebla. La luz de las farolas apenas iluminaba ya mis piernas. *No sé por qué*⁴, en aquel momento, recordé a Eva Gradner [...] (Torrente Ballester 1999: 33).

Continuando con las conexiones con la película de Lang, en esta se revela esencial el componente erótico de la muñeca: se utiliza el atractivo sexual de la falsa María para despertar el deseo de los ciudadanos de *Metrópolis* y conseguir así manipularlos; también Freya y Eva han sido concebidas para manipular, a los villasantinos por parte de los invasores vikingos la primera, a los agentes enemigos la espía norteamericana. Con esa finalidad se las ha dotado de todos los encantos físicos. Freya

⁴ La cursiva es nuestra. La cita pertenece al primer episodio que cuenta con la presencia de Irina en la novela.

ha sido “labrada con los más delicados materiales, no hay piel más dulce que la suya [...] ni movimientos más incitantes, ni caricias más secretas” (Torrente Ballester 1997: 277). En *Quizá...*, no puede ser casual el parecido entre el nombre de la perseguidora del “Maestro” y Ava Gardner, la estrella de cine. Como ella, Eva encarna a la mujer fatal, aunque tal vez sea en Rita Hayworth —Gilda (*Gilda*, Charles Vidor, 1946)— en quien pensaba nuestro autor: Eva es “un robot privilegiado, pelirrojo y de nariz respingona” (Torrente Ballester 1999: 91). En cualquier caso, el texto se decanta finalmente por otro referente hollywoodiense:

—Es una guapa chica, esa Miss Gradner, y tiene un cuerpo pistonudo. Creo que se parece a alguien. S, creo que se parece a una artista de cine, una que lucía muy lindas piernas.

—Todos los que la hicieron, a juzgar por su edad, debieron de estar alguna vez enamorados de Marilyn Monroe, el arquetipo erótico de varias generaciones. O prefiero que la llamemos *sex-symbol*, querido Preston? (Torrente Ballester 1999: 240).

HUMANOS?

Es patente la oposición que en lo concerniente a la vida artificial articula la relación entre el film de Fritz Lang y el de Ridley Scott, *Blade Runner*. En este último, el perfeccionamiento de la máquina es tal, que resulta casi imposible distinguirla del ser humano, con quien comparte la conciencia y la angustia ante la muerte⁵; precisamente la inminencia de esta har volver a la tierra a esos perfectos androides, que habían sido contruidos para poblar las colonias extraterrestres. Realizan así un intento desesperado por enfrentarse a su creador y retrasar el temido momento.

Las casi seis décadas que han transcurrido entre las películas justifican la diferente actitud hacia el androide. En *Metrópolis* ni siquiera deberíamos aplicar esta palabra al que es durante más de la mitad de la película un simple robot, fascinante objeto de metal a cuyo proceso de humanización, mera apariencia, asistimos como espectadores. Los androides y *ginoides* de *Blade Runner* no solo son hermosos, resultan comprensibles para el espectador y son comprendidos por el film, del que se desprende solidaridad hacia esos seres aterrados ante la idea de su esclava vida y su temprana muerte. La identificación es forzosamente mayor con el parricida Roy Batti (Rutger Hauer) que con su arrogante e insensible creador, Eldon Tyrell (Joe Turkel); el sufrimiento del primero choca con la impasibilidad

⁵ Más de cien preguntas del test Voight-Kampff ha de hacer Rick Deckard (Harrison Ford) a Rachel (Sean Young) para llegar a la conclusión de que es replicante y no humana.

de Tyrell, cuyo único objetivo y única medida se cifran en un negocio que el film llama a condenar; es lo que sin duda hace el espectador cuando Rachel (Sean Young), trastornada tras haber dado muerte a otro replicante y consciente de la suerte que le espera, lanza a Rick Deckard (Harrison Ford): “I’m not in the business. I’m the business”.

Es de subrayar lo *blade runniano* que resulta el tratamiento del tema del ser artificial por parte de Torrente desde *El casamiento engañoso*. Carmen Becerra (2007: 37) ha explicado atinadamente que el caso de Técnica entre las muñecas torrentinas es particular por la idiosincrasia del género al que pertenece: su personaje es un símbolo y no una persona. Creemos, sin embargo, que precisamente esa circunstancia convierte en más llamativa todavía la humanización que le concede Torrente, así como los rasgos positivos con los que caracteriza a esta primera muñeca, que se aleja así de su maléfico correlato en la película de Fritz Lang. Sabemos que se trata de un ser completamente artificial, creado por la Ciencia:

CIENCIA. —Su corazón es de zafiro, sus pulmones de caucho; de acero al cromo sus nervios, y goma vulcanizada el sistema de sus venas; en su cerebro, relojería de precisión con cuerda para mucho tiempo [...] Con seda artificial, lana sintética y pergamino hice la envoltura de su carne [...] (Torrente Ballester 1982: 172-173).

Lejos de una belleza fría y mecánica, el texto destaca de Técnica su dulzura, armonía y candidez (Torrente Ballester 1982: 171). No se trata de mera apariencia, su comportamiento en los primeros encuentros con el hombre confirma lo que podría no ser más que puro engaño de la forma. Con cortesía, afecto y agradecimiento se dirige a las criaturas y virtudes que rodean a su esposo; es necesario un proceso de manipulación por parte de Leviathán (Torrente Ballester 175-182), simétrico al que sufrirá a continuación el Hombre en manos de la propia Técnica. El esperable final moralizador y feliz para la pareja resulta coherente con esa caracterización. El Profeta, la Iglesia y el Sacramento restauran en el desenlace el orden perdido, repartiendo responsabilidades y eximiendo a Técnica de toda culpa: “Quien te puso por encima [del Hombre] tiene la culpa, no tú [Técnica], desalmada y mecánica como eres” (Torrente Ballester 1982: 209).

No cabe duda de que Irina es la más humana de las muñecas torrentinas. De su cuerpo no mana sangre, como del de los androides de *Blade Runner*⁶, sino cables, lo cual se queda en mero detalle, pues si no fuera por su muerte no hubiéramos sospechado, ni nosotros, ni el enamorado narrador —ni seguramente ella

⁶ Los androides del film de Scott no son mecánicos, sus cuerpos se han producido a partir del cultivo artificial de materia orgánica.

misma— que esa criatura no era humana⁷. Su extrema libertad es sin duda el rasgo más definidor de esa humanidad, como su espiritualidad, que cobra tintes místicos. Estos dos aspectos se hayan representados en la novela, como no podía ser de otro modo tratándose de Torrente, por la literatura: su educador la inventa “como a un personaje literario [...] después de haber leído profundamente a Shakespeare” (Torrente Ballester 1999: 285); Irina se convierte en poeta, sus versos afirman su libertad individual y dan forma a una agónica búsqueda de trascendencia que la aleja desde el comienzo de lo mecánico (Torrente Ballester 1999: 65). Es, al fin, la literatura la que pone en evidencia la distancia que la separa de Eva. Si la rusa ama las metáforas, la espía estadounidense no puede comprenderlas: cuando el Maestro recita “*Drink to me only with thine eyes*”, Eva se echa a reír y le reprocha “el disparate de pensar que pudiera beber algo con los ojos” (Torrente Ballester 1999: 99); el verso volverá a ser utilizado para hacer que la agente pierda el control (Torrente Ballester 1999: 236).

Sin restar importancia al personaje de Irina dentro de la obra novelística torrentina, hemos de reconocer que nos molesta un tanto el escaso interés que tanto Eva como Freya han despertado entre la crítica. Consideramos que ambas son sumamente sugestivas, como imágenes que condensan numerosas constantes genéricas, en el sentido de sexuales, de la obra torrentina. Las dos representan la objetivización extrema de la mujer, cuestión recurrente en todas las novelas, siempre contemplada desde el prisma de la denuncia, aunque esta se realice a través de la ironía y dé cabida al humor, rasgos patentes en las reflexiones del narrador de las secuencias proféticas de *Fragmentos de Apocalipsis*, quien no puede dejar de constatar que

[...] existe en los varones, sobre todo de los pueblos inferiores, la tendencia quizá innata, a convertir en objeto a la persona con quien comparten el amor, en tanto que las mujeres, al menos las normales, requieren la participación de otra persona, a la que no solo no objetualizan sino que no les serviría objetualizada. Dejemos a un lado la cuestión afluente de si en esto radica su siempre sospechada y jamás reconocida superioridad (Torrente Ballester 1997: 276).

Freya y Eva dan forma al robot esclavo⁸, que elimina los posibles escrúpulos del hombre ante el dominio del semejante, dominio sexual en el caso de Freya y

⁷ El narrador considera una pregunta de Irina “dictada por una especie de celos, por un sentimiento al menos de ese orden, del que no dejaba de formar parte su conciencia, su orgullo de mujer verdadera delante de un mecanismo” (Torrente Ballester 1999: 108). Muchas gracias a Marián Portela por hacernos descubrir la canción “Irina no sabe que es un robot”, del grupo Atención Tsunami, que da forma pop a este motivo. Véase el videoclip del tema en <<http://www.youtube.com/watch?v=EWdghd5mdQI&feature=related>>.

⁸ Fernando Torrijos Pareja (2004) se refiere a *Blade Runner* y advierte de cómo el consumo mediático de este tipo de seres representa “el retorno simbólico de la esclavitud”: “Siglos de de-

total en el caso de Eva. No olvidemos que, al fin, la persecución que sufre el Maestro ha sido programada por él mismo, sin otras razones que las propias “del jugador imaginativo” (Torrente Ballester 1999: 64). La mera existencia de ambas muñecas remite de esa manera a una reflexión acerca de la sociedad que las crea, convirtiéndose ambas en catalizador de las pulsiones y más bajas pasiones de sus individuos.

¡¿TORRENTE QUEER?!

Tratando de cuestiones genéricas, nos interesa recordar que si bien podemos calificar a Torrente de tradicional en el sentido de asumir de un modo general el sistema patriarcal imperante, existen asimismo elementos que subrayan su carácter progresista, en tanto en cuanto muestran una evidente disconformidad del autor con algunos de los principios de ese sistema (Cuesta Bustillo y Chamoso Ramos: 2010). Las mujeres torrentinas no cuestionan el que sean ellos quienes llevan las riendas de la sociedad, pero tampoco se corresponden con el modelo de fémima que la España que conoció Torrente pretendía imponer. Las más fuertes y poderosas figuras sexuales son de hecho femeninas, pero no deja de resultar revelador que aquellas que pueden calificarse de mujeres fatales sean máquinas.

Beatriz Ferrús Antón (2008: 397) explica cómo *Quizá...*

propugna una identidad [...] *queer*, al situarse en el medio de la barra yo/otro y lo hace para demolerla. Lo mismo ocurre con la barra que constituye las oposiciones hombre/mujer, humano/máquina.

mocracia y de luchas por la igualdad, de defensa de las libertades individuales y de ansias por conseguir que se respeten los derechos humanos, coexisten pacíficamente, en el interior de muchas mentes, con sueños poblados de andróides y ginoídes”. El cuerpo de estos seres sería “el cuerpo-objeto por antonomasia: el cuerpo-propiedad, sobre el que se puede ejercer el poder de manera que queda incluso fuera del control legislativo y moral, se refiera este a aspectos laborales o sexuales”, algo fácilmente reconocible en las muñecas torrentinas. La connotación de esclavitud se encuentra en el origen de la palabra *robot*, que apareció por primera vez aplicada a seres artificiales en la pieza de teatro *R.U.R.* (1920), del checo Karel Čapek (véase Jandová 2006 para la etimología del término y su primera utilización). En la pieza de Čapek, como más tarde los andróides de *Blade Runner*, los robots son contruidos por la empresa Robots Universales Rossum con la finalidad de ofrecer mano de obra barata (Córdoba Guardado 2007: 133, véase el capítulo 2 de este trabajo, dedicado a “La creación del cuerpo automático” [113-252]; en él se ocupa de los filmes que nos interesan en estas páginas. El capítulo siguiente [255-395], se centra en la figura del ciborg, de la que trataremos a continuación).

Subraya en este sentido la crítica el travestismo genérico y el transformismo presentes en la novela, así como el artificio de la feminidad de Eva e Irina. Es cierto que este aspecto conecta la reflexión torrentina con las teorías transgen ricas *queer*, una aproximación constructivista a la identidad sexual, que se basaría en los principios de performatividad y de sanc n social. Si lejos de cualquier tentación esencialista, Judith Butler definía en 1988 (519) el género como una identidad instituida a través de una estilizada repetición de actos, Torrente Ballester en estas obras nos presenta un tipo de feminidad exportable, que concentra muchos estereotipos patriarcales y que consiste en un conjunto de formas, de gestos, que pueden adquirirse, copiarse, producirse: con intervención de poderes sobrenaturales, en *El casamiento*; gracias a un importante despliegue de medios, en *Qu z ...*, como también en *Fragmentos*, donde explicando el proceso de fabricación de Freya, se pone en evidencia que una parte importante de esa “feminidad” depende de ellos más que de ellas, razón por la cual los peritos que idearon a la muñeca han estudiado, para programar sus movimientos, “lo que los hombres de todos los colores y de todas las civilizaciones han apetecido y soñado, posible o imposible” (Torrente Ballester 1997: 278).

 Torrente Ballester *queer*? Una respuesta la aportan las reflexiones de Antonio Gil, quien concluye que “la masculinidad y heterosexualidad del sujeto narrativo torrentino parecen [...] fuera de toda cuestión” (Gil González 2008: 93). No podría olvidar el crítico la transformación del Maestro en Eva, pero señala que esta “no es exactamente una mujer” (Gil González 2008: 93, en nota a pie de página). No creemos, sin embargo, que se pueda menospreciar ese momento de ambigüedad. Para quienes asisten a la escena, el maestro se halla encarnado en el s mum de la feminidad: es Eva, cuyo nombre remite al origen de la mujer, pero que en este caso representa la culminación de siglos de reflexión acerca del eterno femenino. Asistimos a una verdadera representación, a una *performance*, en la que el Maestro cuida los detalles: “Me acerqué con mi mejor contoneo, hab  con la dulzura máxima compatible con una orden” (Torrente Ballester 1999: 230); podemos incluso pensar que más allá de lo estrictamente necesario: “Al retirarme, hice una cucamona al coronel Preston, algo más que una sonrisa, algo menos que un beso” (Torrente Ballester 1999: 230).

El ser humano siente menos escrúpulos sometiendo a máquinas que a seres que considera sus semejantes. Creemos que de la misma manera Torrente siente menos escrúpulos ensayando con ellas la transgresión de fronteras sexuales que acarrea la posmodernidad. Es cierto que la extrañeza de los textos que nos ocupan da amparo a cualquier extravagancia, pero así como Antonio Gil muestra la sorpresa que surge ante el hecho de que un autor de setenta y cuatro años “que suponemos poco aficionado a la ciencia ficción ni a los ordenadores” (Gil González

2008: 100) anticipe alguno de los lugares de la cultura pop de la década siguiente, también extraña que ese mismo señor, tras tantas y tantas páginas de defensa implícita de la norma heterosexual —o no tan implícita, pensemos en el tratamiento del tema de la homosexualidad en *Off-Side* (1969) —, se ponga a imaginar muñecas eróticas y agentes de sexo indeciso:

[*La muñeca*] Puesta de pie adelantará los brazos. Se escuchará un ruido brusco, y un falo fastuoso, muy bien acompañado, le aparecerá entre las piernas, momento en que el padre Almanzora sentirá que en su cuerpo algo se revuelve como un guante, algo se le transmuta, porque caerá de rodillas, en éxtasis de adoración, y sus manos temblorosas se alzarán hacia el ídolo⁹ (Torrente Ballester 1997: 367).

[Lancé] la sospecha de que quien había intervenido como agente quizá de la KGB, o acaso del mismísimo Pacto de Varsovia, fuera un tal M. Parquin que con frecuencia se hacía llamar Mlle. Parquin, o una tal Mlle. Parquin que a veces se presentaba como M. Parquin. Esta ambigüedad del personaje mantuvo, algunas horas, a las cabezas pensantes más ilustres de la NATO en la más angustiosa e incómoda perplejidad, de la que les redimí con la propuesta de que se enviase contra el señor o la señorita Parquin, al mismo tiempo y sin que ninguno de ellos tuviese noticia del otro, al agente C29, que era un hombre, y al B37, que era una mujer, uno y otra con particularidades tales que, tanto en el caso de que Parquin fuese señor, como en el de que fuese señorita, resultaban, no ya indispensables, sino insustituibles (Torrente Ballester 1999: 16).

Por todo ello, y muy probablemente con cierta deuda hacia nuestro propio carácter posmoderno, no podemos estar de acuerdo con Jean Tena cuando afirma que en *Quizá...* “lo esencial no es la configuración ambigua de este mundo de máscaras [...] sino las preguntas eternas [...] que plantean el espinoso problema de la esencia e identidad del ser humano” (2008: 109). Nuestro desacuerdo con el crítico parte de que consideramos que en esta y en otras obras de Torrente, la ambigüedad y la máscara forman parte de la esencia e identidad de humanos y no humanos, así como de esta sociedad híbrida y mutante que es la nuestra y que parecen prefigurar las narraciones inverosímiles del ferrolano.

LA ERA CÍBORG

La obra de Gonzalo Torrente Ballester da cuenta de esas viejas y nuevas realidades a través de mitos de la clásica tradición occidental. Son variados los críticos

⁹ En cursiva en el texto.

que han abordado el tema. Ocupándose de *Quizá nos lleve el viento al infinito*, Carmen Becerra clasifica los mitos tratados por el autor gallego en cuatro categorías: 1) los procedentes de la tradición popular gallega, 2) de la antigüedad greco-latina, 3) mitos literarios y 4) mitos históricos, y subraya la importancia que adquieren en esta novela el personaje de Zeus, el mito de Pigmal n y Galatea y el Antiguo Testamento (Becerra Suárez 2007: 66-71). Estas figuras y los relatos míticos que representan o contienen son esenciales para comprender el significado de la novela, y de hecho esta los incluye explícitamente (Torrente Ballester 1999: 249, 288), pero es necesario asimismo referirse a mitos de la más estricta posmodernidad, creados por una sociedad que comienza dando vida a robots esclavos, pasa a identificarse con ellos y termina confundiendo con la máquina. Queríamos así conectar estos textos de Torrente con el mito del cíborg.

Es interesante prestar atención a la contigüidad de fechas: en 1982 se estrena el film de Ridley Scott, en 1984 se publica la novela de Torrente y en 1985 el manifiesto cíborg de Donna Haraway, auténtico detonador de la ciborgolog a al emplear la imagen del híbrido ser como pilar de sus reflexiones posfeministas¹⁰.

En las últimas décadas, no solo el androide, ese robot de apariencia humana, se ha ido humanizando hasta resultar imposible distinguirlo del ser humano, sino que este también ha ido dejando entrar la técnica en su cuerpo. El cíborg, organismo híbrido por excelencia, representa un derrumbe de fronteras, físicas y simbólicas. Es el reino de ambigüedad que no necesita ni quiere ser resuelta. Hemos de considerar esa figura teniendo en cuenta que en las últimas décadas del siglo xx y la primera del siglo xxi va adquiriendo tintes de universalidad y ejemplaridad que lo elevan a la categoría de mito¹¹. Irina es, si queremos ser precisos, una *gin ide*, toda ella mecánica, pero el grado de humanidad es tan intenso que la duda se instala y se extiende al propio Maestro. También el personaje de Eva disuelve la barrera entre naturaleza y técnica que anula la imagen del cíborg: se insiste en su carácter animal. Eva y sus secuaces son sabuesos, canes, perros de presa que siguen el rastro del Maestro, y bien difíciles de eng a ar.  No es al fin Eva, junto

¹⁰ No puede, pues, extrañar que la pensadora redactara el prólogo del *Cyborg Handbook* (Haraway 1995), que marca las líneas de ese nuevo e interdisciplinar campo del saber, la ciborgolog a (Gray / Mentor / Figueroa-Sarriera 1995: 11-14).

¹¹ La conocida y discutida idea de Haraway de que todos somos c borgs hay que afrontarla teniendo en cuenta que considera el cíborg como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción”; el cíborg es un “irónico mito político”, “una imagen condensada de imaginación y realidad material” (Haraway 2007). No habría que desdeñar este último componente, pues esa imagen resulta productiva en un determinado contexto sociocultural, en función del cual además se justifica su alcance feminista —posfeminista—, pero tampoco el primero.

con Irina, la única capaz de reconocer al espía sin cuerpo, independientemente de su envoltorio? Es, en palabras de este último, un “robot casi sobrenatural”, por lo menos, “sobrehumano” (Torrente Ballester 1999: 91). O, podríamos concluir, simplemente humano, si le hacemos extensivo el comentario del Maestro ante el cadáver de Irina, a quien, en la fase de confusión que atraviesa, aplica el tipo de clasificación degradante que antes reservaba a la espía estadounidense: “Esa clase de bichos, *al igual que nosotros*, se van haciendo conforme se ven metidos en la realidad” (Torrente Ballester 1999: 255, la cursiva es nuestra).

Mucho han cambiado las cosas desde *El casamiento engañoso*: el robot ya no tiene por qué temer a Dios, ahora lo invoca —su nombre es la última palabra que pronuncia Irina antes de morir (Torrente Ballester 1999: 243)—, pero ni la divinidad ni Leviathán aparecen con la facilidad de antaño. El narrador de *Quizá...* piensa con nostalgia en los tiempos en que era un semidiós (Torrente Ballester 1999: 71), mientras deambula por un espacio del que los dioses están ausentes, pero en el que proliferan los divos: James Bond es el predecesor de Eva Gradner, como ella espía y fornicador infatigable, pero ha pasado a la categoría de trasto viejo (Torrente Ballester 1999: 57-59). Ronald Colman, el galán hollywoodiense, se ha convertido en Sir y pertenece al Intelligence Service (Torrente Ballester 1999: 25). Humphrey Bogart se ha multiplicado y sus clones son los secuaces de la Gradner (Torrente Ballester 1999: 190). Estas referencias, entre otras, justifican el que Antonio Gil distinga como valor “más específico y destacable [de *Quizá...*] el de conectar los motivos de ese universo típicamente torrentino con las referencias [...] de la cultura de masas” (Gil González 2008: 96), cultura que tiene en Hollywood su propio Olimpo, que actúa como emanador de mitos de una naturaleza bien particular, pues su base se halla en el poder de construcción icónica del medio cinematográfico y en su capacidad para crear una auténtica “heráldica de masas” al separar de su contexto poderosas imágenes y sus correspondientes roles (Freire 2009).

CONCLUSIÓN

La atención prestada a las muñecas nos ha permitido corroborar esa continuidad y coherencia que Carmen Becerra (1984) había resaltado dentro de la obra torrentina: no solo por la recurrencia de la figura femenina artificial en la obra del autor, sino porque en ella se mantiene una tendencia humanizadora y reflexiva, tendente al fin a cuestionar los valores de la sociedad que las crea.

Esa permanencia coincide con un seguimiento de las inquietudes que impregnan el ambiente cultural de los diferentes momentos en los que el autor des-

arroll  su producción literaria, algo patente en los ecos en sus textos a importantes obras de pensamiento y ficción que le son contemporáneas. Sus referencias a la cultura de masas y el mismo motivo de los seres mecánicos conectan con los mitos de la posmodernidad.

Las muñecas torrentinas remiten a la imagen del cíborg, particular monstruo de nuestro tiempo. Eva e Irina son calificadas de monstruosas por los mismos personajes que las desean y las aman, en una actitud que matiza y actualiza la alienación que connota habitualmente esa denominación. En efecto, si el siglo xx nos hizo comprender que lo monstruoso no nos era ajeno, que está entre nosotros, que está en nosotros (Giovannini 1999: 17), en el siglo xxi ese monstruo cotidiano es más híbrido y ambiguo que nunca, es el cíborg banal, mundano (Gray 2011), unión de carne y de cables que hace tambalearse arquetipos sociales y sexuales. Desde la monstruosidad cibernética en la que nos hallamos instalados saludamos la curiosidad de Torrente por los momentos que le tocó vivir, y su capacidad por estar al diapasón no solo con estos, sino también con los que todavía estaban por llegar.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Marta (2009): "De Lucerna a la Luna pasando por Castroforte:  lvaro Cunqueiro, Gonzalo Torrente Ballester y Philip K. Dick", en Candelas Colodrón, Manuel  ngel y Potok, Magda (eds.): *Gonzalo Torrente Ballester y los escritores nacidos en Galicia*. Vigo: Academia del Hispanismo, 21-34.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen y PÉREZ BOWIE, José Antonio (eds.) (2011): *Mujeres escritas: el universo femenino en la obra de Torrente Ballester*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- BECERRA, Carmen (1984): "Quizás nos lleve el viento al infinito: la coherencia narrativa de Gonzalo Torrente Ballester", en: *Anales de literatura española contemporánea*, 9, 1-3, 143-148.
- (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropos.
- (2001): "La mujer en la obra de G. Torrente Ballester", en: Ponte Far, José Antonio y Fernández Roca, José Ángel: *Con Torrente en Ferrol... un poco después*. A Coruña: Universidade da Coruña, 195-212.
- (2007): *Los géneros populares en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester: la novela polici ca*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- BUTLER, Judith (1988): "Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory", en: *Theatre journal*, 40, 4, 519-531.
- CÓRDOBA GUARDADO, Soledad (2007): *La representación del cuerpo futuro*. Tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense, <<http://www.ucm.es/BUCM/tesis/bba/ucm-t29917.pdf>> ( ltima consulta: 10 de enero de 2012).

- CUESTA BUSTILLO, Josefina y CHAMOSO RAMOS, María Resurrección (2011): “‘Cuando vosotros decidíais mi destino’. Mujeres en las novelas de Gonzalo Torrente Ballester”, en: Becerra Suárez, Carmen y Pérez Bowie, José Antonio (eds.): *Mujeres escritas: el universo femenino en la obra de Torrente Ballester*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 151-183.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz (2009): “Las infinitas mutaciones: sobre la narrativa de Torrente Ballester”, en López Pellisa, Teresa y Moreno Serrano, Fernando Ángel (eds.): *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi/ Universidad Carlos III de Madrid, 394-403.
- FREIRE, Héctor J. (2009): “Mitos en el cine”, en: *Tópia*, julio de 2009, <<http://www.topia.com.ar/articulos/mitos-en-el-cine>> (última consulta: 10 de enero de 2012).
- GARCÍA BLANCO, Pablo (2010): *Contra la placidez del pantano. El teatro de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. (2008): “Identidad y mutación en la novelística del yo de Gonzalo Torrente Ballester. *Quizá nos lleve el viento al infinito* y otras narraciones indecisas”, en Becerra Suárez, Carmen y Guyard, Emilie (eds.): *Los juegos de la identidad movediza en la obra de Torrente Ballester*. Vigo: Academia del Hispanismo, 83-103.
- GIOVANNINI, Fabio (1999): *Mostri. Protagonisti dell'immaginario del Novecento, da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborg*. Roma: Castelveccchi.
- GRAY, Chris Hables, MENTOR, Steven y FIGUEROA-SARRIERA, Heidi J. (1995): “Introduction. Cyborgology: constructing the knowledge of cybernetic organisms”, en Gray, Chris Hables (ed.): *The cyborg handbook*. New York/London: Routledge, 1-14.
- HARAWAY, Donna J. (1995): “Foreword. Cyborgs and symbionts: living together in the new world order”, en: Gray, Chris Hables (ed.): *The cyborg handbook*. New York/London: Routledge, xi-xx.
- HARAWAY, Donna J. (2007): “Manifiesto cyborg”, <<http://manifiestocyborg.blogspot.com/>> (última consulta: 10 de enero de 2012).
- JANDOVÁ, Jarmila (2006): “El robot huérfano”, en: *Panacea*, 7, 24, 322-324, <http://www.medtrad.org/panacea/IndiceGeneral/n24_cartas-jandova.pdf> (última consulta: 19 de enero de 2012).
- LAORDEN, Paz de (2010): *Las “mujeres” de Gonzalo Torrente Ballester. El tratamiento del personaje femenino en su novelística*. Madrid: Fragua.
- MENTOR, Steven (2011): “La llegada del ciborg mundano”, en: *Teknokultura*, 8, 1, 41-59. <http://www.teknokultura.com/tkv8n1_mentor.html> (última consulta: 10 de enero de 2012).
- TENA, Jean (2008): “Proteo y sus máscaras: *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984)”, en Becerra Suárez, Carmen y Guyard, Emilie (eds.): *Los juegos de la identidad movediza en la obra de Torrente Ballester*. Vigo: Academia del Hispanismo, 105-111.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1982): *Teatro I*. Barcelona: Destino.
- (1997): *Fragmentos de Apocalipsis*. Barcelona: Destino.
- (1999): *Quizá nos lleve el viento al infinito*. Barcelona: Destino.
- TORRIJOS PAREJA, Fernando (2004): “Estéticas transhumanas: del cyborg al androide”, en *Scripta Nova*, 8, 170/53, <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-170-53.htm>> (última consulta: 10 de enero de 2012).

EN TORNO A LA NOVELÍSTICA
DE GONZALO TORRENTE BALLESTER:
LOS GOZOS Y LAS SOMBRAS Y EL CONCEPTO DE REALISMO

Jéssica Castro Rivas
Universidad de Chile

La creación de la trilogía *Los gozos y las sombras* nace como respuesta a los fuertes ataques de los que era objeto la novela española contemporánea en su totalidad. Gonzalo Torrente Ballester se impone como crítico de esta situación¹, al señalar que la novela española sólo podría llegar a florecer plenamente cuando el novelista resolviera el problema de lo que debía ser esa novela. Frente a este panorama, el crítico propuso dos caminos: por un lado, asociarse a una tradición novelesca, por ejemplo, desarrollar la novelística de Galdós o Baroja o Unamuno, de acuerdo con la realidad estética e histórica de la España contemporánea; por otro, seguir el ejemplo de Galdós, Baroja y Unamuno, que consistía en inventar una técnica, poética y temática que no fueran la continuación de las ya existentes.

Luego de unos años, específicamente en 1951, Torrente publica una reseña de *La colmena*, donde intentó identificar el origen y describir la constitución de los procedimientos constructivos de la obra. Al mismo tiempo, contrastó, en líneas generales, el material temático de *La colmena* con el que creía más adecuado para la novela española de aquel momento. Manifestó una filiación con lo ya expuesto en 1948, pero también concretó sus postulados al sostener una idea específica de lo que consideraba necesario para la novela.

En lo concerniente a las palabras que dedicó a *La colmena*, Torrente denominó “construcción en tumulto” a la práctica de Cela de dividir en muchas escenas o secciones la narración global del texto. Según Torrente², el autor de *La colmena*

¹ Véase Torrente Ballester 1948.

² Véase también Miller 1981.

puso en práctica dicha técnica porque “la acción novelesca afecta a un gran número de personas sin que entre ellas se destaque un protagonista en torno al cual pueden ordenarse los hechos” (Torrente Ballester 1984: 350). En segundo lugar, en la obra se encontraría una técnica llamada “progreso en rotación”, la cual consiste en dejar a los personajes que figuran en una escena o sección para saltar a otros, en otra sección, sin que haya ninguna conexión necesaria entre las escenas o secciones yuxtapuestas. El progreso de la narración reside en la “rotación” constante de las escenas con sus respectivos personajes y acciones³. Según Torrente, el problema fundamental de la obra de Cela radica en que no crea “un gran todo de la experiencia múltiple” (Miller 1981: 183) que retrataba. Los personajes eran dados a conocer, pero, en su mayoría, eran individuos que no tenían ninguna relación entre sí, puesto que “el interés temático y la emoción estética se fraccionaban y se diluían” (Miller 1981: 183).

Estas y otras observaciones —acertadas o no— en torno a *La colmena* llevan a Torrente a afirmar que la problemática novela española contemporánea necesitaba de una renovación poética más que de una renovación técnica. Desde esta perspectiva, Torrente proponía la creación de un tipo de novela

con protagonista, con unidad de acción más o menos estricta y con desarrollo sucesivo, (...) [concediendo a cada hombre] la atención ancha que merece su desventurada existencia, y sacar de entre la ceniza gris y el cieno de cada vida esa hora espléndida que redime al hombre y le da sentido (Torrente Ballester 1984: 352).

La mera renovación formal no es suficiente para liberar a la problemática narrativa española de su estancamiento. Será necesario, entonces, la incorporación de una renovación creativa que afecte a la concepción misma de la obra como universo autónomo y estructura cerrada, frente a la apertura episódica propugnada por Cela.

Estos planteamientos teóricos se encuentran manifestados en *Los gozos y las sombras*⁴, obra que se presentó como una auténtica renovación dentro del panorama de la novela española de posguerra. Al respecto se ha afirmado:

³ «El origen de esta doble técnica, en el caso de *La colmena*, debía ser, según Torrente, el *Manhattan Transfer* de Dos Passos. Se deducía que esta misma técnica, más o menos modificada, podía dar mejores frutos que *La colmena* y *Manhattan Transfer*; por ejemplo, *Guerra y Paz*. En la novela de Tolstoi, a diferencia de las de Cela y Dos Passos, “construcción en tumulto” y “progreso en rotación” eran necesarios para la existencia de un verdadero argumento colectivo» (Miller 1981: 182).

⁴ Trilogía compuesta por las novelas *El señor llega* (1957), *Donde da la vuelta el aire* (1960) y *La pascua triste* (1962).

Obra con protagonista, con unidad de acción bien definida en que todos los dramas particulares convergen en la simbología dramática principal y con un desarrollo sucesivo en lo que a cronología interna se refiere, sin alteraciones en el orden temporal y con una lógica de acción subordinada al lapso de tiempo en que los hechos acontecen por suponer la referencia cronológica un matiz coadyuvante a la interpretación simbólico-estructural de la obra. *Los gozos y las sombras* es narrada en su conjunto de forma tradicional, aunque sólo aparentemente tradicional, y su unidad de acción queda notablemente complejizada por los modos de narración empleados (Ruiz Baños 1992: 66-67).

Sin embargo, a pesar de la renovación planteada, la recepción de la obra no fue muy auspiciosa, por lo que tuvo que esperar el paso de los años para que su estima ocupara el lugar que se merecía. En 1957, año de publicación del primer tomo de la trilogía, *El señor llega*, había sido editado el ensayo de José María Castellet *La hora del lector*⁵, que significó en el horizonte literario y estético español la difusión de las teorías objetivistas de la narración, avaladas, sobre todo, por la publicación de novelas de Robbe-Grillet, Butor, Duras, entre otros. Este tipo de relato objetivista abogaba por la mínima participación directa del autor, sin comentarios personales y con una presentación exterior de sucesos⁶. El conocimiento de esta tendencia trae como consecuencia la imitación y vigencia de la fórmula durante algunos años, hecho que contribuyó a que la obra de Torrente pareciera responder a modelos anticuados, alejados de los conceptos en boga. La trilogía tampoco presentaba concomitancia con un aspecto central de la creación de los jóvenes autores: el compromiso político y una buscada eficiencia social.

Otro aspecto que alejaba al texto de la aceptación esperada era, por un lado, la condición política del autor —como proclive al régimen político vigente— y, por otro, su fama como crítico teatral. Estos elementos llevaban a considerar a Torrente como un hombre “al tanto de novedades europeas y con una sólida formación cultural” (Sánchez Reboredo 1981: 214), lo que lo hacía sospechoso para el resto de los críticos y lectores que desconfiaban del erudito o del intelectual con visos de novelista. Ambas afirmaciones respondían a sendos prejuicios: el primero, caracterizado por lo apresurado e inexacto y, el segundo, respondía a una vieja tradición hispánica⁷.

⁵ Véase Castellet 1957.

⁶ En España la tendencia se ve ejemplificada con la publicación de *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio en 1955.

⁷ Sobre ese aspecto, Torrente sostuvo: “El mundo en que vivía se negaba a aceptarme como novelista: yo estaba, ya lo dije, encasillado en la crítica, y de esta prisión no me era lícito salir. La mentalidad española no concebía, a pesar de antecedentes como Clarín y Pérez de Ayala, que la creación y el juicio fuesen compatibles. En España se ha sido siempre partidario de la inspiración y no del trabajo, menos aún, si éste es lúcido” (Sánchez Reboredo 1981: 214).

Estas dispares y complejas causas contribuyeron a que la extraordinaria trilogía no tuviera el reconocimiento que merecía e, incluso, que hasta la edición de 1971 de la editorial Alianza fuera prácticamente inasequible para el lector. No obstante, la estimación crítica de la obra fue creciendo, ocupando, hoy en día, un lugar importante no sólo dentro de la novelística española de posguerra sino también en el ámbito contemporáneo, pues exhibe con claridad problemas políticos fundamentales, inquietudes actuales y cuestiones humanas en toda su complejidad.

Asimismo, dentro de las ideas artísticas y filosóficas promulgadas por Torrente en la mayoría de sus obras narrativas, es innegable la importancia e influencia de los presupuestos estéticos entregados por José Ortega y Gasset a lo largo de su carrera, pero sobre todo en *Ideas sobre la novela*⁸. Ésta actúa como principio generador de la poética puesta en práctica en la trilogía *Los gozos y las sombras*⁹. Dicho influjo se manifiesta, en primer lugar, en la ampliación del concepto de novela realista decimonónico. Esta ampliación consiste en la configuración de un arte que aspiraba a ser una sublimación de la vida, de naturaleza autónoma, pero profundamente enraizado en la problemática humana. Supera a este realismo trascendiéndolo, ampliándolo y ensanchando sus angostos límites.

Según esto, el concepto de realismo aplicado a la trilogía no se basa en la potencialidad imitativa o reproductiva que tiene la obra de arte verbal con respecto a la realidad exterior, es decir, un *realismo genético*, ni en la presentación de un mundo creado por el texto literario como una construcción independiente de lo real, como un universo autónomo, a saber, un *realismo formal*¹⁰, sino que concibe a la obra literaria dentro del llamado *realismo intencional*, el cual sostiene que:

la realidad debe ser entendida como un fenómeno perceptible que cobra sentido en la medida en que existe una conciencia que la comprenda a través de un acto de entendimiento. En otras palabras, el realismo intencional indagará en la relación que se produce entre la obra y el lector, siendo éste el encargado de otorgar al texto los significados y actualizaciones correspondientes. La literatura, entonces, es autónoma de todo referente externo a ella y a toda significación que no provenga del receptor (Castro 2009: 3).

⁸ Véase Ortega y Gasset 1976.

⁹ Así lo ha declarado el propio Torrente: “Yo tengo una relación con el Ortega teorizante de la estética, de una manera muy concreta con sus *Ideas sobre la novela* que influye decisivamente en *Los gozos y las sombras*” (Becerra 1990: 225).

¹⁰ No obstante, ambas concepciones sólo proporcionan visiones parciales de lo que significa la obra literaria realista, siendo insuficientes a la hora de explicarla en su totalidad. Como consecuencia, se hará necesaria la inclusión de una tercera teoría que pueda establecer un equilibrio entre los planteamientos existentes, vale decir, entre la autonomía de la obra y la relación entre dicha obra y la realidad. Véase Castro 2009.

Ortega sostiene que la novela, a lo largo de su evolución, ha ido desplazando a la pura narración alusiva en pos de una rigurosa presentación de hechos y personajes. Esto constituye el paso de una novela de simples referencias indirectas, de figuras relatadas, a una novela directa, descriptiva y presentativa. En este contexto, la concepción del personaje novelesco adquiere gran importancia, en la medida en que lo que se busca es un tipo de personaje que se presente en toda su complejidad vital a través de la imbricación de sus actos y pensamientos. Por consiguiente, la realidad que la obra ofrece se relacionará con la cotidianidad de lo presentado, es decir, con motivos puramente humanos. Este nuevo realismo —*realismo trascendido*— se opone a la idea que sostiene la preponderancia del argumento sobre los personajes, de la trama ficcional sobre los protagonistas y, sobre todo, en aquello que se relata y no en cómo se relata. En definitiva, Ortega sostiene que lo propio del género “era su humanización y los modos de hacerla patente en la novela de una manera artística, revelada mediante el sutil y complejo entramado ficcional de la realidad y elevada a obra de arte” (Ruiz Baños 1992: 205). Con esto se quiere dar cuenta de la superación de la relación mimética con respecto a lo real y la instauración de una correspondencia de carácter poético entre la realidad autónoma del texto y la realidad empírica de la que forma parte.

Lo propiamente novelesco no se encuentra en el argumento sino en los personajes, las acciones y pensamientos que éstos llevan a cabo. Es por ello por lo que Ortega aboga por un tipo de narración que descansa en cada aspecto de los seres que pueblan la obra:

necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes. Entonces nos complacemos al sentirnos impregnados y como saturados de ellos y de su ambiente, al percibirlos como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo y que al presentarse nos revelan toda la riqueza de sus vidas (Ortega 1976: 170).

De este modo, la novela manifiesta un carácter retardatario, moroso, donde lo importante recae en los personajes en sí y por sí mismos, más que en las aventuras en las que participan: “No nos interesan por lo que hagan, sino al revés, cualquier cosa que hagan nos interesa, por ser ellos quienes la hacen” (Ortega 1976: 171). El interés se vuelca sobre las figuras en vez de la trama, en las personas y no en sus actos.

La morosidad de la novela se obtiene mediante la narración de determinados sucesos de manera detallada, dilatando cada aventura con la referencia prolija de sus componentes. Asimismo, la concentración de la trama en tiempo y lugar también produce este efecto retardatario, provocando intensidad y densidad en la obra. Todo esto permite que los personajes vayan adquiriendo corporeidad, individualizándose a través de variados rasgos que van proporcionando carácter a es-

tas figuras. Dicho carácter va mostrando las diferentes facetas de un mismo personaje, presentándose en toda su complejidad, revelando todas las contradicciones que validan su identificación con lo humano. Todos estos aspectos se encuentran presentes en *Los gozos y las sombras*. La trilogía, en sus aproximadas mil cuatrocientas páginas, ofrece una pormenorizada y pausada descripción de cada detalle que la configura, permitiendo la asimilación y aprehensión de la realidad ofrecida por la obra y, además, entrega las características definitorias del perfil humano y complejo de los personajes.

El *realismo trascendido* propone como eje central de estudio la problemática existencia humana, pues ella es el centro de interés de lo que se ha llamado “pasión humanista por la realidad” (Raffa 1968: 323). Dicho planteamiento se actualiza completamente en *Los gozos y las sombras*, en la medida en que las figuras novelescas son las encargadas de suministrar el efecto de realidad en el lector, quien, a su vez, construye en su propia experiencia de lectura el *realismo trascendido*. Este efecto se consigue a través de la completa descripción y caracterización de personajes y escenarios, los cuales no son presentados al receptor de manera clara e inequívoca, sino mediante una serie de recursos que van formando, poco a poco, la imagen acabada de cada uno de los habitantes de Pueblanueva. Dicha imagen está compuesta por las acciones, pensamientos, oposiciones, reflexiones y opiniones que poseen tanto el pueblo como los mismos personajes¹¹.

Los personajes novelescos que conforman la trilogía poseen, a la par de una gran matización psicológica, un perfil humano que les permite desempeñar un sinnúmero de acciones destinadas a la construcción plena del argumento. Estas características dan pie a que todos los personajes posean igual importancia en el desarrollo de la novela, ignorando un tipo de jerarquización por aparición y trascendencia argumental. De este modo, tanto Cayetano como Paquito *el relojero* van aportando elementos configuradores de la autonomía ficcional. La estructura de la obra no potencia la creación de figuras protagónicas, ya que la materia narrativa se halla consecuentemente repartida y matizada en momentos significativos, apoyados en estos seres diversificados. Es por esto por lo que “los personajes no se multiplican para que el desarrollo argumental de la historia tenga numerosas apoyaturas, sino que, independientemente de su papel en el argumento, forman parte del *tema*, aportan documentos vivos a la *idea* de la narración” (Gimé-

¹¹ Durante el transcurso de los acontecimientos se va dando forma a una sutil relación de simpatías, de malentendidos, de incomprensiones, de prejuicios que luego se demuestran falsos, de comentarios que vienen a reproducir todos ellos lo que el lector va formulando según conoce los hechos narrados en la novela. Se produce, entonces, una especie de juego de espejos —absolutamente cervantino— que actuará como preludio de otras obras del autor, donde éste se convertirá en el elemento central.

nez 1984: 152). La estrecha relación entre el tema y el argumento da origen a la activa participación de los personajes, que no pueden estar ausentes de ninguna de las dos instancias¹².

Una de las características del modo de relatar de Torrente Ballester es la importancia que el pensamiento adquiere como rasgo configurador del personaje. La extensión de las reflexiones que se hacen a sí mismos o que les atribuyen a los otros personajes es considerable, por lo que el modo de pensar no actúa como vehículo de teorización por parte del autor o como expresión de una particular filosofía, sino como elemento configurador del cosmos novelesco. Al respecto, Torrente afirma:

Se olvida con frecuencia que la invención de “modos de pensar” es cosa de la imaginación novelesca tanto como la de “figuras, palabras y acciones”, y que estos modos de pensar (que constituyen un elemento caracterizador de los personajes lo mismo que su comportamiento pasional, póngase por caso) no tienen por qué postular una relación positiva con la verdad. Son pura y simplemente *materiales novelescos* (Torrente Ballester 1975: 38).

En este sentido, adquieren absoluta relevancia los diálogos entablados por los personajes. Éstos se caracterizan por estar contruidos pródigamente, es decir, no se trata de un diálogo cortado, en el que cada figura dice solamente un par de frases, sino de uno de amplias intervenciones, donde la palabra adquiere especial preeminencia como configuradora de quien la pronuncia, pero también sobre quien es pronunciada.

La manera de caracterizar y presentar a los personajes utilizada por el autor gallego posee claras influencias cervantinas. En primer lugar, Cervantes, al igual que Torrente, nunca define a sus figuras de manera completa, sino que, a través de la presentación de diferentes momentos, va entregando variadas características de ellos. A este tipo de caracterización se la ha denominado *caracterización por retazos*, ya que, a medida que avanza la narración de los hechos y de las acciones de las figuras novelescas, se van constituyendo sus principales rasgos físicos, su personalidad, manera de hablar sobre sí mismos y sobre los otros¹³.

¹² “Tema y argumento están en la base del relato, y los personajes participan de las características generales, al mismo tiempo que las materializan; son las prolongaciones naturales del conjunto narrativo” (Giménez 1984: 153).

¹³ En el mundo cervantino, esto puede ser ejemplificado con Maritornes, personaje perteneciente a la primera parte del *Quijote*. Maritornes es presentada, en primera instancia, por una serie de rasgos externos negativos; no obstante, a medida que avanza el relato, se van ampliando hasta construir un personaje que no sólo es definido por lo ideal negativo, sino también por lo

En segundo lugar, Cervantes caracteriza a sus personajes *incluyendo*, es decir, que otorga a sus figuras una gama variada de facetas que van permitiendo la constitución de personajes que forman una totalidad humana, alejándolos de la mera transmisión de ideas. Esta inclusión se opone tajantemente a la caracterización excluyente que predominaba en el Renacimiento, donde la construcción de los personajes respondía a la eliminación progresiva de rasgos hasta llegar a un determinado concepto¹⁴.

Dicha caracterización por retazos e incluyente es propia de la época barroca¹⁵. Este periodo construye un ideal de ser humano que abarca todas las dimensiones

ideal positivo. Así comienza el narrador a describir a Maritornes: “Servía en la venta, asimesmo, una moza asturiana, ancha de cara, llena de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerto y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera. (...) Traía en las muñecas unas cuentas de vidrio; pero a él le dieron vislumbres de preciosas perlas orientales. Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, él los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol oscurecía. Y el aliento, que sin duda alguna, olía a ensalada fiambre y trasnochada, a él le pareció que arrojaba de su boca un olor suave y aromático” (Cervantes 2005: 182-183, 188-189). Maritornes también es descrita según ideales positivos: “Había el arriero concertado con ella que aquella noche se refocilarían juntos, y ella le había dado palabra de que, en estando sosegados los huéspedes y durmiendo sus amos, le iría a buscar y satisfacerle el gusto en cuanto le mandase. Y cuéntase desta buena moza que jamás dio semejantes palabras que no las cumpliese, aunque las diese en un monte y sin testigo alguno, porque presumía muy de hidalga, y no tenía por afrenta estar en aquel ejercicio de servir en la venta, porque decía ella que desgracias y malos sucesos la habían traído a aquel estado” (Cervantes 2005: 185-186). Lo mismo sucede en el episodio con Sancho: “mas, como al primer trago vio que era agua, no quiso pasar adelante, y rogó a Maritornes que se le trujese de vino, y así lo hizo ella de muy buena voluntad, y lo pagó de su mismo dinero; porque en efecto, se dice que, aunque estaba en aquel trato, tenía unas sombras y lejos de cristiana” (Cervantes 2005: 202).

¹⁴ Este procedimiento también está presente en el *Quijote*, por ejemplo en la figura de Marcela, quien encarna el retrato de la mujer renacentista (casta, hermosa tanto interna como externamente y que valora su condición virginal); más que una mujer de carne y hueso, representa la idea de la mujer: “Creció la niña con tanta belleza, que nos hacía acordar de la de su madre, que la tuvo muy grande; y, con todo esto, se juzgaba que le había de pasar la de la hija. Y así fue, que cuando llegó a edad de catorce a quince años nadie la miraba que no bendecía a Dios, que tan hermosa la había criado, y los más quedaban enamorados y perdidos por ella. Guardábala su tío con mucho recato y con mucho encerramiento; pero, con todo esto, la fama de su mucha hermosura se extendió de manera que así por ella como por sus muchas riquezas, no solamente de los de nuestro pueblo, sino de los de muchas leguas a la redonda, y de los mejores dellos, era rogado, solicitado e importunado su tío se la diese por mujer” (Cervantes 2005: 144).

¹⁵ Cervantes incluyó en el *Quijote* elementos de tres grandes estilos artísticos: Renacimiento, Barroco y Manierismo.

humanas existentes y al mundo en su compleja variedad: lo noble e innoble, la naturaleza y el espíritu. El punto de vista del Barroco no concibe al hombre eliminando sus sentimientos, pasiones e instintos, sino incluyendo estos elementos. Al igual que ocurre en Pueblanueva, el espacio une, la perspectiva no crea unidad delimitando o separando una dimensión de otra, sino que fusiona todas las dimensiones, creando una unidad orgánica¹⁶.

La vida, para el Barroco, debe ser presentada en todo su intacto y dramático misterio, lo que equivale a afirmar que en ella actúan todos los ámbitos de la vida humana: la oscuridad tiene como contraste a la luz, así como el dolor tiene como contraste al gozo. En este sentido, la caracterización barroca muestra *las luces y sombras* de los seres humanos, pues ningún hombre es sólo luz o sólo sombra, sino que para lograr conformarse en plenitud será necesaria la mezcla entre estos dos polos. En el terreno artístico, esta unión de claroscuros permitirá hurgar en los más recónditos rincones del alma humana, que a pesar del tiempo se mantiene intacta.

Todo ello está en perfecta consonancia con lo expuesto por Torrente en la trilogía, donde sus figuras novelescas o, más bien, personajes multívocos¹⁷, despliegan diferentes, posibles y variadas lecturas debido a la complejidad o ambigüedad intrínseca a ellos. Lo anterior permite un gran número de interpretaciones, en las que no estará excluida ni siquiera la contradicción. Los personajes torrentinos son presentados al lector mediante una caracterización progresiva, es decir, son contruidos bajo una superposición de imágenes tomadas desde diferentes puntos de vista: presente y pasado; dichos y hechos; realidad y ensueño; palabra exterior e interior; y, finalmente, el juicio propio y ajeno. Todo ello se ve desarrollado a lo

¹⁶ La selección e idealización renacentista le parecen al Barroco completamente inadecuadas, puesto que "El Barroco quiere junto a las sustancias los fenómenos, quiere abarcar la idea y la realidad; quiere el hombre completo, eterno y temporal" (Casalduero 1975: 133). La composición barroca parte contraponiendo, deslindando, separando y mostrando diferencias, pero inmediatamente compara y establece relaciones más tensas y dramáticas que las que se producen entre elementos opuestos. La necesidad de componer de esta manera tiene como fin la construcción acabada de un determinado estilo y modo de narrar, del enlace de los personajes y de sus acciones y de la distribución de la materia novelesca. Al respecto, Casalduero sostiene: "Al comparar se une lo que la contraposición había separado, creando ese equilibrio tan característico de la época, esa armonía entre elementos heterogéneos que hace surgir un mundo nuevo" (Casalduero 1975: 167).

¹⁷ Torrente Ballester ha establecido una tipología del personaje, distinguiéndolos en dos tipos: unívocos y multívocos. El personaje multívoco es aquel que adquiere distintas significaciones para lectores de diferentes épocas, es un personaje vivo, individual, concreto. El lector no lo percibe como una abstracción intelectual, sino que logra reconocer en él rasgos que caracterizan a la naturaleza humana. Véase Torrente Ballester 1965.

largo de la obra, matizado adecuadamente en cada ocasión, según las reglas y principios que rigen al entramado novelesco.

La naturaleza humana propugnada en la novela busca la representación del hombre en su integridad, mostrándolo como una unidad dentro del sistema universal y consciente de su complejidad. Esto es ejemplificado en las figuras de Carlos y Clara, por un lado, y de Cayetano y doña Mariana, por otro. Los dos primeros luchan por liberarse de un tipo de existencia inauténtica a través del reconocimiento de la propia identidad. Sin embargo, Carlos, llevado por su abúlica personalidad e incapacidad de tomar decisiones sobre su propia vida, será incapaz de luchar en contra de las convenciones que lo atan a Pueblanueva y deberá refugiarse en Clara para conseguir sus objetivos. De este modo, Carlos manifiesta una doble problemática: por una parte, un conflicto social, pues se espera que venga a redimir al pueblo del yugo social, moral y económico impuesto por Cayetano; por otra, un conflicto de tipo personal: entre las motivaciones íntimas de Carlos que lo llevaron de vuelta a Pueblanueva con el fin de obtener respuestas en torno a la figura de su padre, pero también en torno a los conflictos producidos por su abúlica personalidad y la incapacidad de tomar decisiones sobre su propio destino.

Clara, por su parte, en ningún momento espera ser salvada; por el contrario, posee perfecta conciencia de sus posibilidades y limitaciones. Ya ha elegido su destino y todos sus actos se encaminan en ese sentido. Será la encargada de llevar a Carlos y a Cayetano a enfrentarse cara a cara consigo mismos y con la realidad que los envuelve. Sin embargo, el amor que siente por Carlos la inclina, con todas las fuerzas de la pasión, hacia la salvación de este último, invirtiendo los roles que habían sido asignados desde el comienzo: ya no será Carlos el encargado de redimir a Clara, sino que ella, a través de su sacrificio, logra librar a Deza de la pesada carga que soportaba al seguir la senda del engaño y de la inconciencia.

En este sentido, adquiere vital importancia la figura de Cayetano, pues a través de la oposición y posterior dialectización de sus relaciones, Carlos (con ayuda de Clara) logrará sobreponerse y salir de la inautenticidad que lo ha caracterizado. Asimismo, Cayetano tiene en sus manos la posibilidad de salvación, pero la rechaza en pos del beneficio económico y social. Este rechazo también implica la imposibilidad absoluta de amar o de redimirse mediante el amor, pues sus actos lo alejan terminantemente de la única mujer capaz de llevarlo a la ansiada libertad. Cayetano, en tanto, podría equipararse a doña Mariana en lo concerniente a sus ansias de poder, aunque dicha identificación solo sería aparente, ya que él se ha impuesto sobre el pueblo utilizando el amedrentamiento, el miedo, el dinero y otros medios faltos de moral para conseguirlo. En cambio, doña Mariana se refugia en su posición de señora feudal que no debe imponer su autoridad frente a

Pueblanueva a costa de viles medios, sino que se vale de la fidelidad y confianza que el pueblo siente hacia ella.

Doña Mariana, apoyada en la tradición y herencia feudales, desea imponer su soberanía por sobre los bienes capitales de Cayetano; sin embargo, la muerte de ésta se lo impide. Este hecho no merma su poder sobre la ciudad, ya que muere de acuerdo a los principios que ella misma se había impuesto y respetando, por sobre todo, las obligaciones contraídas con sus vasallos.

Torrente propugna la naturaleza humana del personaje, apartándolo de abstracciones excesivas y de la simple transmisión de ideas. La literatura, para él, es, sobre todo, manifestación del hombre en su integridad, pues éste es el origen de todo. La trilogía muestra al ser humano como unidad compleja del sistema universal, pero también en su individualidad¹⁸. A partir de este postulado, es posible afirmar que *Los gozos y las sombras* presentan un tipo de caracterización barroca, es decir, abarcadora, globalizante y progresiva, donde el interés central está constituido por la problemática humana.

Los gozos y las sombras, entonces, se relaciona íntimamente con el aspecto humano que caracteriza al *realismo trascendido*, específicamente con la importancia que se le otorga al personaje, sus acciones y pensamientos¹⁹. Todo ello se ve evidenciado a través de la manera en que las figuras novelescas han sido caracterizadas: presentadas con sus *luces y sombras*, es decir, mediante la complejidad, integridad y diversidad de la problemática humana. Torrente no pretende redimir a todas sus figuras, ni presentar un final feliz poco verosímil debido, principalmente, al tipo de vida completamente absurda, inconsciente e intrascendente que ostentan los habitantes de Pueblanueva. El propósito de la obra es exhibir las diferentes aristas de la existencia humana, por complejas y desagradables que éstas sean. Este rasgo contribuye a provocar una ilusión de realidad en el lector, quien identifica y reconoce como real y posible lo expuesto en la novela.

¹⁸ Los personajes presentes en la trilogía se caracterizan por su “complejidad y sutileza intrínseca, con posibilidad de diversidad de significaciones, de raíz humana profunda, sin pretensión de símbolo universal, sin esquematismos ni imposiciones tiránicas de tipo constructivo. Personaje que, aunque se vea determinado a ser ‘juzgado’ por sus actos y pensamientos en el texto, sepa liberarse lo más posible del mismo y adquiera una entidad propia a los ojos del lector; y que por supuesto, no sea esa la única influencia de la que deba huir, sino principalmente de ser trasmisor de ideologías o de circunstancias” (Giménez 1984: 210).

¹⁹ Existen algunas interpretaciones de la obra que la vinculan a aspectos meramente teológicos. Su título, *Los gozos y las sombras*, hace alusión a los dos estados del alma, entendiendo a los gozos como un estado de Gracia y las sombras como estado de Pecado. Para una amplia referencia sobre esta interpretación teológica, véase Ruiz Baños 1992: 73 ss.

BIBLIOGRAFÍA

- BECERRA, Carmen (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropos.
- CASALDUERO, Joaquín (1975): *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Ínsula.
- CASTELLET, José María (1957): *La hora del lector: notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días*. Barcelona: Seix Barral.
- CASTRO, Jéssica. “Los gozos y las sombras de Gonzalo Torrente Ballester: el realismo trascendido”, en: *Actas del Tercer Congreso Internacional Celebris de Literatura: Literatura española, latinoamericana y argentina*, Mar del Plata, 7, 8 y 9 de abril de 2008. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 1-10.
- CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel (2005): *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GIMÉNEZ, Alicia (1984): *Torrente Ballester en su mundo literario*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MILLER, Stephen (1981): “La creación técnica, poética y temática de *Los gozos y las sombras*”, en: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 181-189.
- ORTEGA Y GASSET, José (1976): *Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa-Calpe.
- RAFFA, Piero (1968): “Sobre el concepto de Realismo Literario”, en: *Vanguardismo y Realismo*. Barcelona: Ediciones de Cultura Popular, 271-349.
- RUIZ BAÑOS, Sagrario (1992): *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia: Universidad de Murcia.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1980): *El Jarama*. Barcelona: Destino.
- SÁNCHEZ REBOREDO, José (1981): “Algunas notas sobre *Los gozos y las sombras*”, en: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 213-224.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1948): “Los problemas de la novela española contemporánea”, en: *Revista Albor*, 9, 395-400.
- (1965): “Esbozo de una teoría del personaje literario”, en: *Cuadernos del Idioma*, 3, 1, 67-86.
- (1971): *Los gozos y las sombras: El señor llega*. Madrid: Alianza.
- (1972a): *Los gozos y las sombras: Donde da la vuelta el aire*. Madrid: Alianza.
- (1972b): *Los gozos y las sombras: La Pascua triste*. Madrid: Alianza.
- (1975): *El Quijote como juego*. Madrid: Guadarrama.
- (1984): “*La colmena*, cuarta novela de C. J. C.”, en: *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino, 343-353.

IGLESIA Y PODER EN LAS NOVELAS DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Wojciech Charchalis
Universidad Adam Mickiewicz

INTRODUCCIÓN

Existen escritores, como por ejemplo Ernesto Sábato, que durante toda la vida escriben únicamente una novela. Parece que Gonzalo Torrente Ballester no es uno de ellos, aunque podemos encontrar en su creación literaria un puñado de temas que siempre se repiten en diferentes variantes desde el comienzo, es decir, a partir de su creación dramática, hasta los últimos libros cortos publicados después del gran éxito de *La sagalfuga de J.B.*

A estos temas pertenece ante todo el siempre presente tema del poder político y su subtema, o sea, las relaciones entre el poder y la Iglesia, o tal vez sería mejor hablar de los representantes de la Iglesia, que demuestran un apetito inusual de poder.

El personaje del sacerdote que aspira al poder en general o a alcanzar el poder político fue expuesto en algunos de los libros de Torrente, especialmente en los que no presentan el reflejo fotográfico de la realidad, como fue el caso de, por ejemplo, la trilogía *Los gozos y las sombras*, *Filomeno a mi pesar*, *Off-side*, etc., sino en las novelas fuertemente dotadas de elemento sobrenatural, en las cuales algunos de los críticos quieren ver novelas fantásticas. Sin embargo, yo prefiero ver en ellas unas novelas escritas según la poética de esperpento valleinclinanesco. Tenemos por tanto obras en las cuales el autor se separó de la realidad de lo cotidiano y voló hacia una historia distante o mitología o incluso hacia regiones completamente desconocidas de la imaginación: la novela corta *Ifigenia* (1949) y las novelas *La sagalfuga de J.B.* (1972), *La isla de los jacintos cortados* (1980) y *Crónica del rey pasmado* (1989). En cada una de estas novelas encontramos el personaje del sacerdote (con excepción de Ascanio, de *La isla de los jacintos cortados*, el cual no es un sacerdote, aunque cumple las exigencias para ser considerado igual a los res-

tantes sacerdotes de todas las historias tratadas aquí) poseído por la ambición del poder y cuyos rasgos característicos prácticamente no cambian de historia a historia. Estos textos, como se puede comprobar a partir de sus respectivas fechas de publicación, surgieron en tres períodos de la creación literaria de Torrente. *Ifigenia* fue escrita y publicada en el período más largo, el que podemos considerar la etapa inicial de sus escritos en prosa, en general caracterizada por su realismo. *La sagalfuga de J.B.* y *La isla de los jacintos cortados* pertenecen a la segunda etapa, un poco desafortunadamente llamada por Alicia Giménez González “etapa fantástica” (Giménez González 1994: 81), aunque debería llamarse “etapa de metaficción”¹. Finalmente, la *Crónica del rey pasmado* forma parte de la tercera etapa, la última, caracterizada por el surgimiento abundante de textos cortos.

En cada uno de los textos analizados en este texto aparece el personaje de un sacerdote: Calcas en *Ifigenia*, don Aciselo en *La sagalfuga de J. B.*, Ascanio Aldobrandini en *La isla de los jacintos cortados* y el padre Villaescusa en la *Crónica del rey pasmado*. En principio, describiendo uno de estos personajes podemos considerar los restantes como descritos, a pesar del hecho de que cada uno de ellos vive en un tiempo ficcional diferente: Calcas en los tiempos míticos de la guerra troyana, el padre Villaescusa en el siglo XVIII, Ascanio durante la Revolución Francesa y don Aciselo en la Galicia mítica de la Segunda República. De todos modos, en función de la lectura propuesta de estos textos, podemos tener dudas sobre el tiempo de la acción. De esto hablaremos un poco más abajo.

EL PERSONAJE DEL SACERDOTE CALCAS

Calcas es el sacerdote supremo consultado por los reyes más importantes antes de tomar la decisión de partir para la guerra contra Troya. Es presentado como un “intelectual prematuro, un sabio surgido en Grecia cuando la sabiduría no había logrado entre el pueblo el prestigio alcanzado después” (*Ifigenia*: 19). Es descrito como un gran pensador; el autor hasta compara sus capacidades con las de Sócrates. Como siendo un racionalista no consigue encontrar su lugar en la sociedad, cambia su sabiduría por las supersticiones y se vuelve un adivino “(...) que era lo que la gente respetaba y pagaba. Ateo se hizo sacerdote de cualquier dios”. Por tanto, Calcas es un personaje profundamente moderno que, no pudiendo sobrevivir en el nivel deseado por él en la sociedad primitiva, escoge el único camino posible: entrar al servicio de los dioses. La conciencia de su propia inteligencia y la necesidad de vivir de forma hipócrita, contraria a la sabiduría y el sentido de

¹ Sobre el tema de la metaficción y Gonzalo Torrente Ballester véase Pérez (1986).

valor propio herido, hace que la vida de Calcas esté llena de frustraciones. Y la frustración, como es sabido, causa agresión; por eso mismo Calcas “(...) deseaba y esperaba una ocasión de venganza contra todo. Cualquier venganza, hasta la más vil de organizar una revolución proletaria y destruir la sociedad en sus cimientos” (*Ifigenia*: 19). Por tanto, Calcas tiende a la venganza, la cual de alguna manera será su salvación, será su puerta hacia la libertad. Además, Calcas siente una profunda soledad, desea una mujer que le ame y respete como él —en su propia opinión— lo merece. Este cóctel emocional tendría que llevar a una catástrofe a partir del momento de la aparición ante Calcas de la bella Ifigenia. La lucha por el sacrificio de la joven belleza en el altar patriótico (por lo demás un símbolo muy bonito) desprende en el viejo adivino unos sentimientos nuevos, sentimientos hasta aquel momento no experimentados: alucinación de su propia astucia, sentido de la fuerza de su poder, casi éxtasis erótico causado por el poder.

Calcas cobraba con el suceso clara conciencia de su poder; y el ejercicio le agradaba, le afirmaba ante sí mismo y le causaba enorme satisfacción por lo que de venganza tenía en la persona del rey Agamenón, de todos aquellos presumidos, insoportables militares (...). (*Ifigenia*: 89).

En el momento de realización del sacrificio de Ifigenia, Calcas, tocando el tierno cuerpo de la muchacha, tiembla de excitación.

Por tanto, su actitud ante el mundo, todo lo que hace Calcas, resulta de la frustración de un hombre viejo, menospreciado, desprendido del amor. Calcas es un sacerdote, ateo, que actúa para saciar sus propios deseos.

Padre Villaescusa

El padre Villaescusa, a diferencia de Calcas, es un sacerdote que funciona en la Iglesia altamente jerarquizada —desempeña el cargo de capellán del palacio (*Crónica*: 26)— y por eso mismo su actuación debe subyugarse a las reglas severas de la vida política. Es, por tanto, un hombre implacable en la relación con sus súbditos y servil para con sus superiores.

El padre Villaescusa por todos lados sospecha una artimaña, una conspiración, le gustaría investigar a cada uno con respecto a la pureza de la doctrina, lo que expresa abiertamente en la reunión de la Suprema (*Crónica*: 56-58). Incluso llega al extremo de atajar el paso al joven monarca que se dirige a los aposentos de su legítima esposa (*Crónica*: 140). En su soberbia, persuadido de su propia magnificencia e infalibilidad, llega al sacrilegio, convenciendo al Valido de que se debe forzar a la Providencia, *expressis verbis*: “Que en vista de que la Providencia no toma en cuenta nuestros ruegos, habrá que forzarla” (*Crónica*: 102).

Al mismo tiempo, proclamando el castigo de Dios, el padre Villaescusa está constantemente conspirando, escuchando a hurtadillas, provocando, siempre aprovechándose de sus influencias. Por su causa algunas personas están presas por el Santo Oficio y algunas de ellas tienen que recurrir a la fuga para salvarse de la investigación. En la ciudad surgen manifestaciones del pueblo incitadas por los sacerdotes por orden del padre Villaescusa. Como se percató el gran Inquisidor: “La culpa de todo ese alboroto la tiene el padre Villaescusa. La fe ardiente, a veces, resulta incómoda para mantener el orden público” (*Crónica*: 64). Parece que el único propósito de todas estas intrigas era enredar al Valido para que éste apoyase al padre Villaescusa en su afán de destituir de su cargo al Gran Inquisidor y ocupar su lugar. El padre Villaescusa es caracterizado de forma excelente por el padre Almeida:

—Que Dios me castigue si me equivoco, pero ese fraile no cree en Dios. (...) (...) El padre Villaescusa cree en todo lo que cree la Santa Madre Iglesia, pero, sobre todo, cree en la Iglesia, a la cual pertenece y a la cual encarga que crea por él, dentro de la cual espera medrar y, sobre todo, mandar (*Crónica*: 64-65).

Por tanto, el padre Villaescusa es un ateo más, ligado a la institución de la Iglesia únicamente para realizar sus deseos. Esta vez, a diferencia de Calcas, no se trata de la necesidad de vengarse ni del deseo de amor, sino de un simple y puro deseo de poder. Con todo ello, como es el caso de todos los personajes aquí presentados, el padre Villaescusa actúa sobre todo en el ámbito de la sexualidad de las personas de la corte, aunque no sabemos nada sobre sus propios deseos y apetitos. No obstante, analizando su comportamiento en esta esfera de la vida, podemos declarar que es un absoluto frustrado.

Don Acisclo

Don Acisclo es un cura obsesionado con la lucha contra el pecado de copulación en la sociedad. Su conciencia está maltratada con los cálculos del tamaño del derrame seminal (*Saga/fuga*: 344), y sin parar medita cómo limitarlo. Por causa de la realización de este deseo, don Acisclo sueña con la agrupación de todas las vírgenes, huérfanas y viudas en un convento, el cual de momento está casi completamente abandonado, donde todos sus deseos pecaminosos serán expulsados a través de la participación en un gran coro-orquesta que va a interpretar piezas en gloria del Señor, bajo la dirección —evidentemente— de don Acisclo, quien tendrá el papel de primer violinista (*Saga/fuga*: 341-348). Don Acisclo está atormentado por unas visiones, unívocamente eróticas, en las que latiguea las blancas es-

paldas de las monjas con su arco para castigarlas por las más leves infracciones. “¡Ah, cómo se sentía entonces don Acisclo investido de Poder!” (*Saga/fuga*: 346). De forma parecida al padre Villaescusa, don Acisclo es un celoso seguidor de la doctrina, pero no manifiesta ni los más leves indicios de la misericordia. Es misógino y narciso, lo que está probado de forma espléndida por la yuxtaposición de adjetivos referentes a sí mismo y a José Bastida, hecha por don Acisclo, cuando en su imaginación e ilusiones llegó a la conclusión de que es él quien debería ser el siguiente J. B. (*Saga/fuga*: 399). Soberbia, convicción de su superioridad y deseo de poder, cuyo propósito sería introducir las leyes severas de la Iglesia, aunque no divinas, son la fuerza motor de la vida de don Acisclo.

Don Acisclo es un tipo poco agradable, obsesionado por el sexo, una persona que reduce la fe en Dios a las cuestiones sexuales (nota bene, según los mejores ejemplos de la doctrina del Vaticano), celoso seguidor de la doctrina, aunque su piedad deja mucho que desear. Prueba de ello es su concentración en el interés propio y una total libertad en las instrucciones en el confesonario —según la posición social, don Acisclo aplica diferentes normas morales—. También prueba de la falta de amor de Dios, por tanto de la fe en Dios, como decía el padre Almeida sobre el padre Villaescusa, es la historia de las esmeraldas salvadas por don Acisclo durante la Revolución Mexicana, de las que se apropió.

Es muy fácil encontrar en las páginas de todo el libro pruebas de que don Acisclo es servil para con las personas más poderosas que él y despectivo, intransigente para con los más débiles.

Ascanio Aldobrandini

El caso de Ascanio Aldobrandini es el más interesante porque este personaje no es sacerdote; sin embargo, es parecido a todos los restantes sacerdotes presentados hasta ahora, tal vez con una excepción: Ascanio es un hombre de una profunda fe y su formación en los jesuitas no le permite desprenderse de los pensamientos obsesivos sobre la condenación eterna. Por ventura su fe resulta del hecho de que no es un funcionario de la Iglesia, por tanto no ha tenido ninguna oportunidad de conocer el funcionamiento de esta institución desde dentro. Ascanio, siendo un hombre frustrado porque su mujer le trata de forma instrumental, está tan restringido por su religiosidad y órdenes de la Iglesia que tiene miedo de “demonio encerrado en el cuerpo de mujer” (*Isla*: 122); por consiguiente, no es capaz de superar sus frustraciones sexuales. No consigue separarse de su mujer, porque está prohibido por la Iglesia, por lo que secretamente intenta conseguir el consentimiento del Vaticano para matar a su mujer en caso de infidelidad (*Isla*: 129). Así que podemos ver que Ascanio está frustrado como Calcas, aunque su

frustración no se convierte en misoginia. La leyenda de las muchachas que desaparecen sin rastro para que sacien los deseos del general leproso puede ser prueba de algo contrario, cuanto más que a Ascanio le gusta pasar tiempo en compañía tanto de Inés como de Demónica en la prisión. Por consiguiente, podemos comparar su comportamiento tanto con la pasión de Calcas, el cual alimenta su lascivia haciendo infelices a las mujeres bellas, como también con la de don Acisclo, que sueña con una gran orquesta de monjas que le tienen por su único señor. En cuanto al carácter, Ascanio parece más próximo al padre Villaescusa, ya que le caracteriza la fe en el canon de las reglas definidas por la Iglesia, aunque algunas de esas reglas son para él más importantes que otras (véase la divagación sobre la posibilidad de matar a su mujer en caso de que ésta cometa el pecado de infidelidad²), y toda su vida está subyugada a la lucha por el poder. Sus frustraciones sexuales llevan a la introducción en la isla de las leyes draconianas que regulan la esfera íntima de la vida.

Del deseo de Ascanio no cabe la menor duda. Todas las actividades de Ascanio tienen un propósito, conseguir el poder. Siendo un hombre perteneciente a las bajas capas de la sociedad y además cojo, no pudo ser oficial de la Marina, lo que constituye la mayor tragedia de su vida. En una de las escenas vemos a Ascanio vestir los uniformes de los comodores y dirigir batallas navales; por tanto, en el mundo íntimo de sus sueños Ascanio es un comodoro, aspira a eso. El amor de Ascanio al uniforme y sus sueños no cumplidos de ser oficial de la Marina forman la principal fuerza motriz de su vida. De su aspiración al poder se aprovechan su esposa y su suegro para tomar el control de la isla en nombre de la aristocracia adinerada. El deseo de poder, junto con las frustraciones sexuales, causan la introducción en la isla de severas leyes que regulan la vida sexual de los ciudadanos. De forma parecida a don Acisclo, Ascanio sugiere la aplicación de la ley de acuerdo con el estatus social del pecador (*Isla*: 114). Pintando, entonces, el perfil de Ascanio, se le puede también aplicar a él el punto de vista del padre Almeida de la *Crónica del rey pasmado*, que dudaba de la fe del padre Villaescusa.

