

ÍNDICE

Prólogo	4
Introducción: Hacia una aproximación a lo fantástico	9
PRIMERA PARTE	37
Introducción	38
1. <i>Don Juan</i> (1963)	47
1.1. Definición y distintas versiones del mito de don Juan	56
1.2. La aportación de Torrente Ballester al mito de don Juan	64
1.3. Mitificación y desmitificación de don Juan	73
1.4. Preocupación teológica y moral	78
1.5. Límites entre realidad y ficción	83
1.6. Identidad y ambigüedad	85
1.7. Aspectos lúdicos	90
1.8. Parodia	96
1.9. Metaficción	97
1.10. Lo fantástico	101
1.11. Lo extraordinario	103
2. <i>La saga/fuga de J.B.</i> (1972)	108
2.1. La imaginación de Bastida	120
2.2. Fragmentación del yo y multiplicidad de la personalidad	128
2.3. Ludismo, ficción y realidad	142
2.4. Rasgos metafictivos	150
2.5. Parodia	155
2.6. Lo fantástico, lo maravilloso y lo extraordinario	166
3. <i>Fragmentos de Apocalipsis</i> (1977)	175
3.1. Niveles narrativos	181
3.2. La triple metaficción	185
3.3. Multiplicidad de la identidad	197
3.4. Parodia y humor	199
3.5. Fantasía y humor en la teología	201
3.6. Visión cíclica y monótona de la historia	202
3.7. Autonomía de los personajes	205
3.8. La imaginación creadora	211
3.9. Relaciones entre la realidad y la ficción	213
3.10. Lo fantástico y lo extraordinario	218
3.11. La totalidad del tiempo	220
3.12. El espacio transitable	223
4. <i>La Isla de los Jacintos Cortados</i> (1980)	227
4.1. Metaficción del discurso oral	236
4.2. Lo fantástico, lo extraordinario y lo maravilloso	242

4.3. Propósito de seducción	248
4.4. Desmitificación	249
4.5. Historia como narración y como ficción	254
4.6. Historia y teología	259
4.7. Ludismo	261
4.8. Multiplicidad de la identidad	262
4.9. Tema del sueño	264
4.10. Tiempo abolido	265
4.11. La libertad del espacio	271
4.12. El lirismo	274
4.13. ¿Fin de la trilogía fantástica?	276
5. <i>Dafne y ensueños</i> (1982)	285
5.1. Una autobiografía lírica	289
5.2. Autoficción	297
5.3. Lo fantástico	305
5.4. Lo extraordinario	308
5.5. Lo maravilloso	309
5.6. Mezcla de realidad y de ficción	310
5.7. Mitificación y desmitificación	312
5.8. Creatividad del lenguaje y poder de la ficción	317
5.9. Multiplicidad de la identidad	321
6. <i>La Princesa Durmiente va a la escuela</i> (1983)	323
6.1. Dimensión fantástica del tiempo	326
6.2. Desmitificación	331
6.3. Mezcla de realidad y de ficción	342
6.4. Elementos maravillosos y mágicos	347
6.5. Elementos de lo extraordinario	351
6.6. Elementos paródicos	358
6.7. Disgregación del yo	362
7. <i>Quizá nos lleve el viento al infinito</i> (1984)	369
7.1. La identidad ambigua y la personalidad cambiante	374
7.2. Rasgos metafictivos	387
7.3. Límites entre realidad y ficción	389
7.4. Lo fantástico	390
7.5. Lo extraordinario y lo maravilloso	392
7.6. Desmitificación y postmodernidad	396
7.7. Lirismo	400
8. <i>La Rosa de los Vientos</i> (1985)	402
8.1. Desmitificación de la historia y de la teología	407
8.2. Límites entre la realidad y la ficción	413
8.3. Multiplicidad de la identidad	416
8.4. Lo fantástico	419
8.5. Lo maravilloso	422
8.6. Lo extraordinario	423

8.7. Lirismo	425
9. <i>Yo no soy yo, evidentemente</i> (1987)	428
9.1. Ambigüedad	431
9.2. El juego de la metaficción	434
9.3. La identidad múltiple	444
9.4. Límites entre la realidad y la ficción	470
9.5. Lo fantástico y lo extraordinario	478
9.6. Elementos lúdicos	489
10. <i>Crónica del Rey Pasmado</i> (1989)	494
10.1. Mitificación y desmitificación	495
10.2. Lo fantástico	503
10.3. La metamorfosis	507
11. <i>Las islas Extraordinarias</i> (1991)	510
11.1. Lo extraordinario	511
11.2. Alienación de la personalidad	514
11.3. Ambigüedad y juego	516
11.4. Fantasía y desmitificación	520
SEGUNDA PARTE	525
1. Torrente Ballester y su mundo fantástico	526
2. Torrente Ballester en sus relaciones con la realidad	539
3. Torrente Ballester y García Márquez	553
4. Torrente Ballester: novelista postmoderno	562
4.1. Postmodernidad: definición y características	562
4.2. Rasgos de postmodernidad en la narrativa de Torrente Ballester	565
5. Aspectos de lo fantástico en las novelas de Torrente Ballester	572
5.1. Límites entre realidad y ficción	572
5.2. La desmitificación	578
5.3. La irrupción de lo fantástico	585
5.4. Lo extraordinario	589
5.5. Lo maravilloso	594
5.6. La identidad múltiple y disgregada	599
5.7. La metaliteratura	612
5.8. Parodia y sarcasmo	619
5.9. Aspectos lúdicos	623
5.10. Lirismo	625
Conclusiones	628
Bibliografía	635

PRÓLOGO

A pesar de que escribir un trabajo sobre la fantasía en la obra de Gonzalo Torrente Ballester no es un esfuerzo novedoso, sí que es un intento de acercamiento a una figura que ha dejado huella en la historia de la literatura española del pasado siglo y que a pesar de ello se le ha dejado injusta y sorprendentemente arrinconado.

No vamos a negar que Torrente gozó de cierto reconocimiento literario durante los últimos años de su vida; el problema es que ese reconocimiento le ha llegado tarde y mal. Tarde porque hasta la publicación de *La saga/ fuga de J.B.* su obra fue ninguneada por críticos y lectores, planteándose seriamente el novelista en más de una ocasión abandonar la literatura; y mal, porque Torrente Ballester debería estar en un primer plano por todas sus aportaciones a la novela y de manera sorprendente no lo está, debido a la precariedad de trabajos que se han realizado sobre su obra. También nos resulta llamativo que no existan monografías sobre algunas de las novelas que vamos a estudiar, ya que tan sólo cuentan con algunos artículos científicos. De esta forma, esperamos que este trabajo de investigación suponga un acercamiento científico y detallado al aspecto fantástico en la obra de este autor de nuestras letras del pasado siglo, al mismo tiempo que un intento de cubrir esas lagunas bibliográficas sobre algunas de sus novelas menos estudiadas y conocidas pero no por ello menos merecedoras de estimación.

Los límites de esta investigación han sido fundamentalmente físicos: en un trabajo de algo más de 600 páginas no se puede pretender abarcar todo el profundo y misterioso -pero no por ello menos apasionante- mundo narrativo de quien ya es un clásico en las letras del siglo XX, como Gonzalo Torrente Ballester.

El objeto del presente trabajo es el de analizar el mundo imaginario de la segunda etapa de su obra, aquélla en la que por fin domina la literatura fantástica, que nosotros valoramos que está compuesta por un total de ocho novelas, más otras dos de su tercera etapa, en la que se perciben todavía, aunque en menor medida, elementos de lo fantástico. Con algunas de las obras que vamos a estudiar, como la ya mencionada *La saga/fuga de J.B.*, Torrente ha marcado la historia de la novela española del siglo XX.

Dos aspectos generales presentan las novelas de Torrente Ballester en las que se muestra realmente su huella digital literaria: la fantasía y el humor. Hemos escogido el primero porque, a pesar de que ambos son imprescindibles, nos interesaba mucho su concepción ambigua de la realidad, en la que todo es real o todo fantástico, su

diferenciación entre la imaginación y la fantasía y al mismo tiempo su realismo y antirrealismo literario. También porque hablar de la fantasía en las novelas de Torrente permite hablar también de la presencia del humor en ellas como un elemento más de su poética de lo fantástico.

Señalar y explicar todas estas diferencias -fantasía e imaginación, por ejemplo- es necesario, pues no son muchos los autores que se inclinan por la tendencia imaginativa en sus novelas y cuentos, siendo la realista la más dominante. Veremos cómo, para Torrente Ballester, estas cuestiones son bastante complejas, sumergiéndonos de nuevo en su particular laberinto, que tiene mucho de cervantino y de borgiano.

La repercusión de todos estos planteamientos en los dominios científicos ha llevado a muchos críticos a reconocer que siempre ha existido y seguirá existiendo una tradición fantástica y a un buen número de lectores a plantearse la importancia de la fantasía en la literatura.

Para la realización de esta tesis doctoral hemos tratado de aplicar el método inductivo por considerarlo más científico: en una primera parte hemos intentado aclarar conceptos generales sobre lo fantástico, así como hemos facilitado una contextualización de las novelas de Torrente según la evolución de tal fenómeno y el consiguiente análisis de las novelas; y en la segunda parte recogemos las ideas del propio Torrente sobre lo fantástico, la realidad y la verosimilitud, entre otros conceptos así como, a partir del estudio de las distintas novelas ya realizado en la primera parte se obtienen en la segunda unas conclusiones que permiten realizar una abstracción de sus ideas, de la misma manera que facilita al lector la observación de esas ideas aplicada a cada una de las novelas de Torrente, posibilitando el estudio comparativo entre ellas.

El plan del trabajo es el siguiente:

En la primera parte realizaremos una introducción general y de carácter teórico sobre el fenómeno de lo fantástico y sus distintas posibilidades y ramificaciones. Para abordar este tema hemos tomado como punto de partida el trabajo clásico de Todorov de 1970 en su traducción de 1994, sobre el que, de alguna manera, beben tantos otros que lo han cuestionado pero sin poder sustituirlo por otro punto de referencia. El libro de Antonio Risco (1987), el de Herrero Cecilia (2000), el de David Roas (2011) y las compilaciones *El relato fantástico* (1998) y *Teorías de lo fantástico* (2001) son otros

trabajos importantes que han servido de complemento al de Todorov. Para el seguimiento diacrónico de lo fantástico ha resultado muy útil el trabajo de Roas (2006).

Posteriormente -y después de una breve introducción sobre la narrativa de Torrente Ballester en la que clasificamos por etapas su trayectoria en este género literario atendiendo a su evolución en lo fantástico- haremos un análisis detallado de los aspectos de lo fantástico de las novelas que son objeto de nuestro estudio: *Don Juan*, *La saga/fuga de J.B.*, *Fragmentos de Apocalipsis*, *La Isla de los Jacintos Cortados*, *Dafne y ensueños*, *La Princesa Durmiente va a la escuela*, *Quizá nos lleve el viento al infinito*, *La Rosa de los Vientos*, *Yo no soy yo, evidentemente*, *Crónica del Rey Pasmado* y *Las Islas Extraordinarias*, observando sus similitudes y diferencias. Ni mucho menos hemos agotado el corpus ya que, finalmente, hemos dejado fuera de nuestro estudio en lo que a la narrativa del autor se refiere sus novelas cortas y cuentos, que sólo reseñamos con mucha brevedad y algunas de las cuales, por otra parte, ya han sido objeto de análisis exhaustivo de otras tesis doctorales. Como documentos bibliográficos fundamentales de carácter general sobre las novelas estudiadas de Torrente se encuentran, entre otros, el libro de entrevistas que Carmen Becerra le realiza al autor (1990), el libro también de entrevistas de Lola Suardíaz Espejo (1996) y los trabajos de Alicia Giménez (1981) y (1984), Genaro J. Pérez (1989), Ruiz Baños (1992) y Becerra (1994), si bien resultan útiles todos como seguimiento de la obra narrativa general del autor hasta el momento de sus respectivas publicaciones. A todos estos trabajos hay que sumar otros de recopilación de artículos de varios autores como los de 1981, 1986, 1997, 2001 y 2010.

Si atendemos a la bibliografía específica de cada obra, en el caso de *Don Juan* resulta fundamental la “Introducción” que realiza Becerra a la edición crítica de la novela, junto a su artículo publicado en el mismo año (1997) y el artículo de Knickerbocker (1994-1995). En los casos de *La saga/fuga de J.B.*, destacan los artículos de Knickerbocker (1995), Becerra (2001) y Pérez Bowie (2003); de *Fragmentos de Apocalipsis* hay que mencionar el libro de Dotrás (1994) y los artículos de Janet Pérez (1986) y de Ángel G. Loureiro (2004); y para el seguimiento de *La Isla de los Jacintos Cortados* resultan fundamentales los artículos de Darío Villanueva (1981) y Janet Pérez (2005). Como trabajos que abordan el estudio conjunto de estas tres últimas novelas hay que mencionar los libros de Ángel G. Loureiro (1990) y Antonio Gil (2003).

La bibliografía de las siguientes novelas ya es más exigua. De *Dafne y ensueños* merecen mencionarse los artículos de Darío Villanueva (1983), Isabel Criado (1986) y Janet Pérez (2006). Los de Becerra (2003) e Isabel Torrente Fernández (2010) abordan con cierto detalle el estudio de *La Princesa Durmiente va a la escuela*. Es muy interesante el artículo de Becerra (2007) sobre *Quizá nos lleve el viento al infinito* y, en cuanto a *La Rosa de los Vientos*, es estudiada de manera conjunta con *Dafne y ensueños* y *Yo no soy yo, evidentemente* en un excelente artículo de Julia Fernández (2000). *Crónica del Rey Pasmado* ha sido objeto de brillantes análisis en los artículos de Ángel Basanta (1997), Janet Pérez (1997) y Gonzalo Navajas (2007). Por último, *Las Islas Extraordinarias* ha sido estudiado por Janet Pérez (1997) y Carmen Luna Sellés (2007).

El corpus central de la segunda parte de nuestro trabajo queda constituido de la siguiente manera:

1. Torrente Ballester y su mundo fantástico: donde se tratará de analizar el singular universo literario de nuestro autor. Es el apartado más extenso y quizá más importante y necesario para explicar lo original de su obra.

2. Torrente Ballester en sus relaciones con la realidad: se contemplarán las vinculaciones de su mundo particular ya descrito con el espacio físico-geográfico del que forma parte, y se verá que ante ese mundo que le rodea, el autor toma una actitud muy peculiar y ambigua. Además, se constatará que tanto el espacio real como el imaginario tienen el mismo valor objetivo.

Para estos dos primeros puntos han sido fundamentales las reflexiones del propio novelista recogidas en trabajos suyos como los de 1977, 1986, 1994, 1998 y 2004, el mencionado libro de entrevistas de Becerra (1990) y el de Francisco Castaño (1996), el trabajo de Esteve Maciá (1994) y el artículo de Ruiz Baños (1997). También son importantes los artículos de material audiovisual como los programas de TVE de Sánchez Deragó (1998) y de Baltasar Magro (1999).

3. Torrente Ballester y García Márquez: se analizará la hipotética influencia de *Cien años de soledad* en *La saga/fuga de J.B.* Posteriormente, se hará lo propio con el realismo fantástico de Borges. Para estudiar este aspecto hemos dispuesto de nuevo de las palabras del propio Torrente recogidas en libros de entrevistas como los de Montserrat Roig (1975) y Carmen Becerra (1990), y también en trabajos del propio autor como los de 1975 y 1998.

A continuación estudiaremos los rasgos postmodernos existentes en la narrativa de Torrente. En nuestra determinación de considerar al autor de *Crónica del Rey Pasmado* como un novelista postmoderno han influido, en no poca medida, el papel que ejercen en su narrativa los elementos antes señalados: la fantasía y el humor y los temas que en ellos se incluyen, tales como la multiplicidad de perspectivas, los anacronismos históricos, la metaficción o la visión lúdica, entre otros. Para el estudio de este tema, los trabajos de Alfredo Saldaña (1997), Vance R. Holloway (1999) y David Lyon (2000) han sido los más consultados.

Finalmente, se estudiarán los aspectos de lo fantástico extraídos de las novelas de Torrente, pero en un plano teórico, siguiendo el método científico de la observación y descripción de unos fenómenos específicos y la posterior colocación de los mismos en un plano global a la vez que comparativo entre las distintas novelas estudiadas.

El trabajo quedará finalizado con una conclusión en la que se incluirán las aportaciones esenciales de nuestro estudio.

INTRODUCCIÓN: HACIA UNA APROXIMACIÓN A LO FANTÁSTICO

Antes de definir el concepto de lo fantástico nos parece interesante y útil parcelar qué entendemos por realismo. La crítica literaria ha calificado como realismo la elaboración analítica de la sociedad, retratada en mayor o menor medida mediante un discurso artístico que debe resultar estéticamente válido. Si fijáramos un punto de referencia para establecer el nacimiento del realismo tendríamos que hacerlo en Balzac y la novelística del XIX, en clara oposición a la visión romántica, está sí, prendida de lo fantástico y de ensoñaciones ideales. Con respecto a esto último, el realismo adopta un tono más humano y nos pone en contacto con personajes que nos resultan cercanos porque son convencionales. Por ello, el realismo puede entenderse también como la visión pragmática y materialista de la sociedad burguesa del momento. Tal vez por ello Balzac se refería a su obra como *La Comedia Humana*. La novelística del escritor francés supuso un examen de la sociedad de su país y de su tiempo con todas las consecuencias, dado que no le importó reflejar tampoco sus aspectos más deleznable y mezquinos. A través de esta minuciosa disección de la realidad llegamos al naturalismo de Zola. Con respecto al siglo XIX español tenemos en Benito Pérez Galdós y en Emilia Pardo Bazán a los máximos representantes del Realismo y del Naturalismo, respectivamente.

En el siglo XX, debido a la revolución soviética, surge el realismo socialista, se someten a crítica las visiones de Balzac y Zola y se sustituye la concepción objetiva por la subjetiva. Sin ir más lejos, en España, durante la postguerra, en pleno auge del realismo social y crítico, la finalidad estética de la obra literaria pasa a un segundo plano, postergada por la acuciante denuncia de la realidad social de aquellos años. Novelas como *La mina* de Armando López Salinas, *La piqueta* de Antonio Ferres o la trilogía *El mañana efímero* de Juan Goytisolo son novelas representativas de lo que comentamos. Sin embargo, estas obras conviven con un intento -no siempre logrado- de realismo objetivo encarnado en novelas como *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, *Los bravos* de Jesús Fernández Santos o *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité. Después del paréntesis experimental de los años setenta, tan crítico con el realismo y la presencia de la realidad en las novelas, regresa con fuerza a partir de la muerte del dictador Franco de la mano de autores como Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina, Luis Landero,

Soledad Puértolas o Arturo Pérez-Reverte, entre muchos otros. El realismo de estos autores resulta novedoso, basado en la reivindicación de la novela como el arte de contar historias, con una defensa del relato con una trama argumental rica en peripecias. Frente a ellos, otros novelistas como Álvaro Pombo o Javier Marías cultivan la introspección psicológica; José María Merino y Luis Mateo Díez recurren en sus novelas a planteamientos míticos de la realidad, y Julio Llamazares se muestra como un destacado cultivador de la novela lírica. Y ya, en pleno siglo XXI, nos encontramos con una nueva evolución del realismo: Javier Cercas, por ejemplo, cultiva un realismo mestizo con géneros como la crónica periodística, el reportaje o la historia en novelas como *Soldados de Salamina* (2001) y *Anatomía de un instante* (2009).

Entendemos que ya puede ser un buen momento para aproximarnos a lo fantástico. Otro de los problemas que dificulta la explicación del término es la cantidad de definiciones que para él se han propuesto debido a su vaguedad semántica. Si sentenciáramos que lo fantástico es simplemente lo imaginario o lo no existente en la realidad nos resulta una definición harto superficial, porque según ella cualquier obra literaria de ficción sería fantástica, algo que no sólo sería una rotunda imprecisión sino un profundo error. La fantasía, o lo fantástico, es un subgénero de ficción que afecta a distintas artes (literatura, cine, pintura, escultura) caracterizado por la inclusión de elementos irreales, imaginarios y sobrenaturales. Se caracteriza por presentar una visión alternativa de la representación realista que acata el sistema de funcionamiento del mundo real, dominado por el orden y la racionalidad. Podemos entonces entender que lo fantástico acontece cuando surge lo inesperado y lo sobrenatural, al entrar en conflicto con la realidad del receptor por alterar y desbordar las normas de su pensamiento.

Los primeros estudios de lo fantástico y la literatura fantástica que se encargan del análisis de una tradición de textos que comienza en Europa en los últimos años del siglo XVIII con los cuentos fantásticos de los autores románticos Hoffmann y Edgar Allan Poe, cercanos al terror psicológico, han establecido el nacimiento de lo fantástico en la transición del siglo XVIII al XIX en sus primeras décadas, con una manera novedosa de tratar lo sobrenatural, muy distinta del cultivo que se realizó hasta entonces de ello y que se enfocaba sobre todo a los cuentos de hadas y la novela gótica. Sin embargo, la presencia de lo fantástico como tal en la literatura aparece ya en la antigüedad en las narraciones orales que tienen su base en leyendas y en el folclore tradicional, como

veremos más adelante. En cuanto a la narración extensa, *El castillo de Otranto*, novela gótica inglesa de Horace Walpole, publicada en 1764 y *El diablo enamorado*, escrita por Jacques Cazotte en 1772, están consideradas como las primeras novelas fantásticas. Nunca antes se había adjetivado con tal calificativo a una obra literaria. En esos años iniciales, se empleaba la denominación de “lo fantástico” a una serie de textos en los que lo sobrenatural irrumpía en el orden natural.

Pero con el paso de los años el adjetivo “fantástico” ha tomado otras derivaciones, y así han resultado ser obras fantásticas aquellas en las que no se relataban acontecimientos sobrenaturales -que se han cedido al terreno de los relatos de terror- sino inverosímiles. De todos modos, lo fantástico no debiera ceñirse sólo a aquellas obras en las que estuvieran presentes elementos sobrenaturales, sino a una amplia gama de obras en las que tuviera cabida lo mágico, los cuentos de hadas y de fantasmas, las obras míticas, y lo maravilloso, entre otras muchas derivaciones.

Al tratarse de un concepto que afecta al mundo del arte por ser una categoría del mismo que lo caracteriza, lo fantástico admite muchas definiciones sin tolerar sólo una como universal, indiscutible y definitiva. Sin embargo, se han tomado las aportaciones de Tzvetan Todorov a la hora de definir y parcelar lo fantástico para que no acabara convertido en un saco sin fondo si no como sustanciales al menos como la base sobre la que se han apoyado todos los estudiosos que después de él han abordado el tema de lo fantástico como un punto de referencia y de partida que les permitiera discrepar o avanzar en las tesis del pensador búlgaro. Pese a sus esfuerzos, sin embargo, no resulta extraño que hoy en día se integre dentro de lo fantástico una amplísima gama de obras literarias, desde los relatos de ciencia ficción hasta las novelas de aventuras situadas en escenarios míticos. Por ello se hace necesario para el estudioso redefinir la supuesta fantasmaticidad de esas modalidades arriesgándose a incluirlas en nuevas categorías, mientras que al lector le corresponde no ceder con tanta facilidad al adjetivo, pues tiende a considerar como “fantástico” todo aquello que se aleje de su concepción de la realidad y de lo que puede suceder o no en el mundo real.

Todorov define lo fantástico como el espacio de duda que existe entre lo extraordinario -o extraño- y lo maravilloso, de tal manera que se abandona la incertidumbre cuando se elige una de las dos respuestas (1994:24). No se trata según él de una vacilación que afecte exclusivamente al lector sino también al personaje que vive

o sobre el que recae el hecho fantástico (1994:24). No en vano, añade, debe existir una identificación del lector con el mundo de los personajes surgida a partir de su visión ambigua de los hechos para que el fenómeno fantástico acontezca, pues de lo contrario no podría tener lugar (1994:24).

Por otro lado, Todorov establece que lo extraordinario surge cuando un fenómeno de carácter extraño cuya naturaleza siempre se puede explicar irrumpe en una situación cotidiana dentro de la realidad cartesiana. En cambio, señala que lo maravilloso se encuentra en un mundo ya predeterminado por la magia -no hay, pues, interrupción-, o bien de carácter sobrenatural, en el que no existe explicación -natural, se entiende- para los fenómenos que en él suceden. Por tanto lo extraordinario puede explicarse con las leyes de la realidad, y lo maravilloso necesita la admisión de nuevas leyes de la realidad para ser explicado (1994:37). Todorov define lo extraño o extraordinario como “lo sobrenatural explicado” y lo maravilloso como “lo sobrenatural aceptado” (1994: 37). También sitúa el espacio de lo fantástico, con su duda implícita, en el tiempo del presente; mientras que el espacio de lo extraordinario, que se retrotrae a una experiencia previa y se justifica en unos hechos conocidos, remite al pasado. Por último, lo maravilloso corresponde a un hecho desconocido y por venir y, por tanto, al futuro (1994: 38). Lo extraordinario provoca la sorpresa tanto del lector como del personaje, y en lo maravilloso no existe reacción alguna provocada por los hechos sobrenaturales en los personajes (1994: 41). Todorov justifica esto último en el hecho de que lo maravilloso implica la inmersión en un mundo cuyas leyes son completamente diferentes de las nuestras, y por ello los acontecimientos sobrenaturales que se producen no son inquietantes (1994:135).

Todorov propone tres condiciones de lo fantástico:

1) El texto obliga al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a dudar entre una explicación natural y otra sobrenatural de los acontecimientos que han sucedido.

2) Si la vacilación la siente uno de los personajes el lector se identificará con él, aunque Todorov considera que no es obligatorio que se cumpla esta condición.

3) El lector elimina cualquier interpretación alegórica y poética del texto (1994: 29).

Por otro lado, Estévez Valiñas, que considera que lo fantástico se ha caracterizado históricamente “por la introducción progresiva de lo sobrenatural a través de lo extraño” (2004: 102), estructura las siguientes partes en lo fantástico:

1) Una introducción realista, que condicione un mundo ficticio de carácter realista.

2) La presentación de unos sucesos de lo extraordinario en torno a los cuales se produzca la duda acerca de su naturaleza.

3) Un final que imponga en la conciencia del lector la idea de que los sucesos son de tipo sobrenatural, a base de la creación de un nuevo suceso que no podrá someterse a una reducción de tipo racional en consonancia con las leyes naturales en el contexto de la obra (2004: 102-103).

Canónicamente, el género fantástico inscribe los hechos misteriosos en un contexto realista, provocando en el lector una inquietud ante lo desconocido y lo inexplicable, sin tratar no obstante de justificar ninguna creencia especial en lo sobrenatural. Si el lector decide que las leyes de la realidad permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, la obra pertenece a lo extraordinario. Si por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, la obra pertenece a lo maravilloso (Todorov, 1994: 65). Entre lo fantástico y lo extraño o extraordinario, Todorov distingue lo extraño puro y lo fantástico-extraño; y entre lo fantástico y lo maravilloso, se encontraría lo fantástico-maravilloso y lo maravilloso-puro; de manera que lo fantástico puro se sitúa entre lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso (1994: 68). Así es como define el pensador búlgaro cada una de las categorías:

-Lo fantástico puro sólo existe cuando el relato mantiene la ambigüedad de los sucesos misteriosos hasta el final, y con ello la vacilación interpretativa del lector.

-Lo fantástico-extraño se refiere a aquellos acontecimientos que parecen sobrenaturales pero que a lo largo de la historia reciben una explicación racional. El lector decide considerarlos sobrenaturales por su carácter insólito, pero lo sobrenatural se reduce por el azar y las coincidencias, porque en el mundo sobrenatural no existe el azar. El azar y el sueño son, fundamentalmente, la explicación que reduce lo sobrenatural (1994: 69).

-Lo extraño-puro nos habla de acontecimientos que parecen explicarse por las leyes de la razón, pero que al final resultan ser extraordinarios e insólitos (1994: 70). Si lo

extraño no se entiende sin relacionarse con los sentimientos del lector, pues busca provocarle miedo, lo maravilloso se desentiende de la reacción que puedan suscitar los elementos misteriosos tanto en el lector como en los personajes.

-En cuanto a lo fantástico-maravilloso, se refiere a los relatos que se presentan como fantásticos y concluyen con la aceptación de lo sobrenatural. Son los relatos más cercanos a lo fantástico puro, pues éste, al no exigir explicación, nos sugiere la existencia de lo sobrenatural. (1994: 75).

-Por último, lo maravilloso-puro se refiere al tipo de relatos de los que ya hemos hablado; aquellos cuyos elementos sobrenaturales no provocan ninguna sorpresa ni reacción particular ni en los personajes ni en el lector implícito. Lo esencial de lo maravilloso no reside, como ya indicamos, en la actitud de los personajes con respecto a los acontecimientos relatados, sino en la naturaleza de dichos acontecimientos, que rompen los esquemas racionales y manifiestan un orden sobrenatural (1994: 77). Todorov considera el cuento de hadas como una de las variedades de lo maravilloso (1994: 47).

Según él, habría que descartar cuatro tipos de relato dentro de lo maravilloso:

-Lo maravilloso hiperbólico: los fenómenos son sobrenaturales debido a sus dimensiones exageradas, y por tanto no resulta muy violento para la razón aceptar dichos fenómenos. Sin embargo, Todorov admite que la exageración puede conducir a lo sobrenatural.

-Lo maravilloso exótico: relatan acontecimientos sobrenaturales en regiones desconocidas para el lector y por tanto éste no encuentra motivos para cuestionar su veracidad.

-Lo maravilloso instrumental: implica la narración de adelantos técnicos inviables en la época relatada pero de ninguna manera inverosímiles. Entre esos adelantos de origen realmente mágico y maravilloso Todorov observa la lámpara de Aladino, que sirve para contactar con los otros mundos.

-Lo maravilloso-científico (ciencia ficción), que aparece en aquellos relatos en los que lo sobrenatural es explicado de un modo racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no conoce (1994: 47-48). Dentro de esta categoría se podría

encuadrar alguna novela futurista de Torrente, como *Quizá nos lleve el viento al infinito*¹.

Todorov indica que, mientras lo maravilloso puro no requiere de ninguna explicación, estas aparentes variedades de lo maravilloso resultan en verdad aparentes porque, en efecto, conllevan una explicación (1994: 49). Además, se atreve a incluir la sexualidad dentro de lo fantástico, “pues sus efectos son una experiencia que, por su intensidad, resulta imposible de comparar con cualquier otra” y añade que “se relaciona, por tanto, con lo sobrenatural, pues éste aparece siempre en una experiencia de los límites, en estados “superlativos” (1994: 103).

Las propuesta pionera de Todorov sobre la definición de lo fantástico ha sido rebatida y lo sigue siendo en la actualidad. Por ejemplo, Antonio Risco explica que lo fantástico “consiste en emborronar, con diferentes motivos, la percepción física, inmediata del mundo empírico” (1987: 441), a la vez que muestra su desacuerdo con el condicionante de la interpretación alegórica como motivo para anular lo fantástico². Por otro lado, cuando David Roas señala que “lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible” (2011: 30)³, añade que el elemento fundamental para que se produzca un efecto fantástico a partir de ese conflicto no es la vacilación de la que habla Todorov, “sino la inexplicabilidad del fenómeno”: “dicha inexplicabilidad no se determina exclusivamente en el ámbito intratextual sino que involucra al propio lector” (2011: 30-31). Vemos, por tanto, que algunas de las investigaciones más recientes destierran la noción de duda de la que habla Todorov como requisito de lo fantástico prefiriendo sustituirla por la condición de eliminación, conflicto o enfrentamiento.

Por su parte, Abad nos recuerda que para Risco la literatura fantástica es una clase de realismo, dado que presenta como real lo irreal e inaceptable, reduciéndose lo propiamente fantástico a la intencionalidad del relato (Abad, 2001: 51). Añade que la verosimilitud es un concepto cultural y que por ello puede variar la fantasticidad de un

¹ A pesar de que Todorov excluye este tipo de relatos de lo maravilloso, nosotros hemos encontrado elementos que justifican su permanencia en dicha categoría, pero trataremos de demostrarlo en su momento oportuno.

² El trabajo de Risco resulta interesante en su análisis de las diferencias entre la literatura fantástica y la literatura maravillosa, con sendas subdivisiones en cinco grupos y que omitimos porque supondría exceder los límites de una simple introducción al tema.

³ David Roas aborda en *Tras los límites de lo real* un estudio novedoso sobre lo fantástico apoyado en cinco puntos: la realidad, lo imposible, el miedo, el lenguaje y lo fantástico en la postmodernidad.

acontecimiento en un texto dependiendo del momento histórico en el que se haya escrito (2001: 52). Señala también que los elementos fantásticos son de carácter “extranatural” dado que se reconocen “en cuanto se oponen a nuestra percepción del funcionamiento de la naturaleza, de su normalidad” (2001: 54). Pero si en lo maravilloso los fenómenos extranaturales no se problematizan, se aceptan tal y como son tanto por el lector como por los personajes porque “lo extranatural tiende a mostrarse como natural” dado que su universo no puede explicarse según las leyes naturales y su explicación sólo se halla en lo sobrenatural; en cambio en lo fantástico sí existe esa problematización porque en ella lo extranatural se opone a lo natural, produciéndose de esa manera, en consecuencia, una perturbación mental tanto en los personajes como en el lector (2001: 54). Si Todorov considera dos soluciones de lo fantástico tanto lo extraño o extraordinario como lo maravilloso, para Risco la literatura maravillosa es una variedad de la literatura fantástica (2001: 55). También para Marta García de la Puerta lo maravilloso forma parte de lo fantástico, y asocia lo primero a las “narraciones amables de final feliz, los relatos donde las hadas son generosas y donde los duendes tienen buenos instintos” (2001: 72). De este modo, en lo maravilloso no existiría una ruptura del orden natural de su mundo puesto que éste está *naturalmente* habitado por seres de ese mundo mágico como duendes, dragones, hadas, unicornios, etc. Por ello, en tanto mundo mágico, los milagros son habituales. En lo fantástico, en cambio, lo sobrenatural es una ruptura de lo cotidiano: lo aparentemente mágico está desterrado por definición y su irrupción resulta una agresión y una amenaza que quiebra esa cotidianidad instalada (2001: 64). Sin embargo, coincidimos con Todorov en que ésta es la definición de lo extraño o extraordinario y no de lo fantástico.

Para García de la Puerta, en lo maravilloso “se excluye todo acto de reflexión sobre la realidad representada en el texto” (2001: 66). Añade que “la intrusión del elemento extranatural en el cuerpo de la narración puede tener lugar a través de la irrupción de éste en el marco del mundo que percibimos como “real” o mediante la proyección de un elemento común en un mundo extraordinario” (2001: 72). En el primer caso se produciría lo fantástico -aunque Todorov indicaría que se trata de lo extraordinario- dado que el prodigio se convierte en una agresión amenazante que pone en peligro la estabilidad de un mundo regido por unas leyes hasta ese momento inmutables. En el segundo se produciría lo maravilloso, dado que dominaría lo extranatural: las leyes

racionales se vendrían abajo debido a la fuerza de la magia que permitiría, por ejemplo, a los objetos, animales y plantas capacidad de habla (2001: 72).

Uno de los propósitos del arte de lo fantástico se basa en convertir lo improbable, lo extraño y lo inverosímil en probable, natural y verosímil. Lo fantástico reconstruye un mundo muy bien organizado "que supera más de un principio de la realidad, en los márgenes de lo imaginario, lo más inquietante o lo más maravilloso" (Lord, 1998: 26). Lo fantástico se mueve en campos ambivalentes donde los valores seguros y los saberes supuestos se cuestionan y en los que el protagonista se ve obligado a replantearse todo con motivo de descubrimientos inesperados. De esta manera, lo fantástico "es el lugar textual del descubrimiento de un terreno minado donde pensábamos que podíamos estar seguros del todo" (Lord, 1998: 26) y a la vez nos hace sentir el deseo de disfrutar de lo desconocido. Aunque lo fantástico pueda parecer lo contrario de lo real, nunca deja de formar parte de ello, pues fuera de la realidad no puede explicarse su sentido ni su naturaleza. Uno de los tipos de literatura en la que lo fantástico se imbrica en la realidad se demuestra en la etiqueta del "realismo mágico", en donde lo sobrenatural ya se encuentra asimilado e incorporado a una realidad que lo naturaliza sin conflicto y sin sorpresas, lo que sucede es que subvierte ese realismo al que pertenece. El realismo mágico, del que hablaremos más adelante de forma detenida, nos sitúa en un mundo realista que de pronto se ve asaltado por la magia, pero ese asalto se produce de la forma más natural posible, sin afectación alguna y sin ningún tipo de problemas. Nos habla de un mundo en el que conviven en igualdad de condiciones lo ordinario y lo extraordinario, por eso el lector lo concibe todo como algo corriente, sumado a la falta de asombro del narrador y su naturalidad para contar lo sobrenatural como algo natural. En el realismo mágico no se produce el enfrentamiento problemático entre lo real y lo sobrenatural que define a lo fantástico. Tampoco es exactamente lo mismo que lo maravilloso, porque el realismo mágico ambienta sus historias en lugares cotidianos; por eso, aunque mágico, se trata de un realismo, y es mágico porque lo irreal forma parte de la realidad cotidiana.

Una característica que distingue la literatura maravillosa del relato fantástico es que en la primera hay un final feliz una vez que el bien se ha impuesto sobre el mal, mientras que el relato fantástico se desarrolla en un clima tenebroso que además cuestiona nuestra concepción de lo real. Muchos de los elementos de lo fantástico tienen su referencia en

el mundo clásico. Así, Franklin García Sánchez encuentra en los animales que hablan una huella de la sátira menipea y de la fábula milesia (1998: 96).

Otra aportación referida al hecho concreto de que los animales tengan un lenguaje de comunicación humana en los textos fantásticos, la hace Susana Reisz. La profesora denomina "verosímil féérico" al lenguaje que permite que los animales hablen, que sean capaces de actuar como los hombres y que los hombres no se asombren por ello. Dentro de lo féérico no existe lo imposible ni el asombro; y la imaginación, absolutamente fuera de lo real, se desarrolla en libertad. Si en un determinado momento un personaje se admira de que un animal le hable, el texto se aparta del auténtico estilo féérico, quiebra su verosímil genérico por respetar la verosimilitud absoluta, algo que para Reisz implica "una violenta transgresión de la poética ficcional propia del género" (2001: 202). Sin embargo, lo posible féérico convive en armonía con lo imposible en los cuentos de hadas. Éstos imponen distancia entre el mundo ficcional féérico y el de la realidad cotidiana del receptor -"Érase una vez"-, mientras que los personajes de lo posible féérico no tienen rasgos individuales y por ello pueden pasar, por ejemplo, de dragones a princesas. No son individuos sino tipos, y las situaciones en las que se encuentran son objeto de injusticia; o bien los personajes son amenazados por graves peligros, se les repara la injusticia o se salvan de la amenaza (2001: 203). Si los imposibles fééricos suprimen el orden injusto, los imposibles fantásticos amenazan el orden establecido, las legalidades conocidas y admitidas (2001: 206).

La fantasía también puede estar unida a una concepción escéptica y relativizadora del universo por parte del autor. La literatura fantástica no tiene por qué ser evasiva; al contrario, nos puede ayudar a comprender el mundo al revelar aspectos complejos y profundos de éste. El relativismo de lo fantástico viene dado a través del convencimiento de la falibilidad de cualquier dogma y cualquier juicio. De esta manera cualquier pensamiento puede ser conjetural, lo que facilita al autor, por ejemplo, cuestiones como la desmitificación de los grandes sucesos históricos o de figuras relevantes. El relativismo del autor puede explicar también la imposibilidad de éste de conocer el universo y explicarlo por medio del lenguaje, y así opta por el escepticismo o la parodia, porque entiende que el universo es un caos que está formado por un conjunto de leyes que no siguen un orden, al menos un orden humano. Pero el escepticismo empuja al autor a evitar cualquier juicio, ya que "si todo es falso, también es falso que todo es

falso" (Rodríguez Fer, 1998: 152). Así pues, es imposible apropiarse de cualquier argumento y sostener que cualquier criterio no permite descubrir la verdad.

La imposibilidad de saber qué es el universo y por qué leyes está regido conlleva la imposibilidad del individuo de conocerse a sí mismo y su papel en ese universo, así como su conducta. La filosofía y la teología no pueden explicarlo, y eso lleva a Borges a pensar que son dos ramas de la literatura fantástica. Así es como surge otro tema fantástico, el de la vida como sueño y el de los seres humanos como criaturas soñadas por Dios. Trasladado este pensamiento a la ficción, los personajes serían criaturas soñadas por el autor, que en cuanto deja de pensar en ellas desaparecen de la obra. Todo esto llevó a Borges a sostener que "la literatura fantástica consiste en aprovechar las posibilidades novelescas de la metafísica" (Rodríguez Fer, 1998: 156) y que "Dios es la máxima creación de la literatura fantástica. Lo que imaginaron Wells, Kafka o Poe no es nada comparado con lo que imaginó la teología. La idea de un ser perfecto, omnipotente, todopoderoso, es realmente fantástica" (Rodríguez Fer, 1998: 159)⁴. De esta manera, tanto las conjeturas de la ciencia como de la filosofía pueden ser igual de cuestionables, porque tanto unas como otras responden a la invención humana.

Según Martha J. Nandorfy, "realidad" significa "todo aquello que es pensable", y eso no equivale a "lo que es" (2001: 244), y para explicarlo pone acertadamente el ejemplo de don Quijote, cuya aparente locura le ha trasladado a otra esfera de vida, en este caso una esfera imaginaria, pero no por eso las escenas de la novela pierden su carácter realista y cotidiano, ya que en ellas los personajes y las situaciones se producen en continuo contraste con el desvarío de don Quijote. De todos modos, lo fantástico es lo que ocupa el tiempo de esta incertidumbre, pues no deja de ser la duda que experimenta un ser que se enfrenta a un acontecimiento aparentemente sobrenatural y sólo conoce las leyes naturales.

Para los creadores de literatura fantástica, la desvirtualización de la realidad tiende a ser consustancial a la historia, proclive al mejoramiento y al embellecimiento que la convierte en mitología o leyenda. De esta forma, la historia acaba siendo nuestra imagen de la historia, cuya imagen es propensa a la mitología y la historia. Por eso, los creadores de literatura fantástica, inmersos en su escepticismo, tienden a la desmitificación de esas imágenes por medio de la parodia. Borges sostiene: "Hay en la historia de la filosofía

⁴ Estas dos últimas notas las recoge Claudio Rodríguez Fer de la edición de Antonio Fernández Ferrer del libro *Borges A/Z*, Madrid, Siruela, 1988, págs. 180 y 75, respectivamente.

doctrinas, probablemente falsas, que ejercen un oscuro encanto sobre la imaginación de los hombres" (Rodríguez Fer, 1998: 164)⁵.

Lo fantástico no debe contraponerse a lo realista porque se pueden encontrar elementos de lo fantástico en obras de carácter realista. Sí que puede presentarse como algo inserto en el marco de lo cotidiano en donde irrumpe repentinamente lo misterioso. Esa irrupción resulta violenta porque se entiende que lo cotidiano tiene una continuidad inmutable, en donde el misterio resulta inconcebible. Louis Vax habla de lo "inexplicable": para imponerse, lo fantástico no sólo tiene que irrumpir en lo real, también es necesario que lo real se acerque a lo fantástico: "Lo fantástico presenta hombres como nosotros, colocados repentinamente ante lo inexplicable" (Ceserani, 1999: 68)⁶ Por lo que se refiere a lo fantástico, este autor, siguiendo a Todorov, lo situaría en el presente de la lectura, hecho que demuestra su condición de efímero, ya que cuando llegamos al final del texto, o bien explicamos lo misterioso relegándolo al pasado; o bien nos maravillamos, proyectándolo hacia el futuro. De este modo, tanto lo familiar y lo extraño, como lo explicable y lo no explicable pueden coexistir en una visión del mundo que en su ámbito más amplio es lo maravilloso (Nandorfy, 2001: 250). Pero frente a la insistencia de Todorov en la base sobrenatural de lo fantástico, Rosemary Jackson indica que en una cultura secular "lo fantástico no inventa regiones sobrenaturales, sino que presenta un mundo natural transformado en algo extraño, algo que es "otro" (Nandorfy, 2001: 253)⁷ Lo fantástico sirve para ensanchar los estrechos límites de la realidad racional, a la que busca desestabilizar, mientras juega con el lenguaje y con las imágenes, convirtiendo con su lenguaje poético dicotomías reductivas en metáforas expansivas: "Lo fantástico es potencial susceptible de actualización en la experiencia y en la expresión, en tanto en cuanto no se vea sometido a la práctica racional de la exclusión" (Nandorfy, 2001: 259) porque lo fantástico se está redefiniendo constantemente.