DIOS, SEXO, PODER

Vemos, por tanto, que el propósito de todos los sacerdotes arriba presentados es conquistar el poder o conquistar el sentido de poder, motivado por las propias frustraciones, sobre todo sexuales. Y Dios, por ésta u otra razón, es tratado por ellos de forma instrumental. La fuerza motriz de sus acciones tiene ante todo una

² Lo que le hace acordarse del asesino por razones de honra contemplado en la ley franquista.

base sexual. No obstante, esto es perfectamente palpable también en la Iglesia de hoy, la cual concentra sus esfuerzos sobre todo en las restricciones en la esfera sexual de la vida; prueba de ello son los grandes debates sociales y morales promovidos por la Iglesia católica: el problema del aborto, el comedimiento sexual (y relacionado con ello el problema de los anticonceptivos), el problema de la unión civil y el problema de la pedofilia de los curas católicos (aunque sin duda esta discusión no es promovida por la Iglesia y hasta es constantemente ocultada, a pesar de estar indudablemente relacionada con ella). Teniendo en cuenta la concentración de los medios de comunicación en estas cosas, podemos decir que los restantes problemas abordados por la Iglesia católica no son tan importantes. La Iglesia redujo el tema de Dios y del absoluto al demonio anidado en las bragas, lo que de forma evidente podemos encontrar en las discutidas novelas de Torrente.

En los libros en cuestión podemos hallar dos tipos de poder: por un lado, el poder político real; por otro lado, el sentido de poder al cual aspiran las personas aquí presentadas, cada cual a su nivel. Tenemos por tanto a Calcas y a don Acisclo, que se satisfacen con el sentimiento del poder sobre la gente, y al padre Villaescusa y a Ascanio Aldobrandini, que aspiran a los cargos posiblemente más altos del poder político real.

El poder político en cada uno de los textos es autoritario y la Iglesia siempre está a su lado. Aún más, en el caso de *La isla de los jacintos cortados* el que gobierna —o aparentemente gobierna, porque no podemos estar del todo seguros de si es él quien manda o si es su mujer con el suegro— es al mismo tiempo el sumo sacerdote. La Iglesia, evidentemente, apoya al poder, pero es mucho menos severa que los gobernantes³ en lo que a moralidad se refiere. Esto, por su parte, constituye un rasgo muy típico de Torrente. Tanto en *La isla de los jacintos cortados*, como en *La sagalfuga de J.B.* y, sobre todo, en la *Crónica del rey pasmado*, los jefes más altos de la Iglesia no comparten el celo religioso de los jóvenes, implacables e irreconciliables hermanos: prefieren las delicias y los placeres de la vida de este mundo, así como la santa paz.

Un tratamiento así de la Iglesia muestra su conformismo y el anhelo de preservar el statu quo. Sin embargo, podemos considerar este comportamiento en las categorías de la lucha por el poder, es decir, los jóvenes funcionarios de la Iglesia en su lucha por el poder son muy ortodoxos, mientras que los que lo tienen ya han saciado sus deseos y por tanto actúan con cautela, tienen una actitud conciliadora para no poner en riesgo ese poder.

³ Lo que también trae a la memoria a Franco.

EL PAPEL DE LA IGLESIA EN LA HISTORIA DE ESPAÑA

El poder político en cada uno de los textos tratados es siempre autoritario, lo que no es diferente de la realidad histórica. Dejando de lado los pequeños períodos de la época de Napoleón, primera y segunda Repúblicas, así como la época postfranquista —por tanto, en total poco más de cincuenta años—, en España tenemos monarquía absoluta o dictadura, ambas siempre fuertemente apoyadas por el brazo espiritual de la Iglesia católica, de tal modo que es difícil separar el poder de la Iglesia y el poder secular. El poder de la Iglesia católica en España, fuera de los mencionados períodos excepcionales, fue total. No fue posible llevar cualquier actividad política fuera de la Iglesia; por consiguiente, siempre hubo muchos curas políticos, tales como los pintados por Torrente.

Un rasgo característico de la Iglesia católica desde los tiempos de Constantino el Grande es la aspiración de ejercer el poder a través de la conexión de la Iglesia con el poder secular, de forma que se hagan inseparables. Con anterioridad a la República, la Iglesia legitimaba el poder proclamando su origen divino, en cambio participando en él. España es un buen ejemplo de esto, resultante de varios factores que provocaron que se evitasen reformas que llevarían al absolutismo ilustrado, lo que en el resto de Europa occidental comenzó a pasar desde finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Por esto mismo, el poder de la Iglesia en España fue prácticamente ilimitado desde los tiempos de Constantino hasta la muerte de Franco, con excepción del corto período napoleónico (Constitución liberal de 1812, que estuvo en vigor únicamente dos años), del período de lucha por la modernización de España por los liberales en el siglo XIX, cuando se secularizaron y confiscaron las propiedades de la Iglesia en los años treinta (y sin embargo finalizado con la firma del concordato en 1851, lo que causó que el gobierno de los conservadores fuese el más católico y clerical de entre todos los países del sur de Europa [Payne 2009: 25]), así como de las unívocamente anticlericales I y II Repúblicas con sus respectivas constituciones.

La Constitución de 1931 definía la separación de la Iglesia y el Estado, introducía los divorcios y las bodas civiles, incitaba a la construcción de un sistema educativo completamente secular (hasta aquel momento el sistema educativo se encontraba en las manos de la Iglesia), una vez más disolvió la orden de los jesuitas, suprimió las subvenciones estatales para los curas, prohibió a los monjes el trabajo en los ramos del comercio, industria y educación, introdujo la ley general de sufragio, igualó los derechos de los hombres y mujeres, suprimió el estado de hijo ilegítimo y eliminó los castigos por adulterio, así como la posibilidad de que el cónyuge matase al adúltero. Estas reformas fuera de la separación de la Iglesia del Estado y de tachar de la ley las normas del derecho canónico quitaban a la

Iglesia la posibilidad de la existencia económica, ya que en la opinión de los autores de la Constitución la Iglesia deberá ser una asociación libre de los fieles, y también acababa definitivamente con la religión católica como religión oficial del Estado (Payne 2009: 25-30).

Después de la sublevación y victoria, Franco regresó a la ley antigua, basándose en el concordato de 1851, y se firmó un nuevo concordato en 1953, haciendo la ley más severa, hasta tal punto que el dictador pasó a ser más papista que el Papa⁴ y, entre otras cosas, no aceptó las decisiones del Concilio Vaticano II⁵. Todas las reformas republicanas anteriormente enumeradas fueron anuladas, incluidos los divorcios, la supresión de los castigos por adulterio, la supresión de la institución de hijo ilegítimo, etc. (Jarska 2011: 40-46). Sólo se volvió a las conquistas de la Constitución de 1931 en la Constitución de 1978, es decir, después de la muerte de Franco y poco antes de la entrada de España en la CEE, lo que aconteció en 1986.

LA IGLESIA Y EL PODER EN TORRENTE BALLESTER

Gonzalo Torrente Ballester, en sus novelas escritas según la poética del esperpento o —como es el caso de la *Crónica del rey pasmado*— del realismo mágico, presenta el mundo como el teatro chino de sombras, donde los personajes poseen únicamente los rasgos típicos que pueden de forma clara y evidente definir su carácter. Del catálogo de los personajes Torrente escoge los personajes típicos. Si bien no se puede decir esto de todos los personajes de sus novelas, en relación con los sacerdotes no se puede no estar de acuerdo con este punto de vista. Todos ellos tienen más o menos los mismos rasgos y más o menos el mismo sistema de comportamiento: falta de fe en Dios, o eventualmente en la Iglesia, frustraciones sexuales y deseo de poder.

Podemos reflexionar sobre por qué Torrente presenta al sacerdote de esta manera. En mi opinión ello resulta de forma evidente de la imagen de la Iglesia católica a lo largo de la historia en España, comenzando con la ultracatólica monarquía de los Reyes Católicos, junto con su Inquisición, que impuso la visión

⁴ Por ejemplo, Franco tenía el derecho de escoger a los obispos de entre las candidaturas presentadas por el Vaticano.

⁵ El Concilio II consideraba la separación del poder secular y eclesiástico, con lo que Franco no concordaba. Este tema provocó un conflicto con el papa Pablo VI, así como en el seno mismo de la Iglesia española, donde en principio existía tradicionalmente oposición entre los jóvenes y los viejos y, consecuentemente, entre las Iglesias de antes y de después del Concilio.

ortodoxa del mundo a la sociedad española durante unas centenas de años, y seguidamente con la *cruzada cristiana* de Franco. *Nota bene*: siempre me alegra el hecho de que Franco en su *cruzada*, en la que ni el Papa fue lo suficientemente católico, pactó y empleó al eterno enemigo de la religión y de España, los mismos *moros*. ¿No será éste el caso de un sacerdote de Torrente, que a cualquier precio cree en la Iglesia, aun estando desprendido de la fe en Dios? ¿Qué diría el padre Almeida si pudiese criticar a Franco?

En realidad, podemos constatar que Torrente, en cada uno de los textos discutidos, escribe sobre sus contemporáneos. Cada uno de los sacerdotes presentados tiene rasgos contemporáneos y la realidad descrita en la cual funcionan, a pesar de los evidentes rasgos históricos, contiene referencias a la época franquista. Ello es especialmente evidente en *Ifigenia* y en *La isla de los jacintos cortados*, y menos visible en la *Crónica del rey pasmado*. En *Ifigenia* la protagonista principal “(...) inflamada de patriotismo, organizó una asociación de Jóvenes Aqueas para el socorro de combatientes” (*Ifigenia*: 21). Mientras la palabra *patriotismo* no puede ser relacionada con los tiempos antiguos y sí con la España franquista, el nombre de la organización sin lugar a dudas trae a la memoria a la Sección Femenina de la Falange. Además, por ejemplo Ulises está descrito como un “(...) pacifista hasta extremo vergonzoso (...) y poco animoso para heroicidades” (*Ifigenia*: 17). El vocabulario moderno utilizado, así como los elementos relacionados con el comportamiento social, hacen que el lector lea la historia usando el código de la modernidad de Torrente. La trama de la *Sagalfuga* es unívocamente colocada en la época de la Segunda República; sin embargo, en el paisaje pintado el lector puede, de forma evidente, entrever la dura realidad del franquismo. En cuanto a la lectura del comunicado moderno de *La isla de los jacintos cortados*, no puede haber dudas. Esta novela, un caso típico de desmitificación para Torrente⁶, puede ser leída en diferentes niveles; sin embargo, hay que notar que la historia de la desmitificación de Napoleón Bonaparte constituye únicamente un pretexto para exponer el tema de la creación del mito de Franco como general Della Porta. Lo podemos verificar de forma muy interesante en la escena de la lectura por Ascanio de las leyes nuevas, para mí sin duda trasunto de la introducción de las nuevas leyes de posguerra, de las que hemos hablado anteriormente y cuyo propósito fue la supresión de las leyes de la Constitución de 1931.

El caso menos evidente es el de la *Crónica del rey pasmado*, por no contener referencias al franquismo. Sin embargo, podemos arriesgar las conclusiones señalando que la imagen pintada por el autor en esta novela perfectamente cuadra con la época de los cambios de la época postfranquista; por tanto, con el período de la segun-

⁶ Sobre la desmitificación véase Blackwell (1985).

da mitad de los años setenta y ochenta de la así llamada *revolución sexual*. Por consiguiente, esta novela es tan contemporánea de Torrente como cualquier otra de las que aquí discutimos.

CONCLUSIONES

De este breve esbozo ya podemos ver que Torrente, escribiendo sus textos, construyendo los personajes de cada uno de los sacerdotes, presentó un comentario a su realidad política inmediata. Aunque él mismo nunca fue abiertamente anticlerical, ni con toda seguridad antirreligioso (por lo menos ello testifican sus hechos y algunas de las enunciaciones), hay que admitir que construye los personajes relacionados con la Iglesia de forma abiertamente negativa, como personajes que desean el poder, sexualmente frustrados o apáticos, perezosos jerarcas que a toda costa quieren conservar el statu quo, o mejor dicho, preservar el poder. Aunque hay que admitir que en las novelas caracterizadas por el realismo fotográfico el tema del poder, de la Iglesia y, sobre todo, del deseo de poder no aparece de tal forma, como en el caso de los textos tratados aquí.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Andrés (1973): "Conversación con Gonzalo Torrente Ballester sobre *La saga/fuga de J.B.*", en: *Ínsula*, n.º 315, abril.
- BLACKWELL, Frieda Hilda (1985): *The Game of Literature. Demithyfication and Parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia: Albatros Editorial.
- CHARCHALIS, Wojciech (2005): *El realismo mágico en la perspectiva europea. El caso de Gonzalo Torrente Ballester*. New York: Peter Lang.
- DEFOURNEAUX, Marcelin (1968): *Zycie codzienne w Hiszpanii w Zlotym Wieku*, trad. de Eligia Bakowska, Warszawa: PIW.
- GIMÉNEZ GONZÁLEZ, Alicia (1979): *La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- (1984): *Gonzalo Torrente Ballester en su mundo literario*. Salamanca: Universidad de Salamanca/Caja de Ahorros de Salamanca.
- JARSKA, Natalia (2011): *"Idealne kobiety". Sekcja kobiecej Falangi 1934-1950*. Lublin: Werset.
- PAYNE, Stanley G. (2009): *Pierwsza hiszpańska demokracja. Druga Republika (1931-1936)*, trad. de Paweł Skibinski. Warszawa: WUW.
- PÉREZ, Genaro J. (1986): "Metaficción en *Fragmentos de Apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados*", en: *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. II. Madrid: Istmo.

- (1989): *La novela como burlajuego. Siete experimentos novelescos de Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia: Albatros Editorial.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1991): *Ifigenia y otros cuentos*. Barcelona: Destinolibro.
- (1992): *Crónica del rey pasmado*. Barcelona: RBA.
- (1996): *La isla de los jacintos cortados*. Barcelona: Destino.
- (2007): *La saga/fuga de J.B.* Madrid: Santillana Ediciones Generales.

VIRTUDES Y LÍMITES DEL JUEGO DESMITIFICADOR EN GONZALO TORRENTE BALLESTER

Werner Helmich
Universidad de Graz

El tema de la desmitificación en las obras de Torrente ya fue tratado por muchos, y con resultados importantes; pero aún quedan pendientes diversos problemas respecto a este término fundamental de su poética que merecen investigación: así, por ejemplo, la cuestión de la evidente polisemia del concepto en las declaraciones del autor, el problema de la heterogeneidad formal de los mitos torrentinos y de su posible taxonomía, el de la utilidad estética y moral de la desmitificación literaria con sus implicaciones filosóficas y teológicas o el de la relación entre sus juicios teóricos y su práctica literaria. Valiéndome de algunos resultados de estos estudios y de los textos del autor como puntos de referencia, quisiera presentar algunas reflexiones complementarias que espero sean útiles. El objetivo no puede ser, claro está, dar respuestas unívocas y definitivas, pero sí reducir el campo de las ambigüedades.

La mayoría de los teóricos modernos del mito —desde Cassirer, Campbell, Eliade y Lévi-Strauss hasta Blumenberg y Hübner— lo definen como relato tradicional (oral, pero después también escrito) de acontecimientos a la vez trascendentes y personales, relato que dio lugar a un ritual y pretende autoridad de explicación general, ya sea cosmológica, antropológica o de otra índole. Evidentemente, esta reivindicación puede ser más o menos fundada. Sin estar completamente de acuerdo en el carácter de esta explicación ni en el balance de verdad y de falsedad implicada, todos estos teóricos atribuyen a los mitos ciertos valores positivos.

Hay también una contracorriente de teóricos, generalmente de izquierdas —Horkheimer y Adorno en los dos primeros ensayos de su *Dialéctica de la Ilustración* o Roland Barthes en sus escritos mitocríticos de los años sesenta, para dar algunos nombres—, que ven en el pensamiento mítico el enemigo jurado de la racionalidad del

logos, una fuerza retrógrada y negativa, identificándolo más o menos directamente con la ideología política en el sentido de pensamiento falso creado por un grupo o una clase dirigente para defender su poder.

Además, hay que tener en cuenta que, junto con el concepto romántico de mito popular o mito viejo —lo que se puede interpretar como expresión de lo Viejo verdadero o lo Viejo falso—, hoy también se habla corrientemente de mitos literarios, como el de Don Juan o el del doctor Fausto, creados por autores individuales pero despersonalizados después por analogía con los mitos viejos. En el contexto de esta extensión semántica, el concepto de mito se fue generalizando cada vez más y perdió, en algunos casos, no sólo su connotación literaria, sino también la idea de que el mito implica esencialmente una acción concreta y bien definida. Así, se habla hoy del mito de cualquier personaje conocido o de nociones generales como el Estado, la Historia o la Burguesía. En este empleo común, el término, que a veces se aplica incluso a la “mitologización” de productos de comercio, se ha convertido en sinónimo de ideología o imaginación colectiva trivial.

Es curioso que Torrente, quedando muy lejos de todo pensamiento neomarxista, parezca colocarse a primera vista del lado de los adversarios incondicionales del mito, concibiéndolo como visión colectiva establecida por un poder social y destinada a presentar este poder como algo natural para mantenerlo como tal. En esta perspectiva, considera el mito como mentira interesada. Su prevención contra el mito como pura ideología política proviene sin duda alguna de la realidad contemporánea española, no de los libros. Lo confiesa el autor mismo en su conferencia *Diversas formas del mito en mi obra*: “Mi experiencia histórica me ha hecho tropezar con el mito desde épocas muy tempranas de mi vida. Me refiero al mito histórico y político, al mito que emana del hombre de poder, que de todas las versiones míticas de mis novelas es la que más abunda” (Torrente Ballester 1987: 134), para explicar después el término de *hombre de poder* con “los grandes dictadores modernos” (ibíd.) y, en su caso biográfico, con “el mito de José Antonio Primo de Rivera y el mito de Francisco Franco” (ibíd.), es decir, empleando el término en el sentido trivializado de nuestro tiempo. Y añade precisando: “Cuando yo tenía 30 ó 31 años, tuve conciencia de la existencia de lo mítico, no ya de lo mítico religioso de la vieja mitología pagana, sino de la mitología histórica, social, política de la época en que yo vivía” (ibíd., 135). Confirma haber recurrido sólo más tarde, pero siempre en los años del franquismo duro, a la crítica de mitos antiguos como disfraz de mitos de poder actuales entonces intangibles por razones políticas¹.

¹ “Como en aquellos años la actividad política real no podía ser juzgada de una manera directa, la única posible seguía siendo la tradicional de un escritor bajo todas las tiranías: escribir

Cabe decir desde el principio que la concepción del mito en los escritos teóricos de Torrente es bastante vaga y compleja. Es evidente que en la evolución de sus definiciones del mito se pueden constatar ciertas divergencias ideológicas o tácticas de las declaraciones tardías que me servirán aquí de punto de referencia, pero después de la etapa del “integrismo militante”, en la que todavía habla del mito y de la épica nacional con fervor idealista como fuente de cohesión social², lo esencial queda bastante estable en el tiempo, en toda su ambigüedad. Confieso haber confrontado entre sí ya varias veces las diversas declaraciones sobre el universo mítico como él lo concibe, sus abusos y la tarea desmitificadora de la literatura, sin estar seguro de interpretar correctamente la imagen total en todas sus facetas. Presento aquí lo que hoy me parece una solución bastante coherente.

Anticipadamente, quisiera recordar, para el análisis que sigue, una verdad tanto trivial cuanto importante: todo concepto tiene que excluir algo para ser semánticamente productivo. Siendo el mito un concepto fundamental de esta poética, no se debería ampliar ilimitada e indiferenciadamente su campo semántico en detrimento de otros, y Torrente mismo se guarda bien de hacerlo. Si todo es mito (o lo que sea), el término no tiene fuerza discriminatoria, porque significa todo, es decir, nada preciso. Cuanto más se extiende el término, tanto más tenemos que introducir diferencias internas (mediante atributos) a fin de conservar su valor semántico.

En la serie de conversaciones mantenidas en los años ochenta con Carmen Becerra, el autor define el mito, para distinguirlo de la leyenda local, como una literatura “trascendente” al momento histórico y a un lugar preciso, que “se concreta en una figura” y tiene una “capacidad de movimiento” (Becerra 1990: 43) ejercida sobre colectivos. A juzgar por el contexto, la palabra *trascendente* significa aquí nada más que ‘capaz de crear una descendencia literaria más amplia, resultar un tema literario’, sin connotación filosófica o religiosa alguna. Los ejemplos que ofrece muestran que sigue aplicando esta definición a todos los tipos de mito (antiguos y modernos, literarios y triviales), prescindiendo sin embargo de la condición *sine qua non* —dirían otros teóricos— de acciones míticas preesta-

acerca de ellas, pero de un modo indirecto, por alusiones generalmente oscuras. Y este procedimiento se valió con frecuencia de la mitología y de la historia clásicas” (ibíd., 136-137).

² Así, por ejemplo, en el ensayo “Razón y ser de la dramática futura”, publicado en 1937, donde la tríada “Mito, Mágica, Misterio” (Torrente Ballester 2009: 84) se presenta sin el mínimo signo de distancia crítica como punto de mira de la creación teatral.

blecidas, bien que admita en otro lugar, en términos más vagos, que “un mito es siempre una historia” (ibíd., 50).

El hecho de que los núcleos temáticos de los mitos, que provienen de fuentes más diversas³, puedan ser constituidos, según Torrente, tanto por personas (Ulises, Don Juan) como por tipos humanos (el Héroe, el Salvador) o por ideas abstractas (el Progreso, la Revolución, el Patriotismo, el Eterno Femenino —de evidente filiación goetheana—), no parece implicar diferencias esenciales entre ellos: independientemente del grado de abstracción formal de su denominación, se trata siempre de fuerzas generales personificadas en figuras concretas. El mito más importante parece ser el del redentor político.

Parece difícil (si no imposible) construir sobre la base de los ejemplos torrentinos una taxonomía temática de mitos. Lo que se puede decir es que en cierto sentido todo mito existente es mito del poder o por lo menos puede ser transformado en mito del poder (lo que no impide que tenga también otros aspectos), de modo que ésta no sería una variante particular como otras, sino la esencia del mito, y las diferencias entre ellas sólo se determinarían según el carácter de este poder. La función común de todos los mitos es la de suministrar modelos concretos de pseudo-explicación y pseudo-legitimación⁴ de un poder concreto.

La resistencia al poder, condición indispensable de todo conocimiento, según Torrente implica la destrucción de su mito. Para surtir el efecto deseado, esta destrucción no debería ser ni dogmática ni científica, sino subversiva y estéticamente interesante, creando en el destinatario un placer intelectual. Por eso, Torrente atribuye la tarea de desmitificación, que tiene la función de descubrir la verdad en la mentira, al escritor de ficciones y no al teórico ni al propagandista. Dicho en términos abstractos: el juego estético obtiene un valor epistemológico.

³ Janet Pérez (1986: 437) distingue “mitos históricos, bíblicos y contemporáneos, mitos procedentes de los celtas, de la historia y literatura españolas, de la mitología clásica y del entorno gallego”. En el curso de su artículo, menciona además “el [mito] de las revoluciones latinoamericanas” y “el mito de la historia como tal” (ambos ibíd. 438), “el mito de la vuelta del héroe o dios” y “el mito español contemporáneo del exilio y la vuelta de los exiliados” (ambos ibíd., 439), “el de la prensa libre” (ibíd., 441) y algunos mitos particulares que pertenecen a las categorías ya mencionadas. Otros teóricos añadieron otros mitos más: el salvador, la ciencia, la realidad de lo narrado ficcional, etc. Es evidente que tal enumeración no dice nada sobre la importancia relativa de las diversas variantes. Lo que sobre todo queda por analizar son las posibles relaciones jerárquicas que estos mitos —o las fuerzas que los determinan— mantienen entre sí.

⁴ Sigo con esta fórmula la definición funcional de los mitos como “[die] angeblichen Erklärungs- und Legitimationsmodelle”, empleada por Manfred Tietz 1998: 553.

Para cumplir eficazmente esta tarea, el escritor puede emplear todos los procedimientos de la hipertextualidad *inferiorizante* destinada a provocar un rebajamiento del estilo alto típico del mito: ciertas formas del *pastiche*, la alusión burlesca, la deformación satírica, la imitación paródica, etc., que tienen el objetivo común de subvertir construcciones ideológicas altisonantes e hiperbólicas. En el sentido estilístico, del que parte también Auerbach en su célebre *Mimesis*, la poética mitocrítica es por esencia *realista* y reduce un estilo noble a un estilo humilde, lo que no impide variantes lúdicas y fantásticas, es decir, muy poco “realistas” en el sentido común. La propia declaración de Torrente: “La literatura épico-heroica es una magnificación de la realidad, nosotros aquí desmagnificamos la realidad” (Becerra 1990: 62) confirma este teorema. Con las técnicas estilísticas apropiadas, la literatura mitocrítica puede hacerse instrumento de análisis político y antropológico.

En la producción literaria de Torrente se puede seguir al pormenor la historia de su recepción creativa del mito del poder, a la vez destructora y epistemológicamente productiva. Parece útil distinguir dos procedimientos que representan diversas fases de reacción: la modificación de mitos preexistentes y la creación de nuevos mitos intradieгéticos. Puesto que ambos ya han sido ampliamente analizados en diversos estudios críticos, puedo limitarme a evocar de modo sintético algunos resultados esenciales, sabiendo bien que en la realidad de los textos las cosas son mucho más complejas. Si cito pocos títulos representativos, dejando aparte por ejemplo la trilogía *Los gozos y las sombras* o *La princesa durmiente*, no es solamente por consideraciones económicas, sino también para evitar, en el sentido de mi advertencia inicial, una extensión excesiva del mito que se pague con cierta borrosidad semántica del concepto⁵.

El primer procedimiento, el de la “prolongación y desmitificación de un material previo”⁶, parte de hipotextos concretos. Pueden diferenciarse diversas técnicas —todas “paradójicas” en el sentido griego, es decir, basadas en el incumplimiento de la expectativa normal— de crear, dentro del margen de un mito preexistente, variantes insólitas y bajas. El protagonista mítico sale del papel tradicional de su historia noble comportándose de manera extraña, vil o indigna,

⁵ Esto lo digo teniendo en cuenta las consecuencias de opciones menos rígidas, como la de López López 1992, en la cual lo mítico invade también el ámbito de lo fantástico (o maravilloso), lo imaginario y lo onírico. Sin considerar esta alternativa falsa o ilícita en sí, creo epistemológicamente preferible para mi objetivo concreto un empleo más restrictivo de los términos.

⁶ La fórmula es la de José F. Villar Dégano 2001: 42.

desilusionada y desilusionante tanto para los otros personajes como para el lector. Si bien el resultado de su infracción contra las normas de la tradición a veces no sea alegre, sino más bien triste y desengañado, para el mito trastornado supone un elemento de ridiculización y con ello de debilitación estética.

Los ejemplos más conocidos son, para el mito antiguo, el drama *El retorno de Ulises* (1946), que presenta a un protagonista envejecido y no triunfante, moralmente (no físicamente) incapaz de ejecutar la prueba de identificación que requiere de él un hijo cruel⁷ y, por ende, destinado a revolver el mito que él debiera representar pero en el que ya no puede creer, y la novela corta *Ifigenia* (1949), en la que parece aún más patente la sospecha de que detrás de toda la acción tradicional de la inmolación de una virgen por su padre no se oculta más que una mentira altisonante (Ifigenia, que no es la hija de Agamenón y Clitemnestra, sino de Teseo y Helena, está encinta de Aquiles, que no la salva por cobardía) y además un engaño tramado por los grandes —Menelao, Agamenón y el sacerdote Calcas—, que defienden su posición, lo que revela ya el mito antiguo como mito del poder. Todas las grandes figuras masculinas de la acción se revelan como moralmente débiles y nada menos que heroicas⁸.

Para el mito literario, se suele indicar al *Don Juan* de 1963 que, de modo general, es sin duda alguna un hipertexto del modelo creado por Tirso de Molina, pero uno en el cual la transformación del mito de base es mucho más compleja que en las tantas versiones previas de autores contemporáneos que mostraban al seductor viejo e impotente o abandonado a otras pasiones que las eróticas⁹. To-

⁷ El hecho de que la prueba clásica del arco se produzca aquí en una variante (tirar una flecha a la manzana puesta en la cabeza de Penélope, es decir, con un motivo tomado no del mito griego sino de *Guillermo Tell* de Schiller) confiere a esta mezcla un carácter intertextual lúdico que, sin que el motivo de la manzana sea cómico en sí, contribuye a trivializar la acción mítica. En su crítica teatral de estos años, por ejemplo en sus comentarios sobre el teatro mítico (*Tiestes, Electra*) de Pemán, el mismo Torrente sostiene categóricamente que para los modernos no hay otra manera que la de “destripar” los mitos clásicos, lo que, con un resto de amor por estos cuentos tradicionales, puede conducir a los autores al tratamiento irónico (el texto, publicado en 1949, está reproducido en Pérez Bowie 2006: 56).

⁸ Para la variación depreciativa de otros mitos clásicos véase Martínez Castro 2001.

⁹ Algunos de estos ejemplos de la época precedente son los dramas *La dernière nuit de Don Juan* (1921) de Edmond Rostand y *El Hermano Juan o el mundo es teatro* (1934) de Unamuno, el ensayo *Le donjuanisme* (1942) de Albert Camus y los dramas *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (1952) de Max Frisch y *Don Juan* (1959) de Henri de Montherlant. Se sabe que el procedimiento de modificar mitos tradicionales estaba de moda en estos decenios, sobre todo en autores franceses; basta recordar el volumen clásico de Käte Hamburger *Von Sophokles zu Sartre* (1962). Pero en el caso de *Don Juan* es evidente que

rente niega categóricamente haber querido desmitificar a su personaje¹⁰, lo que se puede creer o no, pero lo cierto es que la novela comporta muchos elementos lúdicos no sólo frente al núcleo clásico de un mito tan entrado en edad como el protagonista que lo personifica, sino también frente a la literatura en general; burlándose de ellas, el autor ajusta cuentas con todas las modas literarias de su tiempo: autotematización, citas hipotextuales, *mise en abyme*, metalepsis y otras.

En este primer nivel de modificación, que podemos calificar de *juego intertextual*, la virtud del procedimiento reside en mostrar al lector que salir del carácter obsesivo de los esquemas míticos de acción es por lo menos imaginable, apoyando así sus facultades de resistencia contra la adoración ciega de lo “existente” como natural o simplemente dado.

La segunda variante, más radical, consiste en la creación, realizada en el texto mismo, de mitos nuevos, generalmente injertados por sus inventores ficcionales sobre el esquema abstracto del Salvador. Es decir, que el acto de mitopóiesis original se refleja o se imita —a menudo se puede también decir: se parodia— en textos ficcionales, convirtiéndose así en motivo literario. Considerado desde una perspectiva teórica, se trata de un fenómeno de recursividad literaria vertical que, a diferencia de la *mise en abyme* u otras formas de analogía intraficcional, implica un salto desde un nivel ontológico a otro.

El primer anuncio de este tipo, aún bastante convencional, es la novela *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946), que muestra a un caudillo nuevo —sin nombre mitológico—, pero mitologizado en gran parte según el modelo clásico del salvador político. En la “trilogía fantástica”, que representa la reacción torrentina a las innovaciones estéticas y teóricas de los años sesenta y setenta en la literatura europea fuera de España, el procedimiento se volverá más exuberante, conduciendo en cada una de estas novelas a una red burlescamente compleja de mitificación ficcional al servicio de la desmitificación metaficcional porque los mitos creados se descomponen ante los ojos del lector.

En *La sagalfuga de J.B.* (1972), el pobre profesor Juan Bastida inventa un nuevo mito en torno a un futuro salvador político, a ratos pensando también en sí mismo, que pudiera defender la ciudad gallega Castroforte del Baralla contra

Torrente va más lejos en su juego que todos los demás. Para información más detallada consúltese la tesis fundamental de Carmen Becerra Suárez (1997) con su corolario (1997a).

¹⁰ Quería, dice a su interlocutora, “salvar la figura insistiendo en su trascendencia, es decir, dando un sentido trascendente al hecho de que Don Juan sea un seductor de mujeres” (Becerra 1990: 138). Pero no se puede negar la existencia textual en esta pieza de lo que Gonzalo Navajas 2010 llama “la parodia del discurso mítico” ni olvidar el título “Don Juan, un mito que se extingue” que Torrente (1986: 17) mismo da a un ensayo suyo.

los godos (es decir, los castellanos centralistas), pero que no se hallará nunca porque todos los eventuales representantes resultan ser indignos. La trama de la novela, excesivamente complicada, que se vale también de mitos e historias preexistentes (como el mito del “santo cuerpo” milagroso, el de la sirena o la materia de la Tabla Redonda del rey Artús), da a entender que todos estos relatos colectivos son engaños urdidos por los hombres de poder —y no olvidemos que en su imperio de papel, el escritor es el poder supremo—. El final de la historia, la *fuga* común del narrador y su amiga de la ciudad de mentira que, en una última levitación mágica, se levanta en el aire y desaparece como un fantasma, es una demostración ficcional de la vanidad de hechos que sólo existen en el mundo de las palabras y en la imaginación colectiva generada por ellas: como alegoría del pensamiento mítico, Castroforte es ontológicamente *nada* (no obstante su carácter de realidad *cualquiera*, en este caso: una realidad imaginaria creada por palabras)¹¹, por lo menos si se lo considera desde la perspectiva intraficcional¹². Existe sólo para los que creen y mientras creen, por lo que se presenta al lector como ídolo con pies de barro. Así, la *mitopóiesis* resulta mitocrítica por autodestrucción ficcional.

En *Fragmentos de Apocalipsis* (1977), la extravagancia de las alusiones culturales y de los juegos narrativos parece todavía más barroca: una profecía del retorno mítico de un rey vikingo, un mito palimpsesto de otro, inventado para ocultar un delito, una burla caricaturesca del mito de Edipo y de su interpretación psicoanalítica, la desintegración alegórica de una ciudad (aquí, Villasanta de la Estrella), así como la desaparición final del narrador y de su novela en el momento en el cual piensa en otra cosa. Es como una parodia de la *mitopóiesis* elevada a la segunda potencia. No diría que, como sostiene el mismo Torrente (1987: 139), sea sólo a partir de *Fragmentos de Apocalipsis* cuando se pueda hablar de sustitución de mitos existentes por otros inventados, pero comparado con la novela precedente, el procedimiento sin duda alguna ha sido considerablemente intensificado en un sentido burlesco.

Un caso particular es el de la invención de Napoleón en *La isla de los jacintos cortados* (1980), variante del mito de la Historia como tal. Allan Sidney, procu-

¹¹ Añado esto para no atentar contra el axioma fundamental de Torrente según el cual “no existe nada que no sea real” (ibíd., 15), lo que implica evidentemente grandes diferencias ontológicas entre las diversas “realidades”.

¹² Eso no impide, sin embargo, que visto desde fuera, es decir, como elemento de una obra de arte en nuestro mundo extraficcional (en cuanto se pueda pretender que éste también no sea sólo “una sombra, una ficción”), Castroforte tenga una realidad *estética* particular no idéntica a la de un objeto físico ni de un estado puramente psíquico en el sentido del contenido de una conciencia *individual*.

rando comprobar que Napoleón nunca existió, le resucita burlescamente como figura mítica. Según el mismo Torrente, eso significa que, de un lado, el mito —en este caso, el de la creación de un caudillo— es más eficaz que la realidad histórica; de otro, que también la historia tiene algo de mitológico, es decir, de mentiroso porque falsifica el pasado dando “coherencia a lo que no la tiene y [...] necesidad a lo que carece de ella” (Becerra 1990: 48). Así, desmitificación y mitificación lúdica pueden fácilmente coexistir y aun transformarse mutuamente una en otra, son dos caras de la misma medalla: el mito, “por el modo de inventarlo [es decir, el modo mecánico, explicará Torrente poco después en el mismo contexto], se destruye a sí mismo” (ibíd., 49)¹³.

Se podrían añadir la *Crónica del rey pasmado* (1989) y otros textos, pero no deberían exceder el nivel de lo ya logrado en esta variante. Es evidente que todas las imágenes creadas por un protagonista ficcional tienen el carácter de mito sólo en el mundo de la ficción, mientras que el lector las recibe como puras invenciones individuales: testimonian contra sí mismas.

La función crítica de la segunda fase de desmitificación productiva es evidentemente la de poner al descubierto *in fieri* los procedimientos y los motivos visiblemente interesados, tantas veces abiertamente amorales, de toda *mitopóiesis* social, de conducir al lector a comprender desde dentro su carácter artificial, siempre en cuanto sea visiblemente un producto del poder actual (porque en última instancia es éste el enemigo), y de inmunizarle así contra la tentación de seguir creyendo en la realidad objetiva de los mitos. Los efectos cómicos pueden ayudar a aumentar la distancia emocional entre el lector y el mundo mítico, pero la verdadera fuerza liberadora es un acto de comprensión: la intuición del lector de que los mitos clásicos y los pseudo-mitos inventados en las novelas para revelar su vanidad son de la misma materia.

Hasta aquí, todo parece relativamente claro.

Quedan sin embargo por despejar las consecuencias filosóficas y teológicas de esta práctica literaria, que implica para el autor la cuestión de la compatibilidad de su literatura mitocrítica con sus convicciones generales. Torrente no tarda en darse cuenta de que la lucha literaria contra los mitos no puede ni abolirlos del

¹³ Ya algunos años antes, Torrente (1987: 142) declara, para explicar el carácter excesivamente burlesco de la invención mitopoética, que el mito dominante representado aquí es el de la “figura ridícula de quien aspira al poder, que va tras el imperio y no lo alcanza” y que por eso tenía que intensificar los elementos cómicos.

todo ni salir colectiva o individualmente de su zona de influencia. A lo más se podría pensar en sustituir un mito existente por otro que sea menos pernicioso que el mito combatido. Pero eso presupondría que se sabe si hay diferencias axiológicas o no entre los diversos mitos con tal de que se puedan considerar todos meras construcciones del hombre, porque las alternativas conducen a dos concepciones epistemológicas y operativas diversas.

El que cree en tales diferencias —por convicción u opción pragmática, tal vez sin certeza racional, con el solo propósito de poder continuar combatiendo los mitos reconocidos particularmente nocivos— debe reconocer una instancia ontológica o moral, colocada fuera del puro sistema de poder social, que le sirva, ya en el supuesto de que todo mundo mítico posible sea constructo humano, de norma de conducta como punto fijo desde el cual emitir juicios sobre el valor de los diversos mitos. Sustituir en obras ficcionales los mitos nocivos por otros que lo sean menos y apoyar así la autonomía del hombre: eso sería un programa literario de educación que se puede calificar de *racional* en el sentido que confirió a este término la Ilustración europea.

En cambio, no creer en tales diferencias significa reconocer que toda lucha desmitificadora es vana porque el universo de la mentira mítica, aunque cerrado como sistema, es dilatable a discreción sin producir nuevas cualidades. Por analogía con la idea de la semiosis infinita por *différance* en el sentido de Derrida —según la cual, por suspensión ilimitada, nunca se llega a un significado textual fiable—, se podría hablar de una concepción de *mitopóiesis* deconstructivista que nunca llega a algo que sea más verdadero que otro. Un resultado positivo de esta opción sería por lo menos el de inmunizarnos contra *todas* las presuntas verdades generales que provienen del hombre, conjeturando detrás de ellas una igual voluntad de dominar a los demás. Esta solución, que puede ser más o menos radical y conducir a consecuencias pragmáticas muy diversas, coloca a sus defensores en la tradición del escepticismo.

A la pregunta de si la desmitificación contribuye a la liberación del hombre, Torrente se contenta con replicar que “hasta ahora no hay experiencia histórica de ninguna clase de colectividad que pueda vivir sin mitos” y “que se sustituyen unos mitos por otros cambiando la naturaleza de los mitos” (Becerra 1990: 63). Es decir, que no se pronuncia ni sobre las tendencias axiológicas de estas modificaciones ni sobre la posibilidad de dirigir el movimiento de sustitución en un cierto sentido. No es de extrañar que con máximo disgusto rechace la idea de que un mito revolucionario pueda transformar la realidad “en beneficio del hombre” (ibíd., 65-66). Hablando en otro lugar del mismo diálogo, a propósito de *Javier Mariño*, sobre la correlación de mito, desmitificación y creación de nuevos mitos en su experiencia biográfica, vuelve a la respuesta neutra, confesando cierta lucha

interior entre los dos conceptos opuestos del mito¹⁴, pero sin insinuar directamente la posibilidad de un sentido axiológico o didáctico en la creación de sus “contramitos” ficcionales. Lo que es cierto es que el triunfo de una ciencia que no se ponga en duda a sí misma no significa el fin del mito, sino simplemente un mito más que no parece menos falso que los otros: el del progreso (ibíd., 64).

En un artículo reciente¹⁵ concluí, tal vez precipitadamente, que la opción filosófica de Torrente parece ser la primera. Hoy estaría menos seguro, en cuanto que siempre se pueden suponer hombres detrás de los valores transportados por los mitos nuevos que el narrador nos presenta, porque en la antropología torrentina eso significa inevitablemente: hombres interesados en dominar. No olvidemos que aun los narradores simpáticos de la trilogía fantástica, que inventan mitos para combatir a otros considerados nefastos, dejan entrever al lector intereses privados e intenciones de dominio. El último texto citado podría indicar que la traumatización biográfica del autor por los mitos franquistas es tan grave que *toda* sustitución imaginable ya parece un desahogo porque señala a la víctima que incluso los mitos más falsos son perecederos. Es también posible que Torrente se abstenga de decidirse en este caso por razones tácticas: nombrar un mito que sea menos peligroso que otros significa, en efecto, darle más poder y así, paradójicamente, hacerlo peligroso. Estoy todavía en busca de argumentos más fuertes por una u otra solución. Por fortuna, se puede constatar que en sus consecuencias pragmáticas las alternativas posibles no se excluyen recíprocamente y que ambas defienden la utilidad epistemológica de la desmitificación.

Otra incertidumbre que sigo teniendo concierne al papel que en este proceso de desmitificación se ha de atribuir al amor erótico. Las señales son ambiguas: siendo una ideología como otras, que a menudo implica una relación asimétrica de poder y traición —piénsese en Aquiles e Ifigenia—, el amor parece pertenecer al dominio mentiroso del mito; de otro lado, compartido por dos que se apoyan mutuamente en su resistencia común contra la mentira oficial, el amor representa una fuerza capaz de oponerse hasta cierto grado al mundo del poder y formar parte de la liberación. La escena final de la salida de los dos amantes en *La sagalfuga* muestra en efecto como éstos se liberan de lo mitológico, pero evidentemente el narrador nos hace también comprender que su salto común es un mo-

¹⁴ El pasaje decisivo es el siguiente: “[...] yo no me doy cuenta, en mi primera comprensión del mito, de su valor y su amplitud; yo creo que pura y simplemente me siento engañado por unas cosas que han pasado a mi alrededor, y la respuesta es la irritación, pero una reflexión posterior me permite comprender que el mito es una realidad inevitable, que se sustituyen los unos a los otros, y que cuando se inicia un proceso de desmitificación es para sustituir un mito por otro” (ibíd., 84).

¹⁵ Helmich 2007: 107.

tivo de fábula, es decir, algo difícilmente realizable en un contexto histórico. La trama del *rey pasmado* podría señalar, *mutatis mutandis*, una interpretación análoga. Consta, claro está, que el mito al cual el amor erótico se opone, triunfando o no, sigue siendo el del poder humano.

Sin embargo, hay indicios de que Torrente, en algunas declaraciones suyas, trasciende visiblemente el mito del cual se ha hablado hasta ahora, reconociendo también otro tipo para el que la idea de desmitificación como acto de oposición política ha dejado de tener sentido. Este último paso teórico no tiene correspondencia en su práctica literaria, y veremos por qué no puede tenerla.

Para el autor es evidente que existen, además de las ideologías políticas, fuerzas o instancias extrahumanas a las cuales el hombre está sujeto: las leyes matemáticas, las constantes naturales y otros elementos del *tercer mundo*, para citar el término de Popper: ni físico ni psíquico, objetivamente dado aunque descubierto —algunos filósofos dicen incluso “producido” — por el hombre¹⁶, los males morales así como los males naturales cuyo máximo es la muerte. Frente a todas estas fuerzas el hombre no es autónomo ni puede contar con llegar a serlo.

En la conversación invocada aquí ya varias veces, Torrente declara, a propósito del Dragón Feo de *Fragmentos de Apocalipsis*: “Como el dragón simboliza el mal, es un mito diabólico, un mito ctónico del misterio del mal” (Becerra 1990: 59), para, seguidamente, contestar con una *alegóresis* clásica de este tipo de mito a su interlocutora, que le pregunta si considera los mitos telúricos los más antiguos:

Claro, y el dragón es una figura, como otras muchas, que simboliza el mito. Por ejemplo, en América, donde hay terremotos y volcanes, en el Panteón Americano hay una serie de dioses que tienen que ver con los volcanes y con los terremotos: hay una explicación a unos hechos inexplicables. Un hecho inexplicable es el mal, entonces se explica mediante figuras e historias (ibíd.).

Desde la situación de heteronomía elemental nacen, pues, anhelos humanos legítimos —de comprensión, pero también de felicidad y de redención—, que se manifiestan en forma de mitos e imágenes. Este nuevo tipo de mitos, no “verdaderos” en el sentido absoluto pero auténticos como expresión de un deseo profundo, es una reacción hermenéutica natural del hombre frente a lo que no com-

¹⁶ Hablando de la multitud de realidades ontológicas, Torrente (1987: 135) evoca también esta categoría, especificando como *pars pro toto* “la realidad de los problemas matemáticos”.

prende. Con esta valoración, Torrente se acerca considerablemente a las posiciones de los teóricos científicos mencionados al principio y admite, *contra* la propia tesis inicial del mito como producto ideológico de algunos poderosos inventado para sojuzgar a otros, que como base de mitos también pueden figurar fuerzas ontológicas abstractas, las cuales, no dependiendo de un poder humano, deben considerarse libres de sospecha ideológica y, por eso, no pueden ser combatidas con procedimientos de desmitificación literaria. Ya Roland Barthes, el otro gran desmitificador de estos años, ideológicamente muy lejos de Torrente, reconocerá en sus últimos comentarios sobre el tema que el hecho objetivo de la muerte, aunque fuente de tantos mitos, queda fuera del alcance de la crítica desmitificadora¹⁷. No cabe duda de que Torrente comparte esta idea.

Naturalmente, como católico declarado y practicante, Torrente no acepta ni con mucho los mitos “auténticos” del hombre primitivo como verdades religiosas, sino a lo más como presentimientos vagos de una verdad que aún no le fue revelada. Para él, la “desmitificación” teológica en el presente caso conduce al Evangelio, pero este procedimiento es radicalmente diverso de la desmitificación política de los mitos del poder. El hecho de que el Evangelio ha corregido o cumplido algunos mitos no implica para Torrente, dicho sea de paso, que éstos hayan dejado de ser productivos, como se ve en las reinterpretaciones cristianas de mitos paganos, por ejemplo en el *Ovide moralisé*. Esto habrá de ser el contexto de su declaración: “Dentro de la civilización cristiana el mito no ha perdido vigencia” (Becerra 1990: 234). La idea de una “desmitologización” del Evangelio mismo en las huellas del teólogo Bultmann parece lejos de sus intenciones. Son mitológicas, sin embargo, como mitos del poder y tienen que ser criticadas como tales, ciertas sutilezas teológicas, en cuanto sirven de pretexto a pretensiones de poder humano. Por eso hay tantos sacerdotes despóticos en las novelas torrentinas.

Mientras que el mal es una fuerza metafísica real, las personificaciones más o menos populares del diablo (Leporello en *Don Juan*, el Conde de la Peña Andrade en la *Crónica del rey pasmado*) son imágenes folklóricas y como tales objetos de burla. La estricta oposición entre un núcleo bíblico de la fe y las deformaciones teológicas o populares de estos fundamentos —que se manifiesta en la declaración “El Evangelio es para mí de respeto. [...] Con la teología, ya se puede uno jugar un poco... en la teología hay muchas fantasías”¹⁸— nos muestra a un escritor

¹⁷ En 1970, dice en una entrevista que, aun después de la supresión de todas las contradicciones sociales y, con eso, de los mitos generados por ellas, “il subsistera une dernière contradiction, au sens large du terme, insurmontable, celle de la mort. Et tant qu’il y aura de la mort, il y aura du mythe” (Barthes 1994: 1023).

¹⁸ Documentada en Blackwell 1985: 24.

católico extrañamente esencialista en un sentido casi protestante. Pero tales posiciones paradójales no pueden sorprender a quien le conoce.

Sea como fuere, todo ello sugiere que debemos distinguir en Torrente dos tipos diversos de mitos (y también, onomasiológicamente hablando, dos empleos diversos del término *mito*), según las fuerzas que los generan: los “mitos auténticos”, como expresión de anhelos elementales del hombre, y los “mitos del poder” mentirosos, que se ofrecen abusivamente como respuestas a los anhelos humanos, prometiendo por ejemplo un salvador político en vez del esperado salvador religioso. En otras palabras: el mito del poder es la instrumentalización política de un deseo auténtico, hecha por algunos hombres para dominar a los demás. Puede acontecer que en una situación concreta, sobre todo desde la perspectiva de las víctimas obcecadas, las diferencias se confundan: el pueblo puede recibir un mito engañoso que se le ofrece como si fuera su propia producción hermenéutica, pero estas equivocaciones no impiden que a la luz del análisis se trate de conceptos diversos. Eso quiere decir que un mismo mito también puede tener funciones diversas, según la fuente de la cual deriva: ya sea el anhelo del pueblo de comprender algo de su destino en el mundo, ya sea el intento de control por parte de los representantes del poder que quieren sujetarle. No cabe duda de que la respuesta verdadera a los mitos “auténticos” para el autor es la cristiana, que en su esencia no considera ni mitológica ni materia literaria. En sus producciones poéticas vemos, por ende, sólo la mitocrítica burlesca de las falsas respuestas políticas.

Eso explica por qué la ontología implícita de las novelas y la de las declaraciones teóricas de Torrente no parecen coincidir. De la lectura de su obra ficcional, que presenta una imagen de todo el universo mental colectivo como construcción interesada, el lector podría concluir —erradamente— que ésta se base en una concepción decididamente constructivista. Incluso los mitos “auténticos” aparecen aquí como meras construcciones de hombres que no comprenden y que se hacen una imagen antropomorfa según sus experiencias y analogías. En cambio, las declaraciones teóricas del autor que se refieren al mundo de las grandes fuerzas extrahumanas le muestran como representante de una ontología realista tradicional (*realista* en el sentido escolástico, no literario). Pero estas huellas se encuentran casi enteramente ocultas al lector de sus obras literarias.

Para Torrente, la tarea de la literatura ficcional es la representación del mundo del poder y de la mentira a la luz del juego necesario para combatirlo, y por eso muestra sólo el lado del mito que corresponde a este mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1994): *Œuvres complètes*, ed. de Éric Marty, vol. 2. Paris: Seuil.
- BECERRA, Carmen (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropolos.
- (1997a): “Contribución al estudio del significado de Don Juan en la versión de Torrente Ballester”, en: Abuíñ, Ángel; Becerra, Carmen y Candela, Ángel (eds.), *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo: Tambre, 129-161.
- (1997b): *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)*. Vigo: Universidade de Vigo.
- BLACKWELL, Frieda H. (1985): *The Game of Literature. Demythification and Parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropolos.
- HAMBURGER, Käte (1962): *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*. Stuttgart: Kohlhammer.
- HELMICH, Werner (2007): “Theorie und Praxis der Mythendenunziation bei Barthes und Torrente Ballester”, en: Jünke, Claudia y Schwarze, Michael (eds.), *Unausweichlichkeit des Mythos. Mythopoiesis in der europäischen Romania nach 1945*. München: Meidenbauer, 83-111.
- LÓPEZ LÓPEZ, Mariano (1992): *El mito en cinco escritores de posguerra (Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro, Antonio Prieto)*. Madrid: Verbum.
- MARTÍNEZ CASTRO, María Carmen (2001): “Usos peculiares del mito en *Una mujer que huye por los túneles*”, en: Paulino, José y Becerra, Carmen (eds.), *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Editorial Complutense, 125-136.
- NAVAJAS, Gonzalo (2010): “Don Juan desvirtuado. La parodia del discurso mítico en *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester: el mito como farsa”, en: *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos* (Vigo), n.º extr.: *Configuraciones de la historia en Gonzalo Torrente Ballester*, 163-174.
- PÉREZ, Janet (1986): “La función desmitificadora de los mitos en la obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester”, en: Kossof, David; Amador y Vázquez, José, y Kossof, Ruth H. (eds.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Istmo, 437-446.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2006): *Poética teatral de Gonzalo Torrente Ballester*. Pontevedra: Mirabel.
- TIETZ, Manfred (1998): “Das narrative Werk von Gonzalo Torrente Ballester: zwischen Realismo social und ludischer Mythenkritik”, en: Briesemeister, Dietrich y Schönberger, Axel (eds.), *Ex nobili philologorum officio. Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag*. Berlin: DEE, 545-573.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1986): *Cotufas en el golfo*. Barcelona, Destino.
- (1987): “Diversas formas del mito en mi obra”, en: Cueto, Juan y Egido, Aurora [...], *Mitos, folklore y literatura*. Curso 1984-85, III Ciclo literario. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja, 131-142.

- (2009): *Escritos de teoría y crítica teatral*. Ed. de José Antonio Pérez Bowie, Vigo: Academia del Hispanismo.
- VILLAR DÉGANO, José F. (2001): “El mito y sus proyecciones en la obra de Gonzalo Torrente Ballester”, en: Paulino, José y Becerra, Carmen (eds.), *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Editorial Complutense, 35-50.

TORRENTE BALLESTER Y EL MITO LITERARIO: REALIDAD DUAL Y PROCESO DE MITIFICACIÓN

José Manuel Losada Goya
Universidad Complutense de Madrid

Entre muchas definiciones del mito, aquí ofrezco esta: “Relato oral (pretextual) y relativamente sencillo de un acontecimiento extraordinario con un referente trascendental (independientemente de su connotación) y personal (o susceptible de personificación), privado de testimonio histórico y dotado de un ritual, una serie de componentes constantes (invariables reducibles a temas) y un carácter conflictivo (presupone una prueba), funcional (expresa una estructura social) y etiológico (apunta a una cosmogonía o escatología, particular o universal)”¹.

Se impone una primera tipología que distinga entre mitos propiamente literarios y personajes reales mitificados. Estos últimos se caracterizan por contar con una existencia real testimoniada en algún momento de la historia antes de ser sometidos a un proceso de mitificación que los ha introducido en la literatura. Aquí solo hablaré de los primeros (dejo, por tanto, de lado, a Napoleón, por ejemplo, personaje principal de *La isla de los jacintos cortados* del autor que nos ocupa).

Sin entrar en disquisiciones de epistemología histórica, todos los mitos occidentales se pueden acoplar a una segunda tipología, particularmente rentable desde el punto de vista hermenéutico: la que los clasifica, según sus orígenes cronológicos, en antiguos, medievales y modernos. A estos pueden sumarse los contemporáneos, si bien en su mayoría son adaptaciones de aquellos, aunque no conviene desechar que haya auténticas creaciones de mitos formados de acuerdo con la nueva mentalidad contemporánea.

¹ Para un desarrollo de esta definición, véase Losada Goya (2010, pp. 445-464 y 559-578).

Aquí me centraré en tres mitos literarios presentes en la obra de Torrente Ballester: uno antiguo (Ifigenia), uno medieval (Gerineldo) y uno moderno (Don Juan). Este estudio tiene por objeto descubrir la función de los mitos en la creación literaria del autor. Intentaré demostrar que el autor, conforme con una visión dual de la realidad (simultáneamente cotidiana y fantástica), en primer lugar desmitifica los mitos literarios y en segundo lugar los reviste con esa visión a fin de conferirles un nuevo carácter mítico. El orden de estudio no seguirá la cronología de la composición de los textos, sino la de la aparición de los mitos en el espectro literario: primero los antiguos (Ifigenia), luego el medieval (Gerineldo), en fin el moderno (Don Juan).

IFIGENIA

En un volumen que anda por ahí perdido [...], reuní media docena de narraciones cortas [...], sencillas en su estructura y organizadas en torno a un personaje o a un suceso. A esa clase pertenece [...] “Ifigenia” [...], importante y significativa, creo yo, para entender la historia interna de mi obra (Torrente Ballester 1991: 8).

La historia que nos ha transmitido Eurípides (*Ifigenia en Áulide*) es célebre. En el puerto de Áulide, donde se han reunido todas las naves de los griegos antes de partir rumbo a Troya, una extraña calma impide la navegación. El adivino Calcante revela el motivo: la diosa Artemisa está irritada porque Agamenón, general de la flota, había matado una de sus ciervas sagradas. Para congraciarse con la diosa, es preciso que Agamenón sacrifique a su hija Ifigenia. Presionado por Ulises y Menelao, el general hace venir de Micenas a su mujer Clitemnestra acompañada de su hija, con el pretexto de casar a Ifigenia con Aquiles. La joven acepta con valentía y dignidad su destino pero, en el momento de la inmolación, la diosa, compadecida, la sustituye por una cierva y la lleva consigo a Táuride, en Crimea, donde la convierte en sacerdotisa de su culto. La instrucción moral tiene, al menos, dos interpretaciones: joven expuesta al destino, Ifigenia es una víctima conmovedora de la impotencia humana frente al orden divino o un símbolo del amor filial sacrificado a los imperativos de la razón de Estado.

Hasta aquí, Eurípides (las tragedias de Esquilo y Sófocles se han perdido). Otros textos antiguos y modernos (Lucrecio, Rotrou, Goethe, Hauptmann) desarrollan diversos aspectos: la denuncia de los sacrificios cometidos en nombre de la religión, la conciliación entre los sacrificios paganos y el sacrificio bíblico (homología entre Ifigenia, Isaac y Cristo) o la visión humanizada de los dioses.

En su novela *Ifigenia*, Torrente Ballester respeta en sus grandes rasgos el marco del dramaturgo griego: Ifigenia debe ser inmolada a Diana (la Artemisa griega) para

que las naves puedan zarpar rumbo a Troya. Opera en cambio tres modificaciones fundamentales, indispensables para captar el alcance de su tratamiento del mito.

Primera modificación. El planteamiento de la genealogía de la heroína es diferente; el narrador lo indica al principio del relato:

Todo el quid de la cuestión —y de la historia— reside en que Ifigenia no fue, como se cree, la hija de Clitemnestra y de Agamenón. [...] La culpa la tiene Estesícoro. La tiene también Pausanias, que recoge su testimonio. Según el uno, según el otro, Ifigenia fue la hija clandestina de Helena y de Teseo. ¡De Helena, la raptada, y de Teseo, el voluble ateniense, de quien, con toda seguridad, estuvo algo celoso Menelao! (Torrente Ballester 1991: 15).

La adopción de las versiones del poeta y del geógrafo griegos modifica considerablemente los datos: si Ifigenia no es hija de Agamenón y Clitemnestra, no es sobrina de Menelao, que solo ve en la joven, tras la revelación del adivino Calcas, una causa de su escarnio público. No extraña, como el texto dice, que se redoblen sus “ganas de [tomar Troya] y estrangular a Helena” (Torrente Ballester 1991: 20).

Segunda modificación. El odio de la Hélade hacia Troya no resulta del rapto de Helena, sino de meros intereses económicos: los productos troyanos inundan “el mercado y sofocan la incipiente industria griega de vasos y ánforas pintadas” (Torrente Ballester 1991: 16). En consecuencia, no es difícil a los “agitadores profesionales” convencer al pueblo de que la ciudad asiática merece un castigo. Importancia, por lo tanto, del aspecto material.

Tercera modificación. El amor de Ifigenia y Aquiles desencadena los celos de Diana y Calcas. La diosa, enamorada del famoso guerrero, se enciende en odio por Ifigenia y exige su sacrificio. Otro tanto ordena el “escrutador del futuro”, en callada venganza contra una joven inaccesible a sus deseos.

Merece la pena resaltar el calado de estas tres modificaciones. La primera elimina cualquier parentesco entre Ifigenia y Menelao. La segunda, íntimamente ligada a la primera (“Menelao, desde la sombra, los incitaba”, 1.^a parte, 2, p. 17), desgaja la contienda entre Grecia y Troya de la razón de Estado, esto es, la rebaja a una cuestión meramente pecuniaria. La tercera imbrica la contienda con los despechos sentimentales de Diana y Calcas, es decir, con los celos amargos de la diosa y la lujuria insatisfecha del adivino. El planteamiento es diametralmente opuesto al original: los motivos genealógicos y políticos de la pieza griega han sido substituidos por los motivos materiales y eróticos. Hay un paso del mundo sacrificial al mundo novelesco.

Una prueba de que la novela queda instaurada en este mundo es el papel activo de la heroína. Hasta ahora solo era un chivo expiatorio, totalmente pasivo e indefenso, con el que simpatizaban todos los personajes. En la versión griega, Ifi-

genia sufría las consecuencias del sacrilegio cinegético de su padre. En la versión española, también es víctima, pero una víctima activa. La organización que encabeza “inflamada de patriotismo”, la “asociación de Jóvenes Aqueas para el socorro de los combatientes” (Torrente Ballester 1991: 21), y su aventura nocturna en los jardines reales con Aquiles la convierten en personaje parcialmente responsable de sus males: su labor patriótica y su amor por el guerrero son actos plenamente voluntarios, muy distantes de la pasividad que la caracterizaba en el original griego.

Otra prueba de que hemos entrado en el mundo de lo novelesco y sentimental se encuentra en el despecho que siente Aquiles al sospechar la perfidia de Ifigenia. Diana, metamorfoseada en Toante, sugiere al guerrero la infidelidad de la joven, allá, en el Ponto, con el rey Toas. Irritado, el héroe, que poco antes se mostraba presto a defender a Ifigenia de cualquier aqueo, declara abiertamente a su padre Menelao que hará “todo lo posible para que sea inmolada” (Torrente Ballester 1991: 74-78).

Conviene destacar que esta inserción del mito en el mundo novelesco es posible gracias a la simbiosis de elementos propios de la realidad cotidiana y de la fantasía. La rivalidad pecuniaria y los ridículos celos de una diosa o un adivino rompen la estructura originaria del mito. La conclusión de la novela, sorprendente, pero sobre todo fantástica, se encargará de reintroducir el texto en el mundo mítico.

Ahora bien, todo texto es una estructura dinámica. Cualquier modificación en una de sus partes implica otras modificaciones. Aquí me detendré a considerar solamente una variante de peso en el desarrollo de la acción. La elijo porque traza una línea paralela con la que acabo de mentar. Se trata de la conversación entre Diana e Ifigenia. Deseosa de colmar sus ansias de venganza, la diosa se introduce en el cuerpo de Eufrosina, la esclava de Ifigenia; de este modo, piensa, podrá “verla llorar y escuchar sus quejidos” (Torrente Ballester 1991: 99). Pero la grandeza de ánimo de la joven frustra las expectativas de la diosa. Diana recurre entonces a la argucia de sugerirle la pena que conlleva morir virgen y sin descendencia. Nueva frustración:

—¡Tú qué sabes! —le respondió Ifigenia. [...]

—¿Quieres decir que estoy equivocada? [...]

—Sí. Mi vida es breve, pero no infeliz. Voy a la muerte cargada de memorias tiernas, y aunque a veces me apesadumbren, otras me ayudan a soportar la idea de la muerte. [...]

—Cuéntame, cuéntame.

—Sencillamente —dijo Ifigenia—, fui novia de Aquiles.

—¿La novia nada más? ¿Y eso te basta para consuelo de tu muerte? [...] Sólo cuando se ama con el cuerpo y con el alma, con todo el cuerpo y toda el alma, perteneciendo a un hombre enteramente y compartiendo con él la felicidad que viene de la sangre, sólo entonces se puede hablar del amor y de la dicha. [...]

—Yo conozco el amor de que me hablas —respondió—. Aquiles me hizo su amante, y voy a tener un hijo de él. Es decir, lo tendría si me dejasen vivir algunos meses. [...] Hoy lo he sabido. Me trajo el día un nuevo palpito en mi ser, una escondida voz en mis entrañas, deliciosamente nueva y tierna, como si alguien, allá dentro, me llamase madre y me acariciase suavemente. Es por él, que no nacerá jamás, y no por mí, por lo que lloro (Torrente Ballester 1991: 101-103).

Precisamente porque todo texto literario es una estructura dinámica, cualquier parte se resiente de las convulsiones del conjunto. Esta Ifigenia, a diferencia de la heroína de Eurípides, se ha enamorado de Aquiles y ha concebido un hijo, es decir, ha trastocado los elementos fundantes de la obra griega. Más precisamente, el trastorno del marco primigenio no consiste tanto en concebir un hijo como en contravenir, inesperadamente, la regla divina que exige el sacrificio de una virgen como expiación para que la flota parta rumbo a Troya:

—Luego ¿no eres virgen? —gritó—. ¿Y te atreves a manchar las aras de Diana?

Ifigenia se encogió de hombros.

—Yo no pedí mi muerte. Fue la propia Diana, según me explicaron hace poco, la que me ha reclamado. Allá ella.

La diosa no quiso saber más. Sin las debidas precauciones abandonó el cuerpo de Eufrosina, dejándolo caído y como desmayado a los pies de la princesa. Y mientras Ifigenia, solícita, intentaba reanimarlo, ella, Diana, irritada contra el destino, partía de la tienda (Torrente Ballester 1991: 103).

El tono tragicómico (indispensable para la desmitificación en toda la obra fantástica de Torrente) no debe distraernos de lo fundamental: el sistema de relaciones del texto griego subvertido por el español. En el texto de Eurípides, la contienda entre Grecia y Troya surgía, eminentemente, por motivos de honor patrio vejado; una transgresión del general griego (la caza de una cierva prohibida) impedía el avance de la flota aquea y la divinidad exigía un sacrificio expiatorio de una virgen hija del jefe sacrílego. En el texto de Torrente Ballester, la contienda surge, solo aparentemente, por los mismos motivos, y el impedimento para su realización se debe, también solo aparentemente, a la misma transgresión. En realidad, los motivos son económicos y, fundamentalmente, sentimentales. No es de extrañar que esta transferencia del mundo religioso sacrificial hacia el mundo novelesco sentimental arrastre consigo otras modificaciones en el desarrollo de la obra.

Las modificaciones estructurales de este desarrollo explican el desenlace. En la pieza de Eurípides, Diana, compadecida de la joven, la sustituye por una cierva y la lleva consigo a Táuride, donde Ifigenia se convierte en sacerdotisa de su culto. Esto es imposible en la novela de Torrente. Diana no puede compadecerse de la joven que

ha enamorado a su amante y ha desatado sus celos. Un despecho sentimental no puede provocar una compasión trágica. De ahí la conclusión de la obra:

En cuanto a Diana, esperaba emboscada en su altar a que el cuchillo descendiese; y aprovechando el momento en que Calcas lo mostraba, sangriento, a los presentes, dio el cambiao y puso en el lugar de Ifigenia muerta a una corza virgen que previamente había degollado. [...]

El campamento de los aqueos, tranquilizado y alegre, recobró poco a poco su habitual aspecto. Y confiados en la eficacia del sacrífico, comenzaron a carenar las naves y a preparar los fardos para el viaje.

Mientras tanto, Diana huía entre las sombras, llevando a rastras el cuerpo de Ifigenia hacia la huesa que en un bosque de cipreses le había preparado (Torrente Ballester 1991: 116).

Final trágico en contraste con el tono burlesco y cómico que baña la obra. Pero final coherente con la estructura mítico-novelesca que el autor le ha imprimido. En el mundo de Eurípides, los dioses pueden comportarse como los humanos, con los mismos amores y odios, incluso con la misma compasión de Artemisa, que destina para sacerdotisa de su propio culto a la víctima propiciatoria. En el mundo de Torrente Ballester, una diosa despechada no puede compadecerse de su rival. Final coherente, también, con la variación genealógica expuesta al principio de la novela. En la obra de Eurípides, Ifigenia es hija de Agamenón; como hija del transgresor, su sacrificio puede expiar, según una lógica tradicional, la falta paterna y devolver al pueblo griego la benevolencia divina. Solo la compasión de Artemisa salva a la joven en el último instante. En la obra de Torrente, la inexistencia de relación paternofilial torna innecesario el sacrificio de Ifigenia. La joven es, sin embargo, realmente sacrificada por deseo de la diosa (*remitificación*), pero no como víctima inmolada por el pecado de su padre, sino por el suyo propio: haber provocado, aunque de modo inconsciente e involuntario, los celos de Diana.

GERINELDO

Gerineldo, de 1944, es mi primer ensayo de desmitificación, no muy claro todavía, pero real, ya que cierta señorita a quien entonces se lo leí, se enfadó conmigo por mi “manía de destripar los cuentos”. Ella quería decir de despojarlos de su encanto mítico. Lo cual se lleva a cabo, con mucha más franqueza y decisión, en *Ifigenia* (Torrente Ballester 1991: 8-9).

Numerosos romances versan sobre los legendarios amores entre Eginardo, secretario y camarero de Carlomagno, y Emma, la hija del emperador. El nombre

de Gerineldo (Gerineldos, Girineldos) derivaría del originario Eginardo. Por regla general, en esos romances la infanta invita al paje a una cita nocturna, el paje acude y, mientras duermen, ambos son descubiertos por el emperador, que coloca su espada entre ambos. Este gesto indicaba, desde antiguo, el respeto a la virginidad; aquí, atestigua el descubrimiento de la infracción y anuncia el castigo. En el romancero nuevo, la amenaza da paso al perdón. De hecho, las más conocidas versiones terminan en la boda de los amantes.

El *Gerineldo* de Torrente Ballester es un relato breve que comienza tras el descubrimiento de los amores entre la princesa (aquí denominada Berta) y el paje. La princesa se ha retirado a sus aposentos y el paje ha sido encarcelado en espera de la decisión final del emperador. Aconsejado por su secretario Eginardo, Carlomagno se inclina por casar a ambos, previo ennoblecimiento del paje para evitar la insurrección de los pares. En estas, un hombre anuncia la amenaza de una inminente invasión del imperio por los bárbaros de la estepa. El emperador, de nuevo aconsejado por Eginardo, decide enviar a Gerineldo al frente de las primeras tropas para contener a los invasores mientras los pares aperciben a sus huéspedes: la muerte, casi segura, será el castigo que se merece el paje transgresor. Acontece lo imprevisto, el paje-capitán regresa triunfador. Su discurso explica lo sucedido. Por más que buscaba al enemigo, no lo encontraba: era un ejército fantasma; comprendió entonces la argucia: alguien en la corte buscaba su ridículo, que volviera infatuado y perdiera, con su honor, su amor. La ira fue un revulsivo: atravesó las fronteras, buscó al enemigo en sus hogares y arrasó la estepa. El emperador no duda en nombrarlo duque de Panonia y par de Francia, con el asentimiento unánime de sus caballeros. A Eginardo, maquinador de la batalla fantasma, le corroe el descontento².

La modificación de Torrente es doble. Por un lado, hace del paje Gerineldo un auténtico héroe militar; si al principio el paje se presenta como un “barbilindo” “de origen oscuro”, “un pobre diablo”, más adelante es encumbrado por sus proezas hasta adquirir las dimensiones de un Roldán. Por otro lado, transforma los legendarios amores entre Eginardo y Emma en los amargos celos del intelectual que urde la trama para deshacerse de su competidor.

Observamos, por lo tanto, la preeminencia del proceso de construcción de dos personajes contrapuestos en detrimento de la anécdota de los romances. Al autor no le interesa el encuentro nocturno entre los dos amantes ni el gesto jurídico y

² Un estudio más pormenorizado permitiría establecer relaciones entre el adivino Calcas y el secretario Eginardo, ambos hombres maduros, intelectuales (así se los denomina) y libidinosos. Despechados y celosos, los dos provocan el desenlace: uno, la pretendida satisfacción divina a cambio del sacrificio de Ifigenia, otro, el envío de Gerineldo a una guerra de la que, contra todo pronóstico, regresa vencedor.

simbólico de la espada. Genera un nuevo relato a partir de dos personajes, histórico el primero (Eginardo nos ha legado la *Vita Caroli Magni*), legendario el segundo (Gerineldo, posible diminutivo formado a partir del francés Gérin). Personajes contrapuestos, ambos adquieren una profundidad inexistente en las versiones romancescos. Ahí radica el “proceso de desmitificación” operado por el autor, en la supresión del encanto novelesco (el encuentro amoroso y el descubrimiento de la infracción) y en la trasposición del heroísmo. Un antihéroe se convierte en un héroe gracias al fracaso de las argucias de un histórico personaje importante que se convierte en antihéroe. El resultado no carece de humor: ambos son el mismo, uno de invención del autor, el otro, legado de la historia.

No dejaremos *Gerineldo* sin antes hacer una precisión. El Gerineldo de los romances no es un mito; en realidad, su historia es una leyenda. Este *Gerineldo* no opera, por lo tanto, la “desmitificación” señalada por Torrente. Tampoco el protagonista de este relato es propiamente un mito, al menos no cabe en la definición ofrecida al principio de estas páginas. En la novela corta de Torrente, el paje, personaje secundario, pasa a ser un auténtico héroe amante y militar. El heroísmo es característico de gran número de personajes míticos (y muchos héroes de la historia han sido mitificados): es la única relación posible entre Gerineldo y el mito. Algo muy distinto ocurre en el mito literario de *Don Juan*.

DON JUAN

No puedo recordar cuál ha sido el origen de este *Don Juan*: algo, seguramente, muy oscuro y remoto, una de esas ideas que permanecen segundos en la conciencia y que se ocultan luego para germinar en el silencio o para morir en él. Lo que sí puedo asegurar es que *Don Juan* nació de un empacho de *realismo* (Torrente Ballester 1980: 9).

El mito en cuestión es demasiado conocido como para ser contado. Baste recordar sus tres elementos invariantes: un héroe o protagonista con nombre inconfundible, un grupo femenino y una estatua convidada a cenar. Estos tres elementos constantes mantienen entre sí una íntima relación: el héroe desafía y sella un pacto con un ser ultramundano, víctima suya y pariente (habitualmente, padre) de una de las mujeres ultrajadas. El resto de elementos (el criado, el soberano, la sociedad) puede variar en número, relevancia y función.

Como en todo mito, los componentes invariantes pueden ser reducidos a temas constitutivos. En el mito de Don Juan observo dos: seducción y trascendencia. La seducción es múltiple y a menudo provoca la ofensa de las mujeres; la trascendencia es desafiada y desafiante, primero en forma de convite, después en forma de enfrentamiento o duelo.

El *Don Juan* de Torrente Ballester (1963) es una novela compleja³. El narrador, periodista español, conoce en una reunión en París a un italiano, Leporello, que se dice criado de Don Juan. Leporello conduce al perplejo narrador a un apeadero donde su amo acaba de recibir un tiro de Sonja, joven sueca recién doctorada precisamente con una tesis sobre el mito de Don Juan. Sonja ha disparado por despecho, porque Don Juan no ha culminado con ella la seducción. Leporello tranquiliza al narrador: Don Juan no está muerto; el doctor Paschali y las transfusiones de sangre de Marianne siempre le sacan de tales aprietos. De momento, continúa Leporello, lo importante es que el narrador sustituya a Don Juan y así evite la locura de Sonja. Sucede la “Narración de Leporello”, historia de un diablo encarnado primeramente en el cuerpo del agustino Welcek, plagiaro de Tirso en la Salamanca del siglo XVII, y después en el de Leporello, con el objetivo de convencer a Don Juan de su predestinación al infierno. El narrador periodista, convencido de ser víctima de una farsa, decide ignorar todo y volver a Madrid en tren. Pero Leporello se presenta de modo imprevisto y le insiste en su cometido con Sonja. Instalado en el “picadero” de Don Juan, el narrador se declara a la joven, pero sin llegar a enamorarla. A solas, el narrador escribe en primera persona la historia de Don Juan. En esta historia, tras una estancia en Salamanca, al tener conocimiento de la muerte de su padre, Don Juan vuelve a Sevilla, donde el comendador Gonzalo de Ulloa, deseoso de apoderarse de su hacienda, le prostituye en una venta con Mariana. Los Tenorios de ultratumba recriminan a Don Juan su envilecimiento: se ha dejado burlar por el comendador; en consecuencia, debe matarlo para vengar el honor familiar. Don Juan hace donación de sus bienes a Mariana, se casa con ella, seduce a doña Sol, barragana del comendador, acompaña a este a una partida de naipes en la que riñen, le anuncia que poseerá a su hija Elvira y le mata. Huida a Italia. Conminado por el embajador de España y la curia vaticana, Don Juan visita al religioso dom Pietro (quien le cuenta el poema de la historia de Adán y Eva) y seduce a doña Ximena de Aragón, beata nacionalista, que se suicida al percatarse de que los soldados invaden su castillo. Don Juan regresa a Sevilla. Aquí enlaza el relato de esta historia con la asistencia del narrador a una representación en un teatro parisino en compañía de

³ Entre todos los estudios disponibles, el de Carmen Becerra, a pesar de carecer de conclusión, me parece uno de los más enriquecedores y precisos: aborda la problemática de la multiplicidad de los géneros incluidos en la novela de Torrente, identifica la originalidad en el tratamiento de la representación de una nueva pieza dentro del relato y extrae las consecuencias mitificadoras de la modalización escogida por el autor; véase, entre otros análisis de C. Becerra, “La versión mítica de *Don Juan* (1963) de Gonzalo Torrente Ballester”, en: Pérez-Bustamante, Ana Sofía (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo xx. Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 487-499.

Sonja. Sobre la escena, Don Juan llega a Sevilla, seduce a su propia mujer, es juzgado por seis diablos y muere a manos del comendador. Al oír los improperios de los Tenorios, Don Juan abjura de su familia y, en compañía de Leporello, sale de la escena por el patio de butacas. El narrador observa que Sonja ya no está a su lado. Al día siguiente, definitivamente persuadido de la farsa, toma el primer tren para Madrid. Cuando el convoy comienza a andar, ve, sobre el andén, a Don Juan y Leporello, que se despiden de él.

La novela baraja muchos temas (el carácter hispánico, la virginidad, la decepción del sexo desgajado del amor, la rebelión contra Dios). En relación más o menos íntima con ellos, dos preguntas elementales se imponen: ¿quién es, qué es en realidad Don Juan? Y ¿son Don Juan y Leporello los personajes míticos o simples farsantes?⁴ En la respuesta se podrá dilucidar tanto la definición de Torrente del mito de Don Juan como el alcance de la ficción en su novela.

¿Quién es, qué es Don Juan? Gracias a los diálogos entre Leporello y el narrador (omnipresente frente a su amo, habitualmente ausente y no descrito físicamente), las respuestas afluyen a lo largo del texto. Pero estas respuestas solo tienen sentido si respondemos afirmativamente a la segunda pregunta: Don Juan y Leporello son los personajes míticos, nuevas versiones del mito donjuanesco. De lo contrario, todo es una farsa representada ante los ojos del narrador, lo que no cuadra en absoluto con el entramado de la novela (ni con el imaginario del autor). Los ejemplos previos sobre Ifigenia y Gerineldo apuntan hacia esta hipótesis que aquí asumo como punto de partida para la crítica de esta novela. Me parece que el texto, a través de sus vueltas y revueltas, camina, de nuevo, en la única dirección posible para Torrente Ballester: la íntima asociación entre realidad cotidiana y realidad fantástica. Si esta se confirma, el autor lleva a cabo una actualización del mito donjuanesco. Dejaré por tanto al margen definiciones irrelevantes⁵, para centrarme, en primer lugar, en la exposición que de su amo hace Leporello y, en segundo lugar, en los elementos más sobresalientes de la conciliación entre fantasía y realidad.

⁴ Ángel-Raimundo Fernández ofrece otras lecturas de este *Don Juan*, por ejemplo, “como alegoría en la que se nos cuenta cómo surge una novela a partir de una sugestión real”. Esta interpretación solo puede aplicarse, parcialmente, al gran relato de la historia de Don Juan escrito por el narrador, sobre el que vendré más adelante. Coincido plenamente con este crítico en el dualismo del autor: “Como en otras novelas de Torrente, aparece el doble plano de realidad-ficción, borrándose las fronteras entre ambas”, en “Diversos acercamientos narrativos a la figura de Don Juan (1898-1998)”, *Del 98 al 98. Literatura e historia literaria en el siglo xx hispánico*, RILE, n.º especial 15.1, 1999, pp. 297-307.

⁵ Como la del cura amigo del narrador, que concibe a Don Juan como “una exageración de los poetas” (p. 24); mero contrapunto que sirve como referencia, por antítesis, a lo que Don Juan viene a mostrar.

Durante la conversación que mantienen el narrador y un sacerdote a propósito de la doctrina de un teólogo alemán a favor de la predestinación, Leporello se inmiscuye y les expone sus reticencias al discurso del calvinista. Pasados unos días, el narrador se encuentra de nuevo, como por ensalmo, con Leporello, que en esta ocasión le conduce hasta un café donde su amo conversa con Sonja (un café propiedad, precisamente, de Marianne). Leporello confía al perplejo narrador el carácter de su amo: Don Juan es un hombre dotado de una capacidad inigualable para “transformar a las mujeres” (Torrente Ballester 1980: 39). Sin embargo, su amo “no puede acostarse con sus enamoradas” (Torrente Ballester 1980: 42). La razón no guarda relación alguna con la impotencia sexual (Torrente Ballester 1980: 66), ni con el modo de amar, sino con la incapacidad de las mujeres para resistir la felicidad que solo Don Juan puede proporcionarles:

La naturaleza humana, amigo mío, pone límites a la intensidad del placer, y el que mi amo daría a las mujeres sería irresistible, sería la muerte. Sin embargo, como ellas no lo saben, apetece la plenitud; pero, en el momento del mayor anhelo, mi amo, como un torero, da la salida al toro con un hábil capotazo, aunque a veces salga enganchado por la faja y haya que despacharlo a la enfermería (Torrente Ballester 1980: 43).

Don Juan es, así, un hombre de edad avanzada que se conserva perfectamente, aunque, por suerte para sus enamoradas, no puede hacer excesos. La explicación parece irrisoria, más aún en el contexto contemporáneo. De ahí que más adelante, en otra entrevista, Leporello haga referencia al entorno contemporáneo para profundizar en la actuación de su amo:

Antaño, el amor de Don Juan las marcaba trágicamente; hoy, con el cambio de costumbres, y también porque mi amo no tiene tanta prisa y puede planear mejor sus conquistas, al mismo tiempo que las posee, ¡a su manera!, las prepara para que sean felices en brazos de otro. ¡Y en eso consiste, amigo mío, su enorme capacidad de creación! (Torrente Ballester 1980: 65).

La referencia al contexto del liberalismo sexual no oculta la enorme carga reflexiva de Torrente en torno al mito de Don Juan. Si, como estoy convencido, Leporello es el portavoz del imaginario del autor sobre el personaje mítico, la novela se yergue como un alegato contra intentos desmitificadores.

La mayor de todas estas tentativas de desmitificación es la concepción de Don Juan como mero conquistador sexual. Tal interpretación no es más que una simple destilación desgajada de una lectura sensata de obras geniales (*El burlador* atribuido a Tirso, el *Don Juan* de Molière, *Don Giovanni* de Mozart) reducidas a ristas de burlas eróticas. Sin ánimo de extrapolar el estudio, me atrevo a pensar que

Torrente se enfrenta a quienes ven en Don Juan el burlador sexual. Piénsese en las apreciaciones de Gregorio Maraón, no desprovistas de interés, pero demasiado arrimadas al análisis médico y, sobre todo, unívoco, a partir de un número reducido de obras literarias:

Para Don Juan, la mujer es un sexo que el burlador busca y encuentra en cada una de sus representantes. [...] La mujer es para Don Juan un simple medio para llegar al sexo, a lo femenino. [...] Don Juan, bien dotado tal vez para el amor de los sentidos, no conoce el mar profundo y sin orillas de la pasión del alma (Maraón 1944: 75-76).

Desde esta perspectiva (Don Juan como conquistador sexual), no puede extrañar que Maraón ponga reparos a versiones del mito que son, sin embargo, tan válidas como cualquier otra⁶. Baste esta precisión en la que corrige una de ellas:

Algunos involucran las cosas. Así Lenau dice: “Mi Don Juan no es un hombre sensual, eternamente preocupado en cazar mujeres. En él alienta el afán de encontrar la mujer única que encarna la femineidad y en la cual podrá gozar de todas las mujeres de la tierra”. Sin duda yerra el autor (Maraón 1944: 185).

Maraón no acepta como encarnaciones del mito donjuanesco tantas interpretaciones románticas europeas (Nicolaus Lenau, Alexandre Dumas, Alexis Constantinovitch Tolstoi...). La opinión de Torrente, que conoce el pensamiento de Maraón, es diametralmente opuesta. Su Don Juan se emparenta con los buscadores de ideal⁷. La muestra más palmaria es el siguiente diálogo entre Leporello y el narrador, aún receloso sobre la identidad de Don Juan:

—¿Qué tiene que ver su amo con esto? [...]

Me dio unos golpecitos en la espalda; yo bajé la cabeza, avergonzado.

—Vamos. Tranquilícese. Con esa pregunta mal formulada apuntaba usted a otra cosa. ¿Cuál es?

—La única que puede plantearse: ¿quién es su amo?

—Don Juan Tenorio.

⁶ Me adhiero aquí al postulado de Claude Lévi-Strauss, para quien cada mito está compuesto por el conjunto de todas sus versiones: “Nous proposons [...] de définir chaque mythe par l'ensemble de toutes ses versions” (Lévi-Strauss 1958: 249).

⁷ Cuyo ejemplo, por antonomasia, encuentro en la obra postromántica de Joseph Delteil. Para el caso inverso, Don Juan convertido en el ideal de las mujeres, envío a la obra de Jacinto Grau, *El burlador que no se burla*. En la obra de Torrente, el salón del apartamento de Don Juan es “romántico” (Torrente Ballester 1980: 115).

—Eso es una estupidez.

—Si no es Don Juan, ¿quién puede ser?

—Cualquier donjuán.

—Desconfíe de las imitaciones.

—Los individuos de una especie no imitan, participan.

—Don Juan no es una especie, sino una persona concreta de intransferible individualidad. Los que por ahí se llaman donjuanes, son vulgares sucedáneos, simples fornicadores cuantitativos. Amigo mío, usted ha experimentado que, para ser quien es y serlo eminentemente, mi amo no necesita llegar a ciertos extremos (Torrente Ballester 1980: 65-66).

Sin agotar la definición de Don Juan en la novela, este texto es fundamental. La defensa de que Don Juan no es el ejemplo por antonomasia del gran seductor sexual (el personaje mítico tal y como tantos lo conciben) se basa en su existencia real; pero esta misma existencia real parece echar por tierra cualquier intento por devolverlo al mito. Es decir, Leporello basa su alegato contra una burda mitificación de Don Juan en su carácter real (nada hay más real que una “persona concreta”). Como veremos, este procedimiento es de gran rentabilidad para el propósito final del autor, que, enfrentado a la pedestre mitificación del sexo, está *remitificando* a su personaje precisamente a través de su desmitificación. El diálogo interesa también por cuanto se refiere a mi segunda pregunta, que paso a contestar.

¿Son Don Juan y Leporello los personajes míticos o simples farsantes? Antes he incidido en que Don Juan es un hombre de edad avanzada. Es un eufemismo. Cuando Leporello, el “italiano vestido como un criado inglés de buena casa”, se presenta por vez primera al narrador y a su amigo el eclesiástico, explica el motivo de su buen castellano: ha cursado en Salamanca la “Sacra Teología”. Todo es, o parece, real: aparenta treinta años y nada se opone a la cronología. Expone a continuación su conformidad y su discrepancia con la doctrina escolástica, impartida por sus seis o siete maestros. A continuación, se despide. El comentario siguiente resume la perplejidad del cura, escolástico y, por tanto, conocedor del terreno que pisa:

—¿Sabes que esos maestros que ha citado, lo fueron de Salamanca... hace trescientos años? —Y, ante mi estupor, agregó—: Si no recuerdo mal, todos ellos explicaron diversas materias teológicas en los primeros años del siglo diecisiete (Torrente Ballester 1980: 20).

Conclusión del narrador: “Es un farsante”.

Si el criado es un farsante, también lo será el amo o, al menos, cuanto el criado cuente del amo. La mentira más abultada parece ser, de nuevo, la cronológica: “[Don Juan] nació en Sevilla en 1599, hace algo más de trescientos setenta años” (Torrente Ballester 1980: 42). Ninguna realidad natural puede dar explicación de

esta longevidad. Así las cosas, nada le resta al personaje narrador sino desentenderse y alejarse de la pareja de farsantes, regresar a Madrid: ya nada le retiene en París. Pese a su voluntad, todos los intentos se ven frustrados: una y otra vez Leporello le retiene, por lo común en la estación de Austerlitz, poco antes de tomar el tren rumbo a España. Su permanencia en la capital francesa resulta, por consiguiente, de una decisión de su voluntad siempre contrariada por un tercero, o, si se prefiere, de una resignación.

Resignación es la palabra clave: el periodista narrador debe resignarse a aceptar la existencia de Don Juan. Cuando menos, debe aceptar la existencia de dos órdenes de la realidad. Toda la argumentación de Leporello al respecto abunda en este punto. Cuando el narrador se inquieta por la salud de Don Juan, herido de un disparo, el criado procura sacarle de cuidado mediante un comentario sobre la realidad dual:

—¿Por qué está preocupado? Mi amo no se muere. ¡Si lo sabré yo!

Y, en seguida:

—En usted, querido amigo, interfieren ahora mismo dos órdenes de la realidad, pero no intente entender más que aquella a la que todavía pertenece. [...] La otra, acéptela si quiere (Torrente Ballester 1980: 36).

Poco más tarde, Leporello le conduce al “picadero” de Don Juan y le invita a inspeccionarlo. Como quiera que el narrador examina la alcoba “con frenesí” (comienza a constatar la realidad concreta de un personaje mítico), el criado vuelve sobre su argumento:

—Ya le dije antes que en usted se interfieren dos órdenes de la realidad, pero sólo uno de ellos es accesible a su inteligencia. Tiene usted delante el instrumento de trabajo de un conquistador profesional. Es evidente que jamás ha sido usado. Usted se resiste a creerlo.

Me dejé caer en un sofá.

—Perdóneme. Estoy un poco mareado. Estoy...

—Está usted perfectamente, pero no se puede impunemente entrar en contacto intuitivo y directo con unas cuantas personalidades humanas, que es lo que acaba de sucederle. Pasa muy pocas veces o no pasa nunca, y los hombres no disponen de recursos para soportarlo. El mareo no es más que una salida (Torrente Ballester 1980: 42).

Aquí se produce el primer gran acceso del personaje narrador a la “otra” realidad. Ambas citas la describen en parte. Un análisis somero permite establecer que la otra realidad no es ininteligible: las frases “no intente entender” y “sólo uno de [los dos órdenes] es accesible a su inteligencia” apuntan sobre todo a la incapacidad actual y volitiva de la inteligencia del narrador. Este análisis también permite precisar

que la otra realidad no es el correlato de una enfermedad, no es meramente psicológica: el narrador entra en trance del mareo como consecuencia de haber accedido, por unos instantes, a la otra realidad. Así, la otra realidad no atenta contra las leyes de la inteligencia, pero sí contra las del cuerpo. Dicho de otro modo: es extraordinaria, sobrenatural: una de las características del mito. Esto no quiere decir que realidad sobrenatural y realidad mítica sean términos intercambiables; solo implica que el otro orden de la realidad al que se refiere el texto es el comprendido por esas “personalidades humanas” (los mitos) que pueblan la literatura, sobre todo, y entre las cuales se encuentra, principalmente, Don Juan.

Abordemos el acceso a esa otra realidad. En la primera ocasión (la primera cita del texto), Leporello consignaba que el narrador la había entrevisto, pero sin entrar en ella: “todavía” pertenecía a la ordinaria. En la segunda (la segunda cita), a pesar de su resistencia, de modo súbito el narrador entra en comunicación con la otra realidad. Frente al acceso discursivo e indirecto de nuestra inteligencia a la realidad cotidiana, el acceso a la realidad extraordinaria es “intuitivo y directo”. Al menos en el caso del narrador, el acceso a esa realidad extracotidiana es, además de inmediato (de ahí el mareo repentino), puro (intuitivo). En otras palabras, el acceso intuitivo a la otra realidad está libre de toda traba discursiva y de toda mediación sensorial. Este acceso solo permite dos posibilidades de explicación: las doctrinas innatistas del conocimiento intelectual o el mundo sobrenatural que sostiene Torrente Ballester. Evidentemente, aquí solo cabe la segunda: la dualidad de la realidad comprende simultáneamente el orden de lo cotidiano y el orden de lo sobrenatural.

Pero esta deducción no resolvería por completo la duda sobre la farsa a la que, supuestamente, se había enfrentado el personaje narrador: un farsante, Leporello, por ejemplo, es poco creíble, y todo podría haber sido fruto de una táctica *evenemential* y discursiva bien preparada. Lo capital aquí es el carácter actual de la interferencia de ambos mundos. El mundo real cotidiano y el mundo real extraordinario se combinan de manera simultánea de tal manera que llegan a modificarse recíprocamente: el cotidiano se convierte en extraordinario y viceversa. Observamos esta transferencia cualitativa, por ejemplo, en la relación del personaje narrador con los demás. El caso de Sonja es incontrovertible. El narrador, impulsado por Leporello, se dirige a casa de la joven “para ayudarla, quizá para socorrerla” (Torrente Ballester 1980: 44). Después de entregarle un paquete con la pistola del intento de homicidio y el pañuelo bañado en sangre, ella le hace entrar en su apartamento y empieza a llorar. La reflexión del narrador es pertinente:

Me resultaba difícil recordar lo que entonces pensé de ella. [...] No me parece que entonces me haya encantado, [...] porque la miraba como la amante frustrada de Don Juan, y lo que de ella pudiera interesarme era lo que Don Juan hubiese dejado en ella,

lo que dentro de ella hubiese creado y transformado. Sus sollozos hubieran conmovido a cualquiera, y mucho más que a mí, que soy de naturaleza bastante sentimental; pero, en aquel momento, no creía hallarme ante un ser humano, sino en compañía de un personaje literario (Torrente Ballester 1980: 46).

Por mucho que a continuación se desdiga (“Era la amante burlada de un hombre que se hacía pasar por Don Juan”), el narrador ha comenzado a aceptar la realidad extraordinaria del personaje mítico, hasta el punto de transferir personalidad literaria a la mujer que tiene ante sí. En casa de Don Juan, el narrador había padecido una conmoción inconsciente transmutada en mareo; ahora, ante el llanto de Sonja, sufre otra de la que es plenamente consciente: “Desde la conversación con Leporello, el impostor me interesaba, quizás empezaba a obsesionarme. Con independencia de mi voluntad, de mis palabras y de mis actos, algo dentro de mi cabeza daba vueltas, y algo de mi corazón me alegraba de haberme metido en aquel lío” (Torrente Ballester 1980: 46).

Introducido en la trama, el narrador, personaje real, queda también introducido en el mito: transforma a los personajes reales en personajes de ficción. Solo falta que los personajes de ficción transformen a los personajes reales en personajes de ficción. Esta subversión se produce al día siguiente: “—Líbrenos usted de Sonja” (Torrente Ballester 1980: 95), le propone Leporello a cambio de contarle “la historia entera” de Don Juan; o, lo que es igual: conviértase usted en un donjuán, luche “¡contra Don Juan! Tiene usted que competir con Don Juan en el corazón, en la fantasía e incluso en la fisiología de la señorita Nazaroff”. A pesar de sus renuencias, el narrador accede, “remoloneando”, y visita de nuevo a Sonja. Lo hace con la pretensión “de averiguar el juego de Leporello, adivinar qué se escondía tras apariencias tan disparatadas” (Torrente Ballester 1980: 97), pero su prepotencia (“me sentía seguro”) no le protege de la invasión lenta, subrepticia, de la otra realidad en su vida:

Un minuto después, cuando ascendía al piso, mi presunción bajó de tono, y llegué a avergonzarme, ya que no era al burlador, sino a un disparatado sucedáneo, a un loco acaso, a quien desbancaría. Pero la vergüenza obedecía, sobre todo, a la insistencia con que mi ánimo tomaba por auténtico al sucedáneo Don Juan; a la reiteración con que mi mente le nombraba por ese nombre. Como si, en el fondo, y contra toda razón, estuviese convencido de que era el verdadero Burlador, y de que el llamado Leporello era de verdad un diablo (Torrente Ballester 1980: 98).

Aquí no se puede obviar el carácter fantasioso del narrador. En la escena de la trastienda en la librería de teología, donde discute con su amigo el cura, manifiesta sus “dudas acerca de [la] realidad” de Leporello: “Si hubiera de definirlo de

algún modo, diría que es un fantasma” (Torrente Ballester 1980: 20). Su amigo sonrío despreciativo y le espetó con decisión: “Es que tú no crees en fantasmas, y yo sí”. Esta propensión a la credulidad en otro mundo explica, en parte, que sea él y no otro el personaje elegido por Don Juan para la aventura amorosa con Sonja. El personaje narrador se debate hasta el final entre la posibilidad y la imposibilidad de que exista una realidad más allá de la visible, ambigüedad personal que colabora en buena medida con la verosimilitud del marco general de la historia.

La proclividad del narrador a admitir el mundo sobrenatural apunta hacia otro aspecto del mito enunciado en la definición propuesta al principio de estas líneas: además de un relato, el mito puede ser percibido como una existencia por el personaje. Por un lado, está el mito para el lector; por otro, el mito para el personaje. Son las vertientes narratológica y existencial del mito. Esta dualidad mítica invade por completo la obra de Torrente. Es indiscutible la conjunción íntima entre ambas facetas del mito. La prueba incuestionable la constituye la misma estructura textual de *Don Juan*. Abundan las ocasiones en las que el lector y el narrador se ven introducidos en la misma vida extraordinaria de Don Juan y Leporello. En esos casos narración e historia van parejas, forma y contenido configuran más que nunca el mito. Para demostrarlo, valga traer a colación el relato nuclear de la experiencia donjuanesca del narrador, el ejemplo incontrovertible de la historia real de Don Juan escrita por el mismo narrador.

Tras la segunda visita a Sonja, y determinado a abandonar la farsa y la ciudad, el narrador es, una vez más, detenido por Leporello, que le conduce al “*pied-à-terre*” de Don Juan, para que se tranquilice antes de continuar en su cometido de evitar la locura de Sonja. Es de noche. De pronto, algo difícilmente descriptible acontece en su intimidad, algo parecido al “parpadeo de los tubos de neón cuando van a encenderse”, una de esas experiencias en las que “se apoyó Platón para afirmar que [las] almas emigran”. Acaba de sufrir una transmutación de conciencia y de tiempo (ha tomado parte en una conversación, un siglo atrás, con tres invitados en ese mismo lugar), se rebela contra la insólita experiencia, decide acostarse, duerme y sueña con Leporello y Don Juan, se despierta y comprueba que el contenido del sueño ha sido realidad (una copa, en efecto, se ha descolocado) y, al apagarse un sonido extrañamente armónico que acaba de tocar en un piano desafinado, se percata de que él mismo ha cambiado, esta vez por completo:

Yo había perdido el gobernalle de mi voluntad, y el centro invulnerable de mi alma había sido alcanzado. Dulcemente se desvanecía todo intento de excogitación, se extinguía en mí toda potencia reflexiva, y, en su lugar, reminiscencias en tropel me invadían el alma y la llenaban. Primero, confusamente; con cierto orden, en seguida. Al mismo tiempo se me debilitaba la conciencia de mí mismo, quedaba unida a mí por un recuerdo sutil, y si bien no llegué entonces a creer que fuera otra persona, es indu-

dable que me sentía como ocupado por otro de nombre desconocido, de cuya vida unas horas se me recordaban con claridad e insistencia. Simplemente, la totalidad de mis recuerdos era sustituida por los recuerdos de otro (Torrente Ballester 1980: 118).

El resto es el relato de su vivencia: una conversación entre “yo” (el narrador, que ahora es otro), Charles (Baudelaire), Jeanne (la célebre amante criolla del poeta) y una tercera persona no precisada; una discusión sobre el amor, la seducción y el placer. Solo al oír en la conversación la palabra más antipática (“burlador”), el interior del narrador queda vacío de quien lo ocupaba y él regresa a sí mismo, atónito de la experiencia y sus fenómenos extraños (como, p. ej., haber tocado a lo largo de esa reminiscencia la música del *Tristán* de Wagner, que él nunca había sido capaz de recordar). Poco más tarde, se presenta Leporello y le confiesa su preocupación por la convalecencia de Don Juan: “Ha surgido una complicación rarísima. El alma de mi amo ha emigrado, esta noche, un par de veces de su cuerpo” (Torrente Ballester 1980: 123).

Esta primera experiencia se repite en tres ocasiones. La primera, cuando el narrador acude a un casino y seduce, sin propósito alguno, a una dama rica y vencida por el hastío (Torrente Ballester 1980: 133); la segunda, cuando habla de nuevo con Sonja y constata cómo la joven sueca, que hasta entonces sólo le consideraba “un pobre diablo”, ahora queda fascinada (Torrente Ballester 1980: 139); la tercera, cuando sube tranquilamente las escaleras del “picadero” de Don Juan y se siente inundado por “los recuerdos ajenos” que ahora le urgen a escribirlos. Al cabo de un tiempo indefinido (días), se despierta y halla sobre el escritorio unas cuartillas de su puño y letra: es la historia “de los Tenorios de Sevilla” (Torrente Ballester 1980: 143).

Todo el capítulo III, desde que Leporello le conminara a librarles de Sonja, hasta aquí, prepara el largo capítulo IV de la novela, un relato ambientado (tras una nueva incursión en el París romántico, junto a Baudelaire) en la España del siglo XVII (Salamanca, Sevilla), y seguido en una parte del capítulo V con la historia de doña Ximena en Nápoles hasta el regreso a Sevilla para ser juzgado por los Tenorios, núcleo de la representación teatral a la que el narrador asiste en compañía de Sonja. No hace falta resaltar que en cada caso se repite la transfiguración del narrador en otro personaje. El protagonista es el narrador intradieгético de los relatos fantásticos en los que él mismo asume otra personalidad: en *Don Juan*, el narrador se siente poseído por la personalidad del seductor mítico.

Conviene llamar la atención sobre el hecho de que esta serie de transfiguraciones, constitutivas cada una de un relato del personaje mítico (tanto las conversaciones del narrador poseído por Don Juan con Baudelaire, con Sonja, con la dama adinerada, como el gran relato o la historia completa de Don Juan mismo), son el parangón de los otros dos largos relatos de la novela: la historia del Gar-

banzo Negro o “Narración de Leporello” (capítulo II) y la historia del Paraíso o “Poema del pecado de Adán y Eva” (la otra parte del capítulo V). Más allá de consideraciones formales⁸, aquí nos interesa la importancia de estos “bloques” que, aunque aparentemente rompan la unidad, “guardan relación necesaria con la sustancia de la novela”.

Sin entrar de manera pormenorizada en ambos relatos, recordemos que el primero es la historia de un demonio que se encarna sucesivamente en diversos cuerpos hasta adoptar el definitivo, el de Leporello, y que el segundo es la explicación, mediante una versión de la historia de Adán y Eva, del motivo de la “desproporción entre las esperanzas puestas en la unión sexual, y sus resultados exactos” (Torrente Ballester 1980: 271). Para nuestro propósito, estos dos relatos importan porque colaboran en la comprensión del carácter mítico de Don Juan. El primero, por su referencia a la enemistad con Dios, el segundo, por su carácter cosmogónico; en ambos casos, por su carácter transcendente (otro elemento indispensable en la definición de mito). Otro tanto cabe decir del tercer gran relato o historia completa de Don Juan mismo: su nacimiento, vida y muerte, que ocurren en el alma del narrador.

En fin, los tres largos relatos de la novela (sucesivamente, la “narración de Leporello”, el gran relato o la historia completa de Don Juan mismo y el “Poema del pecado de Adán y Eva”) mantienen entre sí dos relaciones suplementarias: su unidad temática y su unidad estructural. En cuanto a la unidad temática, los tres relatos de la novela giran en torno a la tentación de rebelión contra el ser transcendente por antonomasia. El Garbanzo Negro es el tentador (“diablo” en griego): Don Juan concibe su vida como una rebelión contra la estirpe de los Tenorios, contra el destino, contra el Diablo y contra Dios. La tentación de la serpiente provoca el desorden en el amor entre Adán y Eva y, consiguientemente, en toda la creación. En cuanto a la unidad estructural, los tres relatos deben ser enmarcados en el gran relato constituido por la historia del narrador periodista que, una y otra vez, se esfuerza por huir de París y volver a Madrid. En última instancia, lo que desea es zafarse de la farsa en la que se cree involucrado.

Resulta paradójico que, cuando, por fin, el tren se desliza sobre sus raíles en la estación de Austerlitz, desde su vagón el narrador ve, de modo inesperado, a Don Juan y a Leporello, que desde el andén se despiden de él: el amo sonríe y el criado espera que regrese pronto. Una invitación a recomenzar el mito.

⁸ “Están bien escritos, quizás mejor que el resto de la historia” (Torrente Ballester 1980: 12).

CONCLUSIÓN

Ifigenia. En el análisis de *Ifigenia* sale a relucir el tránsito del mundo sacrificial al mundo novelesco. La consecuencia más relevante es el desenlace, diametralmente opuesto en la novela de Torrente a la tragedia de Eurípides. Este desenlace no merma la verosimilitud interna de la obra: todo, aparentemente, ocurre como en la pieza griega y, por tanto, los personajes creen que Ifigenia ha sido aceptada como víctima sacrificial por la divinidad. Sí merma, en cambio, la verosimilitud externa: la excelsitud de los dioses es considerablemente rebajada a los ojos del lector. La desmitificación es inequívoca.

Gerineldo. A diferencia de los demás relatos, aquí no hay transfiguración alguna, ni de personajes ni del narrador en otros personajes del argumento. Sin embargo, asistimos a una disociación importante: el personaje legendario y romanceril, de dimensiones meramente novelescas, adquiere una dimensión heroica a costa del rebajamiento del personaje histórico. En consonancia con la poética del autor, la invención literaria (aquí representada por Gerineldo) requiere un distanciamiento de la realidad (Eginardo).

Don Juan. *Don Juan* se presenta como una reinención del mito de Don Juan frente a la vulgarización del mismo mito, frente al reduccionismo de su personaje a la seducción sexual múltiple. Esto requiere un personaje que recupere el amor perturbado en el orden cósmico. A su vez, este buscador de plenitud absoluta debe ser, además de creíble, alguien que participe simultáneamente de la realidad cotidiana y de la realidad extraordinaria. Este alegato contra intentos desmitificadores de Don Juan es, eminentemente, una mitificación de Don Juan.

Conclusión general. Los principales factores que intervienen en estos textos son, desde el punto de vista estructural, el recurso del relato en el relato (excepto en *Ifigenia*) y la transfiguración de personajes o del narrador en otros personajes (excepto en *Gerineldo*). Esta estructuración guarda mayor o menor correspondencia con cada uno de los mitos literarios respectivos. Sin embargo, la desmitificación generalizada rompe este aparente paralelismo. Solo en *Gerineldo* asistimos a una elevación de un antihéroe (el texto de referencia parte de un paje, un antihéroe, y de sus “proezas” en amores). En el resto de los casos, la tónica habitual es la desmitificación: de la virgen Ifigenia y la diosa Diana, del gran seductor de las mujeres. Pienso que Torrente Ballester procede a esta desmitificación con objeto, seguidamente, de hallar el camino expedito para una gran mitificación: de Ifigenia como víctima, por amor, de los celos de Diana; de Gerineldo como capitán vencedor, por amor a la infanta, del bárbaro en su estepa; de Don Juan como paladín de la búsqueda del amor cósmico y global. Precisamente aquí, en la nueva mitificación, encuentran su razón de ser los principales factores que, hasta ahora

solo de modo aparente, permitían establecer un paralelismo entre la configuración estructural de los tres textos y los mitos literarios respectivos. Porque en todos⁹ queda patente que la realidad es dual: ese es el sentido de la transfiguración de los personajes entre sí y el engaste sucesivo de unos relatos en otros; cada personaje cotidiano, cada relato cotidiano, solo puede vivir en conjunción con otro personaje fantástico, con otro relato fantástico. De igual modo que la realidad cotidiana no existe sola, sino dispuesta a abrirse a la fantasía, tampoco un personaje o un relato pueden existir solos. La importancia de la correspondencia entre esta dualidad de la realidad (cotidiana y fantástica) y la de los personajes viviendo unos en otros a través de otros relatos nunca serán exageradas: solo viviendo simultáneamente en las dos facetas de la única realidad los personajes de Torrente Ballester adquieren una dimensión mítica.

BIBLIOGRAFÍA

- BECCERRA, Carmen (1988): "La versión mítica de *Don Juan* (1963) de Gonzalo Torrente Ballester", en: Pérez-Bustamante, Ana Sofía (ed.). *Don Juan Tenorio en la España del siglo xx. Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, 487-499.
- FERNÁNDEZ, Ángel-Raimundo (1999): "Diversos acercamientos narrativos a la figura de Don Juan (1898-1998)", en: *Del 98 al 98. Literatura e historia literaria en el siglo xx hispánico*, RILCE n.º especial 15.1, 297-307.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958 & 1974): "La structure des mythes", en: *Anthropologie structurale I*. Paris: Plon, 2 vols.
- LOSADA GOYA, José Manuel (2010): *Mito y mundo contemporáneo*. Bari: Levante.
- MARAÑÓN, Gregorio (1944): *Amiel. Un estudio sobre la timidez*. Madrid: Austral.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1980): *Don Juan*. Barcelona: Destino.
- (1991): *Ifigenia y otros cuentos*. Barcelona: Destino.

⁹ Excepto en *Gerineldo*, como va dicho. Sin embargo, la dualidad permanece en múltiples aspectos; el más relevante aquí es el carácter fantasmagórico del enemigo, elemento generador de los portentos del héroe.

GALICIA EN MOVIMIENTO.
TOPOLOGÍAS MITOGRÁFICAS EN LA NARRATIVA
DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Frank Nagel
Universidad de Kiel

I.

La trilogía *Los gozos y las sombras* de Gonzalo Torrente Ballester, escrita a finales de los años cincuenta y a principios de los sesenta, conoció sobre todo un éxito popular, gracias también a una adaptación televisiva¹. Para algunas reseñas contemporáneas del ciclo, el texto se presentó como un fruto tardío del realismo galdosiano o del naturalismo pardobazaniano, así es que para el crítico Sobejano “la novela [...] no puede menos de recordar a los buenos novelistas del siglo XIX”². Este paradigma de recepción que vincula al ferrolano, no sin razón, a cierta corriente poética anticuada, entra en contraste con el hecho de que el autor, durante los años cincuenta, se había encerrado en un largo silencio literario, precisamente para profundizar en el estudio de la teoría de la novela y de la creación literaria, aspirando a una renovación del realismo que sería consciente de los procedimientos narrativos vanguardistas utilizados por Joyce o Proust³. Más adecua-

¹ Sobre esta visualización de la trama novelesca cf. Melloni: 1991.

² Ápod Becerra 1982: 225. La ubicación de Torrente Ballester dentro de la poética naturalista o costumbrista decimonónica predomina en las reseñas de la época, tal como puede comprobarse en la selección de críticas reunidas en Becerra 1982: 221-227.

³ Es significativa en este contexto la reseña que hace Torrente de *La colmena*, novela escrita por su amigo Camilo José Cela: el escritor gallego reivindica en su crítica una “renovación poética” (Torrente Ballester 1951: 102) fuera de una mera imitación mecánica de los experimentos literarios asociados sobre todo al *Nouveau roman*, cf. Torrente Ballester 1951: 96-102. Para un estudio detallado de las evoluciones poetológicas del propio Torrente a lo largo de los años cincuenta cf. Ruiz Baños 1992: 55-78.

da que aquella imagen de Torrente Ballester como escritor retrasado es seguramente otra que llega a apreciar su proyecto de una modernidad regionalista particular. Así, los esfuerzos innovadores del autor se dejan ver en varias estrategias narrativas de *Los gozos y las sombras*, y con mayor evidencia quizás en la artificiosa polifonía de las voces narrativas y en el uso particular del discurso directo. De ahí la moderna radicalización del punto de vista dinamizado que asemeja la trilogía narrativa a una especie de “drama intelectual”⁴. Pasando del nivel del *discours* al de la *histoire*, la novela presenta el conflicto entre el sistema semifeudal del caciquismo regional y el del progreso económico, protagonizado por el aristócrata Carlos Deza y el empresario Cayetano Salgado y ubicado en tiempos de la Segunda República, en Pueblanueva del Conde. Como sabemos, es en este pueblo costero gallego donde se desarrolla el conflicto entre los antagonistas, que adquiere dimensiones morales y teológicas en el curso de la trama, proponiendo el honor y el pecado como dos heteronomías humanas que entroncan con una larga tradición cultural en las letras hispánicas y, en especial, con una visión trágica de la vida propuesta por Miguel de Unamuno (cf. Nitsch 1992: 242-248).

No obstante, la renovación novelesca rebuscada por Torrente no se limita a cierta transformación de las técnicas narrativas, sino que afecta también a la geopoética de la trilogía. Bien que buena parte de la crítica literaria se ha acostumbrado a leer *Los gozos y las sombras* a partir del problema del realismo o del discurso moral, la epopeya torrentina se puede entender además como un drama topográfico donde las acciones y reflexiones de los protagonistas se ambientan esencialmente en una geografía local particular e imprescindible que no puede considerarse como un mero telón de fondo pintoresco. La trama novelesca, así la siguiente hipótesis general, sería impensable sin la construcción de una Galicia ficcional, cuya *compositio loci* y cuyo perfil geopoético respectivo me gustaría reconstruir en las líneas que siguen⁵. En un primer paso de reflexión teórica, voy a mostrar que la topología novelesca funciona como una especie de díptico al combinarse escenarios basados en la ilusión de referencia respecto a un modelo extratextual con otros escenarios obviamente inventados y exclusivamente imaginarios, por así decirlo. Será precisamente esta mezcla de objetos geopoéticos heterogéneos la que contribuye a elaborar algunos *effets de réel* particulares que pertenecen a una geografía literaria híbrida y am-

⁴ Ruiz Baños 1992: 67. El investigador reconstruye de manera convincente la oscilación del narrador entre visión panorámica y focalización variable, cf. Ruiz Baños 1992: 58-70.

⁵ En una discusión con Torrente Ballester, que tuvo lugar en otoño de 1988, María del Carmen Porrúa ya había reclamado una lectura de la obra a partir de “Galicia como principio constructivo” (Villán 1990: 23), pero sin referirse particularmente a la representación ficticia del lugar. De una manera muy similar, Ponte Far habla de *Los gozos y las sombras* como “novelas gallegas enteramente” (Ponte Far 1997: 175).

bivalente⁶. Esta hibridización se refleja también en el acto de recepción: según la antropología del lector esbozada por Paul Ricoeur, hay que contar con una intersección incesante entre el mundo narrado y el mundo del lector, quien a su vez establece la conexión de las huellas de lo real ficcionalizado con su propia enciclopedia geográfica, construyendo así una zona mixta y dinámica a partir de la *performancia* creativa que es el proceso de leer. En un segundo paso, analizaré dos escenografías claves de *Los gozos y las sombras*, el mundo del pazo y la ciudad de La Coruña, hasta ahora poco estudiada por la crítica, mostrando así que la topología gallega de Torrente, dinámica y movediza tanto en sus modos de producción técnica como en la recepción activa, se está complicando además por las mitologías vinculadas a los territorios discursivos.

II.

Después del *spatial turn* o del *topographical turn* en las ciencias culturales, las múltiples discusiones en torno al espacio literario coinciden en concebirlo como producto discursivo y como figuración imaginaria en la que se plasmarían las prácticas antropológicas y mediales del sujeto. Siguiendo los debates actuales sobre la relación entre espacio literario y geografía empírica, se admite que la representación ficticia del lugar presupone la transmisión de un elemento tópico en un derivado discursivo o icónico, siendo el primero 'real' y el segundo 'ficticio'. Ese proceso de transmisión conoce procedimientos distintos de pasaje, de relación o de comparación, que desembocan por fin en la ficcionalización del referente original: las prácticas textuales y geopoéticas crean así un mundo paralelo al modelo, con el que pueden darse o no puntos de congruencia evidente. Varios estudios recientes han afirmado, por lo tanto, una relación de entramado complejo y sutil entre geoespacio y espacio literario, apartándose tanto de la mimesis tradicional como del estructuralismo autotélico que negaría todo fuera del texto⁷. En cam-

⁶ Esta oscilación referencial se concretiza al plantearse la pregunta del realismo gallego en *Los gozos y las sombras*. La crítica contemporánea defendió su óptica realista, según la cual Torrente Ballester pintó una localidad gallega precisa, trasunto literario de la villa de Bueu en Pontevedra (cf. Becerra 1982: 221-227). No obstante, el propio escritor insiste en el carácter ficticio y apócrifo de su escenografía gallega (cf. Becerra 2005: 60). Mediante el análisis siguiente comprobaremos que tales ambivalencias se revelarán como característica de las topografías híbridas del ferrolano.

⁷ Remito a las reflexiones generales acerca de la geocrítica y de la geopoética en Lefebvre 1986, Parsons 1980, Piatti 2008: 15-121 y, sobre todo, en Westphal 2007: 126-182; para un recorrido histórico de la teoría del espacio cf. Dünne y Günzel 2006.

bio, se esgrime —a partir del estudio seminal de Henri Lefebvre— que la representación geopoética produce una esfera de intersticio que vacila entre imaginación tópica y tópica de la geografía, que es a la vez imaginaria y ‘real’:

L’espace de la parole? Fictif et réel, il se glisse toujours dans l’entre-deux, l’interstice inassignable entre l’espace du corps et les corps dans l’espace [...]. Les mots sont dans l’espace, et n’y sont pas. Ils parlent de l’espace; ils l’enveloppent. Le discours sur l’espace implique une vérité de l’espace, qui ne peut venir d’un lieu situé dans l’espace mais d’un lieu imaginaire et réel, donc ‘surréal’ et pourtant concret⁸.

No obstante, resulta que la signatura imaginaria del espacio literario admite que las topologías ficcionales puedan recurrir de manera muy diversa al material de la geografía empírica, elaborando así distintos grados de ilusión referencial y produciendo algunas “oscillations référentielles” (Westphal 2007: 165). Aunque todo espacio literario sea una imaginación estética, los lugares de acción en tanto que objetos geopoéticos pueden ser de origen distinto, de modo que los textos frecuentemente mezclan lugares por lo visto inventados y lugares con posible equivalente extratextual. Esta hibridización topológica se puede concretizar metódicamente al diferenciar tres tipos de objetos geopoéticos que se manifiestan en la ficción y que voy a precisar conforme a las explicaciones de Barbara Piatti, Terence Parsons y Bertrand Westphal. Distinguen los autores entre “native objects” e “immigrant objects” (Parsons 1980: 51), entre objetos no existentes e inherentes a la propia creación imaginativa y objetos con topónimos identificables que se introducen en el universo textual como en un proceso de inmigración, de modo que se entiende el texto literario metafóricamente como una especie de territorio discursivo. Mientras que el primer tipo se arraiga exclusivamente en una esfera imaginaria sin lugar a dudas, el segundo tipo opera una ilusión referencial al utilizar nombres de lugares existentes. Entre ambos tipos se encuentran por fin los “surrogate objects” (Parsons 1980: 51), espacios que tienen un arranque extratextual, pero que transforman y remodelizan éste hasta producir una nueva síntesis artificial; se trata por lo tanto no de un simple camuflaje al cambiar, por ejemplo, el topónimo, sino de una reelaboración compleja.

Las prácticas poéticas, a su vez, proceden frecuentemente por una combinación híbrida de los tipos distintos, al poner por ejemplo una ciudad identificable al lado de un pueblo obviamente inventado, retratando así dípticos (cf. Piatti 2008: 140) compuestos de “native” e “immigrant objects” (Parsons 1980: 51). La insistencia de tal díptico se da, por ejemplo, en una novela como *À la recherche du*

⁸ Lefebvre 1986: 290-291.

temps perdu de Proust, donde se contrasta la ciudad de Venecia con el pueblo inexistente de Balbec, pero aparece igualmente en la trilogía torrentina *Los gozos y las sombras*, que despunta por combinar varias ciudades gallegas (y españolas) ficcionalizadas con la ‘pura’ invención de Pueblanueva, lugar de acción central del entramado novelesco. Mientras que la mayor energía narrativa se consume para la descripción del “native object” (Parsons 1980: 51) desconocido al lector, el “immigrant object” (Parsons 1980: 51) —aparentemente identificable— casi parece dispensar de un retrato pormenorizado⁹.

Ahora bien, la producción del espacio en los universos ficticios, tal como la acabamos de esbozar, tiene un complemento necesario en el acto de recepción y en la antropología del lector. Siguiendo la argumentación de Paul Ricœur, podemos distinguir dos fases productivas de la mimesis poética, que consisten en urdir la intriga y fingir un mundo bajo el signo metafórico del ‘como si’ (cf. Ricœur 1991: 105-135). No obstante, el trabajo de la intriga narrativa y la elaboración de un mundo ficcional autónomo habrán de complementarse por una tercera fase de la mimesis que consiste precisamente en el proceso de recepción y en la imaginación estética del lector. Según Ricœur, el lector emite constantemente juicios sobre la calidad de la intriga relatada y su proximidad metafórica a la experiencia vital, pues sobre “l’aptitude de l’intrigue à modéliser l’expérience” (Ricœur 1991: 144). Esta comparación de las acciones humanas fingidas y las propias se basa en categorías del reconocimiento, de la esquematización y la convencionalidad. Por consiguiente, hay algo como un *sondaje* de los trabazones íntimos entre espacio ficcional y espacio imaginativo del lector, proceso que produce un *plaisir du texte* particular. Por este perfil del lector, Ricœur se apoya por lo visto en los conocidos resultados de Iser y Jauss, que entienden el texto literario como un conjunto de instrucciones que el lector individual ejecuta de manera creativa¹⁰. No obstante, el filósofo francés da un paso adelante al precisar esta *performance* como “intersection entre le monde du texte et le monde de l’auditeur ou du lecteur” (Ricœur 1991: 147), o sea, en una “fusion d’horizons” (Ricœur 1991: 147) gadameriana. La fusión de horizontes debilita además el prejuicio que opone un *fuera* a un *dentro* del texto literario como consecuencia de la inmersión continua en un espacio común a ambos mundos. Esta debilitación observada por Ricœur se ve justificada en buena parte por las ilusiones de referencia, presentes en forma de topónimos, datos o nombres históricos, experiencias comunes de la vida cotidiana, objetos que fingen remitir directamente a un referente extratextual, bajo el signo de la mimesis, huellas de la realidad que intensifican la intersección entre espacio

⁹ Para estos conceptos cf. Parsons 1980, Piatti 2008: 133-147 y Westphal 2007: 166-169.

¹⁰ Remito a los conocidos trabajos de Iser 1976 y de Jauss 1982.

novelresco e imaginación del lector durante el proceso de la recepción. La legibilidad del espacio textual consiste, por fin, en una *performancia* creativa del lector en cuya imaginación se efectúa un vaivén dinámico entre texto y lugar, entre espacio narrado y espacio vivido, dando lugar a una “zone mixte où texte et ville se chevauchent” (Westphal 2007: 257) híbrida y movediza.

III.

Para entrar en el análisis detallado de la geopoética torrentina, empezaré por la reconstrucción de un espacio crucial y particularmente gallego de la trilogía, a saber el pazo de Carlos Deza, residencia feudal pero temporalmente abandonada de la casta de los Churruchaos, estirpe medieval con un claro modelo histórico¹¹. Formando el objeto de descripciones extensas sobre todo en *El señor llega*, primer volumen de la serie, el pazo torrentino se presenta como un “surrogate object” (Parsons 1980: 51) en el sentido de Parsons, ya que transforma y sintetiza atributos convencionales del típico pueblo gallego sin remitir a un modelo extratextual preciso. Su construcción literaria se asemeja así a otros escenarios de Pueblanueva como el casino o el bar del *Cubano*, que se sitúan igualmente a medio camino entre la ilusión mimética del “immigrant object” (Parsons 1980: 51) y la obvia invención total del “native object” (Parsons 1980: 51). Así, por un lado, es fácil percibir la presencia de motivos que remiten al lector a la zona de la Galicia rural, sustrato geográfico propio y peculiar por el poder del hidalgo gallego; por otra parte, el pazo es un lugar ficcionalizado que carece de modelo preciso y cuya composición se distingue radicalmente de un naturalismo decimonónico con sus pretensiones rigurosas de mimesis y objetividad¹².

Lo híbrido de la topología gallega en Torrente, ambigua por su mezcla de huellas reales e imaginarias, se redobra e intensifica además debido a otra ambiva-

¹¹ Cf. Ponte Far 1994: 345-362. A propósito de la cultura sumergida del pazo, el propio Torrente Ballester suele trazar toda una genealogía del regionalismo gallego, que incluye a Valle-Inclán, Pardo Bazán y Quiroga, para separarse de cierto realismo histórico. Cf. Becerra 1990: 101-105, Villán 1990: 31-35.

¹² En este contexto del realismo híbrido torrentino con sus transformaciones geopoéticas, quiero recordar que la imaginación tópica del ferrolano se nutre también de otra técnica de transformación, a saber, la de las fotografías que el autor ha tomado en seguidas ocasiones. Gracias a las actividades de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester hemos llegado a conocer más sobre el uso de la cámara como herramienta del escritor y como ojo de la memoria; cf. Basanta 2010. Quedan por profundizar las relaciones particulares entre imagen fotográfica y descripción visual en Torrente Ballester.

lencia discursiva que se da en el constante vacilar entre desmitificación y remitificación de la hacienda rural. A lo largo de los capítulos III y V de *El señor llega*, el narrador onisciente relata el regreso de Carlos Deza a Pueblanueva del Conde después de cursar estudios de Psicología en Viena; y también demora el narrador en la inspección que Carlos hace de su pazo, antigua residencia de la familia cuyo estado actual es el de una “ruina” (Torrente Ballester 2008: 57):

Fue doña Mariana quien indicó la conveniencia de darse una vuelta por la casa de Carlos, para que viese cómo estaba aquello. Mandó que enganchasen su coche, anticuado, que a Carlos parecía delicioso, y dando un rodeo por la carretera, llegaron al pazo. Estaba cerrado el gran portón de hierro de la entrada. Lo abrieron entre Carlos y el cochero, con ruido de hierros desvencijados. El coche fue dando tumbos, por la avenida embarrada, hasta la puerta de la casa, que también hubo que abrir entre dos. Se fijó Carlos en el jardín, cuya traza se perdía por la invasión de zarzas y saúcos nacidos en todas partes; en la hiedra que trepaba por los troncos y las paredes; en las verbenas crecidas en los aleros y en las junturas de las piedras [...] Se volvió hacia doña Mariana.

—Esto es una ruina (Torrente Ballester 2008: 56-57).

El lugar simbólico del poder feudal presenta una imagen de derrota, y por su aspiración caciquista incluso le parece atrasado y arcaico a la óptica moderna del médico Deza, quien constata: “Vengo de un mundo en que [esas cosas] ya no existen” (Torrente Ballester 2008: 67). Abandonado a las típicas fuerzas de la naturaleza gallega, al viento y a la lluvia (cf. Torrente Ballester 2008: 56-57), el pazo parece someterse así a un proceso de desmitificación, anudando con el tema decimonónico de la decadencia de las clases aristocráticas autóctonas (cf. Becerra 1990: 101-104). Por consiguiente, en tanto que territorio político, el pazo pertenece, según el *point of view* de Deza, a un mundo anticuado, pretérito, que se puede visitar como un museo histórico al aire libre; el protagonista se fija en el encanto de un mundo hundido y en la extraña fascinación que ejerce lo decadente, considerando por ejemplo el coche anticuado como “delicioso” y admirando las flores espejas (cf. Torrente Ballester 2008: 56). En cambio, la escritura torrentina propone a la vez una remitificación del pazo en su aspecto de territorio mítico del subconsciente individual. Ya a principios de la visita mencionada, doña Mariana describe la hacienda como una casa endemoniada, como una “habitación del fantasma” (Torrente Ballester 2008: 57), que se revelará más tarde como el fantasma de la memoria perdida de Carlos. Efectivamente, el viaje de Deza al mundo feudal ya desaparecido se asemeja cada vez más a un viaje hacia las regiones ocultas del alma humana, siendo la casa el símbolo de los recuerdos reprimidos de una infancia cuyos trozos el personaje confiesa haber olvidado (“No re-

cuerdo nada en absoluto” [Torrente Ballester 2008: 57]). Su único recuerdo es el de la puerta tapiada que llevaba a la torre donde estaba el cuarto secreto de su madre, símbolo de potencial psicológico evidente. Paradójicamente, el escenario cargado de tal simbología del subconsciente no pretende esfuerzos de un análisis psicológico para el que el protagonista sería el mejor experto por haber estudiado con Freud, sino todo lo contrario: suscita una percepción mitificadora de la realidad, dado que Carlos debe constatar que “esto de ahora me hace pensar en el Destino” (Torrente Ballester 2008: 58). Se sigue esta línea al descubrir Carlos que su recuerdo espontáneo de la puerta tapiada había coincidido exactamente con el momento de la muerte de su padre, casualidad sorprendente que excede las capacidades racionales y que parece remitir por lo tanto a la *operancia* de fuerzas sobrenaturales (“Una conexión cuya existencia no me cabe en la cabeza” [Torrente Ballester 2008: 187]). En una especie de comentario metapoético y retrospectivo, el protagonista incluso toma conciencia de su propio dinamismo de trazar una leyenda personal ligada al pazo: “Lo he mitificado’, se dijo” (Torrente Ballester 2008: 112).

Volviendo a los presupuestos teóricos esbozados, resumimos que la topología literaria del pazo se presenta como un “surrogate object” (Parsons 1980: 51), que transforma y remodela trozos de lo real para sintetizar una escenografía gallega que cumple una función sucedánea. Con este perfil geopoético, el pazo ficcionalizado forma objeto del acto de lectura, que según los argumentos de Paul Ricœur consiste precisamente en una intersección entre el mundo narrado y el mundo del lector. Para la imaginación estética de éste, la composición híbrida del escenario da lugar a una recepción movediza que conecta voluntariamente las “références par traces au réel passé” (Ricœur 1991: 154), presentadas por las referencias metafóricas a la realidad histórica, con su propio saber enciclopédico y su propia experiencia. Tanto el topónimo del pazo como el nombre de la casta medieval de los Churruchaos, cuya crónica Carlos encuentra en el cuarto de la torre (cf. Torrente Ballester 2008: 113), forman huellas de lo real que se mezclan, no obstante, con la construcción de un reino imaginario bajo el signo del ‘como si’ (cf. Ricœur 1991: 154). La lejanía de esta topología vaga, ambivalente y compleja, de un realismo decimonónico pardobazaniano se afirma otra vez a través de la mitopoética asociada con la escenografía en cuestión. Este proceso provoca igualmente una lectura movediza y dinámica, que ora colabora en desmitificar el lugar imaginario, a rebajarlo a sus ruinas insignes, ora a idealizarlo, recargando inesperadamente la hacienda con un simbolismo arcaico-psicológico.

IV.

La Coruña aparece varias veces en *Los gozos y las sombras*, sea como sujeto discursivo en las conversaciones de los personajes, sea como verdadero escenario de las acciones de la trama. Su clara ubicación y referencia toponímica parecen garantizar una relación explícita entre mundo y texto¹³, así que esta ciudad sería calificable como un ‘objeto inmigrado’ según la tipología de espacios ficcionales de Parsons; sería pues un objeto geopoético importado de la esfera extratextual al mundo imaginario-novelesco. Por su ilusión de referencia precisa, la ciudad gallega es además una pareja adecuada para formar el díptico topológico con la ciudad obviamente sintetizada y sucedánea de Pueblanueva. Esta combinación dual de lugares con y sin modelo real, también imaginable con las otras ciudades de Galicia mencionadas en el texto, aumenta el *effet de réel* de la escritura espacial y participa en el ‘realismo’ particular torrentino.

En cuanto a su función semántica, La Coruña se presenta frecuentemente como un contraespacio urbano y socioeconómico: siendo un balcón al mar y al negocio atlántico o transatlántico, parece respirar más bien un aire de libertad y de liberalismo ajeno al provincialismo de Pueblanueva, estimada como infierno desde un punto de vista moral. Podría interrogarse si la función de escapatoria que desempeña La Coruña en la trilogía anticipa ya el epílogo de *Fragmentos de Apocalipsis*, donde el protagonista se va también a esta ciudad, que “está hecha de madera y cristal, no de palabras” (Torrente Ballester 1998: 395). En *Los gozos y las sombras*, es primero algo como el sinónimo de una vida mejor: es de La Coruña donde se encargan vinos de calidad, donde se encuentran médicos buenos y allí donde varios personajes del universo narrativo piensan o incluso logran establecerse, entendiendo que “salir de Pueblanueva es como recobrar la libertad” (Torrente Ballester 2002: 355). Eso vale para Cayetano Salgado, para Clara Aldán y para Baldomero Lino, para citar tres ejemplos. Es sobre todo en el primer volumen de la trilogía donde se traslada al lector a la ciudad ficcionalizada, cuyo espacio topográfico conocido parece dispensarle al narrador de describir detalladamente aspectos arqueológicos o históricos: convencido el lector de su existencia, puede rellenar los vacíos que deja el narrador en su constitución referencial, apoyándose el receptor en su saber enciclopédico-geográfico. De esta manera, la mirada épica puede concentrarse con energía en la resemantización del territorio coruñés. Precisamente esta capacidad del lector para llenar las zonas geopoéticamente indeterminadas de un lugar en sí conocido se revela como procedimiento esencial dentro de la intersección entre mundo narrado y mundo del lector descrita por Ricœur. La actividad conectiva y movediza del receptor pue-

¹³ Sobre las técnicas de constitución referencial de la ciudad discursiva cf. Mahler 1999: 14-23.

de ejemplificarse mediante el episodio de Lola Muiños, la cigarrera coruñesa que es seducida por Remigio Aldán y que será madre de los hijos ilegítimos Juan e Inés. Las leves pinceladas que le bastan al narrador para contar la historia desenfadada y para construir la matriz urbana culminan en una referencia tan inequívoca como vaga por ser abreviada:

A los cuatro o cinco años de casado tuvo que pasar con su mujer un par de inviernos en La Coruña. Unas jugadas de Bolsa sin fortuna habían quebrantado sus ingresos, y había que ahorrar. [...]

Así fue revelada a los socios del Casino la existencia de Lola. Fueron descritas sus propiedades con meticulosidad casi científica, si bien con exceso de hipótesis. Pero sucedió que se mostraba esquiva a los primeros cortejadores, y que la pena de cazadores en descanso forzoso empezó a considerarla como pieza apetitosa por lo difícil.

Por qué Remigio tuvo más suerte que los otros, sólo puede conjeturarse. Persiguió a Lola, que tenía veinte años; la persiguió, primero, por cuidar de su reputación y porque no tenía mejor cosa que hacer; más tarde, porque le gustaba; finalmente, porque se había enamorado de ella. Y una noche, Lola, que vivía cerca de la Torre, le dejó entrar en su casa (Torrente Ballester 2008: 101-102).

No cabe duda de que en estas líneas se habla de la famosa Torre de Hércules, pero el narrador, quizás por estar demasiado familiarizado con la topografía coruñesa, se limita a evocar simplemente la “Torre” (Torrente Ballester 2008: 102). Sólo la mayúscula indica todavía que se trata de una localidad conocida, cuyo perfil fragmentario el lector habrá de completar en su imaginación y su afán de conectarse con el espacio narrado, según las posibilidades de su enciclopedia geográfica personal.

Por fin, La Coruña no sólo es un lugar de alteridad erótica, sino también la escapatoria posible hacia otros mundos, conforme quizás con los mitos de salvación atlánticos en *La saga/fuga de J.B.* y con el epílogo de *Fragments de Apocalipsis* ya mencionado. Esta línea de fuga aparece en la trilogía más bien como una visión de esperanza trazada por Cayetano Salgado. En *La Pascua triste*, él le propone a Clara emigrar a La Coruña para vivir de esta manera con el hombre de los astilleros, anudando así con ciertas esperanzas albergadas por Clara ya en el primer volumen de la trilogía¹⁴:

¹⁴ Es en el capítulo XI de *El señor llega* donde Clara le confiesa a Carlos sus ilusiones secretas: “Cayetano es rico. Cuando me lleve a La Coruña le diré que me compre mil pesetas de ropa interior y que me aloje en un hotel donde pueda bañarme entera con agua caliente —se le iluminó el rostro—. Después, que haga de mí lo que quiera. Yo no volveré más a Pueblanueva” (Torrente Ballester 2008: 278).

—Salir de Pueblanueva es como recobrar la libertad. Vivir donde nadie nos conoce es desintoxicarse de prejuicios. ¡Hay tantas cosas que tú misma harías fuera de aquí! La gente, por ejemplo, se casa pensando en los demás; pero donde todos son desconocidos los que se quieren no piensan en casarse. Cuando un hombre como yo llega al convencimiento de que necesita a determinada mujer, desprecia los trámites y las condiciones que pone la sociedad. [...]

Suavemente, Clara le interrumpió.

—¿A dónde vas a parar?

Cayetano se cruzó de brazos y dejó de sonreír.

—Quiero que te vayas inmediatamente de Pueblanueva. De momento, a La Coruña. Tendrás todo lo que necesites, y yo iré a verte cada sábado. Esto, mientras no llegue el momento del arreglo definitivo. Entonces yo también marcharé (Torrente Ballester 2002: 355-356).

V.

El análisis paradigmático del espacio en la trilogía desmiente la pretendida adhesión de Torrente al realismo decimonónico, más bien da buena prueba de las aspiraciones del autor a renovar la estética novelesca de su época. Muestra además que *Los gozos y las sombras* no sólo se sustenta sobre los conceptos de pecado y de honor, expuestos en un drama mental, sino también se basa en una geopoética extensamente elaborada, cuyo perfil gallego sobrepasa evidentemente los límites de un mero escenario inerte donde se ubica la acción. La trilogía traslada así al lector a una topología discursiva y mitográfica, a un paisaje narrativo que merece un análisis geopoético por su parte y que se caracteriza por una hibridización espacial, lo que exige una lectura activa y movediza.

Ya en el nivel de la construcción estética, despunta la figura del díptico según Parsons y Piatti: mezclando constantemente escenarios o topónimos con y sin modelo referencial, emergen territorios gallegos vagos que actualizan una irritante pretensión realista al combinar distintos grados de ilusión referencial, lejos del mimetismo decimonónico y más cerca del *effet de réel* barthesiano. Hemos analizado así la dualidad heterogénea que conforman las relaciones entre Pueblanueva del Conde y La Coruña, observando que el “surrogate object” (Parsons 1980: 51) requiere mayor energía que el “immigrate object” (Parsons 1980: 51), el que cobra vida sin que el narrador se detenga en minuciosas descripciones. La concepción espacial se va complicando aún cuando los escenarios se vinculan con mitografías autóctonas bien asociadas con la semántica del lugar, mientras que la crítica hasta el momento pretende reservar la dimensión mitopoética para los personajes, de modo que se entiende por ejemplo a Carlos como redentor mesiánico, o para el marco temporal

con su simbología litúrgica, lo que sitúa la trama entre Adviento y Pascua. Es así como los mitos del pazo interaccionan con el conflicto psicológico de Deza y como la ciudad atlántica se ofrece como escapatoria natural para tantos personajes de la trilogía. No obstante, el ámbito de leyenda puede ser ambivalente (puesto que vacila entre des- y remitificación, como en el caso del pazo) o meramente bosquejado (como en el caso de La Coruña, cuya imagen habría que completar por otras visiones torrentinas). Respecto a la recepción estética, hemos comprobado que la topología mitográfica requiere por sus hibridaciones complejas una lectura cooperativa y dinámica. Conforman en la imaginación del lector una Galicia en movimiento continuo entre oscilación referencial y mitificación, dinamismo que podría sistematizarse al presuponer con Ricœur una intersección constante entre el mundo narrado y el mundo del lector, quien a su vez reconstruye y complementa las huellas topográficas del texto según los conocimientos que albergue su enciclopedia geográfica individual. Tanto la topología híbrida por sus *effets de réel* como la mitopoiética indecisa invitan al lector a moverse entre texto y lugar, espacio narrado y espacio vivido, entre distintas dimensiones que confluyen en la “zone mixte” (Westphal 2007: 257) de la imaginación del receptor, que caracteriza la poética artificiosa de la novelística torrentina.

En resumen, se ha comprobado de manera paradigmática que las topografías gallegas en *Los gozos y las sombras* abren un espacio híbrido y ambivalente cuyas oscilaciones referenciales provocan una lectura movediza y dinámica del receptor del texto. Por una parte, leyendo las descripciones visuales y recordando las numerosas fotografías del propio autor, resulta difícil no pensar en relaciones geográficas entre espacio literario y tópica de lo empírico. Por otra parte, nuestro análisis ha mostrado los procedimientos torrentinos de ficcionalización y de mitificación del lugar, al afirmar que la imaginación topográfica de la trilogía no se agota en una fácil equivalencia entre imagen documental y narración visual, sino que hay una plusvalía estética efectuada por los procesos de transformación geopoética. Puede sostenerse así que el ferrolano no nos presenta una mimesis nostálgica de las rías gallegas de su infancia, más bien utiliza la topografía literaria para enfrentarse con la Galicia de preguerra, la que veía con un ojo crítico (cf. Nitsch 1992: 247-248). Pueblanueva del Conde se vuelve en una matriz de la meditación literaria acerca de un territorio arcaico marcado por caciques y fantasmas, de un mundo perdido y lejano que nos parece cada vez menos real, sumergido en su mitología particular. El ocaso de esta Galicia histórica da pie, no obstante, a una narrativa a la vez moderna y regionalista cuyo perfil geopoético acabamos de esbozar.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1951): “*La colmena*, cuarta novela de Camilo José Cela”, en: *Cuadernos hispanoamericanos*, 22, (1951), 96-102.
- (2008, 11957): *Los gozos y las sombras*, vol. 1. *El señor llega*. Madrid: Alianza.
- (2002, 11962): *Los gozos y las sombras*, vol. 3. *La Pascua triste*. Madrid: Alianza.
- (1998, 11977): *Fragments de Apocalipsis*. Madrid: Alianza (Biblioteca Torrente Ballester, 7).

Fuentes secundarias

- BASANTA, Ángel (2010): *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*. Santiago de Compostela: Fundación Gonzalo Torrente Ballester.
- BECERRA, Carmen (1982): *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía.
- (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropos (Ámbitos literarios-Ensayo, 33).
- (2005): *La historia en la ficción. La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Ediciones del Orto (Biblioteca crítica de las literaturas luso-hispánicas, 13).
- DÜNNE, Jörg y GÜNDEL, Stephan (eds.) (2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt: Suhrkamp (stw 1800).
- ISER, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.
- JAUS, Hans Robert (1982): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- LEFEBVRE, Henri (1986, 11974): *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- MAHLER, Andreas (1999): “Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution”, en: *id.* (ed.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Winter (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 170), 11-36.
- MELLONI, Alessandra (1991): *Attraverso il racconto. ‘Los gozos y las sombras’ di Torrente Ballester dal romanzo allo schermo*. Bologna: Patron (Biblioteca del dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'Università di Bologna, 4).
- NITSCH, Wolfram (1992): “Kämpfe am Ende der Welt. Gonzalo Torrente Ballesters fiktionalen Galicien”, en: *Merkur*, 516, 242-248.
- PARSONS, Terence (1980): *Nonexistent objects*. New Haven/London: Yale University Press.
- PIATTI, Barbara (2008): *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein.
- PONTE FAR, José Antonio (1994): *Galicia en la obra narrativa de Torrente Ballester*. Ferrol: Tambre.
- (1997): “Galicia en los cuadernos de trabajo de Torrente Ballester”, en: Abuín, Ángel; Becerra, Carmen y Candelas, Ángel (eds.): *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo: Tambre, 175-192.

- RICŒUR, Paul (²1991): *Temps et récit, vol. 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil (Points essais).
- RUIZ BAÑOS, Sagrario (1992): *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia: Universidad de Murcia (Colección maior, 44).
- VILLÁN, Javier (ed.) (1990): *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.
- WESTPHAL, Bertrand (2007): *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris: Minuit (Paradoxe).

EL JUICIO/REPRESENTACIÓN DE *LA SAGA/FUGA DE J. B.* DE TORRENTE BALLESTER

Santiago Sevilla Vallejo
Universidad Complutense de Madrid

En *La saga/fuga de J. B.* se establece una lucha de poder entre ciertos religiosos y los J. B. En cada generación, un religioso cuyo nombre empieza por A (Asclepiadeo, Asterisco, Amerio, Apapucio y Acisclo) lucha contra un J. B. (Jerónimo Bermúdez, Jacobo Balseyro, John Ballantyne, Joaquín María Barrantes y José Bastida). Los religiosos derrotan a sus respectivos J. B. apoyando la invasión de Castroforte por parte de un ejército, salvo en el último caso. José Bastida se enfrenta a don Acisclo, que invoca a venir desde el más allá a los otros religiosos para celebrar el juicio de las mujeres que consideran pecadoras (Lilaila Obispada, Lilaila Armesto, Lilaila Barallobre, Lilaila Souto y Julia), que son las amantes de los J. B. Don Acisclo les pregunta a los demás religiosos por Dios y estos le dicen que no le encontraron. De este modo confirman que no existe, pero deciden juzgar a las mujeres en nombre de él «porque eso es lo que nos gusta y estamos para eso». Torrente Ballester trata en clave de humor cómo la religión es empleada por ciertos personajes como instrumento de poder. Estos someten a las mujeres a un juicio con el que termina la obra. Sin embargo, Jacinto Barallobre y José Bastida consiguen que las mujeres sean absueltas.

INTRODUCCIÓN

El juicio final que tiene lugar en *La saga/fuga de J. B.* es interesante por tres motivos. El primer motivo es la técnica con que es contado. Don Acisclo lo organiza como si se tratase de una representación teatral. Cuando hace venir del más allá a los religiosos y a las mujeres que van a ser juzgadas, “pone al mismo tiempo el pasado y el presente, la vigilia y el sueño, lo real y lo imposible” (Merino 2003:

50). Torrente Ballester despliega “un cierto ‘modo embarullado’ que lleva consigo, para conseguir la sincronía entre pasado y presente, la ruptura de la linealidad y un balanceo entre lo que apuntan [...] el delirio, el circo y el juego” (Merino 2003: 50).

El segundo motivo reside en la confusión entre elementos realistas y fantásticos. El juicio tiene lugar durante un sueño de Bastida, pero tiene repercusiones en la vida de los castrofortinos. Lo primero haría pensar que lo que ocurre es fruto de la imaginación de Bastida, pero lo segundo lo pone en duda. *La sagalfuga de J. B.* sigue el modelo narrativo de contar hechos ficticios como si fuesen reales, que inicia el *Lazarillo de Tormes* y es desarrollado por el *Quijote* (García Galiano 2005: 151). No es posible decir si lo que tiene lugar es un sueño o sucede de verdad.

Y por último, son interesantes las preguntas que deja abiertas un final como este. En un principio los religiosos parecen dominar a la población, pero en este último enfrentamiento son derrotados y se pone de relieve lo absurdo de sus pretensiones. Juzgan en nombre de Dios, aunque estén convencidos de que no existe. De todos los religiosos el de mayor importancia es don Acisclo. Este tiene unos planes delirantes: quiere eliminar los contactos sexuales de los habitantes de Castroforte que no tengan fines procreativos y que todas las mujeres solteras entren en el convento y canten en el coro que él dirige. Lo fascinante de este personaje es que es evidente lo ridículo de sus acciones, pero las lleva a cabo con tal convencimiento que parece subyacer virtud en ellas. Don Acisclo, pese a representar la moral dominante, está tratado de un modo paródico, que hace pensar que está “situado en un mundo incongruente” (Torrente Ballester 1975: 60), donde sus acciones resultan irrisorias.

1. LA LUCHA ENTRE LOS J. B. Y LOS RELIGIOSOS

La sagalfuga cuenta el enfrentamiento entre los enemigos de Castroforte del Baralla y sus defensores. En cada generación, un religioso, cuyo nombre empieza por A, ostenta el poder y ataca a la ciudad, apoyado por un ejército, que es liderado en muchos casos por un hombre apellidado Bendaña; y un individuo con las siglas J. B. defiende al pueblo de su amenaza. El religioso sale victorioso en todos los casos, salvo en el último. Los ataques militares terminan con la derrota de J. B. y con su muerte. Asimismo, cada religioso considera a la amada de J. B. como una pecadora y trata de convencerla para que entre en un convento. Sin embargo, el último J. B., José Bastida, no se enfrenta a un ataque militar, sino a un juicio. José Bastida emplea el poder que ha ganado como narrador a lo largo de la obra para desbaratar las pretensiones que tienen los religiosos de condenar a las amadas

de los anteriores J. B. y a la suya. A continuación, se expone un gráfico con los J. B., las amadas, los Bendaña y los religiosos de cada momento.