El hecho de que tanto el autor como el lector o los personajes de una obra puedan decidir si el suceso es o no fantástico convierte lo fantástico en un fenómeno subjetivo.

⁵ Rodríguez Fer toma en su artículo esta cita de Borges, perteneciente a *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza emecé, 1976, pág. 42.

⁶ La procedencia original de la cita de Louis Vax recogida por Romo Ceserani pertenece al libro *La séduction de l' étrange*, París, PUF, 1965, pág. 68.

⁷ La cita está tomada del libro de Rosemary Jackson : *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres, Methuen, 1981, pág. 17, con traducción española: *Fantasy: literatura y subversion*, Buenos Aires, Catálogos, 1986.

Aún así Romo Ceserani establece una serie de procedimientos formales y sistemas temáticos de lo fantástico. Entre los procedimientos está la presencia en el relato de un destinatario explícito y un narrador en primera persona (1999: 102) y la elipsis: cuando la tensión y la curiosidad del lector de saber qué va a pasar se ve interrumpida por la confusión (1999: 109). En cuanto a los sistemas temáticos, Ceserani habla del contraste entre la luz (que simboliza la racionalidad) y la noche (que representa el misterio, lo fantástico) (1999: 113); la vida de los muertos (1999: 117); la locura asociada a lo visionario (1999: 121) el tema del doble, con motivos como el retrato, el espejo -las obras fantásticas arremeten contra la unidad de la subjetividad y la personalidad humana, poniéndola en crisis- la aparición inesperada de lo ajeno, lo monstruoso y lo no cognoscible en el espacio doméstico (1999: 122); y finalmente el nihilismo (1999: 128).

También podemos definir lo fantástico como aquello que se sitúa en el mencionado punto intermedio entre lo extraordinario -una ilusión de los sentidos y un producto de la imaginación- y lo maravilloso -convencimiento de que lo inexplicable forma parte de la realidad-. Es lo que no se puede explicar con las leyes de nuestro mundo. Si el acontecimiento fantástico es un producto de la imaginación, las leyes del mundo subsisten tal y como son, y si el acontecimiento forma parte de la realidad, esa realidad está regida por leyes desconocidas para nosotros. Como dice Rodríguez Fer: "Para el incrédulo, todo fenómeno aparentemente imposible de explicar es extraño; para el crédulo, en cambio, es maravilloso. Pero para el escéptico, todo fenómeno inexplicable es mucho más rico, ya que no es extraño o maravilloso, sino extraño y maravilloso, porque es fantástico" (1998: 167). El escritor que es escéptico podría estar más dotado para cultivar la literatura fantástica que el que no lo es. Rodríguez Fer encuentra una diferencia entre lo fantástico con respecto a lo extraordinario y a lo maravilloso, y es que no requiere creencia en lo sobrenatural, pues lo fantástico se interesa más por el misterio que por la solución, a la que considera de menor importancia que a aquél (1998: 167). Lo que diferencia lo extraordinario de lo maravilloso es que el fenómeno misterioso admite una explicación en el primer caso pero no en el segundo, en el que lo sobrenatural se acepta sin más dilaciones. Martha J. Nandorfy entiende que el tiempo puede distinguir también lo extraordinario de lo maravilloso. Para ella, lo extraordinario pertenecería al pasado, ya que lo que parecía inexplicable en el tiempo de la lectura acaba siendo comprensible al final; y lo maravilloso pertenecería al futuro porque enlaza con lo

desconocido, y situar lo desconocido en el futuro significa que cuando éste se alcance, lo desconocido será finalmente cognoscible, y si no es así, no tendrá sentido (2001: 249).

Cuando el suceso fantástico, extraño o maravilloso irrumpe en el marco cotidiano del personaje, en un principio se ve dominado por él, aunque luego trata de enfrentarse a él - bien a través de la revelación (maravilloso), bien a través de la investigación (extraordinario)- para después, una vez descubierta la causa misteriosa, abordarla y actuar en consecuencia.

Para que se mantenga la tensión suscitada por lo fantástico, la explicación de ese fenómeno deberá encontrarse hacia el final. Juan Herrero Cecilia habla de tres tipos de explicaciones:

-De tipo racional: referida a lo sobrenatural reducido. Se acaba imponiendo la visión lógica favorable, por lo tanto, al racionalismo.

-De tipo sobrenatural: “los hechos misteriosos no pueden ser explicados racionalmente y sólo la intervención de un orden sobrenatural o de otro tipo de orden puede hacerlos comprensibles”. Esta explicación genera inquietud y desconcierto en el lector.

-Ambigua o doble: en este caso, el lector debe elegir entre una interpretación racional y otra sobrenatural, “y el relato le deja en la incertidumbre sobre ambas permitiendo una doble explicación”. (2000: 68)⁸.

La explicación puede aparecer explícita en el relato, o bien puede quedar implícita. Pero la participación del lector le exige extraerla o inferirla por reflexión (2000: 68). Herrero Cecilia establece una serie de consideraciones sobre el funcionamiento de la explicación del hecho fantástico como clave de la organización narrativa:

-“Una organización aparentemente orientada hacia una explicación de tipo sobrenatural reducida después a una explicación racional”: el narrador presenta unos hechos misteriosos que inquietan al personaje, pero éste termina entendiendo en última instancia que responden a una causa explicable desde el punto de vista racional. Entonces, la impresión de lo sobrenatural desaparece. Otros relatos que finalizan con una explicación racional recurren al motivo del sueño o de la alucinación del protagonista, disipándose de este modo la atmósfera fantástica. De todos modos, el personaje que sueña no suele concebir los sueños como tales, y de este modo es difícil saber para el

⁸ El libro de Herrero Cecilia merece destacarse por el exhaustivo recorrido histórico de lo fantástico tanto en países como en subgéneros.

lector si el personaje está soñando realmente o está viviendo una experiencia real (2000: 116-118).

-“Una organización en la que acaba imponiéndose una explicación de tipo sobrenatural”: el lector duda del absolutismo de la razón como única vía válida para analizar lo misterioso porque puede suceder que en el desenlace se ofrezca una información inesperada que aporte una perspectiva diferente dentro de una historia realista dando motivos para una doble interpretación, tanto racional como sobrenatural (2000: 119-121).

-“Una organización orientada hacia una explicación ambigua que permite una doble interpretación”: el lector puede aceptar tanto una explicación racional como una explicación sobrenatural, y convertir así el texto en realista o fantástico. La doble posibilidad de interpretación también puede aparecer en aquellos textos en los que el personaje principal o el narrador/ personaje opta por una explicación sobrenatural hasta que en el desenlace sucede un detalle que le obliga a replantear la orientación del texto y optar, a consecuencia de ello, por una hipotética interpretación de tipo racional (2000: 121).

A la hora de resolver la respuesta del enigma fantástico, el personaje puede liberarse del hipotético peligro que ese enigma supone; o bien no se puede liberar y sucumbe ante él; o bien se armoniza con el enigma y consigue acceder a un mundo sobrenatural - aunque el mundo racional se acabará imponiendo y terminará por separar al personaje del mundo sobrenatural-; o finalmente, el personaje decide seguir el camino del fenómeno extraño y éste le permite acceder a un orden distinto, más allá del orden natural existente, en el que triunfa el ideal (Herrero Cecilia, 2000: 126-127).

Dependiendo de los misteriosos acontecimientos narrados con la percepción que tiene de ellos el personaje principal, el narrador-personaje o un narrador testigo, Herrero Cecilia habla de lo fantástico interior, motivado por una visión, un sueño o una idealización; por el contrario, cuando el suceso fantástico, aunque sea inexplicable, es visto no sólo por el personaje principal sino por otros personajes, habría que integrarlo en lo fantástico exterior, en donde aparecen seres o fuerzas pertenecientes a dimensiones desconocidas o supranaturales que irrumpen dentro del orden de la vida ordinaria y lo subvierten o lo amenazan (2000: 130). Dentro de lo fantástico interior, cuyos acontecimientos extraños o misteriosos sólo se perciben desde la subjetividad del

personaje, Herrero Cecilia encuentra temas como el asunto del doble, el misterio del sueño y su proyección sobre la experiencia vivida por el personaje, la locura, la obra apócrifa o la repercusión de una historia de ficción sobre la vida real del personaje, la transfiguración del espacio y del tiempo a partir del tema del sueño, las alucinaciones y las visiones y, finalmente, la figura del aparecido: fantasma, espectro (2000: 130-131). En cuanto a lo fantástico exterior, Herreo Cecilia advierte que los fenómenos ya se presentan como reales y objetivos aunque resulten inexplicables, porque pueden ser comprobados por la experiencia del personaje principal y por la de los testigos que lo experimentan. Algunos de los temas de lo fantástico exterior serían el muerto-vivo y el vampiro; el hombre-animal; la animación misteriosa de un cuerpo muerto, de un ser o de un objeto inanimado; el esoterismo; la brujería; la desintegración de la identidad y de la memoria; la intervención de una fuerza sobrenatural que se dirige a castigar una transgresión, etc. (2000: 132-134).

El género fantástico no goza todavía en España del reconocimiento que se merece, dado que se sigue prefiriendo la tradición realista. Sin embargo, la fantasía que se adentra en lo maravilloso es más aceptada, tal vez porque el mundo de lo mágico no entra en conflicto con nuestro mundo racional en ningún momento de la narración -ya que son dos mundos incomunicados e independientes-, y sin embargo el mundo de lo extraordinario y lo fantástico sí que hace falta contrastarlo con las leyes racionales de nuestro mundo real para determinar la naturaleza de sus elementos misteriosos.

A diferencia de lo maravilloso -trascendental-, lo fantástico no admite las fricciones sobrenaturales, carece de cualquier posibilidad de una intervención sobrehumana que produzca la diferencia. Como señala Rosalba Campra, las razones que llevan a definir un texto como fantástico o realista dependen de los parámetros según los cuales se establece la correspondencia del texto con la realidad extratextual, que se reducen a la definición que de ésta última da el lector (2001: 156), con lo cual, también depende de la experiencia del lector.

Herrero Cecilia establece una serie de relaciones del relato fantástico con otros géneros próximos:

1. Lo maravilloso popular y los cuentos de hadas: narración de acontecimientos y seres supranaturales -animales que hablan, objetos con vida propia- que no resulta problemática ni para los personajes ni para el lector. Es más, el lector la acepta sabiendo

que es falsa, sin causarle ninguna sorpresa ni inquietud. El espacio y el tiempo son míticos e indeterminados (2000: 76).

2. El relato fantástico y el realismo mágico o realismo maravilloso de la narrativa hispanoamericana: si la literatura fantástica busca provocar una inquietud intelectual y una duda en el lector, el realismo maravilloso o mágico trata de provocar un efecto de encantamiento por la fascinación que ejerce lo prodigioso (2000: 76-77). El realismo mágico es, por ejemplo, una determinada forma de entender y de concebir América, y en ese contexto debe estudiarse su relación con la literatura fantástica. Esa concepción de América respondía a la convicción de que existían "formas de pensamiento distintas a la gobernada por la lógica o el racionalismo" (Fernández, 2001: 292) que parecía la única legítima. Frente a ésta, la línea del realismo mágico tiene que ver con lo prodigioso y lo sobrenatural totalmente asimilado en una realidad y un orden del mundo que se escapa de los límites de la razón. Así, en esta otra lógica, el tiempo puede dar saltos hacia delante o hacia atrás, un hombre transformarse en animal, un animal hablar, un personaje volar por sí mismo, etc. Como dice Teodosio Fernández, "en el mundo americano lo extraordinario deja de serlo, de modo que la literatura del realismo mágico sería un testimonio fiel -realista- de lo real maravilloso de América" (2001: 292).

La literatura fantástica se propone cuestionar los supuestos inamovibles del siglo XIX positivista y del racionalismo. Si se piensa que el realismo mágico surgió como una fiel reproducción de la maravillosa y mágica realidad americana, entonces habría que replantearse desde ese punto de vista su inclusión en el ámbito de la literatura fantástica; pero es un hecho que lo maravilloso sigue situándose en contraste con "lo normal". Si se piensa que lo sobrenatural actúa según sus propias leyes y no es inquietante, el realismo mágico podría encuadrarse dentro de lo maravilloso, cercano a los cuentos de hadas, pero Teodosio Fernández prefiere interpretar el realismo mágico como una relación "con los límites del racionalismo o del irracionalismo tal como se han profesado en la cultura occidental, con el cuestionamiento de esa manera de ver el mundo, con la fascinación y el temor que ejerce lo desconocido, lo que amenaza con desestabilizar un equilibrio siempre precario" (2001: 297).

Al mismo tiempo que se divulgaba el término de realismo mágico, el escritor cubano Alejo Carpentier publica en 1949 su novela *El reino de este mundo* en la que incluye un prólogo titulado "De lo real maravilloso americano" en el que explica que en los países

de América Latina lo real maravilloso se desarrolla de una forma natural, debido a una visión amplificada y desarrollada de la realidad que sin embargo no busca un asalto consciente sobre la realidad convencional. Carpentier defiende que la realidad de los países de Hispanoamérica no puede desligarse del significado de los mitos que han alimentado su naturaleza, su historia y su cultura, a diferencia de la manera en que ha sido percibida por el pensamiento europeo. De cualquier manera, el cosmopolitismo personal de Carpentier le obliga a insistir en la confluencia de culturas enfrentadas como la americana y la europea que conforman un producto que excede las convenciones racionalistas de Occidente. Al escritor cubano le interesa insistir en la distancia evidente entre la fantasía entendida en términos europeos y la realidad de América Latina así vivida por sus nativos pero percibida como una fantasía por los foráneos, aunque desde ese momento Carpentier deja de ver el problema desde una óptica estrictamente americana para adoptar la perspectiva europea, a pesar de que recalca una y otra vez lo extraordinario de la realidad cotidiana de América. Si para el habitante selvático la dimensión maravillosa o mágica de la naturaleza no resulta en absoluto sorprendente, sólo desde una perspectiva ajena como es la europea -a fin de cuentas, la que adopta Carpentier- resulta posible asombrarse ante lo sobrenatural y su enfrentamiento con el universo racional del mundo desarrollado; por todas estas razones hay diferencias entre lo real maravilloso y el realismo mágico (Navascués, 2007: 33). Y el hecho de que Carpentier subraye la extrañeza y la fantasía de los acontecimientos de *El reino de este mundo* revela que para él es lo mismo lo maravilloso y lo extraordinario. Debido al ya mencionado cosmopolitismo del autor cubano, por razones sentimentales y familiares pertenecía a dos mundos muy diferentes y quería marcar las diferencias de ambos (Navascués, 2007: 34).

3. El relato fantástico y el género de la ciencia ficción: si lo fantástico conecta y contrapone el mundo de lo racional con el mundo de lo irracional y lo suprarracional, la ciencia ficción explota al límite las consecuencias del poder de la razón y de la ciencia inventando un mundo imaginario que podría ser real en un futuro más o menos lejano. El género de la ciencia ficción adopta una estética hiper-racionalista que se apoya en las posibilidades de la ciencia y de la técnica mitificándolas o destacando su poder de transformación, liberación o destrucción. Herrero Cecilia divide la ciencia ficción en varios campos: las aventuras en el espacio y las guerras e imperios en otras galaxias; la

ciencia ficción que se apoya en las posibilidades actuales de la ciencia y de la técnica; las novelas apocalípticas, que hablan de lo que sucede después de catástrofes nucleares o de la humanidad; los viajes a través del tiempo y la historia-ficción o historia alternativa; y las utopías relacionadas con el futuro de la humanidad en donde de forma alegórica se mezcla lo filosófico y lo ideológico con la ciencia ficción.

Herrero Cecilia advierte que los enigmas y misterios que aparecen en las novelas de ciencia ficción acabarán encontrando una explicación basada en las leyes de lo racional; sin embargo, los hechos misteriosos que plantea el texto fantástico resultan inexplicables desde el punto de vista del orden natural o racional (2000: 79-81).

4. El género de lo sobrenatural religioso: hasta las creencias religiosas de un lector pueden determinar el modo de su recepción de un texto fantástico. Por ejemplo, un milagro es visto de forma diferente por un lector creyente -que admite la participación de la providencia- que por un lector incrédulo (2000: 82).

Los relatos que se orientan hacia lo sobrenatural descartan cualquier posibilidad de seguir creyendo en la existencia de una explicación racional del fenómeno planteado. Por eso lo sobrenatural se integra en la concepción del universo del personaje. Hay relatos que pueden resolver la vacilación o la ambigüedad relativamente pronto y así los hechos sobrenaturales dejan de serlo para convertirse en naturales, o bien se puede mantener la ambigüedad hasta el final. El personaje puede posicionarse de muchas maneras ante el hecho ambiguo. Una de esas formas es el humor. Según Georges Desmeules, "la paradoja irónica, que es el primer paso del humor, se obtiene al poner súbitamente en contacto el mundo cotidiano con un mundo deliberadamente reducido al absurdo. La reducción al absurdo se obtiene por medio de la suspensión voluntaria de algo evidente acompañada de un comportamiento mental perfectamente moral y lógico" (1998: 49). Lo humorístico puede incrementarse si el narrador, el protagonista o el resto de los personajes perciben solamente los efectos de lo fantástico sin descubrir sus causas.

David Roas señala que los hechos imposibles en nuestro mundo no deben entenderse como hechos sobrenaturales, porque "imposible" no quiere decir "sobrenatural", ya que esos hechos tienen una explicación racional, basada en futuros avances científicos de origen humano o incluso extraterrestre (2001: 7). Lo sobrenatural es lo que transgrede las leyes del mundo natural, es decir, aquello que no acepta explicación alguna porque no existe. En cierto modo puede entenderse como una amenaza para nuestra realidad. El

fantasma es, por ejemplo, un tipo fácilmente encuadrable en este sistema, porque transgrede las leyes físicas que ordenan nuestro mundo. Para el fantasma no existen ni el tiempo ni el espacio, por ello atraviesa paredes. También lo sobrenatural puede hacernos dudar de nuestra propia realidad; así lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real como posible irrealidad. De esta manera la literatura fantástica nos revela la inconsistencia de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo nuestra realidad cotidiana, de otra realidad ajena a las leyes de la razón. Por tanto, la literatura fantástica demuestra la relativa validez del conocimiento racional al poner de manifiesto una franja de lo humano donde la razón no puede acceder debido a sus límites. Por eso si lo sobrenatural no entra en conflicto con la realidad, no se produce lo fantástico. Por ejemplo, en los cuentos de hadas no existe ningún enfrentamiento entre diferentes mundos ni nos obliga a introducir nuestra idea de la realidad en las historias que se nos cuentan. Por eso se trata de la literatura maravillosa. Esa literatura nos habla de un mundo en el que se cuentan historias fuera de todo tiempo; es un mundo tan diferente del nuestro que parece otro mundo; no introducimos nuestra idea de la realidad porque no existe comunicación ni interferencia alguna entre los dos mundos. Lo sobrenatural aparece como natural ante los ojos del lector, se trata de mundos totalmente inventados en donde las oposiciones que generan lo fantástico -natural/ sobrenatural, ordinario/ extraordinario- no existen. Los personajes que habitan lo maravilloso no se plantean que viven un mundo sobrenatural ni se cuestionan su existencia, porque en ese mundo todo es posible y es un mundo natural para ellos. De esta manera, si el elemento sobrenatural se convirtiera en natural, lo fantástico pasaría a ser maravilloso, porque desaparecería el conflicto de lo sobrenatural con la realidad. Pero se nos cuente lo que se nos cuente, siempre debe ser creíble, por eso se establece un pacto de ficción entre el autor y el lector: el autor aporta la mayor verosimilitud posible a lo que cuenta y el lector acepta sin cuestionar todo lo que narre el autor.

5. El género de lo extraño y de lo extraordinario: cuenta sucesos que rompen los esquemas de la vida ordinaria pero que pueden ser explicados racionalmente. Herrero Cecilia observa en ellos tres direcciones: aquellos que explotan sentimientos de miedo y de terror sin hacer partícipe a la dimensión sobrenatural; otros que explotan los temas de la locura, la alucinación y los sueños sin mezclarlos con las dimensiones de lo fantástico; y por último, los que están basados en un enigma y exigen una solución (2000: 83).

6. La novela policíaca: busca, igual que el relato fantástico, la solución de un enigma que resulta inquietante. Lo que distingue a ambos es que en el caso de la novela policíaca se llega a la solución por medio de una explicación racional; y en el caso del relato fantástico la explicación del misterio se obtiene después de descubrir la fuerza sobrenatural o irracional que ha producido unos acontecimientos extraños que resultan racionalmente inexplicables, produciéndose, como consecuencia de ello, una tensión entre la perspectiva racional representada por alguno de los personajes y la explicación sobrenatural que acaba imponiéndose al final (2000: 83-84).

7. La fantasía heroica: mezcla lo mágico, lo esotérico y lo iniciático con esquemas que provienen de la novela caballeresca medieval, de la novela gótica y con esquemas de la ciencia ficción (2000: 84-85).

8. Por último, la novela gótica propiamente dicha, basada en historias extraordinarias o aparentemente sobrenaturales -con una ambientación de misterio y de terror- que al final tendrán una solución racional. A ello habría que añadir también los enigmas de la pasión amorosa y de la perversidad humana: pactos con el diablo o con las fuerzas del mal (2000: 85).

A la hora de tratar la problemática de lo fantástico, es necesario además abordar la distinción entre lo fantástico medieval y lo fantástico moderno. Lo fantástico medieval engloba a lo natural y a lo sobrenatural y pertenece a lo maravilloso; mientras que lo fantástico moderno ha tomado y ha replanteado temas que proceden de la imaginación mítica colectiva, como las creencias y las supersticiones populares: apariciones, espectros, etc; y ofrece además la confusión de las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural, lo racional y lo suprrracional, la realidad y la ficción, la vigilia y los sueños. Lo fantástico moderno enmarca sus historias en la realidad cotidiana, aunque presenta al lector un ambiente de extrañeza al mezclar las fronteras de lo natural y lo sobrenatural. Ese orden de la vida cotidiana se altera por la intromisión de un suceso extraño e inexplicable desde un punto de vista racional.

La última evolución del género es lo neofantástico, que al igual que lo fantástico busca conseguir la inquietud del lector por el carácter insólito de las situaciones narradas, pero su aportación tiene que ver con la visión escéptica del universo. Si no sabemos qué es el universo es imposible que lo podamos transgredir, porque no podemos apoyarnos en verdades generales desde las que podamos hacer frente a lo real. Así pues,

lo anormal irrumpe en la aparente normalidad aportando una visión anormal de la realidad.

Lo neofantástico puede tenerse por un concepto ligado a la postmodernidad, dado que en cierto modo el prefijo de la palabra nos sugiere un agotamiento del concepto tradicional del término. Como la visión de lo fantástico resulta inseparable de la visión de la realidad, podemos entonces señalar los años de transición del siglo XIX al XX como fundamentales en la modificación de una visión de la realidad occidental hasta entonces marcada por un inflexible orden racional que casi nadie se atrevía a cuestionar. La ciencia fue quien se encargó de trastocar esa visión, con sus correspondientes efectos en la sociedad y, cómo no, en la literatura. La repercusión de la teoría psicoanalítica de Freud, la teoría de la relatividad de Einstein, el nihilismo filosófico de Nietzsche y la propuesta de la lucha de clases de Marx suponen una fuerte sacudida para todo el modelo epistemológico occidental. Esto conlleva la relativización de todo el caudal de conocimientos adquiridos durante siglos, con la consiguiente destrucción de todos los presupuestos históricos, incluido el propio concepto de realidad, que se vuelve inconsistente y, por ello, más permeable a la influencia de lo fantástico. Sin duda, la literatura se hace eco de esta revolución y de esta manera, por ejemplo, Kafka presenta con absoluta naturalidad el suceso fantástico que tiene lugar en *La metamorfosis*.

Lo neofantástico tiene además una finalidad didáctica y filosófica. Según Herrero Cecilia, el autor utiliza lo neofantástico como una alegoría para hacer comprender al lector una explicación del mundo o una creencia en dimensiones sobrenaturales (2000: 69). Lo sobrenatural no se considera un fin en sí mismo, sino un vehículo destinado a la difusión de ciertas ideas, que en el caso de lo fantástico tienen que ver con el relativismo y el escepticismo filosófico y psicológico.

En opinión de Herrero Cecilia, uno de los rasgos más importantes de la literatura fantástica del siglo XIX era la capacidad de generar miedo en el lector. El miedo era una forma de cuestionar la infalibilidad del orden racional convirtiendo lo imposible en posible (2000: 69-70). Calificar de alguna manera a aquellos relatos con elementos fantásticos pero que no se proponen asustar al lector era toda una apuesta, pues además prescindían de lo maravilloso y de lo extraordinario. Como no dejaba tampoco de ser fantástico pero no era exactamente lo mismo que lo fantástico tradicional, se calificó de "Neofantástico", es decir: "Lo nuevo fantástico". Al igual que lo fantástico, lo

neofantástico sucede en la realidad cotidiana, pero se diferencia de aquél, a juicio de Jaime Alazraki, en varios puntos:

-Su visión: si lo fantástico asume la solidez de lo real para poder cuestionarlo mejor, lo neofantástico asume el mundo real como una "máscara que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica" (2001: 276).

-Su intención: el relato fantástico busca provocar miedo en el lector, a la vez que incita al lector a cuestionar sus supuestos lógicos, pero esto ya no se da en el relato neofantástico: "Son metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación y de la razón" (2001: 277).

-Modus operandi: "El cuento neofantástico introduce a bocajarro el elemento fantástico, sin progresión gradual ni utilería" (2001: 279).

Por su parte, Juan Herrero Cecilia señala tres tendencias de lo neofantástico:

-Lo neofantástico racionalizado al servicio del ocultismo o del esoterismo: explica el misterio o lo sobrenatural por las vías de lo racional (2000: 69).

-Lo neofantástico numinoso: busca provocar miedo en el lector (2000: 70).

-Lo neofantástico metafísico o alegórico: persigue un objetivo filosófico planteando una búsqueda sobre el enigma del destino humano y del sentido del universo (2000: 71).

Herrero Cecilia habla también de la existencia de lo fantástico exótico y legendario, que busca escenarios que resultan extraordinarios por su alejamiento en el espacio o en el tiempo (2000: 73).

Dentro de la narración fantástica es muy importante el uso de la voz del narrador. La primera persona siempre es sospechosa, porque nada, salvo ella misma, garantiza la veracidad de lo que cuenta. Así pues, puede engañar o actuar por interés. Sin embargo, la tercera persona es neutra, no pertenece a ningún personaje, sino al narrador impersonal, que nos ofrece el mundo tal y como lo percibe el personaje, sin precisar si la visión narrada pertenece al sueño o a la vigilia. Rosalba Campra indica que en ese caso no es lícito dudar de los hechos presentados como reales, ni la voz puede ser acusada de interés y de falsedad. (2001: 171). Todo esto es muy difícil de conseguir cuando el relato se cuenta desde la primera persona. Una de las preocupaciones de lo fantástico es afirmar su propia verdad y manifestar la verosimilitud. Por ello el único modo que tiene de "probarse" a sí mismo es probar constantemente "su verdad": "Más que cualquier otro, el

género fantástico está sujeto a las leyes de la verosimilitud, las de la verosimilitud fantástica", advierte Campra (2001: 174).

Junto a la narración fantástica en primera y en tercera persona, Herrero Cecilia da cuenta de la narración mixta o polifónica, que comprendería aquellos relatos organizados sólo en parte desde una voz narrativa que cuenta los acontecimientos en tercera persona, pues "en el interior de esos relatos aparecerán uno o varios narradores internos que organizan el mundo narrado desde la primera persona". De este modo, el narrador impersonal se limita a ofrecer el marco en donde sucede el relato de la historia principal a cargo de uno o varios narradores internos; aunque "también puede organizar toda la historia principal contándola en tercera persona", recurriendo alguna vez a introducir uno o varios documentos -notas, cartas- "en los que el personaje relatará en primera persona su propia experiencia" (2000: 192).

Según Herrero Cecilia, la ventaja que tiene la polifonía narrativa es que ofrece al lector una visión de conjunto fruto de una suma de distintas perspectivas que el lector no podrá asumir si cuenta sólo con la visión y el testimonio de una sola persona. También es una forma de conseguir la credibilidad del lector, porque esa polifonía narrativa le ayudará a descubrir el sentido global de toda la historia. La polifonía narrativa también puede aparecer en los relatos escritos en tercera persona desde la voz de un narrador impersonal, que puede introducir documentos -cartas, notas- en el relato principal, o aludir a esos documentos citando frases o refiriéndose a los testimonios de distintas personas que han podido conocer al protagonista de la historia principal (2000: 153).

Si el narrador hace una valoración de los hechos que él mismo ha vivido como personaje principal, puede significar para el lector una garantía de veracidad de lo que le está contando, pero el lector no debe olvidar que el narrador también puede confundirse o estar sumido dentro de un sueño o de una alucinación, o incluso ser un doble de otro narrador. Así pues, el lector deberá valorar esos hechos, y por ello su aportación en el relato fantástico es esencial.

Cuando el narrador cuenta su propia historia -autodiegético- puede enfrentarse a ella, una vez han sucedido los hechos y conociendo por tanto el final, aceptando o no esos hechos fantásticos; o bien puede estar narrando sus hechos en un tiempo muy próximo al de los acontecimientos, y como consecuencia de ello su visión de los mismos puede ser

equivoca o incompleta, con lo cual la aportación del lector de completar el sentido, la causa o la naturaleza de los sucesos fantásticos es fundamental.

Si el protagonista de los hechos fantásticos no puede contar la historia por sí mismo porque ya ha muerto, se necesita la participación de un testigo autorizado, lo que le permitirá contar el discurso narrativo en primera persona pero orientando el relato hacia los sucesos fantásticos vividos por el personaje principal, que el narrador testigo presentará en tercera persona.

Como señala Roger Bozzetto, el texto fantástico anuncia la presencia de lo indecible sin poder enunciarlo -lo sugiere- (2001: 234). Esto se explica porque en el género fantástico, el autor suele dejar que sea el lector quien interprete y resuelva la ambigüedad del misterio de la historia. Su cooperación está determinada por el grado de sugerencia que el autor deja en su propio texto, lo que obliga al lector a replantearse constantemente todo lo que cree que encuentra a causa de descubrimientos inesperados; no en vano, el término "fantástico" remite al verbo griego *phantasein*, que significa "hacer ver de forma aparente, producir ilusión, aparecer". El pacto que establece el escritor del texto fantástico con el lector está determinado por las convenciones propias del género, y la más importante de ellas es convertir lo extraño, sobrenatural e inverosímil en probable, natural y verosímil.

El universo evocado a través de un relato fantástico implica un modelo determinado de lector que se denomina implícito. Es una instancia textual que no hay que confundir con el lector real que lee el relato. Ese lector real puede estar más o menos cerca del lector implícito, que es la imagen del modelo de lector que el autor tiene presente en su imaginación mientras escribe su obra, y en función de esa imagen, de ese hipotético lector en el que está pensando y que es capaz de descubrir las claves de lo que está narrando, escribe su texto. La obra literaria conlleva la subjetividad de quien la crea, y más si se trata de la obra de carácter fantástico, donde el autor proyecta su sensibilidad soñadora confundiendo al lector en las fronteras de la realidad y de la ficción, a través de motivos tan ambiguos como puede ser el tema del doble.

El papel del lector es fundamental porque debe interpretar la ambigüedad del texto fantástico como una herramienta que genera una atmósfera de extrañeza. El lector debe averiguar dónde empieza y dónde acaba la frontera de la realidad y la ficción y escindir lo que es fruto del sueño y de la vigilia, siendo consciente de que el narrador busca la

confusión del lector a través de equívocos que provocarían su desconcierto, sin descartar que todo puede ser fruto de un sueño.

Si realizáramos un breve ejercicio histórico que sirviera de repaso de algunas de las obras literarias más importantes en las que en mayor o menor medida se halla presente lo fantástico, tal vez debiéramos empezar por las narraciones orales con elementos folklóricos. En cuanto a obras concretas, habría que señalar *La Odisea*, poema homérico de los siglos IX al VIII a. C. en el que a lo largo de muchos episodios aparecen los dioses olímpicos con poderes portentosos y criaturas de habilidades próximas a lo maravilloso. También las fábulas de Esopo y *El asno de oro* de Apuleyo son obras de esta época que se pueden encuadrar en lo maravilloso. No podemos olvidar tampoco la presencia de lo mágico en las *Metamorfosis* de Ovidio. Los mitos y leyendas orales ya tenían un peso muy importante en las culturas griega, románica y mesopotámica, en las que lo fantástico intervino desde sus orígenes.

Durante el medioevo continuó la difusión de lo maravilloso a través de leyendas orales y épicas, con la presencia de la mitología como fundamento que justificaba la aparición de lo sobrenatural. *Las mil y una noches* es seguramente una de las obras más importantes de este periodo, aunque tuvo que esperar hasta el siglo XVIII gracias a su traducción al francés para que fuera reconocida su inmensa valía. *La Divina Comedia*, el *Mahábhharata* hindú y el *Cantar de los Nibelungos* son otras obras representativas del peso de lo mitológico y de la distorsión que supone en la narración de los sucesos. Por otro lado, la mitología céltica motivó una importante fuente de influencias en el ciclo de leyendas artúrico, que al mismo tiempo fue uno de los puntos de partida que supuso el origen de las novelas de caballerías, que Cervantes parodiaría posteriormente en *El Quijote* y en las que lo maravilloso resulta ser también un elemento decisivo. En España, por ejemplo, nos encontramos con el *Cantar del Mío Cid*, más próxima al realismo aunque con algunos enfoques milagrosos en momentos puntuales.

Las novelas de caballerías viven su verdadero auge en el Renacimiento con el consiguiente afianzamiento de lo maravilloso en la literatura. Supusieron una ventaja con respecto a las obras épicas y de difusión oral de la antigüedad en dos sentidos: por primera vez son narraciones con un autor único y definido, lo que permitía una mayor coherencia en el ajuste interno de sus elementos fantásticos, y por otro lado la invención de la imprenta en el siglo XV contribuyó a su difusión. En cuanto a autores de la época,

Shakespeare escribe *Hamlet*, dominada por las apariciones sobrenaturales y en la que la incertidumbre, tan vital para el género fantástico, se encarna de manera constante en el destino del joven príncipe de Dinamarca. También debemos señalar *Macbeth* y *Sueño de una noche de verano*, en las que los elementos mágicos y las criaturas extrañas son muy importantes.

A pesar de la reivindicación de lo racional del siglo XVIII, es en esta centuria cuando se publica la ya mencionada obra que da lugar al nacimiento de la literatura fantástica tal y como hoy la entendemos, *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, novela gótica publicada en 1764. La existencia de literatura fantástica en esta época se explica, según Roas, por la existencia de “un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar” (2006: 60)⁹. En el siglo XVIII se produce un cambio radical de la visión del hombre y del mundo, y si indicamos que la literatura fantástica propiamente dicha nace en el siglo XVIII es porque hasta entonces, como ya hemos señalado, lo fantástico se asociaba prácticamente a lo sobrenatural. Como los ilustrados se rigen por la verosimilitud como uno de sus principales ideales estéticos, desterraron lo sobrenatural por inverosímil. Roas considera que el descubrimiento de la sociedad como materia literaria tiene que ver con el cultivo de una verosimilitud realista y con ese rechazo a lo sobrenatural (2006: 24). Sin embargo, aunque los ilustrados influyeron en el cambio de mentalidad de la sociedad, se desarrollaron subgéneros literarios en los que lo sobrenatural ocupa una presencia importante, como la novela gótica, el cuento maravilloso, la comedia de magia y la literatura de cordel.

El Romanticismo supone una época próspera en lo que se refiere al cultivo y desarrollo de lo fantástico, ya que revitaliza los mejores enfoques del terror y lo extraordinario abordados por la novela gótica, en auge hasta el primer tercio del siglo XIX. La reivindicación de lo imaginativo y lo irracional como una puerta abierta para acceder a espacios del conocimiento del individuo y de la realidad a los que la razón no es capaz de llegar es una de las señas del espíritu romántico, con sus consecuentes resultados en la literatura fantástica. Durante el Romanticismo, deberíamos señalar *El Monje* de Matthew Lewis como una muestra importante, en este caso de relato gótico. No podemos olvidar a E.T.A. Hoffmann, que en 1808 publica su primer cuento, *El caballero Gluck*, caracterizado por lo extraordinario y en el que lo realmente extraño y

⁹ Este trabajo de David Roas resulta un exhaustivo recorrido histórico por el género fantástico en los países que se ha cultivado desde sus inicios a finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX.

amenazante resulta ser la realidad concreta y cotidiana. Este autor supuso una decisiva influencia en los relatos de Edgar Allan Poe.

Tras el auge del realismo decimonónico, ya en el siglo XX nos encontramos con un autor imprescindible, Franz Kafka, que en *La metamorfosis* describe un suceso fantástico con absoluta naturalidad. De cualquier forma, también es posible una interpretación simbólica o alegórica del fenómeno de la metamorfosis del protagonista que atenuaría el efecto fantástico. Gran parte de las obras del italiano Italo Calvino, del alemán Gunter Grass y del indio Salman Rushdie tienen un pie en el realismo y el otro en lo fantástico. Son decisivos también los relatos de Jorge Luis Borges y las novelas de Adolfo Bioy Casares, que podríamos integrar en lo extraordinario o en un realismo fantástico; lo “real-maravilloso” de Alejo Carpentier y el realismo mágico presente en la obra de Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez.

En España, aparte de las obras de Torrente Ballester que estudiaremos, es necesario mencionar las novelas y relatos de su contemporáneo y amigo Álvaro Cunqueiro, en las que funde lo real y lo fantástico en un producto mágico inspirado en temas clásicos, legendarios y medievales. De raíces mágicas y legendarias es también la obra literaria de Joan Perucho. Y ya, en la actualidad, son destacables los cuentos de Javier Tomeo, Cristina Fernández Cubas y José María Merino como representativos de lo fantástico y lo extraordinario.

David Roas señala que la historia del género fantástico se puede resumir de la siguiente manera: “es la historia de un proceso que se inaugura cuando la razón abre la puerta de lo oculto hasta que lo oculto empieza a manifestarse dentro de la razón” (2006: 68).

Así pues, una vez hemos realizado este recorrido histórico y definido el término fantástico, explicada su delimitación con lo extraordinario y lo maravilloso y situado en relación con otros géneros próximos, habiendo estudiado además las distintas posiciones del narrador y del lector con respecto al clima de misterio y ambigüedad que tal término suscita en la obra literaria, nos resta la tarea de aplicar y de concretar algunos de estos conceptos en la práctica, trasladándolos al mundo literario de Gonzalo Torrente Ballester, y más específicamente al de algunas de sus novelas, para después observar sus resultados.

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN

La trayectoria narrativa de Gonzalo Torrente Ballester (Ferrol [La Coruña] 1910-Salamanca, 1999) puede dividirse en tres grandes épocas en cuanto a la preponderancia de la fantasía o del realismo, o a la convivencia entre ambos elementos:

1) Desde *Javier Mariño* (1943) hasta *Off-side* (1968) con la excepción de *Don Juan* (1963): Es una etapa de mayor predominio realista. Esto no quiere decir que todas sus novelas de esta etapa sean forzosamente realistas, pues nos encontramos por ejemplo con *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946) que, sin ser una novela de tendencia fantástica, el elemento desmitificador del poder político y la situación del argumento en un lugar imaginario lo alejan del realismo tal y como se cultivaba en la posguerra. En estos años Torrente escribe una serie de novelas que se encuadran en las modas literarias de una España en la que el dominio del realismo social resulta aplastante. Así, realista social resulta su trilogía *Los gozos y las sombras* (1957-1962) y, muy cercana al objetivismo, *Off-side* (1968).

2) Desde *La saga/fuga de J.B.* (1972) hasta *Yo no soy yo, evidentemente* (1987), con el añadido de *Don Juan* (1963): Nos encontramos en la época de Torrente en la que lo fantástico invade su obra. *Don Juan*, novela en la que realiza su versión particular del mito, es la primera muestra de Torrente en la que se revela su verdadera personalidad como novelista. En ella aparece el ingrediente más genuino y característico de su literatura: la presencia de lo fantástico moldeada con elementos intelectuales, lúdicos y humorísticos. La publicación de *La saga/fuga de J.B.*, su obra maestra, no hará sino confirmar y desarrollar al máximo lo que en *Don Juan* ya se anunciaba. En esta segunda etapa -en la que se centra nuestro estudio con el añadido de dos novelas de la tercera época- Torrente escribe sus más personales y mejores novelas -a las que habría que añadir, dentro de las realistas, *Los gozos y las sombras*- debido en gran medida a que el autor, sobre todo a partir de *La saga/fuga de J.B.*, adquiere una gran libertad para escribir lo que realmente desea, libre de las ataduras de las modas. En esta segunda época habría que encuadrar también *La princesa durmiente va a la escuela*, escrita en los años cincuenta y que no pudo publicar en su momento precisamente por ser una novela de tendencia fantástica, y así tuvo que esperar hasta 1983.

3) Desde *Filomeno a mi pesar* (1988) hasta *Los años indecisos* (1997): Torrente llega a la vejez y al novelista le resulta dificultoso el esfuerzo que conlleva ajustar lo fantástico a los cauces de la verosimilitud al tiempo que simplifica mucho el ingrediente intelectual de sus obras. En esta época los elementos de lo fantástico de sus novelas de gran envergadura merman considerablemente en libros mucho menos ambiciosos como *Crónica del rey pasmado* (1989) y *Las Islas extraordinarias* (1991) hasta suponer un regreso al realismo ya anunciado en *Filomeno a mi pesar* que prosigue en *La muerte del decano* (1992), *La novela de Pepe Ansúrez* (1994), *La boda de Chon Recalde* (1995) y *Los años indecisos*. Como honrosa excepción por su vuelta a lo fantástico habría que citar su última obra, el relato infantil *Doménica* (1999), que fue publicado póstumamente y en el que el complejo mundo de magia e imaginación desenfrenada de Torrente se vuelve accesible para ser entendido por lectores jóvenes.

Con respecto a la narrativa breve de Torrente Ballester, resulta complicado incluirla de manera absoluta en el modo realista o en el fantástico debido a su heterogeneidad y a que en muchas de sus novelas cortas y relatos más o menos extensos se encuentran imbricados ambos procedimientos. La narrativa breve de Torrente está formada por *Las sombras recobradas* (1979) compuesta por cinco novelas cortas: “Farruquiño”, “Farruco, el desventurado”, “El cuento de Sirena”, “Mi reino por un caballo” y “El hostel de los dioses amables”. Habría que añadir una novela corta, *Ifigenia* (1949), que sumada a un conjunto de ocho relatos escritos entre 1940 y 1986 quedaron agrupados en *Ifigenia y otros cuentos* (1987). Por último, se publicó póstumamente la novela corta infantil *Doménica* (1999).

Las cinco novelas cortas de *Las sombras recobradas* se dividen en dos partes: las tres primeras *nouvelles*, “El cuento de Sirena”, “Farruco, el desventurado” y “Farruquiño” pertenecen al rótulo “Fragmentos de memorias” y son un conjunto de historias inspiradas en la autobiografía familiar de Torrente. La segunda parte, bajo el marbete de “Historias de humor para eruditos” reúne “Mi reino por un caballo (falsa novela inglesa)” y “El hostel de los dioses amables”, en las que predominan el humor, la fantasía y la desmitificación.