Momento	J. B.	Amada	Bendaña	Religioso
Inquisición	Obispo Jerónimo Bermúdez	Lilaila Obispada	Mariscal Bendaña	Asclepiadeo
Marineros amotinados	Canónigo Jacobo Balseyro	Lilaila Armesto (viuda del Capitán Barallobre)		Asterisco
Guerra de Independencia	Almirante Ballantyne	Lilaila Barallobre	Batallón literario	Amerio
Cantón Independiente	Joaquín María Barrantes (Vate)	(Coralina Soto)	Comandante López Bendaña	Apapucio (Pafnucio)
República Independiente	Jacinto Barallobre	Lilaila Aguiar	Comandante Bendaña	Acisclo
Postguerra (Tren)			Jesualdo Bendaña	
Postguerra	José Bastida	Julia		

El Obispo, el Canónigo, el Almirante y el Vate son vencidos por diversos ejércitos. En cada una de estas generaciones hay un J. B. En cambio, en la última hay tres: Jacinto Barallobre, que escapa de morir en los tiempos de la Primera República; Jesualdo Bendaña, que no pretende tomar Castroforte por las armas, pero sí destruir sus mitos con las investigaciones que ha hecho; y José Bastida. Los religiosos de las cuatro primeras generaciones (Asclepiadeo, Asterisco, Amerio y Apapucio) ejercieron un gran poder sobre Castroforte del Baralla. Estos aparecen como personajes solemnes, que ejercen el poder para sus intereses, pero parece que velan por la castidad de las mujeres por motivos de fe. En cambio, en el juicio aparecen de un modo humorístico. Ninguno de ellos cree en Dios y llevan a cabo el juicio “porque eso es lo que nos gusta y estamos para eso”. Los enfrentamientos de estos religiosos con sus J. B. son dramáticos porque tienen consecuencias para la ciudad y sus habitantes; en cambio, el último es una representación lúdica, en la que cada cual interpreta su papel, pero no hay consecuencias.

2. ESTRUCTURA DEL JUICIO FINAL

Podemos dividir el juicio en dos partes: elementos previos al juicio, que contiene el encuentro de Bastida y Julia y los preparativos del juicio/representación; y el juicio/representación, en el que comparecen primero las Lilailas y, después, Julia. Estas dos partes contienen puntos de giro que permiten dividir las en apartados:

Parte 1. Elementos previos al juicio

Apartado 1. “Bastida y Julia se encuentran” (738-741). Cuando se duerme, José Bastida transmigra por los cuerpos de los J. B., pero regresa a su cuarto porque tiene una cita con Julia.

Apartado 2. “Alguien entra en el sueño” (741-742). Mientras están Bastida y Julia en la cama, él ve una figura que no puede identificar, la cual empieza a montar el escenario donde van a tener lugar los juicios.

Apartado 3. “Don Acisclo termina de preparar el escenario” (742-743). Bastida descubre que es don Acisclo quien está preparando el escenario.

Apartado 4. “Los religiosos se cuentan sus biografías” (743-746). Don Acisclo saca unos muñecos que, al tocar el suelo, crecen y resultan ser los otros religiosos (Asclepiadeo, Asterisco, Amerio y Apapucio). Como ellos están muertos, don Acisclo les pregunta si han visto a Dios. Ellos le dicen que no y llegan a la conclusión de que no existe. Después, los unos a los otros cuentan acerca de las mujeres que dejaron abandonadas y sobre qué solución dieron a la vida de abstinencia sexual.

Parte 2. Juicio/representación

Apartado 5. “Concierto de cámara” (746-748). Los religiosos deciden comenzar el “espectáculo” con un concierto de cámara. Este termina con unos latigazos porque no “todo iba a ser música”.

Apartado 6. “El juicio de las Lilailas” (748-756). Las Lilailas son juzgadas por conductas en contra de la moral, pero Jacinto Barallobre se disfraza de cada uno de los J. B. y las defiende de las acusaciones.

Apartado 7. “El tren destruye el escenario” (756-757). Bastida se da cuenta de que cuando Jacinto Barallobre se disfrace de Almirante confesará que él nunca tuvo relaciones con Lilaila Barallobre y no lo puede permitir: “La importante leyenda que le atribuye la paternidad de Cristal, columna de la mitología de Castroforte, se disolvería en la nada”. De modo que Bastida hace entrar en escena un tren lleno de prostitutas, que destruye el escenario. Entonces, las Lilailas regresan al cielo.

Apartado 8. “El juicio de Julia” (757-765). Aparece el padre de Julia, que la trae contra su voluntad, para que se la juzgue por yacer con José Bastida. Este la defiende con el idioma que ha inventado, ante lo cual se rinde don Acisclo y vuelve a guardar los muñecos de los otros religiosos.

3. JUICIO/REPRESENTACIÓN

Bastida y Julia están en el cuarto de él (apartado 1), cuando entra alguien, que da órdenes para montar un escenario (apartado 2). En un primer momento, Bastida no puede identificar a esa persona. Piensa que puede ser Napoleón o Julio César, dos grandes conquistadores, o don Benito Valenzuela, un excéntrico vecino de Castroforte. Este individuo hace construir un grandioso escenario en el que se representan la Colegiata, las casas de la ciudad y la Rúa Sacra. Bastida se asusta ante el poder de esa persona, pero percibe que todo es una representación. “Comenzaron a verse, borrosamente, las fachadas de la iglesia y de las casas, pero aquella arquitectura no era pétreamente sólida, sino más bien la de un teatro, pintada sobre papel y aguantada por detrás con pértigas de pino” (741). La persona sin identificar quiere que sea aterrador el escenario (741) y que suenen las trompetas (742) como en el Apocalipsis de San Juan (8) y aparecen muertos, que sirven de público.

Cuando Bastida reconoce a don Acisclo en la persona que organiza el juicio/representación, siente pánico (apartado 3). Sabe que como J. B. debe enfrentarse él. Se construye el estrado en el que se van a sentar los religiosos para juzgar. Bastida se tranquiliza porque no ponen un crucifijo, lo que arrebatara “al espectáculo todo carácter oficial, la autenticidad, como si dijéramos, y lo relegaba a la condición privada” (743). Don Acisclo hace instalar un patíbulo, pretende juzgar y ajusticiar a las amadas de los J. B. Aunque ya se ha descubierto que no tiene autoridad religiosa, hace como si la tuviese. Se trata de un juicio de apariencias, que tiene lugar en un escenario y que se basa en un discurso religioso carente de apoyo, pero que todavía sigue adelante.

Don Acisclo saca unos muñecos (apartado 4), que se convierten en los otros religiosos (Asclepiadeo, Asterisco, Amerio y Apapucio). Entonces tiene lugar un fenómeno difícil de explicar. Don Acisclo habla con los otros religiosos y Bastida, pese a que no les oye, se entera de todo lo que dicen. José Bastida a lo largo del texto gana voz narradora hasta llegar a ser el *archinarrador*¹. En *La sagalfuga* unas veces es narrador omnisciente y otras es narrador-personaje. En otro trabajo defendemos que Bastida narra en todo momento porque, incluso cuando se narra de modo omnisciente y él parece un personaje más de la historia, el estilo con que se desarrolla la historia es el mismo que el que él emplea como narrador-personaje (Sevilla, 2010). El hecho de que Bastida sepa lo que dicen los religiosos se puede interpretar como una señal de su dominio sobre la historia. Aunque don Acisclo lleve la iniciativa por ahora, Bastida sigue siendo el narrador de lo que ocurre y puede cumplir esta función desde cualquier punto del escenario.

Los religiosos en vida tratan de conseguir que los vecinos de Castroforte se comporten de acuerdo a la preceptiva cristiana para que vayan al cielo y eviten el infierno. Sin embargo, cuando los religiosos llegan del más allá resulta que no hay ni cielo ni infierno. Incluso se percatan de que no existe Dios y, no obstante, deciden seguir con el juicio adelante: “Hay que juzgar porque eso es lo que nos gusta y porque estamos para eso” (745). Los religiosos ejercen un poder no porque les avale su fe, sino porque es su papel como actores en el juicio/representación con que acaba la obra y que resume toda *La sagalfuga*. Torrente Ballester (1970) señala que la represión de la sexualidad es una constante en España y así lo plasma en las figuras de los religiosos en *La sagalfuga de J. B.* Ellos pretenden meter a las Lilailas en conventos para que no cometan pecados de la carne. La autoridad de los religiosos se reduce aún más cuando comentan burlonamente cómo dejaron abandonadas a las mujeres que les amaron en su juventud.

En el juicio de las Lilailas (apartado 6) entra Jacinto Barallobre, que se disfraza de los J. B. y defiende a su correspondiente amada. Como Obispo asegura que él fue el único responsable de las relaciones con Lilaila Obispada. Como Canónigo argumenta que no hubo pecado en las relaciones que tuvo Lilaila Armesto con los restos del Capitán Barallobre. Los ingleses le mataron, le descuartizaron y mandaron a Lilaila Armesto su pene (656), el cual hace revivir el Canónigo. Esta escena grotesca deriva hacia el humorismo, porque los religiosos no juzgan a Lilaila Armesto por las relaciones que mantuvo con los restos de su marido, sino porque creen que usaba un consolador, “con grave detrimento de la reputación indígena, pues bien sabido es que la virilidad española había hecho innecesario el

¹ Término tomado de Antonio J. Gil González. En Sevilla (2010) se estudian las características de Bastida como *archinarrador*.

uso de semejantes utensilios" (749). La acusación pasa del terreno de la moral a otro patriótico y ridículo, que se relaciona con la disputa que tiene lugar entre nativos, oriundos de Castroforte y godos, habitantes de orígenes foráneos, sobre la masculinidad española. Cada vez es más evidente que el juicio es un mero juego. Los jueces no tienen poder y ni siquiera juzgan de acuerdo a ninguna clase de ley, sino según sus propios prejuicios. Cuando Jacinto Barallobre va a disfrazarse de Almirante, Bastida hace entrar un tren lleno de prostitutas (apartado 7), que destroza el escenario y da por terminado el juicio de las Lilailas, las cuales regresan al cielo (757).

Finalmente, Julia es traída por su padre para que la juzguen y Bastida también viene para defenderla (apartado 8). El texto recalca marcas teatrales, como que los personajes entren en escena. Jacinto Barallobre aparece por el "foro lateral derecho" (749) y tanto Julia como Bastida, que en principio ya estaban en el escenario, entran en él de nuevo, de modo que se entiende que salieron mientras no les tocaba actuar y que ahora se suben a las tablas. Bastida vence a don Acisclo declamando versos en un idioma de su propia invención². José Bastida ha conquistado el poder narrativo hasta tal punto que el idioma que ha inventado le sirve para librar a Julia de las acusaciones de los religiosos, que ya no tienen ningún respaldo. Asclepiadeo, Asterisco, Amerio y Apapucio vuelven a ser muñecos y don Acisclo se marcha.

4. UN SUEÑO REAL

La saga/fuga de J. B. es un texto de gran ambigüedad y en su último capítulo, "Scherzo y fuga", no es posible decir a ciencia cierta a qué orden de realidad responden los hechos³. José Bastida se acuesta y parece que sueña con que transmigre a través de los cuerpos de los J. B. y que después asiste a los juicios de las Lilailas y al de Julia. Según Callois, si fuese un sueño el texto sería realista, en cuanto que no rompería el orden reconocido (Todorov 1981: 16). Pero hay dos datos que contradicen esto. En primer lugar, Bastida descubre en sus transmigraciones hechos biográficos de los J. B. que nadie más sabe, lo cual sugiere que estas ocurren realmente. De modo que no puede ser un simple sueño. En segundo

² Antonio J. Gil González y Carmen Becerra distinguen que la primera (761) y la última intervención de Bastida (764) son deformaciones de un discurso de Cicerón.

³ Torrente Ballester defiende que los textos no se dividen en reales y no reales, sino que existen muchos órdenes de realidad (Blackwell: 14). Para él, realistas serían aquellos textos que solo hacen referencia a la realidad convencional, mientras que fantásticos son los que hacen referencia a esa realidad e introducen elementos que infringen sus normas (Esteve: 65-66).

lugar, cuando llega Julia a su cuarto, Bastida se despierta y no vuelve a dormirse, sino que parece que el juicio/representación lo experimentase en vigilia. Bastida ve como don Acisclo invoca a muertos para que le juzguen, lo cual vuelve a romper el orden reconocido y haría pensar que el juicio/representación es un texto fantástico.

Hay un hecho que liga la narración a la realidad: la entrada de Julia en el cuarto de Bastida. El resto bien podría ser soñado o suceder de veras. La lucha entre los religiosos y los J. B. es el eje de la novela y el juicio/representación la culminación de esta. En este pasaje se reúnen todos los religiosos que ostentan el poder político y religioso, contra las amadas de los J. B., sus enemigos. No obstante, puede que todo sea un sueño, una representación teatral o un juego. El supuesto poder de los religiosos se disuelve ante el verdadero poder: “La Palabra es la clave de la Ley, es la Ley misma. La crea y la supone” (755). *La sagalfuga* es una obra que pone énfasis en que tanto Castroforte del Baralla como sus habitantes están hechos de palabras. A lo largo de la novela Bastida gana poder como narrador: primero le piden que cuente la historia de Castroforte, después le nombran “novelista de la ciudad” (295) y, por último, vence con su oratoria a los religiosos, que hasta entonces habían derrotado a todos los J. B.

5. CUESTIÓN DE ROLES

Las obras de Torrente Ballester pueden generar un cierto desasosiego. ¿Cuál es el mensaje de *La sagalfuga*? Se podría estudiar el texto desde un punto de vista ideológico, pero no se captaría su esencia. Torrente Ballester (1998: 298) comenta lo siguiente de su experiencia con el teatro: “[...] jamás el teatro me enseñó ni una moral, ni una metafísica, ni me aconsejó una conducta política [...]”. Torrente Ballester (1990: 53) concibe la Literatura en un sentido amplio como un juego, ajeno a las moralejas. No es importante que el texto defienda una idea, sino que el texto debe conducir al lector/espectador por mundos ficcionales: “[...] me di cuenta de que, saliendo de mí mismo y siendo otro, llegaba también a mí mismo; que, a fin de cuentas, yo era la meta de aquellos viajes parabólicos” (Torrente Ballester 1998: 299). Torrente Ballester conduce al lector a través del enfrentamiento entre dos posiciones: la de los religiosos, que detentan el poder y luchan por imponer la moral cristiana; y la de los J. B., que se revelan contra el poder y pretenden una vida más liberal.

En *La sagalfuga*, los religiosos aparecen como personajes ridículos, que hacen reír al lector con sus absurdas pretensiones. En cualquier caso, *La sagalfuga* no es un texto anticlerical porque reduce la grandeza de todos sus personajes, incluso

de los héroes de la obra. En otro trabajo se analizó cómo *La sagalfuga* desmitifica a la Lilaila de mayor importancia en el texto, también llamada Coralina Soto (Sevilla, 2011). En *La sagalfuga* los personajes se construyen por combinación de elementos nobles con otros humorísticos.

Don Acisclo es uno de los personajes más interesantes en este sentido. Él, como el resto de los religiosos cuya inicial es A, tiene la misión de conseguir que los castrofortinos sean castos. Trata de reducir aquellas relaciones sexuales de los matrimonios que no tienen una finalidad procreativa y de conseguir que las solteras entren en el convento (373). Estas acciones, que responden a la moral cristiana, en el texto torrentino aparecen como ridículas. Don Acisclo considera que las relaciones sexuales por placer producen un derroche seminal y se felicita porque está consiguiendo que los castrofortinos reduzcan su derroche en relación con otras ciudades: “Si se la comparaba con las cifras astronómicas que ciertos cálculos le habían suministrado: un millón de centímetros cúbicos en París, dos en Londres, tres en Nueva York, y no por mes, ¡por noche!” (434-435). La lucha de don Acisclo resulta ridícula por el tono paródico con que es tratada. Don Acisclo no expone razones para sus acciones, sino que lleva un absurdo cálculo de la cantidad de semen desperdiciada. Los argumentos que tiene para sostener su lucha son mínimos, por lo que llegará a darse cuenta de que no es necesario exigirles castidad a los matrimonios. Es como si don Acisclo estuviese fuera de lugar, porque conserva costumbres en las que ni él cree. Él simplemente cumple el rol de religioso, frente a Bastida, que responde al de J. B.

6. CONCLUSIÓN: JUGAR A POLICÍAS Y LADRONES

En *La sagalfuga* tiene lugar una lucha de poder entre dos posiciones: la de los religiosos y la de los J. B. y sus amadas. Los religiosos ostentan el poder y se repite que apoyan ataques militares contra los J. B., salvo en el último caso, donde tiene lugar un juicio de los primeros hacia las amadas de los J. B. Los religiosos creen que Dios no existe; sin embargo, juzgan porque su papel es ejercer el poder religioso frente a las que, a sus ojos, son pecadoras. No obstante, es un poder aparente, porque ellas, las Lilailas, están en el cielo y José Bastida consigue que absuelvan a Julia.

El juicio es una representación teatral, en la que cada personaje interpreta su papel. La mezcla de elementos realistas y fantásticos hace que no se pueda decir con seguridad si el juicio es un mero sueño de Bastida o tiene lugar de verdad. De este modo, no se sabe si verdaderamente Bastida vence a los religiosos. *La sagalfuga* no da por vencedores ni a los religiosos ni a los J. B., sino que es una historia sobre la oposición entre unos y otros. Es como si los personajes jugaran a

policías y ladrones. Se les asigna el papel de policía, que debe velar por el orden, o de ladrón, que debe escapar del control del policía; y no importa tanto el resultado como la pugna. Así por ejemplo, don Acisclo trata de imponer las costumbres cristianas, hasta que se da cuenta de que ni estas tienen sentido ni existe Dios, pero que su papel es el de juzgar.

BIBLIOGRAFÍA

- BLACKWELL, Frieda Hilda (1985): *The game of literature. Demythification and parody in novels of Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia: Albatros Editorial.
- ESTEVE MACÍ, Susana (1994): *La fantasía como juego en La saga/fuga de J. B.* Alicante: Universidad de Alicante.
- GARCÍA GALIANO, Ángel (2005): “Quizá nos lleve el juego al infinito (*El Quijote* en la obra de Torrente Ballester)”, en: *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos*, 3, 149-164.
- MERINO, José María (2003): “Juego y verdad en *La sagafuga de J. B.*”, en: *La Tabla Redonda: Anuario de Estudios Torrentinos*, 1, 47-53.
- SEVILLA VALLEJO, Santiago (2010): “José Bastida: co-inventor de Castroforte del Baralla. El metalenguaje en *La sagafuga de J. B.* de Torrente Ballester”. Ponencia del “Congreso global de Metapoesía Madrid 2010”. Universidad Carlos III/Centro Hispano-Dominicano.
- (2012): “Coralina Soto, la bella bizca. ¿El mito erótico de *La sagafuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester?”, en: Clemente, Ángel y Rivero, Javier (eds.): *El erotismo en la modernidad*. Madrid: CERSA, 427-440.
- TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia (2.^a ed.).
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1970, 26 de septiembre): “El erotismo en la calle y alrededores”, en: *Triunfo*, año XXV, 434, 43-46.
- (1975): *El Quijote como juego*. Madrid: Guadarrama.
- (1990): “El juego de las formas”, en: *Cotufas en el golfo*. Barcelona: Destino, 53-55.
- (1998): *Dafne y ensueños*. Madrid: Alianza.
- (2010): *La sagafuga de J. B.* Madrid: Castalia.

EL PODER Y LOS PODEROSOS EN LA NARRATIVA DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Kurt Spang
Universidad de Navarra

El poder en cualquiera de sus múltiples variantes es un fenómeno omnipresente en las relaciones humanas y en la naturaleza en general¹. Puede adquirir innumerables matizaciones y manifestarse en las más diversas circunstancias vivenciales. Lógicamente encuentra su reflejo también en obras literarias. De ahí que la problemática del poder y de los poderosos anima y motiva también las novelas de Torrente Ballester.

La limitación del tiempo en intervenciones de este tipo aconseja acotar tanto el tipo de poder como el corpus de novelas que se van a estudiar. Me pareció interesante y revelador seleccionar en primer lugar una novela temprana particularmente crítica con el poder como *La princesa durmiente va a la escuela*, que como saben, se escribió en los años 50 y 51 del siglo pasado para publicarse solo treinta años más tarde en 1983; y como muestra de la producción tardía escogí *Fragmentos de Apocalipsis*, novela publicada en 1977², no menos crítica y sin duda todavía más juguetona y caprichosa que *La princesa durmiente*.

Tal vez convenga, antes de entrar en el análisis del tratamiento literario del poder en estas dos novelas, precisar someramente el concepto de poder que se aplicará en este estudio.

¹ Cicerón afirma al principio de su obra *De legibus* que “el poder es necesario, sin él no puede mantenerse en pie ni una casa familiar, ni una ciudad, ni nación alguna, ni el género humano, ni la naturaleza de todas las cosas, ni el mismo universo que es regido por el poder de un dios”.

² Torrente Ballester, G. (1983 y 1982). Los títulos se abreviarán como *La princesa durmiente* y *Fragmentos* y las páginas de las citas se indicarán con el número correspondiente entre paréntesis.

Enfocando el concepto desde una perspectiva muy amplia y general entendemos por poder la fuerza o autoridad que una persona o institución posee y ejerce correcta o abusivamente sobre otra u otras personas.

Por consiguiente, el estudio del poder requiere una doble perspectiva, a saber, la de un individuo o un grupo que podríamos designar como “agente” y la de otro individuo o colectivo que constituye una especie de “paciente” en el sentido de alguien que padece el poder³. Esta duplicidad supone que sin la presencia de por lo menos dos o más personas se puede ciertamente poseer el poder, pero no se puede ejercer o actualizar; ordenar unos y obedecer otros son las dos caras de la misma medalla; existe una obligada complementariedad o una reciprocidad. Por un lado, para que el uso del poder no degenera en abuso se hace imprescindible la sana autoridad del que ordena y, por otro, para que el poder surta el efecto deseado se requiere la obediencia del o de los mandados. Es más, el poder correcta y justamente aplicado es imprescindible para el buen funcionamiento de la convivencia de los individuos y de la sociedad. Desde su función positiva y constructiva el poder despliega o mantiene el orden y pone freno al desenfreno y a la anarquía. Empleado negativamente perjudica, destruye, causa adversidades. No todo ejercicio del poder es correcto y justo, existe el abuso del poder o la prepotencia, que constituye sin duda una inagotable fuente de conflictividad real y también literaria.

El poder no es la *ultima ratio*; si el poderoso no respeta las exigencias de la verdad y la justicia, abusa del poder que se le ha concedido o del que se ha apoderado. Ahora bien, el poder absoluto de un monarca, de un dictador o de una institución no es de por sí abusivo, el criterio del buen uso no es la mera posesión del poder sino su correcto ejercicio.

Por supuesto, también los individuos o instituciones sin cargo político y público poseen poder y pueden ejercerlo recta o abusivamente sobre las personas que los rodeen o que dependan de ellos. En la inmensa mayoría de las obras literarias son precisamente estas constelaciones las que se tematizan y suministran la materia de un sinfín de conflictos en las historias narradas o dramatizadas.

Sobra insistir aquí en el hecho de que el poder evocado en las obras literarias no es un poder real, sino, como el resto de los ingredientes, un producto de la ficción. Se debe tener en cuenta el alto grado de ficcionalidad de las tramas de las novelas objeto de nuestro estudio; se sitúan preferentemente en el ámbito de lo lúdico y lo fantástico; sin embargo, es palpable la aplicabilidad de las situaciones inventadas a la vida cotidiana de entonces, de hoy y de siempre. Para Torrente Ballester el poder es un tema muy atractivo, como ya constata Janet Pérez:

³ “Así pues, toda entidad política está —se quiera o no— compuesta por tres ‘estamentos’: gobernante, mediación y gobernados”, Alvira, R. “División del trabajo y organización política. Un intento de formalización”, González Enciso, A. (2007: 75-76).

Son pocas las obras de Torrente donde no haya rebelión, revolución o guerra (históricas, míticas o ficticias), donde no se encuentre el gobernante, el guerrero o el ideólogo, factores difícilmente separables del poder y la política. No habrá otra perspectiva que se preste más que la política y el poder a producir una visión unificadora de la variada y diversa obra de Torrente (Pérez 1997: 86).

Me propongo mostrar que no solo el poder político interesa a nuestro autor; él conoce muy bien otras muchas facetas y las aprovecha para estructurar las tramas de sus novelas. En el espacio del que dispongo resulta aconsejable reducir el análisis a tres tipos representativos de poder y de poderosos, a saber, a los ámbitos de lo político, lo eclesiástico y lo académico. Aun así, tendré que limitarme al comentario de episodios aislados y personajes significativos; procedimiento que desgraciadamente no puede hacer justicia a la complejidad y la perfección de las dos novelas estudiadas: *La princesa durmiente* y, particularmente, *Fragmentos de Apocalipsis*. En ninguna de las dos el poder constituye el tema central y único, pero sí es subtema que, como veremos, se despliega en múltiples facetas.

EL PODER Y LOS PODEROSOS POLÍTICOS

Empecemos con una ojeada al poder y los poderosos políticos que forman acaso el muestrario más polifacético entre la tríada que veremos aquí. Por poder político entiendo el dominio y la actuación correcta o abusiva de personas o instituciones políticas sobre los ciudadanos sometidos a su tutela.

La princesa durmiente pertenece a la época de literatura comprometida de Torrente, un compromiso muy *sui generis* y personal como advierte el autor en el prólogo (1983: 15). La novela rebosa de satíricos ataques a todas las formas de poder político, sea monárquico, parlamentario o sindical, y está pensada como “sátira contra todo” (1983: 15), según afirma.

Se aprovecha de la fantástica situación de la famosa princesa del cuento de hadas que en esta historia ha dormido no cien sino incluso quinientos años y a la que después de despertarla se le pretende enseñar los supuestos “progresos” de la humanidad acontecidos en este medio milenio para que ella no sufra excesivos traumas al enfrentarse al siglo xx. Esta pretensión, por un lado, da pie a la crítica implacable de la monarquía en declive de este país, cuyo representante es el rey Canuto. No es más que un fante de soberano. Por otro lado, se ataca la democracia parlamentaria de “Minimuslandia”, cuyos representantes abusan de la debilidad del monarca para conseguir sus intereses de partido y provechos personales. Igualmente, censura despiadadamente los recursos y subterfugios de los supuestos demócratas, que aspiran únicamente a conseguir sus propios fines que no

son precisamente el bien común y el bienestar de los ciudadanos, sino el beneficio propio así como el poder de las instituciones que representan los diversos políticos y sindicalistas⁴. En ello la novela es “furiosamente” actual. La situación del rey como la de los prepotentes políticos que le rodean se caracteriza satíricamente en la descripción siguiente:

Cuando tuvo la edad conveniente [el rey], se le enteró de que los actos reales carecen de valor si no van refrendados por un Ministro responsable, y, al mismo tiempo, de que deben estar de acuerdo con la opinión mayoritaria, no ser hostiles a la oposición y ser bien acogidos por la Prensa (1983: 35).

El poder del monarca y el de los gobernantes es una caricatura del poder; el rey no dispone más que de un *pseudopoder* y el del gobierno es el de una dictadura camuflada, una “dictablanda” como solía decirse en tiempos de Franco.

Una variante de este poder político prepotente y corrupto se nos presenta claramente en la persona del legendario rey Olaf en *Fragmentos de Apocalipsis*. Fue derrotado hace mil años en la batalla de Coteira por el obispo Sisnando y vuelve ahora a Villasanta de la Estrella para vengarse y apoderarse de la bellísima Esclaramunda, de la que sigue enamorado después de tanto tiempo. Como se ve, el planteamiento no es menos fantástico que el de la princesa durmiente.

Vuelve Olaf con afán conquistador y en tanto que dictador inmisericorde dispuesto a aniquilar a quien se oponga a su voluntad con la “máquina de matar pronto”; un adelanto del comercio de órganos que se consiguen a través de un artilugio en el que se introduce a las víctimas de la inclemencia del rey al ritmo del alegreto de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven:

... y apenas hayan transcurrido diez compases, cuando por una cinta transportadora, instalada en un costado del artefacto, comenzarán a salir, empaquetados debidamente franqueados, los ojos, los riñones, la sangre, el corazón del mozo ejecutado, todos los componentes de su cuerpo dirigidos a los más acreditados bancos de despojos humanos (1982: 166).

Como ocurrió ya en *La princesa durmiente*, en la que al final mueren la princesa y el rey y desaparece el gobierno, la justicia poética dispone también en *Fragmentos* que el déspota muera asesinado; sin embargo, hasta su muerte ejerce su poder tiránico provocando que la ciudad junto con sus habitantes desaparezcan a fuerza de campanadas procedentes de un inmenso carillón quimérico bajado del cielo que reduce todo a polvo.

⁴ “Puestos en tal trance ¿cuál de [...] los grupos de presión renunciaría a intervenir, a organizar, a aprovecharse?”, se pregunta el autor en el prólogo (Torrente Ballester 1982: 17).

La crítica de la monarquía en declive y de las maquinaciones de la democracia parlamentaria en *La princesa durmiente*, y ello a pesar del tono caricaturesco, es tan verosímil que el lector la aplica sin dificultad a cualquier situación política comparable en el mundo actual. No obstante, la evocación del rey Olaf y de sus maniobras despóticas es tan fantástica que el lector se inclina a atribuir el episodio antes al conocido afán lúdico del autor que a la intención de parodiar a un dictador real.

EL PODER Y LOS PODEROSOS ECLESIASTICOS

Dediquémonos muy someramente al poder y los poderosos eclesiásticos. Por poder eclesiástico entiendo la autoridad y la actuación de personas e instituciones de las iglesias sobre los fieles que se someten a su custodia. Posee aspectos en común con el poder político, pero se distingue de él por el hecho de que su legitimación última es de naturaleza sobrenatural y la obediencia de los feligreses está motivada por consideraciones salvíficas. Sin embargo, estas consideraciones no impiden el posible abuso que es precisamente el punto de ataque escogido por Torrente.

Dos aspectos generales de la crítica torrentiana a propósito del poder eclesiástico deben destacarse de entrada. Primero, el autor no critica nunca la religión ni la Iglesia como tales, sino que limita sus ataques a las actuaciones de personas en las que se ha delegado un poder eclesiástico. Segundo, esta crítica casi siempre se dirige contra las transgresiones de las competencias eclesiásticas de los clérigos que se entrometen en asuntos de política civil y profana sin distinguir entre lo que es de Dios y lo que es del César, es decir, la separación entre poder político y poder eclesiástico.

En *La princesa durmiente* la crítica no se dirige ni siquiera contra un clérigo —en este caso, el arzobispo de una ficticia “Iglesia Nacional Reformada” sin mayores pretensiones de poder—, sino contra su mujer, Kitty, cuya aspiración es convertir a su marido en “el eclesiástico más importante de todas las Iglesias Reformadas” (1983: 102); es la típica situación del “cherchez la femme”. Con este fin, la esposa del arzobispo se empeña en incitar a su marido a que se involucre en la educación religiosa de la ya mencionada princesa, con el pretexto de que esta ha nacido papista y debe ser convertida a la Iglesia Reformada para poder casarse con el rey. Ella no retrocede ante nada y nadie con tal de que el arzobispo, su marido, tenga algo que decir en el asunto y medre. Este proceder implica naturalmente una crítica indirecta al arzobispo por dejarse manipular por su mujer sin protestar. En el fondo es poca crítica si uno tiene en cuenta que esta va a ser mucho más dura y frecuente en las obras posteriores.

En *Fragmentos* la nutrida presencia de clérigos y la constatación de sus transgresiones de competencias es mucho más llamativa. Aun con todo, no se debe pasar por alto que también hay un eclesiástico positivo y simpático; es nuevamente un arzobispo que significativamente permanece anónimo y se caracteriza entre otras cosas por su predilección por las chocolatinas y más aún por su sorprendente capacidad de volar atravesando en su vuelo la catedral de Villasanta de la Estrella. Dicho sea de paso, estos intermedios “mágicos” son bastante frecuentes en esta y otras novelas de nuestro autor, basta pensar en *La sagalfuga de J. B.* o en *Crónica del rey pasmado*. Sin embargo, la faceta más espectacular de nuestro arzobispo es que por las noches se reúne con unos anarquistas para jugar al mus, hecho que define tanto al eclesiástico como a los anarquistas.

El clérigo realmente antipático, dibujado con unos toscos trazos, llenos de ironía caricaturesca, es el padre Casto Almanzor. Le comen la ambición y el afán de mandar y una “sexofobia” descomunal y, por si fuera poco, le reconcome la codicia. Esta figura se propone “gobernar la diócesis y también echar al arzobispo” (1982: 47); lo que menos le interesa es la salvación del alma de sus feligreses, a no ser que pueda meter a las mujeres en el convento para preservarlas de la persecución sexual de los varones. Las concomitancias del padre Almanzor con el Magistral de la *Regenta* son llamativas.

Como en esta novela complejísima prevalecen los recursos caricaturescos, Torrente introduce un episodio gracioso que destaca por un lado el incansable afán del padre Almanzor por mandar en los pecadores y castigarlos, y por otro, su mente retorcida, que se manifiesta en el hecho de que manda a una monja obediente y sumisa, la Madre Transfiguración del Monte Tabor, “para los íntimos Transfi” (1982: 46),

al infierno todos los fines de semana y, a su regreso, trae la lista de los que encuentra allí, no muertos, sino vivos [...]. Se entera todo el mundo y los interesados quedan en la peor situación imaginable (1982: 46-47).

El episodio es evidentemente grotesco pero denuncia un claro abuso del poder. No es el único abuso del padre Almanzor, ni el más grave. Desgraciadamente no me puedo extender más en este aspecto.

EL PODER Y LOS PODEROSOS ACADÉMICOS

¿Cómo trata Torrente el poder académico? Normalmente los académicos, sobre todo filósofos y sociólogos, no gozan de una atención tan llamativa y considerada ni en la vida real ni en la literatura como en estas dos novelas de Torrente.

Tampoco el mundo académico es equiparable en sus manifestaciones y efectos al de los políticos y eclesiásticos; sin embargo, nuestro autor demuestra una especial sensibilidad por la competencia y las luchas abiertas o encubiertas en este ámbito. El poder académico puede ejercerse tanto a través de individuos como de instituciones y se manifiesta en la lucha por imponer una determinada forma de pensar; es claramente manipulativo en las dos novelas que consideramos. El poder intelectual presentado no se ejerce con sabiduría y justicia, sino que se convierte en prepotencia al servicio de unos propósitos supuestamente benéficos pero en realidad partidistas y egoístas.

En *La princesa durmiente* la sátira del poder a propósito de este gremio es particularmente cortante y corrosiva. Se materializa en la polémica entre dos facciones científicas acerca de la forma más adecuada de educar o, mejor dicho, de indocinar a la princesa en el intento de adaptarla al siglo xx.

Para poder detectar la vena satírica e irónica de la narración basta tener presente el nombre del instituto dirigido por el Dr. De Sanctis y la Dra. Pym, plasmados por Torrente como representantes de la facción positivista y marxista entre los académicos; esta institución se llama “Instituto de Altos Estudios para la Reforma de la Realidad”. Tampoco hay que olvidar que esta novela se publica en el marco de una serie de narraciones que Torrente había bautizado como *Historias de humor* para eruditos. Para más inri, el Dr. De Sanctis es autor de una *Dialéctica de la Transformación Profunda*, título de sabores hegelianos, y es profesor del “Aula para Enquistados Culturales”. Su autoestima es tan destacada que se considera, junto con su colaboradora, la Dra. Pym, la persona más apta para emprender la indocinación de la princesa.

En esta convicción no coincide con la del profesor Rhodesius, caracterizado como neoplatónico, decano de la Facultad de Historia y director del “Colegio del Rey”. Feroz enemigo del Dr. De Sanctis, este académico no es menos engreído y extravagante que su rival. Con la debida humildad considera que su universidad y su persona son los únicos capacitados para llevar a cabo la educación y adaptación de la princesa a los requerimientos de la modernidad. Y si fuera necesario, haría callar a la fuerza con una huelga estudiantil a sus rivales del “Instituto de Altos Estudios para la Reforma de la Realidad”, cosa que realmente ocurre convirtiendo así al Dr. Rhodesius en maestro y organizador de la educación de la princesa. En cualquier caso, Torrente no tiene simpatías ni por uno ni por otro, caricaturiza a ambos no solo en su vida universitaria sino también en la privada; aspecto que aquí debe pasarse por alto, aunque constituye también una dura crítica de la vida académica.

En *Fragmentos* la cuestión del poder académico también se plantea como una rivalidad entre dos profesores universitarios, a saber, entre don Procopio y el pro-

fesor Jiménez Bastos, ambos historiadores del arte. Don Procopio custodia el manuscrito de *Los comentarios al Apocalipsis de san Beato de Liébano*⁵, es “canónigo fabriquero de la catedral” (1982: 28) y además “profesor agregado de Historia del Arte Medieval de la Universidad [...] es hombre burlón, tirando a escéptico”, según la caracterización del narrador (1982: 46). La crítica y el ejercicio del poder científico se realizan en la sutil forma de ahuyentar a un colega, el profesor Jiménez Bastos, llegado a Villasanta para ocupar la cátedra de historia del arte. Está presentado como engreído con aspiraciones donjuanescas y presume constantemente de sus estudios en la Universidad de Heidelberg. Se enfrenta a don Procopio en la interpretación del friso narrativo que rodea el presbiterio de la catedral. Según la leyenda, este “representa al obispo Sisnando y sus huestes en la batalla de Coteira en la que derrota a los vikingos” (1982: 21). Su adversario, el profesor Jiménez Bastos, quiere dárseles de sabio y presenta una interpretación desmitificadora y secular aduciendo que en ella se representan “los trabajos de Hércules entendidos como la lucha de un dios solar contra los dioses ctónicos, que claramente el dragón representaba” (1982: 145). De paso Torrente critica en esta ocasión también el modo desmitificador tan en boga a la sazón en la teología y la filosofía de los años setenta.

Con la finura que le es propia don Procopio no se enfrenta abiertamente a él, sino que publica en el diario villasantino unos artículos en los que demuestra fehacientemente y con documentos que su colega está en un grave error, comprobando que el friso ni representa la batalla de Coteira, ni los trabajos de Hércules, sino la lucha de San Miguel con el dragón. El profesor Jiménez Bastos “quedó chafado [...] empezó a decir que en aquella ciudad no se podía vivir [...] y uno de aquellos días solicitó la excedencia y se marchó” (1982: 150).

En esta ocasión la lucha por el poder en el sentido de disputar y pelear por hacer predominar la opinión propia sobre la del adversario no se manifiesta en una rivalidad ostensiblemente declarada como en *La princesa durmiente*; sin embargo, no deja de ser un claro ejercicio del poder académico y científico y su crítica una clara oposición a las costumbres universitarias vigentes.

Insisto en el hecho de que estas brevísimas muestras del tratamiento del poder y de los poderosos, si bien pueden mostrarnos el interés del autor por el tema, no son capaces de reflejar la complejidad de las novelas y la perfección de su hechura, sobre todo la de *Fragments de Apocalipsis*, donde sorprenden a cada paso y hasta en los mínimos detalles de contenido y estilo. Ciertamente el poder y los poderosos no constituyen el tema central en la narrativa de Torrente y tampoco en las dos novelas que utilizamos aquí como corpus. Sin embargo, la conflictividad desencadenada

⁵ Manuscrito existente con el título *Commentarium in Apocalipsis* del siglo VIII.

por el uso y sobre todo el abuso del poder no deja de ser evidente; su estudio es imprescindible para ilustrar el tema central de la narración y mantener vivo el interés del lector. La lucha por el poder origina una serie de rivalidades de distinta índole que, como motores, mantienen en marcha la trama y orientan el desarrollo de las historias. Si en *La princesa durmiente* su desarrollo resulta todavía relativamente lineal y abarcable, en *Fragmentos de Apocalipsis* la deliberada multiplicación y confusión de temas y tramas hacen también necesaria una multiplicación de luchas por el poder, porque en cada uno de los episodios inconclusos los protagonistas van a lo suyo y luchan, por consiguiente, por el poder y por resolver sus propósitos particulares. También se observa que la crítica de los abusos de poder es más directa y precisa en *La princesa durmiente* y más diluida y distanciada en *Fragmentos*; este distanciamiento la hace también más exigente para los lectores, que deben descubrirla entre líneas. En los casi treinta años que miden entre la creación de las dos novelas Torrente ha ido madurando y ha aprendido que la sutileza alusiva puede ser más eficaz que la sátira franca y explícita.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBUÍN, Ángel, BECERRA, Carmen y CANDELAS, Ángel. (coords.) (1997): *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo: Tambre.
- ALVIRA, Rafael (2007): "División del trabajo y organización política. Un intento de formalización", en González Enciso, Agustín (ed.): *Más allá de la división del trabajo*, Pamplona: Euns, 75-76.
- CICERO, Marco Tulio (1950): *De legibus*, Heidelberg: F. H. Kerle Verlag.
- GONZÁLEZ ENCISO, Agustín (ed.) (2007): *Más allá de la división del trabajo*, Pamplona: Euns, 75-76.
- PÉREZ, Janet (1997): "Sátiras del poder en la narrativa de Torrente", en: Albuín, Ángel; Becerra, Carmen y Candelas, Ángel: *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo: Tambre, 77-98.
- SPANG, Kurt (1991) «Novela y metanovela. Reflexiones sobre *Fragmentos de Apocalipsis* de G. Torrente Ballester», en: *Revista de Literatura*, LIII, 556-581.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1982): *Fragmentos de Apocalipsis*, Barcelona: Destino.
- (1983): *La princesa durmiente va a la escuela*, Barcelona: Plaza & Janés.

LOS MITOS GRIEGOS EN LA OBRA DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

Alicia Villar Lecumberri
Universidad Autónoma de Madrid

Es para mí un motivo de alegría participar en este libro, iniciativa de la profesora Carmen Rivero, de la Universidad de Münster, dedicado a uno de mis autores españoles preferidos, Gonzalo Torrente Ballester, y como helenista, poder abordar el tema de los mitos griegos en su obra.

A modo de introducción, diré que para escribir esta contribución, lo primero que hice fue localizar una ponencia del propio Gonzalo Torrente Ballester, titulada: “Diversas formas del mito en mi obra”, que él mismo pronunció en Zaragoza, en mayo de 1985, en el *III Ciclo literario: mitos, folklore y literatura* (Cueto *et al.* 1987: 133-142), dado que nadie mejor que el escritor podría adentrarme en el tema que me interesaba estudiar.

En ese artículo el autor señala cómo el primer ensayo de tratamiento mítico fue un cuento largo titulado “Gerineldo”, que publicó en 1944, y que es la historia desmitificada de ese personaje del romancero. Dos años después, en 1946, publicó su segunda novela, *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*, inspirada en su experiencia histórico-política inmediata, en la que cuenta cómo en nombre de un personaje muerto se hace una revolución. Y en 1947 publicó una comedia titulada *El retorno de Ulises*, en la que trata del hombre ante su mito, la realidad escueta de un hombre y el mito que se ha formado a su alrededor. Señala el autor:

Si elegí la historia de Ulises no fue porque Ulises fuera o dejara de ser un mito, sino porque el esquema de su historia me daba hecha una base argumental muy útil; es decir, entre la acción histórica de un hombre que se pierde y su reaparición, transcurren unos años, los suficientes, para que la realidad de este hombre se mitifique. Y efectivamente, en la ausencia de Ulises, se constituye el mito de Ulises, del cual es símbolo un retrato gigantesco que Penélope está tejiendo en su telar, y cuando reaparece Ulises,

cuando finalmente aparece, es un hombre de tamaño humano incapaz de hacer frente a su propio mito, hasta tal punto que acaba negando que él sea él mismo; es decir, el mito más que el hombre que lo soporta (óp. cit.: 136).

Respecto a estas dos obras, escritas en 1946 y 1947, dos versiones del mismo tema, apunta Torrente Ballester que fueron escritas en un momento inadecuado, en que la literatura española se sentía atraída por otros problemas mucho más inmediatos. El resultado fue que ninguna de estas dos obras tuvo la menor repercusión pública y crítica, y —cito—: “Si no fuera por algunos amigos que me animaron a que siguiera escribiendo, lo más probable es que hubiera dejado de hacerlo” (óp. cit.: 133).

Al cabo de pocos años, en 1949, publicó una novela corta, en la que utiliza un tema de la mitología griega, el de Ifigenia, y donde altera la historia recibida de los mitólogos clásicos en un sentido claramente desmitificador.

En estas obras anteriores, cito:

El tratamiento de los materiales es irónico; es decir, que no se trata de obras en las cuales un entusiasmo y una fe me lleven a la mitificación sino a la descripción de acontecimientos mitificadores, aunque vistos de manera crítica. Como en aquellos años la actividad política real no podía ser juzgada de una manera directa, la única posible seguía siendo la tradicional del escritor bajo todas las tiranías: escribir acerca de ellas, pero de un modo indirecto, por alusiones generalmente oscuras. Y este procedimiento se valió con frecuencia de la mitología y de la historia clásicas. Yo, siguiendo esa tradición, tomé el tema de Ifigenia y de su sacrificio para dejar bastante clara mi opinión acerca de la estupidez general de los políticos y de sus procedimientos (óp. cit.: 136-137).

Finalmente, el autor hace alusión a la utilización de la mitología clásica en otra historia, en una novela corta titulada *El hostel de los dioses amables*. Dice Torrente Ballester:

Esta, por ofrecer una relación más directa con la mitología, voy a explicársela a ustedes, y con eso termino. Parte del hecho de que los dioses existen o subsisten y que en el momento en el que nadie cree en ellos, desaparecen. La situación es la de unos dioses supervivientes, cinco o seis, que se encuentran ante el hecho de que el último hombre que cree en ellos va a morir, y entonces, se valen de dos personas, un hombre y una mujer, a quienes introducen en su ámbito y ante quienes se manifiestan como tales dioses, buscando naturalmente la fe inmediata de la pareja para seguir existiendo; pero el desarrollo de la historia es de tal manera que la pareja no cree en los dioses y los dioses se desvanecen, se diluyen en la nada. Este es el esquema argumental de tal historia (óp. cit.: 142).

Para concluir Torrente Ballester dice algo que hay que tener muy en cuenta si es que no queremos irnos por las ramas filológicas a la hora de hablar del mito en la obra de este autor:

Y esto es, señores, a grandes rasgos, y quizá me olvide de algo, lo que yo en cuarenta años de oficio de narrador hice con el tema del mito, que, como les dije al principio, no fue para mí un tema intelectual, un tema recibido a través de los libros, sino un tema vivo, que yo experimenté, que incluso sufrí, y que no sé si ha sido un acierto o un error el haberlo constituido en el soporte mayor de mi obra literaria (óp. cit.: 142).

OBRAS DE TORRENTE BALLESTER CON TEMA MITOLÓGICO GRIEGO

Pues bien, como ha quedado reflejado en las palabras de nuestro autor, el tema mitológico griego le ocupa en su comedia titulada *El retorno de Ulises* (1947) y en dos novelas cortas, *Ifigenia* (1949) y *El hostel de los dioses amables* (incluida en *Las sombras recordadas*, 1980). A estas obras, citadas por el propio autor, hay que añadir la novela *Dafne y ensueños* (1982).

1. *El retorno de Ulises* (1947)

El retorno de Ulises constituye la recreación del mito clásico de Ulises a través de su ausencia y de la espera de Penélope, con el resultado, al que Gonzalo Torrente Ballester recurrirá frecuentemente en su obra narrativa posterior, de la desmitificación, de la destrucción del mito. Es la única obra de teatro que su autor vio representar, primero en el teatro universitario y después, en 1985, en el teatro profesional, con Carmen de la Maza en el papel de Penélope.

Diversos críticos se han ocupado de esta pieza teatral. Así, Inmaculada Plaza, en su ponencia: “*El retorno de Ulises*, de Torrente Ballester. Los mitos odiseicos y la crítica al sistema”, se ocupa de la primera recreación de los mitos odiseicos de Gonzalo Torrente Ballester, la pieza teatral *El retorno de Ulises*. La innovación más importante respecto a la *Odisea* es la introducción del personaje de Korai. Plaza explica la representación del sistema tradicional de género en la obra y analiza los modelos de identidad femenina (Penélope y Korai) en relación con los masculinos (Ulises y Telémaco). De dicho análisis se extrae la representación del sistema de roles de género de posguerra en la pieza teatral torrentina poniendo, sin embargo, de manifiesto el grado de insatisfacción que la visión del autor producía en la ciudadanía. La crítica al sistema está, por tanto, implícita.

Para Dionisio Ridruejo (1912-1975), *El retorno de Ulises* sería el mejor de sus dramas. Aborda inteligentemente, con una serie de claves intelectuales cosechadas dentro de los mitos clásicos griegos, el paralelismo entre la prolongada ausencia del fundador de la Falange y el personaje de Ulises, realizando un parangón con la figura del héroe homérico. En la obra vemos a una sacrificada y entregada Penélope, que guarda la ausencia del esposo durante veinte años, sin someterse a las presiones y los requerimientos de los pretendientes, del pueblo y de su propio hijo. Aparece tejiendo un gran tapiz con el retrato del ausente de enormes proporciones, Ulises (José Antonio), en actitud guerrera tensando el arco. En el drama Penélope representa la falange de la revolución pendiente y se refiere al ausente diciendo: “Todos habláis de su gloria. Yo la vivo y siento bullir dentro de mí como una criatura luminosa que quiere ser parida y que estoy pariendo desde hace cinco años, noche a noche en este tapiz” (Torrente Ballester 1982: 152 y ss.).

Janet Pérez (1983: 439) subraya que el interés de Torrente en Ulises tal vez estriba en el parecido de su planteamiento con el del sebastianismo, y la relación de ambos con el mito español contemporáneo del exilio y la vuelta de los exiliados. Conviene no olvidar que Torrente iba para historiador, que explicaba historia durante muchos años y que vivía en una época de mitificación de José Antonio por la Falange y la posterior automitificación de Franco, probables móviles de su interés en la relación del hombre histórico con el mito elaborado por la historia. El novelista era plenamente consciente de que la historia la escriben los vencedores y que por ende los hechos históricos son de una veracidad necesariamente relativa.

Si nos centramos en el personaje de Penélope (González Delgado 2005: 13), Torrente Ballester nos la presenta como una mujer enamorada, esposa ejemplar, que debe elegir ese día contra su voluntad a uno de sus pretendientes como esposo. A diferencia de lo que ocurre en la *Odisea*, da a su hijo Telémaco el consentimiento para que vaya en busca de su padre en compañía de Méntor. El verdadero protagonista de *El retorno de Ulises* es Telémaco, príncipe intelectual, frío, egoísta, arrogante y sin caridad (Pérez 1983: 441). Él llega a concebir a su padre como un vengador sobrehumano, el instrumento de su propio resentimiento contra el pueblo de Ítaca. Se niega a aceptar la visión más humana de Ulises desarrollada por Penélope, quien lo ve como un padre dedicado y cariñoso. Ya al comienzo de la obra, Penélope es una mujer astuta que engaña al rapsoda fingiendo ser Apolo. Le cuenta las aventuras de Troya y le asegura que Ulises está vivo. Con esta estratagema la reina pretende demorar su casamiento y justificar la partida de Telémaco, ya que el rapsoda transmite esta información al auditorio de Ítaca y, con posterioridad, su canto será famoso y toda Grecia se entera de las hazañas de un Ulises deificado (p. 145), algo que repercute, por ejemplo, en el creciente turismo de la isla. Durante la partida de Telémaco, este aconseja a su madre que teja un tapiz grandioso, “en el que Ulises

esté representado con toda su gloria”. Será el regalo de bodas para Telémaco y Korai. Cuando Ulises regresa y quiere mostrarse ante su pueblo, Penélope es reticente y le dice que no lo haga, de lo que el héroe siente celos. Es entonces cuando nos damos cuenta de la desmitificación del mismo. A diferencia de la *Odisea*, en Torrente el reconocimiento del héroe será distinto. Llega a palacio disfrazado de mendigo, pero Penélope lo reconoce por su rostro, sus ojos, su voz, la cicatriz en una mano y una palabra secreta que ellos dos conocían. Sin embargo, Penélope se da cuenta del paso de los años, pues el Ulises que esperaba no era el Ulises que había vuelto: “¿Por qué voy a ocultártelo? Estoy desilusionada. Esperaba encontrarte más vigoroso, más seguro de ti mismo. Para sentirme algo feliz he tenido que esforzar la imaginación y hacer presentes los mejores recuerdos antiguos”. Torrente Ballester adelanta acontecimientos. La noche que pasan juntos los esposos se antepone a la matanza de los pretendientes. También será novedoso el hecho de que las criadas, sin saber que el mendigo era Ulises, propaguen la infidelidad de la reina. Estamos, por tanto, ante una Penélope virtuosa a quien se quiere desprestigiar. Incluso Korai cree que Penélope ha cometido adulterio. Torrente Ballester ha querido convertir a Telémaco en un nuevo Ulises; no solo ha recorrido todo el Mediterráneo, sino también, como su padre, ha tenido aventuras amorosas con Calipso, Circe y Nausícaa. Las advertencias de Penélope para que tuviera cuidado con Helena parece que no han servido de mucho (pp. 172-173). Telémaco, lejos de Ítaca, ha cambiado y no se reconoce su actitud al regreso. Sin embargo, lo inmutable fue su amor por la joven Korai, con la que quiere casarse de inmediato. Este personaje es innovación de Torrente y permite al autor nuevos e interesantes resultados. No solo se trata de una buena joven, prometida con Telémaco, sino también la única que sigue creyendo en Ulises y en su regreso e, incluso, cuando se desmitifica al héroe, ve en su futuro marido un nuevo Ulises a quien adorar.

La prueba de los pretendientes en la obra de Torrente es otra de las innovaciones que encontramos en la reescritura del mito: se cambia por una flecha y una manzana. Penélope anuncia que se casará con aquel que logre atravesar la manzana, pero no se convertirá en rey, ya que el rey será Telémaco. Entonces Penélope descubre a Ulises, el cual, en público, va a proclamar: “¡Soy un impostor!” (p. 188); el héroe destruye así su propio mito y decide emprender el rumbo y marchar de Ítaca. Los esposos se marchan y Telémaco se convierte en rey de Ítaca. Korai, que ha pasado toda su vida deificando a Ulises, dice que se casará con quien derribe la manzana de su cabeza, prueba que Telémaco supera sin problemas.

De ahí que podamos afirmar que, en Torrente Ballester, la sombra del mito genera el drama del personaje y las situaciones (Arbona y Navío 2009: 22). Y es que el mito marca las tensiones internas de sus historias y permea las formas del discurso. Entre el hombre y el mito se crea una contradicción y de ahí surge el

drama. En *El retorno de Ulises* se mitifica y desmitifica en diferentes niveles de la acción. Así, Penélope mitifica el enorme tapiz, Télmaco debe emular a ese Ulises, tejido por su madre, cantado por el pueblo e imaginado por Korai, para ganar las atenciones de esta; Ulises tiene que reconocerse impostor porque la fama que le conceden los rapsodas le impide ser hombre. Cuanto más se mitifica, más ridícula parece la vida de quienes soportan la sombra del mito. Torrente Ballester considera que el corazón de su literatura descansa en el mito y en la estructura inamovible que este proyecta sobre la realidad, que se toma grotesca a su sombra (óp. cit.: 4).

2. *Ifigenia* (1949)

Hasta aquí *El retorno de Ulises*. Pasemos a *Ifigenia*. Es una novela corta en la que aparece de nuevo el tema del mito, pero ahora con uno clásico como base —a los que ya recurrió Gonzalo Torrente Ballester en el teatro—, pero con cambios sustanciales, en tanto que las características habituales del mito —heroísmo, ideales, sacrificio por el bien común, personajes sublimes— son sustituidas por otras más humanas —pasión, celos, juegos de interés, humanidad—. De nuevo el sarcasmo, la ironía y el humor fino son base sustancial del estilo.

En la mitología griega, Ifigenia (en griego Ἰφιγένεια ‘nacida de fuerte stirpe’) era una hija del rey Agamenón y la reina Clitemnestra. Artemisa castigó a Agamenón tras haber matado este un ciervo sagrado en una arboleda sagrada y alardear de ser mejor cazador. En su camino a Troya para participar en la Guerra de Troya, los barcos de Agamenón quedaron de repente inmóviles al detener Artemisa el viento en Áulide. Un adivino llamado Calcas reveló un oráculo según el cual la única forma de apaciguar a Artemisa era sacrificar a Ifigenia, hija de Agamenón. Según algunas versiones, este así lo hizo, pero la mayoría afirma que Artemisa la sustituyó en el último momento por una corza o una cierva y la transportó a Táuride, en Crimea, donde la convirtió en su sacerdotisa y tenía la misión de sacrificar a los extranjeros como ofrendas a la diosa.

Según Eurípides, Ifigenia aparece en la historia de su hermano, Orestes. Para escapar de la persecución de las Erinias por haber matado a su madre Clitemnestra y a su amante, Apolo ordenó a Orestes que fuese a Táuride, tomase la estatua de Artemisa que había caído desde el cielo y la llevase a Atenas. Orestes marchó a Táuride con su íntimo amigo Pílates, el hijo de Estrofo, y ambos fueron encarcelados por los habitantes de la región, los tauros, que tenían la costumbre de sacrificar todos los extranjeros a Artemisa. La sacerdotisa de Artemisa encargada de realizar el sacrificio era su hermana Ifigenia, quien se ofreció a liberar a Orestes (sin saber que era su hermano) si este llevaba consigo una carta hasta Grecia.

Orestes rehusó hacerlo, pero ofreció a Pílates llevar la carta mientras él se quedaba para ser sacrificado. Tras un conflicto de mutuo afecto, Pílates terminó por acceder, pero la carta hizo que Orestes e Ifigenia se reconocieran y los tres escaparon juntos llevando con ellos la imagen de Artemisa. Tras su retorno a Grecia, Orestes tomó posesión del reino de su padre, Micenas (matando al hijo de Egisto, Alestes), al que anexó Argos y Laconia, e Ifigenia depositó la imagen en el templo de Artemisa en Braurón, Ática, donde permaneció como sacerdotisa de Artemisa Brauronia. Según los espartanos, la imagen de Artemisa fue llevada por ellos a Laconia, donde la diosa fue adorada como Artemisa Ortia.

Pero la *Ifigenia* de Torrente Ballester no se basa en la versión de Eurípides. El propio autor lo anuncia al comienzo de la obra (Torrente Ballester 1987: 15):

Todo el quid de la cuestión —y de la historia— reside en que Ifigenia no fue, como se cree, la hija de Clitemnestra y de Agamenón —hermana por lo tanto, de la austera Electra y de Orestes, el perseguido—. Comprendo que, así, los términos dramáticos tradicionales quedan notablemente alterados; y que acaso declararlo sea una manera de destripar el cuento; pero la fidelidad a las fuentes se impone a mi honradez y hasta a mi sentido poético. La culpa la tiene Estesícoro. La tiene también Pausanias, que recoge su testimonio. Según el uno, según el otro, Ifigenia fue la hija clandestina de Helena y de Teseo. ¡De Helena, la raptada, y de Teseo, el voluble ateniense, de quien, con toda seguridad, estuvo algo celoso Menelao!

Torrente Ballester inventa una complicada serie de acontecimientos que precipitan la muerte de Ifigenia (Pérez 1983: 441-443).

En estas palabras, el autor nos habla de “destripar el cuento” y a este respecto habría que subrayar que:

Los mitos son cuentos y los cuentos son la forma principal de expresión y comunicación de las sociedades tradicionales. Sin embargo, los cuentos relatados por narradores o de manera menos formal carecen de estructura fija en una cultura oral. Los temas centrales se conservan con bastante regularidad, pero los detalles y los puntos destacados cambian según los intereses del narrador y de la audiencia (Kirk 1984: 25).

Se abre aquí una ventana al maravilloso mundo de la cultura oral, rasgo fundamental de las sociedades tradicionales. Algo que viene a colación de nuestra disertación: nos encontramos con un autor que se empapó de las historias que le contaban en su Galicia natal.

Pero volvamos al tema que nos ocupa, a Ifigenia. La genealogía a la que alude nuestro autor tiene consecuencias decisivas para el conflicto dramático, puesto que deja de ser una cuestión del sacrificio de una hija amada de su padre, y por consiguiente deja de ser tragedia en el sentido clásico. En la obra de Torrente Ba-

llester la muerte de Ifigenia no es la de una persona inocente, ya que ha tenido amores con Aquiles y miente cuando la verdad le hubiese salvado la vida, puesto que solamente se sacrificaban vírgenes a Diana. De ahí que la muerte de Ifigenia fuera innecesaria. En cuanto a Calcas, el intelectual ateo que manipula la credulidad del pueblo, es rechazado por Ifigenia, y por eso Calcas jura venganza. Además, Torrente Ballester despoja a Ifigenia de la motivación patriótica y el deseo de gloria. Una adolescente deshecha por el primer desengaño amoroso busca la muerte como escape. He ahí la fragilidad humana. Lo que queda claro es que el hecho de que Torrente Ballester destripe así el mito debe entenderse en el contexto del período y la sociedad española durante los llamados años triunfales, una época de nacionalismo exacerbado cuando los falangistas victoriosos se entregaron a una orgía de automitificación. Torrente escogió el mito de Ifigenia precisamente por encerrar un núcleo casi idéntico de valores: el nacionalismo, la patria, el concepto de la guerra como gloriosa, el sacrificio del individuo a los intereses del Estado y una situación en que la religión o sus representantes adoptaron actitudes partidarias. El resultado es una sátira penetrante y mordaz de los correspondientes mitos del régimen franquista que desgraciadamente resultó tan sutil que nadie la comprendió.

3. *El hostel de los dioses amables* (1980)

La siguiente obra que nos ocupa, *El hostel de los dioses amables*, es una pieza escrita con la fina ironía que caracteriza la pluma de nuestro escritor. En esta novela se plantea la inquietud de los dioses griegos al constatar que los mortales van perdiendo su fe en ellos. Los dioses intentan inmiscuirse en su mundo, para hacerles ver que existen de verdad, pero no tienen éxito. En esta obra se marca un antes y un después, exactamente igual que ocurrió en el siglo V a.C., en Grecia, cuando los griegos, que creían en un mundo mitológico en el que las fuerzas naturales se personificaban y divinizaban, y en el que los dioses influían en el curso de los acontecimientos, y el devenir del universo dependía de la voluntad arbitraria de los dioses. Y llegado el siglo V a.C., los griegos suplantaron la idea de la arbitrariedad de los dioses por la necesidad, al entender que la naturaleza se rige por sus propias leyes. Fue entonces cuando los griegos dejaron de creer en los dioses inmortales de los que todo dependía. Esta nueva forma de racionalidad no es sino el paso del mito al logos.

Torrente Ballester debió de disfrutar mucho escribiendo esta obra, en la que Zeus, el padre de los dioses, es caprichoso y distraído en ocupaciones íntimas que le apartan de la atención del gobierno del mundo, de modo que fueron apareciendo dioses y diosecillos con los que no contaba, los cuales, en un principio, no

parecían molestarle, pero que, a la larga, se interpusieron en su camino, y aun en su destino, y le causaron abundantes sinsabores. Zeus se lamenta de que los dioses estaban creídos de que los hombres eran sus juguetes y como tales jugaban con ellos a la crueldad y a la tragedia, pero resulta que ahora están en sus manos y los dioses se han convertido en juguetes de los humanos, y “tal como van esclareciéndose sus mentes, con ese escandaloso predominio de lo racional sobre lo numinoso que debemos sobre todo al influjo de Palas Atenea, un día cualquiera, remoto o próximo, no seremos ya ni sombra de un recuerdo” (Torrente Ballester 1997: cap. II). En la obra desfilan una decena de dioses: Hermes, Deméter, Artemisa, Diónisos, Poseidón, Apolo, Afrodita, Palas Atenea, Hera, Ares. Desde el principio el autor nos los presenta desmitificados: Hermes, el zascandil mensajero, como siempre averiguando, Deméter “a la que no veo muy fuerte en los últimos tiempos: aunque parezca raro a la gente, le ha dado por dudar de la divinidad de la tierra”. Merece la pena apuntar cómo nos va a presentar al cortejo de dioses, en su sede, el Olimpo. Esta presentación reza así:

No estaría de más que presentásemos la inmediata asamblea de los dioses como acontecida o aconteciendo en tiempo y lugar cualesquiera: un salón en el Olimpo, por ejemplo; pero eso no privaría de contemplar a Artemisa deslizándose por el arco iris como por un tobogán luminoso; a Diónisos lanzándose, desde un punto situado exactamente en el infinito más remoto (infinito más uno como sumando de una suma infinita, que no hay más allá sino otro tanto), como un bólido o un meteorito que al roce con las partículas suspensas en una y en otra atmósferas se transfiguran en esfera incandescente; a Zeus, padre de todos, Dios le bendiga, desparramando la mente por ese mismo infinito hasta sus mismos bordes, que es todo lo que él puede alcanzar, y como más allá comienzan la eternidad y el misterio, que no le caben en la cabeza, para ver si le alcanza algo, mete la mano en aquel río oscuro y la saca mordida de pirañas; a Poseidón saltando como un delfín de ola en ola en medio de una tempestad tremenda, y al rubicundo Apolo yendo de estrella habitada en estrella habitada igual que un marinero va de puerto en puerto, y a esta dama que la cambia en palmera, a esta doncella en rododendro y a la de más allá en olorosa madreSelva, amadas todas imposibles la dama, la doncella y la de más allá según las leyes que los dioses se imponían a sí mismos, y que a veces tenían la ocurrencia de respetar y de llegar hasta su exacto cumplimiento. ¿Y qué decir del caminar dengoso a la par que insinuante de Afrodita Anadyomena, cuyo manto, caído o medio derribado del lado de la diestra, oscurecía al paso de los soles más lejanos, las flores más ocultas? (óp. cit.: cap. II).

Por su parte, la diosa Hera aparece en escena como la “respetable Hera, esposa de Zeus, vestida como una dama un poco cursi a fuerza de empaque, aunque mucho más joven (o al menos bien conservada) de lo que aquellas ropas parecían pedir” (óp. cit.: cap. III). Y por último, el séquito divino se completa con Ares:

“Al arrogante Ares le griseaban los cabellos, pero se mantenía apuesto y muy marcial” (óp. cit.: cap. III).

Con tal plantel de dioses es obvio que los humanos llevaban las de ganar y que lo que un día gozó de la veneración humana, con el paso del tiempo no hay veneración que valga y en el mundo rigen otras normas. Si tenemos en cuenta que esta obra se publicó en 1980 y que a Torrente Ballester lo que le inquieta es la situación social y política que él está viviendo en su país, podríamos constatar que esta obra no refleja un mundo de transición política y social, en España, en el que algo está cambiando, y para plantear esta situación el autor se sirve de la desmitificación de los mitos griegos.

4. *Dafne y ensueños* (1982)

En 1982, Gonzalo Torrente Ballester publica *Dafne y ensueños*, obra en la que, con intenso lirismo, rememora su infancia y adolescencia, los mitos familiares, su paso por la Universidad de Oviedo y los inicios de su apasionada relación con la literatura. Con Dafne, la ninfa amada por Apolo, hija de la Tierra y del río Ladón —o del río tesalio Peneo, según otras fuentes—, metamorfoseada en laurel como símbolo y musa de la inspiración creadora, hilo conductor de sus permanentes ensoñaciones, el autor, al mismo tiempo que establece un perfecto enlace entre el sentir, el pensar, el vivir y el escribir, nos ofrece una impagable información sobre su aprendizaje artístico e intelectual y, por extensión, un resumen de las inquietudes de una generación, formada en el período de entreguerras, que nos ha dejado algunos de los más acabados frutos culturales de este siglo.

Dafne y ensueños es una suerte de evocación literaria de la infancia de Gonzalo Torrente Ballester. Con la literatura como hilo conductor, el autor rememora la realidad de su niñez, que pasa escuchando las historias de sus mayores y fantaseando con sus propios sueños: batallar en Trafalgar con el almirante Gravina, por ejemplo, hasta el punto de no encontrar la línea que separa lo real de lo ficticio. En este peculiar y poético libro se desvelan los mitos familiares del escritor y su encuentro con Dafne, la musa creadora. Dice el autor: “Intenté reconstruir mi infancia y parte de mi adolescencia en dos de sus varias dimensiones: las realidades y los ensueños” (“Nota autobiográfica”).

Dafne y ensueños no constituye una autobiografía en la que se describan puntualmente los acontecimientos de su vida, sino una creación a caballo entre la realidad y la ficción, una autobiografía poética e imaginativa, en la que Dafne, la ninfa que desdeña el amor de Apolo, es la literatura misma, el laurel, la halagadora recompensa por la que suspiraban poetas, artistas y guerreros. A lo largo del relato, Gonzalo Torrente Ballester describe la persecución a la que, como Apolo, y

desde una infancia marcada por un fuerte signo imaginativo, ha sometido a la ninfa, quien es a la vez una Eurídice, rescatada de los infiernos por su esposo Orfeo, el niño Gonzalito en este caso, en uno de sus ensueños (Fernández 2000: 515). Torrente Ballester identifica a Dafne con “el eterno femenino”. Ella simboliza a las mujeres que inspiraron literariamente al autor.

Con esta obra el autor nos hace partícipes de un mundo en el que lo real y lo ficticio se entrecruzan siempre, en la vida y en la literatura. Así, él nos habla de la realidad de un niño que vive en un mundo tan real como ficticio. El mundo que a Torrente Ballester le tocó vivir estaba aderezado por las historias maravillosas que contaba su familia. Y paralelamente encontramos digresiones literarias centradas en las ensoñaciones. Y es que esto fue la vida de Torrente Ballester, tan real como se lo permitió la ficción literaria.

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión señalaré que los mitos relatan no solo el origen del mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales por los que el hombre ha llegado a ser lo que es, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en una sociedad, obligado a trabajar para vivir, y trabajando según ciertas reglas. Si el mundo existe, si el hombre existe, es porque ciertos seres sobrenaturales han desplegado una actividad creadora en los “orígenes”. El hombre, tal como es, es el resultado directo de esos acontecimientos míticos; él está constituido por estos (Téllez 2002).

BIBLIOGRAFÍA

- ARBONA, Guadalupe y NAVÍO, Esther (2009): “El mito de Ulises en la literatura española de la posguerra: *Las mocedades de Ulises* de Álvaro Cunqueiro”, en: *Actividades Amalteas*, 8-2, 271-288.
- CUETO, Juan *et al.* (1987): *Mitos, folklore y literatura*. Introd. de Aurora Egido. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y La Rioja (III Ciclo literario: Curso 1984-1985).
- FERNÁNDEZ, Julia (2000): “Tres novelas de Gonzalo Torrente Ballester: *Dafne y ensueños*, *La rosa de los vientos* y *Yo no soy yo, evidentemente*”, en: *Rilce*, 16.3, 513-536.
- GONZÁLEZ DELGADO, Ramiro (2005): “¿Casta, libertina o feminista?”, en *La ratonera. Revista asturiana de teatro*, s. p.
- KIRK, Geoffrey Stephen (1984): *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Argos Vergara.

- PÉREZ, Janet (1983): “La función desmitificadora de los mitos en la obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester”, en: Kossoff, David (ed.): *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Istmo, 437-446.
- TÉLLEZ, Freddy (2002): *Mito y filosofía*. Manizales: Universidad de Caldas, Artes y Humanidades.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1982a): *El retorno de Ulises. Teatro 2*. Barcelona: Destino.
- (1982b): *Dafne y ensueños*. Barcelona: Destino.
- (1986): “Nota autobiográfica”, en: *Anthropos*, 66-67, 19-21.
- (1987): *Ifigenia y otros cuentos*. Barcelona: Destino.
- (1997): *El hostel de los dioses amables*. Barcelona: Destino.

E.

TORRENTE BALLESTER
EN LA LITERATURA GALAICO-PORTUGUESA

DOS CASOS DE REBELDÍA: *DON JUAN*
DE G. TORRENTE BALLESTER Y *CAIM* DE J. SARAMAGO

Wolfram Krömer
Universidad de Innsbruck

SEMEJANZAS ENTRE LAS DOS NOVELAS

La admiración de un escritor por otro es generalmente indicio de afinidad. Saramago estima mucho a Torrente Ballester (Saramago 1991: 857-871) y no es difícil encontrar en su obra rasgos por los que se parece a su colega español¹. Pienso en el hecho de que los dos escritores hayan escrito una obra sobre el Burlador de Sevilla: el español una novela, *Don Juan*, cuya última parte es más bien

¹ Demos un ejemplo: en *Crónica del rey pasmado* de Torrente Ballester y *Memorial do convento* de Saramago se describen con mucha ironía las dificultades provenientes de la etiqueta y de los usos cuando los dos reyes cumplen con sus deberes “reales y conyugales” para que las respectivas reinas tengan un hijo, y se cuentan igualmente con mucha ironía las estrategias de los representantes de la iglesia (y de sus órdenes) para obtener sus finalidades —y pensemos también en el escándalo que son para los dos escritores las medidas de la Inquisición, aunque también estas se describan con ironía como algo absurdo (y al mismo tiempo horrible; véase también Torrente Ballester 1987b: 122)—. La situación de personas que no pertenecen a las clases superiores se hace notar. En la novela de Saramago hay un elemento fantástico (Blimunda puede ver a las personas y las cosas por dentro), como en *La isla de los jacintos cortados* o en *Don Juan* de Torrente Ballester. En los dos autores lo fantástico puede ser una versión nueva de creencias y tradiciones conocidas (como en *Don Juan*, o en *O Evangelho segundo Jesus Cristo* y en *Caim* de Saramago) o ser el fruto de la fantasía del escritor (como en *La isla de los jacintos cortados del español* o en *A Jangada de pedra* del portugués). Otro motivo fantástico se halla en *La sagalfuga* de J.B. De Torrente Ballester: un personaje se desdobra en más personas diferentes. Algo parecido pasa en *Yó no soy yo*, evidentemente de Torrente Ballester. Saramago descubre en esta novela de Torrente Ballester también un paralelismo con los diversos caracteres en que se escinde Pessoa. Él mismo cuenta en *O ano da morte de Ricardo Reis* cómo este personaje, heterónimo de Pessoa, cuando ha

un drama y nos hace participar en una representación teatral; el portugués, un drama, es decir, un libreto de ópera, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*, concebido en estrecha colaboración con el compositor italiano Azio Corghi. Sin embargo, para el tema de la rebeldía esta obra teatral no tiene el mismo interés que la novela *Caim*. Por eso dejaré sólo para el fin de este estudio una breve comparación de las dos obras.

Caim, de Saramago, publicado en 2009, tiene mucho en común con el libro de Torrente Ballester que se imprimió cuarenta y seis años antes: *Don Juan*. Incluso la obra del español contiene ya la narración de los acontecimientos por los que se abre la novela sobre el fratricida: la creación del mundo, la vida de Adán y Eva en el paraíso y el pecado original. El tono de ambos escritores es irónico y divertido. Sin embargo, no es difícil notar que hay un elemento serio e incluso agresivo.

Cuando empezamos la lectura del libro de Torrente Ballester podríamos pensar que las observaciones que hace el narrador, él mismo un personaje de bastante importancia en lo que contará, podrían ser el inicio de un texto realista o costumbrista, pero pronto podría también tratarse de una novela policíaca. Más tarde el texto adquiere también las características de una novela fantástica. Finalmente quedamos convencidos de que se trata de un encuentro con el servidor de Don Juan Tenorio, Leporello, y después también con el burlador en persona, pero el interés no se concentra en sus aventuras amorosas, sino en su psique y los pensamientos que determinan su decisión de convertirse en el gran seductor. De

vuelto, todavía en vida, de América, encuentra a su inventor y amigo Fernando después de la muerte de éste. Sin embargo, algunas de las obras del autor español son enteramente realistas, como también algunas del portugués.

Torrente Ballester se divierte, en *Fragmentos de Apocalipsis*, acumulando motivos fantásticos. Al mismo tiempo hace un uso exuberante e irónico de la técnica posmoderna de patentizar la composición del libro y las reflexiones del escritor inventando la trama. Con esto supera a Saramago, quien en *O Cerco de Lisboa* nos hace asistir a la invención de una versión falsa de un episodio de la historia portuguesa.

Otro ejemplo de semejanzas es el motivo del pintor que está obsesionado por el hecho de que sus facultades artísticas no corresponden a sus propias exigencias: en *Los gozos y las sombras*, fray Eugenio sufre porque el abad no le permite pintar como quiere y porque su única obra hecha según su propia voluntad, las pinturas en la iglesia restaurada, no satisface sus propias exigencias, y la consciencia de que sus obras no son buenas constituye el gran problema del protagonista de *Manual de pintura e caligrafía*.

Tendencias políticas comparables se notan en las obras de los dos escritores. En *Filomeno, a mi pesar*, publicado por Torrente Ballester en 1988, es explícita la crítica al régimen franquista, sobre todo en la última parte, muy satírica. Igualmente las convicciones se manifiestan abiertamente en *Levantado do chão*, de Saramago, publicado después de la dictadura.

la historia de Don Juan y de su drama interior, que se termina con la decisión de rebelarse contra Dios, somos informados por una especie de autobiografía que el narrador, poseído por el espíritu del burlador, escribe o transcribe durante una noche. Es sobre todo por esta autobiografía como la novela asume el aspecto de un libro en que se discute el problema de la existencia del mal, de la tentación y del pecado. Antes ya hemos sido informados del aspecto metafísico en una “Narración de Leporello”. Según este relato, Leporello es el diablo “Garbanzo Negro”, y le han ordenado entrar en el cuerpo de un hombre y asumir el papel de servidor de Don Juan (Torrente Ballester 1983: 96 ss.). El carácter en parte chistoso, en parte satírico de esta narración no nos hace sospechar que tocará el problema de la libertad del hombre y del destino o de la predestinación.

De una manera parecida, el libro de Saramago empieza en un tono que podría hacernos creer que se trata de una versión humorística del relato bíblico de la creación del mundo, una “Génesis transvestida”. Las primeras páginas contienen un episodio que parece un suplemento de la Biblia: Dios se entera de que los hombres no hablan y les pone la lengua en la garganta. Es chistoso el detalle de que Dios, para probar si ha corregido su error, pregunta a Adán y Eva cómo se llaman, y la mujer responde “desnecesariamente”: “Sou eva, senhor, a primeira dama”. Después somos informados de que “então, pela primeira vez, adão disse para eva, Vamos para a cama” (Saramago 2009: 12 s.). Tiene también un aspecto humorístico la información de que la pareja de los primeros hombres se aburren “sem outras visitas que as do senhor, e mesmo essas pouquíssimas e breves” (Saramago 2009: 13). En el relato de la vida de Adán en el paraíso que se halla en *Don Juan*, hay rasgos parecidos: Dios se entera de que debe dar una compañera a Adán (Torrente Ballester 1983: 277 ss.) y esta no dice más que “gracias” cuando por primera vez tiene que hablar al señor. Es divertida también la mención de los trajes que se pone el señor: “El señor se había puesto esta tarde un traje de arcoíris, y una vez más, Adán quedó deslumbrado” (Torrente Ballester 1983: 274). A esto corresponde la mención de los vestidos de Dios en Saramago cuando se presenta después de que los hombres hayan pecado: “Vinha trajado de maneira diferente da habitual, segundo aquilo que seria, talvez, a nova moda imperial do céu, com uma coroa tripla na cabeça e empunhando o ceptro como um cacete” (Saramago 2009: 18, cfr. 37). Cuando Dios se presenta por segunda vez vestido así, Caín acaba de matar a Abel, y a pesar del tono humorístico de esta mención, su aparición dará ocasión para una discusión sobre la culpabilidad de los hombres y la culpa que se debe dar a Dios, lo que constituye después un *leitmotiv* de la novela; la “Narración de Leporello”, que en el primer momento no parece muy seria, presenta también este mismo *leitmotiv* del libro de Torrente Ballester.

No son estos los únicos elementos por los que los dos libros se parecen. Los protagonistas no mueren: pasan eternamente por el mundo. A Don Juan lo encontramos en el París moderno y también en compañía de Baudelaire, en la España del Siglo de Oro, así como en la Italia del *Risorgimento*. En la novela de Saramago Caín asiste, en lugares y países que cambian bruscamente, a la construcción de la ciudad en tierra de Nod, al sacrificio de Abraham, a quien Dios ha mandado matar a su hijo Isaac, a la aparición de los ángeles en casa de Abraham y a la discusión de este con Dios sobre si se debe o no destruir a Sodoma y a Gomorra, a la construcción malograda de la Torre de Babel, a la toma de Jericó. Finalmente ayuda a Noé en la construcción del Arca y presencia en esta el diluvio universal.

El primero de los dos libros tiene un final abierto, Don Juan continuará su “vida” de rebelde: sin duda no se terminarán sus andanzas y sus aventuras. *Caím* tiene un final medio abierto: el protagonista causa, en el Arca, la muerte de toda la familia de Noé, y después se empieza una discusión con Dios sobre la culpa que tienen Caín y el Señor. La penúltima frase es: “[...] a única coisa que se sabe de ciência certa é que continuaram a discutir e que a discutir estão ainda”. Y aunque el narrador continúe: “A história acabou, não haverá nada mais que contar”, los lectores sabemos que la historia del mundo no ha acabado y que los problemas de la existencia del Mal no se han resuelto. Esta discusión sobre una cuestión central del libro queda sin conclusión como la prueba que debía decidir la cuestión central del libro de Torrente Ballester (Torrente Ballester 1983: 340 s.).

LIBERTAD, REBELDÍA E INDEPENDENCIA EN *DON JUAN*

Es muy importante en los dos libros la cuestión de si los hombres son libres o dependen enteramente de fuerzas superiores. Torrente Ballester presenta el problema como objeto de una apuesta de dos diablos, Polilla y Garbanzo Negro, que lo deben o quieren solucionar en una “prueba” (Torrente Ballester 1983: 79). Estos diablos son representantes de dos teologías opuestas; esto es consecuencia de los estudios que han cursado viviendo, según las disposiciones de las autoridades infernales, entre hombres de formación y creencia muy diferentes. Polilla dice: “Soy hugonote, y no creo necesaria nuestra intervención para garantizar a nadie un puesto en el infierno. Los hombres nacen predestinados [...]” (Torrente Ballester 1983: 78). En su opinión, los hombres pueden creer ser libres, pero su en-telequia exige que sean perfectamente los hombres que según la predestinación tienen que ser (Torrente Ballester 1983: 80). Garbanzo, quien ha aprendido la teología católica como diablo que hasta este momento vivía en el cuerpo de un frai-

le agustino, decide entonces que antes de abandonar definitivamente el cuerpo de este fraile, lo hará morir de una manera escandalosa y cometiendo pecados, aunque esté previsto para él que muera “debidamente sacramentado” (Torrente Ballester 1983: 80), según las informaciones de Polilla. Después acompaña, en el cuerpo de Leporello, a Don Juan “hasta la muerte”; debe “presenciar cómo opera en su alma la Gracia y cómo no puede operar porque no puede dejar de salvarse [...]”. Dice Polilla: “En resumen, tienes que demostrar que ese hombre no es libre, que está predestinado a la salvación” (Torrente Ballester 1983: 79)².

¿Corresponde el fin de Don Juan a esta previsión de Polilla? El futuro burlador quería hacerse monje, pero, cuando se deja manipular por Don Gonzalo de Ulloa para acostarse con una prostituta, nota que el placer no es perfecto porque no permite la deseada unión con la otra persona ni con el universo (Torrente Ballester 1983: 161). La razón de esta decepción se halla, parece, en un poema, de un tal “Dom Pietro”. El servidor de Don Juan —que siendo el diablo Garbanzo y en todo caso experto en teología, debe saber algo sobre los secretos del otro mundo— dice que en este poema “Dom Pietro había adivinado un poco de lo mucho que aconteció en cierta ocasión memorable” (Torrente Ballester 1983: 273). Esta obra cuenta lo que ha pasado en los primeros tiempos después de la creación del mundo, sobre todo el pecado original. Es que Eva, seducida y engañada por Satán, ha cerrado su corazón al amor universal del mundo; antes la unión con Adán formaba parte del amor universal por Dios, y ella lo ha convertido en una cosa individual y personal. En esto consistía el pecado original, y así se perdió la felicidad de la unión con la persona amada y el universo, y queda solo la nostalgia de esta unión (Torrente Ballester 1983: 285-288). Desde entonces la creación es imperfecta. Don Juan vive la experiencia de que la anhelada felicidad de la unión con el mundo no es posible, y quiere rebelarse “en nombre de Dios [...] contra lo que está mal en este mundo. Pero si Dios no apoya mi rebeldía, es contra Dios contra quien me rebelo” (Torrente Ballester 1983:

² En los *Cuadernos de la Romana* (texto con fecha del 26 de marzo [1974]), Torrente Ballester informa sobre sus conocimientos de demonología (de fuentes populares más que eruditas y sobre todo de fuentes literarias, entre otras *La Celestina*, Goethe, Milton y Dante). Explica cómo ha nacido la figura de Leporello en su novela “en virtud de una necesidad meramente funcional”. “Como el tema de la novela es la afirmación de la libertad”, muchos episodios de la novela pasan en la época en que se discutía mucho sobre la libertad, y por eso Polilla es “luterano” (de hecho, más bien calvinista; Torrente Ballester emplea aquí la palabra como sinónimo de “protestante”) y Garbanzo-Leporello, católico. Porque Don Juan es “un tipo [al que] no le puede tentar el demonio”, Leporello actúa solo “de testigo y en todo caso de coadyuvante”. Afirma Torrente Ballester que “de la narración no se deduce claramente” si Leporello es demonio o no (Torrente Ballester 1987b: 114-118). El motivo del demonio que entra en una persona vuelve en *Filomeno, a mi pesar*: una mujer, Clelia, confiesa que está poseída por un demonio: “[...] está dentro [de mí] y me domina” (Torrente Ballester 1988: 263).

174)³. Con esto realiza su esencia, o con las palabras de Polilla, su entelequia: «Soy franco y valiente [...] Responderé a la acusación de Dios [para explicar por qué obra-ba contra él]: “Lo hice porque mi dio la gana y porque no estoy conforme contigo”» (Torrente Ballester 1983: 174). Adopta esta conducta porque su nobleza le obliga a ello⁴.

Su rebeldía lo hace pecar continuamente. Por eso puede también decir: “No estoy en pecado. *Soy pecado*” (Torrente Ballester 1983: 177)⁵. En la opinión de Polilla, Don Juan tendría que ser de Dios o de Satán: de Dios, porque está predestinado para esto; de Satán, si se rebela contra la predestinación que es su entelequia. Con esto se daría por decidida la prueba. Cuando, en la última parte de la novela, se aclara el fin de Don Juan con una representación teatral, le preguntan dos demonios si era libre o no, él se niega a responder, y así la disputa sobre la libertad o la predestinación de los hombres queda sin resultado (Torrente Ballester 1983: 340 y ss.). Él no entrará ni en el cielo ni en el infierno, sino que piensa quedarse en “el infierno privado” de su familia, los Tenorios. Sin embargo, la familia no lo admite y él tiene que continuar su vida en el mundo. Dice: “Y ahora [...] a ser yo mismo, para siempre” (Torrente Ballester 1983: 345). Pienso que esto significa que ahora realiza su entelequia, su esencia, la cual lo ha terminado. Al mismo tiempo, esto impide que se realice lo que según Polilla es su predestinación, es decir, la entrada en el cielo. Leporello, el demonio Garbanzo, queda a su lado como su servidor; él será un demonio “inconformista”, es decir, que tiene la libertad de comportarse de otra manera distinta a la que la esencia del ser demonio parece indicar (Torrente Ballester 1983: 345). Los dos pueden considerarse libres. En el mencionado poema sobre la creación y el pecado original Satán dice: “Creo que el Otro ha cometido un error. Ha hecho libres a Adán y Eva, como a nosotros” (Torrente Ballester 1983: 282).

³ Una relación entre rebeldía contra Dios y reconocimiento de que el mundo es imperfecto se establece, como instrumento artístico, en *Yo no soy yo, evidentemente*. Uxío aconseja a Néstor, quien está escribiendo una novela: “[Si] intentas sorprender a Rula con la elevación de tu mente, inventa una Aquilina disconforme con Dios y que aspire a construir un mundo superior al que tenemos” (Torrente Ballester 1987a: 110).

⁴ Según las explicaciones que Torrente Ballester da en los *Cuadernos de la Romana*, la esencia de Don Juan, el núcleo de su personaje consiste en su ser noble, “noble en su conducta, además de por la sangre”. Al autor le parecía que el Don Juan protagonista de otras obras literarias carecía de interés humano y encuentra también al de Tirso de Molina “radicalmente innoble”. “Entonces pensé cómo podría ser ‘Don Juan’ si se sintiera realmente noble [...]. De ahí salió mi engendro” (Torrente Ballester 1987b: 117). Camus escribe en *L’homme révolté*: “L’histoire de la révolte métaphysique ne peut donc se confondre avec celle de l’athéisme. [...] Le révolté défie plus qu’il ne nie. [...] il ne supprime pas Dieu, il lui parle simplement d’égal à égal” (Camus 1965: 436 s.).

⁵ Cfr. el segundo lema de *Donde da la vuelta el viento*.

LIBERTAD Y REBELDÍA EN *CAIM*

En *Caim*, Dios exige que los hombres obedezcan a sus órdenes (Saramago 2009: 18), pero ellos tienen la posibilidad de no obedecer. Cuando Caín ha matado a su hermano, aparece el Señor y acusa a Caín. Este contesta: “Assim é, mas o primeiro culpado és tu, eu daria a vida pela vida dele se tu não tivesses destruído a minha”. Sigue un diálogo. Dios empieza:

Quis pôr-te à prova, E tu quem és para pores à prova o que tu mesmo criaste, Sou o dono soberano de todas as coisas, E de todos os seres, dirás, mas não de mem nem da minha liberdade, Liberdade para matar, Como tu foste livre para deixar que eu matasse a Abel quando estava na tua mão evitá-lo [...] (Saramago 2009: 37).

Los argumentos de Caín demuestran que el Señor no es “misericordioso”, que ha faltado a los deberes de los “dioses” “par com aqueles a quem dizem ter criado”. El Señor encuentra este discurso sedicioso y Caín contesta que, si él fuese Dios, “todos os dias diria, Abençoados sejam os que escolheram a sedição porque deles será o reino da terra [...]”. Según su opinión, el hombre no es moralmente inferior a Dios, quien gobierna el mundo sin justicia (y Dios admite que tiene su “parte de culpa” en la muerte de Abel; Saramago 2009: 37 s.).

Caín presencia todavía otros actos injustificados y arbitrarios por parte de Dios. Cuando Dios le reprocha haber matado a la familia de Noé y haber puesto fin a la humanidad, a pesar de que él, Dios, le haya salvado la vida después de la muerte de Abel, Caín contesta: “Teria de chegar o dia em que alguém to colocaria perante a tua verdadeira face” (Saramago 2009: 180). No se halla a sí mismo más malvado que el creador y gobernador de este mundo⁶.

Pero su rebeldía no es completamente igual a la de Don Juan. Tiene otro fundamento. Don Juan encuentra el mundo imperfecto y no lo acepta. Caín desea recompensar a los sediciosos o rebeldes con el reino de la tierra, y esto significa que para él la tierra, es decir, el mundo, tiene valor. Si interpreto bien estas frases de Caín, le parece que la vida es cosa buena y que debe apreciarse. Para él, el hombre puede encontrar satisfacciones en el mundo: “Se alguma vez chego a ser dono da minha própria pessoa, se se acaba este passar de um tempo a outro sem que a minha vontade tenha sido par aí chamada, farei aquilo a que costuma chamar-se uma vida normal, como os demais [...]” (Saramago 2009: 137).

⁶ Cfr. José Saramago: *Ensaio sobre a Cegueira*. En una iglesia todas las estatuas tienen una venda en los ojos y se piensa que esto es obra del sacerdote: “[...] este padre deve ser sido o maior sacrilégio de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver” (Saramago 1995: 302).

DIOS, SUS DESIGNIOS, SUS PODERES Y SUS DEFICIENCIAS

¿Qué carácter o qué personalidad tiene Dios en las dos novelas? Torrente Ballester no nos hace ver a Dios actuando. En el mencionado poema de “Dom Pietro” sobre el pecado original el Señor parece satisfecho de la impresión que hace a Adán con su vestido, y además manda al hombre que mire los cielos para admirarlos. Quiere ser informado del “mensaje de amor de cada cosa” (Torrente Ballester 1983: 274 s.). Esto nos hace sospechar que tiene los defectos de ser humano: es vanidoso y desea ser visto, admirado y querido.

Es más concluyente lo que Don Juan deduce de sus decepciones personales: queda convencido de que la creación es deficiente y se lo reprocha al creador. La primera decepción es la de su primera unión sexual con una mujer, Mariana, porque no llega a ser una unión o comunicación espiritual con la mujer, con el mundo y con el creador: “Porque nunca me he sentido más yo mismo, más encerrado en los límites de mi cuerpo, que en aquellos momentos culminantes [...] Sin aquella inmensa comunicación apetecida y no alcanzada [...]”. Y cuando de nuevo entra en su corazón “el deseo de eternidad y se [llena su] espíritu de ansia de trasponer [sus] límites y perder[se] en Mariana”, tampoco logra la unión anhelada, pero nota que “en medio de la decepción algo nuevo [le] enriquecía” (Torrente Ballester 1983: 161 s.). Es que ahora comprende y sabe algo: que el mundo es imperfecto y que lo es el Señor. Se rebela, y en este conocimiento y rebelión está también la satisfacción de la “clairvoyance” que Albert Camus describe en *Le mythe de Sisyphe*⁷. Así empieza la rebeldía, no tanto contra el mundo o los otros, sino contra Dios, que no creó un mundo mejor⁸.

En la novela de Saramago Dios desempeña un papel activo ante la mirada del narrador y así sabemos cómo se viste, habla, amenaza, promete, castiga y cómo reacciona cuando finalmente queda vencido. Tiene sus debilidades, no prevé las consecuencias de sus disposiciones (Saramago 2009: 30). Sus creaciones pueden salir imperfectas y no lo ve (Saramago 2009: 15). Tarda en enterarse de que a los dos primeros hombres les falta el ombligo. Es muy humano también su deseo de no tener rivales. Cuando los hombres han comido el fruto prohibido, les expulsa del paraíso por miedo de perder su posición de Dios único:

Tendo conhecido o bem e o mal, o homem tornou-se semelhante a um deus, aora só me faltaria que fosses colher também do fruto da árvore da vida para dele comeres e viveres para sempre, não faltaria mais, dois deuses num universo [...] (Saramago 2009: 20).

⁷ De Camus no habla Torrente Ballester en su libro, mas hay bastantes alusiones a J. P. Sartre, por ejemplo: Torrente Ballester 1983: 261.

⁸ Cfr. Torrente Ballester 1983: 173.

El Señor no es omnipotente ni la única potencia divina. Parece que otros hombres han sido creados por otros Dioses —el querubín Azael no quiere o no puede explicar quién los hizo (Saramago 2009: 29 s.)—. Además, no es libre de anular sus disposiciones. En cierta ocasión el Señor declara que no tiene nada que ver con las mudanzas que le llevan a Caín “de um presente a outro, ora na passado, ora no futuro”, y Dios dice: “Nada tenho que ver com isso, são habilidades primárias que me escapan [...]”. Caín le pregunta: “Admites então que haja no universo uma outra for?a, diferente e mais poderosa que a tua[?]”. Dios responde: “É possível, não tenho por hábito discutir transcendências ociosas [...]” (Saramago 2009: 157)⁹. La malignidad del Señor es afirmada por el narrador: “Lúcifer sabia bem o que fazia quando se rebelou contra deus, há quem diga que o fez por inveja e não é certo, o que ele conhecia era a maligna natureza do sujeito” (Saramago 2009: 106)¹⁰.

LOS REFLEJOS DE DOS MITOS EN *DON JUAN* Y *CAIM*

Las dos novelas tienen en común unos elementos que provienen de dos mitos. Los dos protagonistas son una especie de “Judío errante”. Don Juan y Caín pasan eternamente por el mundo y no pueden morir, los dos castigados por un pecado. El judío errante de la leyenda se representa como una persona inquietante, pero fundamentalmente inactiva, es solo testigo y fantasma que no halla la paz. Don Juan y Caín son, en su eterno pasar por el mundo, personas activas: Don Juan continúa seduciendo mujeres, aunque finalmente no tan corporal como espiritualmente (no se acuesta con Sonja). Caín, quien ha presenciado las crueldades del Señor, impide el sacrificio de Isaac y finalmente la realización de las intenciones de Dios de hacer nacer una nueva humanidad de la familia de Noé¹¹.

⁹ En *O Evangelho segundo Jesus Cristo* hay voces del cielo que comentan una afirmación de Dios y que parecen pertenecer a fuerzas divinas superiores (Saramago 1996: 389).

¹⁰ En el transcurso de la acción de la novela presenciemos bastantes ejemplos de esta malignidad: Sodoma, Monte Sinái, Jericó, Babel, el sacrificio de Isaac. En *O Evangelho segundo Jesus Cristo* de Saramago el diablo dice: “E preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue” (Saramago 1996: 391). Dios afirma que quiere tener poder a pesar de los muchos martirios de sus santos, que él mismo enumera según el orden alfabético. El diablo se muestra más misericordioso y benigno que Dios y ofrece incluso renunciar a su rebeldía si el Señor no exige los sacrificios y sufrimientos que costará a la humanidad la realización de sus designios (Saramago 1996: 381-385, 391-393).

¹¹ En este contexto quizás haya todavía otro punto interesante. Si Don Juan queda excluido del infierno de la familia Tenorio, es porque no se ha atendido a las convenciones sociales, que

Otro mito que deja sus huellas en las dos novelas es el de la apuesta entre Dios y Satán, una apuesta que está en el origen de las catástrofes que afligen a Job. Goethe también se inspira en esta apuesta para dar un fundamento al drama sobre Fausto. En la novela de Torrente Ballester vuelve este motivo como disputa entre los diablos seguidores de la teoría de la predestinación y los partidarios de opiniones católicas. Es Don Juan quien sirve en esta prueba de “conejillo de indias de una experiencia transcendental” (Torrente Ballester 1983: 341).

El motivo se encuentra con los personajes bíblicos en *Caim*. Caín ve en la apuesta una demostración más de la malignidad de Dios (Saramago 2009: 141-149). Se puede tener la impresión de que incluso los ángeles que aparecen “para o falitarem por ter escapado à crueldade dos nómadas sabeus” (Saramago 2009: 148) no están profundamente convencidos de que la prueba sea justa. Cuando Caín, en una discusión con ellos, recuerda que solo para saber lo que Dios y los seres celestes ya sabían antes, Dios ha hecho morir a los hijos de Job y a los esclavos, los ángeles responden: “No céu as coisas sempre foram assim, não é nossa culpa” (Saramago 2009: 149). El relato de las desgracias y las reacciones de Job ya no constituye una historia edificante, sino que se convierte en una razón para culpar a Dios.

CARACTERÍSTICAS Y DIFERENCIAS DE LOS PROTAGONISTAS

Los dos autores han elegido protagonistas de diferente importancia para ellos. Torrente Ballester escribe en el prólogo que “es evidente [la] soledad social [de Don Juan], es decir, su falta absoluta de solidaridad con los hombres” (Torrente Ballester 1983: 12). Su desarrollo mental y la rebeldía empiezan cuando se entera de que la unión anhelada con el mundo, con la naturaleza, con la mujer no se realiza y que él se queda, incluso en el acto sexual, aislado, se siente “[él] mismo, encerrado en los límites de [su] cuerpo” (Torrente Ballester 1983: 161). Este desencanto lo hace protestar contra Dios a través del pecado. El hecho de que finalmente se preocupe de la felicidad de las mujeres seducidas y quiera asegurar que sus pecados no las dañen a ellas se debe probablemente interpretar como señal de

hacen del adulterio una afrenta contra los maridos, padres y hermanos de la mujer seducida, no tanto un pecado que tiene el carácter de una protesta dirigida contra Dios. La razón de la exclusión parece pertenecer al mundo ideológico del Siglo de Oro, como se refleja en los dramas de honor, aunque se halle esta concepción de la honra en *Los gozos y las sombras* de Torrente Ballester. En *Caim* los maridos no reaccionan así; el marido de Lilith parece incluso querer que su mujer tenga un amante porque así puede tener un hijo o sucesor. Y Noé acepta que Caín se acueste con las mujeres de su familia para que el futuro de la humanidad quede asegurado.

que sus actividades son meras protestas. Cuando los representantes de España y del Vaticano quieren servirse de Don Juan para desacreditar a Doña Ximena de Aragón e imposibilitar sus ambiciones políticas, opina: “Sería canallesco destruir a una mujer tan admirable, sólo porque les pite al Embajador de España y al Canciller del Vaticano. Sería, en cambio, muy hermoso ayudarla” (Torrente Ballester 1983: 265). Sus acciones no son en sí asociales. Incluso cuando mata al Comendador, está justificado por las leyes del honor y de la moral imperantes: Don Gonzalo es un hombre malo, ha engañado a Doña Sol, quiere despojar a Don Juan, pervirtiéndolo, y este le mata en un combate cuando el Comendador quiere quitarle la vida deslealmente. Pero Don Juan actúa para conservar su honor, su dignidad personal, no para castigar a un malvado, sino para tener su propia personalidad intacta en su propia estimación. Los otros, y sobre todo las mujeres, son para él instrumentos, no son un fin en sí, sino medios para la rebeldía. Desde este punto de vista es asocial, porque sus acciones no tienen como finalidad el bienestar o la felicidad de los otros, sino solo la protesta contra Dios.

Caín no tiene, cuando mata a Abel, exactamente los mismos motivos ni los mismos reparos del “caballero” Don Juan. La decisión de asesinar a su hermano está motivada por el desprecio que este le demuestra; sin embargo, hay también otras razones. Dios se muestra injusto con Caín, rechaza siempre sus sacrificios, favorece sin justificación a Abel. Caín se rebela contra este Dios y dice al Señor: “É simples, matei abel porque não podia matar-te a ti, pela intenção estás morto” (Saramago 2009: 38). Asesina a la familia de Noé solo para impedir las intenciones del Señor. Las maldades que le reprocha a Dios son todas injusticias y crueldades contra los hombres. Hay unas frases de Caín que lo caracterizan: cuando los ángeles le dicen que el Señor probablemente no hará nada a Satanás, “que tão mau uso, pelos vistos, parece ter feito da autoriza?ão que lhe foi dada”, pregunta: “Como, nada, [...] mesmo que os escravos não contem para as estatísticas, há muito outra gente morta, e ouço que provavelmente o senhor não irá fazer nada [...]” (Saramago 2009: 149). Tiene compasión con los hombres de toda condición cuando son inocentes y justos, también con los que en este remoto pasado no tenían ninguna importancia. Caín es solidario aunque su vida de migrante sin patria le imponga generalmente quedarse al margen de los acontecimientos; su rebelión se hace en nombre de los seres humanos.

LA ENSEÑANZA DE *DON JUAN* Y *CAIM*

Los dos protagonistas podrían ser ejemplos de comportamientos de los que se sirven los autores para exponer una enseñanza. Saramago quiere poner en evidencia no solo lo que en los relatos del Viejo Testamento hay de ilógico y contradic-

torio, sino también para hacer problemática la absoluta confianza en Dios y la fe en su bondad, su omnipotencia, su omnisciencia. El libro constituye un suplemento a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, libro muy corrosivo y escéptico¹². Si en la vida de Jesús, Saramago da un papel positivo al diablo y hace parecer a Dios malvado porque comete maldades para satisfacer su egoísmo y sus aspiraciones al poder ilimitado, en el libro sobre Caín Dios parece sobre todo gobernado por una caprichosa crueldad. Desde este punto de vista el protagonista parece un portavoz del autor¹³.

Esto no vale para *Don Juan*. Torrente Ballester afirma en el prólogo: “[...] mi primera gran sorpresa aconteció al comprobar que ni Don Juan ni ninguno de los restantes personajes de la historia pensaba como yo”. Piensa haber conseguido que ninguno de ellos “se constituyera en [su] portavoz” (Torrente Ballester 1983: 10). Naturalmente podemos preguntarnos si es posible que un autor represente pensamientos y sentimientos que le son completamente ajenos. En un primer plan de escribir una ficción sobre Don Juan Torrente Ballester quería representar “una verdad existencial”¹⁴. Sin embargo, cuando escribió la novela, tenía otra intención: “[su] propósito es meramente literario”. En el mismo prólogo Torrente Ballester afirma también que los escritores (y él también) creen que lo “que inventan y publican añade algo a lo ya poseído por los hombres”. Él mismo confiesa que no pertenece a ninguna escuela, pero que es “escritor *engage*”. “Yo lo soy, evidentemente, pero no con un grupo o una escuela. Lo soy al modo del guerrillero y no del soldado regular” (Torrente Ballester 1983: 10).

Esto me hace pensar que el libro sobre Don Juan sirve para discutir, para poner a prueba ciertas creencias; por ejemplo, las que dan importancia y valor a la vida, a la unión con la naturaleza, etc., y que desde este punto de vista el protagonista es también “el conejillo de indias de una experiencia transcendental” (Torrente Ballester 1983: 341), en una prueba que hace el autor. Sin embargo, el autor se niega a dar una respuesta positiva sobre el resultado de la prueba.

Pienso que sus opiniones no se caracterizan por una simple hostilidad a la religión, su posición es más bien neutral. En los *Cuadernos de la Romana* leemos:

¹² En la cubierta de la edición portuguesa de que dispongo se ve una cara que tiene todos los rasgos con los que tradicionalmente se presenta a Jesús, mas con la marca que Dios puso en la frente de Caín.

¹³ Véase de José Saramago, en *El último cuaderno*, el blog del 28 de julio de 2009 (Saramago 2011: 195-197).

¹⁴ Torrente Ballester alude varias veces a Sartre, pero jamás abiertamente a Camus —si muchos temas del libro no son alusiones a él (y quizás lo sea todo el libro): la anhelada unión con la naturaleza, la rebeldía...— En *Le mythe de Sisyphe* Camus se ocupa de Don Juan, quien para él constituye un ejemplo del “homme absurde”.

“El ateísmo es una posición religiosa razonable: no creo en Dios porque no lo veo. Y la fe es igualmente razonable, aunque en otro sentido: creo en Dios porque no lo veo” (Torrente Ballester 1987b: 120). Torrente Ballester comprende a Don Juan, pero no se identifica con él.

Las páginas que siguen no permiten decidir si Torrente Ballester es ateo o religioso. En todo caso no aprueba la manera de la Iglesia católica de propagar la fe. Torrente Ballester ve también el “vigor intelectual y [...] la profundidad religiosa del calvinismo”. Esta última cita parece ser indicio de que el autor ve en la religión practicada y vivida con libertad intelectual un valor. Siente que “a pesar del Concilio, lo que le llega al pueblo de la fe cristiana result[e] poco atractivo” (Torrente Ballester 1987b: 122).

Esto lo distinguiría de la oposición polémica y vehemente contra la religión que se percibe, si no me equivoco, en las obras de Saramago.

DON GIOVANNI Y DON JUAN

Debo todavía ocuparme del libreto de ópera que Saramago escribió sobre *El burlador de Sevilla*. Si el Don Juan de Torrente Ballester es un rebelde, el Don Giovanni de Saramago es un escéptico. Don Juan no pone en duda la existencia ni el poder de Dios ni del Diablo. Don Giovanni no cree en su poder y se burla de los que le amenazan con las penas eternas. Esto es también lo que principalmente distingue las dos obras. De importancia marginal son las semejanzas de los dos protagonistas. Los dos llevan su infierno en sí, Don Juan siempre, Don Giovanni un momento bastante corto antes de cesar de ser Don Giovanni para convertirse en un ser humano normal, sencillamente Giovanni. Tienen también en común que gozar de una mujer no es su objetivo predominante y que incluso a veces parecen impotentes. Los dos pretenden ser caballeros.

Saramago empieza su obra teatral, réplica a muchas obras sobre *El burlador de Sevilla* y en primera línea a la ópera de Mozart y Daponte, con la aparición de la estatua del Comendador convidada a cenar. Don Giovanni se ríe del personaje que, siendo de bronce, no puede moverse, no toma en serio sus maldiciones, sus varias tentativas de mover a su adversario al arrepentimiento por maldiciones y por la aparición de llamas cada vez más débiles que hace salir tres veces del suelo, se ríe de los ademanes de padres, maridos y hermanos que por conveniencia quieren matar al seductor de sus hijas, esposas y hermanas, a pesar de haber sabido que estas no eran castas y de haberse callado hasta entonces.

El cobarde Don Octavio es provocado a duelo y matado por Don Giovanni, pero antes Donna Elvira se había apoderado del libro de registro; cuando Don

Giovanni es informado de que el registro ha sido quemado, se desespera porque ahora ya no tiene la prueba y documentación de sus hazañas amorosas y pasará por fanfarrón mentiroso. Zerlina viene ahora, Don Giovanni cree que ha venido para reírse de él y para disfrutar de su humillación, pero ella dice que ha venido porque él ha sido humillado, porque ha sido convertido en “pobre hombre” a quien le han robado la vida y en cuyo corazón subsiste solo la amargura de lo que ha tenido y que ya no tiene. Le dice que le quiere y entonces él empieza a ser “Giovanni simplemente”. Los dos se abrazan y la estatua del Comendador cae a pedazos¹⁵.

En el *Don Juan* del escritor español la ironía no está ausente, pero la obra tiene una tonalidad seria. El *Don Giovanni* del portugués es, para decirlo con las palabras de Graziella Seminara, una “divertida parábola”, en la que “o cepticismo não impede o sorriso, e em que a severa reflexão sobre as misérias humanas não suprime a projecção para o futuro, o sonho de uma terra redimida pela poderosa força de transformação” que Saramago atribuye a sus personajes femeninos (Saramago 2005: 135). Torrente Ballester ha escrito una obra en la que los seres humanos, si son sinceros y no se mienten a sí mismos, se quedan sin salida y sin salvación, teniendo que fijarse en la actitud del “homme révolté”, protestando eternamente contra Dios y su creación imperfecta. Saramago hace ver la posibilidad de salvarse por la mutua comprensión y la solidaridad con el otro y por el abandono de una actitud fija. El valor más alto no es la nobleza de la rebeldía, sino la renuncia al orgullo personal en favor de abrirse a los otros y de aceptar su amor devolviéndolo.

Torrente Ballester expone la relación del hombre con Dios; Saramago lo hace también en *Caim*; pero en el libreto sobre Don Juan el tema fundamental es la sinceridad con el otro, el amor sin el obstáculo del orgullo y la solución del problema personal del hombre por la mujer.

BIBLIOGRAFÍA

- CAMUS, Albert (1965): *Essais*. Paris: Gallimard.
 SARAMAGO, José: (1979): *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho.
 — (1982): *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.
 — (1983): *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Caminho.
 — (1986): *A Jangada de pedra*. Lisboa: Caminho.
 — (1989): *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho.

¹⁵ La mujer es superior al hombre por su humanidad, como Blimunda en *Memorial do convento* y la mujer del médico en *Ensaio sobre a Cegueira*.

- (1991): “Perfiles cervantinos en la obra de Torrente”, en: Torrente Ballester, Gonzalo (2007): *La sagalfuga de J.B.* Madrid: Punto de lectura, 857-871.
 - (1995): *Ensaio sobre a Cegueira. Romance.* 9.^a ed. Lisboa: Caminho.
 - (1996): *O Evangelho segundo Jesus Cristo.* Lisboa: Caminho.
 - (2005): *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido.* Lisboa: Caminho.
 - (2007): *O Ano da Morte de Ricardo Reis.* Lisboa: Caminho.
 - (2009): *Caim. Romance.* 8.^a ed. Lisboa: Caminho.
 - (2011): *El ultimo cuaderno. Textos escritos para el blog. Marzo de 2009-Junio de 2010.* Madrid: Alfaguara.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1981): *Off-side.* Barcelona: Destino.
- (1983): *Don Juan.* Barcelona: Destino.
 - (1987a): *Yo no soy yo, evidentemente.* Barcelona: Plaza & Janés.
 - (1987b): *Cuadernos de la Romana.* Barcelona: Destino.
 - (1988a): *Filomeno, a mi pesar. Memorias de un señorito descolocado.* Barcelona: Planeta.
 - (1988b): *Los gozos y las sombras. Vol. I: El señor llega. Vol. II: Donde da la vuelta el aire. Vol. III: La Pascua triste.* Madrid: Alianza.
 - (1990): *Crónica del rey pasmado. Scherzo en Re(y) mayor. Alegre, mas no demasiado.* Barcelona: Planeta.
 - (1998a): *Fragmentos de Apocalipsis.* Madrid: Alianza.
 - (1998b): *La Isla de los jacintos Cortados.* Madrid: Alianza.
 - (2007): *La sagalfuga de J.B.* Madrid: Punto de lectura.

EL MITO EN LA NARRATIVA DE GONZALO TORRENTE BALLESTER Y ÁLVARO CUNQUEIRO

Diego Martínez Torrón
Universidad de Córdoba

El objetivo de este trabajo es estudiar las relaciones, diferencias y concomitancias en el tratamiento del mito y la literatura fantástica en la narrativa de Álvaro Cunqueiro y la de Gonzalo Torrente Ballester (Ferrol 1910-Salamanca, 1999), en aras sobre todo a definir los modos narrativos de este último autor que aquí nos concita¹. En el caso de Torrente me centraré en su novela *Don Juan* y compararé brevemente sus recursos con los que analicé hace años en Cunqueiro (Martínez Torrón: 1981, 1985, 1995, 1996, 1997)².

Antes de entrar en el tema quiero hacer una breve referencia al modo en que la narrativa de Torrente fue clásicamente interpretada y enjuiciada por la crítica coetánea.

Gonzalo Sobejano (1975: 231-249) lo incluye entre lo que denomina “autores conflictivos”. Recala en su novela *Javier Mariño* de 1943, sobre la conversión al catolicismo de un marxista. Destacaré en este sentido la importancia que el

¹ La Universidad de Albany va a editar en breve *Mi fuero interno*, los diarios inéditos de Torrente Ballester, que elucidarán su pensamiento y aspectos de su obra. Para su concepción narrativa es interesante la conferencia que dio el autor (2010) con el título de *Literatura española actual* (11 de junio de 1967).

² En Martínez Torrón (1995, 1996), trato del modo en que recogí y compilé los artículos del autor gallego publicados en *Sábado Gráfico*, que me hubiera gustado se editaran completos, y no en las ediciones que se hicieron posteriormente por otros críticos, de modo parcial y ordenados por temas.

En Martínez Torrón (1997) documenté cómo y por qué le retiraron el carnet de periodista en la época de Franco por determinados motivos de su comportamiento picaresco, que ponen en relación su modo fantástico de abordar la literatura y la propia vida.

tema religioso tiene en Torrente, lo que resultará de manifiesto cuando analicemos su *Don Juan* de 1963. A destacar su trilogía *Los gozos y las sombras* de 1957-1962, que creo obra de corte decimonónico en su realismo detallista y su planteamiento un tanto cercano al folletín con intención social, lo que Sobejano considera “duelo entre materia y espíritu”, recogiendo las palabras de Torrente en un ensayo de 1948, “Los problemas de la novela contemporánea”, en el que se indica que en España se ignora el existencialismo, y la crisis formal de Joyce, Huxley y Proust: creo que estos hitos precedentes definen la ruptura que él mismo intenta en *Don Juan* con sus referencias a Sartre; también en los modos formales y narrativos de sus novelas *Off-side* de 1969 y *La sagalfuga de J.B.* de 1972, que fue Premio Ciudad de Barcelona y Premio de la Crítica, y que creo es un texto que se corresponde con obras intencionalmente ambiciosas pero difíciles de digerir para el lector, como también lo fueron *Parábola del naufrago* de 1969, de Delibes, o *Una meditación* de 1970, de Juan Benet, entre otras: era la época a la que se apuntó tarde Cela con *Cristo versus Arizona* (de 1994) y *Madera de boj* (de 1999). Son solo algunos ejemplos de los que habría muchos en la etapa experimental de la narrativa española, que hoy tiene más bien un interés testimonial de reacción contra la novela social que por su propio valor (Martínez Torrón: 1989).

Y aquí, por cierto, una pregunta: ¿es posible que sobre estas fechas Julián Ríos, en su novela *Larva*, que sigue la estela de Joyce, se llegue a burlar de este tipo de experimentación? Resulta que el libro de estudios críticos sobre ella, *Palabras para “Larva”* (Martínez Torrón 1985: 2), en el que yo mismo colaboré siendo joven, acompañando a muy importantes firmas de escritores... ¿se editó antes que la novela! Una verdadera paradoja, broma o simplemente exceso. Tal vez exponente de la época y el estilo. Poco ha quedado con auténtico valor de aquella fiebre experimental en nuestra narrativa.

Para Sobejano (1975: 235-236), *Don Juan* es una obra unamuniana que se enfrenta al empacho del realismo, una fantasía pirotécnica de ideas y aventuras, con cruce de planos imaginativos sorprendentes en sus modos fragmentarios y laberínticos que luego alcanzaron tanta fortuna. Sería obra de idealismo fantástico que lleva al esperpento final.

Sobejano (1975: 239) recalca en el realismo de *Off-side* con técnica de escenas cortas y cambiantes siempre con amenidad; y *La sagalfuga de J.B.* mezclaría realismo e *irrealismo*, nuevamente con el tema de la identidad personal amenazada de anulación, parodia de la novela estructural con sobreabundancia de fantasía y la crítica de la novela dentro de la novela.

Notemos que Sobejano, quien por cierto no estudia a Cunqueiro —reconozco haber sido pionero en su rescate, pues en aquella época estaba ninguneado—, detecta que el tema fundamental de Torrente es la dicotomía entre la realidad y la fantasía.

Por mi parte, añado que en el prólogo de *Don Juan* nuestro narrador toca este tema y parece pedir excusas por la deriva fantástica —bien cierto que prematura, por las fechas de edición— frente al realismo que parecía imponerse desde los estamentos oficiales incluso antifranquistas. Por ello esta dialéctica entre realismo y fantasía me parece importante para ubicar la narrativa de Torrente, que deriva desde sus clásicas narraciones iniciales —*Los gozos y las sombras*, que fue Premio Juan March en 1959, y que prolonga los modos folletinescos de la novela decimonónica— hacia obras que juegan con los planos narrativos. Recuerdo que cuando le conocí, y al invitarle a dar una conferencia en el colegio mayor de postgraduados donde yo residía, le alegró enormemente que calificara su narrativa de *estructural*, algo que creo le define desde el *Don Juan* a *Off-side* y *La sagalfuga* de J.B.

Otro aspecto en que recalca Sobejano brevemente es en la ironía y el humor en Torrente, que yo he estudiado más ampliamente en mi trabajo (Martínez Torrón: 1981) sobre Cunqueiro, autor en quien distinguí cuatro modos de aproximarse a la ironía, en relación tanto con la estética y la belleza como con lo grotesco. Don Álvaro hizo un hermoso prólogo a mi libro.

José María Martínez Cachero (1985: 340-342) alude brevemente a Torrente, pero destaca la importancia de los elementos culturales en su narrativa. Este aspecto cultural veremos que es de suma relevancia para establecer una oposición entre el modo de narrativa fantástica de Cunqueiro y la de Torrente. Considera Cachero poco inteligible la etapa final de Torrente, y documenta que Dionisio Ridruejo presentó y reseñó en Madrid *La sagalfuga*...

Ignacio Soldevila Durante (1980: 144-147) sí estudia a Cunqueiro³. En cuanto a Torrente (1980: 137-144), después de mencionar su falangismo inicial, destaca la profundidad de su saber y su valentía crítica. También la intensa problemática moral, filosófica y religiosa: añadiré que de todo ello da cuenta especialmente *Don Juan*, y avanzaré que en la narrativa de Cunqueiro nada de esto se da, porque a don Álvaro tan solo le interesa el ludismo narrativo, como ya estudié. Añado que es de destacar que Soldevila trate a los dos narradores que nos ocupan de modo sucesivo.

Soldevila considera que *Don Juan* es una fantasía irónica y desmitificadora, novela de la novela de un mito que incluye el proceso de novelar, y mezcla narra-

³ Ignacio Soldevila Durante, *La novela desde 1936*, Madrid: Alhambra, 1980, pp. 144-147 para Cunqueiro y pp. 137-144 para Torrente: insisto en que significativamente a ambos autores los trata de modo sucesivo. Santos Sanz Villanueva, buen conocedor de nuestra narrativa, en *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid: Alhambra, 1980, parece menos favorable a Torrente (p. 21), señala que Goytisolo lo considera burgués (p. 37) y documenta el veto eclesástico y la censura que afectó a *La familia de Pascual Duarte* de Cela y a *Javier Mariño* de Torrente (pp. 39-40), aunque luego fueran autorizadas de nuevo.

tiva y ensayo de un modo profundamente intelectual. Avanzo aquí por mi parte otra idea en el cotejo con la obra de Cunqueiro, en la cual, como ya he estudiado, apenas hay elementos de alta erudición, por más que aborde diversas referencias a temas y personajes míticos y literarios, siempre desde una perspectiva de cultura básica. Cunqueiro no busca el efecto intelectual sino el lúdico —uniendo belleza e ironía—. En cambio creo que Torrente intenta una forma de novela que me parece surge del existencialismo, como veremos, por más que ataque a Sartre en *Don Juan*; pienso que por ello Cachero lo consideró como unamuniano, cuando quizás me parece que la fuente de su pensamiento se encuentra en el mundo francés, el delicioso París literario que se evoca en *Don Juan*.

En fin, Soldevila considera acertadamente un error vincular la fantasía de Torrente al *boom* latinoamericano, pues los matices de la ironía gallega, el escepticismo y el humorismo de su obra abocan a un mundo coherente y propio en el que se racionalizan los mitos y se mitifica lo racional, a través de la burla de las teorías lingüísticas contemporáneas. Sin embargo, yo creo que la narrativa de Torrente se quiere una prolongación justamente de las teorías francesas: del universo existencialista del París sartriano en *Don Juan*. En los juegos con los planos que se dan en sus obras posteriores encuentro una incidencia clara del estructuralismo francés, que fue un gran referente en la época, aunque hoy, después de *Sobre crítica y críticos* de nuestro buen amigo recientemente fallecido Juan Luis Alborg, enjuiciamos con más escepticismo.

Santos Sanz Villanueva (1980: 21) parece menos favorable a Torrente y señala que Goytisolo lo considera burgués (1980: 37) documentando luego el veto eclesiástico y la censura que afectó a *La familia de Pascual Duarte* de Cela y a *Javier Marín* de Torrente (1980: 39-40), aunque luego fueran autorizadas de nuevo.

Vayamos ahora a un breve análisis de la novela *Don Juan* (1963) de Torrente Ballester (1985).

Notemos que ya en el prólogo el autor hace una defensa de la fantasía frente al realismo que antes había practicado. Creo que este alegato forma parte de un cierto complejo de inferioridad de quien va a utilizar las armas de la fantasía frente al realismo de, por ejemplo, *Los gozos y las sombras*. En Cunqueiro es totalmente al revés: la fantasía pura es la clave de su marca literaria, porque siempre estuvo al margen del realismo social imperante en nuestra narrativa en aquellos años, que es el peaje que debía pagarse a la dictadura —palabra paradójica— de los modos literarios. Torrente, más aún Cunqueiro, fueron marginados por la crítica debido a esta causa, y también a la primera vinculación al falangismo. Curioso

que, sin embargo, luego estos mismos poderes culturales que les marginaron, se rindieran admirativamente al *boom* latinoamericano que venía de fuera.

Torrente confiesa que no se identifica con ningún personaje, pero evidentemente la voz del narrador subjetivo creo es la suya (1985: 10). Y en todo caso afirma claramente su admirable individualismo personal como creador.

Su narración se quiere culta, pero no erudita (la obra de “admirables varones cuya principal actividad consiste en acumular saberes gratuitos y lujosos”, 1985: 11). Con socarronería galaica Torrente marca territorio. Notemos que, según he estudiado, la narrativa de Cunqueiro utiliza de modo fantasioso, con un modo de fantasía pura y un concepto personal (irónico/lírico), las referencias culturales.

He mantenido que, aunque Cunqueiro posea una cierta cultura, juega sobre ella y nunca lo hace desde el punto de vista de la erudición, pues lo que pretende es el efecto lírico; su compañero de aventuras narrativas fantásticas Joan Perucho plantea en cambio esta vertiente erudita en el modo fantástico. Torrente ocuparía entre ambos un puesto intermedio: posee cultura, juega con ella, pero lo que le preocupa es el juego con los diversos planos narrativos —insisto en que a Torrente le gustó especialmente mi afirmación de que la suya era una *novela estructural*—.

Torrente, ya en este prólogo, tiene clara conciencia de su insobornable individualismo como creador, algo que generalmente conlleva que, si hay calidad artística en la obra, esta solo sea reconocida en su justo término en la posteridad, que es la que equilibra la balanza. Gran parte de la literatura del siglo xx, desde los años sesenta a nuestros días, tanto en poesía como en narrativa, va a sufrir por esto, quiero dejarlo claro, un replanteamiento crítico respecto a los justos valores de muchos nombres a veces tan alardeados por la amistad de la crítica. El Tiempo y sus lectores son implacables al respecto.

En este sentido me atrevo a afirmar que la novela histórica y la novela policíaca, que son las dos casi únicas formas de edición narrativa en un siglo xxi que parece, por el momento, solo apostar por el *best-seller*, quedarán relegadas por la crítica del futuro, que buscará una novela más creativa y más intelectual. Al menos es por lo que apostamos determinados autores como yo mismo. Es el caso de la obra de Torrente y de Cunqueiro, que —dentro de un prestigio básico ya en su época— fueron más valoradas de modo póstumo, motivo que aquí nos concita.

Torrente es un individualista que escribe desde su independencia estética sobre el personaje más individualista de la mitomanía occidental: don Juan.

La novela se inicia significativamente en Saint Germain de París, en una librería de temas teológicos. El asunto religioso va a estar presente como una verdadera obsesión en toda la obra, así como las alusiones negativas a Sartre.

La narrativa de Cunqueiro debo insistir en que es más lúdica, más fantaseadora. En Torrente prima más la razón y, sin llegar a ser erudito, es más intelectual.

En ambos autores, sin embargo, se rompe la estructura tradicional de la novela: en Cunqueiro con fantasías y pequeños cuentos. En Torrente prima la subjetividad aparentemente caprichosa, pero a la postre intencionada, del pensamiento del personaje. En Cunqueiro no hay este intelectualismo, sino el lirismo que ya he destacado unido a la ironía, ironía que también se encuentra en Torrente, pero que no produce sonrisa sino admiración.

El pensamiento de Torrente y su narrativa son los de un solitario, como Cunqueiro, ambos marginados en su época por una *intelligentsia* gregaria que luego sin embargo aplaudiría obras como *Off-side* o *La sagalfuga de J.B.* sin quizás profundizar siquiera en su experimentalismo sino en su forma.

En esta librería francesa surge ya el tema de don Juan, y desde entonces la novela va poco a poco fascinando al lector, con la fascinación que el propio narrador subjetivo —pronto un personaje más— siente por el tema del donjuanismo, como el mismo Torrente, que nos va embromando en la historia.

En Torrente todo es sugerente e intuitivo. En Cunqueiro todo es más diáfano y sencillo. Torrente es más complejo en su ironía, más misterioso, más fantasmal, más intelectual (Leporello es Ciutti, Catalinón, Sgagnarelle...) (1985: 24).

El trasfondo siempre hermoso de la mágica ciudad de París confiere un ambiente de misterio que se quiere fantasmagórico, más eficaz en el inicio de la novela, que puede llegar a veces a decaer un poco.

Si Cunqueiro enlaza cuentos breves irónico/líricos, Torrente escribe novelas unitarias, perfectamente estructuradas, intelectuales.

En esta novela se juega con la fusión de la voz del narrador subjetivo y la voz de Leporello, que habla como un intelectual y culto *alter ego* del narrador, en su progresivamente desnudada admiración por don Juan. El narrador se desdobra así aportando un juego de estructuras, y el misterio que se va desvelando en la mente del propio narrador-testigo, que es el narrador subjetivo personaje de la novela, que es el narrador Torrente y que es el lector que asiste a este desvelamiento.

La ironía de Torrente le lleva a afirmar que el mal narrador piensa a través de su personaje —lo que, añadido, es precisamente lo que está haciendo en esta novela (1985: 24)—.

Y más ironías: don Juan, el enamorado que enamora, es impotente —ya que nació en Sevilla en 1599— y no puede acostarse con las mujeres que seduce, aunque las haga descubrir la profunda sensualidad oculta que subyace en cada una de ellas.

Cunqueiro también somete a sus mitos a una revisión, pero en su lirismo está ausente esta crudeza intelectual.

En Torrente se muestra el sentido religioso del amor, lo que creo justifica que la novela se inicie en París, la ciudad romántica del amor (1985: 42). El personaje de Sonja —¿Jasón al revés?: aquí me permito preguntar si es un juego de Torrente— indica que la castidad es un homenaje a Dios o a la persona amada, pero también a la ciencia (1985: 50).

Es hermosa en esta novela la referencia al modo en que comienza el amor (1985: 52). Cunqueiro no reflexiona acerca del amor, no especula, simplemente relata pequeñas historias que se unen entre sí a veces de modo delirante, como estudié en mi libro, y provocan efectos tanto líricos como grotescos.

Hay en Torrente así una preciosa alusión al amor (1985: 55)⁴: “Cuando se ama, el nombre estorba. La amada es ‘ella’. Y cuando la nada se posee, cuando es de veras del que ama, entonces se le inventa un nombre secreto, ese nombre que es la clave del amor”.

Para Torrente el amor es una forma de religión, y de este modo creo que enlaza el tema de don Juan con el inicio religioso y teológico de la obra.

Si toda esta novela se construye a partir de un narrador-personaje, creo que hay que tener en cuenta: que este narrador no aporta una pesada carga de subjetivismo al modo romántico o modernista; y que, curiosamente, este narrador no es omnisciente, ya que precisamente el juego de la trama se basa en el modo en que dicho narrador va descubriendo la (fantástica) realidad entre fantasmagorías, que no llegan a la total fantasía pura de Cunqueiro, que he demostrado inclasificable desde la taxonomía de Tzvetan Todorov en su *Introduction à la littérature fantastique* (1970) de la época estructuralista.

Un elemento más de interés en la trama lo aportará la relación entre Leporello y el Diablo, lo que de nuevo ubica la obra en el terreno religioso y teológico de modo heterodoxo. También el tema de la predestinación, que está como sabemos en la base del don Juan de Tirso, aparece aquí a través de una disputa entre diablos, de modo irónico (1985: 78-80). La insistencia en el *leitmotiv* de la teología, que enlaza con el inicio en la librería de París, sirve para acompañar a un tratamiento metafísico, que bucea hasta en la relación entre Fausto y don Juan, y la diferencia entre ambos personajes míticos (1985: 94, parte II.1). Cunqueiro, por el contrario, no busca en la cultura sino recreación lírica y bromista, mientras que Torrente se enreda tanto en la referencia intelectual como en los artilugios y las posibilidades matemáticas de la estructura de la trama.

⁴ Óp. cit. p. 55. Con el nombre genérico de Ella se refería don Jorge Guillén a mi recientemente fallecida esposa. Cfr. ese mismo tratamiento del tema del amor en mi poesía, Martínez Torrón (2003) (2007) (2009).

Hay en la novela un curioso contraste entre la intelectualidad del tema —la predestinación, alusiones teológicas, etc.— y el lenguaje popular, cotidiano y directo en la parte II frente a la I. Es esta parte tan delirante (1985: 86-87) como lo que denominé en Cunqueiro la *lógica del delirio*. Es la peculiar divagación del pensamiento fantástico de Torrente y la fiebre narrativa de Cunqueiro.

Desde su peculiar ironía, después de establecer una relación entre el amor y la posesión diabólica, el narrador se autodefine, y esto me parece importante:

Yo soy un intelectual, de la especie de los sofistas. Ante una situación real, me esfuerzo por entenderla y por reducirla a fórmulas lógicas, lo más claras posibles; pero, si no la entiendo, construyo del mismo modo fórmulas lógicas y claras, sin preocuparme de que sean o no legítimas y duraderas (...) (1985: 101).

Así el propio narrador y el propio Torrente quedan autodefinidos de modo metaliterario en este párrafo.

En fin la obra abunda en referencias irónicas respecto a Sartre y el existencialismo francés, cap. III.3 (1985: 106 etc.). Véase luego la defensa que hace Leporello de Sartre (1985: 261), valiente para 1963, y que muestra el sentido común —racionalista e intelectual empero— de Torrente, que también existe paradójicamente, como he estudiado, en Cunqueiro.

Otros temas aparecen en la obra de Torrente, como la fe religiosa y la fe en la literatura, la identidad del yo y el sueño, la temporalidad, los planos de la narración, la progresiva identificación del personaje-narrador con don Juan —al que va llenando de contenido—, la discusión entre el ser y el crear, la alusión a Baudelaire, etc. Y se concluye que vivir para otro hace feliz, aunque sea un fantasma (1985: 109-110, 117-121, 126-129, 138, 144-146 sobre Baudelaire, etc.).

Un aspecto interesante a destacar, máxime teniendo en cuenta que Torrente tiene un panorama de *Teatro español contemporáneo* de 1957, es la posible relación que podría establecerse entre el teatro profundo de herencia existencialista y esta novela, que gira en vueltas sobre una idea a lo largo de la trama. Incluso más adelante (1985: 295-345) inserta teatro dentro de la novela.

La obra contiene elementos de cambio estructural que aportan interés y novedad en la lectura, así cuando el narrador en primera persona deja de ser el narrador subjetivo y se convierte en el propio don Juan en el capítulo IV, lo que aporta un cambio de ritmo en la trama, aumentando la dosis de poesía con alusiones panteístas:

(...) Llegó un momento en que me sentí como continuación del río, como parte del aire, como metido en el aroma de las flores... Como si de mi ser saliesen raíces que buscaban fundirse a lo que estaba a mi alrededor y hacerme con todo una sola cosa in-

menza. Entonces, mi felicidad llegó a su colmo, y me recorrió el cuerpo una extraña sacudida (1985: 154).

En p. 160 une la experiencia sexual también a la contemplación de la naturaleza, en el capítulo IV.3.

Desde París el escenario pasa a otra ciudad no menos romántica y evocadora como es Sevilla, y creo que es como si pasáramos del don Juan de Molière al de Tirso.

Pero es cierto que luego la novela deriva hacia fantasmagorías delirantes que disuelven la trama, a partir de la relación de don Juan con sus antepasados. Busca don Juan una tercera vía entre Dios y el Diablo. Se ironiza sobre los curas y el catolicismo religioso de la mañana, que se hace compatible con las juergas de la noche (1985: 182-184).

Hay en esta parte de la novela una obsesión por el tema religioso que lastra el sentido de la narración, que llega al absurdo. El misterio inicial de la obra se resiente aquí (1985: 188-231). La narración recobra fuerza, sin embargo, en IV.4, con la cita de don Juan y doña Elvira. Don Juan no ama sexualmente a las mujeres, pero las hace autodescubrirse, y por ello las enamora. Don Juan busca a las mujeres por su enemistad con Dios (1985: 252).

El narrador se transforma de nuevo: de don Juan se pasa al punto de vista del narrador-personaje subjetivo del inicio, en un intento de cerrar el círculo.

En definitiva lo que Torrente ha relatado es el origen del fantasma inmortal de don Juan, con el trasfondo de París, Salamanca y Sevilla.

En letra cursiva, como si fuera una intercalada novela cervantina, inserta un cuento de Adán y Dios con su visión del Paraíso, donde la mujer se convierte en el dios del hombre, y entonces ese Paraíso se torna malo ("Hemos pecado, Eva, contra el amor del Universo, que era el amor de Dios") (1985: 288). El relato es más extenso (1985: 273-288), pero este cuento me parece un tanto ingenuo, aunque pretenda aportar lirismo.

Insistirá luego Torrente en que las mujeres son Dios, y Dios espera a don Juan en el regazo de estas. La mujer sería como el mar (1985: 305 y 308). Leporello sería un enviado del infierno.

El final, con intensidad dramática, recrea la obra teatral sobre don Juan que el narrador presencia con Sonja: la metaliteratura de Torrente incluye el teatro dentro del teatro en la narración, con un don Juan existencialmente cansado de su eterna vida. Es un interesante juego de planos y de géneros que anuncia a *Offside*. Aunque en este punto la intensidad de la obra declina y la ironía queda solo en intento.

Parece por tanto que en esta fase final Torrente pierde un poco el control de la historia, que aboca a una deriva absurda, oscilando entre lo trágico y lo cómico.

Pero en el último momento enlaza con el inicio teológico de la obra: si don Juan es un predestinado, se salvará.

La conclusión, con la familia de Tenorios acusando a don Juan de haber roto las reglas, es una sátira inocente que no creo encaje en la grandiosidad del tema. A Torrente le pierde en este punto su ironía gallega, y este modo de ironía, digamos que cotidiana, empobrece a la narración, si bien le confiere un sentido de teatralidad que contrasta con la fantasía con que ha tratado antes el tema. Pero también es verdad que quizás sea interesante que la novela concluya con este tramamiento teatral, porque teatral es el personaje de don Juan.

En un hermoso guiño conclusivo, el narrador huye de París en tren, y don Juan y Leporello le sugieren que vuelva pronto a la capital francesa.

Como una reflexión personal, me gustaría indicar que quizás la pervivencia del mito de don Juan en la literatura universal tenga una explicación en la transgresión sexual y por ende religiosa de este personaje frente a la moral cristiana occidental, que choca con esta sexualidad desenfrenada y sin otra norma que el propio deseo. Don Juan se erige así en un imán de transgresión respecto a las convenciones sociales del público y la sociedad de la época, y en el romanticismo español, con Espronceda y Zorrilla, cobra su dimensión más alta, su rango metafísico más excelso e inquietante (Martínez Torrón: 2006).

BIBLIOGRAFÍA

- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1985): *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (ed.) (1980): Juan BENET. *Un viaje de invierno*. Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas, 140) (3.^a ed. actualizada, 1998).
- (1981): *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*. pról. de Álvaro Cunqueiro, Sada (Coruña): Ediciones del Castro.
- (ed.) (1985a): Álvaro CUNQUEIRO, *Las mocedades de Ulises*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985 (Austral, 1652).
- (1985b): “Larva, la palabra crítica” (1979), en Juan Goytisolo, Julio Cortázar, Severo Sarduy, Octavio Paz y otros, *Palabras para “Larva”*, Barcelona: Edicions del Mall, 1985, pp. 53-64 (tb. en Diego Martínez Torrón, *Estudios de literatura española*, Barcelona: Anthropos, 1987).
- (1995): “O outro rostro de Alvaro Cunqueiro”, en: *Boletín Galego de Literatura*, 13, Maio 1995, 15-31.
- (1996): *O outro rostro de Alvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación A. Brañas, 1996 (col. Autoidentificación, n.º 13).
- (1997): “Picaresca, fantasía y libertad en la biografía de A. Cunqueiro”, en: *Alfinge. Revista de la Universidad de Córdoba*, 8, 189-194.

- (2003): *Mirar la luna. Poesía completa 1974-2002*, Madrid: Sial.
- (ed.) (2006): José de ESPRONCEDA, *Obras completas*. Madrid: Cátedra (Bibliotheca Aurea).
- (2007): *Adagio al sol*. Sevilla: Algaida.
- (2009): *Fantasmas en la niebla*, pról. de Gustavo Martín Garzo, Sevilla: Algaida.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (1980): *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Madrid: Alhambra.
- SOBEJANO, Gonzalo (1975): *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid: Prensa Española, 231-249.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1980): *La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1985): *Don Juan*. Barcelona: Destino (Destinolibro) (3.^a ed.).
- (2010): “Literatura española actual”, conferencia impartida el 11 de junio de 1967, en la Escuela Española de Middlebury, Vermont, EE.UU. (v. *El Cultural* del diario *El Mundo*, 26-12-2010).

F.

CREACIÓN E IDENTIDAD

LOS NUTRIENTES DE *LA SAGA/FUGA DE J. B.*

Carmen Becerra Suárez

Universidad de Vigo

A Manolo Domínguez, in memoriam.

En 1982, la editorial catalana Plaza & Janés publica una obra de Gonzalo Torrente Ballester, titulada *Los Cuadernos de un vate vago*. La obra, impagable para cualquier investigador en la figura y la creación literaria del autor, contiene la transcripción de las reflexiones, dudas, invenciones, amarguras, alegrías, miedos y fracasos que Torrente dictó a su magnetófono entre el 4 de diciembre de 1961 y el 31 de diciembre de 1976; es decir, comienza dos años antes de su regreso a Galicia en el 64, verano en que se traslada a Pontevedra, y termina un año después de su instalación definitiva en la ciudad de Salamanca, con el éxito de *La sagafuga de J. B.* en el bolsillo y a punto de alumbrar una nueva novela, *Fragmentos de Apocalipsis* (1977).

La lectura atenta y detenida de esos *Cuadernos* resulta de enorme interés y utilidad por lo que revelan —dado que nos permite presenciar, como “testigos” privilegiados, los procesos de invención de un escritor, su intimidad creadora—, pero también es muy significativa por todo lo que omiten. En el sugerente prólogo, titulado «La magia, los magnetófonos y yo», con el que Torrente presenta la publicación, además de explicar su estrecha y cada vez más compleja relación con los magnetófonos, el escritor aclara que:

[e]n estas páginas que siguen no se contiene la totalidad de lo que hablé delante del micrófono entre 1961 y 1976, sino sólo aquello que he hallado y logrado desentrañar. Mi archivo contiene varios kilómetros de cintas grabadas... Muchas otras cintas quedan aún por explorar: acaso alguna vez mis herederos se decidan a recordarlas todas y copiar de ellas lo que valga la pena¹.

¹ Prólogo a la primera edición de 1982, escrito por Torrente Ballester en 1981. Estas cintas a las que la cita se refiere están depositadas en el archivo de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester.

Los *Cuadernos* reproducen, según la N.B. (“Nota Bene”) con la que concluye el prólogo, “exactamente lo grabado *con todas las imperfecciones de la espontaneidad*”². Estas aclaraciones del autor podrían explicar de manera verosímil y satisfactoria los tiempos en blanco que la obra contiene; tal vez, como afirma, no logró encontrar las cintas que faltan, tal vez no fue capaz de descifrar sus palabras por razones técnicas o de desorden personal, como explica, o tal vez no quiso desentrañarse de algunos de sus contenidos. Lo cierto es que los períodos de silencio son frecuentes, pero ninguno tan prolongado como el que abarca desde el 29 de noviembre de 1962 hasta el 3 de junio de 1966, esto es, en tres años y medio el libro no registra anotación alguna³. Durante esos años de ausencia de registros, Torrente descubrirá Pontevedra, su geografía, sus leyendas y sus gentes, que, más tarde, se convertirán en parte esencial del mundo ficcional de *La sagalfuga de J. B.*

Para quienes conocen la complicada e intensa aventura vital del escritor gallego, el silencio al que acabo de referirme resulta, sin ninguna duda, muy elocuente. Entre 1962 —fecha en la que Torrente todavía vive en Madrid y 1966 —último año que vive en Pontevedra⁴ y preparando ya su partida a Albany⁵— sucedieron muchos acontecimientos que modificaron profundamente no sólo su vida personal y familiar, sino también su futuro como inventor de ficciones. La última nota del año 62 recogida en los *Cuadernos*, nota llamativamente extensa, comienza con una frase reveladora sólo para quienes manejen la información necesaria: “Hoy es el 29 de noviembre, con buen tiempo, cansancio, preocupación y muy poco dinero”. A pesar de que las quejas sobre la falta de dinero son frecuentes en sus grabaciones, ésta es la primera vez que se registran. Torrente está cansado y preocupado, pero así como en otras ocasiones le inquieta la ausencia de ideas, el continuo desorden, su sempiterna pereza, la incapacidad para encontrar el narrador adecuado, el descontento con su estilo, con su prosa, la íntima sospecha de que no sirve para este oficio, etc., etc., ahora no podemos atribuir ese temor a temas relacionados con su capacidad creativa: acaba de entregar a la imprenta su última novela, *Don Juan* (abril 1963) y hace apenas un año que ha publicado el tercer título de la trilogía *Los gozos y las sombras: La pascua Triste* (1962); por otra parte solamente un año ha pasado desde la aparición de *Panora-*

² Cursiva en el texto.

³ Entre las cintas del archivo de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester están algunas que contienen parte de este vacío que presentan *Los Cuadernos de un vate vago*.

⁴ Durante estos años, Torrente, por distintas razones (visitas familiares, trabajo, etc.), viajaba con alguna frecuencia a Madrid. Esas cuatro notas registradas en 1966 son una buena prueba de ello.

⁵ La familia Torrente se traslada a Albany, en el estado de Nueva York (Estados Unidos), en agosto de 1966.

ma de la Literatura Española Contemporánea, publicado en 2 volúmenes, que aumenta considerablemente en páginas y en período literario estudiado la edición en un tomo del año 49, titulada *Literatura Española Contemporánea*; pero además, la frase que continúa esa nota del año 62 dice: “Ayer, de repente, se me organizó una novela...”. No se trata pues de fatiga o esterilidad en el trabajo o en la creación, otras son las causas que originan las preocupaciones del autor gallego.

Corrían tiempos de conflictividad, agitación social y represión. El 6 de mayo de 1962 Torrente firma una carta de protesta. La carta, encabezada por Ramón Menéndez Pidal y dirigida a Manuel Fraga Iribarne, Catedrático⁶, estaba firmada por veintitrés personalidades de la ciencia, la política y la cultura, entre las que figuraban Ignacio Aldecoa, Camilo José Cela, Antonio Buero Vallejo, Gabriel Celaya, Alfonso Sastre, Antonio Saura, Faustino Cordón, José María Gil Robles, o algunos de sus viejos compañeros de la revista *Escorial* como Dionisio Ridruejo, Pedro Laín, Luis Felipe Vivanco o José Luis Rodríguez Aranguren. El escrito exigía transparencia informativa sobre los entonces recientes y muy graves sucesos en la minería asturiana, así como soluciones negociadas para los conflictos laborales:

[...] Estamos seguros de que no ha podido ocultarse a su sensibilidad... la gravedad de ciertos hechos que estamos presenciando. La prensa y la radio extranjera nos dan cuenta de que en la región minera de Asturias se produce un movimiento huelguístico de vastas proporciones. Entre tanto la prensa y la radio española permanecen en silencio. [...] las huelgas tienen un carácter económico y reivindicativo... [...] Nos es patente que el malestar social extendido en España constituye un problema grave al que corresponde un tratamiento de sinceración incompatible con unas medidas simplemente silenciadoras y represivas. Es evidente también que la información a la opinión pública no se practica en España con la debida lealtad. [...] proponemos a Ud., si está de acuerdo con nuestra manera de contemplar el problema, que se dirija al Jefe del Gobierno, ejerciendo individualmente el Derecho de Petición, y haciendo presentes sus puntos de vista favorables a 1º- La práctica de la lealtad informativa. 2º- La normalización del sistema de negociación de las reivindicaciones económicas por los medios generalmente practicados en el mundo con renuncia a las maneras autoritarias.⁷

Las consecuencias no se hicieron esperar. Recordemos que la carta está fechada el 6 de mayo; pues bien, el primero de los sucesivos escritos de adhesión, diri-

⁶ Manuel Fraga Iribarne será nombrado ministro de Información y Turismo en julio de 1962; en este momento era catedrático de Derecho Político en la Universidad Complutense de Madrid; un año antes había sido cesado como delegado nacional de Asociaciones de la Secretaría General del Movimiento.

⁷ Fragmentos de la carta. *Manifiestos de Intelectuales* (Madrid, 6 de mayo de 1962). Oviedo, Archivo Histórico de Comisiones Obreras de Asturias. Fundación Juan Muñiz Zapico.

gidos a Menéndez Pidal, es del 23 de mayo, y en él ya se hace constar la existencia de represalias: “Dado que desde la fecha de la carta de ustedes se han producido detenciones y sanciones gubernativas, expresamos nuestro deseo de que tales medidas sean suspendidas”. Como sabemos, además de detenciones y sanciones alguno de los firmantes recibió otro tipo de “castigo”. En el caso particular de Torrente, unos días después de enviado el escrito, se le comunica que se prescinde de sus colaboraciones como crítico teatral en Radio Nacional de España y en el diario *Arriba*; y pocas semanas más tarde se le advierte que no se renovará su contrato de profesor de Historia en la Escuela de Guerra Naval. Por si todo ello fuera poco se prohíbe todo tipo de publicidad sobre sus últimas novelas:

El resumen de la historia es éste: yo firmé, con 80 y tantos señores más⁸, un papel. Arriba, en las alturas colegiadas, se pensó en multarnos con 200.000 por barba, pero se quedó en nada. El único castigado fui yo: prohibición de escribir en el periódico, expulsión de la radio y, finalmente, (ayer, 31 de julio), Manera me invita a rescindir el contrato con la Escuela de Guerra Naval. Hoy (1 de agosto) lo hice. Con pena. La Escuela es el lugar donde me encontré más cómodo de cuantos conocí. En este momento tengo el sol y la luna por míos, y un porvenir venturoso. ¡Viva la Pepa!⁹

Y un par de días después, el 3 de agosto de 1962, escribe: “¿Qué haré el mes que viene? ¿De qué comeremos? ¿Y las 6.000 pts. que tengo que pagar en octubre?”

Torrente Ballester había hecho pública su ruptura con el régimen de Franco y el poder no le perdona y se lo hace pagar. Tras un tiempo de incertidumbre, primero, y de angustia y penuria económica, después; de la reiterada apertura de posibilidades que nunca acabaron de cuajar, Torrente solicita el reingreso en el cuerpo de catedráticos de Instituto: su destino será Pontevedra, ciudad a la que llega en el verano de 1964 como catedrático de Literatura Española¹⁰ del Instituto fe-

⁸ El número de firmantes que cita GTB es el resultado de la suma de los firmantes del primer escrito y de algunos posteriores de adhesión.

⁹ Fragmento de los cuadernos llamados “Mi fuero interno” donados por GTB a la Universidad de Albany (State University of New York), el 10 de enero de 1968, con el mandato de no ser abiertos hasta que se cumplieran diez años de su muerte. Se trata de tres diarios que están datados entre el fin de año de 1954 y el 7 de junio de 1964. La Dra. Joana Sabadell-Nieto, profesora de dicha universidad y única conocedora de su contenido, es la encargada de su transcripción, estudio y publicación. Se aguarda su publicación a finales de este 2012 (véase J. Sabadell-Nieto 2011).

¹⁰ Torrente había ganado las oposiciones a cátedras de Instituto en 1939 —su primer destino fue el Instituto Rosalía de Castro de Santiago de Compostela—, puesto al que renunció por el de profesor de Historia en la Escuela de Guerra Naval de Madrid, en 1947.

menino, y en aquella pequeña capital de provincias se inicia una temporada de sosiego, estabilidad económica¹¹ y plenitud intelectual.