Torrente funde en “El cuento de Sirena” el mito de la sirena embaucadora de hombres con la historia narrada, que tiene su antecedente en una leyenda en torno al año mil en la que el caballero Mariño estuvo a punto de morir ahogado y pudo salvar su vida gracias a

la ayuda de la Sirena de Finisterre, que se enamora apasionadamente de él y se lo lleva de nuevo consigo al mar, manteniéndole como su amante en el fondo de las aguas durante muchos años. Esa historia se ha transmitido oralmente a través de muchas generaciones a lo largo de los siglos en la familia Mariño de Vilaxuán, y en el presente de la acción de la novela es Alfonso Mariño, personaje muy próximo al narrador, quien parece estar predestinado para ser el nuevo amante de la sirena. Quienes rodean a Alfonso intentan conjurar su destino fatal pero no lo consiguen, pues se acabará arrojando al mar. Aquí Torrente emplea un procedimiento que ya ha repetido en más ocasiones: parte de una estructura real para introducir elementos legendarios y misteriosos; sin embargo, la realidad y el mito se retroalimentan aunque, paradójicamente, el método de Torrente para convertir una leyenda en una historia realista o al menos verosímil es el de la transformación de un mito en una ficción literaria. De cualquier manera, el narrador ha querido contar la historia de Alfonso como si se tratara de un relato de ficción, y se reafirma en esta idea al restar espacio al mito -al desmitificarlo en favor de la ficción y en perjuicio de lo legendario- cuando a la Sirena le salen piernas, se convierte en una mujer y es bautizada con el nombre de Marta.

Durante el transcurso de “Farruco, el desventurado” van cobrando relevancia los elementos imaginativos sobre los reales que encuentran su base en el escenario gallego y el carácter oral de la historia en la que se reconstruye la vida de Farruco Freire. Esta novela corta resulta pues, el contrapunto imaginativo de “Farruquiño”, que es la más realista de *Las sombras recobradas*. “Farruquiño” se publicó por primera vez en 1954, época en la que Torrente optó por ofrecernos novelas fundamentalmente realistas. En esta novela corta, como ya indicamos, pesa más el soporte realista que el imaginativo, a pesar de que en esta historia familiar en la que se nos habla de la bastardía de Farruco tienen cierta importancia lo supersticioso y lo diabólico, con la sospecha latente de lo fantástico que pueda haber en ellos.

Estas tres *nouvelles* destacan, por tanto, por el peso de la autobiografía familiar por un lado y por el influjo de la tradición de las leyendas de carácter oral y sus escenarios gallegos, por otro. Nos parece adecuado considerarlas unas narraciones más marcadas por lo legendario que por lo propiamente fantástico, sobre todo “El cuento de Sirena”, y por ello no encontramos un lugar propicio para ellas en nuestra clasificación de las etapas del realismo y la fantasía en la obra de Torrente.

“Mi reino por un caballo” lleva como subtítulo “(falsa novela inglesa)”. Esta novela corta supone una parodia humorística de la novela policiaca y en ella Torrente utiliza una técnica experimental. El protagonista es un caballo parlante que responde al nombre de “Lord Jim” y posee el don de comunicarse con los muertos. También se parodian figuras como Sherlock Holmes, el doctor Watson o Napoleón, sobre el que pesa la sospecha de que sea un personaje inventado. Conviven en un mismo plano, por tanto, personajes históricos y personajes de ficción. Torrente juega con la mezcla de realidad y ficción con el fin de desmitificar la realidad y de mitificar la ficción: a Sherlock Holmes le convierte en personaje suyo, mitificándolo, y a la vez que le mitifica y le da la misma consideración y entidad novelesca que a un personaje histórico como Napoleón, está desmitificando a éste. El disparate y el juego son los rasgos más significativos de esta *nouvelle*. Se utiliza el recurso fantástico del espejo como mecanismo para acercar al mundo tangible a los muertos del más allá.

Por último, “El hostel de los dioses amables” supone una desmitificación religiosa motivada por el hombre moderno. Al igual que en “Ifigenia” Torrente ejecuta la humanización de las figuras mitificadas, pero se puede considerar que hay más fantasía en “El hostel de los dioses amables” porque el autor da un paso más, nuevo hasta ahora: la capacidad de los dioses de intervenir en las vidas y en los asuntos de los hombres al sentirse abandonados por ellos. Al mismo tiempo que ofrece esta perspectiva lúdica, Torrente sugiere plantear el problema también desde una dimensión intelectual, y por ello en la novela los dioses mueren cuando desaparece el último hombre que les debe el sentido de su existencia; de este modo el autor plantea la propuesta de que los dioses pueden ser una creación de los hombres como fruto de una necesidad vital. Por tanto, se desmitifica tanto a los hombres descreídos como a la visión utilitarista de los dioses, puesto que un mundo con dioses no tiene sentido en un mundo sin hombres. En definitiva, los dioses no sólo dependen de los hombres y de que éstos habiten el mundo, sino también de que decidan creer en ellos. Cuando en la novela los hombres imaginan a los dioses, los están instrumentalizando y, por tanto, desmitificando. La operación habitual debería ser la contraria -he ahí otra desmitificación-: que los dioses imaginen a los hombres. A pesar de todo esto, el lector no debe dejar de tener presente en ningún momento de la novela que, aunque los dioses se humanicen o adquieran significación humana, no se convierten en hombres de manera única y completa, sino que

compatibilizan a la vez la condición humana y la divina. Cuando los dioses deciden seducir a mujeres en su imitación a los hombres, se produce un doble resultado: los dioses se humanizan y se desmitifican y las mujeres resultan mitificadas y elevadas a una categoría divina o al menos sobrehumana. Pero al final de relato, Torrente siembra de nuevo la duda y la ambigüedad: es posible que todo lo que se nos cuenta en “El hostel de los dioses amables” haya sido el fruto de un sueño de dos amantes, que aparecen de nuevo juntos un amanecer en la plazoleta en la que se conocieron. Vemos por tanto que Torrente juega de nuevo con dos de sus temas habituales dentro de su narrativa fantástica: en primer lugar, el aspecto del sueño y sus límites con la realidad -y la propuesta de que el plano del sueño puede tener tanta entidad real como el plano empírico, y de que dentro de una novela todo lo que en ella se cuenta es igual de real-; y en segundo lugar, el postmoderno de la ficción dentro de la ficción, pasados todos ellos por el tamiz de la ambigüedad, el misterio y el juego cómplice con el lector.

Vistos todos estos rasgos, podríamos incluir “Mi reino por un caballo” y “El hostel de los dioses amables” dentro de la segunda época de la narrativa de Torrente que hemos descrito y en la que abunda lo fantástico.

“Ifigenia”, de apariencia fantástica, en el que Torrente presenta una serie de mitos humanizados, resulta ser por ello un relato en el que su aspecto principal es la desmitificación; no sólo de las mismas figuras míticas, sino también de la política y de la historia por propia boca de aquéllas. Escrita en un fecundo periodo de realismo del autor, nos resulta una narración demasiado heterodoxa para denominarla realista, pero calificarla de fantástica sería también impreciso porque entendemos que el ejercicio desmitificador se aproxima más al realismo que a lo fantástico. A continuación reseñamos con mucha brevedad los ocho relatos de diversos registros restantes del libro:

“Lope de Aguirre, el peregrino”, escrito en 1940, repite la operación desmitificadora sobre la figura histórica que da título al cuento y al que se describe como a un tirano. No leemos una crónica sino un relato burlesco. “Gerineldo”, de 1944, es una incursión en el mundo medieval en el que la burla y la desmitificación son de nuevo las notas dominantes. También de 1944 es “Cómo se fue Miguela”, un relato que, más que fantástico, podríamos calificar de misterioso, con una clara base procedente de las narraciones orales gallegas de carácter legendario. En 1946 Torrente redacta “El comodoro”, en el que se palpa de nuevo el influjo mítico de los relatos orales. Al igual

que el relato anterior, el mar aparece como escenario de fondo. “Iñaqui mi primo, y Dios”, relato de base autobiográfica escrito en 1981, resulta ser una burla orquestada por el narrador y algún cómplice a su primo Iñaqui. El cuento está inspirado en la imaginaria familiar de Torrente -en especial de su abuela-, reconocible en muchos de sus pasajes. “Una mujer que huye por los túneles” es de 1984, y lleva como subtítulo “Eurídice es encontrada por Orfeo en las profundidades”. Este relato quizá sea el más fantástico de todo el volumen. En este caso nos encontramos con una fantasía aliada con el misterio y lo terrorífico. El propio túnel es ya un símbolo del terror y lo desconocido. De cualquier manera, al final del cuento el narrador nos revela que esa mujer que huye por los túneles es Eurídice; con lo cual nosotros podemos intuir que los túneles simbolizan los infiernos y que el hombre que le ha liberado de la muerte es Orfeo. Nos encontramos, entonces, ante una recreación del mito de Orfeo y Eurídice revestida de fantasía. “Hombre al agua”, escrito en 1986, tiene una base real -reconocible en la biografía de Torrente- y un desarrollo imaginario. En este cuento aparecen pronto el sarcasmo y la desmitificación histórica y política. Nos encontramos ante un profesor español que coincide durante un viaje en barco con un profesor americano. Éste le cuenta una historia al primero en la que el eje principal resulta ser un viaje en el tiempo al pasado para cambiar el curso de la historia. Torrente disipa un poco los aspectos fantásticos en este relato porque hace recaer la sospecha de la embriaguez sobre el profesor americano quien, sin ir más lejos, termina cayendo al agua al final del cuento. Por último, “La cruz de hierro”, relato de 1987 de carácter extraño y misterioso, se sustenta también en un recuerdo autobiográfico del autor alimentado por las narraciones míticas que engrosan la tradición oral gallega. Podemos decir, entonces que la desmitificación y el influjo de la tradición de la narrativa oral son las dos notas más repetidas en un conjunto de relatos diferentes entre sí.

Y ya, para concluir, en su novela corta *Doménica* (1999) dedicada a un público infantil y publicada a los pocos días de la muerte de Torrente, el autor gallego pone en pie un mundo con leyes y personajes independientes de lo real y que por eso mismo podríamos integrar en lo maravilloso. Con todo derecho este relato merece figurar entre las aportaciones más significativas de Torrente a lo fantástico y cumple las características de las novelas integrantes de lo que hemos descrito como la segunda etapa del autor¹⁰.

¹⁰ Nosotros nos hemos limitado a hacer un breve apunte de lo fantástico en la narrativa breve de

Ante la pregunta de por qué Torrente practicó el realismo siendo un escritor con tanta personalidad imaginativa, Alicia Giménez ofrece tres posibles respuestas:

1) La propia inclinación de Torrente discurre entre lo imaginativo y lo racionalista. La fantasía del autor ha sido calificada en ocasiones de “racional” y no olvidemos lo que el propio novelista declara en el prólogo de su *Don Juan*: “Por mi temperamento me siento inclinado hacia el racionalismo y, con idéntica afición, a todo lo contrario”.

2) La propia moda literaria imperante en la España de la época, que no es otra que el realismo. Un realismo de carácter existencial en los años cuarenta y de carácter social en los años cincuenta. Entre los últimos, los escritores coetáneos españoles de Torrente reivindicaban con gran intransigencia una literatura comprometida política y socialmente con las circunstancias específicas de nuestro país en ese momento. Los críticos también abogaban por el realismo del que aquellos escritores se declaraban militantes con varios estudios teóricos sobre el tema, como *Anatomía del realismo* de Alfonso Sastre. Todo ello supuso, evidentemente, una fuerte presión ambiental sobre Torrente que minó la orientación de su actividad creativa.

3) Las lecturas de Torrente excedían el ámbito hispánico. El novelista se nutrió y se dejó influir por muchos escritores europeos como Chesterton o Sterne. Menos viscerales y vehementes que sus coetáneos españoles, Torrente encuentra en ellos al modelo del escritor que entiende la creación literaria como un ejercicio profesional en el que puede desarrollar sin ninguna cortapisa su dedicación a la actividad intelectual pura, sin dejarse tampoco involucrar por motivaciones externas de tipo político o social (1984: 139). El propio novelista no tiene ningún tapujo en desvelar algunas de sus influencias literarias:

[...] Pero si yo llevo años diciendo que a mí hay que seguirme la pista por los escritores ingleses de raíz cervantina; y cuando digo esto estoy diciendo [...] una verdad: es en donde yo aprendí. Por ejemplo Sterne, cuya influencia es mucho más importante que la de otros... La de Chesterton está, de una manera difusa, en mi prosa [...] (Becerra, 1990: 187-188).

En cuanto al contexto español, ya desde la época del tremendismo literario de los años cuarenta, Torrente se empeñó en mostrarse como un escritor de ideas y con una inclinación a la ironía insólita -como en *El golpe de estado de Guadalupe Limón*- en un

Torrente Ballester ya que podemos contar con bibliografía dedicada al estudio de este tema. Por ejemplo, la interesante tesis doctoral de Josefa Beloso Gómez *El cuento fantástico en Gonzalo Torrente Ballester*, defendida en la Universidad de Vigo en el año 2000.

contexto en el que predominaba una literatura rígida y carente de humor. Alicia Giménez considera que desde ese momento Torrente empezó a arrastrar la etiqueta de “novelista intelectual” que siempre le acompañó (1984: 142). Una etiqueta que, por otra parte, no es ni mucho menos injusta dado que sus novelas están repletas de ideas, y nos atreveríamos incluso a especificar más señalando que se trata de ideas, sobre todo, religiosas -el ejemplo más claro sería *Don Juan* y también, aunque en menor medida, *La saga/fuga de J.B.*-. Giménez cree que Torrente siempre percibió que, debido a todos esos condicionamientos externos a los que acabamos de hacer referencia, existían muchas dificultades para que su literatura llegara al público y fuera valorada; y especifica aún más cuando señala que “lo que dolía a Torrente era darse cuenta de que la literatura que a él le interesaba no parecía interesar a nadie más” (1984: 142).

Nosotros creemos que la tardía conexión entre Torrente y sus lectores se debe a que éstos han acogido con demasiado respeto los elementos intelectuales presentes en las novelas del autor sin tener en cuenta el envoltorio lúdico y humorístico que los arropan. El ludismo en la obra de Torrente significa de alguna manera un guiño al lector para que no se deje intimidar por el rigor de sus materiales intelectuales. Y es que tanto lo intelectual como lo humorístico forman parte del universo de Torrente. No somos capaces de justificar con otra razón ese desencuentro inicial y mantenido durante un largo tiempo entre Torrente y el público lector, ya que el autor gallego se ajustó a la estética imperante del realismo en sus primeras novelas.

Como ya está indicado, Torrente publica en 1963 su novela *Don Juan*, que supone a nuestro juicio un primer y todavía algo tímido anuncio de su verdadero mundo literario, en el que cobra primacía lo fantástico, y que no hará verdadero acto de presencia hasta 1972 con *La saga/fuga de J.B.* Quizá por tratarse tan sólo de un tanteo discreto, de una primera muestra en la que se atrevía a enseñar su auténtica personalidad literaria, Torrente consideraba *Don Juan* su novela preferida. Volcó muchas expectativas en ella y resultó un fracaso de ventas. Tampoco gozó del entusiasmo de la crítica. Es entonces cuando Torrente abandona España, se instala en Albany como profesor de literatura y se plantea en no pocas ocasiones el abandono de la actividad literaria. Pero después de un regreso al realismo -objetivista para más señas, como ya se ha indicado- con *Off-side*, y ya fuera de España, Torrente se desentiende realmente de las modas literarias -seguramente pesó el hecho de ese exilio voluntario- y escribe abiertamente lo que desea,

que no es otra cosa que dar rienda suelta a su libérrima imaginación. El resultado de ello es, claro está, *La saga/fuga de J.B.*

Giménez considera que Torrente no quería renunciar a su inclinación literaria ni tampoco ser un escritor minoritario, y que la exteriorización de esa lucha se refleja en *Don Juan* (1984: 144). Con respecto a la moda de la literatura experimental de los años 70, cree que Torrente se aprovecha de ella, pero no para seguirla, sino para “hacer y llevar hasta el final lo que siempre había estado deseando hacer, lo que constituía verdaderamente su fibra artística” (1984: 146).

Precisamente por ser un buen cultivador de la fantasía racionalista, conviene matizar a menudo que lo fantástico en Torrente tiene su base en la realidad y a ella se sujeta siguiendo el patrón de la verosimilitud. No debemos tener reparos en considerar a Torrente Ballester como un escritor realista siempre y cuando tengamos en cuenta su personal concepto de la realidad y del realismo; y también si no ponemos su obra en relación con la de los escritores de novela existencial de los años cuarenta y socialrealista de los años cincuenta. No existiría tampoco inconveniente si habláramos de un realismo -muy específico y especial, eso sí- en *La saga/fuga de J.B.*, si entendemos que detrás de Castroforte del Baralla y del conglomerado de mitos que en ella se contienen se encuentra en su fondo un retrato de la España de los años cincuenta dominada por el autoritarismo franquista con el auspicio del clero; de la misma manera que Región y la simbolización de la ruina en las novelas de Juan Benet no es tampoco otra cosa que el reflejo de la miseria moral de un país inmerso también en una dictadura después de las secuelas de la Guerra Civil. De modo que, al fin y al cabo, los escritores españoles de los años cincuenta y sesenta no diferían tanto en los temas que desarrollaban en sus novelas como en el tratamiento poético de los materiales con el que abordaron esos mismos temas -no se trata tampoco, por tanto, de una simple diferencia formal o de enfoque literario, sino consustancial a la perspectiva del realismo-. Así, Torrente se distingue de muchos de ellos por una concepción mucho más amplia y generosa de lo que es el realismo, influido por la visión totalizadora que el novelista gallego tiene de la realidad.

1. *DON JUAN* (1963)

Torrente Ballester se atreve por primera vez y ya de manera clara a escribir una novela con elementos fantásticos y una estructura y temas metafictivos en un momento en España en que el dominio de la narrativa de clave realista es imbatible, ya que la ruptura total con el realismo social, inaugurada por Luis Martín Santos con *Tiempo de silencio* (1962), tardaría aún unos años en consolidarse. A consecuencia de todo ello, *Don Juan* supondrá para su autor un fracaso de ventas. Muchas veces la ha citado Torrente como su obra predilecta, seguramente porque por primera vez se propuso escribir en ella lo que realmente quiso y como quiso, olvidado de los dictados de las modas.

Esta novela también permite, como el resto de la obra de Torrente que puede etiquetarse como literatura fantástica, una lectura ambigua de la misma en la que haya espacio para la incertidumbre y la duda. Una lectura, como diría el autor en el momento de definir a sus personajes, no unívoca sino “multívoca”¹¹, debido también a la influencia cervantina de Torrente: “Por mi temperamento y mi educación me siento inclinado al más estrecho realismo y, con idéntica afición, a todo lo contrario”¹². Con esta afirmación del novelista se demuestra su interés por lo fantástico, entendido casi como una salvación o liberación del realismo. También, como señala Ángel Basanta, que Torrente “se ve incapaz de sintetizar sus contradicciones y unas veces se sintió realista y otras no” (2001: 24).

Don Juan, repleta de una sabiduría humanista, imaginación, ironía e intelectualismo, recrea la visión personal de nuestro escritor acerca del mito del seductor, sin dejar de tener en cuenta que lo hace desde un planteamiento estrictamente imaginativo.

En el primer capítulo de *Don Juan* sucede el encuentro de un intelectual español innominado -que ejerce como teólogo, escritor y periodista especializado en el mito de don Juan- con un extraño individuo que se hace llamar Leporello, que le relata la vida y los secretos de quien dice ser su amo, don Juan. De este modo nos introduce en una historia que recorre distintos lugares –Salamanca, Sevilla, Roma, Nápoles, París- y

¹¹ Conceptos como el de personaje unívoco y multívoco, junto a otras nociones como el principio de realidad suficiente y el principio de credibilidad, serán definidos con detalle en la segunda parte de la tesis, en la que se abordarán algunas teorías de la poética de Torrente Ballester.

¹² Manejamos la 3ª edición de la novela, aparecida en Destino en septiembre de 1983. La nota que acabamos de citar está en el “Prólogo”, en página 9.

épocas, ya que mediante saltos temporales nos retrotrae desde el siglo XX, pasando por los siglos XIX y XVII, cuando el mito de don Juan se funda, hasta la época del paraíso terrenal en la que se muestra la relación del primer hombre y de la primera mujer con el pecado original, plasmado en “El poema de Adán y Eva” que le recita don Pietro para explicar a don Juan el problema del pecado desde sus mismísimos orígenes al mismo tiempo que intenta reconducir al seductor por el buen camino. *Don Juan* se mueve entre la realidad y la ficción, y sobre todo, entre la verdad y la mentira, pues no sabemos si al final de la novela don Juan y su criado Leporello son lo que representan en la novela o están cumpliendo con un papel en un fingimiento dentro de la ficción. En este primer capítulo de la novela conocemos a Sonja, una muchacha aún virgen que supone la última conquista de don Juan, de quien ella se enamora y a quien ella considera que es el hombre que merece desflorarla, pero como don Juan se niega, recibe un disparo de su pistola. Entonces, el intelectual ayuda a Leporello para tratar de convencer a Sonja de que olvide a don Juan.

El capítulo segundo recoge la historia de Leporello, que es poseído por un diablo, Garbanzo Negro, que se encarna en su cuerpo. Todo ello sucede antes de ser llamado al servicio de don Juan. Este Garbanzo Negro tiene la costumbre de insertarse en distintos cuerpos y actuar a través de ellos, como sucede por ejemplo con el cuerpo del agustino Padre Welcek.

El capítulo tercero retoma el hilo de la narración de los sucesos en París pero ya en el presente de la novela (siglo XX). Es entonces cuando descubrimos que el alma de don Juan se inserta en algunas ocasiones en la psicología o el subconsciente del intelectual-narrador para revelarles sucesos de la vida del Seductor que resultan casi secretos. El narrador, poseído entonces por don Juan, escribe unas cuartillas sobre la vida del seductor que constituirán el capítulo cuarto. El capítulo tercero le servirá a Torrente para desarrollar muchas de sus elucubraciones intelectuales, de carácter filosófico y teológico en concreto, así como la plasmación de uno de los grandes temas de la novela, la dualidad realidad-apariencia.

El capítulo cuarto -que como acabamos de indicar es de carácter metaliterario, ya que se trata del relato del narrador sobre la vida del mito- da de nuevo un salto atrás en el tiempo al presentarnos la vida de don Juan durante su juventud en Sevilla y nos muestra los motivos por los que decidió desobedecer a Dios y adentrarse en la senda

del pecado. Como indica Genaro J. Pérez, “se diferencia de otras obras sobre Don Juan en comenzar con un adolescente ingenuo, corrompido por un viejo libertino (el comendador)” (1989: 19). También en este capítulo sucede el encuentro de don Juan con sus precedentes en la saga de los Tenorio, quienes le van a juzgar por sus pecados.

El capítulo quinto y último, con la vuelta del narrador a su propio ser, recoge el “Poema del pecado de Adán y Eva” y también la representación de la obra teatral *El final de don Juan o Mientras el cielo calla*, que advierte una irónica paradoja al mostrar la condición mítica y por tanto inmortal del seductor a la vez que se insinúa que el intelectual, espectador de la obra, ha sido engañado por dos actores que ejercían los papeles de don Juan y su criado. Hay que señalar que el intelectual muestra siempre una visión escéptica de los hechos ya que teme ser el objeto de burlas de Leporello, un individuo del que no se acaba de fiar.

Por primera vez en una novela suya, nos muestra Torrente el juego cervantino: el juego por el simple placer de jugar, aseverado por Pérez cuando señala que *Don Juan* es el comienzo de “la novela como juego” (1989: 17).

Esa actualización del mito que realiza Torrente, junto a otras aportaciones imaginativas de la trama y de la psicología de los personajes emanadas directamente de lo fantástico y lo irónico de su mundo, convierte en postmoderna a esta novela, haciéndola huir de todo el convencionalismo que ha caracterizado a la tradición literaria que se ha preocupado por acercarse a la figura de don Juan.

El autor ha tratado de crear un personaje trascendente, mitificar aún más un mito que encontraba un tanto vulgarizado por la tradición. Por ello, su personaje tendrá unas hondas preocupaciones acerca de cuestiones como el pecado, la muerte, la divinidad y la vida sobrenatural más persistentes de las habituales en las distintas caracterizaciones que podemos leer de esta figura mítica. No podemos ver de ninguna manera en este *Don Juan* una novela realista; primero porque se trata de la visión personal de una figura mítica, no real, después porque ese tratamiento lo hace el autor a través de diversos materiales de una imaginación libérrima.

El don Juan de Torrente tiene más de trescientos años -no ha muerto porque los mitos no mueren- y se dedica a seducir a las mujeres con unos singulares métodos, totalmente impropios en un hombre de su avanzadísima edad. Y a pesar de ser impotente, es un gran seductor. Por su parte, Leporello, es un personaje de una importancia en la novela

prácticamente equiparable a la de su amo debido a su protagonismo. Resulta ser, además, muy singular, ya que confiesa ser un demonio enviado por el infierno para averiguar a través de don Juan si los hombres nacen libres o predestinados. Otro importante personaje es el citado intelectual español, que mientras pasa una temporada de su vida en París siendo testigo de las andanzas del mítico seductor y su criado, siente que ha caído en un embrollo del que no es responsable y que le hace cuestionarse todo lo que hasta ese momento constituían sus certidumbres y su pensamiento racional. Además de ellos, toda una galería de personajes femeninos que constituyen las conquistas sentimentales de don Juan: la prostituta Mariana, la comunista Simone, la vengativa doña Sol y la intelectual Sonja, que debido a su decepción con don Juan decide suicidarse, aunque recibirá el consuelo y la ternura del intelectual que ejerce de narrador de la novela. Junto a todas esas mujeres, aparecen otros personajes originales, como Polilla o el Garbanzo Negro, que como ya hemos dicho se dedica a insertarse en identidades ajenas; o doña Elvira, enamorada de don Juan pero no seducida por él, y de quien querrá vengarse. Para dotar de verosimilitud a estos personajes, Torrente Ballester los sitúa en aquellos escenarios adecuados a todos ellos y a sus posibilidades narrativas, lo que no impide que un mismo espacio pueda ser transitado por varios personajes. Por último, don Gonzalo el Comendador, que en esta versión del mito que realiza Torrente es un personaje malvado de quien el seductor querrá vengarse, es quien empuja al pecado a don Juan, que en principio es un hombre casto y virtuoso. Por ello, don Juan se dejará llevar por la senda del pecado y no obtendrá finalmente la respuesta de perdón y arrepentimiento de Dios. Como la saga de los Tenorio no le admite entre ellos por haber quebrantado las conveniencias sociales y haber actuado a su libre albedrío y como tampoco el demonio lo quiere consigo, se verá “condenado” a seguir vagando por la tierra de manera indefinida y a ser para siempre don Juan, un mito que, como tal, nunca podrá morir. En opinión de Carmen Becerra para este don Juan, al contrario que en otras versiones del mito, el objetivo de seducir a sus conquistas no termina en sí mismo, sino que se sirve de ello como un instrumento para ahondar más en el pecado. En consecuencia, su finalidad última es la de pecar y ofender a Dios, y no a las mujeres que seduce (“Introducción”, 1997: XLV).

Genaro J. Pérez considera que Torrente utiliza dos hilos argumentales en la estructura de *Don Juan* que son resueltos a la vez por medio de la obra teatral *El final*

de don Juan o Mientras el cielo calla que aparece en el último capítulo de la novela. El hilo argumental principal lo cuenta el intelectual, que narra su vida en París durante los años cincuenta del siglo XX y su encuentro en una librería con quien dice llamarse Leporello. Pérez opina que este hilo sirve de marco al segundo, que supone la narración de los acontecimientos de la vida de don Juan que sucedieron en el siglo XVII (1989: 22). Asimismo, cree que Sonja sirve de unión entre las dos líneas argumentales, pues junto a ella es testigo el intelectual de la burla de don Juan y Leporello al asistir a la representación teatral (1989: 22). De manera que si tenemos un marco y una narración enmarcada podríamos hablar ya de metaficción.

Carmen Becerra también estructura la novela en dos tramas desarrolladas en capítulos alternos que se funden en el último capítulo. Así, la trama principal, desarrollada en los capítulos I, III y parte del V, cuenta lo que le sucede al intelectual tras su encuentro con Leporello y el relato de éste de la vida de don Juan, que le asegura que es el auténtico Tenorio y que sigue vivo a pesar de contar con más de 300 años. Por otro lado, Becerra valora que la trama subordinada se encuentra en los capítulos II, IV y parte del V, que recorren la trayectoria vital de don Juan desde su juventud en el siglo XVII hasta el XX – lo que conlleva evidentemente la ruptura de la continuidad temporal con respecto a aquella trama principal-, hasta que finalmente ambas tramas se funden y se reducen a una sola – ya que culminan con la representación teatral- en el capítulo final. (“Introducción”, 1997: VIII).

Becerra considera que la trama principal es de carácter realista y la subordinada de carácter fantástico, y que a pesar de la relación de interdependencia establecida desde un principio entre las dos tramas dicha relación se complica cuando la fantasía de la trama subordinada irrumpe en el realismo de la trama principal (“Introducción”, 1997: VIII). Dicha irrupción, advierte Becerra, se produce a través del procedimiento del sueño o de la apropiación, bien de manera consciente o inconsciente, de la mente del narrador-intelectual por otro (“Introducción”, 1997: X).

Al final de la novela, en el capítulo V, cuando termina la representación de la obra de teatro *El final de don Juan o Mientras el cielo calla* -a la que asiste el intelectual invitado por el criado de don Juan- con la muerte del mítico seductor –cuya narración de hechos corresponde al intelectual- don Juan y Leporello abandonan el escenario y el patio de butacas delatándose como dos actores que han interpretado a don Juan y a su criado. En

este punto es donde Becerra considera que termina la fantasía de la trama subordinada de la novela al incorporarse don Juan al realismo de la trama principal, y de este modo se produce la fusión de ambas tramas; y asimismo cree que ambos personajes no mueren realmente porque Torrente considera que don Juan es un mito y, como tal mito, nunca podrá morir (“Introducción”, 1997: XII).

García Viñó entiende que el final de *Don Juan* convierte una tragedia en farsa, y que precisamente por ello, porque don Juan es un actor representando un papel, el lector siente que no ha leído una novela de tesis a pesar de las continuas teorías metafísicas y teológicas que han ido discuriendo a lo largo de la novela, ni tan siquiera una reivindicación personal del autor sobre su manera de interpretar el mito universal del donjuanismo (1967: 136). Sostiene que el desmantelamiento de la farsa se produce justo en el momento en que el lector está a punto de descubrir el porqué de la inmortalidad del seductor, el motivo de la presencia del demonio en su vida y la causa del desenfrenado enamoramiento que siente Sonja hacia don Juan, y aunque cree que eso se debe a que don Juan es un personaje literario y no histórico, asegura que Torrente “rompe adrede la dialéctica interna de su obra” (1967: 137) cuando muestra a don Juan malherido por el disparo de Sonja o al propio seductor con la capacidad de insertarse en los recuerdos del intelectual y de cederle de manera temporal sus poderes de seducción (1967: 136-137).

Becerra ha considerado que el yo múltívoco del narrador expresa las palabras del intelectual innominado, que se encarga de narrar los capítulos I, III y parte del V; del propio don Juan, narrador del capítulo IV y de parte del capítulo II; y finalmente Leporello, que narra el capítulo II y parte del V (“Introducción”, 1997: XIV). Sin embargo, Becerra ha percibido diferencias entre estos tres narradores: el primero, el intelectual, es un narrador objetivo en la medida en que aporta las claves del relato según las va conociendo, que normalmente sucede a la vez que las va descubriendo el lector cumpliendo, por tanto, una función semejante a él; el narrador segundo, don Juan, utiliza también la primera persona, pero a diferencia del narrador primero, aquí la persona que escribe es distinta de la que cuenta, puesto que “quien escribe es el intelectual español, pero lo hace [...] inspirado o “insuflado” por otro, al que identificamos enseguida como don Juan, quien cuenta sus propias memorias” (“Introducción”, 1997: XVI); y por último, Leporello, el narrador tercero, actúa “como narrador testigo” pero, cuando se siente incapaz de acceder a alguna información que le concierne utiliza sus poderes

demoníacos y, mediante la transmigración de su cuerpo al de otras identidades, consigue la omnisciencia (“Introducción”, 1997: XVI-XX). Según Becerra, el capítulo II, subtulado “La narración de Leporello”, está escrito en tercera persona por un narrador omnisciente selectivo que toma el punto de vista de Garbanzo Negro quien, sirviéndose de sus poderes sobrenaturales, habla desde el cuerpo que ocupa en cada instante (“Introducción”, 1997: XXI). Uno de esos cuerpos es el del criado del joven Tenorio, del que deberá asegurarse su condenación. En opinión de Becerra, Leporello objetiva también la existencia de Garbanzo Negro en su relato de la vida de don Juan mediante la inclusión de la voz de diversos personajes –ficticios como Celestina o reales como los teólogos Báñez y Molina- “que adquieren realidad y pueden testimoniar la existencia, también real, de Garbanzo” (“Introducción”, 1997: XXII). A través de este procedimiento Torrente persigue dotar de verosimilitud a uno de los aspectos fantásticos de la novela.

Torrente reconoce en el prólogo de *Don Juan* que escribió esta novela por “un empacho de realismo” (1963: 9), así pues, hay que entender que lo hizo con una finalidad catártica y curativa de ese realismo, no sólo del suyo propio, sino también del realismo social imperante en la literatura española de la época, que centraba su atención en el mensaje de denuncia social y se despreocupaba de otros valores de la novela como el rigor estilístico o el caudal imaginativo. Cuando se sienta a escribir, ésta o cualquier otra de sus obras, el autor lo admite todo “menos el gato por liebre” pero, como tantas veces, resulta ambiguo cuando llega el momento de clasificar su poética, ya que dice sentir inclinación al realismo y afición a todo lo contrario, sintiéndose unas veces realista y otras, no (1963: 9).

Torrente ha reconocido que la escritura de *Don Juan* le empujó “inexorablemente hacia la entre nosotros desacreditada novela intelectual. No había realismo posible, y esta convicción previa me dotaba de amplia libertad para la elección de materiales complementarios imaginativos o fantásticos” (Marco, 1977: 105).

Ni don Juan ni ninguno de los personajes de la novela pensaba como el autor “y esto no dejó de alegrarme, porque, aún abandonando el método realista, me permitía permanecer en la actitud objetiva a que mil trescientas páginas de novela realista me habían acostumbrado”, reconoce el novelista en el prólogo (1963: 10). Esas mil trescientas páginas a las que se refiere Torrente son las de su trilogía *Los Gozos y las*

Sombras. Una vez terminada, se propuso escribir esta historia sin que ninguno de sus personajes -incluyendo al anónimo narrador que posee algunos rasgos autobiográficos del novelista- se identificase con él. Torrente, en *Don Juan*, quiso contar una verdad; una verdad de carácter existencial. El autor prefiere denominar a esta obra como “historia” y no como “novela” porque considera que sus aportaciones al mito no son imágenes, sino conceptos (1963: 12), así como también se resiste a considerarla una obra a la zaga de las novelas intelectuales. Se ha acercado a la mítica figura de don Juan desde una perspectiva totalmente subjetiva, casi polémica por revolucionaria, escribiendo con una gran libertad. Sin embargo, no cree que don Juan fuera un individualista -salvo cuando se desentiende de su familia-, aunque sí un insolidario con la soledad propia del pecador.

Reconoce Torrente que se ha inspirado en el Don Juan de Tirso, pero sin convertirlo en un “mamarracho” (1963: 12). Para su personaje, el infierno está en sí mismo, y el novelista termina preguntándose si casan bien los términos realista, objetivo y crítico (1963: 13).

Por su parte, Romo Feito ha encontrado en este *Don Juan* un rasgo muy cervantino, el de la libertad, una libertad “que se manifiesta tanto en los personajes como en el novelista” (2005: 144). Asimismo, ve una correspondencia entre el punto de partida del seductor y el de Alonso Quijano el Bueno: “Éste elige convertirse en don Quijote, aquél [...] decide libremente “ser pecado”, como protesta contra la creación divina” y después no se dejará arrastrar por Elvira porque cree que puede ser una amenaza para su libertad (2005: 144). También considera que resulta cervantina la propia concepción de *Don Juan*, novela en la que Torrente “concibe la literatura como juego, es decir, como construcción o artificio que sólo se sostiene con la complicidad -la entrada en el juego- del lector” y cree que esta concepción la ha adquirido Torrente a partir de una manera muy determinada de leer y de comprender el espíritu cervantino presente en *El Quijote* (2005: 147). Añade Romo Feito que el fin del juego de *Don Juan* es “hacer que se acepte como real lo que habitualmente se rechazaría, forzar al lector a tomar en serio lo que de hacerlo públicamente le llevaría a ser tomado por loco” y que si ese espíritu juguetón en consonancia con lo cervantino supone un inconveniente o un problema para la mayor parte de las afirmaciones intelectuales de la novela, sucede lo mismo con *El Quijote* (2005: 147).

Torrente Malvido considera que en la novela de su padre hay una presencia perfectamente racional de elementos más fantásticos que dramáticamente lógicos, perteneciendo *Don Juan* a la fantasía, pero a la más racional de todas ellas. No es lo mismo la realidad fantaseada que la fantasía racionalizada (Magro, 1999). Nuestro escritor ha querido dejar claro en muchas ocasiones que Don Juan no es un carácter, sino un mito, y que caen en un tremendo error los críticos que no lo consideren así (Aranguren, 1999).

Alicia Giménez cree que *Don Juan* demuestra dos aspectos importantes en cuanto a la tendencia literaria de su autor: “en primer lugar [...] que Torrente ha estado siempre inclinado al mundo de la novela fantástica más que a la del realismo, y en segundo, pone de manifiesto que su fuente de inspiración genuina así como sus inquietudes estéticas han discurrido más apegadas al purismo intelectual, al arte “per se” que a la fenomenología social o política de un entorno” (1981: 48).

Lo más importante de *Don Juan* es, para García-Viñó, que a través de la novela Torrente Ballester “haya sabido percibir el lado trágico (y aun el lado teológico, nos atreveríamos a decir) del fenómeno erótico” (1967: 138-139). En cambio, para Sanz Villanueva el atractivo mayor de la novela reside en la incertidumbre de su final, que él achaca a una influencia cervantina, puesto que en su opinión el lector se queda sin saber si la historia contada sobre la vida de don Juan es cierta o si en cambio el intelectual-narrador ha participado en una farsa (2010: 145). Vemos, por tanto, que en este punto hay división de opiniones: si García Viñó se muestra convencido de que don Juan termina revelándose como un farsante que ha ejercitado un papel a lo largo de la obra, Sanz Villanueva piensa que el final está determinado por la ambigüedad. Nosotros optamos por una solución que funde las dos propuestas: el don Juan de Torrente es un mito que debe obedecer a su condición y por ello interpreta un papel que ya está predeterminado por su destino y sus circunstancias, pero al mismo tiempo la libertad y el individualismo con los que vive, hacen verosímil el relato de sus peripecias, por muy fantásticas que éstas sean.

Don Juan es quizá -con permiso de *La saga/fuga de J.B.* y del criterio del propio autor- la novela de mayor envergadura intelectual de Torrente -afirmación complicada sobre un escritor intelectual donde los haya- pues en su trama novelesca se muestra un abanico de ideas sobre los grandes asuntos de la humanidad como Dios, la muerte, el

pecado, el destino, el amor, el sexo y la libertad, entre otros. Unas ideas que, sin embargo, no lastran el puro relato novelesco porque en ningún momento convierten la novela en una obra de tesis ni en una amalgama de disquisiciones ensayísticas.

1.1. DEFINICIÓN Y DISTINTAS VERSIONES DEL MITO DE DON JUAN

El personaje arquetípico don Juan, también denominado burlador, es un seductor osado y temerario que presume de incumplir cualquier ley humana y divina; y que sólo en algunas versiones que sobre su figura mítica se han realizado se arrepiente de sus pecados. Se atribuye la creación de este personaje a Tirso de Molina en su obra *El burlador de Sevilla* de 1630¹³.

Algunas de las muchas versiones significativas que se han realizado sobre la figura del mito son las piezas teatrales de Molière (1665) y Antonio de Zamora (1714?), la ópera de Mozart (1787), la novela de Hoffmann (1813), el poema épico de Lord Byron (1821), el drama de Dumas (padre) (1831), la ópera de Liszt (1841), el drama de Zorrilla (1844), el poema de Baudelaire (1861), las novelas de Azorín (1922) y Ramón Pérez de Ayala (1926) y los dramas de Valle-Inclán (1926) y de Unamuno (1934). Entre las más recientes hemos encontrado el drama de José Luis Alonso de Santos (1994). La versión novelesca de Torrente Ballester resulta muy libre, por su gran personalidad imaginativa y sarcástica, incluso desmitificadora del propio mito. También ha suscitado el interés de muchos ensayistas como José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu y Américo Castro, entre otros. Todos los estudios que indagan en su figura recogen un abanico muy amplio de la misma, mostrando desde una visión afeminada e inmadura hasta la más rebelde y perversa del burlador que nunca queda satisfecho con ninguna mujer y que juega constantemente con el sentimiento amoroso de todas ellas.

¹³ En 1878 el erudito Sancho Rayón descubre la edición *Tan largo me lo fiáis*, que fue editado hacia 1634. Corresponde a la primera versión de *El burlador de Sevilla* y su autor es Andrés de Claramonte, según Alfredo Rodríguez López-Vázquez: “El texto conocido como *Tan largo me lo fiáis*, editado en Sevilla hacia 1634 [...] corresponde a la primera versión de la obra, [...]. El autor más probable de este texto parece ser Andrés de Claramonte [...] El texto conocido como *El burlador de Sevilla*, editado hacia 1630 también en Sevilla [...] atribuyéndolo a Tirso de Molina, corresponde a una versión de la obra”. (Véase la edición crítica de Alfredo Rodríguez López-Vázquez de *El burlador de Sevilla*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 11.

Gregorio Marañón ha indicado que el apellido Tenorio sugiere una similitud semántica con el verbo tener como indicativo de posesión (1967: 94), y engloba al personaje de don Juan dentro de los “alumbrados”. Con tal palabra se refiere a aquellos místicos chabacanos que subliman un tipo de amor de connotaciones eróticas y que enlaza con el sensualismo y la carnalidad más explícitos. El pensador considera que la fase más universal de estos alumbrados, a partir de finales del siglo XV, se relaciona con la religión protestante y erasmista, buscando una inspiración divina que les permita la revelación y la perfección, que en la práctica se traduce en un fuerte espíritu libertario e individualista. En el caso concreto del seductor español, a partir del siglo XVI, resulta ser un hombre de conducta inmoral e irresponsable, para quien “el pecado cometido entonces ya no es pecado” (1967: 25)¹⁴. Marañón explica que la base de su popularidad radica en su perversión personal, que roza el sacrilegio, y que además la reviste de una gran hipocresía, ya que escuda en la religión sus pecados carnales. En el momento en que don Juan se enamora y se convierte en monógamo, deja de ser don Juan: su condición no tolera un paso más del estado de seducción. Por ello, se ha dicho en ocasiones que el don Juan de Zorrilla renuncia finalmente a su donjuanismo, al enamorarse de doña Inés y ofrecerle matrimonio.

El pensador asocia el donjuanismo a un estado adolescente e inmaduro del varón y cree que quienes se mantienen en ese estado es porque continúan con su inmadurez y su indeterminación en el momento de escoger a una mujer definitiva. Esa indeterminación no se explica porque no le satisfaga ninguna mujer, “sino porque le gustan todas”, debido a sus instintos primarios: “El varón perfecto diferencia el objeto amoroso: es una mujer fija, sin modalidades” (1967: 75). Opina Marañón que el varón ideal es siempre monógamo, y que don Juan es incapaz de amar, porque busca la mujer como simple pasatiempo sexual, aplicando en él un instinto adolescente e incluso puramente animal. No se detiene ante nada. Su fanfarronería le empuja, incluso, a inventarse conquistas y, una vez ha seducido a una mujer, sólo le interesa que no la estorbe su posterior conquista: “Le atrae la mujer como género, no como individuo” y ama a las

¹⁴ La bibliografía sobre el mito de don Juan es abrumadora, así como apabulla también el número de versiones que sobre el burlador se han realizado, incluso en artes ajenas a la literatura. Hemos elegido entre todo ese material el estudio de Marañón porque, a pesar de su brevedad, nos parece un trabajo muy completo en el que resultan nítidos los rasgos más característicos del mito a la vez que se analiza la figura de forma muy directa sin que, por otra parte, tal visión esté exenta de polémica, como cuando Marañón sugiere la existencia real e incluso la homosexualidad del burlador.

mujeres, “pero es incapaz de amar *a la mujer*” (1967: 81). Añade que el mito de don Juan es un producto y una consecuencia de las sociedades decadentes, y nos recuerda que Tirso de Molina -el primer escritor español que trató literariamente este mito- era un gran conocedor de las pasiones humanas (1967: 94).