En el *Diccionario de la Real Academia Española*, la palabra *nutrir* se define, en su primera entrada, como “Aumentar la sustancia del cuerpo animal o vegetal por medio del alimento”. Esto es exactamente lo que sucedió a Torrente Ballester en aquella pequeña ciudad del sur de Galicia: la calidad de vida en Pontevedra, el encanto y la belleza de su casco antiguo, el esplendor de su pasado, de su historia, sus mitos, sus leyendas... y las tertulias con los amigos pontevedreses (José Fernando Filgueira Valverde, entre ellos) calman el desasosegado espíritu del hombre y alimentan la imaginación del escritor, cual levadura sobre fértil base, al proporcionarle los materiales con los que levantará el edificio de *La saga/fuga de J. B.* “Estos dos años que pasé en Pontevedra los considero inapreciables. Me siento con nueva savia...”, dice el escritor en una entrevista en *El Faro de Vigo*¹². Por todo ello, en la vida de Gonzalo Torrente Ballester existe una especie de paraíso perdido:

[r]ecuerdo con morriña mis dos años de Pontevedra, ciudad a la que, cíclicamente proyecto volver, como a Palma de Mallorca. Logré hallar en ella un piso en que me sentía holgado con mi familia, cada año creciente, con la ventaja de un abuhardillado en que instalé mi estudio, y que es el centro de mi nostalgia pontevedresa. [...] Con las piedras, iba conociendo también la historia y los hombres de Pontevedra, y acopiando lo que, más tarde, había de servirme como materia de “La saga/fuga...” (Torrente Ballester 1977: 76-77).

confiesa en el Prólogo a *Obras Completas* (1977), y “No hay que olvidar que Castroforte es, fundamentalmente, Pontevedra” (Becerra 1990: 79), insiste en otro lugar. Y así es. Cualquier lector que disponga de alguna información sobre la ciudad, su historia y el pasado gallego identificará enseguida Castroforte del Baralla con el espacio físico y cultural de Pontevedra. A ella pertenecen las calles y las plazas de Castroforte, su geografía urbana, y una numerosa lista de personajes y de sucesos tomados de la realidad pontevedresa de finales del siglo XIX.

¹¹ Además de su sueldo como catedrático de Instituto, GTB ingresa con regularidad el pago por su colaboración, casi diaria, en *El Faro de Vigo*, periódico dirigido entonces por Manuel Cerezas, a quien sucederá Alejandro Armesto y luego Álvaro Cunqueiro (en estos años en la subdirección). Con el título “A modo”, estos artículos aparecieron en el periódico vigués desde julio de 1964 hasta finales de 1968, y mantuvo su colaboración incluso desde Albany, si bien ésta mucho más irregular en su periodicidad. Los artículos que envía desde Estados Unidos llevan el subtítulo de «Notas de un emigrante». César Antonio Molina ha reunido una muy amplia selección de los mismos bajo el título *Memoria de un inconformista* (Madrid: Alianza, 1997).

¹² La entrevista, motivada por la noticia de su marcha a Estados Unidos y realizada por Juan Ramón Díaz, fue publicada el 27 de abril de 1966.

Efectivamente, *La saga/fuga de J. B.*, para muchos la mejor, la más auroral y original novela del siglo xx español, no existiría sin los mitos, la historia, los hombres y mujeres, las piedras y la luz de Pontevedra, sin el secreto de sus rincones; pero tampoco existiría sin la sabiduría de Filgueira Valverde, amigo y fuente principal de información para el autor, o sin el apoyo constante, la admiración y el afecto de Marcelino Jiménez y de Manolo Domínguez, sus amigos y colegas de Instituto. Así pues, en esa ciudad, que tanto añoró siempre, germina la que, probablemente, puede calificarse como su obra más perfecta, también la más extensa, compleja y divertida; novela de muchas páginas, de muchos temas, de multitud de personajes, escrita en Albany (Estados Unidos), con el dolor de la ausencia y la soledad acechándole, salvo el capítulo primero, redactado íntegramente en Pontevedra, en el verano de 1970:

Durante mi ausencia Fernanda había ordenado la casa de Pontevedra, y mi viejo estudio estaba atractivo y cómodo. Tardé poco en reinstalarme. A principios de junio empecé a trabajar, y en dos meses quedó terminado el primer capítulo de “La saga/fuga”. Entretanto me había reincorporado al servicio activo como catedrático, y esperaba que la promesa de permitirme continuar en Pontevedra la cumpliera quien la había hecho. Pero no fue así (Torrente Ballester 1977: 94).

La lectura detenida de los *Cuadernos* corrobora la complejidad y prolongada duración de un proceso de creación; incluso podemos constatar que muchos de los materiales de la novela pertenecen a un proyecto anterior que sitúa el inicio de dicho proceso un par de años atrás. Todo comienza en esa muy amplia y única nota del 29 de noviembre de 1962 que abre paso a los más de tres años de silencio:

Ayer, de repente, se me organizó una novela. 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 como ambiente de una historia novelesca con don M. como protagonista, 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; se organizaran solos e incluso atrajeran nuevos elementos, de modo que tengo actualmente en danza no solamente al bueno de Ramón y a su catedral, sino a don A. T. y sus criadas, a su sobrino, y, claro, a todos los personajes que salen de la academia en sí, de la academia propiamente dicha. Y, además, la historia de B. Bendaña encontró un acomodo en el conjunto, y B. B., convenientemente modificada, se convirtió en personaje. Y, además, con tal fuerza que antes de dormir, B. y la otra muchacha dialogaban solas, y seguí soñando con ellas y me desperté mil veces, y estos dos personajes seguían hablando de sus cosas, y yo como un tonto, medio dormido, escuchaba su conversación (p. 53).

Se trata de un proyecto de novela, titulado *Campana y Piedra*, que fue madurando, corrigiendo y modificando con los años y nunca llegó a feliz final, aunque la mayoría de sus ingredientes pasarán a formar parte del mundo de *La sagalfuga* y de *Fragments de Apocalipsis*; otros nunca llegarán a ver la luz y quedarán sólo en meros esbozos, ideas sin desarrollar, germen, a veces, de relatos o personajes de relatos posteriores. El recorrido es muy dilatado, y de los personajes en la nota anterior citados sólo sobrevivió en *La saga...* la Academia Taladriz y su propietario, Celso Taladriz¹³.

Como arriba decía, el alumbramiento de *La saga...* fue precedido de un trabajo de larga duración y gran dificultad, y algunas de las notas recogidas en los *Cuadernos* consienten rehacer al menos una parte de tan laborioso desarrollo. Poco a poco, la nueva novela se va imponiendo sobre la idea primitiva:

... La clave de esta novela que tengo vagamente pensada y que estos días parece que se impone con más fuerza que *Campana y Piedra*, está en las relaciones de los dos tipos que viven a cada lado del tajo y que hasta ahora eran dos figuras más o menos fantasmales. Y la clave de estas relaciones es que el tipo B. le dice al poeta que A. no existe. Existió y desapareció, y que entonces él, o sea B., ha seguido viviendo como si A. no existiera, y que todos los habitantes del pueblo le acompañan en esa ficción, y cita algunos ejemplos de respuesta colectiva que caracterizan o han caracterizado el pueblo... (fecha incierta, 1967 [entre octubre y noviembre], pp. 92-93).

Sin embargo, una y otra vez, regresan las dudas, las indecisiones, las rectificaciones y vueltas atrás, el temor a no acertar:

Lo importante es que en este periodo de vacilaciones poéticas en que me encuentro he comprendido, primero, que en esto que llamo *La saga* de J. B. hay una materia valiosa, que es el esqueleto de un cuerpo cuya carne espera ser incorporada, espera revestir el esqueleto. 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 de J. B. no era viable. Ahora, con la invención de Barallobre y la de esta ciudad sin nombre en que acontece la acción, y la invención también del mito de Santa Lilaila y algunas cosas

¹³ Sus referentes externos son el colegio Academia de León XIII, de Ferrol, en el que Torrente había dado clases años atrás, y su director y propietario, que se apellidaba Rapariz (Ponte Far 2000). Torrente lo explicita en la nota de noviembre del 62 de los *Cuadernos*: “Y todo consistió en que, primero, pensé o recordé mi vieja academia Taladriz como ambiente de una historia novelesca con don M. de protagonista” (p. 53), si bien en ese tiempo todavía esa “historia novelesca” a la que se refiere no es *La sagalfuga* de J. B.

menores, el tema ha mejorado, ha crecido, se ha desarrollado, y creo que puede volver sin gran violencia a ocupar su lugar en *Campana y Piedra* (19 de diciembre, 1967, pp. 106-107).

Pero la nueva novela emerge cada vez con más claridad:

Pensaba quedarme el domingo unas horas en N.Y., pero la ciudad estaba vacía, lluviosa y sucia. Regresé temprano. Durante el viaje de regreso pensé muchas cosas, entre otras en *La Saga de J. B.*, que sigue modificándose, y, de pronto, empezó a organizarse de otra manera, con personajes nuevos, quizá precisamente a causa de esos personajes nuevos que se me metieron ahí. Estos personajes son las tías de Lilaila, se me aparecieron como una mezcla de mis propias tías, de las señoritas de Mendoza, de Pontevedra, y de aquellas de Tejerina, de Estepona, una muy mentirosa (15 de enero, 1968, p. 114).

Poco después hay ya muestras claras de esa emergencia. El diario registra el 2 de febrero de 1968: “La novela va creciendo en mi imaginación, va tomando cuerpo, a veces me sorprende a mí mismo hablando solo, hablando y respondiéndome, es decir, repitiendo el diálogo de mis personajes...”. Y, tres días más tarde, por fin se libera de las ataduras de su lugar de nacimiento (5 de febrero de 1968):

... ya tengo la novela en la cabeza, ya la tengo prácticamente hecha. Las cosas se han ido organizando solas, y eliminando solas. Ha podido más la sociedad creada en torno a J. B., que la que había inventado en *Campana y Piedra*. [...] *C. y P.* ha perdido ya todo interés para mí. Serán seguramente materiales que nunca podré publicar, al menos en ese ambiente y en esa novela (5 de febrero, 1968, pp. 121-122).

El título casi definitivo no aparecerá hasta el 20 de febrero de 1970. El primero será *La saga de J. M.*: “Llamemos a esta parte de la novela *La saga de J. M.*, tiene que ser una narración en primera persona...” (23 de junio, 1967). Luego, *La saga de J. B.*: “Hoy es el nueve de diciembre a las nueve y media de la noche. Tengo cincuenta y tres folios de *La saga de J. B.*” (9 diciembre, 1967). Por último, el que ya conocemos, *La saga/fuga de J. B.*, aunque todavía duda si poner, o no, un guion o algún otro signo entre los sustantivos “saga” y “fuga”:

Lo de hoy no sé si será una tontería, pero creo que es una ocurrencia que conviene consignar y se refiere al título. Me da la impresión de que *La saga de J. B.* queda un poco en el aire, no suena. *La saga de J. B.* carece de eufonía y, entonces, toda vez que en el proyecto anterior he hablado de una composición en forma de fuga, se me ha ocurrido que podría llamarse “La saga fuga de J. B.”; fuga en su doble sentido, porque,

por una parte, y si insisto en esta idea y si me sale, señala un modo de composición, y por otra parte, si no cambian las cosas, y parece que no cambiarán, la novela se resuelve en una serie de fugas y la fuga es uno de los temas de la novela, saga fuga, “Saga fuga de J. B.”, pues parece que suena mejor “La saga fuga de J. B.”. “Saga-fuga de J. B.”. Sí, evidentemente suena mejor, y es más completo (p. 192).

Por fin, el 10 de agosto de 1971, la novela está terminada:

Hoy es martes diez. Estoy en Madrid y tengo aquí delante, encima de la mesa, un razonable montón de cuatrocientos y pico de folios con *La Saga Fuga* puesta en limpio, y esta mañana he entregado a Merceditas, por fin, el prólogo y el epílogo: el prólogo, al cual he dado, no sé por qué, el título de “Incipit”, y el epílogo, al que he titulado “Coda”. La coda me salió en un par de horas. [...] 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! Y ahora falta saber si va a servir de algo o no va a servir de nada (p. 247).

La sagalfuga de J. B. se publica en abril de 1972, en la editorial catalana Destino. Muy pronto aparecerán reseñas y artículos que evidencian la elogiosa, a veces incluso entusiasta, acogida de la crítica¹⁴. Así se expresaba, por ejemplo, Pere Gimferrer:

He leído pocas novelas tan divertidas como *La sagalfuga de J. B.* Pocas, también, regidas por tal lucidez creadora. El libro es una obra maestra. No se puede pedir mayor dominio del relato, más inteligencia, más pericia en una construcción cuya complejidad resulta una fastuosa pirotecnia. Una rareza, una admirable rareza...¹⁵

Y lo que sigue, con anécdota incluida¹⁶, son algunas de las frases con las que Rafael Conte saludaba la publicación de la novela:

¹⁴ Sobre la recepción de *La sagalfuga de J. B.* es excelente el artículo de José A. Pérez Bowie (2003), pp. 101-127. Entre las reseñas que se escriben tras la publicación de la novela véanse, por ejemplo, las que siguen: Dionisio Ridruejo (*Destino*, 19-8-1972), Santiago Rodríguez Santerbas (*Triunfo*, n.º 517, 26-9-1972), Enrique Sordo (*La Estafeta Literaria*, n.º 501, 1972), Antonio Blanch (*Reseña*, n.º 58, octubre 1972), José Domingo (*Ínsula*, n.º 312, noviembre 1972), Andrés Amorós (*El Urogallo*, n.º 20, marzo-abril 1973), Carmen Martín Gaité (*Cuadernos para el diálogo*, n.º 118, julio 1973), José M.ª Alfaro (*ABC*, 6-4-1973), M. Vilanova (*Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 272, 1973), Martín Vilumara (*Camp de l'Arpa*, n.º 5, 1973).

¹⁵ Véase Pere Gimferrer (1972), p. 32.

¹⁶ Rafael Conte escribe la primera crítica de *La sagalfuga de J. B.* cuando todavía la novela no había sido publicada. Torrente pide a Vergés, el editor de Destino, que le envíe las pruebas

Y su nueva novela, que debe haber aparecido estos días en librerías, es, en primer lugar, una explosión, un canto a la libertad del creador. [...] Naturalmente esta fiesta, esta asombrosa explosión, está destinada a ser un libro difícil, minoritario; su lectura exige una carga cultural poco común [...] Creo que se trata de una de las mejores novelas de estos últimos lustros, comparable a las otras dos grandes obras de su autor también, y un producto de cultura, de inteligencia y de imaginación que rebosa talento y sabiduría¹⁷.

En la nota del 18 de octubre de los *Cuadernos*, se registra:

[a]yer estaba contento porque había recibido una carta de V. con algunas críticas. La carta de V. me dice que *La saga* va muy bien; que van vendidos inexplicablemente tres mil ejemplares y que en el mundo literario no se habla de otra cosa: supongo que se referirá al mundo literario de Barcelona (p. 305).

Las ventas son un éxito. En noviembre sale al mercado la segunda edición. La novela obtiene el Premio de la Crítica y el Premio Ciudad de Barcelona.

Con José Bastida¹⁸, un insignificante profesor de gramática, feo, casi grotesco, pobre, hambriento, solitario y dotado de una increíble imaginación; protagonista, narrador y único responsable de la ficción contada, nos instalamos en Castroforte del Baralla, capital de la quinta provincia gallega, aunque por razones ciertamente increíbles, no figure en los mapas, ni en los libros de texto. Castroforte tiene, como cualquier otra ciudad, un pasado histórico perfectamente conocido y estudiado, según Bastida, claro: fundada por Argimiro el Efesio, repoblada por

de imprenta a Rafael Conte. El editor las envía. El crítico lee la novela y, entusiasmado, escribe una crítica que publica el 24 de febrero de 1972, en el suplemento *Informaciones de las Artes y las Letras*, del diario *Informaciones*. Pero dificultades con la censura retrasaron la publicación de la novela más de dos meses (Conte 2003: 67).

¹⁷ Véase Rafael Conte (1972). El artículo completo, titulado «Torrente Ballester un “olvidado” tenaz», está reproducido en *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*, n.º 1, 2003, pp. 74-79.

¹⁸ El personaje, que procede del proyecto *Campana y Piedra*, está inspirado en un maestro de escuela al que Torrente conoció en Ferrol: “Don M. M., el pobre, [...] es un maestro de escuela, no sé si ferrolano, pero que vive en Ferrol hace muchos años, licenciado en Filosofía y Letras, siempre con mala fortuna, cuyo físico es impresionantemente feo: tiene unos brazos y unas manos que yo creo que le pasan de la rodilla, desmedrado, camina a tumbos y da unos sombreros que casi le llega a los suelos el sombrero. Este hombre, que sabía mucha gramática [...], era además poeta, poeta de un cursi sublime, buenísimo, buenísima persona, hombre blando, débil, de gran corazón [...]. Fuera de sus circunstancias familiares, lo traslado íntegro a la novela, con la diferencia de que, en vez de licenciado, el hombre está intentando licenciarse” (*Cuadernos*, 53-54).

una tribu ártabra, destruida por el romano Celso Emilio, invadida luego por las tropas napoleónicas y cantón independiente durante la República (quizás durante las dos Repúblicas). En Castroforte hay dos ríos: el Mendo y el Baralla. La ciudad vieja está presidida por la Colegiata o Santa Iglesia Basílica do Corpo Santo Iluminado, también hay un ensanche o zona nueva; tiene emisora de radio, un periódico, conventos, boticas y tiendas de diversos artículos; fábricas (por ejemplo, la de gaseosas, la de conservas...), un banco de Galicia y otro del Bierzo; fondas y hoteles, cafés; tertulias, una Real Sociedad Lírica y un Secreto Clandestino Círculo Espiritista y Teosófico. Familias de rancio abolengo: los Barallobre, los Barrantes, los Elviña, cada cual con su historia a cuestas, y ciudadanos anónimos; y no podía faltar el núcleo de poder representado por el presidente de la Audiencia, el gobernador, o Poncio, el comisario y un presbítero ultraconservador, don Acisclo Azpilcueta. Castroforte es, pues, salvo por algún que otro detalle, como cualquier otra pequeña capital de provincia, como Pontevedra. De ella procede el paisaje urbano de Castroforte, y, como ya hemos adelantado, muchos de sus principales personajes: Lilaila Souto (Carolina Otero o la Bella Otero¹⁹), la tía Clotilde (Soledad Muruais, en la realidad), don Perfecto Reboiras (don Perfecto Feijoo y su afamado loro, el hoy muy popular loro *Ravachol* de los carnavales pontevedreses), los hermanos Muruais y la biblioteca de la casa del Barco (del Arco, en realidad), don Torcuato del Río (trasunto literario de Manuel Murguía) y algunos otros de desigual interés. Pero además de las figuras reales sobre las que se construyen los personajes de ficción, Pontevedra aporta su legendario origen: el mito fundador de Teucro²⁰ (en la novela, los Efesios, también de Asia menor) y el mito del Corpo Santo sostenido por el gremio de mareantes de la zona y conservado en una Santa Iglesia Basílica, en cuyo trasvase poético hoy sabemos que Torrente uti-

¹⁹ A pesar de la fantástica biografía que la Bella Otero (actriz, cantante y bailarina, y una de las mujeres más famosas de la *Belle Époque* francesa) construyó para sí misma, Agustina Otero Iglesias nació en Valga, pequeña localidad de la provincia de Pontevedra, muy próxima a la capital, el 19 de diciembre de 1868. En agosto de 1879, cuando tenía once años, fue violada por un vecino, Venancio Romero, más conocido como *O Conainas*, que huyó a América. Vive algún tiempo en Compostela, Lisboa, Barcelona y Marsella, hasta que en 1890 un empresario neoyorquino, Jürgens, gerente del Eden Musée, la lleva a París, donde comienza su vida artística (cfr. Carmen Posadas, *La Bella Otero*, Planeta, 2001).

²⁰ Una leyenda que data del siglo XV dice que el arquero griego Teucro, después de la Guerra de Troya, viajó a Occidente y fundó la ciudad de Pontevedra. Sin embargo, no se conoce la existencia de colonia griega alguna, ni fueron nunca encontrados restos arqueológicos griegos en los alrededores de la ciudad del Lérez. Probablemente el origen de esta atribuida fundación se encuentre en la errónea lectura del nombre de uno de los pueblos prerromanos asentados en la zona: los Helenii (de discutida procedencia celta). En la ciudad, Teucro da nombre a una de las plazas del casco histórico.

lizó algunos de los rasgos arquitectónicos del monasterio de Armenteira, situado en la pequeña localidad del mismo nombre, muy próxima a Pontevedra²¹.

Pero la imaginación no se detiene y van surgiendo nuevos elementos que enriquecen la situación elevándola casi a la categoría de disparate. A pesar de las características tan comunes a cualquier ciudad de provincias, hay aspectos que la segregan de lo ordinario y le otorgan otra naturaleza, que le proporcionan identidad diferenciada y la sitúan por encima de lo corriente, dotándola de carácter fantástico; porque, cuando los ciudadanos de Castroforte se ensimisman en algún tema que a todos preocupa (por ejemplo, cuál de los dos sexos, masculino o femenino, posee más nombres, o por qué los estorninos han invadido la ciudad), la ciudad se desgaja del suelo, asciende por los aires, levita. Tal era su estado cuando los topógrafos llegaron a Castroforte y, naturalmente, no la encontraron, por eso no figura en los mapas. Bastida es testigo de esa singular naturaleza voladora de Castroforte:

Estaba la ciudad metida en la niebla [...] Recorrí varias calles arrimado a las paredes, tentándolas como un ciego, y, de repente, me encontré al borde mismo de la niebla, que parecía cortada a pico como el precipicio de una montaña: un escalofrío me sacudió los tuétanos y, afortunadamente, me paralizó: un paso más y me hubiera caído en el abismo [...] Me levanté y me acerqué al seto que cerraba la plazoleta detrás del busto, metí la cabeza entre las ramas de mirto, y fue como asomarme a una ventana abierta, a una nada en que no hubiera más que crepúsculo... Yo estaba en Castroforte, pero Castroforte no estaba en su sitio [...] se asemejaba a un árbol gigantesco al que un tifón hubiera desgajado de su asiento... había tumbas abiertas por debajo, y sótanos sin suelo, escaleras que terminaban en el aire, alcantarillas sin base, raíces de árbol sin tierra nutricia, cimientos sin apoyo, tubos de pozo sin agua y agua de pozos sin tubo, así como los tendidos subterráneos de la electricidad y el gas (*La saga/fuga*, pp. 214-215).

Así pues, ese espacio tan común se metamorfosea y alcanza lo extraordinario. Pero no es el espacio la única singularidad de la novela, algunos de sus personajes poseen idéntica naturaleza. Aludo a los J. B., los pretéritos, pero cuyo recuerdo gravita permanentemente sobre la ciudad: el Obispo Bermúdez (hereje), el Canónigo Balseyro (nigromante), el Almirante Ballantyne (invasor naturalizado, por ser también un “celta” sometido a los “godos” de su isla) y el Vate Barrantes (revolucionario); y los J. B. presentes: Jesualdo Bendaña (profesor en Norteamérica y Traidor por antonomasia), Jacinto Barallobre (el desgraciado) y José Bastida, profesor de gramática y muerto de hambre, narrador de la historia. Los J. B., que

²¹ El descubrimiento de las fotografías realizadas por GTB y los dibujos trazados por su mano, acompañados de notas manuscritas, sobre esas fotografías, así lo prueban (archivo fotográfico de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester).

simbolizan el mito del sebastianismo²² (mito atlántico, todavía muy vivo hoy en Portugal), existen como resultado de la creación colectiva de una comunidad que deposita en ellos la esperanza de la liberación, liberación de la opresión que sobre los castrofortinos ejercen los “godos”, invasores y detentadores del poder.

Si el mundo masculino está presidido por la saga de los J. B., el femenino viene regido por la tradición del “Corpo Santo”, vinculado, por derecho de propiedad, a una de las familias nobles, los Barallobre. El culto al Cuerpo Santo se transmite por línea femenina. De esta manera, en oposición a la popular tertulia masculina, la Tabla Redonda, que por caminos intelectuales reconstruye, inventa, el pasado de Castroforte, desde los orígenes hasta la ocupación por los godos, y afirman la proximidad del regreso de J. B., es decir, del salvador, se sitúa el núcleo femenino de las Palanganatas, de clara simbología sexual que, por vía experimental, conocen el inminente advenimiento del J. B. redentor, e intentan identificarle. En uno y otro caso, se cree que el salvador pertenece a una familia noble. De ahí lo paradójico que resulta el descubrimiento de Bastida: no sólo él es también un J. B., sino que además es el auténtico redentor; al fin y al cabo, él es el inventor de toda la historia, y quizás porque la única salvación reside en las palabras que, sometidas a la imaginación, crean el mundo.

Voy a detenerme ahora en alguno de los nutrientes que hicieron crecer la aventura narrativa y se convirtieron en personajes o en motivos de la novela, más o menos transformados por la fértil imaginación, la fantasía y la enciclopedia cultural del autor:

EL CUERPO SANTO ILUMINADO

El Cuerpo Santo representa la tradición de los santos venidos por el mar. El mito de santa Lilaila de Éfeso se inscribe con facilidad en la serie de leyendas de santos que llegan a la costa en una barca de piedra —hecho en sí mismo extraordinario—, mito oral con una notable presencia en la cultura gallega, pero también en Portugal, en Bretaña y, en general, en todas las costas del Atlántico²³. La

²² Mito apoyado en la leyenda del histórico rey Don Sebastián de Portugal, desaparecido en la batalla de Alcazarquivir, contra los moros. Unos dicen que murió, pero no hay certeza porque su cuerpo nunca fue encontrado; otros afirman que sigue vivo y que regresará algún día para redimir a su pueblo. De la negativa del pueblo portugués a aceptar la muerte del rey Don Sebastián nace el mito del sebastianismo, concreción lusa de los viejos mitos redentoristas.

²³ Entre otros, por el mar y a bordo de barcas semejantes, dice la tradición, llegaron también A Virxen da Barca (Muxía), san Juan de Misarela (A Pobra) y san Andrés de Teixido. Véase, para este tema, Alonso Romero (1991: 249-267). Véase, además, Taboada Chivite (1980: 145 ss.).

mezcla de esta leyenda con el hecho histórico de la existencia en Pontevedra de la “Cofradía de los mareantes do Corpo Santo” proporciona a Torrente el material para el culto al Santo Cuerpo Iluminado de santa Lilaila²⁴, en la Colegiata de Castroforte del Baralla. El propio autor explica el porqué de la utilización de este mito: partiendo de materiales históricos, los recrea, los transforma y sustituye para obtener lo que sus fines requieren:

Pontevedra, según la leyenda, fue fundada por el Teucro, [...] El Teucro fue un fugitivo de Troya. De manera que los personajes que fundan Pontevedra vienen de la ribera del Asia Menor. La sustitución es fácil: Éfeso ¿por qué? Porque si Castroforte lo fundan los Efesios traen naturalmente el culto a Diana e instalan un altar en este lugar que colonizan. ¿Por qué vienen los efesios a Castroforte? Vienen buscando casiterita (que es la justificación que se da al periplo de los griegos hasta llegar a las Islas Casiteritas, que no sabemos cuáles son; es igual). El hecho es que son personajes de la costa de Asia —como el Teucro— que buscan casiterita [...] Argimiro el Efesio en vez de encontrar casiterita, encuentra lampreas y establece una relación comercial entre Castroforte y Éfeso, que es el comercio de lampreas.

Cuando sucede la lucha de los iconoclastas hay una mujer mártir cuyo cuerpo hay que esconder a la venganza de los iconoclastas, este cuerpo se mete en una barca y se entrega a su suerte [...] Aquí interviene el tercer factor que es el de los santos llegados por el mar [...] Pero ahora en lugar de un santo de palo es un cuerpo santo, tomando aquí el tema de la santa eslava Hilda de Kurlandia, que bajaba por el río Neva en un ataúd iluminado, que me aporta un dato nuevo: el Santo Cuerpo Iluminado [...] Este cuerpo tiene la función de constituir la rivalidad con Villasanta de la Estrella: las dos tienen Cuerpos Santos y ambos atraen y, de ahí, surge una situación determinada: la lucha de los mitos atlánticos contra los mitos terrestres (Becerra 1990: 78-79).

De aquí deriva el culto al Corpo Santo Iluminado en Castroforte, reliquia vinculada estrechamente a las lampreas del Mendo y, por tanto, con una importante actividad comercial de Castroforte. De hecho, cuando roban la reliquia, las lampreas desaparecen del río: “Veciños, veciños, roubaron o Corpo Santo”, grita la Tía Benita dos Carallos en la primera frase de la novela; situación esa, la del robo, que desencadena la escritura del discurso.

Como hemos dicho, en Pontevedra existió la “Cofradía de los mareantes do Corpo Santo”, a la que pertenecían armadores y marinos de todas las Rías Bajas gallegas. Esta cofradía comerciaba en Italia, Francia y Portugal, exportando varios productos. Fue la cofradía la que construyó en el barrio de pescadores la Basílica de Santa María de Pontevedra, donde se encuentra la capilla dedicada al Corpo

²⁴ Santa Lilaila existe solamente en el folclore, donde abundan las alusiones a la misma.

Santo, referente real, sin duda, de la capilla de la Colegiata de Castroforte de la que “roban” la reliquia (cfr. Castroviejo 1960: 445-446).

LOS LOROS DE CASTROFORTE DEL BARALLA

[e]n Castroforte del Baralla había tres loros notables: el de Clotilde Barallobre, que hablaba en latín, sí, pero un repertorio limitado de frases y canciones que repetía sin ton ni son; el de don Acisclo Azpilcueta, de quien su amo pregonaba maravillas, pero que nadie las había visto, y que debía de ser un loro oligofrénico y zampatortas, porque aguantaba al preste y, por fin, el suyo, cuyas hazañas eran del dominio público y no había por qué ponderarlas, pero que entre otras cualidades tenía la de su longevidad, y que en tantos siglos había almacenado un saber incalculable y oculto, y que él estaba buscando la palabra clave que le hiciese recordar los hechos pasados en una serie ordenada, al mismo tiempo cronológica y temática, de tal manera que respondiese agrupando los hechos en filas o en columnas... (*Sagalfuga*, p. 278)²⁵.

La cita reproduce las palabras, mediadas por Bastida, el narrador, de un divertido personaje llamado don Perfecto Reboiras, alias *La tumba*, farmacéutico, dueño de la botica y de un loro muy famoso en el pueblo, ese loro que compara su dueño con los otros dos de Castroforte.

El personaje está inspirado en otro don Perfecto, apellidado Feijoo Poncet²⁶, que regentó la farmacia de la calle Peregrina, en Pontevedra, y que, efectivamente, tenía un loro, famoso por su capacidad oratoria y por su carácter provocador, y que hoy, con el nombre de *Ravachol*, es el centro de la celebración de los carnavales de la ciudad del Lérez. Don Perfecto Reboiras, el personaje de la novela, aparece por primera vez en los *Cuadernos* (nota del 31 de julio de 1969) hablando con Bastida acerca de la balada periódica mixta del tornillo y de la tuerca:

Inventé otra cosa que me va a ser más difícil de reconstruir porque había un elemento rítmico que he perdido, y es una balada que don José Bastida escribe en su idioma en la que cuenta los amores de un tornillo del 12 con una tuerca del 7, amores imposi-

²⁵ Todas las citas de la novela corresponden a la primera edición crítica publicada por la Editorial Castalia en 2010.

²⁶ Entre otros rasgos reseñables de este famoso pontevedrés, interesa aquí destacar su capacidad para lograr reunir en una tertulia, en la rebotica de su local (o, cuando el tiempo lo permitía, en el banco de piedra exterior), a importantes personalidades de la política, las artes o las letras. La tertulia de la botica de don Perfecto rivalizaba con otras, también célebres, como la de Jesús Muruais en la Casa del Arco (Casa del Barco, en la novela) (véase Landín Tobío: *De mi viejo carnet*).

bles, o por lo menos difíciles. [...] Entonces, esta balada puede tener cuatro estrofas y después otras cuatro y la novena es la que repite la quinta. Don Perfecto le pregunta si esto no lo termina y él le dice que no, que no termina por eso, porque es una forma de fracción periódica mixta (pp. 180-181).

En la novela conocemos a don Perfecto en el periódico local, lugar al que acude a una reunión, convocado por Belalúa, para discutir el asunto del artículo en defensa de la estatua de Ballantyne:

Don Perfecto Reboiras, hijo único de hijo único, y padre de un hijo único, aunque tonto, era propietario de un loro y de una botica, que le venían, por parte de su madre, de la familia Montenegro. La botica había sido fundada en 1849, y, entonces, el loro ya estaba allí y ya era viejo. Sobre la ancianidad del loro corrían varias leyendas²⁷. El loro, a veces, sobre todo en las noches oscuras del estío, dejaba escapar frases en gallego medieval, frases guerreras de aliento, órdenes de ataque y de defensa; otras veces se dirigía a personas desconocidas u olvidadas: las llamaba por su nombre y les preguntaba por su salud y por su fortuna. Se decía que la inmensa memoria del loro de Reboiras había almacenado los recuerdos de la ciudad desde su fundación (*Sagalfuga*, p. 57).

El narrador aprovecha la llegada del personaje para introducir una serie de breves relatos secundarios en los que nos informa de las privilegiadas y extraordinarias facultades del loro de don Perfecto. Algunas de esas facultades son atribuidas por los pontevedreses al loro *Ravachol*²⁸ del boticario Feijoo.

El segundo loro de Castroforte del Baralla pertenece a Clotilde Barallobre, alias *La caña pensante*, “apodo de misteriosas referencias, más bien ininteligible-

²⁷ Filgueira Valverde sugiere, no sin ironía, que *Ravachol* pudiera tener como remotos antepasados a los papagayos que traía la flota franco-española procedente de América, que fue hundida por la anglo-holandesa en el estrecho de Rande, en 1702. Las únicas supervivientes del hundimiento fueron las aves, que se dispersaron por diversos lugares próximos. Una de ellas fue acogida en Pontevedra y expuesta en una jaula en la plaza, junto al Ayuntamiento (*Adral*, 1970).

²⁸ Famoso anarquista y terrorista francés, François-Claudius Koenigstein, más conocido con el nombre de François Ravachol. Ejecutado en la guillotina, en 1892. Perfecto Feijoo puso ese nombre al loro cuando el animal llega a sus manos en 1891. De él se cuentan innumerables historias, por ejemplo que se encaraba hasta con doña Emilia Pardo Bazán, quien un día amenazó con desplumarlo al ser recibida con todo tipo de improperios y procacidades. Cuando la condesa parecía más irritada, *Ravachol* zanjó la situación llamándola “¡Putá!” De las historias atribuidas al loro de la botica de don Perfecto dan cuenta los más destacados memorialistas pontevedreses del siglo XIX, entre ellos Prudencio Landín. El loro *Ravachol* muere el 27 de enero de 1913, como reseña copiosamente la prensa local, y su velatorio, despedida y entierro se convierten en una celebración mezcla de pesar y alegría carnavalesca.

bles...” (*Sagalfuga*, p. 250) y hermana/madre de Jacinto Barallobre. Este personaje es mencionado por primera vez cuando se habla del loro del boticario; en el pueblo se decía que Clotilde poseía un loro que hablaba en latín, al que llamaba *Obispo* o *Don Jerónimo*, que no era más que una copia del loro de don Perfecto Reboiras, “verdadero pastiche del de Reboiras” (*Sagalfuga*, p. 57), dice el texto. Clotilde muere dos veces, de dos maneras diferentes, y ambas a manos de su hermano/hijo, Jacinto Barallobre, hacia el final de la novela.

Algunas de las circunstancias de Clotilde Barallobre proceden de la pontevedresa Soledad Muruais Rodríguez, tía política del amigo de Torrente, José Fernando Filgueira Valverde²⁹. Soledad Muruais, hermana de Jesús y Andrés Muruais, de los que luego hablaremos, vivía en un pazo urbano —pazo que se conserva hoy y que está situado en el centro histórico de Pontevedra— con muchos y diferentes animales. Señala Ponte Far que José Filgueira la dibuja como un personaje disparatado y divertido; recuerda que en casa de Soledad vivían “un mono, un burro —un platerito— que andaba suelto por el salón, papagayos, cotorras, y perros, muchos perros, que repartía entre sus amistades según se iban reproduciendo”. Y continúa: “Cuando uno de los perros ascendientes —el padre o la madre— se moría, mandaba a cada uno de los propietarios de perros de esa ascendencia unos lacitos negros para que pusiesen al vástago de luto...” (Ponte Far 2010: 73).

El personaje formaba parte del proyecto titulado *Campana y Piedra*. Los *Cuadernos* registran su primera presencia en la nota del 13 de noviembre de 1967:

Estoy ahora con la llegada de Julia por la mañana con el café; después, al bajar don Joseño y encontrarse con el espiritista se enterará de la supuesta muerte de Barallobre. Ida a su casa. Entonces, todavía Barallobre tiene una hermana que le abre la puerta con un loro en un hombro y un borriquito detrás. Fidelidad a los Muruais (p. 97).

y la novela muestra esa fidelidad que se afirma en los *Cuadernos*:

Todo el mundo conocía la afición de Clotilde a los animales, y que andaba siempre en casa precedida de un borriquito (El Vate), con el loro en el hombro (El Obispo), un gatito en el brazo (El Brujo) y un perrito chiquitín en el bolsillo del delantal (El Almirante) (*Sagalfuga*, p. 282).

²⁹ Escritor, investigador, crítico e intelectual gallego. En los años en que vive Torrente en Pontevedra, José Fernando Filgueira Valverde es el director del museo (1940-1986) y alcalde de la ciudad (1959-1968). Soledad estaba casada con su tío, Pedro Martínez, que fue también alcalde de Pontevedra.

Comprobemos ahora cómo se traduce la situación anotada en los *Cuadernos*, en la versión definitiva de la novela. Bastida acude a la casa de Barallobre:

Bastida sintió un trotecillo corto que golpeaba por unos escalones de madera, y el paso humano de alguien que bajaba también. Después, se abrió la mirilla de bronce, y unos ojos grandes, azules, le contemplaron. Alguien dijo algo, al otro lado, algo que fue respondido con los gritos y carcajadas de un loro. Se abrió la puerta. “¡Pase, pase!” El asno asomaba la cabeza gris, de ojos entristecidos; el loro, en el hombro de Clotilde, agitaba las alas. “¡Pase, pase! Estos animalitos son inofensivos, son las mejores personas del mundo”. Bastida, con la boina en la mano, ascendió dos escalones de piedra y pisó el umbral. “Se los presentaré, aunque quizá ya haya oído hablar de ellos. Este es Ballantyne, el loro es el Obispo. El gato se llama Balseyro, pero yo le llamo el Brujo, y este perrito tan cariñoso es mi abuelo Joaquín. Usted también es Jota Be, ¿verdad?” (*Sagalfuga*, p. 298).

El tercer loro pertenece a don Acisclo Azpilcueta, personaje nombrado por primera vez en los *Cuadernos*, en la nota del 31 de agosto de 1967: “El buen camino está, por ejemplo, en la llegada de don Acisclo, don Asclepiadeo o algo así, que era canónigo de la Iglesia-catedral de la Isla de San Balandrán, de San Brando; que naufragó frente a las Sisargas” (p. 99). En esta nota Torrente reflexiona sobre la naturaleza de la fantasía que busca para la novela que reside en “la materia en sí” (p. 99) y no en la palabra. Páginas más adelante, el propio autor recuerda que don Acisclo, como los dos anteriores, procede del proyecto *Campana y Piedra* (nota del 13 de noviembre de 1967):

Entonces, don Acisclo, que también viene íntegro de «Campana y Piedra» con armas y bagajes, es el que pretendía nada menos que expurgar la biblioteca. Don Acisclo es el que quiere, cuando la guerra, apoderarse de la biblioteca y expurgarla. De manera que la trasposición de este señor nos da ese canónigo que cambio de nombre en cada historia... (p. 99).

En la *Sagalfuga*, don Acisclo es un canónigo intransigente, ultraconservador y represor cuya primera comparecencia se produce ya al comienzo del “Incipit”: los gritos desesperados de la Tía Benita dos Carallos alertan del robo de la reliquia de Castroforte (“¡Veciños, veciños roubaron o Corpo Santo!”), alarman a los vecinos y al sacristán, quien, inmediatamente, lo hace saber a las autoridades:

Mientras, el sacristán avisa. Primero, naturalmente, al señor Deán, que para eso lo es; pero, en seguida, a don Acisclo Azpilcueta, por aquello de lo bien relacionado que está y de la autoridad personal que tiene, y porque sabrá lo que hay que hacer y a quién hay que dar cuenta del caso. Hasta por teléfono se nota la diferencia de las personas.

El personaje tiene un referente real claro que, intuitivo y conjeturado por más de un crítico, el autor reconocía:

Quizás éste [se refiere al personaje de Marcelo de su novela *Fragmentos de Apocalipsis*] y Don Acisclo sean, de mis personajes con referencia real, los menos modificados, aunque a ambos les haya dulcificado el carácter; los pinté menos malos de lo que realmente eran. Porque también Don Acisclo tiene una base real, pero dulcificado: Don Andrés Lago Cizur-Goñi, magistral de la Habana.³⁰

Recordado por todos³¹ los que le conocieron, odiado y temido por muchos, Andrés Lago Cizur-Goñi (Santiago de Compostela 1885-1980), periodista, profesor y sacerdote católico, vivió desde muy joven en Cuba, donde cursó Bachillerato y después estudios eclesiásticos que culminó en los Estados Unidos. Fue canónigo de la catedral de La Habana y regresó a Galicia alrededor de 1926. Instalado en Santiago de Compostela, fue magistral de la catedral compostelana y profesor de Religión, desde 1937, en la Escuela Normal de Magisterio López Ferreiro de la Universidad de Santiago (Marco y Porto 2000: 257). Lago Cizur-Goñi se distinguió por su ideario nacionalcatolicista, que se concretó en numerosas denuncias: “Entre otras personalidades denunció también al alcalde compostelano López Pol y al profesor Manuel Remuñán García”³².

Torrente modifica algunas circunstancias del pasado de su personaje, respecto de su referente real; así, en la nota del 14 de abril del 69 de los *Cuadernos*, se le menciona como canónigo de la Puebla (México), añadiendo su afición a la música —don Acisclo sueña con dirigir una orquesta formada por todas las mujeres de Castroforte ya convertidas (por su influencia o su imposición) en monjas de clausura— y lo acompaña de un loro que atiende al nombre, paradójicamente, de *Belcebú*:

³⁰ Cita textual de las palabras de Torrente Ballester registradas por mí, en cinta magnetofónica, en su casa de Salamanca el 11 de febrero de 1984.

³¹ Así lo recuerda el intelectual y periodista Avelino Pousa Antelo, presidente de la Fundación Castelao (traducción mía del texto original en gallego): “Yo había aprobado las oposiciones de 1936, que fueron anuladas por el franquismo. Después incorporado, ¡qué remedio!, a un ejército que no era el mío, durante tres años. Después —cosa curiosa— ya con mi título de 1935, en 1940 tuve que examinarme de dos cursos de Religión con un «curioso» profesor, don Andrés Lago Cizur que Dios perdone, pues mi examen fue antológico y tuve que marchar a La Coruña para aprobar el 2.º curso. Pero, en fin, es una anécdota algo larga y mejor dejarla” (Marco y Porto 2000: 296).

³² (Traducción mía del texto original en gallego.) Bieito Pérez Outeiriño: “Recuperando la memoria”, nota 22, en José Manuel B. López Vázquez (et ál.): 1935-1936. “Compostela” [*documento gráfico*]: *berros, oficios, servicios, cerimonias e sucedidos* [catálogo de la exposición].

[l]a supresión del mundo de Bastida no supone en modo alguno la supresión del mundo de Marcelo, ni el de don Acisclo... [...] el personaje estaba comenzado, esbozado y puesto en situación, pero justamente al entrar en situación fue cuando yo lo abandoné... [...] A don Acisclo lo echa el arzobispo, lo expulsa. «Váyase usted, canónigo de la Puebla, en México; váyase usted!» Entonces, el canónigo se va, aunque todos los meses tiene que venir a Villasanta a cobrar la renta de sus casas, a cobrar los alquileres. Tenemos que verlo ya con su loro y su violín (pp. 167-168).

El loro de don Acisclo rivaliza con el de don Perfecto, o dicho de manera más precisa, sus dueños compiten entre sí, y utilizan a los loros como instrumento de su rivalidad. La nota del 20 de enero del 71 registra cuándo se le ocurre la última broma: se descubre que el loro de Acisclo es hembra:

De las cosas que se me ocurrieron en el viaje y que anoté en un papel porque no tenía tampoco magnetófono a mano (éste en que estoy trabajando me lo he comprado el otro día), es un incidente entre el Loro de don Acisclo y el Loro del boticario, un incidente erótico que yo no sé si me saldrá; pero, si me sale, puede llegar a tener gracia... (p. 233).

Don Perfecto desafía a don Acisclo menospreciando públicamente a su loro en el casino de Castroforte; el presbítero, después de meditar sobre el plan que convenía seguir, acepta el desafío y se presenta en la botica con su loro: “¡Vamos a ver ahora qué pasa con mi loro, y a ver quién es aquí el oligofrénico y el zampatortas!” (p. 278). Pero el esperado enfrentamiento dialéctico entre los loros se convierte en un divertido episodio erótico. Ante el desconcierto de los presentes, la sonrisa irónica de don Perfecto y la ira de don Acisclo, *Ravachol*, dando saltitos de júbilo, corteja a Belcebú, que, atribulado y nervioso se cobija en su jaula emitiendo grititos, escondiendo la cabeza entre las plumas y agitando las alas. *Ravachol* mete la cabeza en la jaula y dice con voz seductora: “¡Anda, chatita, ven déjame que te acaricie el chochito! ¡Ven conmigo a un rincón, donde estaremos solos y verás qué bien lo pasas! ¡Anda, rica, déjame que te muerda la lengüita!” (p. 279). Don Acisclo, iracundo, exclama: “¡Esto es una indecencia!”, a lo que don Perfecto responde: “¡Lo que pasa es que el de usted es una lora, y, claro, como el mío es muy macho...!” (pp. 279-280). Las risas de los presentes subrayan la cómica situación. Los días que siguieron al irritante suceso “ni la música ni la miel con cañamones sacaban al loro —a la lora— de su silencio. Don Acisclo no tenía otro remedio que admitir, aunque sólo en la intimidad de su conciencia, que aquella melancolía le venía del macho entrevistado y no catado” (p. 280).

EL TRAMPITÁN

Torrente conoce durante su estancia en Pontevedra, a través del relato de su amigo Filgueira Valverde, a Juan de la Coba y Gómez (1829-1899)³³, pintoresco inventor, aficionado a la escultura, dramaturgo y vate extravagante nacido en Orense, cuya mayor aportación a la literatura fue la invención del *trampitán*³⁴, lengua cuyas claves sólo él conocía; ésta es la lengua empleada por Bastida para componer sus más líricas y singulares creaciones poéticas. En un claro homenaje al genial orensano, Torrente atribuye a Bastida, protagonista de *La sagalfuga de J. B.*, el invento lingüístico de aquél, que le convierte en un poeta excepcional, si bien algo hermético³⁵. Con sólo un ejemplo será suficiente para comprender la magnitud del descubrimiento. Uno de los poemas escritos por Bastida se titula “Balada periódica mixta de los amores del tornillo y de la tuerca”; se trata de un poema narrativo donde la voz poética expresa, no sin cierta desesperación, los amores imposibles entre un tornillo del doce y una tuerca del siete; y que dice así:

Mátira cóscora látura cal
 Torcalirete, Turpolireta,
 Lámbita múrcula séxjula ram,
 Turpolireta frindela mu gay.

Tórcolo mórmoro bléstura mor
 Torcalirete, Turpalireta
 Sóculo mórtulo vísculo son,
 Turpalirete gascunda mu yon.

Mátira múrcula séxjula vim
 Torcalirete, Turpalireta,
 Sóculo mórmoro altura pil,
 Turpolireta gascunda mu lir.

³³ José María Merino dedica a Juan de la Coba uno de los capítulos de su libro *Leyendas españolas de todos los tiempos* (Temas de Hoy, 2000).

³⁴ Para este tema, véase el artículo de Filgueira Valverde (1970b).

³⁵ El escritor Carlos Casares, amigo de Torrente y compañero en la tertulia de Bayona (Pontevedra) que cada verano se reunía en el café Monterrey, decía en uno de sus artículos: «Él solía decir que no inventaba casi nada, que copiaba simplemente una realidad en sí misma fantástica. Muchas veces hablaban J. B. y su idioma, que confesaba haber sacado del “trampitán”, la lengua creada en Orense en el siglo pasado por don Juan de la Coba y Gómez, un personaje histórico que lo fascinaba, sobre todo por el invento del “pirandárgallo”, un artilugio parecido a un globo que se sustentaba en el aire y permitía viajar, ir de Orense a la China aprovechando el movimiento de rotación de la Tierra...» («Un amante de lo estrafalario», *El País*, 28-1-1999).

Aquí termina la exposición de la situación: la diferencia de calibres hace imposible la plenitud del amor; pero el poema sigue con las palabras de la tuerca, que, con terquedad femenina, repite el primer verso de la cuarta estrofa y, explica Bastida:

[a]sí se inicia el círculo infernal de la repetición indefinida, de modo que el poema carece, propiamente hablando, de conclusión, y el recitador puede seguir repitiendo las estrofas cuarta y quinta hasta cansarse. En lo cual veo yo, no sólo el índice de la amorosa tragedia del tornillo y la tuerca, sino secretas significaciones de la naturaleza más profunda, en orden, quizás, a la organización cíclica del universo (pp. 233-234).

Torrente Ballester parte de la realidad, y lo que antecede son algunos de los nutrientes de su novela; una realidad que su talento reinventa, trastoca y varía. Porque, ¿qué significa todo esto? ¿Estamos solamente ante un juego del autor? Para algunos “se trata de un implacable retrato de la España de los primeros años del franquismo”, dice, por ejemplo, el escritor José María Merino³⁶, quien añade: “La novela es verdaderamente corrosiva sobre aquel mundo cerrado, asfixiante, controlado por clérigos, policías y comisarios y donde los desdichados, como José Bastida, estaban siempre pendientes de que les echasen del trabajo por rojos”.

Así pues, en *La sagalfuga de J. B.*, Torrente construye un mundo cerrado y autónomo, con más de un nivel de interpretación, apoyado en el principio de “realidad suficiente” y en un concepto de verosimilitud que no depende de la naturaleza de lo contado, sino de cómo se cuenta. En él, los elementos fantásticos proporcionan al mundo local y cotidiano de Castroforte (de Pontevedra) un valor universal. En esa compleja elaboración, donde la erudición y el conocimiento de la historia y la tradición cultural constituyen un material imprescindible, Torrente demuestra que la palabra, como en la *Biblia*, es creadora de mundos. Y en el magistral uso de la lengua que el autor exhibe, destacamos dos recursos que, desde siempre, incluso en sus fracasadas y primerizas obras, identifican su estilo: la ironía y el humor. La ironía, tópica y típica característica del gallego, le inclina a la ambigüedad, al doble sentido, al disparate; y el humor porque consideró siempre, como Cervantes, que la realidad no es otra cosa que una mezcla entre lo serio y lo ridículo, lo feo y lo bello, lo verdadero y lo falso, lo sublime y lo grotesco: “El humorismo es siempre una concepción desencantada del mundo vivida por un hombre que, a pesar de todo y contra toda razón, no pierde la esperanza...” (Torrente Ballester 1977: 96).

³⁶ Conferencia pronunciada en el Congreso Internacional “30 años de *La sagalfuga de J.B.*”, Pontevedra, noviembre de 2002.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ROMERO, Fernando (1991): “La barca de piedra de San Juan de Misarela. Características, paralelos y origen de una barca legendaria”, en: *Cuadernos de Estudios Galegos*, XXXIX, pp. 249-267.
- BECERRA SUÁREZ, Carmen (1990): *Cedo la voz, guardo la palabra*. Barcelona: Ánthropos, 1990.
- CASTROVIEJO, José María. (1960): *Galicia, guía espiritual de una tierra*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CONTE, Rafael (1972): “Torrente Ballester, un ‘olvidado’ tenaz”, en: *Informaciones de las Artes y las Letras*, jueves, 24 de febrero de 1972.
- (2003): “Gonzalo Torrente Ballester, el malabarista de la cultura universal: *La sagalfuga de J.B. como juego*”, en: *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*, n.º 1, pp. 65-73.
- FILGUEIRA VALVERDE, José Fernando (1970a): *Adral*. A Coruña: Edición do Castro.
- (1970b): “Un poeta con su tema. D. Juan de la Coba Gómez y su lengua poética”, en: *Grial*, n.º 42.
- GIMFERRER, Pere (1972): “Otras Inquisiciones: *La sagalfuga de J. B.*”, en: *Destino*, 29-VII-1972, p. 32.
- LANDÍN TOBÍO, Prudencio (1949): *De mi viejo carnet. Crónicas retrospectivas de Pontevedra y su provincia*. Pontevedra: Diputación, 1952 (cito por la ed. de la Imprenta de Julio Antúnez, con pról. de Fernando Filgueira Valverde).
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B. et al. (2002): *1935-1936. “Compostela” [documento gráfico]: berros, oficios, servicios, cerimonias e sucedidos* [catálogo de la exposición]. Santiago: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.
- MARCO, Aurora y PORTO UCHA, Serafín Anxo (2000): *A Escola Normal de Santiago de Compostela: de Escola Normal Superior a Escola Universitaria (1849-1996)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2003): “*La sagalfuga de J.B.* Crónica de una recepción”, en: *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*, n.º 1, pp. 101-117.
- PONTE FAR, José Antonio (2000): *Pontevedra en la vida y la obra de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo: Caixanova.
- (2010): “Pontevedra y Torrente”, en: *Galegos*, 9/ I, pp. 62-75.
- SABADELL-NIETO, Joana (2011): “Cuestiones que a todos nos interesan: Gonzalo Torrente Ballester y su Fuero Interno”, en: *Ínsula*, 780 (monográfico dedicado a Gonzalo Torrente Ballester coord. por Antonio J. Gil González, diciembre de 2011).
- TABOADA CHIVITE, Jesús (1980): *Ritos y creencias gallegas*. A Coruña: Sálvora.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1972): *La sagalfuga de J.B.* (cito por la ed. de Carmen Becerra y Antonio J. Gil González, Madrid: Castalia, 2010).
- (1977): *Nuevos Cuadernos de La Romana*. Barcelona: Destino.
- (1977): *Obra Completa*. Barcelona: Destino.
- (1982): *Los Cuadernos de un vate vago*. Barcelona: Plaza & Janés.

LAS LECTURAS DE GONZALO TORRENTE BALLESTER.
EL PROCESO DE CREACIÓN: *OFF-SIDE*

María de los Ángeles Portela Iglesias
Fundación Gonzalo Torrente Ballester

El presente trabajo se propone realizar una aproximación al estudio del proceso de creación de Gonzalo Torrente Ballester (GTB) a través de los materiales relacionados con *Off-side* que se conservan en la Fundación del escritor (FGTB)¹. Para ello, tomaremos como punto de partida una conferencia titulada “Literatura española actual”, impartida por GTB en EE.UU. en 1967² —año en que termina de escribir *Off-side*—, en la que expone su visión de la novela española del momento y alude a su participación en la misma, presentándose con la siguiente puntualización:

Yo soy, ante todo, profesor, vivo de ser profesor. Después, también un poco a la fuerza, crítico y, cuando me queda tiempo, soy novelista. Por lo tanto, de las tres revestidas de mi personalidad literaria, ésta es la menos relevante (Torrente Ballester 1967).

La aportación de Gonzalo Torrente como novelista a ese panorama literario que describe y analiza, en el momento de mayor auge del realismo socialista y del

¹ Fue voluntad de GTB crear una fundación que llevara su nombre, en la que se reuniera y conservara su legado y que, mediante el estudio de su obra y su época, contribuyera al desarrollo humano, cultural y científico de Galicia, en particular, y de España, en general. Para ello, el autor se comprometió a aportar su patrimonio intelectual, compuesto por su biblioteca privada (aproximadamente quince mil volúmenes procedentes de sus domicilios de Salamanca y A Ramallosa), los documentos que integran su archivo personal (correspondencia, manuscritos, fotografías, grabaciones sonoras, etc.), así como muebles, cuadros y otros enseres (gafas, bastones, pipas, máquinas de escribir, su colección de teteras...). La FGTB en su sede de Santiago de Compostela custodia ese legado con la finalidad de ponerlo a disposición de investigadores y estudiosos y darlo a conocer.

² Concretamente en Middlebury College (Vermont). Se cita la transcripción de la grabación digitalizada de dicha conferencia, procedente del archivo de la FGTB.

realismo crítico en España, que coincide en Francia con una nueva orientación novelesca —el objetivismo—, es precisamente *Off-side*.

De las circunstancias que explican la considerable diferencia de calidad entre las novelas publicadas en su país a partir de 1940 y las novelas francesas, GTB destaca dos: la censura y la convivencia en España de dos promociones de escritores:

[A]quellos que nos habíamos formado antes de la guerra, es decir, que nos habíamos beneficiado de una universidad realmente pujante [...] y aquellos que, por ser algo más jóvenes, no la habían conocido. Existía, pues, una diferencia muy notable de formación literaria entre unos y otros. Quienes habíamos aprovechado el tiempo leyendo podíamos ignorar a aquellos autores contemporáneos que se nos impedía leer, aquellos que tropezaban en la frontera con la aduana, pero, evidentemente, conocíamos los demás. Teníamos, o la tenía por lo menos quien había querido tenerla, una formación literaria completa (Torrente Ballester 1967).

Según él mismo señala en su conferencia, empieza a tener conciencia literaria hacia 1930. Sin embargo, cuando escribe su primera novela, *Javier Mariño* (1943), reconoce que “había leído las novelas más importantes escritas en el mundo, y estaba de ello muy orgulloso; pero no había estudiado jamás el arte de la novela, al menos con la conciencia y el interés que la teoría del drama” (Torrente Ballester 1976: 95). Sí lo hace cuando escribe *Ifigenia* (1950): “Fue por esta época cuando me zambullí en la teoría de la novela, con la misma pasión, la misma curiosidad y el mismo interés con que, años antes, había investigado la esencia del drama. Leí, desordenadamente o con orden, cuanto pude hallar y cuanto cayó en mis manos” (Torrente Ballester 1976: 99); y cuando escribe *La princesa durmiente va a la escuela* (1983): “Estábamos en los años cincuenta. Yo seguía estudiando el arte de la novela, pero sin intenciones personales” (Torrente Ballester 1976: 99).

En el “Prólogo a la obra completa” da información detallada al respecto, enumerando sus lecturas de aquellos años de formación. También habla de los libros que compraba, que pasaron a formar parte de la biblioteca que hoy se conserva en la FGTB y en la que podemos rastrear ese proceso formativo. Especialmente interesante para este fin resulta la reconstrucción que se exhibe en la Fundación del rincón de trabajo y creación literaria de la casa del escritor en Salamanca, donde vivió sus últimos años³. De las cuatro estanterías que formando un ángulo encu-

³ GTB, que calificaba su biblioteca como “un modelo de desorden”, se preocupó por mantener invariable ese espacio:

[L]a biblioteca conservó tras cada viaje su identidad e incluso su distribución, con *La Pléiade* a la espalda de la mesa camilla donde escribía y sus clásicos preferidos a la izquierda:

dran la mesa camilla sobre la que GTB tenía su máquina de escribir, rodeada de papeles y libros en caótico desbarajuste, dos de ellas, a su derecha, están ocupadas en gran medida por obras de teoría de la literatura⁴.

En ocasiones, GTB anotaba en las primeras páginas de los libros su nombre o la indicación de pertenencia “Ex-bibliotheca Gundisalvi” (luego utilizará un ex libris con esa misma leyenda enmarcando una ballesta, alusiva al apellido materno⁵), la fecha o el lugar en el que se encontraba. Así, sabemos que entre los años treinta y cuarenta, GTB incorpora a su biblioteca a los grandes novelistas del XIX,

Cervantes, Joyce, Ortega, Nietzsche... En cada cambio, GTB se las apañaba para reconstruir ese lugar secreto y privado, entre tabernáculo y vientre materno, donde se encerraba por la tarde a escribir algunos folios de lo que tuviera entre manos, e interrumpiendo momentáneamente su retiro a las siete para tomar una taza de té (Torrente Sánchez-Guisande 2010: 25).

Esta recreación de la zona de trabajo del escritor ha podido llevarse a cabo gracias al inventario realizado bajo la dirección de José Miguel Torrente Sánchez-Guisande y supervisado por el propio GTB, que incluye la información del lugar exacto que ocupaba cada libro en su biblioteca mediante una signatura topográfica en un código alfanumérico compuesto por cuatro elementos: el primero (alfabético) indica el espacio geográfico en que se encuentra un documento (siendo cinco las posibilidades); le sigue un conjunto de tres códigos numéricos separados por guiones que indican el cuerpo de la estantería dentro del espacio geográfico, la balda en esa estantería y la secuencia de orden dentro de la balda.

La reconstrucción se ha apoyado también en las fotografías de la estancia que se conservan en el archivo de la FGTB. Así, además de conocer sus lecturas más frecuentadas, los libros imprescindibles que tenía al alcance de la mano, podemos contemplar cuadros y otros objetos de los que se rodeaba.

⁴ La privilegiada situación de estos libros ha sido analizada por Antonio Gil en “Nota acerca de la biblioteca teórico-literaria de Gonzalo Torrente Ballester”, en *Homenaje a Benito Varela Jácome*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2001, 205-221.

⁵ En *Cuadernos de La Romana* cuenta el origen de su ex libris:

Hubo una época en que trabajé (catorce horas diarias, ni una menos) en un colegio dirigido por un analfabeto que a esta condición unía las de innoble y pederasta. Era además su propietario, lo cual le doblaba la autoridad, que con frecuencia ejercía sobre mí de modo apabullante. Fueron dos años largos de esos que justifican la bomba, con perdón; pero yo siempre fui bastante torpe para la acción directa y más para la ruidosa. Tuve, pues, que aguantar, el edificio jamás saltó por el aire. La sensación, sin embargo, de hallarme digamos aplastado era tan fuerte que había que buscar algún procedimiento, aunque fuese ilusorio, para librarse de ella, pues como ya entonces había leído a Freud me daba cuenta de que sin un remedio inmediato acabaría contrayendo alguno de esos complejos que después tanto fastidian. Lo hallé mitificándome, ni más ni menos, con los medios a mano, los más baratos, las palabras, y así inventé aquello de «Gundisalvus, privatdozent», que algunos amigos míos recuerdan. Traducía «privatdozent» en su literalidad, docente privado, que es lo que yo

ingleses (Chesterton, Thackeray, Dickens, Swift, Shelley), franceses (Musset, Balzac, Victor Hugo, Merimeé, Goncourt, Morand) e italianos (Pellico, Leopardi); a los clásicos grecolatinos (Esquilo, Platón, Homero, Ovidio) o poesía, tanto española como extranjera (Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Garcilaso, Mallarmé, Baudelaire, Boccaccio).

Gracias a esas anotaciones sus lecturas pueden estudiarse siguiendo un criterio geográfico, además de cronológico⁶. Entre los libros de GTB con este tipo de apuntes nos han interesado en esta ocasión aquellos en que aparece el lugar o la fecha en los que el autor trabajó en *Off-side*: Pontevedra y Albany en 1966 y 1967⁷. No hemos localizado ninguno en el que figure la ciudad gallega, quizá por no tratarse de una práctica sistemática. De sus lecturas durante los dos años en los que GTB residió allí sabemos que consultaba la biblioteca de los Muruais, una importante colección particular de unos tres mil volúmenes, la gran mayoría de literatura francesa⁸.

era, y el vocablo tudesco, unido a mi nombre latinizado, constituía un precioso disfraz cuyo uso, por una parte, refrenaba mi deseo de volar el colegio y asesinar al director, y por el otro, servía de pista resbaladiza por la que huían los complejos. No llegué a imprimir tarjetas con ese nombre porque ciertas vanidades no me han tentado jamás, pero solía escribirlo en una de las guardas de cada libro nuevo. Más tarde suprimí lo tudesco y la cosa quedó en «Gundisalvus», que todavía uso para tal fin (Torrente Ballester 1975: 86-87).

El director aludido inspiró el personaje de *La saga/fuga de J.B.* don Celso Taladriz, director del colegio Academia de León XIII.

⁶ Algunos ejemplos de anotaciones de lugar: Valencia en *Opio* de Cocteau (mayo 1932); Galicia en *Ovidio* (1933), *Poética: ensayos en entusiasmo* de Juan Marinello (1933), *Las gestas heroicas castellanas contadas a los niños* (1934); Ferrol en *El barbero de Sevilla* (6-1-25), *Teatro clásico* (1925), *Teatro burlesco de los negros* (1933), *El lenguaje: introducción lingüística a la historia* por J. Vendryes (noviembre 1934), *La vida íntima* de Keyserling, *Teatro dramático judío* (mayo 1937); París en *Gobineau* (1936); Santiago de Compostela en Marqués de Santillana (1939), *El tormento de Chopin* (1941), *Cartas de Bolívar* (1941), Pérez de Ayala (1942), Víctor Hugo (1942), *Chung-Kuei, domador de demonios. Narración popular china* (1943); Berlín en *Lirici del cinquecento*, Rilke (octubre 1942), Pirandello (octubre 1942); Madrid en *Le prince de Hombourg* de Kleist (1940), Rilke (1941), Baudelaire (1941), Mallarmé (1944).

⁷ Al final de la novela, en la primera edición de junio de 1969, figura: "Pontevedra, primavera de 1965-Albany, Nueva York, primavera de 1967". Sin embargo, en el prólogo a la edición del Círculo de Lectores de 1986, el autor precisa: "*Off-side* se escribió entre los años sesenta y seis y sesenta y siete, una parte en Pontevedra, la otra en Albany. La fecha que figura al terminar el texto está equivocada en unos meses por lo que al primer tiempo de redacción respecta" (Torrente Ballester 1986: I). Sabemos que también trabajó en la novela en Madrid. En *Cuadernos de un vate vago* se recogen varias notas sobre *Off-side* de junio de 1966 en las que GTB menciona la Avenida de los Toreros, en la que tenía su domicilio.

⁸ Desde 1947 esta colección forma parte de la Biblioteca Pública de Pontevedra, de manera que debió consultarla allí.

En la etapa de Albany, cuenta: “Leía con frenesí, con la necesidad de empaparme en lo que había ignorado y estaba ahora a mi alcance” (Torrente Ballester 1977: 81). Sí hemos encontrado libros con referencias a EE.UU.: *Tout Ubu* de Alfred Jarry, donde figura: “Albany, 1966”, y *Projet pour une révolution a New York*, novela de Alain Robbe-Grillet con anotación: “New York, nov. 1972”. Teatro y *nouveau roman*, influencias perfectamente reconocibles en *Off-side*.

Si bien parece que este ejemplar fue leído en Nueva York con posterioridad a la publicación de *Off-side*, en su biblioteca encontramos otras novelas y ensayos de Robbe-Grillet y de representantes del *nouveau roman* como Natalie Sarraute o Michel Butor, autores a los que alude en la propia novela⁹, de los que tenía conocimiento antes de partir de España: “Comenzaba entonces [la decena del cincuenta al sesenta] a hablarse de las nuevas escuelas narrativas francesas, de las que llegaban los primeros textos: Robbe Grillet, Butor, la Sarraute... y algunos americanos. Ni unos ni otros me entusiasmaban, ni me entusiasman ahora” (Torrente Ballester 1977: 70).

En su conferencia de 1967, GTB relata que coincidió con Nathalie Sarraute en un congreso celebrado en Madrid en octubre de 1963 en el que, bajo el título *Realismo y realidad en la literatura contemporánea*, se discutía la legitimidad del realismo y con la que discrepó a este respecto¹⁰.

Martínez Cachero da noticia del mencionado congreso en el que ambos, GTB y Sarraute, participaron como ponentes:

Casi de entrada se marcaron claramente dos líneas de pensamiento: la de los partidarios del realismo social, aunque con matices que va del realismo socialista [...] al realismo continuador y actualizado de la línea realista española que arranca de Cervantes y pasa por Galdós (Torrente); y la de los defensores de una literatura no comprometida con una concreta situación histórica (Martínez Cachero 1986: 267).

⁹ “Quiero decir que una novela sólo es actual, sólo es moderna, si parte, en lo formal, de Butor, de Robbe-Grillet, y avanza por el camino que estos escritores han mostrado y recorrido ellos mismos.” (Torrente Ballester 1969: 86) “María Dolores Indurain, vestida con túnica Imperio y tumbada en un canapé, explica, en correcto francés, a Alain Robbe-Grillet, que las condiciones economicosociales del país no permiten la existencia de una novela verdaderamente moderna, pero que el Plan de Desarrollo afectará, seguramente, a la orientación estética de los escritores españoles.” (Torrente Ballester 1969: 199-200)

¹⁰ “[N]os considerábamos ofendidos por la actitud, primero, de superioridad, y segundo, de incompreensión de alguno de los extranjeros allí presentes. Por ejemplo, de Nathalie Sarraute, que, por cierto, me gustaría encontrar un crítico lo bastante valiente para atreverse a decir que su última novela es muy mala. Es difícil que se diga.” (Torrente Ballester, 1967)

Esta última postura fue la más apoyada, también por Gonzalo Torrente, que no creía que la situación económico-social de un país fuese condicionamiento riguroso e inevitable de determinados modos de hacer arte.

El autor habla en su conferencia americana de la trascendencia de este encuentro: “Aquella experiencia del congreso, a pesar de todo, significó un choque, un trastorno en nuestra conciencia profesional y moral, porque coincidió, curiosamente, con el fracaso de la dirección socialrealista que la mayor parte de los novelistas españoles, sobre todo jóvenes, cultivaban” (Torrente Ballester 1967). Una repercusión que se aprecia en su propia producción novelística: *Off-side* es su respuesta a la moda del objetivismo y muestra su forma de entender el realismo, sin adjetivos. Los rechaza para *Off-side*:

Ni social, ni crítico. Es un intento de visión lo más objetivo posible dentro de la posibilidad del objetivismo (teniendo en cuenta que está escrita dentro de la época en que el objetivismo está de moda) que, para entendernos, llamaríamos *escuela de la mirada*, que reduce el objetivismo a lo que ve un objetivo de cine: *L'école du regard*. Y es una respuesta a esto, intentando mostrar la imposibilidad de describir una realidad suficiente sólo con lo que se ve...” (Becerra 1990: 33-34).

A la gestación de *Off-side* se refiere en ese mismo año del citado congreso, 1963, en el prólogo a su *Don Juan*: “Ando ahora con algo que titulo *Las islas extrañas*, novela en cuyo texto volveré a ser, o al menos lo intentaré, realista, objetivo y crítico, si estas tres cosas pueden casarse con fortuna” (Torrente Ballester 1963: 13).

El tiempo transcurrido entre esta afirmación y la fecha que él mismo señala como final de redacción de esa novela (que cambiará de título por decisión del editor), cuatro años, nos da pie a aproximarnos ahora a su proceso de gestación, caracterizado por la inestabilidad, tanto geográfica como anímica: “No fue una novela escrita con calma, sino a pedazos y en diversos estados de ánimo” (Torrente Ballester 1977: 76).

De este proceso ha dejado constancia el autor a través de sus grabaciones magnetofónicas, algunas de ellas ya publicadas, otras muchas inéditas, en trámite de digitalización, conservadas en el archivo de su Fundación. Por ejemplo, esta que transcribimos a continuación y que alude al lapso de tiempo de dos años entre el término de escritura de la novela y su publicación:

Sin embargo, algo habría que hacer, algo habría que hacer para vivir porque, pensando que las novelas no dan para vivir, y pensando que yo no voy a poner ninguna pica en Flandes, quizá lo que me está pasando con *Fuera de juego*, sea elocuente, esta novela que tengo en el editor y que el editor no acaba de imprimir, quizá por indecisión y

la indecisión no puede tener más que una razón: que no le gusta. Y yo mismo, que no la he releído, que hace más de un año que la mandé, quizá si ahora volviera a leerla tampoco me gustase. No sé. La misma indiferencia hacia su suerte que siento desde que me deshice de ella sea prueba de mi disgusto inconsciente o subconsciente, en una palabra: de que no me importa porque no me gusta. No me importa porque no me gusta, esta es la realidad.

En *Cuadernos de un vate vago*, donde se recogen parte de esas notas de trabajo, explica su método:

La operación completa consistía en esto: primero, hablaba y decía mis ocurrencias; después (muchas horas después), al ponerme a escribir, oía previamente lo discutido conmigo mismo, y si no lo tenía rigurosamente en cuenta, lo cual acontecía algunas veces, al menos me servía de acicate, de punto de partida o de hilo conductor (Torrente Ballester 1982: 19-20).

No solía descartar demasiado material, ya que en el momento en que se sentaba ante la máquina ya tenía bastante claro lo que escribiría, previamente pensando en esas notas, con frecuencia grabadas con música de fondo¹¹:

Eu escribo directamente a máquina, e esa versión que sae das miñas mans corríxo a moi a fondo, moi a fondo. Cópiama Fernanda e esta copio volvo correxila moi a fondo. Exeralmente a terceira é a que vale, con algunha corrección sen importancia. As dúas correccións fundamentais son sobre as dúas anteriores copias [Yo escribo directamente a máquina, y esa versión que sale de mis manos la corrijo muy a fondo, muy a fondo. Me la copia Fernanda y esa copia vuelvo a corregirla muy a fondo. Y generalmente la tercera es la que vale, con alguna corrección sin importancia. Las dos correcciones fundamentales son sobre las dos anteriores copias] (Reigosa 1983: 177).

Lamentablemente no se conservan los originales y copias de todas sus obras. De *Off-side* contamos con cinco variantes del texto, la mayoría incompletas, a las que hemos asignado una letra. Las describiremos a continuación, intentando seguir la evolución del proceso creativo.

El original A consta de 66 hojas mecanoscritas con correcciones a mano del autor y anotaciones en el verso a varias tintas, predominando la de color verde. Contiene los tres primeros capítulos de la novela. La paginación es independiente en el primer capítulo respecto a los dos siguientes y las escenas que constituyen cada uno de ellos están numeradas.

¹¹ En la FGTB se conserva su colección de casi trescientos discos de vinilo, la mayoría de música clásica, pero también canto gregoriano, cuplés, tangos, flamenco.

Parece la versión más antigua, contiene menos acciones o historias (falta la de los pintores Miguel, Domínguez y Verónika, que arranca en el primer capítulo del texto definitivo) y personajes (Candidiña, que introducirá más tarde en el capítulo segundo), cuyo nombre, en algún caso, varía respecto a los textos posteriores (Moncha, viuda de Peláez, es “Rosa”, Salustiano Domínguez es “Elías”, Roque, criado de Anglada, “Ramón”, Landrove se llama aquí “Beceiro” y Allones “Balseyro”, posible interferencia de los J.B. que comenzaban ya a bullir por su imaginación).

También se producen menos variaciones espaciales. En las variantes posteriores la transición de escenas suele corresponder con un cambio de escenario y de personajes; en ésta varía el escenario pero se mantienen los personajes y avanza la trama con continuidad, sin que se intercalen otras historias como contrapunto.