Ortega y Gasset señala que don Juan, como prototipo del mito del seductor infatigable, “no es un sensual egoísta” ya que nadie capaz de entregar su vida en cualquier momento lo es:

Declaro que no conozco otro rasgo más certero para distinguir un hombre moral de un hombre frívolo que el ser capaz o no de dar su vida por algo. Ese esfuerzo, en que el hombre se toma a sí mismo en peso todo entero y se apresta a lanzar su existencia allende la muerte es lo que de un hombre hace un héroe. Esta vida que hace entrega de sí misma, que se supera y vence a sí misma, es el sacrificio incompatible con el egoísmo (“Introducción”, 1983: 136).

El autor de *La rebelión de las masas* va aún más lejos al considerar a don Juan como un idealista: “El hombre está dispuesto a derramar su vida precisamente por algo que sea capaz de llenarla. Esto es lo que llamamos el ideal” (“Introducción”, 1983: 137)¹⁵.

Una de las inconfundibles señas de identidad en la actuación de don Juan es la sorpresa. Nunca se le prevé ni se le espera. Su meta es obtener el placer a base de conquistas femeninas. Saénz Alonso asegura que ese placer lo encuentra en la pluralidad de mujeres por tener el instinto indiferenciado (1969: 14). Añade que es un hombre insaciable e impaciente, incapaz de encontrar a la mujer de su vida “por no buscarla jamás en la singularidad rechazada” (1969: 28), ahogado por la prisa, sin tiempo de amar y sin pasado, únicamente preocupado por el presente -aunque sea un presente muy breve- y, como máximo, por el futuro. Su desprecio a la vida y a la moral le convierte en un personaje temerario, que “ama como todo ser dionisiaco” (1969: 16). Seduce hasta saciarse o hasta encapricharse con otra mujer. Ama de un modo superficial e, incluso, en ocasiones, a varias mujeres a la vez, lo cual es una forma de indicar que en el fondo se niega a amar. Huye para no caer en el ridículo, pues es ególatra y narcisista. Hay quien considera que detrás de su continuo deseo de conquista se esconde un anhelo de retorno al paraíso maternal, de quien tiene una quijotesca

¹⁵ Los dos artículos de Ortega que abordan tanto las características generales del mito como las discrepancias del tratamiento de Zorrilla nos han resultado sagaces por su sintética y a la vez brillante e inteligente expresión.

nostalgia, y cuya idealización hará imposible el encuentro (1969: 81-82). A pesar de su amoralidad, no hay que dejar de reconocer cualidades en el mito, tales como el orgullo, el valor y la inteligencia. Tampoco las conquistas de don Juan son arbitrarias; siempre las selecciona por diversas razones -si bien posiblemente caprichosas y superfluas-, pero por ello mismo jamás acudirá a un burdel: “No puede existir mayor acicate para una mujer seductora que ser ella quien consiga retener y mantener a don Juan” (1969: 274)¹⁶. Es más, parece que cuanto más difíciles son las mujeres de conquistar, más interés pone don Juan en ellas; por eso fija su atención en mujeres prohibidas como las monjas y las novicias. Su forma de actuar resulta, a veces, teatral, como si fuera consciente de que un público lo está observando, y huye siempre por evitar el ridículo y salvar la escasa dignidad que le queda. Sin embargo, nunca va a estar dispuesto a cambiar el amor de una sola mujer por el de todas.

Su conducta no es contraria a la moral católica, sino más bien indiferente. Es demasiado ácrata para ser crítico. Como se recoge en el libro colectivo *Don Juan, genio y figura* coordinado por Santonja¹⁷, el mito expresa nuestros sentimientos y actitudes elementales, y los personajes “son tan excesivos que oscilan entre lo divino y lo heroico” (Conte, 2001: 49). Para otros, como Torrente Ballester, don Juan no es un simple seductor, pues “si el don Juan de Zorrilla es un latin lover o un camarero de Benidorm, entonces su destino está absolutamente muerto”, porque las circunstancias del erotismo, tal y como se viven en la sociedad española actual, no tienen nada que ver con las de 1844” (Amorós, 2001: 60).

Torrente señala dos rasgos capitales en el mito desde su primera aparición con la obra de Tirso de Molina: “su relación con las mujeres y su libertad frente a la Gracia” (1986: 17). Cree que en las versiones que después se realizaron se cumple el primer rasgo pero no tanto el segundo (1986: 17). Ante el hecho de que en los donjuanes de Tirso, Zamora y Zorrilla el seductor se condene, resulte incierto su desenlace y se salve, respectivamente, Torrente sostiene que es “indicio bien claro de una transformación de la conciencia colectiva en relación con el pecado” y que es la cuestión pecaminosa, y no la libertad, lo que produce cierto efecto en el público (1986: 18). Con todo, Torrente

¹⁶ Hemos consultado el libro de Saénz Alonso, que destaca por la claridad, el rigor y la sistematización en el análisis de distintas características del mito.

¹⁷ Este trabajo resulta interesante por la diversidad de enfoques con que se aborda el mito, así como la pluralidad de firmas que avalan tales estudios.

no se siente capaz de precisar a partir de qué momento “los espectadores dejaron de ver “el condenado por confiado” y empezaron a ver sólo al seductor de mujeres que muere y se condena a causa de una venganza sospechosamente sobrenatural” (1986: 19). De cualquier manera, insiste en que la relación del espectador con el mito del seductor es la respuesta del varón cristiano “a quien se prohíbe la relación natural, sin complicaciones religiosas ni jurídicas, con las mujeres” (1986: 20). Si el don Juan de Zamora ya introduce una pequeña variación, que es la posibilidad de un final esperanzado para el seductor en el que la condena no sea una condición necesaria, en opinión de Torrente el cambio decisivo se produce ya con Zorrilla en el Romanticismo:

El hombre moderno, a partir del romanticismo, necesita de respuesta más consoladora, o simplemente de una trampa que le permita engañarse a sí mismo. Así, el espectador español, que se *identifica* con el protagonista, se siente realizado por él en cuanto a su agresividad y a su erotismo: Don Juan mata por él y por él seduce, y en el perdón que recibe Don Juan al final, se siente también perdonado (1986: 20).

Con respecto a la moralidad y al sentido de trascendencia del seductor, don Juan es amoral pero no ateo, aunque Dios le resulta indiferente y no cuenta con él. Mejor dicho, cuenta con él para transgredir su moral, porque por ejemplo, en la novela de Torrente son muchas las referencias del personaje a Dios y a la Teología. En la introducción que escribe Héctor Brioso a una de las ediciones de *El burlador de Sevilla* señala que don Juan, que desprecia a sus conquistas una vez las ha obtenido, considera a las mujeres “como objetos sexuales, como trofeos que hinchaban su vanidad masculina y acrecientan su fama pública de joven galanteador” (1999: 14). Es consciente de sus pecados y se mofa de los castigos que puede obtener en consecuencia, e incluso se burla en todas las obras del porvenir y con la posibilidad de condenarse eternamente. Es muy cínico y falto de remordimientos, el anti-caballero y el anti-noble por excelencia, ya que traiciona a la verdad y al honor. Sólo su orgullo y su temor a caer en ridículo le hacen cumplir su palabra, siempre para no caer en vergüenza ante los demás: “Juega con el castigo, la muerte y el tiempo, que lo acabarán atrapando” (1999: 15). Ve muy lejos el castigo -”Tan largo me lo fiáis”- tanto que no parece creer en él o, es más, se niega a creer en él para poder seguir pecando. Al final, no sólo se condena por sus pecados, sino por su soberbia frente a los mandatos de Dios (1999: 24). Torrente Ballester

considera que “la ficha policial de don Juan dice poco más que esto: seductor de muchas mujeres. Lo demás es variable. Y, algunas veces, suele consistir en solemnes tonterías” (Santonja, 2001: 54).

En el caso de *El burlador de Sevilla*, don Juan finge ser el duque Octavio para seducir a la duquesa Isabela. Al final, morirá. Después de haber burlado a la duquesa haciéndose pasar, gracias a la oscuridad, por su prometido el duque Octavio, se ve obligado a escapar a Nápoles. En su viaje de huida por el mar seduce a una pescadora. Y, cuando regresa a Sevilla, se encuentra con un mandato del rey que le pide que entregue a doña Ana, con quien se va a casar, al ofendido Duque Octavio, pero ésta ama al Marqués de la Mota. Entonces don Juan entra en casa de doña Ana y mata a su padre, don Gonzalo. Don Juan huye de nuevo y, en esta fuga, seducirá a Aminta burlándose de Patricio, su marido. Cuando regresa otra vez a Sevilla, ve la estatua de don Gonzalo y para burlarse de ella le invita a cenar. La estatua accede y, después de la cena, don Gonzalo saluda a don Juan para despedirse, prendiéndole férreamente la mano y arrastrándolo a los infiernos. Como vemos, al contrario que en el caso del Tenorio de Zorrilla, el don Juan de Tirso no logrará salvar finalmente su alma y quedará condenado para siempre en el infierno¹⁸.

Miguel de Unamuno opone a la figura de don Juan el Werther sentimental y romántico de Goethe (1968: 328). Se centra en el elemento religioso del mito y señala que cuando don Juan exclama “¡Tan largo me lo fiáis!” no está mostrando ateísmo sino simplemente despreocupación por la divinidad, ya que su interés primero, el de la seducción amorosa, no le deja tiempo para ocuparse de los temas trascendentales; por ello añade que la conversión que propone la versión de Zorrilla ha provocado un daño “incalculable” (1968: 329). Al carácter irreflexivo del mito genérico añade una considerable debilidad moral:

Tengo para mí que nuestros Don Juanes, siguiendo al inmortal Don Juan Tenorio, se dedican a cazar doncellas para matar el tiempo y llenar un vacío de espíritu, ya que no encuentran otra manera como llamarlo [sic]. No son, como Werther, víctimas de los anhelos de su corazón, sino que lo son de la vaciedad de su inteligencia. O comparadle, si queréis con la otra inmortal creación goethiana, con Fausto [...]. Y ese terrible tenorismo o algo por el estilo se nos quiere presentar por algunos como el

¹⁸ De entre las versiones literarias en España hemos tomado las de Tirso de Molina y José Zorrilla por parecernos las más conocidas, con el fin de mostrar de manera sucinta cómo establece cada uno de ellos el recorrido vital del seductor.

triunfo de la despreocupación y de la libertad de espíritu. Y a la larga, lo que resulta es que Don Juan queda esclavo del confesor de doña Inés, digan lo que quieran Tirso, Zamora y Zorrilla, para no hablar más que de los españoles (1968: 330).

Según el pensador y literato vasco, la actitud de don Juan está marcada por un fuerte conservadurismo que le lleva a asegurarse ciertas comodidades en sus conquistas. De cualquier manera, Unamuno reitera una y otra vez que la antipatía que siente hacia la figura de don Juan nace de su reflexión sobre el elemento religioso del personaje antes explicado¹⁹.

Ortega y Gasset muestra su desencanto hacia el Tenorio de Zorrilla: “psicológicamente, me parece un mascarón de proa, un figurón de feria, pródigo en ademanes chulescos y petulantes que solo pueden complacer a la plebe suburbana” (“Introducción”, 1983: 125). Además, le resulta inverosímil que tarde tanto tiempo en descubrir el amor de doña Inés, siendo tan pródigo en conquistas femeninas (“Introducción”, 1983: 124). Ortega y Gasset avisó ya en 1935 que el seductor de Zorrilla “no pretendió nunca ser una nueva interpretación del tema donjuanesco, sino todo lo contrario: un retorno a la imagen más tradicional, más convencional y tópica de la leyenda” (“La estrangulación”, 1983: 250). Señala algo que Torrente Ballester advierte también, y es que gran parte del éxito de la obra se debe a que el espectador se muestra identificado con ciertos rasgos del carácter del personaje, no sólo de manera individual sino también como parte de una colectividad: “*Don Juan Tenorio* es una obra deliberadamente dedicada a los papanatas; se entiende al papanatismo que afortunadamente llevamos todos dentro. Y por eso, ante el escenario de *Don Juan* nos encontramos todos [...] todos juntos, en maravillosa comunión de esencial papanatería” (“La estrangulación”, 1983: 247). Y añade Ortega que “de esta intención deriva todo lo demás. Por lo pronto, la simplicidad y el primitivismo de cuanto allí se dice y cuanto allí se hace” (“La estrangulación”, 1983: 247).

Don Juan se comporta como si no contara con la muerte. Es un personaje aparentemente desgajado de la metafísica y de la temporalidad. Francisco Nieva considera que sólo la conciencia cristiana ha sido capaz de crear el mito de don Juan.

¹⁹ El artículo de Unamuno destaca por la prioridad que concede a la dimensión religiosa de don Juan por delante de la erótica. Este rasgo le concede cierta singularidad como documento bibliográfico de interés.

En un interesante análisis que hace el dramaturgo y académico de la lengua del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla encuentra que este drama romántico resulta singular por sus equivalencias entre esa estética romántica y la barroca del XVII. La novedad del don Juan de Zorrilla es que seduce a una monja y que, al final, el mito se salva después de arrepentirse de sus pecados. Nieva considera que este hecho “anuncia un comienzo de la extinción del mito” (2002: 24-25). En su opinión, Zorrilla no busca crear una persona real, sino un arquetipo paradigma de la pureza, cuya salvación podía ser “la excusa ética que enmascaraba un deseo prohibido”, con un claro objetivo social: la desculpabilización sexual del mito (2002: 27).

Nieva coincide con Torrente Ballester en lo que éste advirtió años atrás al señalar que el don Juan de Zorrilla supone la alteración de aspectos sustanciales del mito entendido como *carácter* carente de psicología. Torrente entiende que es una exigencia del mito del burlador que siempre actúe de la misma manera sin importarle los sucesos externos, y que por ello nada ni nadie puede influir en un cambio en su conducta ancestral: “por eso don Juan no se enamora nunca, ya que el amor es un sentimiento capaz de imponer a quien ama un cambio de conducta radical, capaz de obligar a un hombre a ser otro. Y don Juan no es nunca *otro*, sino el mismo y él mismo” (1968: 331). Torrente cree que Zorrilla cambia aspectos fundamentales del mito como su enamoramiento y el perdón de Dios por acomodar al personaje a la sensibilidad romántica de su época: “si don Juan -el mito- no cambia, el don Juan de Zorrilla -un hombre, un intento romántico de humanizar el mito- no es verdadero don Juan, sino ocasional y forzado” (1968: 332). Y refuerza esta idea demostrando un dato revelador: el don Juan de Zorrilla habla de sí mismo en tercera persona, según Torrente, porque no se reconoce ni se encuentra a gusto consigo mismo ni se siente capaz de asumir su papel mítico (1968: 334).

Según Torrente, las relaciones entre el yo del don Juan de Zorrilla y su figura pública atraviesan cuatro momentos distintos: “admiración, disposición al sacrificio, por amor (acto cuatro), vacilación y pesadumbre (actos quinto y sexto), renuncia definitiva (último acto)” (1968: 336), y añade que “en realidad [...] lo que quiere es ser él mismo y no don Juan [...] porque el arrepentimiento de don Juan no es, ni más ni menos, que la renuncia a su donjuanismo” (1968: 336).

Como ya hemos señalado, el Tenorio de Zorrilla se enamora de doña Inés. Don Juan pedirá la mano de la mujer a don Gonzalo de Ulloa, su padre, pero éste se niega. Entonces, para salvar su honor, don Juan entabla una lucha con don Gonzalo y con don Luis Mejía, cuya novia el Tenorio también ha seducido. Don Juan vence a ambos. Finalmente, don Juan morirá en otro duelo y logrará salvar su alma en el último instante de su vida gracias a la intervención del espíritu de doña Inés y justo cuando los espíritus de sus víctimas le piden que se arrepienta.

1.2. LA APORTACIÓN DE TORRENTE BALLESTER AL MITO DE DON JUAN

Torrente Ballester considera que don Juan “es una de las claves de la psicología nacional en uno de sus más delicados aspectos: el de la sexualidad y el amor” (1968: 320). En su opinión, el burlador no seduce a una mujer en particular o a varias en general por razones arbitrarias, sino por lo que “[cada una de ellas] representan en el momento de la conquista, de la seducción y del abandono”, y añade que don Juan “*es el que se hombrea con Dios [sic]*” (1968: 319). Torrente reivindica la condición de mito de don Juan en un momento en que muchos estudiosos parecen haberla olvidado al tratar la figura como un ser humano que actúa por motivos psicológicos y morales, “cuando lo que habría que hacer es partir del mito para averiguar la contextura moral y mental de quienes lo inventaron” (1968: 321-322). Y la conclusión a la que llega el novelista gallego es que la creación del mito de don Juan nace como una necesidad de dar salida a la expresión poética de la condición varonil del hombre individual, necesitada de potenciarse y de competir con la del resto de los hombres para erigirse en victoriosa sobre todas ellas mediante la realización de dos pruebas determinantes: “poseer muchas mujeres y matar muchos hombres” (1968: 323).

Además, Torrente considera que el mito de don Juan tiene su sentido por la condición reprimida del español, al que no le importa tanto seducir a una mujer tras otra “cuanto los efectos *sociales* de la victoria obtenida sobre una mujer” (1968: 317) por ese deseo de superioridad antes mencionado: “el español sabe que la reputación conseguida por los múltiples triunfos amorosos es envidiada por el rico, por el poderoso, por el inteligente y por el virtuoso” (1968: 317). No importa la falsedad de lo que cuenta -mucho más habitual de lo que se cree- siempre y cuando la mentira es

creída. Por ello, Torrente entiende que cada vez que un espectador español aplaude a don Juan no aplaude tanto una representación dramática lograda como “al burlador que cada uno lleva dentro” (1968: 317).

Torrente añade una consideración muy importante acerca del éxito popular de don Juan que por otra parte explica de manera indirecta la enorme cantidad de versiones que sobre su figura se han realizado y que seguramente se seguirán elaborando: “el español aplaude a don Juan porque ve cifrado en él lo que más estima de sí mismo, la virilidad. ¿A quién se le ocurre decir que don Juan no es el macho por excelencia, el supermacho [...]” (1968: 317). También señala que el español ni entiende ni asimila el sistema de prohibiciones que afectan a la vida sexual regido por la religiosidad y se pregunta por qué la práctica de la sexualidad puede resultar pecaminosa, “porque el español no quiere enterarse del valor de la persona para el cristianismo” (1968: 318). Lo que sucede es que, como en la versión de Zorrilla don Juan es finalmente perdonado por la divinidad, el español “acaba por pensar que, después de todo, no será tanto pecado como dicen [...] [y] se siente secretamente perdonado y agradece a Zorrilla su ocurrencia” (1968: 318).

El don Juan de Torrente Ballester es un intelectual preocupado por las Humanidades y por la Teología (pág. 17). Si tradicionalmente el seductor suele actuar de manera irreflexiva, el don Juan del novelista gallego reflexiona acerca de los motivos de sus actos. Torrente ha confesado que, en parte, su *Don Juan* nació -además del empacho de realismo que antes mencionamos- de la indignación que sintió al ver una película en la que la figura mítica terminaba aburguesándose al contraer matrimonio. De esta manera, se propuso restituir la condición de mito al personaje. Y como tal mito, estará exento de tener psicología. Al mismo tiempo, trató de crear una figura irreverente y con cierta vocación trascendental, y de ahí surgió la preocupación teológica constante de su don Juan y la fuerte carga intelectual de su novela.

Torrente considera que no existen influencias en el momento de elaborar *Don Juan* pero sí admite “el tener en cuenta determinadas maneras de entender a *Don Juan*: tenerlas presentes, no como influencias, sino como referencias”; en definitiva: trató de tener en cuenta la tradición del mito (Becerra, 1990: 209).

Alicia Giménez mantiene que el procedimiento que Torrente ha seguido para la construcción de su personaje de don Juan ha sido el de aprovechar los elementos

conocidos de todas las versiones previas sobre el mito para después “emplearlos a su antojo, haciendo revisionismo total de lo que todos sabemos, e incluso colocando al personaje fuera de contexto y metiéndolo, con todo su bagaje anteriormente prefigurado, en una nueva escala de valores que el escritor recrea o inventa” (1984: 159). Así, según ella, Torrente libera a los mitos conceptuales o personajes simbólicos “de este envaramiento estrecho en el que han caído, y suele ridiculizarlos o utilizarlos para fines que no hacen sino romper su mito” (1984: 159). Asimismo, considera que Torrente se sirve de este método sobre todo para los personajes de sus novelas intelectuales y, en menor medida, de las fantásticas (1984: 160).

Covadonga López Alonso cree que es el uso fantástico que Torrente hace del espacio y del tiempo en la novela, mediante saltos en ambos en el curso de la narración de Leporello, lo que dota de una personalidad propia a este *Don Juan* con respecto a los anteriores (2001: 60). Añade también como novedades de Torrente la narración indirecta de la vida del mito debido a la presencia de Leporello como relator de la vida de don Juan, y también el papel metaliterario de algunos textos insertos en la novela como la propia “Narración de Leporello” en el capítulo segundo (2001: 65).

Los impulsos que determinan la actuación de don Juan en las distintas versiones que sobre su figura se han realizado son la búsqueda del amor –o de la seducción, para ser más exactos-, del pecado y de la libertad humana. Es también común en todas las versiones que las acciones inmorales y pecaminosas de don Juan tienen unas consecuencias de orden teológico, en el sentido de que resulta determinante la actuación de Dios con el fin de perdonar o no sus pecados y de este modo, salvar o condenar el alma del seductor. Becerra ha observado que, si bien en todas las versiones importan las acciones morales de don Juan y no sus razones para llevarlas a cabo, en la versión de Torrente importan sobremanera los motivos de esas acciones de don Juan, anteponiéndose por tanto el plano antropológico al moral en lo que supone una reivindicación de la condición mítica del seductor (“Introducción”, 1997: LIII). Otra novedad que Becerra detecta será la constante presencia de la divinidad a lo largo de toda la existencia de don Juan, al contrario que en el resto de versiones en las que sólo acontece tras la muerte del seductor. Esto supondrá que su posible salvación o condena se dirimirá durante todo su recorrido vital (“Introducción”, 1997: LIII). En sus acciones, el elemento sexual se fundirá con el religioso puesto que la práctica o la

castidad sexual supondrán su alejamiento o acercamiento de Dios. También hay que señalar que el relato de la vida del don Juan de Torrente es indirecto, se nos presenta a través de los testimonios de otros personajes, con lo cual se favorece en un principio la mitificación del personaje.

En opinión de Jéssica Castro Rivas, el mítico seductor de Torrente sufre un conflicto a partir del momento en el que la divinidad se interpone en la libertad humana, “conflicto que se traduce en el enfrentamiento entre la predestinación y el libre albedrío” (2005: 227). Coincide con otros investigadores en que Torrente intenta devolver al personaje su genuina naturaleza, y cuyo fundamento consiste en su rebelión y enfrentamiento con Dios, utilizando a la mujer como principal instrumento de lucha. Así, considera que Torrente explica de ese modo el comportamiento de don Juan basado en la seducción y en el engaño (2005: 228).

Becerra considera al don Juan de Torrente “un rebelde consciente y consecuente” consigo mismo “hasta el final”, más allá de una mera rebeldía social (“Introducción”, 1997: LXI), cuyo verdadero pecado no es de naturaleza sexual sino de soberbia por pretender imitar la naturaleza autosuficiente de Dios, ponerse a su altura a través de la seducción amorosa e intentar ofenderle mediante la realización de esa práctica (“Introducción”, 1997: LXI-LXII). Así pues, elige por pura rebelión contra Dios el camino del pecado y para mantenerse en él, utiliza a la mujer. En su entrevista con los Tenorio, éstos le piden que mate al Comendador aunque también aseguran que respetarán su libertad de no hacerlo si así lo desea; y el don Juan de Torrente es esencialmente libre. Sin embargo, somete de modo constante su libertad al pensamiento y a la dialéctica consigo mismo. Por ello, don Juan se enfrenta a un complicado dilema: si mata al Comendador pecará y se alejará de Dios, y si no lo hace ofenderá a los Tenorio y éstos lo expulsarán de su saga. Elige entonces a cara o cruz el pecado o la salvación y lanza una moneda al aire, pero ésta cae de canto. Por tanto, estará abocado de nuevo a ejercer su libertad, pero elige el pecado y por ello decide matar al Comendador y acostarse con Elvira. Finalmente, le rechazarán tanto sus antepasados los Tenorio como los demonios, y así no podrá entrar ni en el cielo ni en el infierno debido a la misma razón: su independencia y su libertad de conducta. Así, como concluye Becerra, a lo que se condenará don Juan es a vagar por la tierra como una criatura inmortal y a ser don Juan, “él mismo, para siempre” (“Introducción”, 1997:

LXIV). El momento en el que se decide el sino de don Juan es el más importante que se desarrolla en la obra *Mientras el cielo calla*. Cuando la obra se acaba, don Juan y Leporello saltan del escenario y se delatan como dos actores. Covadonga López Alonso opina que este hecho es revelador de la verdadera personalidad de don Juan: “la de un pecador orgulloso de sus actos y que no busca perdón alguno” (2001: 63).

Becerra ve muy claro el propósito de Torrente de devolver la estatura mítica al personaje de don Juan que otras versiones le habían usurpado; por ello nunca morirá dado que “los mitos no mueren”, ni siquiera ante el disparo que sobre él efectúa Sonja (“Introducción”, 1997: LXV). También ha observado que no se trata de “un amante apresurado” sino de “un hombre sereno y reflexivo” que se sirve de la oratoria propia de cualquier don Juan no sólo para la seducción de la amada en el plano carnal sino también en el espiritual y el psíquico, con el objetivo de ayudarla a lograr la felicidad (“Introducción”, 1997: LXVII).

Al mismo tiempo que Torrente construye una versión del mito de don Juan, Becerra considera que el novelista intenta destruir algunas interpretaciones históricas que no comparte. Por ejemplo, Torrente no cree que don Juan persiga un ideal femenino, dado que se sirve de una técnica seductora concreta para cada mujer, de acuerdo con las necesidades y particularidades que requiera cada una de ellas (“Introducción”, 1997: LXX), y tampoco le parece que tenga complejo de Edipo dado que mata al Comendador porque le produce repugnancia (“Introducción”, 1997: LXX). De la misma manera, no cree que el mito de don Juan tenga algo que ver con la leyenda de Miguel de Mañara, al que se toma como fuente inspiradora de Tirso para construir al primer don Juan –algo imposible porque cuando Mañara nace Tirso ya había escrito *El burlador de Sevilla*-. Por ello, Torrente convierte a Miguel de Mañara en un personaje más de su novela, dotándolo incluso de vejez frente a la juventud de don Juan mediante un juego con el tiempo (“Introducción”, 1997: LXXI). Finalmente, Becerra considera que Torrente no otorga a don Juan el rango de mujeriego que pudiera tener Casanova, dado que don Juan no se dedica a presumir de sus conquistas –como por otra parte pudiera hacer el Álvaro Mesía de Clarín- porque su preocupación inmediata es la de pecar (“Introducción”, 1997: LXXI). En opinión de Becerra, Torrente quiere destacar la personalidad propia de su don Juan apartándole de cualquier estirpe, y por ello lo convierte en un rebelde que sólo tiene en la cabeza a Dios para ofenderle y pecar contra

él y que, por tanto, no vive sólo preocupado por la práctica de la sexualidad entendida como tal y con la única finalidad en sí misma (“Introducción”, 1997: LXXI). Por su parte, Manuel Cifo considera también que es tanta la individualidad del don Juan de Torrente que termina siendo el más solitario de todas las versiones literarias más ilustres del mito, pues no ve a Dios en ningún momento, ni siquiera en el momento en que Él le castiga, y tampoco los Tenorio quieren acogerlo entre ellos pero no por haber ofendido a Dios sino a su estirpe (1981: 52).

Orencio Casas considera que el don Juan de Torrente “es místico y hace del amor y de sus burlas un instrumento dialéctico de venganza y de ofrenda y que este es precisamente el tema de la novela” (2008: 69).

Por otro lado, dado que el tratamiento que Torrente concede a la fantasía es de carácter lúdico, al criado Leporello le convierte en una encarnación del diablo Garbanzo Negro. También es importante la figura del comendador, personaje corrupto y poseedor de otros pecados, que termina corrompiendo a don Juan y siendo el culpable de todos sus actos. Torrente emplea una técnica realista para contar su visión de una figura mítica. La fantasía alcanza también a personajes como el criado que, en versiones anteriores, era un hombre de bien y, en la novela de Torrente, como ya señalamos, responde a un personaje diabólico o, cuanto menos, un farsante.

Becerra señala que para Torrente, la figura del criado y la del comendador son esenciales e inseparables del mito. En el caso de Zorrilla, por ejemplo, la figura del criado está algo eclipsada, y en otras versiones ha sido tratado como una figura degradada que representaba los aspectos más oscuros del alma humana, tales como la cobardía, la afición al dinero o al alcohol. Sin embargo Mozart, en su ópera *Don Giovanni*, prestigia a la figura del criado Leporello y lo eleva a la misma categoría que su amo. En opinión de Becerra, Torrente no concede al personaje de Leporello tanta categoría, pero sí más que la que le otorgan la mayoría de las versiones (“Introducción”, 1997: LXII-LXIII). Sin embargo, la función que tiene el criado de “comentarista de la acción” (“Introducción”, 1997: LXIII) en la mayoría de las versiones –Tirso, Mozart, Moliere, etc.- Torrente la lleva a cabo en la suya con creces, hasta el punto de convertirlo, como indica Becerra, en un narrador fundamental de la novela, encargado de aportarnos tan sólo “lo que él quiere que sepamos de don Juan” y así, “resulta que Leporello es el intermediario entre don Juan y el periodista español,

pero también entre don Juan y el lector” (“Introducción”, 1997: LXXIII). Pero, como apunta Becerra, la verdadera singularidad del Leporello de Torrente es que se trata de “una encarnación del demonio” (“Introducción”, 1997: LXXIV), aunque no intente en absoluto influir de manera negativa en la conducta de don Juan. No obstante, hay que matizar que el verdadero nombre del diablo que se instala en el cuerpo y el alma del criado, es Garbanzo Negro.

En cuanto a la figura del Comendador, ya hemos indicado que en la versión de Torrente es un personaje malvado, puesto que es corrupto, hipócrita y autoritario. Puesto que en *El burlador de Sevilla* de Tirso esa figura corrupta la encarnaba el propio don Juan, Becerra entiende que Torrente no se inspira en el Comendador de Tirso, sino que proyecta los rasgos que ha observado en el Comendador de Zorrilla sobre el fondo social del XVII que recoge Tirso, de modo que cuando ya ha hecho la proyección ridiculiza su figura, y así Torrente se desmarca de la función del Comendador de ser el “emisario del Cielo” (“Introducción”, 1997: XXXVIII).

Coincide Cifo también con otros estudiosos en que otra de las novedades de Torrente es la de presentar al Comendador como a un personaje malvado que se burla de don Juan -no es entonces don Juan el verdadero burlador, según Cifo-, y por ello, por simple venganza, don Juan le mata (1981: 47). Insiste también en la aparición espiritual de don Juan tras su muerte como una particularidad de Torrente que comparte con Zorrilla y que en cambio no aparece en la versión de Tirso (1981: 48), lo cual tiene su explicación en que los burladores de Zorrilla y de Torrente son más cercanos a Dios.

En lo que respecta a las mujeres seducidas por don Juan, su presencia es una invariante básica e inexcusable dentro de la conformación del esquema mítico del seductor. Constituyen a su vez el mejor espejo para reflejar la catadura moral de don Juan, a la vez que para mostrar sus dotes de seducción y de transgresión social. Sin embargo, como ya hemos apuntado, si para la mayoría de las versiones la seducción de don Juan a las mujeres constituye un fin cuyo sentido termina en sí mismo, Becerra nos recuerda que en la versión de Torrente significa un camino y un medio para ahondar más en el pecado, de modo que este don Juan no se propone ofender a las mujeres, sino a Dios. Becerra ha observado también que ya desde las versiones de Hoffmann y Moliere, al menos una de las mujeres estaba enamorada de su seductor, mientras que en la versión de Torrente todas las mujeres se enamoran de don Juan, hasta el punto de

que, debido a su poderoso influjo, el seductor las convierte en lo contrario de lo que son. Así, la prostituta Mariana se convierte en santa, la comunista Simone en una profunda creyente, la vengativa doña Sol en una esclava amorosa, y la reflexiva y racionalista Sonja en una irracional y sensual amante (“Introducción”, 1997: XLVII); de modo que, al contrario que otras versiones del mito, ninguna de estas mujeres es víctima de don Juan sino al contrario, todas se liberan ya que alcanzan la felicidad, algo para lo que la ayuda de don Juan en el contexto de su seducción amorosa resulta determinante (“Introducción”, 1997: XLVI-XLVII). Incluso doña Elvira, que no ha sido seducida por don Juan, en lugar de tomar represalias contra él, le sigue ofreciendo su amor y la oportunidad de cambiar sus vicios y de abandonar para siempre, junto a ella, su pecaminosa forma de vida (“Introducción”, 1997: XLVII-XLVIII).

Para Carmen Becerra, “el don Juan de Torrente desconoce el amor y de ello se deriva su dimensión trágica. Lo que empuja su aventura no es el placer de amar, sino la necesidad de ser, de existir para alguien” (“La religión”, 2003: 46). Este don Juan, nos recuerda la profesora y especialista en la obra del novelista gallego, “rechaza la posible salvación a través del amor de la mujer”, mientras que el de Tirso se condena por encarnar el pecado y el de Zorrilla se salva al encontrar el amor de doña Inés (“La religión”, 2003: 46).

La inclinación del don Juan de Torrente por la reflexión y la trascendencia no evita que los lectores seamos testigos de unas divertidas ocurrencias y de unos diálogos sarcásticos. Una de las aportaciones fundamentales del novelista al tratamiento del mito es el peso que tienen la fantasía y el humor en esta novela. También la religiosidad del personaje, y su formación literaria y teológica a base de lecturas de este tipo. En un principio, el don Juan de Torrente no entiende el sexo sin amor, pero no un amor carnal, sino místico y divino -a través de sus conquistas a Mariana y a doña Sol-. Posteriormente, y a partir de la corrupción que en él ejerce la figura del Comendador, buscará en sus conquistas amorosas la satisfacción de su apetito sexual -doña Ximena y Sonja-. Torrente hará que su don Juan asista a representaciones de la obra.

El autor además justificó el fracaso de esta novela en la falta de aceptación entre el público de entonces (1963) de las novelas intelectuales y fantásticas. Su *Don Juan* puede leerse también como una metaficción, ya que el autor juega con versiones del mito anteriores, sobre todo con la de Tirso de Molina, y en este sentido es esencial la

participación del lector. Resulta significativo que uno de los temas más recurrentes en la obra fantástica de Torrente, la trasmigración de almas, se repite en esta novela, cuando la de don Juan usurpa a la del narrador y comienza hablando con su voz dando, además, un salto temporal hacia delante, hacia los siglos XIX y XX, concretamente. El juego entre la realidad y la ficción de la novela afecta en primer término a los personajes principales. Ya hemos indicado que al final de la obra, cuando Don Juan y Leporello se encuentran en el teatro, no sabemos si en realidad están interpretando un papel dentro de una ficción o no.

Torrente cuenta conscientemente con las anteriores figuras míticas, pues con alguna frecuencia en su novela se alude a la posibilidad de que su don Juan tenga más de trescientos años y a su inmortalidad debido a su condición mítica. De esta forma, el don Juan de Torrente es consciente de ser un mito, y con esa consideración explícita se juega constantemente en la novela. Juega el novelista con el lector para dejarle, como siempre, en una posición de ambigüedad. Pero también en esta novela Torrente se deja llevar por la máxima de la verosimilitud.

Como ya hemos apuntado, el novelista explicó muchas veces que el principio básico para entender su obra es que don Juan es un mito y no un carácter, por lo tanto no puede ser tratado como tal. La fantasía de la novela está tratada desde un punto de vista racional. Hay juegos con el espacio y con el tiempo -en el que hay saltos desde los primeros tiempos de Adán y Eva hasta el siglo XX-, con la realidad y la ficción -juego en el que participa el propio narrador que, vacilante como el lector acerca de si toda la historia de don Juan es real o una burla impostada, escucha la versión del endemoniado Leporello sobre la vida de su amo-. Cabe la posibilidad, como ya hemos mencionado antes al referirnos a la escena final del teatro, de que el único burlado en esta novela sea el lector. Pero esto es una consecuencia natural de la concepción lúdica de la literatura que tiene Torrente, quien ha construido la literatura fantástica de su obra partiendo siempre de la realidad como base.

El autor ha señalado con respecto a su don Juan que no se sabe bien si “es un divertido farsante. El personaje de la narración es Leporello, otro farsante, un farsante locuaz e imaginativo” (Marco, 1977: 106) y que cuando escribió la novela ya había descubierto el “principio de realidad suficiente”: “Según este principio, una figura no realista, como eran mis don Juan y Leporello, podía dejar en el ánimo lector la

impresión de su realidad, cada una de ellas a su manera: directa y obsesionante la una, indirecta y evanescente la otra. Lo que no se les puede pedir es que aparezcan como un proceso psicológico o como un “carácter” definido y cerrado según el más anticuado criterio realista” (Marco, 1977: 106).

1.3. MITIFICACIÓN Y DESMITIFICACIÓN DE DON JUAN

Como ya hemos indicado, Torrente intenta en *Don Juan* devolver la condición mítica a un seductor que ha sido pervertida por tantas versiones posteriores a la de Tirso de Molina. En opinión del autor, los cambios en el tratamiento de la figura del mito están determinados por las diversas transformaciones que va marcando la sociedad de cada tiempo y que afectan a la mentalidad y a las costumbres de su época. Todas estas modificaciones conllevan, en consecuencia, cambios en los enfoques de las distintas disciplinas del saber que afectan al análisis de la conducta del individuo. El autor ha mostrado por escrito esta preocupación suya, persistente incluso después de la publicación de su novela:

La cuestión, en nuestro tiempo, ha cambiado los supuestos, y vemos cómo Don Juan va perdiendo valor y significación en la conciencia de las generaciones más recientes, para las cuales, en primer lugar, no sólo toda trascendencia queda descartada, sino que traen los gérmenes de otra moral, aún no constituida, pero cuyas líneas generales van dibujándose ya. La vida amorosa ha sido y es materia de estudio y de discusión para psicólogos, para sociólogos y, por supuesto, para esa clase nueva de los sexólogos. En el ámbito espiritual creado por estas operaciones, Don Juan pierde sentido, y si alguien le tiene en cuenta no es precisamente para alabarle, sino para destruirlo. Por otra parte, los médicos, en cierto momento, hicieron presa de él, le declararon neurótico y se atrevieron a negarle hasta la virilidad (1986: 20-21).

Con esta última referencia Torrente está señalando sin ninguna duda a Gregorio Marañón. De cualquier modo, para el novelista ferrolano, el principal desencadenante del cambio en la visión del mito es el motivo sexual y las transformaciones radicales que, durante el transcurso de su evolución, ha vivido en las costumbres de la sociedad:

Los donjuanes que en este siglo creó la poesía ya no son, en realidad, mitos, en el sentido de que el mito acompaña siempre la emoción colectiva [...] El mito sexual (o erótico) de nuestro tiempo no es

ya Don Juan, aunque no sepamos todavía su nombre. A lo mejor, las generaciones más recientes, e incluso las venideras, no necesitan representar en un mito su actitud ante el amor [...] Téngase en cuenta que uno de los síntomas más evidentes de la nueva cultura, es la superación del drama, la aportación o propuesta de soluciones de validez universal. Y una de estas soluciones más visible es la superación o el olvido del concepto y de la vivencia del pecado. Sin pecado, Don Juan se convierte pura y simplemente en *play-boy*, es decir, en un sujeto un poco ridículo que debe su reputación a sus relaciones *no dramáticas*, menos aun *pecaminosas*, con las mujeres, con acentuadas características sociales en su perfil (1986: 21).

Para Torrente, que subraya que don Juan nunca ha sido un *tipo*, “los mitos tienen una duración, un tiempo de vigencia. Las condiciones culturales, al cambiar, los hacen innecesarios, inoperantes, insignificantes” (1986: 21-22).

A pesar de este propósito de Torrente Ballester de devolver el rango mítico a la figura de don Juan convirtiéndolo incluso en un ser inmortal puesto que, versión tras versión, perdía ese rango mítico con la muerte –circunstancia incompatible con un mito-, se pueden detectar también rasgos de desmitificación de la figura donjuanesca en la novela de Torrente, en tanto en cuanto un mito –por su condición de narración de carácter maravilloso o de sujeto dotado de unas cualidades excepcionales- se opone a lo humano y son varias las ocasiones en que Torrente nos ofrece una visión “humana” y “vulnerable” de un mito en el momento de realizar acciones “ordinarias”.

También es cierto que no podemos hablar de desmitificación de este don Juan si no asumimos que, previamente, ha habido un proceso de mitificación realizado por Torrente. Quizá lo más adecuado sería expresar que el autor restaura la condición mítica de una figura literaria -dotando a su personaje de inmortalidad, por ejemplo- sobre la que después opera con desmitificaciones -como su impotencia-, y por ello creemos que lo acertado es hablar de la desmitificación de un mito, aunque la expresión resulte algo redundante y obvia. No obstante, no queremos pasar por alto la tesis sobre la que Becerra defiende la mitificación de don Juan realizada por Torrente, y es que en el personaje del autor gallego aparecen los tres rasgos que definen al mito de don Juan, y que a su juicio son: “a) la presencia de la pareja amor/muerte, b) las mujeres; y c) el héroe y su capacidad de seducción” (“Contribución”, 1997: 133).

Alicia Giménez abunda también en la idea de que en *Don Juan* existe una desmitificación posterior al hecho de que Torrente aborda en la novela el tema del mito literario. Según Giménez, el nuevo mito, el donjuanismo, experimenta “una

desmitificación, o quizás una desarticulación del mito ya intelectualizado, plenamente literaturizado, y, aún más, con extensa tradición de sucesivas versiones y desmitificaciones, entre las que se inscribe como una más” (1984: 182). Considera además que no es apropiado hablar de una desmitificación de carácter destructivo o revisionista (1984: 182).

En otro trabajo, Giménez incide en la idea de desmitificación cuando Torrente presenta a un seductor, todavía vivo a pesar de tener más de trescientos años, paseando por París y dedicándose aún a seducir a mujeres, aunque luego determina que por la propia ambigüedad que caracteriza a buena parte de la obra de Torrente no se atreve tampoco a decantarse por una respuesta contundente (1981: 50).

Dale F. Knickerbocker también opina que al humanizar a don Juan -presentando su juventud, su historial amoroso y motivos de seducción, y las causas de su enfrentamiento a las leyes de Dios- Torrente lo está desmitificando porque no hace otra cosa que mostrar sus debilidades humanas. Así, considera que sólo sería un personaje mitificado si su retrato se centrara simplemente en la seducción de mujeres, pero al mostrarnos su vulnerabilidad psicológica, Torrente convierte a don Juan en un “mito desmitificado” a través de dos procedimientos: “desmitificar la figura mediante la presentación de sus cualidades humanas, y explicar la esencia del mito, mostrando cómo el personaje podría llegar a serlo” (1994-1995: 487). Knickerbocker valora que la cualidad de don Juan que más ha favorecido su mitificación es la de una vitalidad que le ha llevado a lograr un largo historial de mujeres seducidas, y que Torrente “tenía que reconciliar la índole sobrehumana y dramática de la figura mítica con la forma novelesca” (1994-1995: 487). Además, considera que la presentación indirecta de la vida de don Juan, el relato de su vida contado por otras personas, contribuye por una parte a salvar el dilema de la obligación de don Juan de permanecer fiel a su rango de mito sin mostrar sus debilidades y, por otra, a la necesidad de Torrente de mostrar esas debilidades para justificar, precisamente, por qué don Juan se ha convertido en un mito (1994-1995: 488).

Una opinión un tanto discrepante es la de Orencio Casas, quien considera que, dado que don Juan “conquista a las mujeres para hacerlas fervorosas creyentes y ofrecérselas a un Dios al que suplanta, asistimos no a la desmitificación de don Juan sino más bien a una mistificación del mito” por ser el elemento religioso la única motivación existente,

y cita como ejemplo de la mística la primera experiencia sexual de Sonja con don Juan, en la que como ya sabemos ella pierde la virginidad (2008: 68).

Torrente considera que don Juan Tenorio posee una base real convertida en “leyenda”, y Becerra añade a sus palabras que después se convierte “en mito al tener una trascendencia que la leyenda no poseía” (1990: 44). El autor cree que “si la leyenda no mueve es porque no tiene carácter mítico, y si no mueve, no significa” (Becerra, 1990: 44) pero, en su opinión, don Juan sí que significa dado que “recoge y da sentido a una serie de comportamientos repetidos, reiterados y anhelados en un momento determinado de la historia y, en cada una de las distintas modificaciones, tiene una relación con un sistema dentro del cual adquieren un sentido” y está, por tanto, “vinculado a una significación” (Becerra, 1990: 45). Torrente explica que lo que diferencia al mito de la leyenda es, entre otras cosas, que el primero es trascendente y tiene efectividad histórica, mientras que la segunda es lo justamente opuesto en los dos casos (Becerra, 1990: 43). Si según él, la leyenda es “el mito local”, “el mito tiene la capacidad de significar en un ámbito histórico, geográfico, cultural (sobre todo cultural) grande” y, por tanto, “la amplitud del ámbito es lo que caracteriza al mito frente a la leyenda, e incluso al que procede de una leyenda” (Becerra, 1990: 45). Reivindica que don Juan “es un ejemplo para ver cómo la leyenda se transforma en mito, y como el mito tiene siempre una significación colectiva y la leyenda no” (Becerra, 1990: 46).

También insiste Torrente en el rango antirrealista del Tenorio, dado que “el personaje realista cuando está bien hecho es intocable” (Becerra, 1990: 46) y, del mismo modo que, según su criterio, no se puede rehacer a don Quijote, sí se puede rehacer a don Juan aunque se conserven características principales o del personaje original (Becerra, 1990: 46).

Como ya hemos señalado, el don Juan de Torrente Ballester es un humanista con grandes preocupaciones teológicas e inquietudes sobrenaturales. Aparte de esto, la principal aportación del novelista a la figura mítica se basa en detalles puntuales de la obra. Por ejemplo, en el momento en que don Juan quiere casarse con Mariana, Torrente rompe la trayectoria del alocado seductor, al igual que hiciera Zorrilla en el momento final de su *Don Juan Tenorio*. El don Juan del novelista gallego llega tan lejos en su propósito matrimonial que incluso quiere hacer una escritura de donación a Mariana de todos sus bienes como dote matrimonial. Esta es una manera más de

humanizar un mito, esto es, de desmitificarlo. Pero por encima de todo don Juan aparece como una figura intelectual que defiende su libertad y una personalidad propia, como en estas palabras que le dirige a Leporello :

-Que yo estoy intentando hacer el mal a mi manera, es decir, sin que intervenga el diablo, e incluso contra su voluntad. Quiero hacerlo por mí y ante mí, un mal que dañe a los hombres lo menos posible, un mal que sea como un juego académico entre el Señor y yo. Y que no salga de los dos.

-Pues, como no se limite a pensarlo... Porque, si blasfema en voz alta, pueden oírle los niños.

-¿Y no habría manera de hacer el bien con intención blasfema?

-Muy sutil me parece.

-Pero no imposible. Por ejemplo, si yo ahora...

-¿Qué, mi amo? [...] (pág. 214).

Don Juan advertirá a don Gonzalo de su intención de casarse con Mariana. Para él es una mujer muy importante, pues con ella perdió la virginidad. Sin embargo, a don Gonzalo no le parece una buena idea. Debido a su catolicismo y a su espiritualidad, también quiere casarse con Mariana para lavar su honor. El “honor” de sentir el verdadero amor es el único modo de limpiar el honor ensuciado.

Don Juan elige el pecado a cara o cruz. Decide matar al comendador y acostarse con Elvira. Don Juan cree innoble negar a Dios “para pecar tranquilamente, o disfrazar el pecado de virtud” (pág. 231). Don Juan quiere ser un pecador consecuente y coherente, y cree que esa dignidad le hará merecedor si no del perdón, al menos, de la simpatía de Dios. Está decidido a pedir una cita con Elvira. Después de una entrevista de carácter fantástico con sus antepasados, don Juan recibe la orden de la saga de los Tenorio de matar a don Gonzalo por un asunto de honor -dado que intenta estafarle para conseguir el control de su herencia-, y con él ya son dos las muertes de las que es responsable —el otro es un gerifalte-. Más adelante tiene un encuentro amoroso con Elvira, la hija del Comendador don Gonzalo y única mujer de la que podía enamorarse, pero la termina rechazando. Ella le acusa falsamente de violación, y además descubrimos que es virgen. Después, quiere dominar su inclinación a la carne, “y de dirigirla, como un asceta triunfante” para no “perder mi libertad en la trampa amorosa, en la primavera apresada por los brazos de cualquier mujer” (pág. 253). En este mismo instante termina la historia de don Juan contada por él mismo. En un encuentro posterior entre el intelectual y Leporello, éste último le advierte con una gran ironía que don Juan no es

apresurado cuando se dedica a seducir a las mujeres: “No tiene prisa nunca, y nada más lejos de sus costumbres que el trabajo atropellado, a lo Lope de Vega. Mi amo apunta con cuidado y da en el blanco siempre” (pág. 257). Después le mandan seducir a doña Ximena. Esta mujer, que siente un gran deseo hacia don Juan, llegará a presentarse vestida de hombre en casa de don Juan.

Giménez considera que el amor del don Juan de Torrente “quedará reflejado en un misticismo lejano del amor terreno” (1984: 184). Juzga como espiritual la concepción que este personaje tiene del amor, puesto que para este don Juan “el amor es un acto de comunicación y comunión con Dios, y la armonía del Universo, por cuanto cualquier connotación erótica o el simple amor humano, con su carga de convencionalismo, queda relegado a un segundo término en favor de los sentimientos, o de la revelación salvadora” como Giménez cree que sucede con sus amantes, puesto que para este don Juan la pasión es imposible (1984: 184).

Torrente Ballester no sólo desmitifica la figura de don Juan, también lo hace con asuntos trascendentes como la teología, muchas veces a través de la figura usurpada del padre Welcek. Este sacerdote, que no pierde la ocasión de citar los textos de los Santos Padres de la Iglesia que hablan de la carne, muere cuando así lo ha dictado su destino, a pesar de la usurpación de su personalidad por el Garbanzo Negro. Antes de morir, Welcek quiere matar a alguien al azar. La víctima será quien saque la carta más alta de una baraja, pero los personajes en ese momento presentes optan por blasfemar cantando ante él; posteriormente el Padre morirá.

1.4. PREOCUPACIÓN TEOLÓGICA Y MORAL

Orencio Casas considera que la presencia de lo religioso en *Don Juan* abre a la novela las puertas a lo fantástico y no la influencia de los novelistas hispanoamericanos del “boom” (2008: 66-67). Cree que la importancia de la teología en la novela es fundamental para entender que uno de los protagonistas es un diablo, dado que Torrente crea “un mundo fantástico donde lo religioso sirve para hacer verosímil que Leporello exista y lleve muerto más de 400 años” (2008: 67). Según Casas, el autor nos dice que “el tratamiento del mito donjuanesco va a tener mucho que ver con un planteamiento teológico” dado que este don Juan de tan avanzada edad “no hace de la

conquista una aventura erótica” sino que “hará de la seducción una experiencia mística” y añade que son tantas las alusiones y conversaciones sobre Dios y la Teología que lo religioso puede considerarse el tema básico de la novela (2008: 67).

Alicia Giménez subraya que *Don Juan* “nos ayudará a comprender las preocupaciones ético-religiosas del autor que están presentes en todas sus obras [...] siempre asimiladas a la complejidad psicológica del personaje o incluso bajo una capa grotesca que les hace perder la gravedad que revisten estos temas en la novelística tradicional” (1981: 49). Y cree que las tres constantes en las que Torrente enmarca su versión de don Juan comparten una misma raíz teológica: “la religión y la fe en sí mismas, el libre albedrío del hombre como reafirmación contra la predestinación y el amor entendido como un sentimiento místico” (1981: 49). Giménez apuesta por la bondad intrínseca del mítico seductor de Torrente a la vez que lo describe como un hombre profundamente religioso que tiende hacia el mal por simples presiones y condicionantes externos, como el de continuar con las obligaciones que le impone la pertenencia a la saga de los Tenorio (1981: 49), una saga de hombres dominada por conductas de moralidad muy cuestionable que le impide desobedecer la tradición salvo que rompa su vínculo con ellos y se independice, que es lo que termina sucediendo en la novela. Por tratarse de un personaje literario ya creado, con una larga lista de versiones de distintos autores a sus espaldas, don Juan no puede escapar tan fácilmente de su destino y de sus presiones externas. Si Carmen Becerra observaba que las prácticas de seducción amorosa de don Juan constituían para él un instrumento para ahondar más en el pecado y ofender a Dios, Alicia Giménez en cambio detecta en el amor de don Juan a las mujeres “una corporeización del amor divino, de un vehículo más para la consustancialización con el Ser Supremo” (1981: 50). Y precisamente como ve que don Juan es un hombre de bien arrastrado por la fatalidad de sus circunstancias vitales, todas ellas ajenas a su voluntad, es por lo que justifica la opción que le presenta Dios para que escoja entre condenarse o salvarse (1981: 49). Giménez cree que es esa bondad innata y esa visión mística del amor lo que distingue al don Juan de Torrente del resto de donjuanes, que le resultan genuinamente malvados (1981: 50). También sostiene que el hecho de que siga paseando sobre la tierra de manera indefinida como don Juan, como ya sabemos “condenado a ser él mismo para siempre”, es el motivo por el cual la resolución definitiva de Dios de condenarle o de salvarle

ocupa en realidad un segundo plano en la novela de Torrente, y lo atribuye a que el autor quiere huir de realizar juicios categóricos, tan amigo al relativismo como lo fue y lo seguirá siendo en su obra (1981: 50).

Manuel Cifo González coincide con Alicia Giménez al señalar la bondad intrínseca del don Juan de Torrente. Incide en el hecho de que, por tratarse de un hombre impotente, seduce a las mujeres mediante procedimientos místicos o ayudándoles a sentirse sexualmente satisfechas al verse afirmada con intensidad su condición femenina, siendo esto además una ventaja para futuros encuentros con otros hombres, y pone el ejemplo de Sonja, a quien don Juan satisface sexualmente con la simple música de su piano (1981: 42). Cree Cifo que esto es una diferencia fundamental con respecto a los burladores de Tirso y de Zorrilla, que sólo buscaban engañar y humillar a sus conquistas (1981: 42). Como hemos dicho, es además independiente y defiende sus propios criterios por encima de los dictados de su saga familiar, y por ello y porque los Tenorio le ven demasiado preocupado por cuestiones referentes al honor y a la honra, le expulsan de la saga.

Cuando don Juan viaja al cielo para reunirse con la saga de los Tenorio, éstos le rechazan por no respetar las conductas a las que le obligan su rol mítico y su personalidad literaria o, como dice Orencio Casas, por haber pasado de “mítico a místico” (2008: 70-71) -algo que la saga de los Tenorio no puede tolerar- y así, según él, “el personaje se debate entre la fidelidad a su rol, o por su propia libertad, y la del ejercicio místico de sus nuevas creencias” (2008: 69). Y sitúa en este punto el comienzo “del místico don Juan que ofenderá a Dios arrebatando a las mujeres y entregándoselas después convertidas en místicas”, apoyándose en la propia confesión de don Juan cuando reconoce descartar el elemento sexual como razón de su existencia, un elemento que por tradición siempre le ha caracterizado, para sustituirlo por el componente religioso, ya que se trata de un don Juan místico (2008: 69). De manera que don Juan se verá obligado a renunciar a los Tenorio en el último acto de rebeldía, que supondrá la culminación de su proceso de individualización y que Casas considera que tiene lugar cuando don Juan declara: “No me llamo Tenorio, me llamo solamente Juan” (2008: 70-71). Por todos estos elementos señalados justifica Casas el papel fundamental de la religión en *Don Juan*.

Alicia Giménez cree que Torrente “acude a la religión para relacionarla íntimamente con la ética, con la moral [...]” (1984: 188). Dentro del plano teologal -y en *Don Juan* este plano es esencial- los personajes “suelen debatirse sobre conflictos morales, planteándose a sí mismos las posibles soluciones” (1984: 188). La presencia de Dios es muy frecuente en las novelas de Torrente, que nos suele informar “de la actitud que toman frente al hecho religioso” sus personajes (1984: 188). Alicia Giménez considera que cuanto más intelectual y conceptual sea la novela de Torrente, más peso en ella cobra la reflexión teológica (1984: 188). Asimismo, diferencia entre el tratamiento que Torrente realiza del tema teológico en sus novelas realistas y en sus novelas fantásticas. Si en las primeras la religión es un problema moral, en las segundas “la religión ha perdido importancia como materia “per se”, y ha pasado a ser un ente simbólico, en el que casi todo el lugar cedido al tema está ocupado por el poder coercitivo de la Iglesia en una comunidad en la que deja sentir su preponderancia social” (1984: 188).

El catolicismo del don Juan de Torrente se hace visible en muchas de sus reflexiones, tanto en las públicas como en las personales. Por ejemplo, cuando somos testigos de una discusión sobre la Materia y la Nada y de los posos metafísicos y reflexivos que este tipo de debates dejan en el interior de la psicología y del ser de los personajes:

-Jamás hemos hablado de amor. Al principio, pensaba que su modo de cortejarme era extraño, pero pronto lo olvidé. La misma idea de cortejo la hallaba impertinente, por vulgar. Era como si perteneciese a un mundo de relaciones humanas que yo, arrebatada por él a un mundo de relaciones superiores, hubiese abandonado. [...] Ya el segundo día de salir juntos, al decirle yo que no creía en Dios, se sonrió. Le pregunté si creía, y me respondió que era católico. “¿Le parece mal que yo no crea?” “¡Oh, no, es natural!” “Pues yo también encuentro natural que usted tenga fe.” [...] Pero otro día, sin venir a cuento, empezó a preguntarme sobre mi ateísmo y sobre lo que yo creía del mundo, de la vida humana y de mi propia vida. Más que temerlo, deseé que quisiera convertirme, porque ya anhelaba poseer lo mismo que él poseía; pero no lo hizo. Por el contrario, comenzó a explicarme lo que eran la Nada y la Materia, y a preguntarme si creía que la Materia saliese de la Nada para volver a ella, o si, por el contrario, pensaba que fuese eterna. Yo estaba confusa, porque las palabras con que él contaba estas cosas no eran las mías, y no le entendía bien (pág. 55).

Para el don Juan de Torrente el amor es un camino para alcanzar la trascendencia y, a su vez, se sirve de la meditación trascendente para lograr la seducción amorosa. Así se lo explica Sonja al narrador:

Acabé por preguntarle por qué hacía aquello, y él me respondió: “Tengo que perfeccionar su nihilismo y enseñarle a apurar sus consecuencias” [...] Estaba creando dentro de mi alma una religión de la Nada. Me decía, por ejemplo: “El ateísmo no puede detenerse en sí mismo. Por el camino del ateísmo se llega también a la Eternidad. Es tan incomprensible decir de Dios que es eterno como decirlo de la Nada, porque lo incomprensible no son Dios y la Nada, sino la Eternidad y la Infinitud de Dios o de la Nada. De la Nada se puede decir como de Dios que es simple, perfecta, infinita, inmutable, única”. Pero no piense usted que esas cosas me las comunicaba como pudiese hacerlo mi profesor de Metafísica, sino que me hacía apetecer ansiosamente la Eternidad de la Nada y mi propia eternidad y mi propia nada. Y cada vez que un sentimiento de esa naturaleza me estremecía, yo me sentía redobladamente feliz (págs. 55-56).

Sonja quiere acostarse a toda costa con quien cree que es don Juan, pero en el fondo es el intelectual cuya identidad don Juan ha usurpado, y por ello el intelectual se resiste. Y esto le sirve de nuevo a Torrente para enlazar los temas de la mística y la teología. El deseo sexual de Sonja se transforma en deseo amoroso y, a su vez, éste queda trascendido en su vertiente espiritual a una experiencia mística y religiosa, en donde la presencia del amor sirve como salvación del sentimiento del vacío existencial (pág. 57). Son frecuentes los pasajes de la novela en los que la visión del amor que tienen los personajes es más espiritual que carnal. Esa espiritualidad no sólo ha de entenderse estrictamente en un sentido humano sino trascendente y religioso, casi místico. El amor por la persona deseada llega casi tan lejos como el amor divino. Y en muchas de las discusiones entre los personajes se busca el lado trascendental de temas como la libertad y el destino, y la capacidad de vivir en una mentira o en una existencia equivocada en función de torcer los caminos marcados por ese destino (págs. 79-80).

Como indica Becerra, a Torrente no le importan los pecados de don Juan, sino el porqué de sus acciones y de sus peripecias (“La religión”, 2003: 45). Recuerda la profesora que cuando el don Juan de Torrente descubre a través de su experiencia las injustas realidades que Dios ha vertido sobre la creación del mundo, decide rebelarse contra Dios a través de las mujeres a las que utiliza para mantenerse permanentemente en pecado y así, “su peripecia seductora y fornicadora es vivida hacia Dios, ante Dios y

contra Dios” (“La religión”, 2003: 46). También se detiene Becerra en el “Poema de Adán y Eva” (poema de Don Pietro en la novela) en el que Torrente describe el capítulo tercero del *Génesis* (historia de Adán y Eva en el Paraíso) en donde se manifiesta que el pecado original fue un pecado sexual pues, según la versión de Torrente, “pecan al individualizar el placer, al aislarse del resto de las criaturas [...] y quedarse atrapados egoístamente en su propio placer” (“La religión”, 2003: 46). Por eso Becerra entiende que este pecado de Adán y Eva que supone el origen de la soledad del hombre, “transforma la historia de don Juan de una historia moralista en una historia religiosa y teológica” (“La religión”, 2003: 46). No le importa a este don Juan “la condena de Dios sino que le responda, que no lo olvide porque el olvido sería insoportable”, por eso lo terrible para él es el silencio de Dios (“La religión”, 2003: 47).

De cualquier manera, como procedimiento repetido en su *Don Juan* y en toda su novelística en general, Torrente Ballester utiliza el elemento religioso o bien como un instrumento de indagación intelectual o bien como un elemento para introducir lo fantástico.

1.5. LÍMITES ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

Uno de los temas barrocos –incluso tema cervantino por excelencia– que aparece en la novela de Torrente es el de realidad-apariencia. *Don Juan* arranca con la narración en primera persona de un individuo que en un principio no se especifica, al que se le acerca un italiano, de quien llega a pensar que “no era verdadero, ni siquiera un verdadero italiano, sino un tipo disfrazado, una deliberada falsificación”. Pregunta quién puede ser ese tipo a un dominico, y al dominico le sorprendió “tan sólo que un laico mostrase tan gran conocimiento sobre cuestiones casi esotéricas: la contradicción entre el ser y la apariencia del italiano le había pasado inadvertida” (págs. 17-18). Todos los sucesos que sueña el narrador los ve después en la realidad. El tema de la realidad y la ficción también tiene mucho que ver con el de la identidad forjada a partir de la memoria y los recuerdos, y de la confusión del sueño y la vigilia:

Quedé solo, y empecé a recordar los sucesos de la noche, no como reales, sino como soñados. Descartaba la posibilidad de que hubieran acontecido. Sin embargo, para soñados, persistían en mi memoria con fuerza extraña, y, lo que me chocaba más, una parte de mí mismo los tenía por ciertos

contra mi voluntad y contra mi razón: contaba con ellos como incrustados en la cadena de los hechos reales, como antecedentes casi mecánicos de mi situación actual. Y no era del todo disparatado, porque, con el recuerdo de lo que me empeñaba en considerar ensueño, afluían a mi memoria recuerdos fugitivos de una existencia que no me pertenecía (pág. 122).

Dentro de este epígrafe resulta capital hablar del final de *Don Juan*. Si el intelectual cree desde el principio de la novela que don Juan y Leporello son dos farsantes, sin embargo no podrá evitar caer en la tentación de ser seducido por los embustes y las confesiones de Leporello mediante la figura de un demonio encarnado en la persona del sirviente de don Juan. En este punto de la novela Torrente empieza ya a jugar a confundir la realidad con la ficción hasta el momento culminante de este juego que, como ya hemos indicado, sucede al final de *Don Juan* y es cuando toda la novela se nos revela como una obra de teatro en la que don Juan y Leporello son sólo unos actores. Tanto el mítico seductor como Leporello abandonan el escenario y declaran que seguirán siendo ellos mismos para toda la eternidad; y este desenlace, según Genaro J. Pérez, “realza el mito personificado que pasa visiblemente del proscenio a la realidad (la realidad ficticia de la novela, como también la extranovelesca) y se unen al hilo argumental principal mediante la confusión del narrador-protagonista” (1989: 23).

La existencia -esta sí, indudable- de Sonja es la prueba definitiva que puede demostrar si don Juan y Leporello son quienes dicen ser. Como señala Carmen Becerra, no sólo ante el intelectual sino también ante el lector, puesto que “si creemos a Sonja crearemos en don Juan, o al menos, en la existencia de un hombre que genera en las mujeres las mismas pasiones que el héroe clásico a quien suplanta” (“Contribución”, 1997: 139) y por ello “Sonja se convierte en un instrumento de Leporello para probar al narrador la existencia real de su amo y, consecuentemente, su propia existencia, su identidad [...]” (“Contribución”, 1997: 139). La herida de bala causada por Sonja a don Juan, que en un momento dado el intelectual observa, parece dar la razón a la realidad de la existencia del seductor. Sin embargo, al final de la novela, cuando el intelectual regresa a España, don Juan y Leporello van a despedirle y en cambio Sonja no acude, como si Torrente quisiera proclamar la superioridad de la fuerza de lo fantástico como elemento sustentador de la novela sobre el poderío que pueda tener lo real.

1.6. IDENTIDAD Y AMBIGÜEDAD

La temprana incertidumbre sobre la verdadera identidad de don Juan y de Leporello ya supone la primera muestra de la ambigüedad con la que este tema está tratado en *Don Juan*.

A pesar de que en Sevilla nunca hubo Ossorios de Moscoso y de que los Tenorios de Sevilla son anteriores a los registros parroquiales (pág. 31), don Juan Tenorio y Ossorio de Moscoso es de Sevilla. Se cambia el nombre “cada diez o doce años”; en este punto de la narración, “a lo mejor” se llama Juan Pérez (pág. 31). Muestras como ésta revelan la actitud lúdica -pero no gratuita- de Torrente, pues la intención lúdica cumple en la obra de nuestro novelista una finalidad cognitiva. Otra de las muestras de lo lúdico que nos ofrece el autor al reflejar la multiplicidad de la identidad se encuentra en muchas de las conversaciones entre Leporello y el intelectual-narrador. Una muy significativa es la que mantienen en torno al tema del amor, que en cierto modo transforma a los enamorados en dos personas nuevas. Con este ejemplo tan mundano, tan despojado de trascendencia erudita, Torrente se sirve para ilustrar un tema tan complejo como el de la identidad múltiple en un asunto cotidiano que ayuda a reflejar su alcance y significación; también para mostrar que lo fantástico no pertenece a un mundo inefable sino que está presente en nuestra vida cotidiana, incluso en aquellos actos que se nos antojarían insignificantes y cuya dimensión mágica pasa desapercibida para todos en muchas ocasiones. Del mismo modo tiene que ver también con la identidad múltiple la eterna cuestión de la verdad y la mentira de la que en esta novela es paradigma la figura del propio don Juan, en cuyos juegos de seducción basados en la oscuridad, la ocultación y el engaño, se hace pasar por otra persona y llega a confundir la identidad de sus conquistas.

También se relaciona con el tema de la problemática de la identidad a Garbanzo Negro, que adquiere distintos cuerpos hasta que entra en el cuerpo del criado de don Juan. La condición demoníaca de Leporello está determinada por la invasión en su interior de Garbanzo Negro, un demonio católico que adopta distintas personalidades insertándose en ellas y asumiendo los distintos rasgos y características de su existencia, así como cuando abandona esas identidades. Por ejemplo, como cuando deja de estar dentro del cuerpo del Padre Welcek:

Garbanzo Negro pegó un grito de alegría, y el cuerpo de Welcek cayó sobre las losas, exánime.

-¡A hacer puñetas! -gritó luego, a guisa de despedida.

-Pero, ¿vas a dejarlo ahí tirado?

-Y, ¿por qué no?

-No me parece un final propio, ni mucho menos el que estaba previsto.

-Si te doliera el estómago como me dolía a mí...

Polilla contemplaba el cuerpo derribado con algo semejante a la misericordia, aunque de distinta naturaleza: algo así como el sentimiento del que ve cómo una obra de arte, pudiendo ser perfecta, remata en olla por voluntad o estupidez del artista (pág. 79).

Esa “misericordia” en la mirada no es otra que la que el magisterio de Cervantes - modelo de escritor en la creación de personajes a los que trata con compasión- proyecta en Torrente y en el humor que aplica en su narrativa. Polilla le pide al Garbanzo Negro buscar a Leporello, incorporarse a él después de expulsar su alma, y entrar al servicio de don Juan Tenorio: “Con que el padre Welcek se muera hacia las ocho, basta. Tienes ocasión de lucirte haciéndole morir piadosamente [...]” (pág. 81). Posteriormente, volverá a colarse dentro del cuerpo de Welcek. Llega a un convento y se presenta como tal. Después se transforma definitivamente en Leporello. Pero más tarde comprobamos que el Garbanzo Negro sale y entra del cuerpo de Leporello:

Hizo ademán de levantarse, y el Garbanzo regresó rápidamente al interior de Leporello, apercibiéndose para la salida del jesuita. Quien fue cortésmente acompañado hasta la puerta por Don Juan, mientras le aseguraba que, de inclinarse por el sacerdocio, tendría el ofrecimiento muy en cuenta (pág. 92).

Ángel G. Loureiro afirma que Torrente se vale en *Don Juan* “de la concepción cartesiana [...] para hacer que Leporello pueda ocupar el cuerpo de otra persona” (1990: 34), algo que demostraría el apoyo de la obra de Torrente en la realidad y en la fantasía a partes iguales.

En otros momentos de la novela don Juan juega al equívoco, como cuando unos cuantos personajes piensan que él se ha fugado. Leporello se hace pasar por el diablo después de que don Juan sedujera a Sonja. Ésta insinúa que don Juan dejó a propósito

la pistola de su mano para que ella le disparase –explicación que el intelectual encuentra razonable-, porque “él es aficionado a los finales trágicos” (pág. 107).

El intelectual vive ciertas experiencias ambiguas. En un determinado momento, expresa sentirse por primera vez en las últimas dos horas relativamente dueño de sus actos pero no tanto de sus pensamientos (pág. 115), quizá inspirado por el relato que le narra Leporello sobre don Juan. El intelectual apoya la teoría platónica de la emigración de las almas al sentir que había estado viviendo “en otro tiempo” en el salón romántico en el que se encontraba, al ver que algunos muebles estaban cambiados de lugar; aunque el intelectual engloba este suceso dentro del orden material de la memoria y de la experiencia empírica, y no dentro de la experiencia de lo fantástico o de la reminiscencia mística (pág. 115). Entonces tiene la sensación de que alguien más, de un tiempo diferente al suyo y costumbres diferentes a las suyas, habita la casa. Y a partir de ahí experimenta la duplicidad de su alma (pág. 116). Se trata, por tanto, de la presencia de don Juan en el pasado en ese mismo escenario. El tema de la identidad se relaciona con otros como el de la experiencia del intelectual de la duplicidad del alma, y también con el de las cajas chinas y todo lo que ella engloba: el aspecto del sueño, historias dentro de historias, etc. Se observa un tratamiento lúdico al utilizar el tema de la duplicidad de la personalidad cuando el intelectual sueña que está en un circo. El escenario del sueño es un espacio y el que sueña se ve a sí mismo como otra criatura. Dentro del sueño, además, se ve a sí mismo con un panorama de recuerdos que no le pertenecen (pág. 117), lo que de nuevo demuestra el poder que ejerce sobre él el relato de la vida de don Juan que le narra Leporello, de manera que el alma errabunda de don Juan se ha instalado en la del intelectual. Esto no acaba cuando éste despierta, puesto que siente que es otro quien habita dentro de él y que sus recuerdos son los de otra persona (págs. 117-118). Es el mismo asunto que el del teatro dentro del teatro.

A raíz de este instante, cuando el intelectual ha terminado de contar su sensación de transmigración soñada o experimentada empíricamente, vemos que Torrente emplea el sistema de las cajas chinas:

Aquí se cerró la ventana del recuerdo, aquí las reminiscencias se desvanecieron, aquí mi interior quedó vacío del que lo ocupaba, y regresé a mí mismo, como arrastrado de aquella palabra por la que sentía especial antipatía. Me levanté como el que vuelve del otro mundo, con ojos acostumbrados a maravillas. Todo estaba igual, silencioso; y yo empezaba a tener frío.

-Pero, ¿he podido alguna vez tocar “Tristán e Isolda”? -me pregunté. ¡Tocar *al piano* la música de Wagner!, -añadí con asombro.

Y, antes de acostarme, intenté deletrear los compases, las melodías que Charles había escuchado. En vano. Jamás he recordado la música del “Tristán” (págs. 121-122).

Este dato nos introduce en el ámbito de lo extraordinario, pues no sabe la música pero sin embargo la toca. La justificación del acto extraño es que se trata, tal vez, de un sueño. La historia de las cajas chinas es similar a la de la seducción de don Juan. Posteriormente, el intelectual recobrará su identidad y será de nuevo él mismo (pág. 121). Es significativo que explique este proceso con tanta naturalidad, lo que permite incluirlo en la esfera de lo maravilloso:

Me levanté como el que vuelve del otro mundo, con ojos acostumbrados a maravillas. Todo estaba igual, silencioso; y yo empezaba a tener frío.

-Pero, ¿he podido alguna vez tocar “Tristán e Isolda”? -me pregunté. ¡Tocar *al piano* la música de Wagner!, -añadí con asombro.

Y, antes de acostarme, intenté deletrear los compases, las melodías que Charles había escuchado. En vano. Jamás he recordado la música del “Tristán” (pág. 121).

Como acabamos de ver, ha tocado al piano la música de Wagner, pero después no recuerda la melodía. Pasa de lo maravilloso a lo extraordinario cuando, por ejemplo, dice Leporello: “El alma de mi amo ha emigrado, esta noche, un par de veces de su cuerpo” (pág. 123). El fenómeno de la trasmigración es explicable al tratarse de una operación intelectual que el autor ejecuta y hace visible en la narración. El juego con las identidades es constante en *Don Juan*. Bien avanzada la novela, no está del todo claro que los personajes sean quienes dicen ser, como en un diálogo que mantienen Leporello y el intelectual (pág. 134). No obstante, se seguirán llamando el uno al otro de la misma manera porque el problema de los nombres lo consideran trivial, como si la verdadera dimensión fantástica de este asunto se hallase en un nivel más profundo. El intelectual quiere ser él mismo, sin que el alma de don Juan emigre a la suya. Se siente poseído por otro, e incluso su rostro tampoco es el suyo. Quiere decir sus propias palabras y no las de otro para expresar su amor por Sonja, que lo siente verdadero y lo vive como el único resquicio que le queda para garantizar que es verdaderamente él mismo quien ocupa su personalidad y no otro. Y al dirigirse a Sonja, quiere comprobar

si don Juan está en el interior de su alma. De momento, ya sabe que su audacia y su encanto no son suyos, sino de otra persona, porque él no es audaz ni encantador, mucho menos un donjuan, sino al contrario: es un hombre tímido e inseguro. Podría conquistar a Sonja, pero lo haría con unas virtudes que no son suyas, que desaparecerían cuando volviera a ser él mismo. Y eso, al fin y al cabo, sería un engaño.

Y aunque el intelectual sospecha estar poseído por don Juan, parece que está seduciendo a Sonja. Sin embargo, el intelectual se echa atrás y siente que “Sonja era actriz de una comedia de la que yo era el personaje sincero y ridículo. Lo había sido también, evidentemente, la mujer del garito” (pág. 141). El intelectual decide finalmente representar su papel y dar un giro inesperado a la situación. Torrente trata el tema de la identidad ambigua en un sentido lúdico cuando presenta a un intelectual que desea que Sonja descubra por sí misma que él es mejor y distinto en todo caso que don Juan. En el fondo quiere casarse, pero al mismo tiempo no deja de jugar con ella. Cuando se marcha de casa de Sonja, ya se siente “dueño de sí mismo” (pág. 143). Con una alta autoestima, reconoce: “me parecía que mis escasas virtudes reales podían atreverse a competir con las fantásticas virtudes de don Juan” (pág. 143). Siente de nuevo que se transforma su ser y que le inundan los recuerdos ajenos. El intelectual se siente un médium describiendo los recuerdos de otro:

Subía tranquilamente, cuando sentí que de nuevo se transformaba mi ser, pero no en el gallo atrevido de unas horas atrás, sino que me inundaban otra vez los recuerdos ajenos, se apretaban en mi memoria al modo cómo deben apretarse en la del moribundo. Me inundaban y me urgían, me empujaban a describirlos. Jamás se me hubiera ocurrido que pudiera hacerlo, y, sin embargo, lo hice [...] No sé el tiempo que pasé de aquella manera, como *médium* cuya mano conducen desde el ultramundo, ni sé tampoco cuándo dejé de escribir y me acosté. Una mañana [...] hallé [...] unas docenas de cuartillas de mi mano. Decían sus primeras líneas: “*J’ai plus de souvenir que si j’avais mille ans.*” Pido el verso prestado a mi amigo Baudelaire, a quien conocí algo tarde: había escrito ya un bello poema sobre mi entrada en el infierno y proyectaba un drama, que no llegó a escribir, sobre mi muerte. Para mi amigo Baudelaire, yo era un personaje aburrido y melancólico, aunque simpático...” Y, después de este preámbulo y de unas líneas más, hablaba de los Tenorios de Sevilla (pág. 143).

Este fragmento enlaza con lo misterioso, lo enigmático y lo extraño, y sirve también para reflejar la intención metafictiva que domina a una buena parte de la narración.

Posteriormente, Mariana se enamorará de don Juan y éste perseguirá obtener una relación erótico- mística con esta mujer. Con ella se terminará casando, y en algún momento ella ignora que su marido es el hombre que tiene entre sus brazos: “¡De modo que don Juan se está poniendo los cuernos a sí mismo!” (pág. 331). Con todo ello, Torrente persigue dar un tratamiento lúdico a la figura mítica de don Juan.

1.7. ASPECTOS LÚDICOS

Genaro J. Pérez señala que el tema principal de *Don Juan* es “la burla” (1989: 17). No sólo se refiere a la burla de don Juan como seductor, sino a la que sufre el narrador-intelectual de mano del burlador y de Leporello subrayada por la dualidad realidad-apariencia, e incluso a la que sufre el lector, al esperar quizá una novela algo más convencional sobre el mito del seductor (1989: 19). El intelectual observa una y otra vez cómo Leporello intenta convencerle de cosas que él considera increíbles, y no deja de sospechar en ningún momento que Leporello trata de burlarse de él. Fernando Romo Feito advierte que el temor a que todo sea una burla afecta tanto a la credibilidad del discurso teológico de la novela como al aspecto moral de las relaciones entre Leporello y don Juan, por un lado, y el narrador, Sonja y el resto de personajes, por otro (2005: 138) ; y señala que entre todas las dudas que cercan al intelectual la que resulta más trascendente es la de creer que Leporello y don Juan son quienes dicen ser, dado que “supone admitir que dos criaturas de ficción existan histórica y empíricamente, y no sólo eso, sino que se suspendan para ellas los límites del espacio y del tiempo” (2005: 138). Por ello, añade Romo Feito, todas las ideas que se recogen en *Don Juan* pueden resultar operantes sólo si se conceden los principios de credibilidad y de realidad suficiente²⁰ a Leporello, se acepta entrar en su juego y se admite creer, al menos durante el tiempo de lectura de la novela, en motivos inverosímiles como la transmigración de las almas, tal y como piden ambos principios mencionados (2005: 138) . De manera que lo que está en juego es “el modo de existir de los seres de ficción, y el modo como pueden imponer su existencia, una cierta existencia, al menos, a la conciencia de cualquier lector” (2005: 139). Al lector por tanto le corresponde la tarea de aceptar como real aquello que normalmente no creería y a tomar en serio lo que en

²⁰ Estos principios se definirán con detenimiento en la segunda parte de esta tesis.

otras circunstancias pensaría que se trata de una broma, todo para que no resulten invalidadas las propuestas intelectuales de *Don Juan*, que constituyen el poso más “serio” de la novela. Por otro lado, Romo Feito sintetiza con gran precisión lo que supone en definitiva el concepto de juego: “una distancia que permite al autor contemplar su obra como objeto” (2005: 147).

De lo que no hay duda es que el aspecto lúdico más importante de *Don Juan* es que al final de la novela se descubre, como ya hemos señalado, que los protagonistas son sólo unos actores. Así es como se confirman sus dudas. Como Sonja corre tras ellos, el intelectual se pregunta si la mujer no forma parte también de la representación. Cuando el intelectual regresa de vuelta a España, don Juan y Leporello acuden a despedirle; y Romo Feito señala que tanto el seductor como su criado “tienen la peculiar existencia de la ficción, real para quien cree en ella” (2005: 140).

Sin embargo, la lectura de *Don Juan* no debe hacerse en clave meramente lúdica, pues son muy abundantes las disquisiciones que se realizan sobre múltiples temas como el amor, la filosofía, la teología, el tiempo, la naturaleza del bien y del mal o la muerte, cuya finalidad no es otra que la puramente intelectual y especulativa. Por tanto, *Don Juan* ni es sólo una novela de tesis –ni siquiera sobre el mito de don Juan– ni es tampoco sólo un juguete cómico de carácter fantástico. Pero no podemos olvidar tampoco que el elemento del juego se manifiesta sobre todo a través de la burla de don Juan y de Leporello en base a la trampa de la verdad y de la mentira. Esa burla del don Juan de Torrente hay que analizarla desde la óptica del humor. Tanto don Juan como Leporello no esperan ser tomados en serio, pero no por ello ocultan sus identidades. No hay que tomar en serio las burlas porque ello revela falta de sentido del humor, así como la obcecación de creerse burlado. Todo participa en la misma dimensión del componente lúdico de la novela, y también de la dimensión trascendente que se halla en su trasfondo. Leporello le advierte al intelectual que ni él es él ni don Juan es don Juan, sino que son dos guasones que se divierten así, y que lo hacen sin mala intención (pág. 34). Cuando a don Juan le pegan un tiro Torrente hace un nuevo guiño al lector y desmitifica otra vez la figura mítica –en el sentido de que lo “humaniza” y lo muestra vulnerable– con un gran sentido de lo lúdico. En otros momentos de la novela, y en relación con el presente aspecto que estamos estudiando, Torrente mezcla realidad y ficción en un clima ambiguo y lúdico que busca la implicación del lector.

Parece que Leporello ejerce el dominio y conduce a su antojo las riendas imaginarias que toma la novela, y que el intelectual que cumple en ciertos capítulos de la novela la función de narrador debe obedecer a tales rumbos, cuando la lógica narrativa nos conduce a pensar que debería suceder lo contrario. Forma parte de la intención lúdica que se propone Torrente. Hay otras ocasiones en las que el autor muestra que la realidad supera a la ficción:

[Don Juan] Hizo de Marianne un ser capaz de sacrificio, y de Sonja una homicida. El buen novelista que las hubiera inventado, atribuiría el crimen a Marianne, el sacrificio a Sonja; y, de hacerlo al revés, los críticos se lo reprocharían. Porque, naturalmente, el novelista sería incapaz de imaginar la escena que ha transcurrido aquí, desde anoche hasta esta tarde, u otra similar acontecida hace meses en nuestra casa; menos aún los largos, los estudiados procesos que en esas escenas culminaron.

Se levantó solemne; pero, antes de seguir hablando, sorbió con delectación y chasquido de lengua un buen trago de vino dulce, de modo que el gesto dio al traste con la solemnidad.

-Voy a revelarles un secreto: el éxito de don Juan se debe a su poder de transformar a las mujeres.

Me encogí de hombros (pág. 39).

Observamos también la degradación y desmitificación postmoderna cuando percibimos la comparación del asunto de las personalidades de las amadas de don Juan con los huevos de las gallinas, en boca de Leporello dirigiéndose al intelectual: “¿Ha visto usted alguna vez una gallina por dentro?” (pág. 39).

Cuando el intelectual cuenta cómo carga Leporello con el cuerpo de su amo nos está ofreciendo otra perspectiva lúdica y ambigua de este tema: “Desde la ventana vi cómo lo metía en el coche grande sin cuidarse de que le vieran o no. Y, no sé por qué, tuve la impresión de que sólo yo les veía” (pág. 40). La sensación del intelectual de sentirse una criatura imaginaria de Leporello se repite, y llega a sentirse “como juguete en sus manos, o como personaje literario en las del mal novelista, que piensa y siente lo que el novelista quiere [...]” (pág. 40). Esta secuencia puede interpretarse como un pronunciamiento de Torrente a favor de la autonomía del arte que quiere emparentarse con lo fantástico. Para ello deberá independizarse de lo racional: los personajes no han de sentir lo que quiera su creador, sino lo que ellos quieran sentir, liberándose. Sólo así estarán realmente vivos.

Torrente muestra de nuevo una actitud postmoderna al degradar y desmitificar la figura del mítico seductor cuando el narrador llega al picadero de don Juan y compara de un modo lírico con la experiencia mística el rastro que allí pudo existir de las mujeres con las que don Juan pudo haber mantenido relaciones sexuales.

El autor se sirve del mecanismo de la intuición como un conocimiento paralelo de la realidad, en su indagación de los límites entre la realidad y la ficción desde una perspectiva lúdica que busca la implicación del lector.

Cuando Garbanzo Negro asume la identidad del padre Welcek y llega a la casa de Celestina y las monjas, estalla en una gran carcajada que les hace pensar a las monjas si él no tiene algo que ver con el diablo. Welcek quiere probar hembra, y en este punto Torrente desmitifica de nuevo al orden teológico. Concretamente, irrumpe cuando las monjas están rezando de un modo poco ortodoxo:

Entonces, sucedió que los contornos de las cosas empezaron a doblarse. Las palabras del rezo parecían también de goma y salían lentas y dobladas; los asientos de las sillas se ablandaban y hundían, y el entarimado, como si también fuese de elástica materia, comenzó a parecer que se sumía, pero muy poco a poco; así también el tiempo vacilaba en sus contornos y pasaba más lento. Y después el aire dejó de ser sonoro, y la habitación entera se vaciaba de él, para llenarse de una especie de aire sordo dentro del cual las palabras tenían que arrastrarse, y aun así, sólo salía de ellas un susurro (págs. 82-83).

Leporello le pide al intelectual que seduzca a Sonja, apartándola de don Juan. Al intelectual le atrae Sonja, pero ésta acabará enamorándose de don Juan. Leporello le advierte al intelectual que será difícil puesto que deberán competir “su imaginación, su inteligencia, su capacidad de seducción” contra don Juan, “en el corazón, en la fantasía e incluso en la fisiología de la señorita Nazaroff” (pág. 95).

La esencia embrujada de la casa de don Juan ha desaparecido. Es éste un aspecto que Torrente enfoca una vez más desde una perspectiva ambigua y lúdica, tratando de naturalizar el hecho fantástico, de no “exagerarlo”, porque en ocasiones el fenómeno que ha sucedido puede explicarse sin que haga falta acudir a lo extraordinario. La gran desmitificación de la figura mítica sucede cuando Torrente nos muestra a un seductor que tiene trescientos años y es impotente, pues esto supone de alguna manera ridiculizar la figura. Sin embargo, Becerra cree que se trata de una mitificación puesto

que los mitos no mueren, y al presentarnos Torrente a un hombre de tan avanzada edad lo está dotando de la inmortalidad propia de las figuras míticas y literarias. Sonja, por su parte, es virgen. Con el personaje de don Juan ejecuta continuos juegos de identidad: “Don Juan, es decir, el hombre que se hace llamar así [...]” (pág. 107). En alguna ocasión, Torrente trata el tema de la identidad con humor desde el punto de vista de la filosofía especulativa:

-Uno no es nada. El solitario no es nada. Uno no es más que lo que acerca de uno creen los demás. Usted dirá que mi amo y yo somos dos, y que bien podíamos creer el uno en el otro, y prescindir de un tercero, cuya fe siempre será problemática; pero no es cierto que seamos dos. Somos dos unos, dos solitarios. Porque la compañía de dos sólo puede apoyarse en errores o en mentiras, y mi amo y yo nos conocemos perfectamente. No puedo convencerle ya de que soy el diablo, ni él puede convencerme a mí de que es Don Juan. Pero si alguien me cree el diablo, seré verdaderamente el diablo, y él será Don Juan si alguien lo cree. Usted dirá... (pág. 127).