Quizá sea A esa “versión anterior”, “primera versión” o “la primera redacción de la novela” sobre la que trabaja en las notas recogidas en *Los cuadernos de un vate vago* de junio de 1966. Algunas de las escenas de ésta se mantienen prácticamente sin cambios respecto al texto definitivo; por ejemplo, la reunión entre María Dolores y Anglada en su despacho del banco, la escena en que las prostitutas María Dolores y Regina tratan del traspaso de la clientela entre ambas, la conversación entre Landrove (aquí Beceiro) y Agathy acerca de sus intenciones suicidas o la propuesta de vender la novela de Allones (Balseyro) a Anglada. Es decir, las tramas principales están ya perfiladas.

Únicamente se suprimen dos escenas de A en el texto definitivo, ambas transcurren en el despacho de don Jesús Torrenueva, personaje descartado. En la primera, el señor Vélez le hace un resumen de la prensa del día, comenzando por la encíclica papal. Es probable que se refiera a la promulgada el 15 de septiembre de 1966, fecha próxima a la que finalmente datará la acción de *Off-side* y que se especifica en el recibo del cuadro que la viuda de Peláez firma a Verónika en el texto publicado, “Madrid, a siete de noviembre de mil novecientos sesenta y...”. El año no se determina con precisión pero se infiere de las noticias de prensa que se deslizan o de comentarios de los personajes acerca de la actualidad. El autor ha manifestado su intención en *Off-side* de que el momento histórico resultase reconocible: “Dichos materiales no estaban distanciados de mí por el tiempo, sino que eran actuales, eran materiales del día, y yo me cuidé bien de que así constase, no por fechas paladinas, sino introduciendo elementos de fácil balización” (Torrente Ballester 1976: 107).

En el cotejo de las diferentes variantes de la novela se aprecian los tanteos en la contextualización temporal. En B se reproduce con pormenor el contenido de un diario, desde la portada a las esquelas. Nos permite fecharlo la noticia del enlace de Beatriz de Holanda, que se celebró el 10 de marzo de 1966. En C se man-

tiene con alguna corrección y en D se reformula, haciéndose más audible una voz implicada que en ocasiones asoma en el relato pretendidamente objetivo:

C: La portada del diario trae el matrimonio de una princesa escandinava con un tendero de Lübeck: pese al pie melancólico con que se anuncia la boda, los recién casados sonríen con toda la felicidad compatible con su sangre nórdica. Detrás, anuncios. En la tercera página, el *Séneca* asegura que el mundo sería bastante más habitable de cumplirse las siguientes condiciones...

D: Los reyes escandinavos tienen hijas para que los comerciantes de Lübeck compensen, por vía de matrimonio, su complejo de inferioridad social; pero esto no impide, probablemente, que la princesa sea feliz con el tendero. ¡Y qué sosa la criaturita, con qué escasa alegría habrá entrado en la cama la noche de su boda! Esta costumbre, cada vez más extendida, de los matrimonios morganáticos, se compagina escasamente con la tesis sostenida por el *Séneca* de que el mundo se arreglaría...

En el texto final se suprime toda esta información sobre la actualidad española, con abundantes nombres propios (Luis María Ansón, Mingote, José María Pemán, Antonio Díaz Cañabate, Enrique Llovet), y se introducen más alusiones al panorama internacional, también a través de la prensa o de comentarios de los personajes¹². Quizá al prescindir de la mención de nombres conocidos, pretendía evitar que el lector cayese en la tentación de buscar tras los personajes correspondencias encubiertas a personas reales (de lo que luego se le acusó¹³) y trascendiese el simple cotejo con la realidad, que no pretendía fotografiar:

¹² "Landrove compra un periódico: los americanos han vuelto a bombardear sus propias posiciones; hay huelga en las minas de carbón, y el general Ben Alí ha huido a Damasco después del fracaso del último pronunciamiento." (Torrente Ballester 1969: 276)

"Landrove espera arrimado a un quiosco de periódicos: los titulares hablan de Chu-en-Lai, del General De Gaulle, del último triunfo del Atlético, por tres a cero, con el campo embarrado, el público en contra y el árbitro vendido. A los cuarenta minutos de estar el esférico en juego, un pase de Gento..." (Torrente Ballester 1969: 412)

"Lo de siempre: la guerra del Vietnam, nueva Confederación de izquierdas francesas contra el general De Gaulle, Johnson pide dinero al Congreso, los rusos han enviado otro aparato al espacio, Ho-Chi-Min dice que no, los exiliados cubanos en Miami hacen públicamente la instrucción militar, Sartre no está de acuerdo con algo..." (Torrente Ballester 1969: 491)

¹³ "Cuando se publicó la novela, una de las muchas tonterías que se dijeron de ella fue la de que era una novela de *clave*, quiere decirse, que, disfrazados o deformados, sus personajes se referían directa, voluntariamente, a personas, no sólo reales, sino conocidas. Llegaron a insinuar-se nombres, pero el infundio no pasó de ahí, porque no podía sostenerse con argumentos y pruebas, y las afirmaciones ligeras caen por sí solas, se olvidan pronto." (Torrente Ballester 1986: IV)

Lo de menos de *Off-side*, piensa el autor, es que se pueda situar el tiempo de su acción en tales años, y que algunos hechos históricos aparezcan en su lejanía. Si en vez de ser históricos se hubieran inventado, la novela valdría lo mismo. [...] Entonces, yo no quiero justificar aquí la parcela de realidad en que me inspiré para escribir *Off-side*. Me da igual que hayan existido o no esa clase de personajes y esa clase de destinos. Admito la semejanza remota con lo real que algunos de mis materiales manifiestan, de lo cual, sin embargo, no reciben su valor o su desvalor. O están bien en cuanto a materiales novelescos, o no lo están, y no puedo evitar esta reiteración. No han sido copiaditos, sino imaginados (Torrente Ballester 1986: IV-V).

Para el autor, lo importante de esta obra no es que ponga en solfa una sociedad determinada, sino los procedimientos narrativos en ella utilizados, que suponen una evolución respecto a su propia técnica realista —la de *Los gozos y las sombras*— y una propuesta diferente en el panorama narrativo del momento, presidido por un tipo de realismo muy concreto y limitado.

El apógrafo B es una copia sacada directamente del original en papel cebolla verde de 209 páginas, encuadrada en cartón con el título *Las islas extrañas. Primer volumen*. Contiene los capítulos I a V redactados en forma dramática.

El texto apenas presenta correcciones, no trabajó sobre él. Tan sólo han quedado algunas huellas en las primeras páginas de la intención de reformulación de la forma teatral en las tachaduras de los nombres de los personajes que introducen los diálogos.

Es posible que se trate de la copia a la que se refiere en *Los cuadernos de un vate vago* en una nota de junio de 1966, grabada en Madrid: “Hoy es sábado, cinco, sí, creo que es cinco, y esta mañana entregué a Baeza el original de la primera parte de *Las islas extrañas*” (Torrente Ballester 1982: 75); con la que viaja a Albany, según él mismo recuerda: “A fines de agosto de aquel año [1966] volé a Nueva York [...] me acompañaba el manuscrito de *Off-side*, más o menos por la mitad” (Torrente Ballester 1977: 75-76), y de la que posteriormente se suprimirán algunas alusiones a los americanos, a Nueva York, al presidente Eisenhower o a los Estados Unidos.

Del cotejo entre las notas de trabajo y las diferentes copias y variantes de la novela se puede extraer no sólo la evolución, sino el origen de determinadas modificaciones en la redacción. Por ejemplo, una conversación con Baeza¹⁴ acerca de los “es-

¹⁴ Quizá GTB trató con Fernando Baeza, editor de *Los gozos y las sombras* (Arión), la publicación de la novela, a pesar de haberse ido ya a la editorial Destino, con *Don Juan*. O tal vez simplemente quería conocer su opinión sobre ella, ya que tenían buena relación. Sin embargo, en el “Prólogo a la obra completa”, afirma que terminó *Off-side* gracias a los ánimos de Vergés, que siempre confió en él.

critores sin biografía” suscita un cambio en la escena 9 del capítulo V. Así lo explica GTB: “Entonces, esto me sugiere una ampliación prevista del capítulo en el que Anglada habla con el profesor Barrantes, tengo que dibujar en el prof. B. a un tipo de éstos, no sé a cuál, ni si a una mezcla” (Torrente Ballester 1982: 79).

En B Anglada se entrevista con el profesor Barrantes con el propósito de conseguir su apoyo para ingresar en la Academia (de la Lengua, en B y C; de Bellas Artes en D y E). Barrantes se presenta a sí mismo a través de un retrato —negativo— del profesor Sanjurjo, el candidato con más posibilidades de conseguir el sillón vacante. En C la escena se mantiene pero se tachan el grueso de las intervenciones del profesor. En D, el retrato de Barrantes se consigue mediante la exposición de su “Teoría Universal de las Conexiones” y las intromisiones de la voz irónica, que contribuyen a la caricaturización del personaje. En la variante E se han introducido todas las correcciones de D. La versión definitiva contiene alguna intromisión más del narrador implicado e intervenciones dialogadas, todo ello con la finalidad de presentar a dos personajes opuestos en su comportamiento pero ambos, explica el autor, “uno por exceso y otro por defecto son un par de tipos repugnantes” (Torrente Ballester 1982: 79).

Merece la pena destacar de la variante B la cita introductoria extraída de *Contrapunto* de Aldous Huxley: “Por muy extraña que sea la imagen, jamás podrá ser la mitad de extraña que la realidad original”. Esta advertencia inicial sobre la concepción del realismo que defiende el autor se elimina en los textos posteriores, en los que se añadirá, al comienzo de la novela, la retransmisión radiofónica en la que un cura joven habla del cambio operado en el concepto de realidad y en la postura del ser humano frente a ella. Y por si no se comprende esta declaración de intenciones velada, en el ya mencionado prólogo a la edición de *Off-side* de 1986, GTB explica pormenorizadamente su particular visión de la novela realista¹⁵ y defiende que no pretende una crónica o un retrato: se trata de literatura, y hay en ella mucha fantasía.

¹⁵ “*Off-side* procede, como toda obra poética, de la realidad, pero no se puede decir, sin incurrir en error patente, que la fotografíe, que dé de ella testimonio, ni nada que presuma una relación estrecha, *cotejable*, entre lo vivido y lo escrito. Lo real nos ofrece su tumulto: el artista selecciona, combina, ordena, imagina y escribe. [...] Insisto en que todo cuanto está en una novela, estuvo antes en la realidad, pero el modo de estar en la novela lo desrealiza, o, más exactamente, lo traslada de una realidad a otra, a la poética, que es siempre imaginaria. [...] Es lo que se pretende con esta novela *realista*; que el lector se interese, que se apasione por las peripecias y los destinos de unos personajes imaginarios, que sólo ríen aquí, en estas páginas, que se tome por *reales* las descripciones en virtud de las palabras con que están hechas y no porque se ‘copien’ los modelos; que el conjunto de los hechos, de situaciones, de destinos y de lugares causen una determinada impresión: no la de que ha acontecido alguna vez sino la de que *están aconteciendo* ante el lector y para él.” (Torrente Ballester 1986: V-VI)

El original C consta de 276 páginas mecanoescritas corregidas a mano por el autor con varios bolígrafos y plumas, en ocasiones hasta cuatro tintas diferentes en una misma hoja, que quizá sean indicadores de distintos momentos de corrección. Las tachaduras solía hacerlas con rotulador (azul y negro fundamentalmente; en ocasiones, rojo) y también lo utiliza para añadir signos de puntuación (interrogaciones, comas). En algún caso añade fragmentos de texto mecanoescrito pegados con celo a la página. Es claramente la variante sobre la que más a fondo ha trabajado. Las hojas están grapadas en dos cuadernillos correspondientes a los capítulos I a comienzo del III y del III al V, este último con copia sin las correcciones incluidas y sin anotaciones. A continuación, en hojas sueltas y con numeración independiente, los capítulos VII, VIII y IX incompleto.

El tipo de papel empleado varía en gramaje y tamaño, también la máquina de escribir. La utilizada a partir de la décima escena del capítulo VII parece más moderna y en la escena 11 del capítulo VIII vuelve a cambiarla.

La diferenciación establecida por el autor entre las dos partes de la novela, redactadas además, como sabemos, en momentos y lugares diferentes, se hace palpable en la variante C. La primera parte, copia de B que contiene los capítulos I a V, está poco corregida, los añadidos son fundamentalmente detalles para crear atmósfera y definir los trámites entre las historias, a los que se refiere como carencia por subsanar en las notas de trabajo de junio de 1966. Falta la escena en la que Sánchez llega a casa de Landrove, incluida en B al final del capítulo V y en el VI de D y E.

El capítulo VII, con el que comenzaría la segunda parte de la novela según la propia división del autor, pudo haberse redactado en diferente momento al resto de la copia, ya que conserva la inicial forma dramática, corregida en los capítulos precedentes. Es el capítulo más corregido y contiene gran cantidad de anotaciones. A partir de la sexta escena del capítulo VIII, la forma dramática se elimina y la redacción continúa como en la primera parte. Sin embargo, a partir de la escena 11 del capítulo IX, los diálogos se insertan en el párrafo —tal como se copiarán en D—, manteniendo el estilo directo pero sin salto de línea ni un solo punto y aparte. Todos estos cambios y correcciones muestran que trabajó en profundidad en los diálogos. No en vano es uno de los elementos más logrados de la novela y al que mayor atención prestó el autor: “Ninguna otra novela mía es menos narrativa; en ninguna me tomé tanto tiempo ni tanto espacio, ni es tan fiel la transcripción de los diálogos” (Torrente Ballester 1976: 108).

Estas modificaciones reflejan la búsqueda de la forma adecuada a los materiales de los que dispone y las diferentes etapas en la reconversión de la inicial forma teatral. Muestran también la dificultad del autor para reconstituir la segunda parte de la novela, de la que tenía los materiales pero faltaba darles orden, compo-

ción, desarrollo. Así lo explica en las notas de trabajo: “¡No he recobrado la conciencia de la totalidad material de la novela, no sé por dónde van las cosas, Dios! Yo creo que el volver a tener la novela entera en la cabeza me va a costar mucho más trabajo que escribirla. Se me está yendo, carezco de una visión panorámica de los hechos, carezco totalmente” (Torrente Ballester 1982: 72).

La corrección más significativa de C es la no diferenciación tipográfica entre escenas. Una línea trazada entre los párrafos y la tachadura de los números correspondientes a cada escena indican que deberán unirse. Para ello añade unas líneas manuscritas entre los párrafos cuyo contenido es mayoritariamente relativo a la acción o movimiento de los personajes, tanto externo (“Verónica cierra los puños y vuelve a mirar a los árboles y a la lluvia. Miguel deja caer la mano, camina unos pasos hacia la ventana abierta, y su mirada recorre, de abajo arriba, la pared frontera, hasta la cima remota donde un enorme anuncio luminoso hace guiños azules a toros anuncios igualmente eminentes”) como interno (“En el fondo de su corazón, la viuda siente cierto respeto por los artistas, quizá porque no los entiende, o porque resulta más difícil encasillarlos que a los banqueros, que a los militares, que a los curas”) y a la ambientación espacial, escueta (“Unos instantes después se oye otra vez el disco de Vivaldi, como lejano y ahogado”, “En la pantalla de la TV una batuta brillante conduce el *allegretto* de la sinfonía núm. 7 en la mayor, opus 92 de Beethoven”) o con más detalle (“Al cabo del pasillo, una ventana entreabierta envía ráfagas frescas. Anglada se acerca y respira el aire húmedo. A través de los árboles desnudos llegan resplandores fríos de los escaparates: un excedente de luz traspasa, hacia arriba, la masa de la lluvia, se suma a otros semejantes, forma con ellos un globo resplandeciente y difuso que envuelve la ciudad”); también ambas conjuntamente (“Está fría también el agua de los grifos. Las baldosas están frías. Las manos resbalan en la grasilla de los platos. Landrove unta de jabón el estropajo, mete el plato bajo el chorro de agua, lo coloca en el escurridor. Por el patio de luces llega una canción lejana”).

Del análisis de esos fragmentos se extrae una intención de arropar los diálogos, demasiado escuetos, lo que muestra una fase más de la transición de la forma dramática a la narrativa. Probablemente sean el resultado de la búsqueda que explica en las notas de trabajo: “El éxito de esta novela será si acierto con el sistema de acotaciones capaces de crear un ambiente, de sustituir lo que en la novela corriente es la descripción” (Torrente Ballester 1982: 81).

D es la única variante que se conserva completa. Consta de 420 páginas fotocopadas del original mecanoscrito corregido. Contiene todas las correcciones realizadas en C y añade otras. También hay añadidos mecanoscritos que no figuran en el texto anterior y fragmentos eliminados en el definitivo. Probablemente se trate del último original por las características de algunas anotaciones, dirigidas

a la persona que copiará el texto, por ejemplo: “Este subcapítulo en cursiva. (Nota para el linotipista. Debes escribirla a mano en la copia”; o a quien lo edite, como la indicación del número de espacios entre escenas.

El título aún no es el definitivo, así consta en la portada manuscrita: *FUERA DE JUEGO. Novela*. La organización de las escenas en los capítulos tampoco coincide totalmente con la del texto final.

Lo más significativo de esta variante D es que los diálogos están insertos en el texto, aunque con indicación de corregir la sangría (?) y también la de los párrafos, sin diferenciación tipográfica (?). Para marcar el cambio de escena, se separan con un trazo grueso, anulando la modificación de continuidad entre ellas incluida en C.

La mayoría de los añadidos manuscritos en las páginas mantienen la misma línea de los de la copia anterior: la creación de un ambiente a través de ese sistema de acotaciones que sustituiría a la descripción tradicional. Otros subrayan la participación de diferentes narradores en la novela. La voz implicada o subjetiva a la que hemos aludido con anterioridad suma elementos a yuxtaposiciones con intención irónica (por ejemplo, el contenido del bolso de la proxeneta doña Laura, a través del cual se caracteriza —negativamente— al personaje); el narrador omnisciente añade detalles a fantasías o ensoñaciones de personajes y el narrador cámara u objetivo transcribe una emisión radiofónica o el retazo de conversación.

Asimismo, sigue trabajando en la transición de escenas. Las correcciones o los añadidos en este sentido pueden contener reminiscencias dramáticas del movimiento de los personajes en escena (si un personaje sale al final de la precedente, al principio de la siguiente otro entra); buscan simetría (unas pinceladas dibujan el exterior de una escena que transcurrirá en interior —un bar— y a continuación, se dibuja otro exterior como preámbulo de una escena interior —despacho Anglada—); o paralelismo (escenas consecutivas que comienzan con referencias sonoras —retransmisiones deportivas, música— o con sintagma similar— “El salón japonés...” y “El salón de la marquesa de Ponza...”).

Es en esta variante cuando se define el papel de Sánchez en la novela, después de muchos tanteos de los que han quedado constancia en las notas de trabajo: “¿Para qué me sirve Sánchez? Para nada: es meter ahí un personaje nuevo completamente inútil. Es decir, me sirve exclusivamente para presentar un matiz del carácter de Landrove y un matiz del carácter de Agathy” (Torrente Ballester 1982: 74); “hay una posibilidad que no se me había ocurrido hasta ahora, y es que sigamos al fantasma de Sánchez, escondiéndose, perdiéndose en la ciudad, metiéndose en un cine, comiendo algo, apenas sin diálogo: describiendo unas sucesivas intervenciones y un miedo in crescendo” (Torrente Ballester 1982: 76).

Estas escenas de la fuga de Sánchez se incluyen al final de D en una carpetilla independiente y una nota manuscrita indica en cada página dónde deberán ser intercaladas. Son fundamentales para determinar el ritmo del relato, cuya velocidad llega al punto máximo en esta huida desesperada y, tras la muerte del personaje, se restablece y vuelve a ser pausado.

De la variante D también interesa destacar la escena final protagonizada por Leopoldo Allones, abundantemente anotada y corregida. Se añade, por ejemplo, la referencia a su personalidad múltiple. Merece un análisis detenido que mostraría las conexiones de *Off-side* con otras de GTB y, por extensión, la coherencia que caracteriza toda su producción literaria y que aquí sólo se apunta, como una vía más de estudio que todos estos materiales posibilitan y que es nuestra intención emprender.

La variante E es copia con papel carbón de 353 páginas del original mecanoscrito, con mínimas correcciones a mano en bolígrafo azul correspondientes al trabajo de lima final, pero sólo hasta la página 124. También está incompleta, contiene los capítulos I-VI e incluye las correcciones de D. El cotejo de las versiones D y E debió de realizarse en algún momento, ya que figura manuscrito y rodeado por un círculo el número de página correspondiente al inicio de capítulo en la otra variante.

Hemos podido comprobar que se trata del texto enviado a la censura, ya que coincide la numeración de las páginas señaladas en el informe del censor. Por tanto, era la definitiva para el escritor, pero no la que se publicó, pues hubo modificaciones posteriores.

He aquí otra vía de estudio: la repercusión en el texto definitivo de la represión del régimen franquista mediante el cotejo de las correcciones propuestas en el expediente de la censura (del que tenemos copia en la Fundación¹⁶) con las que finalmente se incluyeron. Estudio que emplazamos a otra ocasión, que en ésta se nos ha agotado ya el tiempo, y que se complementaría con otros materiales relacionados con *Off-side*; por ejemplo, una carta fechada el 2 de febrero de 1968 dirigida a Manuel Fraga, ministro de Información y Turismo, en la que GTB pide que interceda, como hiciera en su día con *Don Juan*, ante la Oficina de Orientación Bibliográfica de su Ministerio por unas páginas afectadas y que considera sustanciales.

De manera que cuando GTB, en la conferencia americana con la que iniciamos este trabajo, se refiere con convicción y sin restricciones a la repercusión de la censura, lo hace desde su propia experiencia.

¹⁶ Procedentes del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, los expedientes del Ministerio de Información y Turismo entre 1943 y 1972, recopilados por José Miguel Torrente Sánchez-Guisande.

Termina esta disertación con una queja: “La gloria póstuma nos suele preocupar poco. Pues bien, el escritor español moderno, el novelista español, cualquiera que sea su esfuerzo, no encuentra que se le preste atención suficiente” (Torrente Ballester 1967).

Nuestro propósito desde la FGTB es reivindicar la atención que el autor merece y promover su estudio poniendo a disposición de los investigadores esos materiales de los que hemos querido dar una muestra y que tantas posibilidades ofrecen.

BIBLIOGRAFÍA

- BECERRA, Carmen (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra*. Barcelona: Anthropos.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1986): *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.
- REIGOSA, Carlos (1983): *Conversas de Gonzalo Torrente Ballester con Carlos Reigosa*. Santiago: Sept.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1963): *Don Juan*. Barcelona: Destino.
- (1967): “Literatura española actual” (transcripción de conferencia en Middlebury College, Vermont).
- (1969): *Off-side*. Barcelona: Destino.
- (1975): *Cuadernos de la Romana*. Barcelona: Destino.
- (1976): “Intervención de Gonzalo Torrente Ballester”, en: Amorós, Andrés *et al. Novela española actual*. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra.
- (1977): “Prólogo a la obra completa”, en: *Obra completa*. Barcelona: Destino.
- (1982): *Los cuadernos de un vate vago*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1986): “Introducción”, en: *Off-side*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Álvaro (2010). *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*. [Madrid]: Ministerio de Cultura/SECC/Fundación Gonzalo Torrente Ballester.

YO NO SOY YO, EVIDENTEMENTE Y UNA POÉTICA DE LA SIMULACIÓN

Victor Andrés Ferretti
Universidad de Kiel

I. REALIZANDO LO FINGIDO

La holgura de la metaficción y, concretamente, de la ficción ficticia tiene sus puntos de fuga en los antiguos discursos platónicos y aristotélicos. Es bien sabido que en *La República* de Platón los poetas son descartados como mentirosos de la *polis* (vid. *Pol.* X, 595a-608b), y que Aristóteles, menos riguroso, les concedió cierta licencia para falsear verosímilmente, es decir: fingir pareciendo algo verdadero (vid. *Poet.* IX, 1451a36-38). Con esa venia, la 'mentira' contingente (i. e. también posible de otra manera) entró en el amplio debate de lo que se podría designar *lo ficticio*.

Durante un extenso período, la relación binómica entre lo supuestamente real y lo fingido rigió los tratados poéticos; y, dependiendo de la estirpe, surgieron términos adjuntos como *autoridad*, *autenticidad* y *autonomía*. Con ello, el sondeo de los límites de lo viable se convirtió en una documentación de las restricciones e inseguridades discursivas de un respectivo concepto de mundo. El surgimiento de la literatura fantástica podría servir de ejemplo de ese agónico y lúdico cuestionamiento de lo posible mediante el medio literario.

Es decir, dada la aparición de nuevas realidades epistémicas, la derivación de lo anómalo se convirtió en una aporía de lo predeterminadamente real. Con la dispersión de islas fantasma de los mapas (p. ej., Frislandia y Kantia), aparecieron nuevos territorios intrínsecos y universales: archipiélagos psicóticos, ínsulas físicas, continentes contingentes y otras cosas más. Basta sólo imaginarse pues cómo un autor del siglo XIX hubiese contado el fenómeno Skype, o qué provecho le hubiera sacado un Erasmo a esa hipermáquina llamada Internet: seguramente, algo más que cables.

Abreviando, si se concibe que para entender la complejidad ficcional es preciso cambiar el enfoque del nexo real-ficticio a la relación entre lo aparentemente real y lo realizado, el aporte metadiscursivo de la literatura deja de ser neta cuestión poetológica y se plasma en su valor antropológico. Algo que este artículo propone apuntar en torno a una novela de Gonzalo Torrente Ballester de 1987, intitulada *Yo no soy yo, evidentemente*.

II. *QUE SUIS-JE ?*

En primer lugar, vale destacar que en su título se hallan tres étimos filosóficos que serían el yo, el ser y la evidencia, siendo los primeros dos ontológicos y el tercero, por así decir, epistemológico. Pues bien: ¿qué significa eso de no ser lo que uno es por evidencia? La hipertextualidad de la antítesis titular remite, expresamente, al incipit de un poema de Juan Ramón Jiménez de sus *Eternidades* (1918) que articula:

Yo no soy yo.
Soy este
que va a mi lado sin yo verlo;
que, a veces, voy a ver,
y que, a veces, olvido.
El que calla, sereno, cuando hablo,
el que perdona, dulce, cuando odio,
el que pasea por donde no estoy,
el que quedará en pie cuando yo muera.
(Jiménez 1986: 202)

El texto tematiza una especie de ‘duplemento’ de un yo lírico cuyo prototipo ya se encuentra en el capítulo VI del *Wintermärchen* (1844) de Heinrich Heine, donde un doble le revela al yo lírico (v. 60): “Du denkst, und ich, ich handle” (Heine 1995: 62). El verso del poeta alemán expone un dualismo entre potencia y acto poético: el yo lírico como *dýnamis* y el doble como *enérgeia*. En el poema de Jiménez, el hetero-yo se describe como el lado complementario del yo lírico (v. 1), siendo ambos acto y potencia recíprocamente (vv. 2-9). En ambos casos se trata de una disociación de un yo como *hypokeimenon*, a saber, como sujeto inmutable. Lo que indica que el segmento ontológico del título torrentino parte de un concepto del sujeto mutable. Y esto es algo que Arthur Rimbaud ya supo revelar celebrísimamente en una carta a (su profesor) Georges Izambard, proclamando: “Je est un autre” (Rimbaud 1946: 252). Vale acentuar aquí la diferencia, ya que

el poeta francés no dice: yo soy un otro, articula: YO es *un otro*. Evidenciando con ello la construcción de un yo mediante un pronombre personal. Y ese yo deja de ser un mero sujeto gramatical y se convierte en una *téchne* del sujeto a la que también Jorge Luis Borges aportó con su concepto intitulado *El otro, el mismo* (1964) —ese otro que no soy yo y quien es el mismo que yo soy.

No es casualidad que la bifurcación subjetiva posromántica haya brotado primariamente de poetas, o sea, de autores de yo líricos. Porque la oscilación dinámica entre binarismos estáticos (yo-otro / real-fingido) prepara el campo para lo que se podría llamar una *autoconfianza* de lo ficcional. Dicho de otra manera: ficcionalizamos, luego existimos.

Si para Descartes el pensar prueba el ser (*vid. Discours IV: 32,19*), para autores metaficcionales como Borges o Torrente Ballester la ficción demuestra la existencia. Por consiguiente, el sujeto deja de ser algo que *sirve de base* para una comprensión cognitiva y fenomenológica de lo supuestamente real y se concibe, más bien, como una sede de ficciones, recalcando la póstuma palabra de Friedrich Nietzsche:

Subjekt: das ist die Terminologie unsres Glaubens an eine *Einheit* unter allen den verschiedenen Momenten höchsten Realitätsgefühls: wir verstehen diesen Glauben als *Wirkung einer Ursache*, – wir glauben an unseren Glauben so weit, daß wir um seinerwillen die „Wahrheit“, „Wirklichkeit“, „Substantialität“ überhaupt imaginieren. – „Subjekt“ ist die Fiktion, als ob viele *gleiche* Zustände an uns die Wirkung *eines* Substrats wären: aber wir haben erst die „Gleichheit“ dieser Zustände *geschaffen*; das Gleich-setzen und Zurecht-machen derselben ist der *Tatbestand*, *nicht* die Gleichheit (– diese ist vielmehr zu *leugnen* –) (Nietzsche 1956: 627).

El sujeto entendido así sugiere sujetarse a un acto de igualización, convirtiendo al yo subjetivo en un producto ‘antropoheurístico’ ya yo-izado. Y fue Rimbaud quien en dicha correspondencia del mayo de 1871 validó lo puesto en juego por Nietzsche (*i. e.*, el desacoplamiento del sujeto de un mundo predicado; el *ego* convirtiéndose predicado), destacando (Rimbaud 1946: 252): “C’est faux de dire : Je pense. On devrait dire: On me pense” (“Es falso decir: yo pienso. Debería decirse: se me piensa”).

Ese mismísimo hecho de ser *pensado* (y no un *ser* pensando) podría denominar el *contradiscurso* a la concepción cartesiana de un sujeto sustancial. El sujeto (proto)moderno, en cambio, representa un yo *después* de la duda —no un *ego* dudando: tratase aquí de un yo ya ficcionalizado.

Por lo tanto, el aporte torrentino a esta ‘ontología’ literaria se encuentra justamente expresado en la coda adverbial del título que alude a la experiencia obvia: una *evidencia* que se esbozará *recién* mediante la lectura del libro. La novela de

Torrente Ballester comparte, así, la complejidad de una subjetividad (proto) moderna con su yo ya ficcionalizado que, además, se ficcionaliza a sí mismo.

El *plot* de *Yo no soy yo, evidentemente* se deja reconstruir de la siguiente manera: una doctoranda norteamericana llamada Ivonne Clark se propone investigar la obra visible de un misterioso autor español con nombre gallegoportugués, Uxío Preto, que se compone de tres pseudonímicas novelas y una biografía póstuma. Como buena filóloga, la estudiosa se mete en un cosmos transtextual, descubriendo cada vez más la obra invisible del autor, es decir: la verdadera obra de Preto.

Lo altamente sugestivo de este texto está en el agudo juego metaficcional que problematiza la diferenciación entre un pseudónimo y un heterónimo. Dado que lo segundo supondría un *tertium comparationis* estable, un “autor” como Fernando Pessoa, por ejemplo. Pero, si dicho “autor” ya es una ficción, ¿qué resta del fingimiento, si no la evidencia de una identidad ficticia? La sugestión de la novela torrentina se enrosca según ese hilo pseudosujetivo, conque no se trata de una *mise en abyme* de máscaras, sino de un pelar las cáscaras de un yo plural.

Y este tipo de ficcionalidad potenciada podría calificarse como *simulación artificial*, lo que supone retroceder una vez más la página helena.

III. COPIOSAS COPIAS

Es notorio que en la teoría de la imagen platónica fluctúe una problemática vigente que concierne a la legitimidad de una copia con relación a la idea. Es sobre todo en el diálogo *Sofista*, donde se debate la dinámica de la simulación y con ella un potencial diferencial (vid. Deleuze 1969: 296-298). Resulta que el simulacro, en cierto sentido, es una copia postiza, ya que no le importa tanto la relación con un original; no, se conforma con ser una fiel copia de una copia¹.

¿Pero qué pasa si un simulacro deja de ser apercibido como una copia de segundo grado y se confunde con una copia legítima de un original? Es allí donde el diálogo de Platón evita seguir cavilando (vid. *Soph.* 267a-b). Lo que queda sobre la mesa es el potencial del simulacro de sustituir camufladamente un centro por un lugar vacío, haciendo al original obsoleto. En un contexto donde (ya) no importa la autenticidad, lo que cuenta es la calidad reproductiva. Por ende, si algo parece ser como *debería* ser, deja de concernir si sus relaciones son originales o copiadas. Resulta ser esa semejanza fingida del simulacro la que le posibilita poner en juego su

¹ No quede aquí entre renglones que en *La República* platónica se debate que serían tres grados los que separarían al poeta de la verdad (vid. *Pol.* X, 602c).

no-originalidad. Su relación pseudo-identitaria es producto de un sistema de semejanzas cuyo centro deja de ser lo original y se convierte, simuladamente, en contingencia. En otras palabras: para participar de algo original no es necesario pertenecerle; basta simular su semejanza, disimulando su fingimiento.

Lo interesante de todo esto no sólo es que nos ayuda a entender el éxito internacional de las carteras Louis Vuitton; no, nos conduce a lo que inicialmente ya había sido constatado: *la ficción no es dañosa mientras que se deje subsumir a una idea de lo real*. Y es aquí donde ficción y simulación se acoplan: si la ficción es una suerte de copia de lo real, es decir, de una supuesta originalidad, entonces escribir ficciones al estilo de ficciones prescinde del elemento real. Basta que sean ficciones al estilo ficcional para mantener una relación ‘auténtica’. Esta reflexión metafictional se podría considerar base de una poética de la simulación.

Un *parcours* moderno de la simulación literaria conduciría, por ejemplo, al pseudo-ensayo de Oscar Wilde *The Portrait of Mr. W. H.* (1889), donde se fabrica un cuadro testigo para aclarar una abreviatura de William Shakespeare. Y del mismo modo que el texto lleva puesta la doble marca del *Als-ob*, del como-si (i. e., ‘este texto es una ficción y en esta ficción se habla de una obra fingida’), la contingencia como sustitución de un centro original queda patente: Shakespeare podría haber sido homosexual, etcétera. En la novela torrentina la simulación se denuncia análogamente en las siguientes palabras:

No existe constancia documental de que los libros de que se trata aquí se hayan jamás escrito ni publicado. Tampoco existen noticias de sus autores. Todo hace pensar que se trata de un fraude. Pero ¿quién sabe? (Torrente Ballester 2008: lema).

Jugando con lo verosímil a segundo grado (un simulacro [cuadro/obra] que se parece a una copia [retrato/libro]), lo latente entra en juego. Cuando la ficción deja de querer ser una copia de una supuesta realidad y se contenta con querer ser una copia ‘auténtica’, la contingencia oscila, posibilitando una emanación de lo imaginario.

La carta de Uxío Preto al inicio de la novela, en la que —no por casualidad— corre un aire ‘vitangélico’², enuncia dicha oscilación explícitamente:

² En la novela *Uno, nessuno e centomila* (1926) de Luigi Pirandello, el protagonista, Vitan-gelo Moscarda, experiencia una especie de *stade du miroir contorneal* que lo lleva a una ‘(no-)conclusión’ contra-cratílica y vitalista: “Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. [...] E no sa di nomi, la vita” (Pirandello 1994: 144). En su carta, Preto evidencia cierto ‘hermogenesianismo’, cuando desacopla el sentido de su nombre: “Considérese, sin embargo, que mi condición de desconocido invita a sospechar que nadie va a beneficiarse de mis afirmaciones, porque es igual que si las hiciera el aire o una entidad impersonal inventada para el caso. (Y

En la bibliografía correspondiente a *La historia que se busca en los reflejos*, la tercera, cronológicamente, de las tres novelas, se registra la polémica entre un tal M. Morris, de filiación y ubicación ignoradas, y el famoso doctor Harrison, de Iowa. Nadie se preguntó quién era M. Morris, ni siquiera el director de la revista que publicó su primer trabajo: Se conoce que lo halló bueno; pero tampoco se preguntó nadie por qué, a raíz de la polémica, salieron al mercado, por cierto bastante caros, seis ejemplares del texto cuestionado: los adquirieron, sin regatear, las bibliotecas de otras tantas universidades de reciente fundación, aunque bien reputadas: los custodian como tesoros (Torrente Ballester 2008: 18-19).

Aquí se encuentra articulado un simulacro artificial cuyo valor de verdad se torna en actualidad, es decir: en presencia de lo realizado. La circulación de la tercera novela de Preto significa, en ese sentido, la apropiación de un centro 'real' que se convierte en un lugar vacío, posibilitando así un caudal de lo contingente.

Otro maestro de este tipo de juegos hipertextuales (i. e., apócrifas, peritextos paródicos, manuscritos hallados, autoridades fingidas, etc.) es, indudablemente, Borges quien, siguiendo pistas del *Quijote* (s. v. "Cueva de Montesinos") y del *Sartor Resartus* (1831) de Thomas Carlyle, perfeccionó con su obra un modelo de la simulación artificial (vid. Ferretti 2007: 37-53). Texto estrella es "El acercamiento a Almotásim" (1936) que en las palabras del mismo Borges

es una falsificación y un seudoensayo. Simula ser una reseña de un libro publicado por primera vez en Bombay tres años antes. Para su segunda falsa edición le atribuí un editor real, Victor Gollancz, y un prólogo de una escritora real, Dorothy L. Sayers. Pero tanto el autor como el libro son pura invención mía. Sinteticé la trama y proporcioné detalles de algunos capítulos (tomando elementos de Kipling e introduciendo al místico persa del siglo XII Farid al-Din Attar) y luego me concentré en señalar sistemáticamente sus defectos. [...] Los que leyeron "El acercamiento a Almotásim" lo tomaron de manera literal, y uno de mis amigos hasta encargó un ejemplar a Londres. No apareció abiertamente como ficción hasta 1942, cuando lo incluí en mi primer libro de cuentos, *El jardín de los senderos que se bifurcan*. Quizá fui injusto con ese cuento. Ahora creo que prefigura y hasta establece el modelo de los cuentos que de algún modo me esperaban, y sobre los que se asentaría mi fama como narrador (Borges/Di Giovanni 1999: 103-104).

Sea como fuere, se trata de una presentación del simulacro artificial que ya se avisa en la *Historia universal de la infamia* (1935) y que con las *Ficciones* se hará virulento. En sus "Prólogo de prólogos" de los *Prólogos con un prólogo de prólogos*

cuyo nombre, lástima grande, no se me ocurre ahora, aunque bien pudiera encerrarse en la sigla NEMOS.)" Esa reglamentación (*nómos*) del nadie (*nemo*) rompe con la determinación cratílica y evidencia un relativismo subjetivo [en torno al texto de Pirandello, vid. Schröder (1997)].

(1975) se evoca, por ejemplo, la publicación de un libro con prefacios de libros imaginarios:

Constaría de una serie de prólogos de libros que no existen. Abundaría en citas ejemplares de esas obras posibles. Hay argumentos que se prestan menos a la escritura laboriosa que a los ocios de la imaginación o al indulgente diálogo, tales argumentos serían la impalpable sustancia de esas páginas que no se escribirán. [...] Convendría, por supuesto, eludir la parodia y la sátira, las tramas deberían ser de aquellas que nuestra mente acepta y anhela (Borges ⁵2001: 14).

Alcancen estos ejemplos de una obra plena de pseudometatextos para entender que la novela de Torrente Ballester no sólo se inscribe en una rica estética de la simulación, sino que realiza lo que Platón ya había percibido, lo que los pensadores-poetas de la Modernidad prepararon y lo que Borges insinuó. Efectivamente, es distinción de Torrente Ballester haber contribuido con dicha *evidentia* adverbial que supone la lectura de su novela. Un *télos* telón que anuncia la relatividad así como la contingencia:

¿Quién no se reirá de mí, sobre todo los que lo consideran todo, además del “todo” implícito en el inicial Big Bang? Allí estaban mis novelas, junto a los otros posibles narrativos, y allí estaban también las risas con las que se ríen de quienes, como yo, pretenden ser autores de lo que han escrito. Y parto de la evidencia de que, lo que escribo, lo mismo puede ser verdad que mentira, lo mismo lo puede haber escrito el verdadero autor que un bromista o un falsario (Torrente Ballester 2008: 17-18).

Pretender ser autor de lo escrito y *patentizar* la relatividad de lo ‘real’ son dos pautas que flanquean la lectura de esta novela; *reconocer* ser sujeto de multiplicidad y *asumir* ser sujeto a ficcionalidad, dos posibles (no-) conclusiones.

Positivamente, el juego metafictional torrentino no termina, una vez cerrado el libro: se prolonga y desplaza en el acto de lectura, sugiriendo que si uno está leyendo una novela sobre una obra simulada de un yo ficcional, el yo lector(a) no debería quedar afuera de esa oscilante ficcionalidad. La metafiction adquiere, de tal modo, su validez antropológica.

IV. ORIGINALIDAD APÓCRIFA

Si bien es cierto que la noción de una textura heteronímica evoca la obra de Pessoa, no hay que olvidar que también Borges ya infundió la posibilidad de un autor desindividualizado en su ficción “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de las *Ficciones* (1944), donde una cierta filología tlöniana, dada su raíz panteísta, se dedica

ría a atribuir diferentes obras a un fingido autor (*vid.* Borges ⁴1975: 439). Michel Foucault retomó dicha transtextualidad autorial, cuando propuso en una conferencia de 1969 atribuir una obra a diferentes *egos*, o sea, a posiciones-sujeto (*vid.* Foucault 1994: 789-821).

Ahora, la particularidad de Torrente Ballester resulta en que él no apunta sólo esa posibilidad, sino que la cuenta, potenciando la identidad autorial al modo de Pessoa mediante la simulación artificial borgesiana, es decir: a un segundo grado ficcional torrentino. Y vale insistir en que la complejidad torrentina tiene mucho que ver con ese realizar lo que otros idearon, con ese actualizar lo contingentemente potencial.

Dicho sea en otras palabras: después de leer *Yo no soy yo, evidentemente*, uno duda menos “[...] si las tres novelas fueron escritas por la misma persona” (Torrente Ballester 2008: 18) y más si no podría ser que atribuir un *œuvre* a un solo autor no supone, de por sí, un acto apócrifo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTOTELES (1994): *Poetik. Griechisch-deutsch*. Ed. y trad. de Manfred Fuhrmann. Leipzig: Reclam.
- BORGES, Jorge Luis (⁴1975): *Obras completas*. Ed. de C. V. Frías. Buenos Aires: Emecé.
- y DI GIOVANNI, Norman Thomas (1999): *Autobiografía. 1899-1970*. Trad. de Marcial Souto y Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo.
- (⁵2001): *Obras completas IV (1975-1988)*. Buenos Aires: Emecé.
- DELEUZE, Gilles (1969): *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit.
- DESCARTES, René (1982) [1637]: “Discours de la méthode”, en: *id.*: *Œuvres de Descartes*, t. 6. Ed. de Charles Adam y Paul Tannery. Paris: J. Vrin, 1-78 [= *Discours*].
- FERRETTI, Victor Andrés (2007): *Boreale Geltung. Zu Nördlichkeit, Raum und Imaginärem im Werk von Jorge Luis Borges*. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang.
- HEINE, Heinrich (1995) [1844]: *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Ed. de Ursula Roth. Stuttgart: Metzler.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1986): *Antología comentada*. Ed. de Antonio Sánchez Barbudo. Madrid: Ediciones de la Torre.
- NIETZSCHE, Friedrich (1956): “Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre”, en: *id.*: *Werke in drei Bänden*. Ed. de Karl Schlechta, t. III. München: Hanser, 415-925.
- PIRANDELLO, Luigi (1994): *Uno, nessuno e centomila*. Firenze: Giunti.
- PLATON (2000): *Der Staat. Politeia. Griechisch-deutsch*. Ed. de Thomas Alexander Szlezák. Trad. de Rüdiger Rufener. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler [= *Pol.*].
- (2007): *Sophistes. Griechisch-deutsch*. Ed. de Ursula Wolf. Trad. de Friedrich Schleiermacher. Frankfurt: Suhrkamp [= *Soph.*].

- RIMBAUD, Arthur (1946): "XI. A Georges Izambard", en: íd.: *Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade, 68). Ed. de Rolland de Renéville y Jules Mouquet. Paris: Gallimard, 251-252.
- SCHRÖDER, Till (1997): "Das Leib-Seele-Problem in Pirandellos *Uno, nessuno e centomila*", en: Michael Rössner (ed.): *Pirandello zwischen Avantgarde und Postmoderne*. Wilhelmsfeld: G. Egert, 39-65.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (2008): *Yo no soy yo, evidentemente*. Madrid: Punto de Lectura.

G.

INTERMEDIALIDAD

TORRENTE, *RELOADED*: NUEVOS MEDIOS
Y NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE LA NARRATIVA
DE GONZALO TORRENTE BALLESTER¹

Antonio J. Gil González
Universidad de Santiago de Compostela

El presente ensayo se enmarca en un proyecto más general, que se publicará con el título *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuegos en el ámbito hispánico*, que trata de explorar las interrelaciones entre los medios mencionados —la esfera de la *intermedialidad* y, por lo tanto, las hibridaciones, remediaciones, adaptaciones, etc.— en el contexto hispánico. Parte de la hipótesis de la conformación de un sistema de trasvases recíprocos de repertorio entre todos ellos, que originan amplios ciclos adaptativos que ha desbordado el tradicional concepto de adaptación de carácter genético, binario y centrado en fuentes literarias, que se evidencian especialmente productivos en el ámbito de la cultura y las narrativas de masas².

Sobrevolando esa nueva cartografía intermedial además de intertextual, es posible, con arreglo a la estructura analógica de la fuga tan querida de la novelística de Gonzalo Torrente Ballester, ir y venir desde el canon literario hasta su deglución por la narrativa de Disney o regresar al territorio de lo literario desde cualquier otro medio a través de la práctica sistemática de la *novelización* de películas, series de televisión, historietas, novelas gráficas o juegos de ordenador. Que una adaptación —si tal

¹ Trabajo realizado en el marco de los proyectos de investigación “Gonzalo Torrente Ballester” (ref. FF/2008-01615/FILO) y “La producción del lugar. Cartografías literarias y modelos críticos” (ref. FFI2010-15699), financiados a cargo del antiguo Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

² Para el marco teórico y metodológico de este modelo, consúltese el volumen colectivo Pérez Bowie (2010), especialmente la introducción del editor (Pérez Bowie 2010b) y, en su vertiente tipológica, los capítulos de Pardo García (2010) y Gil González (2010).

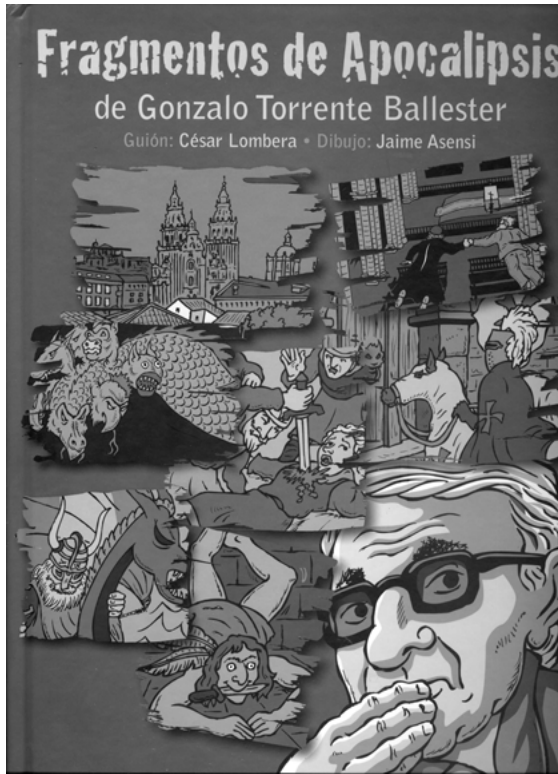
denominación puede mantenerse— resulte en un juego de mesa, o que se realice precisamente a partir de la animación de figuras de Lego, en forma de película o videojuego. Que incluya dentro del ciclo adaptativo correspondiente una atracción en un parque temático (*Metal Gear*) o que el ciclo mismo se origine en una de estas atracciones (*Piratas del Caribe*). Que un videojuego se presente ante sus destinatarios como una novela, película o drama interactivo o una novela gráfica.

Un análisis demorado de lo que en principio se manifestaba como resultado de prácticas industriales y corporativas más propias de los mercados globales —lo que equivale, las más de las veces, a decir que originados en el ámbito angloamericano estadounidense— ha revelado la creciente generalización y sistematicidad de estas prácticas también en el dominio de la cultura hispánica peninsular. Por supuesto, hablamos de películas, series de televisión, cómics o videojuegos inspirados en fuentes literarias, pero también de novelizaciones de cine, televisión o videojuegos, películas cuyo origen es un cómic o historietas derivadas de un videojuego, entre las múltiples posibilidades combinatorias de adaptación recíproca que ofrece el modelo. Y también ciclos adaptativos complejos o completos que ofrecen versiones *transmedia* o *crossmedia* de eventualmente todas las series narrativas mencionadas: desde el conformado en torno al canónico *Quijote* cervantino hasta el masivo *Coyote* de José Mallorquí; sea irradiando desde el mundo de los tebeos (*Mortadelo y Filemón*) o desde el del videojuego (*The Mystery Team*), además de por supuesto el cine (*Ágora*), la televisión (*Águila Roja*) o, claro está, la propia literatura (*El capitán Alatriste*).

Hemos concebido, como una de las consecuencias de estas prácticas emergentes, algunas modalidades de *lectura de masas* que estimulan y retroalimentan el acercamiento directo a la cadena de intermediaciones textuales resultantes —esa nueva forma de erudición pop que hoy conocemos como una de las manifestaciones de lo *fre-ak*— frente a otras que generan el conocimiento puntual, epidérmico o episódico de una obra u autor dado a partir del contacto con una versión en particular —o a veces, ni tan siquiera, sino solo como producto del zapeo intermedial por la programación incesante del paisaje mediático—. Es a esa forma pasiva de absorción del repertorio cultural a la que hemos denominado irónicamente el *no lector* de una cultura de masas vista como *no cultura* en los términos analógicos con respecto a la conceptualización antropológica y augeriana del *no lugar*.

Dentro de estos parámetros, este podría ser el caso de la posición de la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester en dicho sistema de prácticas intermediales, marcada por un signo relativamente paradójico y excepcional: el del autor minoritario y de culto en el terreno literario, conocido por el gran público a través de las adaptaciones de sus obras a otros medios dominantes, generalmente de carácter audiovisual.

A las ya muy conocidas versiones televisivas y cinematográficas de sus novelas en el siglo XX, —*Los gozos y las sombras* en los años ochenta, la *Crónica del rey pasmado* en los noventa— hay ahora que añadir, ya en la segunda década del siglo XXI, la relación del autor con un nuevo medio: el de la narrativa gráfica, muy visible el año de su centenario con la reedición, con dibujos de Miguelanxo Prado, del *Cuento de Sirena*, y plenamente en formato de cómic, la de *Fragmentos de Apocalipsis* escrita/dibujada por César Lombera y Jaime Asensi, ambas en 2010.



Todo ello no termina de conformar plenamente un ciclo adaptativo de un universo típicamente torrentino, para el que requerimos la existencia de, al menos, tres elementos (dos versiones diferentes de algunas de sus obras), pero sí el esbozo del mismo, si tenemos en cuenta la existencia del proyecto de producción de una película derivada de la primera idea y los materiales narrativos que se plasmaron finalmente en su novela de 1977, si bien no con el nombre de *Fragmentos de Apocalipsis* sino con el de *Campana y piedra*, con guión del propio Gonzalo To-

rrente Ballester, Jesús Navascués y Carmen Becerra, que, por diversas razones, nunca llegaría a realizarse³.

Y hablábamos de una relativa excepcionalidad ya que son escasos los autores españoles, e incluso nos atreveríamos a decir que hispánicos, de similar posición sistémica canonizada, que hayan ingresado en redes intermediales de una cierta densidad más allá de puntuales versiones cinematográficas de algunas de sus obras (Camilo José Cela, Miguel Delibes, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa). Pero una excepcionalidad que se vuelve absoluta, y ciertamente sorprendente por la rareza y la escasez de trasvases hasta este momento, en el terreno de las intermediaciones entre la novela y la historieta, el cómic o la novela gráfica, como trataremos de demostrar en el presente análisis.

NOVELA Y CÓMIC

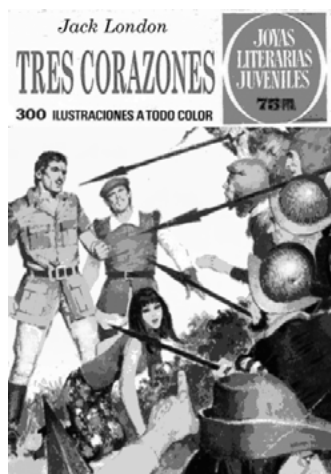
Parece claro que desde un punto de vista histórico las relaciones entre la narrativa literaria y la gráfica habrán estado marcadas por sus respectivas posiciones de partida en el campo cultural: una crecientemente prestigiada en el centro del sistema literario, la otra en los márgenes de la cultura popular, el entretenimiento y el humor y los géneros de carácter infantil y juvenil.

Desde una situación así, no resulta difícil suponer que los trasvases entre ambas ofrezcan una balanza muy desigual y decididamente inclinada al lado de la primera: tanto por las visiones de quienes, desde un lado, tan solo concederían al nuevo medio el papel subalterno de fomentar la iniciación a la lectura, como desde el otro lado, la búsqueda del capital simbólico y el prestigio que podía acarrearle la adopción del repertorio literario como vía de acceso a la alta cultura, las adaptaciones de la novela al cómic estaban servidas.

A lo primero respondían, con toda probabilidad, las colecciones de clásicos literarios ilustrados en formato libro, como las que la editorial Bruguera popularizó bajo nombres como “Clásicos juveniles”, “Grandes aventuras” o “Historias selección”, que poblaron las bibliotecas de los adolescentes de las décadas de los sesenta y setenta y que alternaban los textos adaptados en versión juvenil, con páginas intercaladas con la historia en viñetas; a lo segundo, en la forma ya exclusiva de historietas, corresponderían los primeros usos del término *novela gráfica* que dio nombre

³ A los datos anteriores habría que añadir, por una parte, otros proyectos de adaptación cinematográfica de sus obras no llevados a término, relativos a *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, *Los gozos y las sombras* (para cine) y *Filomeno a mi pesar*. Y, por otra parte, la escritura por parte de Torrente de numerosos guiones o diálogos en películas o proyectos cinematográficos.

a las colecciones publicadas por ediciones Reguera desde 1945 o ediciones Toray desde 1960 —la cual, a su vez, añadió desde 1962 una “T.V. Novelas gráficas” para las adaptaciones procedentes del nuevo medio televisivo— (Alcázar, 2010), hasta la archiconocida “Joyas literarias juveniles” de la editorial Bruguera.



Pero además de la adaptación clásica, y de clásicos, las relaciones entre ambos medios narrativos se han concebido y practicado de formas muy diferentes:

De la forma más disociada —plasmada en la mera denominación como “novela en imágenes” de las narraciones puramente visuales de estirpe expresionista o surrealista, desarrolladas en la época silente del cine, y que muy bien podrían considerarse los correlatos en la narración gráfica de las prácticas vanguardistas del primer modo de representación cinematográfica, practicadas por Lynd Ward o Marx Ernst en los años veinte—, a la más integrada, visible en la edición simultánea de una obra en los dos formatos por el mismo autor, como en *Pizzería kamikaze*, de Etgar Keret —con el añadido, por descontado, de la adición de un dibujante—, median todavía múltiples formas de relación entre estas obras y medios:

Autores literarios que escriben guiones de cómic inéditos, como Jonathan Lethem, Fred Vargas o Ian Rankin, o que guionizan a posteriori la adaptación de sus propias obras, como entre otros muchos, Jean-Patrick Manchette, Leo Malet o Hiromi Kawakami.

Remediaciones temáticas en novelas argumentalmente basadas en el mundo del cómic, como en *Las asombrosas aventuras de Chevalier y Clay*, de Michel Chabon sobre dos figuras fundacionales del universo del superhéroe, o bien a la inversa, cómics basados en el universo de la literatura o protagonizados por novelis-

tas del canon, como las biografías de Saint-Exupéry (escrita/dibujada por Hugo Pratt: *El último vuelo*) o de Kafka por Robert Crumb (y David Zane).

La novela, presentada en el formato editorial de esta, que incluye viñetas o páginas de cómic, como *La ley del amor* de Laura Esquivel (con dibujos de Miguelanxo Prado), *Gemma Bovary* de Posy Simonds —que además se inspira intertextualmente en la tradición literaria a que alude su título— o *La misteriosa llama de la reina Loanna*, de Umberto Eco, que reproduce algunas de las imágenes de la enciclopedia de libros, tebeos o músicas de la infancia con la que el protagonista amnésico intenta reconstruir su identidad perdida.

Novelas continuadas por secuelas dibujadas, en series de masas como *Forastera* de Diana Gabaldón respecto a su versión *transmediática* en cómic *The exile*.

De todas estas modalidades, quizá solo con excepción de esta última (y seguramente no tanto a falta del cómic transmedia, sino de series narrativas *franquiizadas* que le pudiesen servir de fuente) el sistema español evidencia una situación plenamente normalizada: tenemos ejemplos de novelistas/autores de cómic como Andreu Martín o Ignacio Vidal-Folch, junto con autores del guión adaptado de algunas de sus obras, como Arturo Pérez Reverte. A los que habría que añadir, recíprocamente, guionistas de cómic-autores de novelas, como Víctor Mora o Ramón de España, o autores-dibujantes que ilustran novelas o textos literarios, como el mencionado Miguelanxo Prado, o Alberto Vázquez, Santiago Valenzuela, Fidel Martínez o David Rubín, en nuevas versiones de “Clásicos ilustrados” como la reciente de la editorial Astiberri. Novelas que giran argumentalmente sobre el mundo de los tebeos como *Hazañas del capitán Carpetó* de Rafael Reig, libros con microrrelatos sobre superhéroes como *La novia de King Kong* de David Mena, junto a novelas gráficas sobre escritores como la recreación de Joyce en *Dublinés* de Alfonso Zapico. Y, por último, obras narrativas que incluyen secuencias dibujadas en su seno, como *Nocilla lab* de Agustín Fernández Mallo o *Ultra-violencia* de Miguel Noguera; y desde luego, también cómics que son, simplemente, adaptaciones de novelas en sentido tradicional.

Sin lugar a dudas, la forma de relación intermedial por excelencia entre ambas narrativas, los trasvases, como decíamos prácticamente unidireccionales entre sus respectivos repertorios “adaptados”, evidencian a estas alturas su carácter sistemático: por supuesto, empezando por el aludido género de los clásicos ilustrados, que ha alcanzado ya, desde sus orígenes populares y de serie B, el estrato de autor y la novela gráfica prestigiada. Así, a la larga lista de adaptaciones de la aventura (Julio Verne, Alejandro Dumas, Herman Melville, Mark Twain), el horror (Stoker, Lovecraft), la ciencia ficción (H. G. Wells, Ray Bradbury), los clásicos juveniles (*Peter Pan*, *El principito*, *Tarzán*, *Alicia*) o el canon literario de todas las épocas (*El Quijote*, *El retrato de Dorian Grey*, *El amante de Lady Chatterley*, los cuentos

de O. Henry, *La metamorfosis*, *El extranjero* u *Orgullo y prejuicio*), es posible añadir un *Génesis* escrito/dibujado por Robert Crumb, o la reescritura erótica de *El asno de oro* de Apuleyo en *La metamorphose de Lucius* de Milo Manara.

También en este aspecto la situación de la cultura hispánica se encuentra perfectamente homologada, de modo que pueden documentarse desde versiones del *Cantar del Cid*, el *Amadís de Gaula* (SM), *El monte de las ánimas* de Bécquer, *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares o el *Informe sobre ciegos* de Ernesto Sábato, por poner algunos ejemplos significativos a ambos lados del Atlántico; además, por supuesto, de las múltiples adaptaciones del clásico cervantino, entre las que sobresale indudablemente la de Will Eisner.

Tampoco son infrecuentes, por otro lado, las intervenciones hispánicas desde el medio de destino a la empresa adaptativa del canon literario universal, como el argentino José Luis Salinas, adaptador de clásicos de la aventura en las décadas de los treinta y los cuarenta del pasado siglo; versiones como la de *Dr. Jeckill y Mr. Hyde* hecha por Santiago García y Javier Olivares, de la citada obra de Bécquer por David Rubín, de *El pozo y el péndulo* de Poe por José Ortiz, de *El hombre que ríe* de Victor Hugo por Fernando de Felipe, de *Koolau, el leproso* de Jack London, por Carlos Giménez; o, de regreso del peninsular al otro *centro* comicográfico argentino, la de *Los mitos de Cthulhu* de Lovecraft, realizada por Norberto Buscaglia y Alberto Breccia.

Tras la evidencia de la sistemática adaptación de los clásicos, es el turno de la narrativa más contemporánea, sea de género o de autor, que podría igualmente ejemplificarse exhaustivamente en las obras de Philip K. Dick llevadas al cómic —o, como ahora suele decirse por su mayor extensión, prestigio y ambición autorial respecto del álbum clásico, la *novela gráfica*— por autores como Tony Parker, la ya canónica *Ciudad de cristal* de Paul Auster por David Mazzucchelli y Paul Karasik, los relatos de Leo Malet o Jean-Patrick Manchette dibujados por Tardi o *El callejón de las almas perdidas* de W. L. Gresham por Spain Rodríguez, *Perdida Durango* de Barry Gifford por Bob Callahan y Paul Gillis, todas ellas dentro del género negro o policiaco; *Folies ordinaires* de Charles Bukowsky por Matthias Schultheiss, o *Vic y Blood* de Harlan Ellison por él mismo y Richard Corben, etc. etc.; y otro tanto podría decirse en el ámbito del manga oriental, como muestran las adaptaciones de *El cielo es azul*, *la tierra blanca* de Hiromi Kawakami por la propia autora y *Jiro Taniguchi* (*Los años dulces*) o *Musashi, vagabundo*, de Eiji Yoshikawa por Takehiko Inohue.

Por último, y quizá mas predecible si cabe, similares prácticas adaptativas, unidas ahora a una no menos esperable serialización, habían de darse en el repertorio más vinculado al *bestseller* y la cultura de masas. Por supuesto, universos hoy dominantes como los de *El señor de los anillos*, *Harry Potter* o incluso las noveliza-

ciones de *Star Wars* son sistemáticamente llevados a las historietas correspondientes, pero no es menos cierto que otro tanto podría decirse, en el pasado, de los originados en las novelas de E. R. Burroughs sobre *Tarzán* o buena parte de las sagas de la aventura, la ciencia ficción, la fantasía o el terror contemporáneos. Entre las últimas de las que hay noticia, puede apreciarse su frecuencia y variedad en series o proyectos como la trilogía *The Strain* (*Nocturna*) de Guillermo de Toro y Chuck Hogan llevadas al cómic por David Lapham y Mike Huddleston en 24 números, la novela de Stephanie Meyer *Crepúsculo* adaptada por Young Kim, que previsiblemente abrirá la correspondiente serie comicográfica de la franquicia vampírico-juvenil; las series de fantasía *Crónicas de Elric* de Michael Moorcock o *Game of Thrones* de George R. Martin (también serie de la HBO) se expanden de la misma forma a los repertorios gráficos del género, en los que pronto veremos asimismo la serie correspondiente a *El Talismán* del superventas Stephen King (y Peter Straub), autor cuya novela *La torre oscura* ya había sido objeto de una adaptación por parte de Marvel.

Pues incluso en este ámbito, el menos esperable entre nosotros por la falta de franquicias masivas, contamos con ejemplos históricos de enorme productividad, junto a casos recientes también muy visibles y serializados. El paradigma de lo primero lo constituiría el ciclo adaptativo de *El Coyote*, originado en la novela homónima de José Mallorquí, en 1943, productor de un universo —a su vez, deudor del de *El zorro*— con múltiples series y obras literarias, cinematográficas, radiofónicas y, desde luego, también diversas colecciones de historietas por entregas, aparecidas entre 1947 y 1955. Y aunque a mucha distancia de la extensión de lo anterior, de lo segundo resultan igualmente muy consolidadas como ciclo adaptativo (novelas, cine, cómic) *Las aventuras del capitán Alatriste*, de Arturo Pérez Reverte, trasladadas a la narrativa gráfica primero en forma de entregas semanales de *El País*, con guión del propio autor y dibujos de David Giménez, y después, la serie completa, a medida que esta va creciendo, en formato novela gráfica, por Carlos Giménez y Joan Mundet publicadas por la editorial Mondadori y deBolsillo.

En esos mismos ámbitos del superventas, las narrativas de masas o de género, podrían inscribirse las versiones en cómic de la novela de Alberto Vázquez Figuerroa *Saud el leopardo* escrita/dibujada por Pepe Caldelas, Paco Díaz y Guillermo Ortego, del policiaco *Una mina llamada infierno* de Alejandro Gallo (con Julio Cangialosi), del relato negro y de frontera *Cuatro manos* del astur-mexicano Paco Ignacio Taibo (adaptada por él mismo y Améziane) o, dentro del género *zombi*, de la novela-web (después publicada tradicionalmente) de Manuel Loureiro, *Apo-calipsis Z*, llevada al cómic por Vicente Vegas.

La nota sorprendente, en el caso español, es, en cambio, que en el amplísimo territorio narrativo que media entre el Olimpo de los clásicos canonizados y la

novela de género, es decir, en el terreno de la novela contemporánea a secas, apenas pueden documentarse casos de cómics o novelas gráficas que se hayan interesado por autores u obras españoles de los siglos XX o XXI.

Aunque sin duda existirán otros ejemplos, de hecho solo he podido recoger tres versiones dibujadas, dos de ellas muy recientes, y situadas relativamente muy distantes unas de otras en el espectro novelístico: una, la más antigua como adaptación, y la más próxima a los ejemplos de la serie que venimos de analizar, es la inspirada en la novela de Juan Eslava Galán que obtuvo el premio Planeta en 1987, *En busca del unicornio*, origen de una serie de tres historietas de Emilio Ruiz y Ana Miralles en los años noventa; el segundo, liminar ya con la *museificación* del clásico contemporáneo, la versión en álbum tradicional de *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester, adaptada por César Lombera y Jaime Asensi en 2010; y, por último, colindante con las nuevas tendencias de las vanguardias narrativas, la versión en formato libro/novela gráfica de *Nocilla experience* de Agustín Fernández Mallo, de Pere Joan, publicada por la editorial Alfaguara en 2011.

Así pues, por todo lo anterior, como señalé inicialmente, parecemos encontrarnos ante una relativa anomalía sistémica: posiblemente el primer caso de un autor de máximo prestigio de la narrativa española contemporánea llevado al cómic. Y precisamente, a partir de una obra de extraordinaria complejidad, que a punto ha estado de conformar un ciclo adaptativo de carácter intermedial, inédito en este mismo ámbito.

A la hora de abordar la adaptación de la novela, tanto a la luz de los resultados apreciables como de la declaración de intenciones de sus autores, la opción elegida parece haberse decantado por el intento de ilustración lo más literal posible del texto, al que se acercan con el respeto que produce el clásico consagrado.

De forma totalmente congruente con lo anterior, podemos leer en las entrevistas en prensa respuestas de este tenor por parte de su guionista, César Lombera: “Fue complicado sintetizar casi 500 páginas en las 48 que tiene el cómic.” “Lo peor fue no perder el hilo argumental, al tratarse de una obra tan larga y tan compleja. Al final optamos por hacer 7 fragmentos que tienen continuidad y que reflejan lo que explica la novela. Creo que hemos conseguido que se pueda seguir la trama y las ideas fundamentales.” “No sé porque se adaptan tan pocas novelas españolas, con los excelentes autores que tenemos. Creo que es una forma muy sugerente de acercar la literatura a la gente joven.”⁴ Como puede verse expresamente, subyace el objetivo de los “clásicos ilustrados”, hacer accesible la obra al

⁴ Jesús Jiménez, “*Fragmentos de Apocalipsis*, Torrente Ballester salta al cómic”, *blog Viñetas y bocadillos* en RTVE.es, 28-12-2010. En línea en: <http://www.rtve.es/noticias/20101228/fragmentos-apocalipsis-torrente-ballester-salta-comic/390549.shtml>.

público joven y no lector, respetando su “trama e ideas fundamentales”, de adaptarla al formato del nuevo medio más que en reescribirla en el lenguaje de este. De ahí que la operación más visible, y declarada, haya debido ser la de su reducción y síntesis argumental.

Quizá por esta razón, la elección de formato haya recaído en el del álbum tradicional y no en el que en este caso hubiese sido acaso más aconsejable dada la complejidad de la fuente, el de la novela gráfica y en formato libro, más extensa e incluso más habitual en el reciente cómic de autor.

Pero como tampoco resulta infrecuente, por otra parte, y más ante obras del calado estético de *Fragmentos...*, la pretendida *fidelidad* al original va a producir, al trasladar necesariamente la *lectura* de Lombeira y Asensi de la novela, algunas transformaciones de cierta importancia. Me centraré, para su ejemplificación, en algunos aspectos centrales del dispositivo autorreflexivo de carácter metaficcional, sin duda el de mayor impacto estructural sobre el universo semántico del relato torrentino.

El ejemplo más evidente de las diferencias entre ambas obras radica en la representación de la figura autorial: si en la novela en ningún momento se hará expresa la correspondencia del innominado escritor que la protagoniza con Torrente, la historia del cómic descansa sobre su sistemática identificación; y la imagen del escritor aparece, de hecho, en veintisiete de las cuarenta y ocho páginas de la historieta. Bien es verdad, que, salvo error, tampoco en esta se le nombra en ningún momento, pero la identificación que produce el grafismo del personaje es inmediata desde la portada del álbum:



En cualquier caso, la opción de los autores, al trasladar la estructura autorreferencial de la obra, ha sido en todo momento la de optar por la fuente metaliteraria, el diario del novelista en el proceso de invención y escritura de la novela. La

primera viñeta marca enfáticamente, a toda página, este marco discursivo, al recoger literalmente fragmentos textuales de la propia novela, incluso visualizando el inicio del manuscrito saliendo de la máquina del escritor:



Lombera y Asensi, 2010: 5.

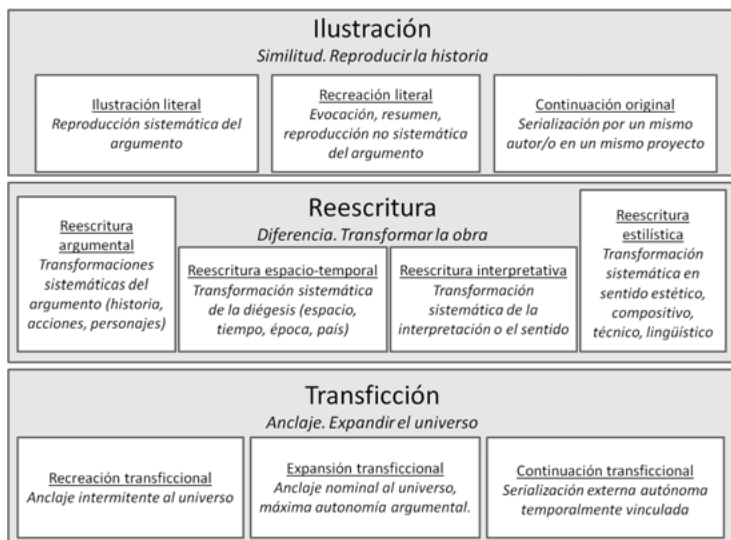
Al trasvasarse al medio, hubiese sido igualmente posible trasladar el planteamiento autoconsciente a la historia de un autor en el proceso de escribir/dibujar un cómic. Esa es, por ejemplo, la solución propuesta por Karel Reisz o Michael Winterbottom en sus respectivas reescrituras cinematográficas de *La mujer del tejniente francés* de John Fowles o el *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne⁵: la película dentro de la película como trasunto de la novela dentro de la novela de la fórmula originaria.

Se produce así, como resultado del proceso adaptativo, un fenómeno de re-mediación metaficcional: el cómic sobre el universo del novelista y de la novela, que pone el énfasis en la dimensión autoficcional, la incorporación al universo narrativo de la figura y el yo autoriales, en un discurso ambigüamente, o ficticiamente, autobiográfico.

En cuanto a la ubicación del tipo de adaptación en el eje analítico *reproducción, transformación o expansión* que manejamos, resulta claro que la obra se sitúa al lado del primero de los polos citados, el de la *ilustración*, frente a la *reescritura* o la *transficción* vinculados a los segundos. Dentro de este ámbito de la reproducción literal del argumento de la obra adaptada, cabe no obstante manejar criterios distintivos adicionales: la repetición sistemática del argumento de la obra original

⁵ *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story*, 2005.

(asumiendo la *diferencia automática* que según Stam comporta todo proceso de transcodificación a otro medio) que desemboca en lo que denominaríamos la *ilustración literal* propiamente dicha;



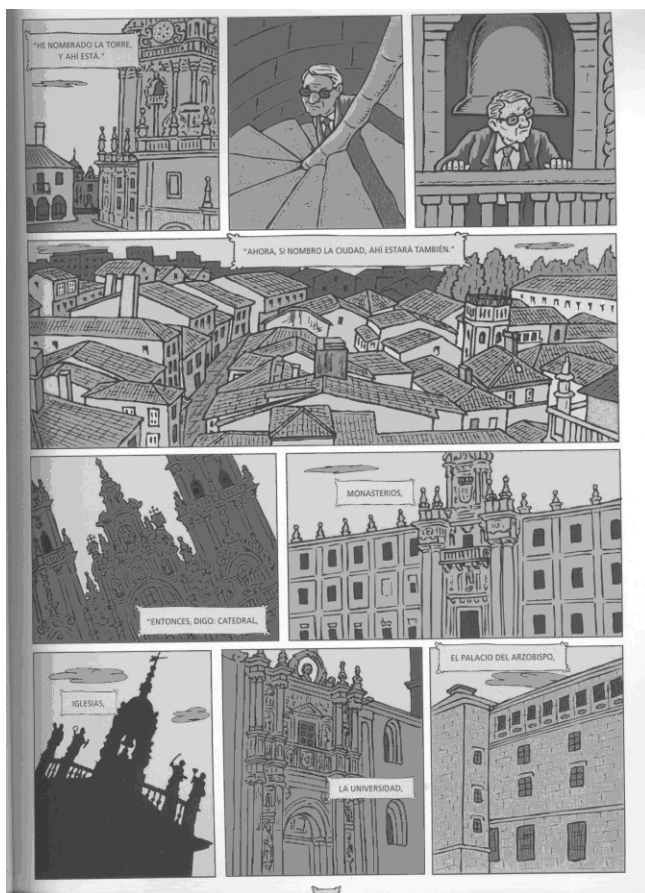
la evocación de determinados momentos del relato, el resumen de lo sustancial del mismo o, en definitiva, la reproducción no sistemática del argumento que comportaría la recreación literal; o por último, la serialización del mismo de forma interna o externa a la que hemos denominado *continuación original*. Descartada por su propia naturaleza esta tercera opción —la cual, de producirse, al tratarse de un proyecto claramente diferente del original a cargo de otros autores y en un medio distinto, nos hubiese situado automáticamente ante una *continuación transfuncional*—, será necesario examinar con detalle la estructura narrativa de estos *Fragmentos...* en viñetas para decidirnos por alguna de las dos primeras.

Naturalmente, la esperable síntesis de la historia que comporta la drástica reducción cuantitativa en el número de páginas a la que se referían los autores como el principal problema del proceso adaptativo hace más esperable la *recreación* que la *ilustración literal*. Veamos: la narración gráfica se organiza en siete “fragmentos” sin título ni otras marcas de segmentación más que su presencia en el encabezado de todas las páginas. A cada fragmento le corresponde una distribución desigual de páginas (7-7-5-5-8-6-10) más el añadido que cierra el álbum con una especie de epílogo de tres páginas: una viñeta únicamente en la primera, un cartucho en la segunda y unos bocetos en la tercera.

El primero de los aludidos “fragmentos” en que se divide la historia se centra en el planteamiento metaficcional y autoficcional descrito, que desarrolla plásticamente el procedimiento *autogenerativo* planteado en la parte inicial de la novela:

Volviendo a los anarquistas, es un hecho que me andan por la imaginación, pero no por haber nacido en ella, sino por haber entrado, lo mismo que pudieron haber entrado en otra: porque sí, y lo mismo pueden salir, y emigrar, y adiós. Aunque claro, tan sólo por el hecho de haberlos mencionado, eso que acabo de hacer, quedan en cierta medida obligados a quedarse aunque sea del modo en que ahora están, fragmentos agrupados como figuras de un capitel, en posturas absurdas. ¿Estallará la bomba? Y, si estallara, ¿qué? No hay nada a su alrededor. Además, para que estalle, tengo que decirlo, y para que destruya la torre Berengaria tengo antes que levantarla con palabras. Hasta ahora no hice más que nombrarla, y eso no basta. Sin embargo, si escribo: “Estalló la bomba y derribó la torre”, pues se acabó: adiós torre, y capitel, y todo lo que está en él. Por eso no lo escribo. Entre otras razones, porque la torre me es necesaria. Si asciendo hasta el campanario, puedo, desde sus cuatro ventanas, contemplar la ciudad hacia los cuatro puntos cardinales: la ciudad entera. Será cosa de hacerlo, a falta de otra mejor. ¿Cómo son las escaleras? ¿De caracol quizás? En cualquier caso, muchas, demasiadas para un hombre de mi edad. Si las subo, me canso. Pero ya están ahí, ya las nombré, ya trepan hasta la altura encajonadas en piedra. Hace frío, y los sillares rezuman humedad (...) Si yo fuera de carne y hueso, y la torre de piedra, podría cansarme, y resbalar, y hasta romperme la crisma. Pero la torre y yo no somos más que palabras. Sús y arriba. Voy repitiendo: piedra, escaleras, yo. Es como una operación mágica, y de ella resulta que subo las escaleras (Torrente Ballester 1982: 15).

De modo análogo, la mención al recuerdo de una bomba y la torre comportará en el cómic la presentación —y creación autoconsciente— de la ciudad y sus espacios en sucesivas viñetas —el grafismo evidencia de nuevo de manera inequívoca su identidad con la ciudad de Santiago de Compostela—: “entonces, digo: catedral”, “monasterios”, “iglesias”, “la universidad”, “el palacio del arzobispo”, “el ayuntamiento”; “y digo: rúas”, “plazas”, etc. (pp. 8-10, literal *visualización* del texto de la novela, p. 16);



Lombera y Asensi, 2010: 9.

se suscitan algunos de los motivos y personajes del relato: los anarquistas y la sustitución de las reliquias jacobeanas por las de Esclaramunda Bendaña. Precisamente la historia de esta última monopolizará el segundo fragmento, que dará entrada a la trama de las incursiones vikingas en el pasado de la ciudad. Se emplea en este caso una modalidad narrativa podría decirse que convencional, sin la presencia visible de la instancia metaficcional, aunque suponemos que la voz que traslada impersonalmente los hechos desde los cartuchos corresponde en último término, a falta de ninguna marca de relevo enunciativo, a la del autor representado inicial.

La tercera secuencia regresa a dicha figura autorial, desarrollando otra de las imágenes autorreferenciales de la novela:

Así que quedé solo. Entonces, empezaron a abrirse las aristas de la piñata y a descender de ella, con cautela, algunos personajes. No personas, entiéndaseme bien, sino precisamente personajes, los que andaba buscando, conjuntos de palabras más o menos como yo, y como todo lo que hay aquí. (...) conclusiones: la primera y más alarmante, su independencia de las palabras (...). La segunda, la autonomía de su voluntad (...) y en virtud de la cual los presuntos personajes de una novela se descuelgan de un globo de piñata imaginario en una imaginaria sala capitular localizada en el mismo interior de mi cerebro. (...) Viene después don Procopio. ¿Por qué este nombre? Sale en alguna canción antigua, me parece, una de aquellas de mi infancia (...). Y tiene el rostro avisado y burlón. ¿Por qué lo relaciono con el Apocalipsis? He aquí otra noción inesperada, la del Apocalipsis, con la que no había contado, y que puedo desechar, pero decido que no, así, de pronto, sin pensarlo (Torrente Ballester 1982: 25-27);



Lombera y Asensi, 2010: 19.

que en el cómic nos llevará igualmente a don Procopio, a Justo Samaniego, el estrafalario o surrealista archivero de la universidad que lo recibe en una biblioteca por la que corretean las gallinas (y que se posicionará como un narrador diegético alternativo, acaso desdoblamiento del primero), la mención al Apocalipsis y al *dragón feo* a partir del Beato de Liébana, de monsieur Mathieu, director de las obras de excavación en la catedral; la monja que en trance vuelve de sus periódicas excursiones al infierno con la noticia de sus conciudadanos (vivos) vistos allí —que reaparecerá en la *Crónica del rey pasmado*— (que en el cómic se denomina Transfiguración y en la novela alterna entre Filomena, Polentina, Clementina...).

El fragmento IV, de carácter de nuevo más monográfico, se centrará en la visita al arzobispo, el viaje fantástico en su compañía sobrevolando la catedral para jugar al mus con los anarquistas de la torre; y, tras unas viñetas que nos muestran

como enlace entre los diferentes hilos de la historia al escritor en su butaca imaginando su relato, esbozará las de Pablo y el bonzo Ferreiro, el ciego Marcelo, y, de regreso de sus ensoñaciones, volveremos a la catedral para asistir al desfile fantasmal de los templarios.



Lombera y Asensi, 2010: 25.

En el fragmento V se escenificará la aparición de Lénutchka, personaje crucial en el dispositivo enunciativo de la novela por su condición de *narrataria* que estimula el relato, y crítica literaria con la cual el escritor contrastará sus invenciones en una relación que alegorizará la lectura y la crítica en el lenguaje y la trama de una relación amorosa.

En ese diálogo metaliterario y sentimental se retomarán la historia de los viajes astrales del bonzo, del ciego Marcelo y su pasión por el relieve sepulcral de Esclaramunda; del *dragón feo* policéfalo y polifónico, a cuya visita se dedica una extensa secuencia de cinco páginas que recrearán el romance del escritor y su *lectora*.

El sexto fragmento se detiene monográficamente en el relato de M. Mathieu sobre el hallazgo del laberinto en las excavaciones bajo la catedral, en cuyo centro se encuentran las reliquias no del apóstol Santiago sino de Esclaramunda, en un sepulcro cuya belleza escultórica y sensualidad explican el hallazgo de los restos de los jóvenes de la ciudad desaparecidos en su búsqueda y los del propio Marcelo abrazado a la estatua. Tanto la iconografía del rostro de Mathieu como los comentarios sobre cómo conoció en un tiempo, pero ha olvidado, la clave del laberinto, subrayan su identificación anacrónica con el *Maestro Mateo* que edificó el presbiterio sobre el sepulcro.





Lombera y Asensi, 2010: 39.

(En la novela, el personaje, en cambio, viajaba al futuro para poder conocer la catedral ya construida y así, precisamente, poder imaginarla y construirla.)

El último “fragmento” desarrollará la “secuencia profética” que Justo Samaniego entrega al escritor, convirtiéndose definitivamente, de esta forma, en su alter-ego narrativo: la invasión de la ciudad por los indios de Sitting Bull, que no resultan ser sino los sempiternos vikingos invasores disfrazados. Estos instaurarán un totalitarismo militar que trae la represiva “máquina de matar pronto” y la sicálptica muñeca erótica robot a la que se confía tanto la alienación de la masa como el desarrollo económico de la ciudad.



Lombera y Asensi, 2010: 45.

Integra también la escena final en la que la imagen del escritor pasea entre los escombros de su relato, interferido por el surrealista y edípico sesgo al que lo ha conducido el bibliotecario —y cuya destrucción se ha simbolizado en el tañido de una campana—, entre los que encuentra a un personaje que solo con referencia al texto de Torrente puede ser identificado con el Felipe II surrealista y chistoso de la novela. La viñeta y el cartucho que mencionábamos como apéndices reintroducen

el enmarque metaficcional y nos reconducen —como al inicio, de manera literal— a la cita del hipotexto torrentino “empecé a interrogarme sobre mí mismo, y sólo encontré palabras como respuesta” (Lombera y Asensi 2011: 53; Torrente Ballester 1982: 398), mientras que los bocetos finales refuerzan el carácter de “obra en proceso” tan intensamente postulado por la novela de Torrente y sus paratextos (*Cuadernos de un vate vago*, el mismo prólogo a la segunda edición de la obra, etc.).

No obstante su vocación de fidelidad y sistematicidad a la hora de trasladar el contenido de la novela, se echan en falta total o parcialmente, como no podría ser de otro modo, determinadas direcciones narrativas y motivos del original: el diario de trabajo del novelista con su reflexión sobre los procesos creativos y la indeterminación de sus resultados; los lazos inter o intratextuales con otros universos torrentinos (*La sagalfuga de J.B.*, *Quizá nos lleve el viento al infinito*); la rivalidad del narrador *homodiegético* con la instancia *extradiegética* igualmente representada, en forma de una proyección no menos autoficcional del sujeto histórico —denominada El Supremo, y que recuerda al “Borges y yo”— por la competencia sobre la *autoridad/autoría* narrativa; la recuperación de proyectos anteriores (*Campana y piedra*); determinados personajes como Lenn, Moriarty o Balbina, los dos finales alternativos de la historia...

Y, por otra parte, si ya en la novela el material argumental está sometido a un consciente y sistemático centrifugado que lo deconstruye y reduce a la condición de hilos, jirones o, en efecto, *fragmentos* narrativos que impiden la reconstrucción de una historia completa y coherente —con planteamiento, nudo y desenlace—, en el cómic la mayor parte de ellos quedan reducidos a meros apuntes apenas mencionados —o bocetados—: la historia de amor con Lénutchka que recorre la novela y su eliminación de la historia para evitar que sea utilizada por la deriva erótica-totalitaria de las secuencias proféticas del bibliotecario, las tramas correspondientes al Maestro Mateo o al Bonzo Ferreiro en su dimensión fantástica o a Pablo y Marcelo en la costumbrista... por lo que se confirma plenamente, en suma, la hipótesis de que se trata de una *recreación literal* de la novela, antes que de una *ilustración* sistemática de la misma propiamente dicha.

En conclusión, nos encontramos con uno de los escasos novelistas españoles contemporáneos cuyo repertorio está siendo trasvasado a otros medios de manera todavía productiva; y especialmente con relación al cómic, en este caso, con el único probablemente entre los del estrato central y canonizado del sistema. Destaca también al respecto que si su obra mayor como novelista ha explorado magistralmente los terrenos de la fantasía, las adaptaciones se han interesado sobre todo por su vertiente realista (*Los gozos y las sombras*, *Crónica del rey pasmado*). Pero en un nuevo elemento llamativo, en este caso se ha escogido como fuente una de las obras más complejas y más alejadas del estándar narrativo dominante

(novela de personaje y argumento en marcos realistas). Y, por último, seguramente dado el rasgo que opera en primer lugar en su recepción desde otras narrativas, el del autor clásico de prestigio, no deja tampoco de sorprender que sus obras más próximas a los paradigmas de *género* —policiaco, espionaje, ciencia-ficción, etc.— no hayan atraído, por el momento, el interés adaptativo e intermedial⁶.

De modo que en este *reloaded* de la obra torrentina por parte de los nuevos medios que he tratado de esbozar, tal vez se echen en falta las *distopías* futuristas y los simulacros virtuales que su título, a la sombra de la segunda entrega del de *Matrix*, pretendía evocar. Pero ¿quién sabe? Tal vez algún día, un diseñador de videojuegos —o novelas interactivas, o como quiera que se llamen en el futuro ese tipo de relatos, cuando se *autonomicen* siguiendo las leyes inexorables de los campos culturales en el mundo contemporáneo y entren en el plano de la alta cultura— descubra *Quizá nos lleve el viento al infinito*, y entonces (parafraseando al narrador coral que cierra el Íncipit de *La saga/fuga*) “¿qué va a ser de nosotros, Dios del cielo?”

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁZAR, Javier (2010). “El descubrimiento del horror en los sesenta”. *Tebeosfera. Segunda época*, 5. En línea en http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/el_descubrimiento_del_horror_en_los_sesenta.html.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2010). “La adaptabilidad como norma del repertorio audiovisual de la cultura de masas. El caso Bourne-XIII”. En: Pérez Bowie, José Antonio (ed.), *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 275-294.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio y TARRÍO VARELA, Anxo (2006). “Olladas do cómic ibérico”. *Boletín Galego de Literatura*, 35.
- LOMBERA, César y ASENSI, Jaime (2010). *Fragmentos de Apocalipsis de Gonzalo Torrente Ballester*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago/Fundación Gonzalo Torrente Ballester.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2010). “Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria”. En: Pérez Bowie, José Antonio (ed.), *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 45-102.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2010a). *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

⁶ Sobre esta cuestión, véase el artículo de Carmen Becerra “Jugando con los géneros” (VV. AA. 2011: 13-16).

- (ed.) (2010b). “Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión”. En: Pérez Bowie, José Antonio (ed.), *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 21-43.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1982). *Fragmentos de Apocalipsis*. Barcelona: Destino [1.^a ed., 1977].
- VV. AA. (2011). “El lugar de Torrente Ballester”. *Ínsula*, 280.

“LAS LUCES Y LAS SOMBRAS”
ENTRE GONZALO TORRENTE BALLESTER Y EL CINE

Myriam Pradillo
Instituto Cervantes, Bremen

1. PREÁMBULO

El siguiente planteamiento surge de las circunstancias que propicia la vida: en el otoño de 1982, Gonzalo Torrente Ballester me llamó a Madrid, adonde acababa de mudarme tras haber ganado las oposiciones, y me brindó la oportunidad de colaborar como traductora al francés de los guiones cinematográficos que Jesús Navascués, el productor de *Los gozos y las sombras*, estaba escribiendo con él de su novela *El golpe de estado de Guadalupe Limón*.

Así que, el discurrir “cinematográfico” parte de lo personal más que de lo “académico”. Hilo narrativo testimonio de unos años volcados en el deseo de difundir la obra de un autor cuya creación, estoy plenamente convencida de ello, necesita mayor repercusión, tarea en la que se fundamenta mi compromiso testimonial.

2. UN AUTOR POLIFACÉTICO Y DESCONCERTANTE

Paradójica ha sido siempre la situación del escritor polifacético Gonzalo Torrente Ballester y su interferencia en el mundo cinematográfico no hizo sino amplificar esta postura. Como ya se ha comentado en otras investigaciones, estudios y artículos, la obra de GTB no “encaja” con la sociedad en la que le tocó vivir. Principalmente porque era un autor que no se ciñó a un solo género y temática y eso, como sabemos, descoloca a la crítica.

Torrente Ballester trabajó en la radio, precisamente como crítico teatral (Pérez Bowie 2009), fue muchos años columnista literario en la prensa escrita¹, publicó novelas que abarcan desde lo costumbrista hasta lo fantástico y, por si fuera poco, nos dejó también seis obras teatrales² aunque sin la fortuna de ser representadas.

¹ Entre los más destacados: *Cuadernos del Norte, ABC* (artículos reunidos en *Cotufas en el golfo*, 1986), etc.

² Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro I*, 1982. Incluye: *El viaje del joven Tobías* (1936/1937); *El casamiento engañoso* (1939) y *Lope de Aguirre* (1940?). Gonzalo Torrente Ballester hizo una lectura pública de otra obra teatral, *República Barataria*, en 1941 (véase el prólogo de *Teatro*, pág. 21).

1938. *El viaje del joven Tobías. Milagro representable en siete coloquios*, Ediciones Jerarquía. Primera obra publicada de Gonzalo Torrente Ballester, y nunca representada; en ella el autor intenta recontextualizar el tema bíblico de Tobías, y para ello sitúa en el centro de la acción el incesto. Esta intención poética, algo fuera de lugar en su tiempo, le valió su primera experiencia con la censura eclesiástica, pues la obra fue denunciada como herética y estuvo a punto de ser prohibida. Nunca representada.

1939. *El casamiento engañoso. Auto sacramental*, Ediciones Jerarquía. Obra de circunstancias en forma de auto sacramental —para adaptarla a un concurso al que se presentó y que ganó— con el que Torrente Ballester trata de responder a la polémica producida por la obra *El hombre y la técnica*, de Spengler. Será detractor de la técnica —frente a Spengler— por los peligros que conlleva para los valores espirituales del hombre. Nunca representada.

1941. *Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*, Ediciones Escorial. El poder aparece por primera vez como tema en la obra de Gonzalo Torrente Ballester, a través de su particular visión del personaje de Lope de Aguirre, conquistador, que se debate entre su anhelo de poder absoluto disfrazado de épica y la continua duda que apremia su conciencia religiosa. Nunca representada.

1942. *República Barataria. Teomaquia en tres actos*, Ediciones Escorial. Comedia en la que se oponen dos personajes que representan dos actitudes humanas: el activista Petrowski y el religioso Liszt. El autor abandona el lenguaje retórico y adopta un lenguaje más acorde con el momento literario. Nunca representada.

1946. *El retorno de Ulises*, Editora Nacional. Recreación del mito clásico de Ulises a través de su ausencia y de la espera de Penélope, con el resultado, al que Gonzalo Torrente Ballester recurrirá frecuentemente en su obra narrativa posterior, de la desmitificación, de la destrucción del mito. Única obra de teatro que Gonzalo Torrente Ballester vio representar, primero en el teatro universitario y después, en 1985, en el teatro profesional, con Carmen de la Maza en el papel de Penélope.

1950. *Atardecer en Longwood*, Editorial Haz. Última incursión de Gonzalo Torrente Ballester en el teatro y primera aparición del personaje de Napoleón en su obra. Aunque de un solo acto, el ritmo responde al canon clásico de los tres actos. Napoleón es uno de los personajes, de los mitos personales de Gonzalo Torrente Ballester, y a él recurrirá el autor en otras de sus obras. En ésta, se suceden los últimos días de Napoleón en Santa Elena. Estrenada en Valencia poco después de morir Gonzalo Torrente Ballester en una producción de Joaquín Hinojosa, bajo el título de *Atardecer en Santa Elena*.

Todo ello con el trasfondo de “supervivencia” como profesor de Historia³, catedrático de Lengua de bachillerato hasta su jubilación y con un paréntesis como profesor invitado en la Universidad de Albany (Nueva York). No es pues extraño que, en su vertiente como ensayista, publicara una joya tan valiosa como poco atendida (y entendida) donde analiza sintéticamente cuál fue la aportación de Miguel de Cervantes con su *Quijote*. Remito encarecidamente, a quienes no la conozcan todavía o la tengan olvidada, a que se deleiten con *El Quijote como juego* (1975), un ensayo tan breve como esencial⁴.

El principio de la realidad suficiente no postula el cotejo de la obra de arte con lo real, sino sólo una equivalencia de impresiones, que se obtiene no por imitación o copia, sino mediante una selección de palabras y, sobre todo, por su organización subsiguiente. (Torrente Ballester 1984:10)

Lo único que, aparentemente, no abordó Gonzalo Torrente Ballester fue la poesía aunque, si nos fijamos con detenimiento, habrá que rectificar rápidamente esta opinión superficial, pues existe una obra suya donde puntualiza su dedicación al verso: *Los cuadernos de un vate vago*⁵.

Igualmente conviene citar lo que Torrente Ballester reconoce ya en el prólogo de su novela *La isla de los jacintos cortados*:

Conservo intacta la disposición a divertirme (...). Lo cual me empuja hacia una literatura casi volátil, poco más allá del juego, un poco más acá del mero regocijo” (Torrente Ballester 1981:12).

Hasta aquí para la somera ubicación de la creación torrentina.

3. INCIDENCIA DEL CELULOIDE

¿Cómo interfiere el mundo cinematográfico en tan extensa y variada producción? Para responder a esta pregunta me remito a lo que señala Aurora Vázquez Aneiros en su artículo titulado “Etapas y perfiles de Torrente Ballester”:

³ “(...) yo expliqué Historia de América en la Universidad de Santiago.” Ídem, pág.18. Nombramiento en 1939; al año siguiente accede a la cátedra de Lengua Española de Enseñanza Media.

⁴ Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, 1984.

⁵ Gonzalo Torrente Ballester, *Los cuadernos de un vate vago*, 1982.

Aunque con frecuencia se defina como aficionado, aprendiz o neófito en lo que al séptimo arte se refiere y aborde comentarios filmicos poniendo por delante su desconocimiento de técnicas y géneros cinematográficos, el cine fue siempre una de sus grandes aficiones llegando a tener algunas temporadas de película diaria, sobre todo en estos años de juventud (1927/28)⁶ (Vázquez Aneiros 2000).

De los años de guionista de Torrente Ballester para obras de otros escritores, que van de 1947 a 1962, lo mejor es leer el libro coordinado por José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Peruch, titulado *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*.⁷

De ese período, tan solo cabe mencionar aquí la colaboración de Torrente Ballester en cuatro películas de índole y calidad cinematográficas muy diferentes: *Llegada de noche* de José Antonio Nieves Conde (1949), en la que únicamente ajusta los diálogos; *Surcos* (1951), también de José Antonio Nieves Conde; *El cerco del diablo* (1952), en la que es guionista junto con otros cinco más,⁸ y *Rebeldía* (1953), igualmente de José Antonio Nieves Conde; así como sus guiones para la adaptación de tres obras literarias: *El metal de los muertos* de la novela de Concha Espina, *La estrella de Sevilla*, obra teatral atribuida a Lope de Vega, y *El maestrante*, novela de Palacio Valdés, en la que aparece el Oviedo del siglo XIX y se refleja la sociedad cerrada del momento en el “Oviedo a la sombra de la torre de la Catedral”. Sin duda alguna, un precedente al ambiente, magistralmente pintado por Torrente Ballester en *La isla de los jacintos cortados* (*Campana y piedra*), de Santiago de Compostela⁹.

⁶ Artículo recogido en *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, conjunto de artículos coordinados por José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Peruch y editados por el 5.º Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. Primera edición: noviembre de 2000. © 2000 de los autores de los artículos (http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/ficheros/482_1.pdf).

⁷ José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Peruch, *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*, óp. cit.

⁸ *El cerco del diablo*. Dirigida por seis directores bastante diferentes entre sí, en su guión colaboraron nada menos que nombres como los de Gonzalo Torrente Ballester, Gumersindo Montes Agudo, Pérez Torreblanca y el premio Nobel de Literatura Camilo José Cela. Cada uno de ellos creó una historia encuadrada en el género fantástico que partía de la premisa de un hombre atrapado entre un ángel y un diablo. En su época fue considerada una superproducción de inspiración falangista y contó con un reparto de excepción, donde aparecen los nombres de José Bódalo, Virgilio Teixeira, Rafael Bardem, Luis Prendes, Conchita Montes, Fernando Rey, Manuel Dicenta y Antonio Casas, entre otros muchos. También se la conoce como *Alma cercada*, ya que éste fue el título que tuvo durante su rodaje (<http://www.decine21.com/Peliculas/El-cerco-del-diablo-9943>).

⁹ «*Campana y piedra*: la novela “inexistente” de Torrente Ballester», Ángel García Galiano. En *Revista de Libros*, n.º 27, marzo 1999. «Si *Fragmentos de Apocalipsis* no es *strictu sensu* (sic) una novela, sino el diario de trabajo de una novela, pero obra narrativa al fin y al cabo, *Los cua-*

Hoy día, se le puede preguntar a cualquiera en España qué sabe de Gonzalo Torrente Ballester y, automáticamente, surgen dos títulos de nuestro autor ferrolano (nacido en Serantes en 1910), ya sea el de la famosa serie televisiva basada en la trilogía *Los gozos y las sombras*, al que como es fácil observar he “acomodado” el título de esta colaboración, y/o *El rey pasmado*, título fílmico de la adaptación cinematográfica de la novela de Torrente Ballester *Crónica del rey pasmado*¹⁰.

A la vista de lo cual, dada la popularidad acarreada por estas dos incursiones en el ámbito del celuloide, se impone la pregunta de “¿por qué nadie siguió con ese filón que aunaba criterios de taquilla, entretenimiento sin merma de calidad, entre el público más variopinto?”.

3.1. Origen de la adaptación de *Los gozos y las sombras*

La primera y original adaptación de una obra de Torrente Ballester a las pantallas se debe al potente medio que era, por aquel entonces en España, la televisión estatal. Estamos hablando de los años ochenta y más precisamente del año 1981. Corren vientos de “Movida”, y un productor “anómalo” y marginal, Jesús Navascués, se empeña en presentar su guión de una obra que le ha cautivado. No le fue fácil convencer a los directivos de la época para que aceptaran el proyecto.

Otra cuestión que enzarzó la realización de *Los gozos y las sombras*, una de las series televisivas de mayor reposición al día de hoy, se debe a que Jesús Navascués, el productor, insistiera en la participación del escritor en la supervisión de la redacción de los guiones. Para los “técnicos” televisivos, esto suponía problemas porque la presencia de un novelista en el campo cinematográfico subraya las visiones no siempre “coincidentes”¹¹.

dernos de un vate vago, que son “diez años de notas al margen de mi ejercicio de la literatura”, nos ofrecen un auténtico tesoro sobre los secretos de la oficina poética de un escritor tan imaginativo como racional, en una época coincidente con uno de sus más intensos (y arduos) períodos creativos. En efecto, terminada su novela *Off-side*, deudora del realismo objetivo, trasladado a los Estados Unidos, donde ejercerá unos años como profesor intermitente en la universidad de Albany, Torrente Ballester comienza a barruntar, y redactar, su futura novela, de la que ya tiene el título, *Campana y piedra*, la ciudad donde se desarrolla, Villasanta de la Estrella, claro y explícito trasunto de Santiago de Compostela, y algunos de los protagonistas: Balbina, Marcelo, Barallobre, don Acisclo y José Mosteiro. Tiene también el tono, “humorístico, desenfadado”, y el estilo, realista. Una vuelta, en el fondo, a los paisajes y el espíritu de su trilogía *Los gozos y las sombras* salvo que localizando la historia unos años después, en la inmediata posguerra, [...]» (http://www.revistadelibros.com/articulo_del_mes.php?art=3455).

¹⁰ *El rey pasmado* es una película española de 1991 dirigida por Imanol Uribe, basada en la novela de Gonzalo Torrente Ballester *Crónica del rey pasmado*. Música de José Nieto.

¹¹ Son infinitas las “anécdotas” relativas a las interferencias entre autores literarios y adaptadores cinematográficos de la nacionalidad que sea. Para quien esté interesado en profundizar en

Cabe subrayar que la obra literaria *Los gozos y las sombras* es en sí una trilogía que se desglosa en: *El señor llega* (1957), *Donde da la vuelta el aire* (1960) y *La Pascua triste* (1962). O sea, unas 1400 páginas que había que encauzar en una serie de primero 10 y al final 14 capítulos de 60 minutos cada uno conforme a las limitaciones consabidas del mundo televisivo. No hay tampoco que minimizar las “fricciones” que surgieron con el director cinematográfico, Rafael Moreno Alba, la difícil elección del elenco para los distintos protagonistas de la novela (Eusebio Poncela, Amparo Rivelles, Charo López y Carlos Larrañaga), ni los pormenores del rodaje, que se inició en diciembre de 1980 y duró siete meses¹².

Aun así y todo, muchos fuimos los que quedamos prendados de esa entrañable prima Clara interpretada por una inigualable Charo López, nos identificábamos con la dicotomía entre Cayetano Salgado y su primo y protagonista Carlos Deza (respectivamente Carlos Larrañaga y Eusebio Poncela, aunque no fuera pelirrojo como en la novela torrentina), que bordaban sus interpretaciones merced a unos diálogos “de novela”, y tantos otros personajes, como el ciego o el boticario, que nos permitieron reír, llorar y “vivir” en un pueblecito gallego que terminaba siendo el nuestro.

La nota final llegó de la mano del compositor Nemesio García Carril, que consiguió con su música una extraordinaria simbiosis con la obra de Torrente Ba-

este tema, pongo por ejemplo la publicación de Susana Pastor Cesteros: *Cine y literatura: la obra de Jesús Fernández Santos* (<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89121.pdf>).

¹² *El señor llega* se publica en 1957 sin repercusión alguna pero, en 1959, la Fundación Juan March la ensalzaría como “la mejor novela de los últimos cinco años” (en: *Fe y esperanza en la universidad*, Gonzalo Torrente Ballester, Universidad de Salamanca, 1987, pág. 17). La trilogía se completa con: *Donde da la vuelta el aire*, 1960, y *La pascua triste*, 1962.

Televisión Española estrenó en 1982 una adaptación de la novela a la pequeña pantalla a cargo de Jesús Navascués, con la dirección de Rafael Moreno Alba y la actuación, entre otros, de Eusebio Poncela, Amparo Rivelles, Charo López y Carlos Larrañaga. Fue supervisada por Gonzalo Torrente Ballester y supuso un notable éxito de crítica y público que consiguió relanzar comercialmente la obra original.

Ficha técnica de *Los gozos y las sombras*. Título original: *Los gozos y las sombras* (TV). Año: 1981. Duración: 760 min. País: España. Director: Rafael Moreno Alba. Guión Novela: Gonzalo Torrente Ballester. Música: Nemesio García Carril. Fotografía: José García Galisteo. Reparto: Charo López, Amparo Rivelles, Eusebio Poncela, Carlos Larrañaga, Rosalía Dans, Santiago Ramos, Victoria Vera, Ágata Lys, Fernando Guillén, José Luis Gómez, Rafael Alonso, José María Caffarel, Verónica Luján, Teresa Gimpera, Teresa del Olmo, Eduardo Fajardo. Productora: TVE. Género: Drama | Miniserie de TV.

Sinopsis: En Pueblanueva del Conde, una villa imaginaria situada en algún punto de las rías gallegas, entre los años 1934 y 1936, las familias Aldan, Deza, Churruchao y Sarmiento se hallan enfrentadas a Cayetano Salgado, dueño de la flota y los astilleros locales, y nuevo cacique de la población, con el ambiente de la preguerra civil española de fondo (FILMAFFINITY).

llester, lo que sigue siendo un tributo inigualable para que *Los gozos y las sombras* nos envuelva, con solo oír las primeras notas, en un mundo gallego lleno de magia, fantasía y ensueño. Las “meigas”, que en la ya mencionada novela *La isla de los jacintos cortados* intervienen como Las Parcas, lograron fusionar realismo y fantasía, ingredientes tan queridos por Gonzalo Torrente Ballester¹³.

De manera que, en este siglo XXI, o sea treinta y un años más tarde, la serie no cesa de reponerse tanto en la televisión pública y en el canal internacional, como en las cadenas privadas españolas¹⁴.

3.2. Las adaptaciones “malogradas”

Otro tanto habría pasado, sin duda alguna, con las adaptaciones de *Guadalupe Limón* y de *Campana y piedra* de no haber sido por la cerrazón de los potentes medios televisivos y cinematográficos, que, a pesar del éxito obtenido con *Los gozos y las sombras*, se cruzaron de brazos para “impedir” más logros fuera de su alcance... ¡Y es que, bien pudiera considerarse la envidia como defecto que, por desgracia, mata la creatividad en España!... y en el mundo.

A raíz del éxito cosechado por *Los gozos y las sombras*, el productor Jesús Navascués pasó a interesarse por otra obra de Torrente Ballester, de corte romántico aventurero, y por consiguiente muy adecuado para una adaptación a la pantalla: *El golpe de estado de Guadalupe Limón*¹⁵. Ya en 1983 se emprendieron las primeras traducciones al francés, se empezó a buscar un elenco (Assumpta Serna, Javier Bardem, etc.), pero tras una primera aceptación por los directivos de TVE y de la televisión autonómica de Galicia gracias a la colaboración del escritor y político Alfredo Conde, todo el proyecto se paraliza y Jesús Navascués poco después empieza a recibir cartas de rechazo con todo tipo de impedimentos. Dichas cartas siguen obrando en manos de su viuda, María Teresa Peris (responsable del vestua-

¹³ Con el paso del tiempo me resulta familiar el “eco” que otras producciones televisivas recientes tengan como ambiente el mismo trasfondo que el de la serie de *Los gozos y las sombras*. Me remito a *Aguila roja* (RTVE), *La bandolera* (Antena 3), etc.

¹⁴ La tele “lanzó” al libro. La televisión ayudó a que la trilogía literaria, publicada entre 1957 y 1962, se convirtiera en un auténtico fenómeno editorial veinticinco años más tarde. El escritor gallego alcanzó el reconocimiento popular gracias a la adaptación de su trilogía para la televisión. <http://www.rtve.es/television/20090319/tele-lanzo-libro/254730.shtml>

“El gozo sin sombras de una gran serie”: <http://www.rtve.es/television/20090319/gozo-sin-sombras-una-gran-serie/254746.shtml>

“Rtve recupera las grandes series literarias de TVE. *Los gozos y las sombras*”: <http://www.rtve.es/television/gozos-sombras/>

¹⁵ Depósito legal de los guiones de *Guadalupe Limón*, M13311, depósito 1983.

rio de *Los gozos y las sombras*, entre otros muchos más, tanto para cine como para teatro)¹⁶, y ambos nos las enseñaron a mi hermana Roxanna y a mí en diversas ocasiones, cuando salía el tema mientras comentábamos en su casa la traducción al francés, para poder introducir en el mercado europeo esa y otras adaptaciones de obras torrentinas que, desgraciada e injustamente, se malograron. Nos referimos a la adaptación de *Off-side* que Jesús Navascués emprendió casi paralelamente a la de *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, cuyo título iba a reducirse a *Guadalupe Limón*, nombre y apellido de la protagonista.

Estábamos en 1988. La televisión española daba largas y el productor buscó apoyo en el cine europeo para fomentar una coproducción. Se tradujeron los guiones al francés y al inglés, se establecieron contactos con productoras como Canal + y la incipiente televisión franco-alemana Arte, así como con la agencia de producción cinematográfica de la directora de cine y productora Fabienne Servan-Schreiber.

Hubo muchos viajes a París aprovechando que Torrente Ballester buscaba el acercamiento con su nieta Patricia, la hija de su hijo Gonzalo Torrente Malvido con una francesa.

La entrevista preliminar, en el domicilio parisense de Marie-France Pisier, para proponerle el papel de Rosalía, la adversaria de Guadalupe, parecía presagiar lo mejor. Esta actriz ya había rodado ficciones decimonónicas¹⁷ y se mostró encantada de poder incorporarse a una coproducción hispano-francesa y de interpretar el papel de “mala” por ser un personaje lleno de matices. Todos los actores que leyeron los guiones o a quienes se les se comentó el proyecto estaban a la espera de que se confirmara la producción. Por su parte, la actriz Arielle Dombasle,¹⁸ que se maneja de forma trilingüe entre el francés, el español y el inglés, iba a

¹⁶ Los hermanos Peris fueron, durante los años sesenta hasta la década de los noventa, los proveedores incondicionales del vestuario de la televisión, el cine y teatro españoles. Luego, debido a esos “vaivenes” de la vida, la sastrería Cornejo fue ganándoles el mercado.

¹⁷ Marie-France Pisier interpretó, entre otros muchos personajes de “época”, por ejemplo: a Colette en *Antoine et Colette* de François Truffaut (1962), a Charlotte Brönte en *Les soeurs Brönte* de André Téchiné (1979), a Clawdia Chauchat en *La montaña mágica de Hans W. Geissendörfer* (1982), o como intérprete y directora en la adaptación de su propia novela publicada en 1984 y llevada a la pantalla bajo el mismo título: *Le bal du gouverneur* en 1990. Además de la conmovedora Madame Verdurin en la adaptación de la obra de Proust por Raoul Ruiz: *Le temps retrouvé* (1999).

¹⁸ Arielle Laure Maxime Sonnery de Fromental, llamada Arielle Dombasle, nacida el 27 de abril de 1958 en Norwich (Connecticut), es actriz de cine, de teatro, cantante, directora de cine, guionista y modelo. Se dio a conocer del público francés con la película *Pauline à la plage* de Eric Rohmer y *Un bruit qui rend fou* de Alain Robbe-Grillet. El público americano la descubrió con la serie *Miami Vice* y con la película en mini-series *Lace*. En 1976 se casó con el den-

encarnar a la figura de Guadalupe, contrapunto del personaje interpretado por Marie-France Pisier.

Sin embargo, sin el respaldo de su propio país, los esfuerzos de Jesús Navascués, así como de Torrente Ballester, no fueron concluyentes, y eso a pesar de la buena opinión que alcanzaron los guiones de *Guadalupe Limón* entre los analistas franceses y estadounidenses.

Se trata de una novela de ficción, ambientada en el mundo iberoamericano de la independencia colonial, con la impronta de esos personajes fuertes que imprime Gonzalo Torrente Ballester a sus protagonistas femeninas. Ella es, sin embargo, el “símbolo” de la liberación de un pueblo, de la política entre bastidores, del surgir de la mujer que el siglo XX y XXI quieren colocar en igualdad de condiciones frente al poder masculino... Dicho de otro modo: *El golpe de estado de Guadalupe Limón* es una novela de anticipación, con ambientación decimonónica, que al final nadie llegó a concretizar en imágenes.

Lo que ocurre con la adaptación de *Fragmentos de Apocalipsis*, que se intentó llevar al cine con el título de *Campana y piedra*¹⁹, sigue más o menos las mismas pautas que venimos de sobrevolar con *Guadalupe Limón*. Jesús Navascués volvió a establecer los contactos con TVE-Antena 3 esperando tener más éxito. Igualmente se ocupó de que se realizara la traducción de los guiones al francés y se los dio a leer tanto a actores españoles como franceses (Assumpta Serna, Imanol Arias, Michel Piccoli, Arielle Dombasle, Marie-France Pisier). Hubo incluso un momento de esperanza, pero todo acabó de nuevo con una carta de TVE denegando las subvenciones prometidas.

El nuevo intento de desbloquear fondos para una adaptación cinematográfica de *Off-side*²⁰ tampoco tuvo éxito. El guión y la traducción de la obra al francés, tras haber sido registrados, terminaron en los archivos personales de Jesús Navascués.

tista Paul Albou, treinta y dos años mayor que ella, de quien se divorció en 1985. En 1993 se casó con el filósofo francés Bernard-Henri Lévy.

¹⁹ Depósito legal de los guiones de *Campana y piedra*, serie en 2 capítulos adaptada de la novela *Fragmentos de Apocalipsis*, M29504, depósito 1991.

²⁰ *Off-side* (1969). En el Rastro de Madrid aparece un cuadro perdido de Goya. A partir de este hecho insólito, comienza un relato de farsantes, marginados, fracasados y vencidos, en el que destaca la verdadera protagonista: la ciudad de Madrid, siniestra y oscura, de los años sesenta del siglo pasado. El desvarío de una sociedad asfixiada por el régimen de Franco, la hipocresía, el mal de conciencia y la grisura de unas vidas condenadas al ostracismo son los ejes de esta novela, en la que Gonzalo Torrente Ballester se adentra en las profundidades del ser humano sin hacer concesiones sentimentales y huyendo del realismo ingenuo. El resultado es un retablo inquietante y aleccionador de un pasado no tan lejano (<http://www.puntodelectura.com/es/libro/off-side/Off-side> de Gonzalo Torrente Ballester). Compuesta sin apenas descripciones ni narración y con una notable condensación temporal, esta obra presenta un variado muestrario de personajes que van desvelan-

Bien es verdad que, sin los efectos especiales y los medios financieros de los que dispone el cine estadounidense, poco se podía hacer para recrear los acontecimientos estrambóticos y alucinantes que narra Gonzalo Torrente Ballester en una obra maestra, prolongación en cierta medida de *La sagafuga de J.B.*

Si un David Lynch o un Steven Spielberg, por citar directores estadounidenses, supieran de la existencia de estas novelas, no cabe la menor duda de que las reclamarían para llevarlas a la pantalla. Lo malo de Torrente Ballester es que es un escritor español, que ni siquiera los españoles valoran como se merece. “Nadie es profeta en su tierra”... Y es lo que suele pasar, y quizá, por eso mismo, años antes Gonzalo Torrente Ballester tuvo que aceptar la cátedra en EE.UU. dado que en España casi nadie se dio por enterado de que la fantasía fantástica que todos alababan como procedencia americana con autores como el cubano Alejo Carpentier (*El siglo de las luces*, 1962)²¹, el colombiano García Márquez (*Cien años de soledad*, 1962), el argentino Jorge Luis Borges²² (*La biblioteca de Babel*) o el peruano Mario Vargas Llosa (*La ciudad y los perros*, 1962), tenía un servidor nacional en su humilde persona.

4. “EL TAQUILLAZO”: *EL REY PASMADO*²³

Sin embargo, no pienso terminar estas pinceladas con un desaliento, porque en 1990 se produce otro pequeño milagro. Me refiero al rodaje de *El rey pasmado*, película dirigida por Imanol Uribe. Un año antes, en 1989, Gonzalo Torrente Ballester había publicado una novelita histórica, *Crónica del rey pasmado*,²⁴ que, de la noche a la mañana, se convirtió en el *best seller* español gracias al boca a boca.

do, a través de caudalosos diálogos, monólogos, ensimismamientos y fantasías, sus agudos conflictos de conciencia y su condición de marginados. <http://www.lecturalia.com/libro/5550/off-side>

La novela en pdf puede leerse en <http://www.alfaguara.com/uploads/ficheros/libro/primera-paginas/200809/primera-paginas-off-side.pdf>.

²¹ Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, 1962.

²² Ni Borges ni Torrente consiguieron el Premio Nobel, pero queda constancia de su mutuo aprecio en esa instantánea de 1984 en Sevilla que se incluye en la exposición, donde se les ve a ambos seriamente entretenidos “calibrando” sus respectivos bastones facilitadores de su deambular.

²³ Ficha técnica de *El rey pasmado* (1991). Título: *El rey pasmado*. Dirección: Imanol Uribe. Guión: Joan Potau y Gonzalo Torrente Malvido (guión basado en la novela de Gonzalo Torrente Ballester *Crónica del rey pasmado*). Música: José Nieto. Fotografía: Hans Burmann. Reparto: Gabino Diego, Anne Roussel, Juan Diego, Javier Gurruchaga, Fernando Fernán Gómez, María Barranco. País: España. Año: 1991. Género: Drama. Duración: 110 minutos.

²⁴ Imanol Uribe, realizador de películas como *La fuga de Segovia* (1981) o *La muerte de Mikel* (1984), leyó una tarde de gripe *Crónica del rey pasmado* y al día siguiente llamó a Torrente Balles-

A Torrente Ballester le gustaba sorprender para sorprenderse sobre todo a sí mismo. Ya en 1984 había tocado el tema de la novela policíaca con una parodia de James Bond, del escritor británico Ian Fleming, en *Quizá nos lleve el viento al infinito*,²⁵ y, como siempre andaban rondándole ideas peregrinas, porque su sentido del humor no tenía límites, tampoco le importó meterse en un caso “regio” en *Crónica del rey pasmado*.

Así que, casi a modo de relato breve, basándose en una anécdota absolutamente verídica del camión “anti-lujuria” impuesto por la corte española de los Austrias, Torrente Ballester pulió su diamante literario en son de tragicomedia sociocultural e histórica. En esta ocasión el director de cine Imanol Uribe supo conciliar lo que no parecía poder repetirse: nuevo éxito y popularidad todavía más manifiesta tanto para la novela como para la película. El público, que no entra en las rencillas de bambalinas, aplaudió y sigue repitiendo cada vez que se repone la adaptación en las pantallas televisivas.

ter para pedirle los derechos de adaptación de la novela, quien se los concedió. El realizador encargó una adaptación, cuyo resultado no convenció al autor. Éste sugirió la participación de Gonzalo Torrente Malvido y el resultado fue el guión definitivo de *El rey pasmado*, que el 1 de noviembre de 1991 se estrenaba en cines de todo el país. Fue tal el éxito de la cinta que en marzo de 1992, en la gala de los premios Goya, obtuvo ocho estatuillas, de trece nominaciones, entre ellos el de mejor guión adaptado, para Juan Potau y Gonzalo Torrente Malvido, además de otros premios nacionales e internacionales. La película es fiel a la historia contada en la novela: a comienzos del siglo XVIII, al rey de España —casi un joven imberbe— se le antoja ver a su reina desnuda, y ante la oposición de la Iglesia y el gobierno, que ven en ello oscuros designios para el futuro del imperio, encuentra el apoyo de un noble y de un jesuita portugués, que le ayudarán, con la anuencia de la reina, en su propósito. En la interpretación destacaron especialmente Gabino Diego (Rey), Javier Gurruchaga (valido) y Juan Diego (padre Villaescusa), y les acompañaron Fernando Fernán Gómez (Gran Inquisidor), Laura del Sol (Marfisa), María Barranco (Lucrecia), Joaquim d’Almeida (padre Almeida) o Anne Roussel (Reina), entre otros. Puede verse más información en el siguiente enlace: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/opencms/export/download/bibhuelva/Cronica-del-rey-pasmado.pdf>.

²⁵ *Quizá nos lleve el viento al infinito* es una novela de Gonzalo Torrente Ballester, publicada en 1984 por Plaza & Janés. Argumento: Gonzalo Torrente Ballester nos da de nuevo, a través de una parodia de la novela de espías, una versión del personaje múltiple y de los mitos de su tiempo: en el Berlín de la guerra fría las grandes potencias se ven superadas por las acciones del Maestro Cuyas Huellas se Pierden en la Niebla, una especie de agente doble —o triple... o múltiple...— cuya tarea es ordenar el caos que domina ese tiempo. El espía, como no podía ser de otra manera, se enamora de Irina Tchernova, una agente soviética, quien tampoco es lo que parece. Curiosidades: en 2008, el grupo musical Atención Tsunami! publicó su último disco, *El lejano oyente*, en el que se incluye una canción inspirada en este libro. La pieza se titula *Irina no sabe que es un robot* y es un homenaje al personaje femenino de esta novela, Irina Tchernova.

Para *El rey pasmado* se volvió a recurrir de nuevo, (¿como guiño desafiante al destino?) a uno de los actores de *Los gozos y las sombras*, Eusebio Poncela, esta vez en el papel del conde de la Peña Andrada. La magia y la brujería, elementos intrínsecos, junto con los espejos, de las obras de Gonzalo Torrente Ballester, infiltran el relato y el guión. Los pequeños detalles, ¡como ese florero causante de una muerte!, siguen ambientando el humor y la ternura de un autor exquisito en lo supuestamente “intranscendente”, que es, en realidad lo que fundamenta, si nos ponemos a pensarlo un poco, nuestras vidas...

Siete Goyas, ¡nada menos!, consiguió la película en 1992. Lo que nadie se esperaba, porque el cine “de moda” iba más por la vertiente más “almodovariana”...

5. A MODO DE CONCLUSIÓN: UN MUNDO DE “IMÁGENES VERBALES”

No tengo conocimiento de que otros directores cinematográficos o productores se hayan interesado en adaptar otras obras de Gonzalo Torrente Ballester. Lástima tanto para ellos como para nosotros, los potenciales espectadores. Espero que, con el tiempo, esta situación se corrija aunque, de momento, a quienes se hayan quedado en puertas con tan solo estas dos adaptaciones, les aconsejo que vuelvan a adentrarse en las páginas de Gonzalo Torrente Ballester.

Seguro que si tienen alma de soñadores vivirán momentos excepcionales disfrutando con personajes y situaciones literariamente deslumbrantes a la vez que próximas y entrañables. Compartan su placer lector con otros porque, quién sabe, *Quizá nos lleve el viento al infinito* y uno de sus comentarios fomente en un incipiente o veterano artista cinematográfico la necesidad de llevar a la pantalla por ejemplo una nueva versión del mito de *Don Juan* tal y como lo plasmó Torrente Ballester. A mí, de haber sido cineasta, me hubiera encantado adaptar su *Don Juan*, tal vez por el hecho de haberlo vivido e imaginado al realizar con mi hermana Roxanna, allá por el año 1986, la primera traducción al francés de esta novela para la colección “Libro de a bordo” de Iberia²⁶, que, según palabras de Carmen Becerra “se aparta de las modas al uso, tanto en la temática como en la utilización de materiales procedentes no de la injusta realidad, del entorno, sino de la imaginación y del intelecto”²⁷.

²⁶ Gonzalo Torrente Ballester. Titre original: *Don Juan*. Traduction: Myriam et Rosanna Pradillo. Ediciones Destino, S.A. IBERIA, Líneas Aéreas de España. ISBN 84-505-4235-9. Dépôt Legal M-31-358-1986.

²⁷ Carmen Becerra 1994: 17.

Como he dicho al principio, esta fue la primera novela de Gonzalo Torrente Ballester que cayó en mis manos. Al *Don Juan* le debo el haber conocido personalmente y tener un trato privilegiado con su autor y su familia. Un trato que se transformó en amistad. Testimonio de ella y emotivo recuerdo son las dos felicitaciones navideñas realizadas por mi padre, Regino Pradillo, que Carmen Becerra y Miguel Fernández-Cid, comisarios de la exposición *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*²⁸, han considerado oportuno incluir en la retrospectiva iniciada en Salamanca en 2010 y que albergarán diferentes centros de los Institutos Cervantes en el extranjero, incluyendo el de Bremen (la exposición se inauguró en el Instituto Cervantes de Bremen el 5 de octubre y se clausuró el 20 de noviembre de 2011).

Gonzalo Torrente Ballester era un personaje de novela en sí mismo, como se puede ver a través del homenaje que se le rinde en esa muestra, y su interés por las grabadoras y por la fotografía era unas de sus muchas aficiones. Juntemos esos “sonidos” y esas “imágenes”, y lo que más se les asemeja será la cinta de una bobina de película.

Para poner punto y final a este recorrido memorístico que enlaza cine y novela torrentina me remito a la “visualización” de los últimos párrafos o, mejor dicho, las últimas escenas de la novela *Fragmentos de Apocalipsis*:

¿Usted ha visto esa campana? ¿No le recuerda al caballo de Troya? Por lo que truene, pongo tierra por medio antes de que sea tarde. (...)

Pensé que acaso tuviera razón.

La primera campanada sonó al amanecer: cayeron muchos pináculos y todas las velas. A la gente, dormida, se le rompieron los tímpanos (...).

Tardó un minuto la segunda, y, a esa misma distancia, las demás: era un sonido profundo, que conmovía el aire como un tornado; y más alto que cualquiera imaginable, cuyo número de vibraciones no soportaban los oídos, ni los nervios, ni los tejidos cerebrales, ni la textura de la piedra, ni nada natural o humano: 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 desplomaron tres campanadas después; y, una vez en el suelo, los perpiñanos reventaban hasta quedar hechos polvo. A la salida del sol, Villasanta era un montón humeante de ruinas: el polvillo, en el día claro, se levantaba hasta cubrir el cielo, y, a cada nueva campanada, se movía en remolinos espesos de tendencia ascensional. (...)

Iba a marcharme ya, cuando advertí que, cerca de donde me encontraba, algo se remejía. (...) vi salir (...) la figura de don Felipe Segundo (...) “¿Y usted?”, me preguntó.

²⁸ *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*, tarea conjunta de la SEAC (Sociedad Estatal de Acción Cultural) del Gobierno de España y de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester, que está ahora recorriendo diversos países europeos gracias a la colaboración del Instituto Cervantes.

“Eso digo yo. ¿Y usted?” “No se muere más que una vez.” Tampoco cuando se está hecho de palabras, mientras las palabras subsistan (Torrente Ballester 1977: 392-393)²⁹.

Dejemos igualmente volar nuestra imaginación sobre los tejados de ese Madrid que otea el diabólico gallo de la *Crónica del rey pasmado...* y si nos diera por tener poderes y pudiésemos... ¿Y si se destruyeran las palabras y se reconstruyeran en pura imagen de realidad virtual? Los creadores de videojuegos y demás imágenes de síntesis ya saben ahora adónde pueden acudir. Basta con que abran los ojos, o las páginas de uno de los libros de Gonzalo Torrente Ballester. Así de sencillo.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTÓN VÁZQUEZ, Patricia (2007): *La influencia del cine en la escritura novelística de Torrente. Ballester: teoría y práctica*. La Coruña: Universidad de La Coruña.
- BECERRA, Carmen (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra: conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropos.
- (1994): *Los mundos imaginarios, GTB*. Ed. de Carmen Becerra. Madrid: Espasa Calpe.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.), (2000): *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*. Orense: V Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008): *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1946): *El golpe de estado de Guadalupe Limón*. Barcelona: Destino.
- (1957-1962): *Los gozos y las sombras*. Trilogía: *El señor llega* (1957), *Donde da la vuelta el aire* (1960) y *La Pascua triste* (1962): Madrid: Arión.
- (1963): *Don Juan*. Barcelona: Destino.
- (1969): *Off-side*. Barcelona: Destino.
- (1972): *La saga/fuga de J.B.* Barcelona: Destino.
- (1975): *El Quijote como juego*. Madrid: Guadarrama.
- (1975-1977): *Cuadernos de La Romana y Nuevos cuadernos de La Romana*. Barcelona: Destino.
- (1977): *Fragmentos de Apocalipsis*. Barcelona: Destino.
- (1979): *Las sombras recobradas*. Barcelona: Planeta.
- (1981): *La isla de los jacintos cortados*. Barcelona: Destino.
- (1982): *Dafne y ensueños*. Barcelona: Destino.

²⁹ Gonzalo Torrente Ballester, *Fragmentos de Apocalipsis*, variaciones en apéndice. 2.^a ed. Barcelona: Destino, 1977, 392-393.

- (1982): *La rosa de los vientos*. Barcelona: Destino.
- (1982): *Los cuadernos de un vate vago*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1982): *Teatro 1*. Barcelona: Destino.
- (1983): *La princesa durmiente va a la escuela*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1984): *Quizá nos lleve el viento al infinito*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1986): *Cotufas en el golfo*. Barcelona: Destino.
- (1986): Título original: *Don Juan*. Traducción al francés: Myriam y Rosanna Pradillo. Barcelona: Destino.
- (1987): *Yo no soy yo, evidentemente*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1989): *Crónica del rey pasmado*. Barcelona: Planeta.
- (1994): *Los mundos imaginarios*. Madrid: Espasa-Calpe.

ANEXOS

Yo no soy yo, evidentemente

Carta de Uxio Preto

La difusa y varias veces confusa carta publicada en la revista *Nuestra tierra*, la que a sí misma se llamó también “no man’s land”:

Mi querido lector: no sé quién es usted, ni llega en realidad a importarme, ya que la mayor parte de mi vida la llevo dirigiéndome a gente desconocida y escribiendo para ella. Se me ocurre que no existe razón, pues, para que ofrezca explicaciones, pero debo confesarle mi debilidad por explicar lo innecesariamente explicable, con razones inválidas, aunque, si es posible, rigurosas. La primera de las que se me ocurren ahora es la de que me resulta usted extremadamente atractivo, aunque me reconozca incapaz de barruntar su idiosincrasia. Pero, ¿encuentra escaso, como razón suficiente, el hecho de que me lea! Pues la segunda, complementaria de la anterior y de su misma seriedad, halla su fundamento en su calidad de lector de esta revista, que no llega más que a cierta clase de personas, tan selectas e inteligentes como admirables: “NUESTRA TIERRA” no la leen más que hombres extraordinarios, además de escasos. Enhorabuena por serlo: merece usted mis respetos; debo advertirle no obstante que poca gente los estima, a causa probablemente de mi universal admiración por lo real tanto como por lo que no lo es. Y, si continúa leyendo estas líneas, lo cual le será de veras provechoso, sobre todo en lo que a sus pérdidas de tiempo se refiere, le quedaré, además, agradecido. ¡Fíjese usted, agradecido! ¡Un sujeto como yo, agradecido a un caballero ignorado, cuyo rostro es una mancha sin forma ni color perdida ente millares de manchas parecidas! Gracias³⁰.

³⁰ Torrente Ballester, Gonzalo (1987). *Yo no soy yo, evidentemente*. Barcelona: Plaza & Janés.

SOBRE LOS AUTORES

MECHTHILD ALBERT es catedrática de Letras Hispánicas en la Universidad de Bonn, autora y editora de estudios sobre literatura de vanguardia y narrativa contemporánea. Trabaja sobre la cultura áurea dirigiendo, asimismo, un proyecto sobre *ocio, sociabilidad y transmisión de saberes en el Siglo de Oro*. Desde 2002 es codirectora de la revista *Romanische Forschungen*.

MARTA ÁLVAREZ es profesora titular en la Université de Franche-Comté. Participa en el “Grupo de Investigación Gonzalo Torrente Ballester”, que dirige la profesora Carmen Becerra, de la Universidad de Vigo, y ha publicado varios artículos sobre el autor ferrolano. Sus otras líneas de investigación son la metaficción (forma parte de la Red de Investigación sobre Metaficción en el Ámbito Hispánico), el documental y la forma breve audiovisual.

CERSTIN BAUER-FUNKE es catedrática de Filología Románica en la Westfälische Wilhelms-Universität Münster y presidenta de la Asociación Alemana de Literatura y Cultura Francesas. Se doctoró en esta misma universidad con una tesis sobre el teatro del Marqués de Sade y se habilitó en la Universität des Saarlandes con un estudio sobre el teatro de la Generación Realista. Sus principales áreas de investigación comprenden la literatura francesa del siglo XVII y XVIII, así como la literatura española del Siglo de Oro y del siglo XX. Entre sus publicaciones dedicadas a la literatura española cabe mencionar numerosos artículos sobre el teatro del Siglo de Oro (Sor Juana, Mira de Amescua, Cervantes, Enríquez Gómez), el teatro del siglo XX (Foxá, Torrente Ballester, Gómez-Arcos y los dramaturgos de la Generación Realista), el teatro y la narrativa contemporáneas (Resino, Tusquets), la literatura y cultura mexicanas del siglo XX.

CARMEN BECERRA SUÁREZ es doctora en Filología Española por la Universidad de Santiago de Compostela y profesora titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Facultad de Filología e Traducción de la Universidad de Vigo. Su labor investigadora se orienta en tres áreas: tematología (los mitos y, en particular, el mito de Don Juan en la cultura occidental; narratología comparada (literatura y cine) y crítica literaria (la obra de Gonzalo Torrente Ballester). Coordina el grupo LITERACINE de la Universidad de Vigo, responsable de la organización de los Congresos de Cine y Literatura, de periodicidad bianual, y dirige la colección de monografías “Lecturas: Imágenes”, dedicada a la poética del cine. Fundadora y directora de la revista *La Tabla Redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*, así como de la colección “Biblioteca Gonzalo Torrente Ballester”, en la Editorial Academia del Hispanismo. IP del “Grupo de Investigación Gonzalo Torrente Ballester”, proyecto financiado, desde el año 2002, por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Xunta de Galicia. Directora cultural de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester.

JÉSSICA CASTRO RIVAS es máster en Literatura Española por la Universidad de Chile y actualmente está finalizando su investigación doctoral en el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, España, gracias a una beca otorgada por el gobierno chileno. Su campo de estudio se centra en la literatura española en torno al Siglo de Oro y la narrativa española contemporánea. Sus principales publicaciones en este campo se centran en la novelística del escritor gallego Gonzalo Torrente Ballester.

WOJCIECH CHARCHALIS, doctorado por la Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, donde actualmente trabaja. Su tesis doctoral, dedicada a Gonzalo Torrente Ballester, fue publicada en 2005 bajo el título *El realismo mágico en la perspectiva europea. El caso de Gonzalo Torrente Ballester*. Entre su vasta bibliografía de traducciones literarias en varios idiomas (que incluye autores tan eminentes como F. Pessoa, J. Saramago, A. Lobo Antunes, M. de Cervantes, A. Muñoz Molina, J. Marías, M. Vargas Llosa, R. Carver, C. Castaneda) se cuentan también dos libros de Torrente Ballester: *La isla de los jacintos cortados* y *Crónica del rey pasmado*.

J. IGNACIO DÍEZ es catedrático de Literatura Española en la Universidad Complutense de Madrid. Acaba de editar el volumen colectivo *Los placeres literarios: Francisco Umbral como lector* (2012). Ha trabajado con particular intensidad la poesía y la prosa españolas de los Siglos de Oro. En los últimos años ha publicado numerosos trabajos sobre la literatura erótica en España. A estos campos de trabajo se añaden la novela española del siglo xx, las adaptaciones cinematográficas y el mercado editorial.

VÍCTOR ANDRÉS FERRETTI estudió Filología Románica y Filosofía en la Ludwig-Maximilians-Universität München y se doctoró con una tesis sobre la concepción del Norte en Borges en la Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, en cuyo Seminario de Lenguas y Literaturas Románicas enseña e investiga desde 2006.

WILFRIED FLOECK es catedrático jubilado de Filología Hispánica y Portuguesa de la Justus-Liebig-Universität Gießen. Se habilitó en 1977 en la Georg-August-Universität Göttingen sobre la estética del Barroco francés. De 2003 a 2007 fue presidente de la Asociación Alemana de Hispanistas. Desde hace 25 años su campo específico de investigación es el teatro moderno en España, Portugal, América Latina y Francia. Ha publicado varios libros y múltiples artículos sobre literaturas románicas. En 2003 y 2008, una selección de sus artículos sobre teatro apareció en los libros *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX* y *Estudios críticos sobre teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*.

ANTONIO J. GIL GONZÁLEZ es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Santiago de Compostela. Es autor de las monografías *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester* (2001), *Relatos de poética. Para una poética del relato de Gonzalo Torrente Ballester* (2003) y *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico* (2012). Sobre el escritor objeto del presente estudio ha publicado, asimismo, como editor, la edición crítica de *La sagafuga de J. B.* (2010) y *El lugar de Gonzalo Torrente Ballester* (2011). Entre sus líneas de investigación más recientes se encuentran la (post)novela española del siglo XXI y los *comparative media studies*. En 2013 aparece su monografía *Ludonarrativa. El videojuego como relato interactivo e intermedial*.

WERNER HELMICH es catedrático emérito de Literaturas Románicas de la Karl-Franzens-Universität Graz. Ha publicado libros y estudios sobre el teatro alegórico medieval, el aforismo moderno y varios aspectos de la narrativa francesa, española e italiana, así como diversas ediciones filológicas. Prepara actualmente una monografía sobre problemas estéticos de obras literarias plurilingües del siglo XX. Su página web es: <http://www.uni-graz.at/werner.helmich/>.

WOLFRAM KRÖMER cursó estudios de Filología Germánica y Románica en las universidades de Bonn, Colonia, Dijon y Génova. Se doctoró en 1960. Lector en la Universidad de Valencia, fue asistente en el Instituto de Literaturas Comparadas de la Universität des Saarlandes, donde obtuvo la habilitación en Filología Románica en 1968. Fue profesor ordinario de Literaturas Románicas desde 1970 en la

Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, decano de la Facultad de Letras de 1981 a 1983 y rector de la misma universidad en 1985-1987. Se jubiló en 2003. Campo de investigación: literaturas hispánicas, literatura francesa, literatura italiana; literaturas comparadas. Selección de publicaciones sobre literatura española: *Zur Weltanschauung, Ästhetik und Poetik des Neoklassizismus und der Romantik in Spanien* (1968), *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700* (1979) y *Dichtung und Weltansicht des 19. Jahrhunderts* (1982).

MANFRED LENTZEN es profesor emérito de Filología Románica en la Westfälische Wilhelms-Universität Münster. Tiene numerosas publicaciones sobre literatura española, italiana y francesa. Se dedica sobre todo a las literaturas románicas del Humanismo y del Renacimiento, así como, referente a España, a la literatura del siglo xx. Su más reciente libro es *Spanische Literatur im historischen, politischen und kulturellen Kontext. Goldenes Zeitalter, Aufklärung, 20. Jahrhundert* (2012), con estudios, entre otros, sobre Tirso de Molina, Francisco Delicado, Miguel de Cervantes, Pedro Montengón, Miguel de Unamuno, Carlos Arniches, Miguel Hernández, Ramón J. Sender, Agustín de Foxá, Rafael Alberti, Miguel Mihura, Francisco Nieva y Andrés Sánchez Robayna.

JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA, doctor por la Université de Paris-La Sorbonne, ha sido durante varios años *visiting scholar* en las universidades de Harvard y Oxford, así como profesor invitado en la de Montreal. Ha impartido conferencias y seminarios en una decena de universidades europeas y americanas. En la actualidad es profesor titular de literatura francesa en la Universidad Complutense. Entre sus publicaciones figuran libros de crítica literaria (*L'Honneur au théâtre*, 1994), *Tristán y su ángel* (1995), *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle* (1999), *Victor Hugo et l'Espagne* (2013) y un centenar de artículos en revistas especializadas de veinte países. Es miembro del comité editorial de diversas publicaciones, fundador y editor de *Amaltea. Revista de Mitocrítica* (<http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/revista.html>) y presidente de *Asteria. Asociación Internacional de Mitocrítica* (<http://www.asteria-association.org/>).

DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Córdoba (España). Especialista en Literatura Española de los siglos xix y xx, es también escritor –poeta y narrador–. Tiene en su haber 47 libros publicados, entre los que destacan los dedicados al romanticismo español, tema sobre el que ha realizado aportaciones novedosas reconocidas en el ámbito internacional, y descubierto numerosos inéditos. Destacan sus aportaciones sobre Espronceda y el Duque de Rivas. Ha sido pionero en el estudio de autores españoles del xx, como

Álvaro Cunqueiro o Juan Benet, y ha trabajado la obra de poetas como Juan Ramón y José Bergamín. Ha publicado numerosos trabajos sobre Cervantes.

JOSÉ MONTERO REGUERA es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Vigo, a la que se incorporó en 1995, y donde dirige *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, que publica este año su volumen XV, 2. Ha sido profesor también en las universidades de Valladolid, Münster (Alemania) y Carleton (Ottawa, Canadá). A él se deben numerosas publicaciones sobre autores y textos del Siglo de Oro, con especial atención a Cervantes. Algunas de ellas las ha reunido en volúmenes como *El Quijote durante cuatro siglos* (2005), *Materiales del Quijote. La forja de un novelista* (2006), *Páginas de historia literaria hispánica* (2007) y, el más reciente, *Cervantismos de ayer y de hoy. Capítulos de historia cultural hispánica* (2001). Es presidente de honor de la Asociación de Cervantistas, que dirigió entre 2004 y 2012.

FRANK NAGEL es colaborador científico en el Seminario de Románicas de la Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, donde se doctoró con una tesis sobre la poesía de Luis Alberto de Cuenca tras licenciarse en Filología Románica por la Universität zu Köln. Sus campos de trabajo comprenden la poesía española contemporánea y renacentista, la mística del Barroco francés y cuestiones de geografía literaria.

HANS-JÖRG NEUSCHÄFER es catedrático emérito de Literaturas Románicas en la Universität des Saarlandes. Principales campos de trabajo: Renacimiento italiano, literatura francesa de los siglos XVII y XIX; literatura española desde la Edad Media hasta hoy e historia de los *mass media*. Último título monográfico: *Klassische Texte der spanischen Literatur. 25 Einführungen vom Cid bis Corazón tan blanco* (2011). Es comendador de número de la Orden al Mérito Civil y miembro correspondiente de la Real Academia Española. Su bibliografía completa se puede consultar en: www.hispana.de.

ANTONIO FRANCISCO PEDRÓS-GASCÓN es profesor asistente de Literatura y Cultura Española Contemporánea en la Colorado State University, en Fort Collins. Se doctoró en Literatura Española y Latinoamericana en la Ohio State University, en Columbus, con una tesis doctoral sobre el *boom* en España. Es autor de los libros *José Manuel Caballero Bonald: Regresos a Argónida en 33 entrevistas* (2011) y *Conversas con Suso de Toro* (2005), así como de varios artículos y reseñas, y es director asociado de *España contemporánea: revista de literatura y cultura*.

MARÍA DE LOS ÁNGELES PORTELA IGLESIAS es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Vigo. Su proyecto de tesis estudia la novela *Off-side* de Gonzalo Torrente Ballester, bajo la dirección de Carmen Becerra Suárez. Ha trabajado durante cuatro años en la Fundación Gonzalo Torrente Ballester (Santiago de Compostela) en la catalogación de la biblioteca personal del autor y en la descripción del archivo.

MYRIAM PRADILLO es licenciada en Filología Francesa y en Filología Hispánica por la Université de Paris X-Nanterre y por la Universidad Complutense de Madrid. En 1983 obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en ELE y en Literatura Hispánica y Francesa. Igualmente, realizó los cursos de doctorado de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid. En 1992 obtuvo el Máster de Lengua y Literatura Francesa e Hispánica por la Michigan State University. Desde 1982 viene dedicándose a la enseñanza de ELE y de FLE, así como a la formación del profesorado en España, Francia, Estados Unidos, Bélgica y Alemania. En 1993 se incorporó a la plantilla de profesores del Instituto Cervantes y ha sido profesora y responsable de los DELE en los centros de Múnich, Bruselas y Berlín. Actualmente es jefe de estudios en el Instituto Cervantes de Bremen.

CARMEN RIVERO es profesora asistente en la Facultad de Filología Románica en la Westfälische Wilhelms-Universität Münster. Especialista en literatura española del Siglo de Oro, ha publicado varios trabajos acerca de la recepción germana del *Quijote* en los siglos XVII, XVIII, XIX y XX, así como sobre teatro áureo hispánico. Su línea de investigación primordial se centra ahora en las literaturas francesa y española del siglo XX, con especial atención a Gonzalo Torrente Ballester.

SANTIAGO SEVILLA VALLEJO es licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es profesor colaborador en el Grado de Literatura General y Comparada y en el Máster de Estudios Literarios de la citada universidad. Su investigación se centra en el juego como punto de partida desde el que Gonzalo Torrente Ballester concibió su obra. Este estudio está destinado a conformar una poética que sirva como modelo de escritura creativa. Asimismo, escribe sobre narrativa en el *blog Vivir de los cuentos* de Intereconomía (<http://www.intereconomia.com/blog/ocioycultura/vivir-los-cuentos>).

ALFREDO J. SOSA-VELASCO es Assistant Professor de español en el Departamento de Lenguas y Literaturas del Mundo de Southern Connecticut State University. Completó los estudios de pregrado (Licenciatura en Historia) en la Universidad

Autónoma de Madrid (1998) y los de postgrado (M.A. en Español y Ph.D. en Estudios Románicos) en University of Florida (2003) y en Cornell University (2007), respectivamente. Ha enseñado en University of Cincinnati (2007-2009) y en University of North Carolina at Chapel Hill (2009-2011) y ha sido investigador visitante en New York University (Estados Unidos, 2011-2012), la École des Hautes Études en Sciences Sociales en París (Francia, 2010) y University of Cambridge (Reino Unido, 2006). Es autor de *Médicos escritores en España, 1885-1955* (Tamesis, 2010) y coeditor de un volumen especial de *Romance Notes* titulado "Literatures in Minority and Minoritized Languages in Spain and Latin America". Ha publicado más de dos docenas de capítulos de libros y artículos sobre literaturas y culturas catalana, española y latinoamericana de los siglos XIX, XX y XXI, con énfasis en el arte, la narrativa, la historia de las ideas, la teoría literaria, el teatro, los estudios culturales, los estudios fílmicos y los estudios *queer*. Es miembro de los comités editoriales de varias revistas especializadas.

KURT SPANG es profesor ordinario de Teoría de la Literatura en la Universidad de Navarra. Realizó estudios de Filología Española, Francesa e Inglesa en las universidades del Sarre, la Sorbona, Complutense de Madrid y Libre de Berlín. Además de numerosos artículos y conferencias, ha publicado los siguientes libros: *Inquietud y nostalgia. La poesía de Rafael Alberti* (1973), *Fundamentos de Retórica* (1979), *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico* (1983), *Grundlagen der Literatur-und Werberhetorik* (1987), *Rede* (1988), *Teoría del Drama* (1991), *Géneros literarios* (1993), *Análisis métrico* (2003), *Hablando se entiende la gente* (1999), *El arte del buen decir* (2002). Tradujo también los cuentos de Medardo Fraile al alemán (*Erzählungen*, 1994). Ha sido profesor visitante en universidades de Alemania, Chile, Argentina y Uruguay.

MANFRED TIETZ es catedrático emérito de Filología Románica de la Ruhr-Universität Bochum. Dirige, desde 1996, los "Coloquios Anglogermanos sobre Calderón". Se interesa especialmente por el teatro y la literatura religiosa del Siglo de Oro, los fenómenos de secularización en la cultura y literatura del siglo XVIII y la literatura española contemporánea, particularmente la novela y la poesía lírica.

URSULA TRAPPE (Ursel Schaub) estudió Filología Románica, Política Económica, Ciencias Empresariales y Psicología en Münster y Barcelona. Trabajó como profesora-asistente en el Departamento de Literatura Hispánica de la Westfälische Wilhelms-Universität de Münster entre 2007 y 2010. Se doctoró en la misma con una monografía sobre la instrumentalización de mitos en la Guerra Civil española que se publicó en 2011 en la editorial Vervuert (*Kriegsmythen. Politische*

Mythen in Propaganda und Romanen der Aufständischen im Spanischen Bürgerkrieg). En 2011 y 2012 trabajó como consultora para Humanidades, Ciencias Sociales y Economía en el Departamento de Investigación de la Freie Universität Berlin. Desde julio de 2012 es coordinadora de la investigación y de la educación doctoral en el Max Planck Institute for the Study of Societies en Colonia.

ALICIA VILLAR LECUMBERRI es doctora en Filología Clásica por la Universidad Complutense de Madrid. Posteriormente se especializó en Literatura Griega Contemporánea, materia que imparte, junto con las clases de Lengua Griega Actual, en la Universidad Autónoma de Madrid. Sus líneas de investigación abarcan el mundo clásico griego y moderno, la literatura comparada y el cervantismo. Actualmente es secretaria de la Asociación de Cervantistas. Ha traducido del griego al español a diversos autores, desde Aristóteles hasta escritores contemporáneos. Su última obra lleva por título: *Literatura griega contemporánea*, un estudio de las letras helenas desde 1821 hasta nuestros días.