En otros momentos, trata el tema de la identidad con humor como resultado de mezclarlo con la teología:

-Teología, señor. Teología aplicada al conocimiento del hombre... Y del diablo. Si no, escúcheme. Dios sabe que es Dios porque, además de Uno, es Trino. Pero, cuando se es uno, como Satán o como cualquier hijo de vecino, el que quiere creer que es lo que desea ser, tiene que desdoblarse y creer en sí mismo como si fuera otro. Pero, precisamente, en este acto de fe interior halla su destrucción, porque se escinde en sujeto y objeto recíprocos de su fe, en ser- que necesita -ser -creído-para-ser, y en ser-que-está-ahí-para-creer-en-sí-mismo, en la otra parte de sí mismo. Ahora bien: la primera parte del uno, la que necesita ser creída para creer, sólo cree en lo que cree el otro (es decir, la otra parte), si el otro tiene realidad personal, o sea, si cree también en sí mismo; pero esta segunda parte, a su vez, para ser, necesita que la otra crea en ella. De modo que entre las dos partes en que el ser se divide, tiene que existir un sistema inacabable de fes recíprocas, inacabable como las máquinas de un espejo reflejadas en otro espejo. Yo creo en mí (es decir, en ti) porque tú (es decir, yo) crees en mí (es decir, en ti...). [...]

-[...] Mi amo y yo, para creer que somos, respectivamente, Don Juan y el diablo, intentamos que alguien lo crea. Y para que alguien lo crea, él se porta como Don Juan y yo como un diablo (págs. 127-128).

Otras veces, Torrente relaciona el tema de la identidad con el de las creencias:

-[...] Usted no cree que yo sea el diablo porque no cree en el diablo. Y, del mismo modo, usted no cree que Don Juan lo sea de veras, Don Juan condenado a ser él mismo por toda una eternidad, Don Juan juzgado definitivamente, porque usted no cree en la Eternidad ni en el Infierno. Si usted creyera en el Infierno y en la Eternidad, ¿por qué negarse a aceptar que mi amo fuese un condenado? (pág. 128).

Como escribe el novelista, “una buena mentira debe contarse por etapas, como toda narración bien compuesta” (pág. 129). La muerte es quien realmente fija la identidad, pues la forja definitiva e irrevocable, “de modo que si Don Juan murió siendo Don Juan, lo será eternamente, y en serlo consistirá su condenación” (pág. 129). Leporello quiere convencer al intelectual de la fragilidad de sus creencias.

Torrente vuelve a mostrar una actitud desmitificadora cuando Leporello le dice al intelectual que tanto él como don Juan son dos farsantes y que todo lo que han dicho y hecho es mentira (pág. 138). El intelectual quiere liberar a Sonja de ese fantasma pero ella sigue enamorada de don Juan. Y el intelectual, por su parte, continúa enamorado de Sonja. Posteriormente, don Juan siente que si seduce a doña Elvira no podrá abandonarla después: “[...] por qué un hombre se hallaba en la obligación de casarse con la doncella a quien había seducido y no con la prostituta cuyo cuerpo había comprado” (pág. 212). Torrente se sirve también de los aspectos lúdicos para distender el conflicto dramático, como en el encuentro entre don Juan y don Gonzalo:

-No ceda ninguno de los dos -zanjó don Gonzalo-. Cada cual, en su puesto, y yo en el medio. Soy el único muerto de los presentes; muerto, además, a manos de Don Juan, y esto da cierta categoría y algún derecho. Pero, además, mi condición de Estatua, es decir, de ser inerte y al mismo tiempo significativo, me permitirá ocupar ese sillón del centro sin ofensa para la dignidad de nadie: al fin y al cabo, en todas partes hay una estatua que preside. Por último, esta blancura de mi mármol, colocada en el centro, equilibra colores tan faltos de armonía como los que visten vuestras mercedes. No creo que nadie discrepe de nuestra opinión. Por razones estéticas, físicas y metafísicas, yo debo sentarme ahí (pág. 333).

Un tribunal va a juzgar a don Juan por sus pecados. Don Gonzalo anuncia la muerte de don Juan para aquella misma noche a través de una gran escenografía fantástica:

-Señores, imagen [sic] un cuadrilátero descomunal, el cielo, atravesado en diagonal por una nube sublime. Por este espacio sin medida, vaga mi alma clamante, perdida en el azul. De cuando en

cuando, hago bocina con las manos y pregunto al Misterio: “¿Cuándo morirá Don Juan?” Y el misterio permanece en silencio. El silencio del cielo, señores, es pavoroso. No se parece a ningún otro silencio. Es el silencio por antonomasia. [...] Llego a temer que no existo, y que mis voces son el sueño de un fantasma que se sueña a sí mismo [...] Insiste mi clamor, insiste sin convicción alguna, y ya estoy desesperado cuando los cielos se abren, cuando la cabeza de la nube se alumbra con una luz celeste. Rayos y truenos potentísimos brotan de aquella cima, y el orbe de los astros se conmueve de un espantoso terremoto. ¡Brrrummm! Yo caigo de rodillas y oculto el rostro. “¡Santo, Santo, Santo!”, exclama mi corazón. Y una voz como mil aguas me responde allá arriba. “¡Don Juan morirá esta misma noche!” (pág. 336).

Sin embargo, Torrente no deja de jugar con la posibilidad de que todo sea una farsa ya que, concluido este parlamento que don Juan no ha dejado de recitar a la manera de un actor, un público entusiasta lo aplaude y éste agradece la ovación.

Knickerbocker cree que el mayor mecanismo lúdico de don Juan consiste en que Torrente “intenta retratar un personaje de tipo realista para desmitificar la figura de don Juan, necesita introducir incertidumbre fantástica y utilizar una estructura autorreflexiva para llevar a cabo su proyecto” (1994-1995: 496). Cree que Torrente se sirve de esos procedimientos fantásticos para potenciar la naturaleza ficticia de un relato que contribuye a crear un mito, y que funciona en contra del efecto realista de mostrar las debilidades humanas de ese mito que, al ser mostradas, se desmitifica (1994-1995: 496). Por tanto, en su opinión, los elementos fantásticos contribuyen a mitificar a don Juan y los realistas, a desmitificarlo (1994-1995: 497).

Por otra parte, Joaquín Marco señala que en *Don Juan* “es fácil sorprender la faceta lúdica que aparecerá con total plenitud en *La saga/fuga*” (1977: 84). En cualquier caso, lo intelectual y lo lúdico se buscan con frecuencia en la obra del autor gallego.

1.8. PARODIA

Son también muchos los pasajes de la novela que sirven de parodia de diversos aspectos, entendida la parodia en su definición más genuina, esto es, una imitación degradada y burlesca. Por ejemplo, puede interpretarse en las siguientes palabras de doña Sol –que busca mantener relaciones con don Juan- una parodia del discurso místico cuando se relaciona con el sentimiento amoroso: “-¿... por qué, desde que le he

visto, he deseado que Dios no exista para no ser más que usted? ¿Por qué he pasado el día esperándole como se espera al Mesías?” (pág. 203).

Pero tanto las palabras como las acciones con que las acompaña doña Sol inmediatamente después dan un brusco giro hacia el erotismo, y en gran manera desdican e invalidan todo lo anterior, en un espectáculo que contempla el propio don Juan:

¿Y por qué estoy ahora junto a usted como en el Paraíso? ¡Usted es para mí la Promesa hecha a Abraham! ¡Usted es mi ser, mi dicha y mi triunfo!

Sus manos se movieron, empezó a desabrocharse el camisón, y en unos instantes quedó ante mí, desnuda (pág. 203).

Ese erotismo sirve para desmitificar el clímax de la escena que el autor nos ha preparado. El contraste adquiere su máxima expresión cuando doña Sol, después de desear ardientemente mantener relaciones con don Juan, le pide a éste que se case con doña Elvira (pág. 207). Entonces, don Juan escribe a doña Elvira una carta de amor en clave, y doña Elvira se siente fascinada por un hombre que ha visto en la Iglesia y que puede ser don Juan (págs. 209-211). Vuelve a escribir a doña Elvira y se reconoce a sí mismo que “*corría el riesgo de casarme*” (pág. 211). También admite con un gran sentido lúdico que “*El matrimonio formaba parte del juego, un juego convenido que yo estaba a punto de jugar, un juego que había que aceptar o rechazar de plano, sin distingos ni exclusiones*” [la cursiva es de Torrente] (págs. 211-212).

1.9. METAFICCIÓN

El primer mecanismo metafictivo de la novela consiste en el relato indirecto de la vida de don Juan: alguien nos cuenta el relato de las andanzas del mito. Genaro J. Pérez distingue tres dimensiones de realidad en *Don Juan*: la del mito de don Juan y del personaje literario; la del narrador-protagonista de la novela-diario (un periodista que no es don Juan), por último, la dimensión del lector (1988: 417). De este modo, considera que los personajes pertenecen a la dimensión de don Juan, como Leporello; o del narrador, como Sonja, y añade: “Estas dimensiones existen independientemente, sin que haya interferencia entre ellas, exceptuando ciertos momentos en los cuales don

Juan y el narrador-protagonista parecen cruzarse (una interferencia de don Juan en la dimensión de éste, no al revés), y algunas ocasiones en las cuales el narrador-protagonista le da a entender al lector algo de su propia autoconciencia de existir como ente de ficción, vislumbrando sus sospechas de ser otro recurso literario más” (1988: 417).

En otro trabajo, Pérez observa que en *Don Juan* Torrente “intensifica en sus personajes la conciencia de que son entes literarios a la vez que partes de la creación de un itinerario divino: el autor de la novela” (1989: 21). Por su parte, Orencio Casas considera que don Juan “existe porque no es más que literatura” y cree que la mezcla de los planos real y fantástico puede llegar a ser tan confusa “que hace dificultoso discernir entre el mundo real y el ficticio, y lo religioso va a ser el instrumento idóneo para conseguirlo” (2008: 70).

Para Antonio Gil, la originalidad del planteamiento de *Don Juan* consiste en presentar al narrador como una víctima: “el narrador no se presenta como responsable del juego, sino como objeto involuntario del mismo, urdido por los personajes del interior del relato” y por ello resulta un narrador inducido por voces ajenas (2003: 112). Gil considera que en esto difiere Torrente de los narradores de sus metanovelas posteriores (2003: 112).

Uno de los rasgos básicos de este *Don Juan* es la intención explícita de relatar la historia de un personaje mítico, con su larga lista de conquistas amorosas y las evoluciones que experimentan su espiritualidad y su conciencia. Pero tan importante es la propia historia de don Juan como la narración de Leporello sobre su vida contada en tercera persona como historia ajena. Ocupa todo el capítulo segundo de la novela, y él la llama “Historia del Garbanzo Negro” y se centra en Salamanca en el siglo XVI (págs. 68, 69-93). Esta narración -contada a propósito por Leporello como ya indicamos- puede considerarse, a tales efectos y según la denominación de Robert Spire, una metaficción del discurso oral. También resulta metafictiva la vida de don Juan contada por el intelectual en el capítulo IV. El seductor relata su historia en primera persona pues su alma ha transmigrado a la del intelectual y guía su mano al escribirla.

El sistema metaliterario de las cajas chinas o muñecas rusas es muy claro en el momento en que, dentro de esa “Historia del Garbanzo Negro” tenemos las palabras de

Celestina y también cuando el padre Welcek se emborracha (págs. 85-87). Posteriormente, Celestina relatará ante la Inquisición la muerte del padre Welcek, que en ese momento se encuentra habitado por el Garbanzo Negro. También resulta metaliterario el pasaje en el que se nos cuenta la historia de Adán y Eva dentro del relato de la seducción de don Juan a doña Ximena (pág. 273). Después, Leporello toma de nuevo las riendas de la narración y cuenta cómo Doña Ximena se suicida (pág. 291). Llevan detenidos a don Juan y a Leporello y después los liberan. Posteriormente, don Juan quiere volver a Sevilla.

También resulta un mecanismo metafictivo, sin duda alguna, el argumento de la obra de teatro que se nos cuenta y a la que asisten el intelectual y Sonja (pág. 296). Incluso, es explícito el fin de uno de los actos de esa obra (pág. 310). El drama representa el regreso de don Juan a Sevilla, en donde don Juan seduce a su mujer, la prostituta Mariana, que no le reconoce, y rechaza a doña Elvira. Y posteriormente se decidirá su sino, que como ya sabemos es el de ser el mismo burlador y actuar con sus maneras por siempre, como si tuviese que interpretar su papel de mito de manera indefinida, ya que se le niega tanto la salvación como la condena.

Knickerbocker cree que el recurso metafictivo del drama dentro de la novela “es el vehículo perfecto para unir los dos niveles narrativos, hasta ese momento mantenidos separados por la necesidad de presentar la historia de don Juan indirectamente” al mismo tiempo que descubre que el intelectual ha sido engañado por dos actores; pero Knickerbocker piensa que también ofrece otra posibilidad, y es que don Juan sigue vivo (1994-1995: 495). Cree que el hecho de que su identidad no resulte verdaderamente clara contribuye a la creación y al mantenimiento del mito, ya que si se tratara de una figura solamente humana su identidad estaría claramente definida; pero cuando el intelectual decide marcharse a Madrid se encuentra con don Juan y Leporello en la estación de tren, de modo que la ambigüedad vuelve a cernirse de nuevo sobre la identidad de don Juan (1994-1995: 495).

Las escenas finales de la representación teatral, en las que ya advertimos que cuestionan el verismo de lo que se nos cuenta, suponen una farsa dentro de la farsa:

Se agarró a su cuello y le dio un beso. Después, salió corriendo. Todos le dirigieron la mirada, todos quedaron con las cabezas vueltas hacia la puerta por donde Mariana había huido. En el silencio, el violoncello, tras los decorados, tremolaba por los graves más patéticos. La luz cruda del foco

iluminaba las máscaras, sacaba toda su fuerza a los chafarrinones de bermellón y albayalde. El Comendador, los invitados, habían quedado inmóviles, se habían detenido a la mitad de un movimiento. Brazos que señalaban a la puerta o apuntaban a don Juan; manos tendidas al aire, imprecantes, o amenazadoras; y también piernas, alzadas o a punto de levantarse. Desde el patio de butacas, un fotógrafo hizo una instantánea, e inmediatamente los movimientos suspendidos se completaron. Don Juan salió a los medios.

-Y, ahora, ¿sigue callado el cielo? -gritó don Juan-. ¿No hay una gota de gracia que les sobre a los ángeles para que don Juan se arrepienta?

-Pero, ¿qué dice este hombre? -preguntó el Comendador-. ¿De qué está hablando? ¿A qué viene eso ahora?

-Parece que desvaría -susurró el Corregidor.

-Esto forma parte de la farsa. -El Capitán metió mano a la espada (pág. 338).

Es legítimo interpretar que existen unos espectadores que están dentro de la farsa. Doña Elvira le pide a don Juan que se vaya con ella. Don Juan la rechaza porque busca a Dios. Doña Elvira entiende que don Juan debe morir por haber destruido la santidad de Mariana y por haberle sido infiel a Elvira (págs. 338-339).

Doña Elvira está enamorada de don Juan, pero éste aún no sabe qué es el amor. Torrente muestra de nuevo la figura mítica cuando le hace decir frases como “El infierno soy yo mismo”, o “He muerto como don Juan, y lo seré eternamente” (pág. 341). Cuando don Juan muere, la saga de los Tenorios decide no acogerlo por la implicación que tenía Dios en sus conquistas amorosas. El componente religioso trasciende la conquista y elimina o resta en gran medida el elemento meramente carnal, y un verdadero don Juan tiene presentes a la hora de la seducción al padre y al esposo de la mujer seducida, no a Dios; y por esta razón ni el padre ni el esposo burlado podrán nunca castigar a la mujer.

Así pues, sus antecedentes familiares lo ven frío y católico, y don Juan renuncia entonces a su apellido, pero no a su nombre. La obra termina, pero el intelectual no parece ser consciente de su función y carácter representativo hasta que acaba: “Y en aquel instante, sólo en aquel instante, comprendí que don Juan y él no eran más que unos actores” (pág. 345). Entonces, pierde las nociones de realidad y de ficción cuando quiere advertir a Sonja de su reciente descubrimiento, porque llega a pensar que ella también forma parte de la representación:

Me volví a Sonja, para comunicárselo, y hallé el asiento vacío. Al mirar a la puerta, vi su figura correr detrás de don Juan.

-¡Bueno!, Ella será también actriz, supongo (pág. 345).

En el escenario, finalmente, reaparecerán algunos de los intérpretes para saludar al público, y estos son Mariana, Elvira y el Comendador. Don Juan y Leporello habían abandonado antes el escenario.

Entre los recursos metafictivos que Knickerbocker ha observado en *Don Juan* se encuentran la “Narración de Leporello”, el sucedáneo del manuscrito hallado cuando el espíritu de don Juan se apodera del cuerpo del intelectual, que pierde la conciencia y cuando la recobra se encuentra ante un montón de folios escritos con su letra y que resultan ser las memorias de don Juan, y también el relato de éste de su casamiento con la prostituta Mariana y su rechazo de doña Elvira, la hija del comendador (1994-1995: 488-489).

Romo Feito se plantea si toda la novela, una vez concluida su lectura y valorada con escepticismo la existencia real de don Juan y Leporello, “no se reduce al relato de las indecisiones del narrador ante una muchacha que le atrae y ante la que se siente inferior” (2005: 143).

1.10. LO FANTÁSTICO

Según Knickerbocker, dos de los aspectos de lo fantástico más importantes de *Don Juan* son las ocasiones en que el espíritu del burlador se introduce, al menos aparentemente, en el cuerpo del narrador -como por ejemplo cuando se instala en él para escribir parte de sus memorias-, y también los poderes extraordinarios del supuesto demonio. Leporello tiene mucha facilidad para leer los pensamientos del intelectual-narrador. Tampoco se sabe, por otra parte, si lo que relata Leporello puede ser fiable.

Como ya indicó Ángel G. Loureiro, lo fantástico en muchas de las novelas de Torrente es de carácter privado. Recordemos que esto quiere decir que muy pocos personajes tienen acceso al conocimiento de lo fantástico. Por ejemplo, en el caso de *Don Juan* sólo Leporello conoce la existencia del Garbanzo Negro. Y sólo el Garbanzo

Negro, transmutado en el padre Welcek, sabe que el mercader flamenco llamado Ruysbroeck es Polilla, que acaba muriendo (págs. 75-77).

Lo fantástico puede ser puro o derivar en lo fantástico-maravilloso, como cuando don Juan habla con la estatua de don Gonzalo (pág. 318) y don Juan invita a don Gonzalo a cenar (pág. 319). Don Juan quiere que don Gonzalo se entere de la hora de su muerte:

[...] ¿No te das cuenta de que el resto de tu vida lo pasarás muy mal? ¡La vida es soportable porque no sabemos cuándo vamos a morir y porque llegamos a olvidar que moriremos!

-No lo he olvidado nunca (págs. 320-321).

Sin embargo, si aceptamos que los hechos de don Juan en la novela forman parte de una representación, cualquier atisbo de lo maravilloso o fantástico-maravilloso quedaría anulado.

Cae el telón de uno de los actos de la representación -con lo cual se multiplican ante los ojos del intelectual los efectos de la teatralidad de la escena que se nos acaba de mostrar-, y cuando de nuevo se retoma la puesta en escena doña Elvira le advierte a don Gonzalo que don Juan no llegó a acostarse con ella (pág. 324). Doña Elvira asegura que si don Juan no se acuesta con ella, le matará. Sin embargo, ella en realidad no siente lo que dice.

Don Gonzalo le quiere anunciar su muerte como un acto de justicia. Le confiesa a su hija que le mandaron al infierno porque se había enamorado de ella (pág. 327). Hablan don Juan y Mariana, pero ella no le reconoce, y de nuevo cae el telón (pág. 331).

Como lo fantástico es el espacio de la duda entre lo extraordinario y lo maravilloso, y como además toda la historia de don Juan se trata de una representación en la que también está implicado el propio Leporello, en cierto modo hay un cierto fraude final con la expectativa fantástica creada a lo largo de todos los acontecimientos sucedidos en la novela, pero este *Don Juan* de Torrente no tendría sentido sin la creación de esa farsa lúdica.

1.11. LO EXTRAORDINARIO

Los maestros que cita haber tenido Leporello son de hace trescientos años, pero la explicación de ese fenómeno extraño es que se trata de una representación. El intelectual con función de narrador y el cura -personaje este último que nos recuerda inmediatamente al cura que aparece en *El Quijote*- concluyen que es un farsante y un fantasma. Y el intelectual dice creer en los fantasmas (pág. 20).

Al comienzo de la novela, el intelectual y el cura hablan de don Juan y de Leporello como si fueran dos personajes conocidos, incluso famosos. Y el intelectual se extraña de que “quieran hacerse pasar” por ellos (pág. 24).

Temas como el de la realidad y la apariencia y las fronteras entre la realidad y la ficción, y la verdad y la mentira vistas desde la perspectiva más trascendente, desencadenan sucesos narrativos que pueden pasar por el filo de lo extraordinario. El intelectual le pregunta al cura si se sentiría atraído por el verdadero don Juan, y el cura muestra una visión del personaje como la de alguien que forma parte de una cadena de “pecadores sin grandeza, simples fornicadores, gente liviana”, y añade después que no lo considera más que “una exageración de los poetas”, sin olvidar que en el fondo se trata de la invención de un teólogo (pág. 24). No debemos olvidar que el sustrato de todo mito es una ficción, y a partir de ahí comienza el juego de la novela y bajo ese prisma hay que leerla.

La avanzada –y exagerada- edad de don Juan Tenorio podría englobarse en una primera impresión dentro del ámbito de lo maravilloso puesto que no se encuentra otra explicación que justifique tal fenómeno que el deseo de Torrente de restituir la categoría mítica al seductor; sin embargo, dado que el lector reconoce desde el comienzo de la novela la naturaleza genuinamente literaria del personaje podemos incluirlo dentro del espacio de lo extraordinario sin necesidad de buscar otros motivos, ya que si el mito tiene tanta edad es por el tiempo que ha transcurrido desde su fundación y por el uso que históricamente, a lo largo de tantas versiones, se ha hecho de su figura.

Lo exagerado de esos sucesos de lo extraordinario, originados al pensar en don Juan y Leporello como sujetos reales que además cuentan con más de trescientos años de edad dan lugar, consecuentemente, a algunas hipérboles, como la que vamos a ver a

continuación en boca de Leporello: “[...] Trescientos y pico años asistiendo al reiterado, al deprimente espectáculo de la debilidad femenina” (pág. 27). Y junto a la hipérbole que conlleva la edad del seductor, también participan de aquella otras referencias temporales que la acompañan: “[...] Don Juan no puede acostarse con sus enamoradas: “¡No me mire de esa manera, no recuerda lo que ha leído acerca de su impotencia sexual! La explicación es más fácil: nació en Sevilla en 1599, hace algo más de trescientos setenta años” (pág. 42). Como es lógico, la impotencia de don Juan se debe a su avanzada edad, punto en el que se centra la parodia desmitificadora y postmoderna del mito que hace Torrente. La burla es también el espacio donde en ocasiones el intelectual queda situado:

La tensión mística me había abandonado, era ya poco más que un recuerdo desvanecido. En su lugar, se repetía la sensación de ser burlado, la convicción de hallarme envuelto en una farsa cuya contradictoria naturaleza me la hacía ininteligible, pero que dejaba de serlo si admitía como verdadero el absurdo de que aquel hombre fuese Leporello y don Juan el otro (págs. 42-43).

También resulta extraño que Sonja, una de las conquistas de don Juan, reconozca que “Jamás hemos hablado de amor” (pág. 55). Por su parte, a Welcek le alcanza el espíritu de Polilla, “o, mejor, Polilla mismo, que ya no era más que espíritu” (pág. 77). Lo extraordinario de esos procesos de transformación de identidad nos son perfectamente narrados: “Se manifestó como soplo siniestro, como viento de hielo que golpea la nuca y hace temblar las pantorrillas” (pág. 77). Después, el Garbanzo Negro abandona el cuerpo de Welcek, pero no tardará en incorporarse de nuevo a él:

Miró con rabia el cuerpo del agustino.

-He pasado ahí dentro veinte años. ¡No sabes lo que he sufrido! Un cuerpo miserable, del que no tuve sino dolores. No me quedó ni el consuelo de utilizar con fruto su cerebro, porque no fue demasiado inteligente. ¡Si supieras, Polilla, cómo hubiera deseado que ese estúpido fraile fuese un hombre genial! Hubiera podido adelantar en el conocimiento, o, por lo menos, me hubiera permitido lucirme en la Universidad como maestro. [...] El responsable fue ese fraile. Y quiero vengarme de él, quiero vengarme haciéndole morir de una muerte distinta a ésta que le había adjudicado, una muerte que me deje tranquila la conciencia. Si quieres divertirme, sígueme.

Y se coló dentro del cuerpo de Welcek.

-Siempre será monstruoso lo que hagas -respondió Polilla.

Ya el fraile se había levantado, y a través de sus ojos, Garbanzo miraba con furia extraña (pág. 81)

Su despedida no resulta en menor medida ajena a lo extraordinario:

Pegó un brinco y salió disparado por los aires. Una huella de luz, como de meteoro, quedó tras él y se desvaneció en seguida. Los aficionados a la contemplación nocturna señalaron aquella noche lluvia de estrellas en el cielo salmantino (págs. 81-82).

Paradójicamente, un piano desafinado suena bien (pág. 118), pero la dimensión espiritual de ese sonido musical lo trasciende. No es la primera vez que Torrente muestra que lo extraordinario no es privativo del misterio y está también en lo cotidiano. También lo extraordinario se ve desde la perspectiva de la identidad cuando su transformación es debida a la fascinación sensual (págs. 132-133). Este deslumbramiento, de origen meramente carnal y de duración temporal transitoria, es un buen paradigma que sirve para explicar cómo en cierto modo se ve a una persona de un modo específico mientras dura en el tiempo ese particular “hechizo” y cómo esa manera de observar al punto de atracción desaparece o cambia radicalmente cuando el hechizo termina, y de este modo se produce una transformación en la identidad, al menos desde el punto de vista de quien la observa. Otro ejemplo más de la vida cotidiana con el que Torrente muestra lo mundano del hecho extraordinario.

Y si mundano resulta este ejemplo, resulta serlo más aún cuando comprobamos que la alucinación que provocan las drogas sirve para explicar que un fenómeno pueda resultar extraordinario (pág. 133) cuando en unas condiciones normales nos resultaría incluso vulgar. El alma de don Juan viaja al cuerpo del intelectual, lo que permite que una mujer se fije en él. Cuando el alma de don Juan regresa a su cuerpo, la mujer siente indiferencia hacia el intelectual. Sin ayuda de don Juan, el intelectual no podrá conquistar a Sonja. Leporello advierte al intelectual que “sólo con la ayuda de Don Juan podrá usted desalojar a Don Juan del recuerdo de Sonja” (pág. 133).

También pertenece a lo extraordinario, por ser un tema de desdoblamiento de conciencia, el momento en que el intelectual se encuentra con unos papeles escritos por él pero con la letra de don Juan, y que constituyen el siguiente capítulo de la novela, semejante en opinión de Antonio Gil al “símil que pudimos ver ya convertido en metáfora en *La saga/fuga de J.B.* de la escritura como trance y del escritor como

médium” (2003: 112-113). De la misma manera podemos referirnos a otro fenómeno particularmente extraño: Leporello tuerce uno de sus ojos hacia el intelectual:

Me miró sin volver la cabeza, y tuve la impresión de que uno solo de sus ojos se torcía hacia mí, mientras que el otro permanecía atento a la exigencia del tránsito. Fue una impresión molesta, la que se debe de sentir ante un hombre que haya logrado alterar el paralelismo de sus dos mitades, que las mueva según su voluntad cada una por su lado. Pero fue una impresión fugaz, porque el ojo estrábico recobró su armonía y algo que pasaba en la calle me distrajo, o algo que había en ella. Ya lo recuerdo: era el biplaza descapotable de Sonja (pág. 134).

No debemos dejar de tener presente que el intelectual está refiriéndose a una impresión, o incluso a un recuerdo, con todo lo impreciso que puedan ser ambos. Cuando el fantasma del padre de don Juan le lleva a un lugar donde están todos los Tenorios, nos encontramos ante otro caso de desdoblamiento cuya experiencia puede emparentarse con lo extraordinario:

Mandaba como antaño; pero no sobre mi voluntad, sino sobre mi ser. Porque mi ser le obedeció y se dejó arrastrar por el mandato sin que mi voluntad participase en el movimiento. Ni siquiera mi ser entero, porque, al sentirme arrebatado, volví la vista atrás y pude ver mi cuerpo en la barandilla del balcón, con la pierna izquierda en el vacío. Era el mío un ser sin cuerpo, aunque su igual, pura forma transparente, como la de mi padre. Era mi propio fantasma el que seguía, por el camino del aire, al fantasma de mi padre, llevado de su mano, hacia un lugar donde una muchedumbre de sombras me esperaba (pág. 163).

Le juzgan por haberse dejado manipular por don Gonzalo y por haberse acostado con una prostituta. Le piden que mate al comendador, pero un cura le dice que lo mate arrepintiéndose después. Y de nuevo Torrente mostrará como si fuera un espejo la figura mítica de don Juan, pues el propio seductor admitirá y en consecuencia, se definirá: “No estoy en pecado; *soy pecado*” (pág. 177).

Pero, en conclusión, a pesar de la presencia de todos estos fenómenos relacionados con lo extraordinario, nos encontramos ante el mismo dilema que con los acontecidos dentro de lo fantástico: si al final de la novela nos percatamos de que don Juan es un actor que interpreta tal figura mítica con la complicidad de Leporello, tales efectos tanto de lo fantástico como de lo extraordinario quedan diluidos o, cuanto menos,

atenuados. Pero esta interpretación tiene sentido si la contextualizamos en el ámbito lúdico en el que esta novela de Torrente, como tantas otras suyas, se desarrolla, contando siempre con la complicidad y con la participación del lector.

Nosotros creemos que el novelista ferrolano se propuso con *Don Juan* reivindicar la condición mítica del seductor y que además lo ha conseguido con creces, a través de la metaforización de un personaje-mito que bajo el papel de un actor se interpreta a sí mismo y a la función que le ha correspondido desempeñar a lo largo de tres siglos de historia literaria. También pensamos que el hecho de presentarlo como un actor que se representa a sí mismo supone en parte su desmitificación, al no actuar como un personaje puro sino condicionado por un papel al que debe guardar fidelidad, aunque sea por una simple cuestión de respeto y obediencia a la tradición. Su condición de actor es, entonces, metáfora de sí mismo y de lo que representa, y también desmitificación de su figura. Por otro lado, el hecho de que el don Juan del autor gallego merezca la reprobación de su saga y esté condenado a vagar por la tierra de manera indefinida con su condición de mito es una significativa muestra de la radical personalidad artística e independencia creativa de su autor: Torrente Ballester.

2. LA SAGA/ FUGA DE J.B. (1972)

La saga/ fuga de J.B. (1972) es la primera novela de un ciclo seguido por *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) y *La Isla de los Jacintos Cortados* (1980) que Alicia Giménez ha denominado "Trilogía fantástica" (1981: 81). El novelista ha explicado en el "Prólogo" del tomo I de su *Obra Completa* que esta novela nació como fruto de un desmembramiento de distintos materiales, pertenecientes a un proyecto que iba a titularse en un principio *Campana y piedra*, que crecieron más de lo esperado en cuanto al desarrollo de lo fantástico se refiere y cobraron autonomía, obligando a Torrente a trabajar sobre ellos y que al final conformarían la futura *Saga/ fuga de J.B.* (1977: 83), cuya organización se complicó después con la inesperada llegada de otros materiales nuevos²¹. En referencia a esos materiales primigenios que habrían de componer *Campana y piedra* Torrente aseguró que al empezar a estudiarlos se sentía con una libertad sólo comparable a la que experimentó mientras escribía *Don Juan*.

Torrente expresó que esta novela surgía con un punto de partida en la realidad: "*La saga/fuga de J.B.* en su mayor parte, está elaborada con materiales que proceden de mi convivencia con el pueblo y las gentes gallegas" (Marco, 1977: 280). Concretamente, el novelista señala en el mencionado "Prólogo" que se inspiró en la ciudad de Pontevedra para elaborar el mítico escenario de Castroforte del Baralla (1977: 77) aunque, en la entrevista realizada por Carmen Becerra, añade otros referentes como Santiago de Compostela e incluso Cuenca (Becerra, 1990: 191). Sin embargo, y en cualquier caso, ese apoyo en la realidad después "empezaba a alejarse de ella quizás más que otras ficciones mías, o, más exactamente, se alejaba para regresar a ella, pero por un camino parabólico" (Marco, 1977: 109). El autor llega a considerarla como un "resumen de mis ensayos anteriores", algo parecido a un compendio de su poética literaria: "Diversas actitudes estéticas ensayadas en otras obras se repetían ahora, pero enriquecidas, coexistiendo unas con otras en nada fácil coyunda. Realismo e imaginación, fantasía y sentido del humor, intelectualismo y lirismo" (Marco, 1977: 109-110). De cualquier manera, este procedimiento de Torrente es clave para demostrar que se trata de un

²¹ Torrente explica con minuciosidad en *Los cuadernos de un vate vago* (1982: 167-192) la lenta gestación de *La saga/fuga de J.B.* desde el momento en que surgió de *Campana y piedra* y llevaba por título *La saga de J.M.* hasta que se independiza de *Campana y piedra*, con los sucesivos títulos de *La saga de J.B.* y *La saga/fuga de J.B.*

novelista con un pie en la realidad y otro en la fantasía, y al mismo tiempo siempre regido por la verosimilitud. Sin ir más lejos, Torrente expresa de manera explícita en *Los cuadernos de un vate vago* su deseo de ajustarse a la verosimilitud narrativa en el momento de escribir la que muchos consideran su obra maestra (1982: 218). Así explica el novelista los parámetros por los que se rigió para crear *La saga/fuga de J.B.*:

Alguna vez he dicho que mi mente, en su modestia, es más o menos cartesiana, y aunque por debajo de mi racionalismo bulla siempre y surja a veces todo lo que hay en ella de disparatado e irracional, me empeño en dominarlo y someterlo a los frenos de la razón. En el caso de *La saga/fuga*, tenía que invertir los términos: dar suelta a la fantasía [sic] y utilizar la razón en los detalles (1977: 92-93).

Con respecto al título, *La saga/fuga de J.B.*, es orientativo acerca de su significado último: la "saga" se refiere a la historia colectiva de Castroforte del Baralla a través del mito de los J.B. y de los Barallobre, la saga familiar más ilustre de la ciudad; mientras que la "fuga" está relacionada con la huida final de todos los personajes y además se inspira en la forma musical "fuga". Así, como dice Ángel G. Loureiro, la novela es "una saga, una narración que consta de varios hilos argumentales que se entrelazan siguiendo la estructura de una fuga musical" (1990: 47).

Castroforte del Baralla, escenario mítico de *La saga/fuga de J.B.*, es -irónicamente, claro está- "la quinta provincia gallega". Se trata de un pueblo flanqueado por dos ríos, uno "malo" y otro "bueno": el Mendo, por el que discurren aguas materiales y el Baralla, por donde pasan las aguas espirituales. De la misma manera que la obra de Torrente discurre entre lo real y lo fantástico, en Castroforte del Baralla sucede lo mismo y, como pasa también en la literatura del autor gallego, los habitantes de Castroforte requieren de los dos polos para poder mantenerse y sobrevivir, y por ello necesitan contar con unos mitos que les den una entidad histórica y a los que poder recurrir como si fueran reales. Ángel G. Loureiro propone tres líneas narrativas predominantes de la novela:

a) Revisión del pasado de Castroforte y sus mitos realizada por José Bastida y confirmación de lo que hay de cierto y lo que hay de legendario en su historia, que incluye el análisis de la veracidad de lo que suponen varias subtramas y que constituyen los episodios más remotos de la ciudad, como la llegada del Cuerpo Iluminado de Santa Lilaila de Éfeso por el mar acompañada de una flota de lampreas, la leyenda de la ocupación mercantil de Argimiro el Efesio, la conquista de Castroforte por los romanos,

el descubrimiento del Cuerpo Santo por el primer Barallobre o las vidas de los cuatro J.B. del pasado: el Obispo Bermúdez (siglos X-XI), el canónigo Balseyro (siglos XVI-XVII), el almirante Ballantyne (siglo XIX) y el vate Barrantes (segunda mitad del XIX) (1990: 48). Si realizamos un recorrido temporal por los sucesos relatados en la novela, desde la llegada de Argimiro el Efesio hasta una mención al sillón que ocupó Camilo José Cela en la Real Academia Española, entonces debemos advertir que nos movemos en un arco temporal de 3.000 años, desde el siglo X antes de Cristo hasta no mucho antes del año 1960.

La leyenda de los J.B. nace de la primera Tabla Redonda, una tertulia formada por importantes personajes nativos de Castroforte del Baralla que se reúnen con frecuencia en un café público de la misma ciudad. La creación de esa leyenda del héroe arquetípico J.B. y la estructura mítico-histórica que rige su destino se deben a don Torcuato del Río, que escoge a cuatro personajes históricos y falsea sus realidades para convertirlos en mitos. También La Tabla Redonda fue iniciada por Torcuato del Río. Bastida, el narrador, desarrolla el discurso histórico *Disertación histórico crítica sobre la Tabla Redonda y el Palanganato; y sobre algunas personas y algunos hechos con ellos relacionados*, comisionado por la moderna Tabla Redonda con el fin de que, a partir de las confusas fuentes de su discurso, explique de manera creíble la leyenda de J.B. Al tiempo que se cuenta una historia se muestra, por tanto, su naturaleza inventiva. Bastida se apoya en textos de distinto tipo, como libros de Memorias, recortes de periódicos, romances o baladas para documentar el pasado mítico de Castroforte y sus J.B.

Según él, en el siglo XVIII don Godofredo Barallobre crea la leyenda de unos personajes del pasado cuyas iniciales de sus nombres respondían a las letras J.B. llamados a conseguir la liberación de Castroforte del dominio de los godos y que son cuatro: el Obispo Bermúdez, el canónigo Balseyro, el Almirante Ballantyne y el vate Barrantes, que constituían reencarnaciones de un mismo ser, el cual se seguiría reencarnando en personas que tuvieran esas iniciales hasta que llegara el encargado de conseguir la independencia de Castroforte y así liberarla del poder opresivo de los godos, que son los habitantes de la vecina Villasanta de la Estrella y están representados por la Iglesia y el Ejército y son los principales enemigos de los nativos de Castroforte, que son celtas. La liberación comprende todos los frentes, desde el político hasta el sexual, y por ella se lucha desde el año mil hasta el mismo siglo XX. La mitología de Castroforte

señala que los cuatro J.B. históricos dieron su vida por defender a Castroforte del dominio de los godos. Algunos de los godos más destacados son la familia de los Bendaña, los eclesiásticos don Asclepiadeo, don Asterisco, don Apapucio, don Amerio y don Asclepiadeo -reencarnaciones todos ellos del pasado de don Acisclo-, la cupletista Carolina Soto o la mencionada Santa Lilaila de Éfeso.

De modo que el definitivo liberador de Castroforte se le reconocerá por ser alguien cuyas iniciales de su nombre son J.B. En el presente de la novela hay tres personajes que responden a esas iniciales: el profesor Jesualdo Bendaña, el aristócrata Jacinto Barallobre y el también profesor José Bastida. No deja de ser irónico que sean vistos como héroes un individuo perteneciente a una familia de la ciudad rival Villasanta de la Estrella y que pondrá todo su empeño en acabar con todos los mitos de Castroforte (Bendaña), otro que en el fondo resulta ser un traidor (Barallobre) y el de conducta moral más intachable, pero antihéroe como veremos (Bastida). Sin embargo, a pesar de todos estos inconvenientes, sobre estos tres J.B. recae la mirada de toda la población civil de Castroforte, pues uno de ellos será teóricamente su liberador. La leyenda también dice que los J.B. del pasado que no lograron la independencia para Castroforte tuvieron que huir por el río Baralla hacia el mar hasta llegar al Círculo Oscuro de las Aguas Tranquilas y permanecer allí hasta que algún J.B. del futuro consiguiera liberar a Castroforte de los godos. En el presente de la novela, Barallobre tendrá también que realizar esa huida. A pesar de la minuciosidad de los documentos, no hay que perder de vista que el lector no puede dejarse guiar por la veracidad de esas fuentes ya que forma parte del juego de la ambigüedad de la novela, dado que pueden ser un invento de Bastida.

Como señala Knickerbocker, Bastida asume la identidad de cada J.B. en cada momento histórico en que realizaron su gesta de intentar la liberación de Castroforte para compartir su gloria, que consiste “no tanto en la verdad histórica de sus acciones como en la mitificación de éstas” (1995: 407) y así “intenta alcanzar un lugar, un papel, una importancia sociales, aunque sea tan sólo dentro del reino de su propia conciencia y ante el lector” (1995: 407) -todo ello, como veremos, para suplir su baja autoestima- hasta el punto de estar dispuesto a morir en los Idus de marzo, dado que la leyenda castrofortina indica que los J.B. mueren siempre en dicha fecha.

Los godos que controlan Castroforte mantienen en secreto la existencia de la ciudad, puesto que la han privado de existencia administrativa y no figura en ningún mapa al menos desde la época de la Restauración. Además, son los principales sospechosos del robo de la reliquia de Santa Lilaila de Ésfeso y también tratan de hacer desaparecer la estatua del Almirante Ballantyne, erigida en el siglo XIX por la mencionada organización de nativos La Tabla Redonda debido a su firme lucha en defensa de la independencia de Castroforte. Esa estatua simboliza la historia real y legendaria de Castroforte y el propósito de los godos al intentar retirar la estatua es la de anular el mito histórico de Castroforte, de raigambre céltico, y de esta manera, a consecuencia de la pulverización de su tradición, la propia existencia de Castroforte quedaría amenazada. Este será el comienzo de las luchas entre nativos y godos por el control de la mitología creada por la primera Tabla Redonda cuando al frente de ella se encontraba don Torcuato. Algunos de esos nativos de Castroforte que intuyen el relevante papel simbólico de la estatua del Almirante -entre ellos el director del periódico *La voz de Castroforte*, Parapouco Belalúa- le piden al profesor Bastida que prepare, con el fin de impedir su desaparición, un trabajo histórico sobre La Tabla Redonda y el Almirante que, en opinión de Carmelo Urza constituye, a la vez que “el núcleo de *La saga/fuga de J.B.*”, “una parodia del regionalismo gallego del siglo XIX” (1991: 57). Entonces los nativos se situaron a favor de la postura tomada por don Torcuato y La Tabla Redonda, mientras que en el lado opuesto se ubicaron los godos y sus esposas.

No hay que perder de vista algo importante: la mencionada revisión de los mitos castrofortinos de la novela es de carácter irónico puesto que el propio Torrente señala que en *La saga/fuga de J.B.* no hay ninguna tradición ni leyenda popular gallega “en estado puro”:

[...] En estado modificado sí hay alguna, como la tradición del paso de los griegos por Galicia, la llegada por mar de algunos santos, la de ciudades hundidas -aunque en mi novela esté cambiada, puesto que se va por el aire-. También hay personajes históricos transformados, como el hereje Prisciliano convertido en el obispo Bermúdez, etcétera. Hay también hechos históricos concretos, como la rebelión de los navegantes en Bayona contra la Inquisición porque se les prohibía comerciar con puestos protestantes (Roig, 1975: 48).

La operación que realiza Torrente consiste entonces en crear mitos atlánticos y célticos a partir de materiales legendarios locales -gallegos- para dotar a Castroforte -Galicia- de un imaginario mítico similar al de otras ciudades del litoral. Villar Dégamo señala que “la sensación de carencia de un auténtico mito atlantista le lleva al autor a proyectar todo un imaginativo complejo y fantástico pero a la vez reconocible, con múltiples referencias históricas y una esperanza de redención” (2001: 48). Por su parte, Isabel Torrente Fernández advierte que Bastida traza mediante su imaginación “la memoria colectiva de los habitantes de Castroforte” (1997: 106). Éstos, a su vez, se interesan por conocer su historia y su pasado, ya que en él se encuentra la esperanza de poder salvar su presente. Entonces, mito e historia se fusionan, y lo imaginario cumple una función social dado que “un factor fundamental para la cohesión social es precisamente una imagen del mundo integrada” (1997: 110). Torrente Fernández señala en otro trabajo algunas funciones del mito en *La saga/fuga de J.B.* como “la de la supervivencia material, la utilización política, la esperanza en varios tipos de liberaciones y también la de dotar de cohesión a una sociedad” (2010: 128). Por último, Alicia Giménez cree que la función del mito, de cualquier mito, es muy específica en *La saga/fuga de J.B.*: “la novela es la recreación y destrucción continua del mito que encuentra así la razón de su existencia” (1981: 73).

b) La segunda línea enunciada por Loureiro ya es más cercana a los hechos que se cuentan en la novela, aunque no puede explicarse sin sus antecedentes pasados, ya que trata de desentrañar quién es el J.B. mesiánico actual a partir de los distintos J.B. que han pasado a lo largo de la historia de Castroforte. A ello se suman las luchas que siguen persistiendo en el tiempo entre los nativos de Castroforte y los godos (1990: 48). Habría que señalar que, posiblemente, esa encarnación mítica, los J.B. no hubiera surgido si no existieran las luchas entre los nativos y los godos.

Precisamente los godos, junto con los curas -enemigos de lo fantástico-, son los oponentes de la leyenda de J.B. Uno de los partidarios más representativo de los godos es el cura local don Acisclo. El mismo creador de la leyenda, el nativo y racionalista don Torcuato, niega la veracidad de la leyenda en favor de la razón, aunque la considera necesaria por razones pedagógicas y políticas. Al mismo tiempo, don Torcuato es un firme defensor de liberar a Castroforte del dominio de los godos. No hay que perder nunca de vista que todas estas informaciones las recibe el lector a partir de los confusos

datos que ofrece Bastida y que forman parte del ludismo de la novela originado a partir de la confusión de las fronteras de la realidad y la ficción. Don Torcuato interpreta el fantástico lugar "Más Allá de las Islas" en el que descansan los J.B. del pasado como Estados Unidos, que propone como modelo de país individualista y emprendedor. Aunque sea un personaje empirista, escapa, como todos los demás, de los límites de nuestra lógica racional. No niega el valor del mito, pero sí lo interpreta de modo diferente al resto, mostrando que en el fondo también cree en la leyenda de J.B., puesto que se interesa por la cultura de Castroforte y sus mitos. No en vano el puesto de don Torcuato en la Tabla Redonda es el de Rey Artús. Y además, cuando muere el vate Barrantes, don Torcuato ensalza su memoria. Pero al final, parece descubrirse que la creencia de don Torcuato en J.B. era falsa, con lo que se subraya el propósito de Torrente de jugar a lo largo de toda la novela con el lector a confundir la realidad con la ficción.

Es importante señalar que Castroforte espera que el J.B. liberador de la ciudad provenga del mar, un espacio mitificado como un regenerador paraíso feliz frente a la tierra, que representa el dominio hosco de la represión y el poder. El mar está considerado como un espacio mítico desde que muchos siglos atrás llegara a Castroforte la barca con el Cuerpo Santo e incorrupto de Santa Lilaila, que sirvió para dotar de una identidad propia a Castroforte.

Carmelo Urza distingue dos clasificaciones de J.B.: Los J.B. más evidentes son aquellos a quienes corresponde el rango de mitos históricos: los supuestos héroes que lucharon militarmente por la independencia de Castroforte, que serían el Vate Barrantes, el Almirante Ballantyne, Jacobo Balseyro y Jerónimo Bermúdez; mientras que el segundo grupo de J.B., más recientes en el tiempo de la historia de la novela, son "los *creadores* de los mitos, o quienes convierten los mitos en historia o mitifican la historia" y en este grupo se encuadrarían Torcuato del Río, Jacinto Barallobre y, por supuesto, José Bastida (1991: 69).

c) La tercera línea señalada por Loureiro alcanza al presente de la historia y se extiende a lo largo de toda la novela, pues trata de la relación amorosa entre Bastida y Julia, que desempeñará un papel muy importante al final de la obra, en la llegada del día de los Idus de marzo en el que sucede la última levitación de Castroforte y por tanto se espera la anunciada muerte de Bastida (1990: 48). No obstante, Bastida y Julia se salvan al quedarse en tierra mientras Castroforte se disgrega de la tierra y comienza a ascender.

Knickerbocker considera ambiguo este desenlace, porque puede interpretarse como un acto de cobardía de Bastida, dado que al huir de una sociedad está negando su problemática relación con ella, pero también como un acto de fe en sí mismo al repudiar los valores ideológicos de Castroforte (1995: 411). Guirado cree que la levitación de Castroforte se debe a un deseo de huida del mundo real (2003: 139). Sin embargo, Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres interpretan este desenlace de una manera más optimista: Bastida ha podido escapar a tiempo de una ficción como es Castroforte y de sus habitantes, que tan ficticios se creen como ella; pero como Bastida sabe que él es real se fuga “y se dispone a vivir y a ser él mismo, libre de la leyenda opresiva” (2000: 242). Esta interpretación nos recuerda, por otra parte, a la independencia que también adquiere el don Juan de Torrente cuando desobedece a la saga de los Tenorio y éstos le expulsan de la misma.

Loureiro señala que lo más importante del final de la novela no es la desmitificación o el cumplimiento de la predicción de un mito ni tampoco la muestra de la naturaleza textual de Castroforte, “sino el poder de la ficción [...] el duelo último[entre] la ironía (reflexiva) y el juego (creativo)”, con la victoria del juego (2010: 92).

Loureiro también advierte que estas tres líneas argumentales por él indicadas se van entremezclando poco a poco a lo largo de la novela (1990: 48-49). No hay un desarrollo temporal lineal y continuo de los hechos, porque a Torrente le gusta jugar con el tiempo de la novela y son muy frecuentes los saltos de delante hacia atrás en la historia. No obstante, la novela abarca sucesos que proceden de épocas que se extienden a lo largo de 3.000 años -desde la llegada de Argimiro el Efesio, en el siglo X a. de C. hasta casi el presente, alrededor de 1960, con la huida de las lampreas del río Mendo debido al robo del Santo Cuerpo de Lilaila de Éfeso, trasunto del mito jacobeo- y todos esos hechos se combinan y se alternan en un discurso narrado por José Bastida.

En cuanto al problema del tiempo y del espacio en la novela, Bel Ortega señala que Bastida nos impone los suyos propios dado que no existe una única realidad sino muchas posibles realidades que rompen las fronteras del espacio y del tiempo (1981: 15-16). Añade que “la destemporalización de los acontecimientos es acorde con el carácter mítico de la novela” al tiempo que señala la existencia de cinco tipos de tiempo diferentes en la novela: tiempos míticos, como el de La Tabla Redonda; tiempos de la historia más o menos lejana, como la época de finales del siglo XIX; tiempo de la acción

de la novela, más centrado en el presente, como lo son las actividades de J.B.; el tiempo futuro con el que llegará la liberación de Castroforte de los godos y, por último, “impregnándolo y dominándolo todo está la idea de “un eterno retorno”, una concepción cíclica de la historia” (1981: 16).

Por su parte, Alicia Giménez resume en pocas palabras -en un loable esfuerzo- los temas que a su juicio se encuentran en *La saga/fuga de J.B.*: “el humor, el lirismo, la fantasía, la irrealidad, el alma colectiva, el mito, la leyenda, la historia y el universo gallego”, y a esos temas añade unos componentes que considera que los completan: “la parodia, el problema de la identidad, el sexo, la teología, y todos los anexos parodiables - psicología, antropología, política, etc.-” (1984: 107).

El propio Torrente señala la existencia de “un cruce de temas [...] un haz de temas primordiales y un haz mayor de temas secundarios que se esbozan, según mi procedimiento general, en un personaje, en un acontecimiento, etc.” (Becerra, 1990: 104). Entre los temas principales, Torrente señala el del mito, presente según él en su obra en *El golpe de estado de Guadalupe Limón* y *El retorno de Ulises*, novela y drama, ambos de 1946 (Becerra, 1990: 104).

Muchos personajes de Torrente no son unívocos ni estables. Para escribir, Torrente toma los materiales de la realidad, y más específicamente de su realidad, de los paradigmas culturales de una época y una experiencia -no sólo biográfica, sino también bibliográfica y literaria- que serán determinantes en el modo de representación y configuración de los personajes. Más todavía si se trata de un autor intelectual, en el que prevalecen esos modelos culturales, aunque después configure un clima de ambigüedad y de juego por parodiarlos. Por ello, *La saga/ fuga de J.B.* es una novela experimental pero es también una superación de la novela experimental en tanto que la parodia. Incluso puede verse como el resultado de una fórmula que el escritor ha buscado tras el fracaso de otras más convencionales. En ese sentido sí que estaría justificado calificar a *La saga/ fuga de J.B.* como novela experimental.

Pero siendo estrictos, *La saga/ fuga de J.B.* no es tanto una novela experimental como una parodia y superación del uso estéril que muchos autores del momento dieron a esta modalidad literaria, y por otro lado, es un homenaje a la vertiente más creativa y productiva del experimentalismo. Su publicación consagró definitivamente -por desgracia muy tarde- al escritor ante la crítica, y tuvo una extraordinaria acogida, en

parte porque el público lector español ya había comenzado a asimilar el “boom” de la novela hispanoamericana. Estos hechos motivaron a algunos críticos a pensar, a nuestro parecer equivocadamente, en una influencia del realismo mágico en la novela, que trataremos en un capítulo posterior. Cuando se le pide a Torrente una definición sobre *La saga/fuga de J.B.* responde: “No sé. Yo mismo no sé lo que es” (Suardiáez Espejo, 1996: 126).

Sin duda, uno de los objetivos primordiales que se propuso Torrente a la hora de elaborar esta novela es la creación de un ambiente propicio capaz de racionalizar el misterio y, a la vez, indagar en los aspectos misteriosos de la realidad. Para ello se sirve de su imaginación, no sólo poética y creadora, sino también intelectual, pues las lecturas y los conocimientos del escritor se incluyen también en su propia experiencia. De hecho, Torrente no tiene ningún reparo en afirmar que se trata de la más intelectual de todas sus novelas (Amorós, 1973: 4). De esta forma, el autor crea un mundo mágico en el que todo responde a su "principio de realidad suficiente" y, por lo tanto, resulta verosímil: a partir de ahí, los hechos más disparatados, como la presencia de un loro que pronuncia discursos o la misma levitación de la ciudad, acaban siendo creíbles para el lector dentro del marco ficticio de una novela. Según Becerra, el objetivo que su creación persigue es lograr que "lo ilógico, lo irracional, lo inexplicable y lo contradictorio, que forman parte del universo de lo real", constituyan algo cuya existencia "sea considerada como una necesidad vital e indispensable" (1994: 20). Se trata, en definitiva, de una literatura intelectual y culta que el autor compatibiliza con una actitud lúdica en el uso de la fantasía. El autor se siente libre de ataduras, sobre todo de aquellas que impone el realismo más pedestre, y crea un espacio mágico y mítico en donde cabe tanto el realismo como la fantasía, el intelectualismo como el humor; y en donde todo es posible: desde el rigor hasta el disparate, desde lo dramático hasta lo grotesco. Y ese mundo fantástico, además, está sustentado tan solo en las imágenes que produce el lenguaje.

Torrente no ha perdido la ocasión de señalar que el mundo que aparece en *La saga/fuga de J.B.* no difiere del que pueda observarse en el resto de su obra y sus procedimientos utilizados no resultan novedosos: “La única evolución visible es la vuelta a posiciones anteriores, abandonadas por timidez o por conciencia de fracaso [...] Muchas veces me sentí desalentado e intenté cosas que no me iban [...]” (Amorós, 1973: 14). También, por supuesto, comparte la condición galaica con otras novelas suyas,

aunque aquéllas son gallegas “por los materiales” mientras que *La saga/fuga de J.B.* lo es ante todo “por el espíritu” (Amorós, 1973: 14).

A pesar de que esta novela probablemente sea aquella en la que Torrente ha liberado su fantasía de cualquier atadura, no resultaría ocioso hacer de *La saga/fuga de J.B.* una lectura en clave realista, más específicamente como una metáfora sobre la España de la época -es decir, el franquismo- con las actitudes de quienes ostentaban entonces el poder y sobre un clima moral determinado, y así lo asevera el propio escritor: “Al fondo está, quieta y terrible, la realidad española” (Amorós, 1973: 14). Por ejemplo, la propia levitación final de Castroforte podría leerse como un símbolo de un país ocupado por sus nativos -partidarios de la república- que deseara liberarse de la opresión por parte de unas figuras autoritarias, en este caso los godos -metáfora de los franquistas-. Las autoridades civiles y religiosas de *La saga/fuga de J.B.* también tienen así su correlato real en la situación política que vivía nuestro país en las primeras décadas de la postguerra, con la galería de imposturas, situaciones injustas y mezquinas e intereses corruptos que aparecen en la novela reflejadas en la permanente censura, la represión sexual, el autoritarismo caciquil, la dominación religiosa de los eclesiásticos y la persecución del disidente. Pero esta lectura en clave nacional no es incompatible para el novelista con otra lectura local, exclusivamente gallega -siempre y cuando se entienda que también se nos habla de la Galicia del medio siglo- en la que, al igual que en su marco nacional, también está presente la guerra civil “aunque esté visto caricaturísticamente” (Roig, 1975: 48). Torrente explica que para él *La saga/fuga de J.B.* “es una novela realista contada en broma. Hay mucho más de lo que parece en la realidad” (Roig, 1975: 48). Al mismo tiempo, advierte que “es la obra que he escrito con más libertad. Me liberé de mis propios prejuicios literarios” (Roig, 1975: 49).

Castroforte del Baralla sirve de epicentro de desmitificación de los mitos de la España de los años cuarenta y cincuenta. Alicia Giménez considera que este sistema de desmitificación no aparece casi nunca en la obra de Torrente, que en *La saga/fuga de J.B.* “ha preferido desarrollar su teoría filosófica abstracta, a hacer denuncia social por vía de la desmitificación” (1984: 180). Según ella, Torrente invita al lector a observar el sistema de mitificaciones con cierto relativismo para no convertir al mito en objeto de dogma: “La mitificación no puede llegar a ser un sistema de manipulación, y por eso debe llevar implícita la posibilidad de su propia disolución”, aunque “sí es un arma

imaginativa lícita contra una arma coercitiva absurda: mitos contra mitos” (1984: 180). Por eso los castrofortinos viven de espaldas a los mitos oficiales de la ciudad, como la religión, el orden y la obediencia, y de esos mitos se defienden inventando otros nuevos; de este modo, Giménez entiende que en *La saga/fuga de J.B.* “se desmitifica (con medios a su vez desmitificados), pero [...] es una fuente continua de producción de nuevos mitos [...]” (1984: 181). Entonces, según ella, el mito no es sólo político sino un acicate para la fabulación: “es la reafirmación del triunfo que supone la literatura sobre la creencia o la explicación, un proceso de feliz deformación que subsigue a la génesis misma de lo mítico” (1984: 181).

De todos modos, la presencia de la fantasía y del humor -sobre todo este último- sirven de elementos desmitificadores. Como indica Joaquín Marco, “se produce una desacralización de cualquier elemento que entra en el juego de la novela. Por ejemplo, el papel que el novelista otorga a la guerra civil española de 1936” (1977: 75). Sin embargo, señala Marco, la vida de los personajes discurre al margen de los dramatismos “por los cauces trazados hacia el pasado y hacia el futuro” (1977: 75), como si fueran esclavos de esa mitología de la que no pueden escapar. Para este crítico, el mundo cerrado de *La saga/fuga de J.B.* es “a la vez un mito [...] cuya necesidad viene justificada por el ser colectivo, aunque, como tal mito, es socavado desde sus orígenes por la ironía del autor que acaba destruyéndolo” (1977: 79).

Hickey coincide con Marco en la visión del mundo completo y hermético que Torrente narra en su novela, así como en su carácter desmitificador “porque además de mostrar una comunidad que espera al mesías, su salvación, la vuelta al paraíso [...] se expone que el pueblo cree en imposibilidades, que su historia es falsa y anticientífica, que vive aislado del resto del mundo o que quizá no existe” (Becerra, 1982: 243).

Dionisio Ridruejo ha establecido que se puede hacer una lectura de *La saga/fuga de J.B.* en tres niveles diferentes: “el literario experimental, el de la fabulación simbólica y el de la pura invención o potenciación imaginativa” (1980: 182). Muchos críticos han considerado que esta novela de Gonzalo Torrente Ballester es su principal aportación a la renovación del panorama de la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX.

Marco señala que con *La saga/fuga de J.B.* Torrente demuestra que “en una novela cabe cualquier clase de material si dicho material se halla suficientemente integrado a la naturaleza misma de la narración” (1977: 76).

Los elementos de esta novela que han llamado más la atención a Santos Sanz Villanueva son "sus recursos imaginativos, su problemática intelectual, su fantástica concepción del espacio y del tiempo, sus variados registros técnicos, su reivindicación del humorismo y su desenfadado empleo de los mitos" (1984: 95). Cree el crítico literario que esta novela no busca ser un "best-seller", sino tan solo un lector que dé rienda suelta a su imaginación y se entregue "a un planteamiento exigente del relato y a las muchas posibilidades intelectuales y lúdicas que ofrece" (1984: 95).

Con muy buen Juicio Alicia Giménez observa que con *La saga/fuga de J.B.* Torrente "no descubría por fin su estilo literario, sino que llevaba a sus últimas consecuencias lo que había sido siempre la síntesis de su pensamiento y la inclinación natural de su pluma" (1984: 100).

Tampoco ha faltado quien ha encontrado el parentesco cervantino de esta novela. Así, Ángel García Galiano emparenta *La saga/fuga de J.B.* con *El Quijote* "desde el mismo título: ese carácter de saga, de epopeya, que remite como fuente primordial de ambas novelas a los relatos épico-caballerescos, y también en lo que tienen las dos de mundo autónomo, autosostenido, coherente en su disparidad imaginativa" (2005: 156). Por su parte, Ángel Basanta considera que la grandeza de *La saga/fuga de J.B.* "está en su creativa reinterpretación de la tradición cervantina de novelar" (2003: 98).

Estévez Molinero es el único, que sepamos, que se ha atrevido a relacionar a Bastida con *El Lazarillo de Tormes* y lo ha hecho con muy sólidos argumentos. En primer lugar porque Bastida, como el pícaro, es un antihéroe (1981: 106); en segundo lugar porque "utiliza la treta del engaño y del autoengaño de la ficción para superar sus problemas nutritivos, económicos, sexuales, sociales, etc." (1981: 105) y también porque cuenta una historia, la de su vida, que nadie que no fuera él estaría dispuesto a contar por tratarse de un pobre hombre: "El pícaro narra su historia para afirmarse a sí mismo y aseverar que él no es inferior a los demás" (1981: 106).

2.1. LA IMAGINACIÓN DE BASTIDA

Todas las historias referentes al pasado mítico de Castroforte, todo lo que en apariencia es real -los acontecimientos reales narrados por historiadores e incluidos en el discurso de Bastida-, en realidad no es real porque todo parte la imaginación de Bastida;

no obstante, a la vez que fantástico es verosímil de acuerdo a lo que exige lo que él entiende como el “principio de realidad suficiente”, y también por su condición de novelista con un pie en la realidad y el otro en la fantasía. También parten de su inventiva, como es lógico, los J.B. a los que caracteriza y que protagonizarán la historia mítica de Castroforte. En varias ocasiones Bastida admite la arbitrariedad de su discurso, y sólo la presencia de Julia da sentido a sus excentricidades imaginarias. No en vano se salvará junto a ella en tierra firme de la levitación de Castroforte, como si ambos al final de la novela optaran por situarse en el espacio de la razón y de lo real y dejaran a la fantasía y a Castroforte volatilizarse a sus anchas. Este es, al fin y al cabo, el mismo proceso que sigue Alonso Quijano en *El Quijote*, el de la racionalización. Torrente explica de la siguiente manera cómo pensó en José Bastida como narrador de su novela:

[...] Yo tengo una cabeza racionalista, rectilínea, y la novela no la podía escribir de forma rectilínea. Entonces inventé la cabeza de José Bastida y en ella decliné la responsabilidad de la narración. Con mi cabeza habría empezado mil años antes de Jesucristo y habría construido una tripa amorfa (Roig, 1975: 47-48).

En el “Prólogo” a su *Obra Completa*, Torrente explica que necesitaba crear un personaje de perfil fantaseador para contar una historia disparatada que hubiera resultado inverosímil sin esa figura intermediaria. Por ello eligió a Bastida como personaje principal de *La saga/fuga de J.B.* después de haber descartado a Barallobre en el último momento:

Llegué a la solución por puro raciocinio, que puedo resumir en pocas proposiciones: organizar racionalmente una materia fantástica, pero contarla saliéndome de las coordenadas habituales del tiempo y del espacio. Ahora bien, *eso no podía hacerlo yo*, no podía hacerlo mi mente cartesiana. *Tenía que contarlo otro*. A partir de esta decisión, sólo me quedó el examen de mis personajes, a ver quién de entre ellos poseía la mente idónea para contar aquella historia como la historia requería. Eliminados unos y otros, me quedaron Barallobre y Bastida, y quizás en la determinación final haya influido, más que el recto juicio estético, la simpatía personal: me quedé con Bastida (1977: 93).

Arranca *La saga/fuga de J.B.* con un *Incipit* en el que se informa del robo del Cuerpo Santo, seguido por la “Balada incompleta y probablemente apócrifa del Santo Cuerpo Iluminado”. Posteriormente podemos leer el primer capítulo que consta del monólogo de

José Bastida, que hablará también en parte del capítulo tercero, y en la coda; mientras que un narrador impersonal ocupa todo el capítulo segundo y parte del tercero. No obstante, Torrente señala que “Bastida es el narrador único de *La saga/fuga de J.B.* aunque se disimule en la segunda y en la tercera personas” (1973: 14).

Bastida es un personaje marginal, feo, indigente, con muy baja autoestima y a la vez con una capacidad fabuladora tan grande que a veces no puede controlar y que le convierte en el narrador principal de la historia. Dadas sus características físicas, parece que Bastida es en principio la antítesis de lo que se espera del protagonista de una saga, y ahí tenemos quizá la primera ironía desmitificadora de la novela: Bastida tiene mucho más de anti-héroe que de héroe. Juan José Guirado opina que Torrente inventa a Bastida de un modo semejante al empleado por Cervantes cuando inventó a Alonso Quijano; es decir, lo coloca en una situación vital muy penosa que le obliga a buscar cobijo en una vida interior que resultará determinante para el resto de la historia (2003: 139). Por otro lado, Ángel Basanta cree que, al igual que Alonso Quijano, Bastida moldea su vida a su gusto con su imaginación, y que de la misma manera que Alonso Quijano se aprovecha de su imaginación para inventar a don Quijote, Bastida hace lo mismo con la suya para inventar a los J.B. y demás fantasías de *La saga/fuga de J.B.* (2003: 94).

Saramago añade a los comentarios de Guirado y de Basanta algo importante: Bastida es en efecto un personaje quijotesco pero, al contrario que don Quijote, “nunca dejará de ser quien es para convertirse en otro” (1997: 19). Sin cambiar el mundo exterior, enriquecerá su mundo interior.

Mientras consulta documentos sobre el pasado mítico de Castroforte, Bastida se inventa a cuatro interlocutores con los que empieza a dialogar y que aprovecha para introducir en la narración como si fueran personajes reales y que, como dice Carmen Becerra, son “hipóstasis de sí mismo, a través de las que proyecta, todavía de manera tímida, la riqueza de su mundo interior” (“Real, fantástico o virtual”, 2001: 143). Esos interlocutores son el lingüista Bastide, el caballero inglés Bastid, el poeta Bastideira y el anarquista Bastidoff. Saramago coincide de alguna manera con Becerra porque sostiene que lo que hace Torrente es crear cuatro personalidades distintas para formar después con ellas “un yo nuevo” (1997: 19). Para Gil González, los interlocutores “son signos del proceso fabulador y no de la obra de ficción realizada, y ya dotada de existencia por sí misma” y por ello los J.B. serán las “proyecciones imaginarias definitivas” de Bastida

(2001: 77). Lo cierto es que nadie duda de la existencia de los J.B., pues los castrofortinos los asumen como figuras del pasado de la ciudad desde que Bastida los introduce en sus conversaciones con los interlocutores y los dota de un papel fundamental tanto en el presente de Castroforte como en su pasado plagado de mitos.

Según Knickerbocker, Bastida crea a Bastid porque encarna al burgués adinerado, dado que él atraviesa por penurias económicas; a Bastidoff porque es simpático, resuelto e inconformista ante las dificultades, mientras que Bastida es tímido; a Bastideira por ser un brillante poeta, que evidentemente contrasta con él por considerarse un poeta fracasado y, por último, a Bastide, que como reputado gramático es capaz de alzar su voz como conciencia crítica de la sociedad, algo para lo que Bastida, debido a su apocado carácter, se siente incapacitado para hacer. Así pues, todos estos interlocutores son al fin y al cabo versiones idealizadas de lo que a Bastida le gustaría ser: una persona socialmente valorada y reconocida (1995: 403-404) al tiempo que nos recuerdan a las vacilaciones cervantinas con el nombre de de Alonso Quijano al comienzo de *El Quijote*. Knickerbocker considera que “mientras [...] los demás homolocutores se presentan irónicamente, es la voz de Bastide la que funciona como conciencia acusadora del protagonista, y sus opiniones son las que José estima más” (1995: 404). También cree “que la autoexpresión de José mediante un idioma poético personal es un ejercicio de voluntad cuya meta es la creación de una identidad” (1995: 404).

Esos interlocutores, como acabamos de señalar, serán sustituidos después por los Jota Be cuando Bastida toma conciencia durante una sesión de espiritismo de que éstos últimos son la esencia del pasado mítico de Castroforte y de que él mismo, por responder su nombre a las iniciales J.B., forma parte de esa saga mítica e inmortal: el obispo Jerónimo Bermúdez, el nigromante Jacobo Balseyro, el almirante John Ballantyne, el vate Joaquín María Barrantes, el profesor Jesualdo Bendaña y el aristócrata traidor Jacinto Barallobre. Los J.B. responden también a la misma necesidad psicológica que los interlocutores, pero pueden cubrir aún más sus carencias y resultar desde el punto de vista narrativo más fértiles que los otros, y por eso finalmente Bastida se queda con los J.B. Cuando los J.B. cobran una entidad narrativa suficiente sustituyen de manera definitiva a los interlocutores, lo que sucede al final del capítulo I. Bastida quiere dar la impresión al lector de que se trata de un juego, pues dota a la escena en la que piensa en los J.B. legendarios de ambigüedad, como si él no fuera dueño de su imaginación:

Evidentemente yo hubiera podido escoger como interlocutores particulares al Obispo Bermúdez y al Canónigo Balseyro, al Almirante Ballantyne y al Vate Barrantes, bien uno a uno, o por parejas, o, digamos, en equipo. Pero es el caso que no se me ocurrió escoger, acaso porque entonces no estuvieran de moda todavía. Hablando con propiedad, no se me ocurrió absolutamente nada, es decir, que aquello no fue cosa de mi voluntad consciente (pág. 35).

Bastida inventa a los J.B. por un deseo de comunicación y para multiplicar su personalidad tan poco valorada por él mismo, pero también se percibe la intención de Torrente de crear un personaje no unívoco, aunque todos esos J.B. sean trasuntos del mismo Bastida. El boticario de Castroforte, don Perfecto Reboirás, sugiere a Bastida que él puede pertenecer también a la saga de los J.B., algo que entusiasma a Bastida dado que ni más ni menos le convertiría en un héroe mítico capaz de trascender el tiempo y liberar a Castroforte de la dominación de los godos.

Los J.B., además, investigan sobre un fondo de leyendas y tradiciones locales, pero esa investigación no es otra cosa que una invención más de Bastida, quien inventa toda la historia de los J.B. y también todo lo referido al pasado mítico de Castroforte. Sin embargo, Bastida se encontrará con otros personajes como Barallobre, don Perfecto y su loro que pretenderán competir con él como responsables de la invención de los J.B. y de los mitos de la ciudad. Al final tendremos un J.B. protagonista colectivo formado por la suma de los J.B. legendarios cuya voz narrativa se confundirá con la de Bastida.

Ángel García Galiano considera que el discurso de Bastida es postmoderno, dado que desde el comienzo de la novela “asume como base de configuración caracteriológica la del juego de identidades (el “¿quién soy yo?”, de la postmodernidad, frente al “yo sé quién soy” de don Quijote, que funda la modernidad)” (2005: 156-157) cuando se desdobra en sus interlocutores para ser después sustituidos por los J.B., que “descubre” en su función de médium. Además, señala que “esta reflexión sobre el problema de la identidad del hombre, y, por ende, de lo real de la realidad [...] enraíza con las claves más hondas de la novela cervantina” (2005: 157).

Por otro lado, en el monólogo que realiza Bastida en el primer capítulo, parece que se siente movido por los hilos de una instancia superior, como si tuviese la impresión de ser un personaje dentro de una obra literaria. Las ideas de cada uno de los J.B. pertenecen en el fondo como ya hemos sugerido a Bastida -como comparten las iniciales de su nombre

es fácil suponer que se trata de una serie de alter-ego realizado por su subconsciente- y todos ellos piensan y actúan según la voluntad de Bastida, pues él los ha inventado y los ha creado. El hecho de que pueda combinar sus nombres de manera espontánea implica, según Knickerbocker, “la falta de individualidad de estas figuras, que subraya su índole meramente ideológica” (1995: 407). Son personajes imaginarios porque Bastida es el único que puede verles y hablar con ellos -en palabras de Loureiro, lo “fantástico privado”: sólo unos pocos personajes tienen acceso a la fantasía (1990: 34)-, pero Torrente juega al juego de la novela, que es la confusión entre realidad y ficción y la invitación al lector para que dude y cuestione todo lo que se le está contando, y que incluso cuestione también la posibilidad contraria de lo narrado; esto es, la ambigüedad. El juego se basa en crear un estado de confusión en el lector para hacerle creer que todo se trata de una fantasía nacida de la imaginación de Bastida y a la vez, reforzar la verosimilitud de la aparición de los J.B. al mostrar que pueden ser vistos por alguien.

Como sucede en bastantes ocasiones con las invenciones de Torrente, tienen su base en las narraciones y leyendas célticas que escuchaba de niño en su casa:

[...] De niño se contaba en mi casa el cuento de alguien, muerto ya, que se valía del cuerpo de otro para hablar [...] En *Don Juan*, me valgo de ese ardid para mantener la narración en primera persona. En *La saga/fuga de J.B.* es una cosa completamente distinta: el vivo viaja por las personalidades de vivos y de muertos, y no en sentido diríamos espiritista, porque lo que sucede es que no hay más que un J.B. e infinito número de hipóstasis. Es uno de los juegos fundamentales de la novela y el que quiera verlo de otro modo, allá él. Naturalmente, se trata, como otros de la misma novela, de un juego perfectamente intelectual y paródico (Amorós, 1973: 4).

Bastida experimenta varias alucinaciones a lo largo de la novela, muchas de ellas motivadas por el hambre debido a la rigurosa dieta a la que le somete el Espiritista. Pero cuenta los sucesos fantásticos como si fueran naturales. Como dice Ángel G. Loureiro, "estas fantasías se "naturalizan" (se hacen verosímiles) por el tono de normalidad, por la falta de sorpresa con la que se insertan en la realidad cotidiana y por la carencia de extrañeza que experimenta Bastida cuando las percibe" (1990: 58). Estas reacciones situarían las vivencias del personaje en el plano de lo maravilloso, por la inmutabilidad y la naturalidad del personaje y el laconismo y la falta de perplejidad a la hora de elaborar el discurso literario cuando el narrador percibe o experimenta los sucesos fantásticos.

Pero lo cierto es que el hambre de Bastida es una causa que explica sus fantasías y convierte los sucesos maravillosos en extraordinarios.

Como Bastida es el único que conoce la historia de Castroforte, es el único capacitado para contarla. Pero debido a la naturaleza imaginativa de su mente, el lector no puede saber si efectivamente se trata de la historia de Castroforte o si por el contrario es un producto del juego de la imaginación del personaje. Si, por ejemplo, el narrador está sugiriendo algo, el lector debe pensar que también le puede estar insinuando lo contrario, por ello en esta novela el papel del lector es muy importante, pues completa el sentido y dota de significado a la novela.

A pesar de que Bastida es el dueño de la historia, su falta de autoestima, sumada a sus enormes complejos físicos, le impide admitir su capacidad imaginativa. El Espiritista de Castroforte cree irónicamente que Bastida es un médium por su delgadez, y le invita a acudir a una sesión de espiritismo -aunque en realidad el espiritista no sabe que Bastida se hace pasar por médium para evitar que lo expulse por impago de la pensión en la que vive-. Bastida acepta y cuando asiste a ella se encuentra ante una habitación en penumbra llena de personas que no puede reconocer -juego entre las fronteras de realidad y ficción a través de las imágenes de la luz y la penumbra- y que no dejan de invocar "a un tal Schmidt" (pág. 46), sirviéndose de él como intérprete de Goebbels, que no entiende nada de español. El Espiritista cree que el Führer no ha muerto y que está escondido en España, pero le inquieta la idea de que pueda aparecer cualquier día en la puerta de su casa y alojarse en ella con un nombre falso. Comienza la sesión de espiritismo en la que se invoca a Goebbels, pero sólo un rastro de tormenta hace acto de presencia en la habitación (págs. 46-47). De esta manera Torrente parodia un tema fantástico como es el del espiritismo, sobre todo cuando Bastida queda embrujado y su mano, autónoma de su cuerpo, empieza a escribir en unos papeles como si estuviera poseída por algún espíritu, y los asistentes a la sesión le tienen que despertar.

Como recuerda Becerra, en las sesiones de espiritismo Bastida finge ser ocupado por los espíritus de otros, y aunque esa posesión al principio resulta ser un juego que le hace inventar la existencia de otras personalidades dentro de sí que lo ocupan de manera provisional, en una de esas sesiones descubrirá "la existencia "real" de muchos otros en su interior: la ficción genera la realidad en una suerte de inversión paródica" ("Real, fantástico o virtual", 2001: 144).

Los juegos con la luz y las sombras son muy significativos para reforzar el carácter imaginario de Bastida:

Pero Bastida, silencioso en un rincón, en la frontera de la luz y de la sombra, pero siempre detrás de la frontera, sacó sus manos de hambriento, sus manos como garfios de cal y violetas, que, así, cuando salían de la sombra, parecían emisarios de fantasmas (pág. 318).

Efectivamente, Bastida es un personaje que siempre está al otro lado, "detrás de la frontera", lo que significa que sólo él tiene acceso a la fabulación, al contrario que el resto de los personajes, que son fruto de su imaginación y se mueven siempre dentro del mismo nivel. Ese poder especial que posee le dota de un aura especial, fantasmagórica.

A pesar de que algún crítico sostiene lo contrario debido a la desbordante capacidad imaginativa coincidente entre autor y personaje, Torrente ha rechazado su identificación con Bastida: "Ni siquiera [el modo de pensar de Bastida] coincide con el mío. [...] Yo sé narrar de muchas maneras, como he probado en mi ejercicio profesional. Él, sólo fragmentando las secuencias, yendo adelante y atrás, etc" (Amorós, 1973: 144).

Como las leyendas de los cuatro J.B. del pasado se entremezclan con las de los tres J.B. que habitan el presente de la novela, se borran los límites de la historia y de la leyenda, y por ello tampoco se sabe si todo es fruto de la imaginación de Bastida o si, al contrario, el material que nos proporciona procede de fuentes históricas. Incluso en el interior de la misma novela se duda de Castroforte del Baralla. Lejos el autor de resolver el entuerto, Torrente participa también en el juego e incita al lector a no creer en nada de lo que aparezca en *La saga/fuga de J.B.* por tratarse de una invención de Bastida, pero al mismo tiempo también invita a desconfiar de la credibilidad de Bastida ya que se inventa todo el pasado mítico de Castroforte; y así explica el autor el proceso de esta novela desde su génesis realista hasta su fantasmagoría debido a las invenciones de Bastida:

En un principio, *La saga/fuga* es una novela realista en la que se inserta un mito. Después, el mito se convierte en lo principal y queda subordinado la manera de encajarlo en la realidad novelesca, y la mejor manera de encajarlo es presentar una realidad y hacer sospechar que esta realidad es falsa. El lector inteligente no tiene ninguna confianza en Bastida. En el capítulo segundo está hablando en tercera persona y contando intimidades, luego "está inventando". Si no hubiera sido en primera persona

el primer capítulo esto no sucedería, lo cual es, por otra parte, una burla de la teoría del punto de vista narrativo (Becerra, 1990: 57).

Y esta reflexión de Torrente nos lleva a tratar en un capítulo aparte una de las consecuencias más importantes de la portentosa imaginación de Bastida: la desmembración de su yo en otras identidades y a la vez sin perder la suya.

2.2. FRAGMENTACIÓN DEL YO Y MULTIPLICIDAD DE LA PERSONALIDAD

Torrente Ballester confiesa que con la multiplicación de los J.B. pretendió tratar al personaje “como superposición de personalidades múltiples” para que “todos los J.B. se encuentren en un mismo J.B.” (Becerra, 1990: 189). Por ello el novelista considera que “uno de los polos de atención, de interés de *La saga/fuga de J.B.* es el problema de la personalidad, no el problema de la identidad como dicen algunos, sino el problema de la estructura de la personalidad que aparece en muchos lugares de maneras distintas” (Becerra, 1990: 189). Torrente cree que el modelo de Pessoa y sus heterónimos está detrás de ello, y lo descubre cuando aún está escribiendo *Campana y piedra*. De todos modos, confiesa que el tema de la personalidad ya le interesa desde que contempló la relación entre Alonso Quijano y don Quijote en la novela de Cervantes, e incluso en sus lecturas de Ortega y Gasset sobre las distintas posibilidades biográficas de cada individuo, que al optar por una personalidad concreta va desechando otras (Becerra, 1990: 191).

El novelista reconoce que *La saga/fuga de J.B.* “es un sistema de heterónimos” y que lo primero que le interesó de Pessoa, que supuso en ese sentido la piedra de toque para luego escribir su novela siguiendo ese modelo, “es que hace cuatro tipos de poesía distintos porque es cuatro hombres y lo explica” (Becerra, 1990: 191).

De modo que Torrente aplica los heterónimos de Pessoa a *La saga/fuga de J.B.* aunque su aportación consiste en dar “un giro cómico mediante la técnica de la exageración: cuando Bastida se ve multiplicado hasta el infinito y ya no son los cuatro heterónimos sino personalidades objetivas que él incluso recorre, en las que se introduce” (Becerra, 1990: 224). De tal modo que en tal proceso existe la influencia de Ortega y Gasset y el descubrimiento de Pessoa y sus heterónimos (Becerra, 1990: 224).

Torrente valora que la respuesta de la significación de los J.B. y de todo elemento mítico de *La saga/fuga de J.B.* en relación con Galicia hay que encontrarla en la mitología céltica. Dado que en Galicia los mitos célticos y marítimos no son propios ni han llegado por vía tradicional sino por vía cultural, el autor crea en *La saga/fuga de J.B.* sus propios mitos marítimos:

J.B. es un mito marítimo, en relación con algo que viene por la mar y que repite el esquema céltico del rey Artús que se va volando y volverá volando, pero por la mar; y luego utilizo toda la parafernalia de la Tabla Redonda, pero de una manera irónica (porque claro, yo le puedo dar otro nombre a la tertulia de estos señores, tertulia inspirada en una real que era la tertulia de Muruais en Pontevedra). Pero, ¿la realidad gallega cuál es? Que no hay más que un mito, pero un mito europeo: es Santiago [...] El hecho de que yo multiplique..., porque claro, el mito céltico es el mito de la persona individual (es D. Sebastián o es el rey Artús) y yo hago el mito uno y múltiple, en tanto que todos coinciden en ser J.B., pero J.B. es incalculable..., pero esto es algo que ya no tiene relación con el mito en sí, se trata de un juego poético. Tengo una posibilidad con estas cuatro historias de hacer un juego, porque así me viene hecho. Si no invento el juego de los infinitos J.B. soy tonto, porque está ahí, en el mero enunciado está como posible juego. Es decir, que de la misma manera que en una frase musical está implícito todo el desarrollo de la sinfonía, o de la sonata; en el mero planteamiento de los J.B. está la posibilidad de que sean infinitos... ¿Qué tiene esto que ver con los Aurelianos o con el realismo mágico? (Becerra, 1990: 41-42).

Se han apuntado también otros motivos para explicar la fragmentación del yo y la multiplicidad de la personalidad, como el que aporta José Antonio Pérez Bowie, quien considera que una posible causa social por el contexto de la dictadura puede ser la razón de este tema, como ya hicieran también Juan Goytisolo en *Señas de identidad* (1966) y Miguel Delibes en *Parábola del naufrago* (1969) (2003: 117).

Cuando Bastida es reclamado por algunos ciudadanos de Castroforte para que impida el traslado de la estatua del Almirante Ballantynes, en razón de los conocimientos que posee sobre el pasado local de Castroforte que le permitirían defender los argumentos necesarios para evitar el suceso, Bastida se percató de que sus cuatro interlocutores no colman su deseo de comunicación ni enriquecen su personalidad. Resultan unos personajes, al decir de Torrente, “unívocos” y entonces Bastida se ve obligado a reorganizar su invención. Puede leerse en este punto una reivindicación del personaje “multívoco” por parte de Torrente. Como señala Knickerbocker, *La saga/fuga de J.B.* “sugiere la imposibilidad de una personalidad centrada, integrada, unitaria” como un

acto de rebelión de Torrente con respecto al concepto de identidad como algo único y permanente, puesto que la lucha de Bastida “para encontrar una identidad propia es un esfuerzo para ubicarse socialmente” (1995: 412).

Por esta conciencia de su poder de invención, a medida que transcurre la narración la autovaloración de Bastida crece, también gracias a su papel activo en la historia de Castroforte: sobre él recae el peso de la invención del pasado de la ciudad y de la recreación e interpretación de sus mitos. Una responsabilidad tan grande sólo puede hundirle o fortalecerle, y le fortalece. Los J.B., personajes decididamente multívocos y mucho más complejos que los interlocutores, van desplazando poco a poco a éstos, a medida que la seguridad de Bastida en sí mismo sigue ganando terreno. Antonio Gil lo explica de manera muy precisa: “Estos “interlocutores” de Bastida (Bastideira, Bastide, Bastid y Bastidoff), al contrario de lo que sucederá después, al no fecundar en direcciones narrativas fértiles, no llegarán a constituirse como personajes de la realidad diegética. Son signos del proceso fabulador, y no de la obra de ficción realizada, y ya dotada de existencia por sí misma” (2001: 76-77). Y añade en otro trabajo que los interlocutores “no llegarán a cristalizar como personajes, pero [...] sirven de ensayo preparatorio de posteriores desdoblamientos” (2003: 96). Por eso Carmen Becerra entiende que los interlocutores predominan en el capítulo I, puesto que la narración se encuentra en una fase incipiente en la que se organizan los materiales y se procede a experimentar con ellos, “pero, una vez la fábula ya posee entidad propia, los “interlocutores” darán paso a los J.B.; o, en palabras más precisas, la realidad interior de Bastida engendra su “realidad” exterior y, de hecho, es en las diferentes conversaciones con los “interlocutores” donde se van introduciendo los distintos J.B.” (“Real, fantástico o virtual”, 2001: 148). La sustitución se produce al final del capítulo I, y Becerra valora que los nuevos J.B. “comparten con Bastida el mismo espacio diegético, el mismo y singular universo de Castroforte, tanto en el presente de la historia, como en calidad de figuras del pasado de la ciudad y de cuya existencia real nadie duda; sólo el lector sabe [...] que todos son el resultado de la invención del narrador” (“Real, fantástico o virtual”, 2001: 148). Sin embargo, añade Becerra, “la situación narrativa resulta verosímil porque Bastida mismo está ficcionalizado, al venir narrado este capítulo en tercera persona” (“Real, fantástico o virtual”, 2001: 148). Y como ella misma nos recuerda, “tras esa tercera persona -que sin embargo mantiene el mismo registro verbal, idéntico control y

manipulación de la historia- se oculta Bastida logrando así credibilidad para su relato, cuando precisa de la utilización de determinados recursos -el acceso a la conciencia de los demás, por ejemplo- de los que como narrador-personaje no puede disponer” (“Real, fantástico o virtual”, 2001: 148). En ese continuo ser otro Bastida ha encontrado, según Becerra, “una estratagema para proporcionar mayor verosimilitud a lo que va a contar, una preparación al lector ante el muestrario de saltos de personalidad a través de los siglos” (1999: 18). Sin embargo, Bel Ortega sostiene que las transmigraciones de Bastida sólo pueden dar lugar a confusión ya que “crean en nosotros dudas acerca de si lo que presenciamos es real o fruto de la imaginación de J.B., personaje múltiple y proteico” (1981: 17-18).

Becerra valora que, aunque casi todo se encuentra en la imaginación de Bastida, “las hipóstasis del capítulo primero -los cuatro interlocutores- poseen una naturaleza exclusivamente virtual al carecer de ningún referente externo, esto es, nunca se materializan, son sólo pensamiento, los J.B. del segundo capítulo se sostienen no sólo en las palabras, sino también en la escritura del *Informe* que Bastida elabora para los integrantes de la Tabla Redonda, obteniendo así un referente material; su naturaleza es, por lo tanto, fantástica” (“Real, fantástico o virtual”, 2001: 149). Aclara Becerra que utiliza el término fantástico según la concepción que le otorga Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* ya que “es la duda del lector acerca de la realidad de los J.B. la que les sitúa en la categoría de lo fantástico, hecho que se sustenta tanto en lo increíble de la historia en sí, como en la ficcionalización del propio Bastida [...] Sin embargo, en ningún momento el lector se plantea duda alguna respecto a la “realidad” de los “interlocutores” de Bastida, fenómeno relativamente frecuente en la vida real, y cuya necesidad aquí se justifica por la extrema soledad del personaje” (“Real, fantástico o virtual”, 2001: 149). El propio Torrente opina que “el J.B. que construye Bastida es una operación intelectual de desmitificación y remitificación sobre una realidad que él no inventó” (Becerra, 1990: 51).

Por su parte, Ángel Estévez Molinero opina que el juego polifónico que interpreta Bastida a través de J.B. “es el resultado de su desdoblamiento interior a partir de la lucha entablada en su conciencia entre la realidad y el deseo” (1981: 99), que no es otro que el complejo de inferioridad físico y social de Bastida (realidad) del que quiere escapar (deseo) mediante su complejo de superioridad intelectual e imaginaria, que le permite a

través de su portentosa fantasía inventar mundos evasivos. Como Alonso Quijano, Bastida puede imaginar lo que le gustaría ser y conseguirlo en la realidad de la novela.

A pesar de que los interlocutores son un producto de la imaginación de Bastida, son tratados por él como si fueran reales. Cuando se encuentran reunidos en la biblioteca del periódico *La voz de Castroforte*, Bastida les reprende: "Caballeros, les suplico que se comporten con corrección y, sobre todo, con prudencia. Si entra alguien y les sorprende de esa manera, lo más seguro es que no me dejen volver a la biblioteca" (págs. 54-55). Antes de ello, se produjo una transmigración de voces y de personas entre los interlocutores; unos toman las voces y el aspecto de otros a través de la metamorfosis, en medio de una parodia sobre la univocidad de los personajes y sobre la identidad única. Todo ello es un juego de magia que habría que encuadrarlo en el ámbito de lo extraordinario, debido a que se trata de proyecciones imaginarias del yo de José Bastida.

Los interlocutores se divierten jugando a intercambiar sus ojos y sus voces para demostrar que tienen personalidad propia. Bastida lo justifica así: "Yo creo que lo hacían para demostrar lo equivocado que yo estaba al decir -como una vez les había dicho- que carecían de verdadera personalidad humana; que no eran más que "caracteres sostenidos", por no decir abstracciones, y que estaban prisioneros de aquella manera de ser [...] " (pág. 57). Ahora la fantasía opera sobre una base que es una pura ficción -la invención de los J.B.- y a la vez, Torrente ironiza sobre la supuesta autonomía de los personajes y juega con los límites entre la realidad y la ficción.

Bastida se transforma una vez más en medio de una reunión, pero sus acompañantes no parecen darse cuenta: " [...] yo me sentí repentinamente transformado, fue como si mi raído traje desapareciera, como si el cuerpo me creciera, [...] Pero nadie se dio cuenta, claro, de mi metamorfosis" (págs. 67-68). Los acompañantes de Bastida no se percatan de esa transformación por el carácter privado de la fantasía en las novelas de Torrente. En sus obras, no todos los personajes tienen acceso a lo fantástico. Son sólo unos pocos; mientras, el resto se limita a contemplar, admirar o ignorar el resultado y los efectos de esos poderes de los otros.

El viaje a través de los J.B. que Bastida realiza en el capítulo III refuerza la teoría de la multiplicidad de su personalidad, su no univocidad. De todos modos, Becerra cree más preciso que se trata de un viaje no tanto por el interior de los J.B. como "por el interior de sí mismo" ("Real, fantástico o virtual", 2001: 149).

En términos solo en parte parecidos se expresa Alicia Giménez cuando afirma que la problemática de la personalidad de Bastida es en el fondo una “oportunidad de exploración de otros seres y hasta del propio “yo” desde fuera” (1984: 108). Gracias a su imaginación, Bastida se puede transformar en otro y puede vivir varias existencias a la vez en una sola persona. En opinión de Knickerbocker, “el viaje fantástico es el resultado de un deseo de colocarse dentro de la sociedad que le margina por medio del mito cultural de los J.B.” (1995: 408). Por su parte, Ponte Far se centra en la temporalidad del viaje. Explica que, si bien teóricamente Bastida “realiza un viaje al pasado, a través del cuerpo y espíritu de sus antepasados, los ilustres “jota bes”, el autor nos está ofreciendo un pasado vivido en presente por un personaje asentado en la “ahoridad”, como es José Bastida” (469), de tal manera que “retomar el pasado y ofrecérselo como algo que se puede vivir desde el momento presente del lector parece un juego mental” del propio Torrente. No obstante da la impresión de que, sin dejar de ser él, Bastida siempre quiere ser otro, o incluso otros:

Ese día, o más bien esa noche, me encontré con que yo ya no era quien solía, sino yo mismo. Bueno, dicho así, de repente, puede parecer raro, fantástico, e incluso ofensivo, sobre todo para los que no dejan de ser quien son durante el año entero, día tras día, al levantarse de la cama, al salir de casa, al entrar en la iglesia, al comer y al dormir. ¡Principalmente al dormir, que es el mejor momento para hacer trampas al principio de identidad, para lanzarse alocadamente a la carretera de los desdoblamientos o las multiplicaciones, cualquier cosa que destruya la tautología siniestra con que cada mañana nos insulta el espejo! Pero yo carecí de esa suerte, al menos durante cierto tiempo, ese en que al encontrarme con que yo no era el mismo, fui otro y otro más, fui no sé cuántos otros, aunque entre ellos y yo hubiera ciertas afinidades que, con exageración, pudieran conceptuarse de trámites para la equiparación final, para la integración total, y que el itinerario que recorrí mientras duró la aventura, pudiera a la postre -y bien pensado- resultar un viaje por dentro de mí mismo, secretos e ignorados vericuetos de mi yo, o al menos por el interior de algo o de alguien que, sin ser yo enteramente, lo fuera en cierto modo (pág. 505).

Este fragmento supone una burla de Torrente de la univocidad de los personajes, esos "que no dejan de ser quien son durante el año entero". Invita a cambiar de identidad sobre todo a la hora de dormir, enlazando así lo fantástico con el tema del sueño. El viaje de Bastida por los J.B. es en el fondo un viaje por sí mismo, y cada J.B. representa individualmente una arista de su personalidad y de su imaginación, aunque al final esas

aristas resultan ser muchas. La multiplicidad de la personalidad ahonda en las teorías del yo. Ese yo que no es uno sino muchos, y que no es sólo su presente, sino también su pasado. De modo que el ser humano es un "continuum", un ser que va siendo constantemente a medida que va viviendo, que no tiene una naturaleza fija e inamovible.

Knickerbocker cree que "la identidad de Bastida es múltiple porque, a pesar de su aparente unidad y estabilidad, nunca está centrada en momento alguno" (1995: 410). El propio Torrente concluye lo mismo cuando pone en relación el fenómeno del cambio de identidad en *Don Juan* y en *La saga/fuga de J.B.*: "Leporello es múltiple y J.B. son muchos" (Becerra, 1990: 161). El novelista distingue "lo mucho" de "lo múltiple": "para que una cosa sea múltiple (de muchas maneras) ha de ser una: Leporello pasa por muchos cuerpos pero siempre es él mismo, Bastida pasa por muchos (que no son reales) y cambia de manera de ser" (Becerra, 1990: 161). Según su explicación, J.B. se multiplica, pero no Leporello. También se distinguen por el carácter real en un caso e imaginario en el otro: "el Garbanzo Negro actúa a través de distintos cuerpos -en unas acciones reales, materiales, históricas- y las multiplicaciones de J.B. son meramente mentales" (Becerra, 1990: 160).

Como indica Loureiro, en la novela Julia representa la realidad a la que Bastida acaba volviendo después de sus fantasías y sus ensoñaciones. El recuerdo que Bastida tiene de Julia contrapone la realidad frente a las fantasías de Bastida, sobre todo cuando peligra la verosimilitud de la obra. El hambre constante de Bastida llega a naturalizar lo fantástico, e indirectamente sirve para explicar que de vez en cuando levite (1990: 82). Las levitaciones de Bastida pueden leerse como una parodia de la levitación mística.

Por ello, la imaginación está contrapesada por la fuerte presencia de elementos de la realidad, como sucede a menudo en las obras de Torrente. Parece que al final de la novela vence la realidad y por ello Bastida se fuga con Julia. Aunque el narrador principal sea Bastida, *La saga/fuga de J.B.* es una novela polifónica, pues intervienen varias voces, aunque todas ellas sean el trasunto de la voz de Bastida, que interviene en la acción a través de su imaginación.

Como dice Ángel G. Loureiro, *La saga/fuga de J.B.* trata "de los modos en que la imaginación trabaja e impone su realidad" (1990: 82). Al final de la novela se pasa de la primera a la tercera persona. Al llegar la víspera del día que el Destino ha señalado para la muerte de los J.B., la desaparición del Cuerpo Santo y la levitación definitiva de

Castroforte, la profecía se cumple y la leyenda se muestra verdadera, pero entendida siempre en relación al discurso, es decir, con un afán de verosimilitud.

Loureiro también señala que la fantasía de las novelas de Torrente es de carácter privado, pues a ella sólo pueden acceder unos pocos personajes (1990: 34). Por ejemplo, Bastida es el único que cree en la existencia de los J.B., y el poder de su imaginación lo sitúa por encima del resto de los personajes, pues él, que los ha creado, se ha convertido en el dueño de sus vidas.

Hay otros momentos de la novela en los que aparece el tema de la multiplicidad del yo y las personalidades diversas. Por ejemplo, cuando Torrente realiza una parodia con rasgos fantásticos de la univocidad de la narrativa tradicional a través de la multiplicidad de identidades de El bello Garzón, el Hombre Malo del Sombrero Negro, el Hombre Negro del Sombrero Malo, El Aire que se mece gentil en la Palma y la Palma que en el Aire se mece gentil (pág. 103), en las que se camuflan las identidades de varios personajes de la historia de Castroforte y que Bastida encuentra en unos papeles mientras prosigue en su investigación sobre la ciudad. También se refleja la diversificación del yo cuando se producen manifestaciones de la misma persona en distintos tiempos: el Obispo y el Canónigo, ambos J.B., que podrían ser "manifestaciones de la misma persona en distintos tiempos" para poder así resucitar y reencarnarse "en un nuevo J.B. que llevaría a cabo la liberación definitiva de Castroforte y su constitución en entidad política independiente" (pág. 107); o finalmente, en el caso de Lilaila, que está convencida de que la identidad metafísica del Varón Liberador coincidía con la de J.B. (pág. 107).

Esa multiplicidad de la identidad de los J.B. puede relacionarse con la ciencia matemática a partir de la combinación de todos los J.B. que han pasado por la historia, de este modo la personalidad de cada uno de ellos se ha diluido en la de todos, y eso hace que Bastida no se sienta tan desgraciado (pág. 242). La transmigración de José Bastida por la identidad de los distintos J.B. parte de su imaginación por su propia iniciativa, no sólo como juego, sino también como un medio para reafirmar su identidad positivamente. La infelicidad de Bastida radica en su complejo de inferioridad con respecto a los demás, pero él tratará de paliarlo con su capacidad imaginaria, que a lo largo de la novela le ayudará a mejorar su autoestima.

Bastida también disgrega su identidad cuando se desdobra y contempla su imaginación y su conciencia como si fueran un escenario, y así las hace verosímiles.

Bastida tiene una visión surrealista, onírica, delirante, sugerente y un poco tenebrosa de su propia imaginación:

El paisaje de mi alma andaba transitado por obispos-almirantes, brujos-poetas y traidores-desgraciados. Un baile de bicornios y chisteras desaparecía para dejar espacio a una zarabanda de casullas y gabardinas, y momentos hubo en que mi cabeza asemejaba a una infinita ropavejería en que las diversas combinaciones, montadas sobre maniqués sin rostro, se repetían a lo largo de interminables galerías oscuras (págs. 244-245).

Una de las variaciones del tema del doble es la materialización de la conciencia. Bastida mete la mano en su interior como si se tratase de un ente físico:

Volvió a meter la mano y exploró, hasta lastimarse los dedos, los últimos rincones: porque aquel interior suyo era bastante complicado y abrupto, tirando a rugoso e irregular, algo así como una cueva con sus estalactitas y estalagmitas, de modo que palparlo todo le costó un tiempo incalculable. Pero sacó la mano vacía, porque lo que buscaba, la maldad, no lo había encontrado (pág. 494).

Ese modo de enfocar la espacialización del interior refuerza la perspectiva fantástica de la escena, a la vez que gana en verosimilitud al poder ser "vista" por el lector. El propio Torrente reconoce que se tomó con *La saga/fuga de J.B.* muchas libertades con el tiempo y el espacio y que en el capítulo primero, segundo y parte del tercero aparecen "acciones simultáneas o paralelas" (Marco, 1977: 111).

Almas y acciones "dúpliques" discurren dentro del juego de la novela en el que la identidad aparece tratada de forma lúdica por Bastida. Cuando Barallobre le dice a aquél que: "[...] para entender la realidad hay que ser dúpliques, como yo... [...] y como usted" (pág. 406), Bastida responde con modestia: "A mí no me meta en líos, don Jacinto. Yo no soy más que un pobre hombre que sabe alguna gramática y que se entretiene escribiendo versos en un idioma absurdo, pero bastante sonoro" (pág. 406). En esta respuesta puede verse tanto una falsa modestia como una actitud de juego por parte del narrador Bastida escondida en la ambigüedad, pues en realidad es mucho más que lo que dice: es el inventor de los J.B. y por lo tanto, también ha inventado al que es su interlocutor en ese momento, Barallobre, que más tarde le refuta: "Usted y yo somos dos almas dúpliques, y *usted lo sabe*" (pág. 406), como si tuviera conciencia de ser un personaje ficcional o como si, indirectamente, le estuviese reconociendo a Bastida que él

es un fruto de su imaginación, como si Bastida lo fuera de la imaginación de otro. El juego de la novela reside en presentar a Bastida como un personaje superior a los demás, pues él los ha inventado; pero en realidad todos los personajes, incluido Bastida, han sido creados por una instancia superior: el autor, Torrente Ballester. Este es el pequeño rasgo metafictivo de la novela, que luego Torrente desarrollará con mayor profundidad en las plenamente metaliterarias *Fragmentos de Apocalipsis* y *La Isla de los Jacintos Cortados*. Barallobre ahonda aún más en el juego de la novela al decir que "[...] lo de los Jota Be fue una invención de unas cuantas viejas locas" (pág. 407) y le enseña a Bastida la cueva con los maniqués de los J.B.

El profesor Bendaña concede una entrevista a Parapouco Belalúa en la que, a la vez que evoca a Valle-Inclán (mezcla de los planos de realidad y de ficción), afirma no creer en la existencia de Jota Be (págs. 409-425): "Pese a la necesidad de los mitos, vivimos en una era de desmitificación porque no sirven". Bastida duda de las tesis de Bendaña. Cree que, si no está del todo equivocado, al menos en parte sí, y que "ciertas afirmaciones de Bendaña son de fácil refutación" (pág. 427), como el caso de Barrantes, que no es un poeta conocido porque nadie se ha ocupado de él. Por su parte, el vate Barrantes no tiene plena conciencia de ser carne o espíritu, pero sí sabe que es "memoria" (pág. 435).

En este punto hay que señalar que, históricamente, los Bendaña son enemigos de Castroforte. Un antepasado de Jesualdo estaba al mando de las tropas de los godos cuando conquistaron Castroforte en el tiempo en que el Obispo Bermúdez estaba llamado a liberar la ciudad. Al final de su transmigración, Bastida relata una reunión con los J.B. en casa de Barallobre, en la que Bermúdez, Balseyro, Ballantyne y Barallobre contemplan a la vez la derrota de Castroforte, pero cada uno desde el momento histórico que le corresponde. Como ya sabemos, en el caso de los J.B. históricos, la derrota se produce por la invasión de Villasanta; y en el caso del J.B. actual, Jacinto Barallobre, observa que el polémico y ambiguo Bendaña se lleva a la castrofortina Lilaila Aguilar, de la que ambos están enamorados, con el fin de pedirla matrimonio.

Bendaña habla de las diferentes identidades del Canónigo don Acisclo a lo largo de distintas épocas: don Asclepiadeo, don Asterisco, don Amerio y don Apapucio, "de los cuales sólo uno es cristiano y verosímil" (pág. 442). El verdadero nombre del Canónigo que llegó a Castroforte en 1865 con poderes para examinar el Santo Cuerpo y decidir su

autenticidad era el de don Pafnucio. Se inventó "una *versión popular* de Pafnucio. La gente no le llamaba así, a causa de la dificultad de pronunciarlo. Le llamaba Apapucio, que se le parece" (págs. 446-447). Y así, la serie queda reconstruida: Asclepiadeo, Asterisco, Amerio y Apapucio. Pero tampoco existen pruebas de que nadie haya llamado Apapucio a don Pafnucio "más que las dejadas por los inventores de la leyenda, pruebas, sin duda, falsas." (pág. 447). Con ello se quiere seguir incidiendo en el juego que consiste en mezclar realidad y ficción.

Don Acisclo dice que si las historias de los cuatro canónigos son admisibles, también lo son "la de los cuatro Jota Be" (pág. 450). Quiere participar en la historia del J.B. presente, aunque todavía no está decidido el J.B. de turno. Puede ser Jacinto Barallobre, Jesualdo Bendaña o el mismo José Bastida.

Bastida escribe un artículo, "Puntualizaciones", dirigido al profesor Bendaña. Posee datos que contradicen las tesis del profesor. Sólo a partir de 1254 hay un catálogo completo y científicamente garantizado de los Obispos de Tuy. Tanto don Jerónimo como su antecesor y su sucesor faltan en esa lista, pero de ahí no se puede deducir que el canónigo no existió, pese a que no haya documentos en que se le cite. Es más, cree que su identidad se oculta a través de otros documentos (pág. 467). Más adelante se refiere a los escritos que cifran la muerte de Balseyro y señalan la muerte que asigna su leyenda. Se dice que murió de unas heridas, sin embargo cobra más peso la hipótesis de que murió en la cárcel, pese a que hay aparentes contradicciones en la documentación: visitas que estaban prohibidas, etc. (pág. 469).

Más tarde parece encontrarse una explicación a esa extrañeza, y es la dualidad de Balseyro. Mientras se hiere en la batalla de la Puerta del Mar, su cuerpo duerme en la cárcel de Valladolid. Hay quien piensa que "está endemoniado", por estar a la vez dentro de la prisión y fuera de ella, aunque no resulta verosímil que pudiendo escaparse no lo haga. Sin embargo, algunos han visto su espíritu: "*don Jacobo sale de la prisión mientras su cuerpo duerme*" (pág. 470). La presencia de espíritus situaría este plano en el ámbito de lo maravilloso pero, por la explicación que da el propio Bastida, lo maravilloso pasa a ser extraordinario, pues nos encontramos con un nuevo caso de duplicación de la personalidad que en el último término nos remite a la invención de Bastida: "*Don Jacobo había descubierto la cuarta dimensión y el modo de pasar a ella desde la tercera* y eso le permitía estar en dos sitios al mismo tiempo [...] como le

permitió personarse en esta ciudad mientras su cuerpo, o la apariencia de su cuerpo, dormía en Valladolid; hacer lo que hizo, y morir en la batalla de la Puerta del Mar" (pág. 471).

Bastida prosigue con sus puntualizaciones y observa que en el Cuaderno de Bitácora de la fragata Redoutable se habla del "almirante", lo que hace pensar a Bastida que podría ser otro almirante, y no Ballantyne. La segunda Redoutable llegó al puerto con el almirante Ballantyne a bordo, modelo de barco posterior a 1800, mientras que la primera Redoutable fue botada al mar antes de la revolución. Bastida quiere demostrar que el Obispo hereje a quien se refieren las actas de los concilios no es don Jerónimo Bermúdez, ni el Canónigo Balseyro pudo estar a la vez dentro y fuera de la prisión, y el almirante que navegaba en la segunda Redoutable no era Sir John Ballantyne, marino irlandés al servicio de Napoleón. Pero cree que demostrar todo esto y desmitificarlo "es muy difícil" (págs. 471-472), y de nuevo ahí está el juego de la novela de confundir la apariencia con la realidad, de convertir en real lo increíble y hacer pasar el mito por historia y la historia por el mito a los ojos del lector.

Barallobre dice que es "un artículo contundente", aunque sospecha que a Bendaña no le va a gustar (pág. 472). Barallobre le dice a Bastida que "está oscuramente poseído por el canónigo", que está a punto de expulsarle de sí mismo. Bastida le pregunta si por el verdadero Balseyro o por el legendario, y Barallobre le responde que ha cambiado de opinión y que piensa que "uno y otro son el mismo" (pág. 475), y esto supone otra de las múltiples parodias que hay sobre la univocidad del personaje.

Cuando Bastida y Balseyro vuelan sobre el tapiz desde el que pueden contemplar Castroforte, Bastida se metamorfosea en Paco de la Mirandolina y decide tirarse desde el tapiz al vacío. Ya en el aire, ocurre un suceso del ámbito de lo extraordinario (tema del doble), ya que se disgrega su personalidad hasta que vuelve a ser Bastida (págs. 486-487). Mientras, los restos inertes de Paco de la Mirandolina caen al vacío. Bastida sale de la espiral del tiempo en la que se había quedado encerrado y camina hasta que tropieza con el carrito del señor Valenzuela, en cuyo interior se instaló, asumiendo de nuevo los restos de Paco de la Mirandolina "o quizás asimilado por ellos. De momento, quedó un poco atontado" (pág. 489). Valenzuela es especialista en coger las cosas más surrealistas que caen del cielo: llaves inglesas, tornillos, suspiros, restos minerales, niños recién nacidos, zapatillas de brujas desaparejadas, aerolitos, etc.

Las transmigraciones de Bastida son, en el fondo, un viaje por el interior de sí mismo. Tras ese viaje por los J.B. , Bastida es consciente de su personalidad múltiple y errante: "Ese día, o más bien esa noche, me encontré con que yo ya no era quien solía, sino yo mismo" (pág. 505). Cuando Bastida asume la personalidad del almirante Ballantyne y se viste con casaca de almirante y mitra de obispo, cuenta el fabuloso proceso de trans migración de un cuerpo a otro:

De repente observé que me apartaba de una cosa como si me desprendiera, y me pareció que la operación se desarrollaba más o menos como cuando se arranca de algo sólido y recio una tira de adherente, de tafetán o esparadrapo. Llegué a ver cómo las minúsculas briznas de pegamento se estiraban como hilillos elásticos que hicieran, además, un ruido muy sutil que casi no se oía. Y conforme sentía, vi cómo me desprendía; ví, oí, sentí cómo me alejaba indiferente, y que lo que aquí quedaba no era nada. Aquí quedaba lo de fuera, entre el cielo y la tierra fluctuante, y allí iba yo marchando, más lejos cada vez, sin sentir ese dolor que debe de sentirse cuando uno se desprende de lo que es y deja entonces de serlo. [...] y me hallé metido en un cuerpo en que cabía holgadamente más espacioso que el mío antiguo, puesto que, para llamarlo, mi carne tenía que estirarse hasta el límite de su elasticidad, y aún hubo células que hubieron de medio desintegrarse para cumplir la obligación de colmarlo sin vacíos ni burbujas. Aquel lugar era un cuerpo, pero no el mío y, sin embargo, me sentía en él como en mi casa, como si siempre lo hubiese habitado: un cuerpo que no me planteaba dudas, sino que me ofrecía certezas, como vivido por mí largos años. Empezando por su nombre: se llamaba, por supuesto, J.B., pero no José Bastida, sino Jerónimo Ballantyne, e iba vestido con casaca de Almirante y mitra de Obispo (págs. 506-509).

A continuación, Bastida cuenta el proceso de conversión fabuloso -dentro de lo extraordinario dado que se explica por su imaginación- en la figura del Canónigo Balseyro:

Mi cuerpo fue saliendo, pero venía retorcido como una goma a lo que alguien hubiese dado vueltas. Nada más que poner los pies en el suelo, empecé a girar sobre mí mismo en sentido contrario al del retorcimiento; y mientras esto sucedía, por la boca del tubo iba saliendo mi sombra, primera novedad de la aventura, pues la sombra jamás me había, hasta entonces, abandonado de manera tan visiblemente autónoma. Venía retorcida como yo y, como yo, también dio vueltas hasta recobrar su natural chatura, y sólo cuando sus pies se juntaron a los míos me llegó la conciencia de que era el canónigo Balseyro y de que me hallaba en Castroforte -de donde, al parecer, no había salido- (págs. 521-522).

La leyenda rige el destino de los hombres (pág. 522) y Bastida se dedica a interpretarla. Pero como Bastida es también el creador de la leyenda, es el único que puede decidir el destino de los hombres y de Castroforte. Aparece de nuevo el tema del doble cuando Barrantes escribe un soneto a su amada Coralina Soto que le resulta ininteligible y nota cómo su cerebro se disgrega y se dirige a él. Resulta ser Bastida:

Fue como un grito que me saliera del alma, un grito que no esperaba respuesta. Y, sin embargo, la respuesta llegó, de una manera humana, es decir, con palabras, no sin antes haber experimentado la extraña sensación de que mi cerebro se dividía en dos mitades, y una era yo, y, la otra, un ser desconocido, el mismo que me decía: "No tienes que preguntar a Dios. La respuesta se encuentra más abajo". "¿Quién eres?", inquirí. "Jota Be." "También yo lo soy. ¿Quieres darme a entender que eres parte de mí mismo?"; Ni siquiera reflejo de un reflejo! Soy un Jota Be itinerante y supernumerario, y estoy de paso en una etapa del camino. Quiero decir que he venido y marcharé, he venido hace poco y marcharé en cuanto pueda, pues Julia debe de estar al llegar de un momento a otro, y aún me faltan, al menos, dos etapas hasta el final (pág. 569-570).

Barrantes sintió y pensó los versos, pero fue Bastida quien realmente los escribió dado que en ese momento, como consecuencia de la transmigración, era Bastida quien ocupaba su cuerpo. Más adelante se produce un juicio, dentro de una ambientación bastante teatral, de cuatro pecadoras, llamadas todas ellas Lilaila, "que bien podían conceptuarse como una sola y gigantesca pecadora" (pág. 607). Esta afirmación del narrador supone una nueva parodia de la univocidad del personaje y un juego con las identidades. A ese juicio acuden las cuatro en espíritu y con algunas alteraciones que dificultan su identificación. Por ejemplo, Lilaila Souto es la misma persona que Coralina Soto. Es una humilde semiesclava llamada Lilaila Souto Colmeiro, la cuarta de una dinastía de Lilailas, que es violada por don Torcuato del Río y por otros miembros de La Tabla Redonda y así se transforma en Lilaila Coralina Soto. Jacinto Barallobre aparece vestido de Obispo Bermúdez y se atribuye los delitos de su esposa, de los que se defenderá "cuando haya muerto del todo" (pág. 609). Después se marchó y reapareció transmutado en Canónigo Balseyro.

En el juego de identidades, además de principios matemáticos, pueden intervenir cuestiones pertenecientes al ámbito de lo religioso, que tanto aparecen en la obra de Torrente. Algunos Padres de la Iglesia sostuvieron la tesis: Jove Bicornes = Diablo, con lo que la ecuación definitiva quedaba así: Jove Bicornes = Jota Be = Diablo (pág. 310). Pero

lo cierto es que no se sabe cuál de los J.B. es el diablo, si está entre los vivos o los muertos.

Una de las leyendas de la novela es la profecía de un hombre -que puede ser cualquier Jota Be- que trae un cuerpo en los brazos -que también puede ser cualquier Jota Be- (pág. 387). Torrente consigue dar juego fantástico al tema de la muerte en pasajes como este, o bien enlaza el elemento fúnebre con el tema de la identidad sin abandonar la ambientación fantástica, como en el momento en que Jacinto se considera muerto -ve incluso su propia esquila en el periódico- y cambia de identidad. Cuando su hermana Clotilde le pregunta por qué lo ha hecho, éste le responde:

Porque anoche me aburría. Me sentía cansado de mí mismo y quería ser otro, pero, para ser otro, tenía que dejar de ser el que era. En fin, una cosa bastante complicada que tu inteligencia de gallina no puede abarcar, ni menos comprender (pág. 405).

Al depender todo lo fantástico de la novela de la imaginación de Bastida, se potencia el carácter lúdico de *La saga/fuga de J.B.*, en el que la interpelación de Torrente al lector de que participe “jugando” es, como ya señalamos antes, muy importante.

2.3. LUDISMO, FICCIÓN Y REALIDAD

Lejos de intentar infundir un sentimiento de solemnidad que cause tal respeto en el lector hasta el punto de que le haga replantearse la lectura de esta novela por su considerable dimensión y sus características -“En *Quizá nos lleve el viento al infinito* y en *Don Juan* hay un problema trascendente [...] en *La saga/fuga de J.B.* no lo hay” (Becerra, 1990: 240)-, Torrente no ha perdido la ocasión de destacar el componente lúdico de esta novela:

A *La saga/fuga* le quieren dar una problemática trascendente (búsqueda de identidad y otras gaitas por el estilo) pero no hay ningún problema trascendente: hay algo de juego gratuito (aunque haya aspectos parciales serios e incluso en algunos momentos se llegue a la sátira moral y todo esto), los aspectos parciales no constituyen una unidad, no son un pivote sobre el que esté montada la novela: la novela está montada sobre una actitud lúdica [...] (Becerra, 1990: 240).

Una de las situaciones en las que se muestra el aspecto lúdico de la imaginación de Torrente es en el carácter de las fuentes en las que se basa Bastida para mostrar su conocimiento sobre los J.B. y la Tabla Redonda, es decir, las *Memorias* de don Torcuato del Río, el legajo de cartas "Conspiración de las Damas", el "Ritual" del Palanganato y la revista *La Tabla Redonda*, de la que es autor Ignacio Castiñeira. Bastida va experimentando una desconfianza ante dichas fuentes, lo que empuja al lector a dudar también. Esos documentos no son fiables, por ejemplo, a la hora de reproducir citas literales o introspecciones de personajes del pasado. Torrente quiere con ello desconcertar al lector e incitarle a entrar en el juego de la ficción de dilucidar las difíciles fronteras entre realidad y ficción.

Los personajes de la novela realizan muchas indagaciones sobre lo imaginario y lo real, incluso hasta las hace el loro de don Perfecto Reboiras:

El ente de ficción puede ser contradictorio consigo mismo, puede consistir en una contradicción, pero no el ente real, Sus Señorías, estos caballeros o yo. El ente de ficción, además, no puede delinquir más que fictivamente y sólo fictivamente puede ser juzgado o sentenciado. Ahora bien, de lo que aquí se trata es de juzgarnos y sentenciarnos a nosotros, que no somos ficticios, sino reales y bien reales (pág. 64).

Ese juego de la novela entre realidad y ficción se concreta en este pasaje que muestra a unos personajes de una novela que son entes de la realidad dentro de la ficción de la novela. Esos personajes que, vistos de cualquier manera, son siempre ficticios, reivindicando figuras reales como Napoleón. Los castrofortinos defienden la ciudad del dominio de los godos, y para ello recurren a la memoria de personajes de ese calado histórico. E incluso quieren contar con Camilo José Cela en su enfrentamiento contra los godos (pág. 208). Hasta tal punto llega la parodia, el disparate y la imaginación desenfrenada de la novela.

La mezcla de leyendas celtas con elementos de las ciencias experimentales y de la teología puede dar un resultado que se acerque a lo extraño o extraordinario dentro de la estética del juego. Por ejemplo, don Torcuato considera "sacrílega" la equiparación del Grial de la leyenda al Vaso Indóneo "que constituye el núcleo de nuestro cielo" (pág. 136).

Otro de los juegos de la novela es el cuestionamiento por parte de los personajes de la existencia administrativa de Castroforte. Por ejemplo, los ingenieros de la Triangulación Geodésica nunca encontraron Castroforte. También hay discusiones sobre el carácter y la fiabilidad de la realidad:

"[...] ¿Usted cree en la realidad de lo posible?" "Según..." "¿Y en la posibilidad de lo imposible?" "A pies juntillas." "No es un razonamiento muy brillante, y hasta creo que podría dárselo cualquiera. Estriba en las relaciones de lo lógico con lo posible. Generalmente se identifican. Pero la realidad es siempre ilógica." (págs. 215-216).

Lo lógico y lo posible no siempre pueden caminar a la par, pero la realidad resulta siempre más sorprendente que la ficción, pues ésta surge a partir de la realidad, también cuando hablamos del arte en general y de la creación literaria en particular. Torrente pretende hacer dudar al lector de la existencia de Castroforte cuando relaciona la mística y la levitación. La ligereza de los cuerpos ayuda a ambas, y así el autor establece una semejanza entre la mística y la levitación con la realidad y lo real:

"[...] ¿Sabe usted lo que es la levitación?" "¡Oh, claro, naturalmente, lo sé por experiencia." "¿Es usted también un místico?" "No, pero fui un hambriento, lo soy todavía en cierto modo, y lo más probable es que vuelva a serlo del todo nuevamente, aunque de una manera progresiva. Y cuando uno es un hambriento, cuando lo es en ese grado que precede en pocos días a la muerte por inanición, suceden cosas muy raras. Una de ellas, que el cuerpo se levanta en el aire, planea y hasta vuela, si hay una puerta o una ventana abiertas y entra corriente." "Yo me refería a la levitación de otra clase; por ejemplo, la de los místicos." "El Espiritista, que es el dueño de La Flor de Cambados, mi posada, me tiene contado que, antes de la guerra, un médium muy bueno que tenían levitaba algunas veces; pero era también un tipo que comía poco, aunque, claro, por necesidad profesional." "¿Como un fakir?" "Como un fakir." "A mí me sirve mejor el caso de los místicos. A Santa Teresa, usted debe recordarlo, la vieron una vez seis palmos por encima del suelo." "Y no pasaba, propiamente hablando, hambre." "Tampoco comería mucho, porque, lo admito, un cuerpo, para levitar, no debe ser muy pesado. [...]" (págs. 217-218).

Así pues, el hambre de Bastida puede provocarle alucinaciones o desvaríos que le impulsen a inventar situaciones y personajes. El origen y la causa de su imaginación pueden estar en parte en el hambre que permanentemente tiene, y en ese sentido,

Torrente une el delirio que produce el hambre y la mística. También puede resultar místico el fenómeno de la levitación de Castroforte:

"[...] Recuerde, por tanto, esas ocasiones en que nuestra ciudad *es* de piedra pómez o de arena calcinada, cuerpos más bien leves. La condición se cumple en ellos. Pero no basta. Santa Teresa levitaba cuando estaba tan metida en sí, o sea, en Dios, tan ensimismada, que el resto de la realidad no existía para ella. Ahora bien: *hubo ocasiones en que esta ciudad vivió el mismo ensimismamiento*, vivió como si el resto del mundo no existiera. [...] Mi padre me contaba que, cuando llegó el tren militar que había de llevarse a los quintos, hallaron la estación, pero no la ciudad. El teniente de cuchara que había de mandar la expedición creyó volverse loco, estuvo a punto de levantarse la tapa de los sesos, pero, por fortuna, optó por meterse en la cantina e ingerir unos litros de vino. Cuando despertó de la mona, la ciudad estaba ya en su sitio. Y cuando yo le preguntaba a mi padre si lo creía posible, si no sería que el teniente venía ya borracho, me respondió, lo recuerdo bien: "¡No creas! Hay cosas..." Al oírle a usted el otro día, recordé esto y me puse a pensar. Y llegué a la conclusión de que, cuando Castroforte del Baralla se ensimisma hasta cierto punto, un punto máximo, claro, la cima del ensimismamiento, asciende en los aires, en una palabra, levita, y no desciende hasta que deja de pensar, de interesarse por algo suyo y piensa o se interesa por algo ajeno. Si, mientras está en el aire, llega la Comisión Geodésica, o el tren militar que ha de llevarse a los quintos, no la encuentran" (pág. 218).

Como queda dicho, Castroforte a veces se "ensimisma" viviendo como si el resto del mundo no existiera. La gente no encuentra la ciudad, hasta que algunos, cuando ya están sobrios, la encuentran en su sitio. Por lo tanto, el hecho fantástico puede estar unido tanto al hambre de Bastida como a la embriaguez de otros personajes. Así, los hechos aparentemente maravillosos podrían encontrar una explicación racional y convertirse en fantásticos y en extraordinarios. Esto no obsta para que, en determinados momentos, algunos personajes piensen provocar la levitación propagando noticias falsas como la amenaza de una epidemia:

A Belalúa se le presentaba la ocasión de meterse al Poncio en el bolsillo, aunque a cambio de una nueva traición a La Tabla Redonda y al mismo Castroforte. "Aunque se lo cuente, no me lo creará." "A pesar de todo, cuéntemelo." "Pues mire: según dicen los viejos..." Y le espetó, con lujo de interrupciones estratégicas, lo de la ciudad levitante; y el Poncio le escuchó en silencio y, al final, se echó a reír. "¡Bien me avisaron de que ésta es una ciudad de locos!" "Es que, si quiere, podemos hacer la prueba." "¿Cómo la prueba?" "Sí. Podemos hacer que la ciudad se levante un poquito." "¿De qué manera?" "Provocando una preocupación colectiva, un temor, por ejemplo, al que no escape nadie." "¡Pues ya me dirá cómo!" "Una noticia falsa." "¡piensa que voy a jugarme el puesto por ver cómo se

columbia Castroforte?" "Pienso que de Castroforte no salen más noticias que las autorizadas por usted." "También es cierto." "Supongamos, por ejemplo, que esta noche, durante la emisión de sobremesa, se dice que hay una amenaza de epidemia." "La gente saldrá corriendo." "Sí, claro. Pero más tarde se le advertirá de que se trataba de una falsa alarma." El Poncio lo pensó un poco. "Podría alterarse el orden." "Depende de la hora. A las diez y media de la noche, después del diario hablado, y con miedo a coger los virus que trae el viento, a nadie se le ocurrirá salir de casa." "¿Y nosotros, mientras...?" "Nosotros nos iremos a la Tierra de Nadie, que son esos baldíos que hay más allá de la Rosaleda." (págs. 322-323).

El Poncio piensa que la levitación puede ser una broma, y Belalúa cree que es "el efecto de una sugestión hipnótica provocada por Merlín, brujo, según la gente, en combinación con don José Bastida" (pág. 323). Aunque justo después de estas palabras sucede el fenómeno de la levitación, que inquieta a quienes lo presencian:

Las luces oscilaban como las velas de un paso de Semana Santa: oscilaban y se desplazaban, hacia arriba, en la noche, si bien veladas por la niebla, que ascendía también con lentitud uniforme, diríase que con parsimonia. El Poncio quedó paralizado y empezó a temblar. "¡Encienda ahora los faros!" La doble luz iluminó la rotura de la tierra y el espacio oscuro que iba quedando debajo. El Poncio apagó. "¡Me da miedo!" "¡A mí, también!" Cerraron los ojos, buscaron en un abrazo remedio al pánico temblón. Y nunca podrán decir el tiempo que estuvieron así. Cuando volvieron a mirar, Castroforte se asentaba de nuevo en sus cimientos (pág. 323).

Todo ello motivado porque la ciudad, "de pronto, levanta el vuelo como una golondrina" (pág. 324). Otra de las formas que tiene Torrente de reírse de los personajes y de ofrecer guiños al lector es a través de las mutaciones de los J.B. en una sola voz, como en ésta, aparentemente dirigida a Bastida:

"[...] ahora es todo una fantasía, no sé si estará usted enterado, si lo viera usted cuando salía de su escondrijo, digo, eso de los Jota Be, lo inventó no sé quién, aquello tenía una razón de ser, usted lo habrá oído y no tiene miedo, ya sabe, cuando pasa no sé qué en el cielo, [...] mira que voy a morirme no sé qué día de marzo, si usted no está enterado, pues ya lo está ahora, pero no le diga nada, todo lo que está hablado entre nosotros es secreto, aunque de los Jota Be usted tenía que saberlo porque es un Jota Be como ya le dije antes y no anda pensando que se va a morir pronto, como mi hermano, lo que se dice temblando como una vara verde, que si el día de marzo, lo del treinta y seis tenía más razón de ser porque lo andaban buscando..." (pág. 333).

El concepto de la realidad puede estar unido a la conciencia cósmica para explicar la leyenda del Cuerpo Santo Iluminado hecha por don Perfecto Reboiras, junto a la previsión de que Barallobre muriera en los Idus de marzo:

[...] si nos acostumbrásemos a pensar y admitir que la realidad no es más que un sistema de símbolos más o menos encadenados en sistemas de apariencias en las que se traduce la compleja realidad de la Conciencia Cósmica lo mismo en estado de reposo que en el de actividad; si reconociésemos que la leyenda del Cuerpo Santo Iluminado no es más que una representación de la misma Conciencia manifestándose en un caso concreto y, en cierto modo, localizado, no nos costaría trabajo concluir lógicamente que el episodio de los estorninos y las lampreas no había sido otra cosa que una acción extraordinaria con que dicha Conciencia acudía a una deficiencia imprevisible, pero, como todas ellas, remediable (págs. 385-386).

Los personajes hablan, discuten y teorizan sobre la realidad como si fueran reales, y don Perfecto llega a la conclusión de que la realidad y lo aparentemente real pueden confundirse, y así nunca se sabrá del todo el grado de veracidad o de fantasía de cualquier leyenda. Pero no hay que olvidar la fantasía lúdica en la que está envuelta la novela.

Pérez Montero considera que en *La saga/fuga de J.B.* “el perpetuo juego del autor consiste en racionalizar los mitos y mitificar lo racional” (1981: 195); un juego en el que vemos, por tanto, que participan las nociones de lo real y lo fantástico. De todos modos, ya sabemos que en la obra de Torrente lo real no tiene por qué ajustarse a un criterio convencional de racionalidad y lógica, dado que ya hemos explicado muchas veces que toda fantasía que tenga lugar en una novela de Torrente, hasta la más inverosímil, es real simplemente por pertenecer a la novela y permanecer en ella mediante la construcción verbal.

En *La saga/fuga de J.B.* los límites de la realidad y la ficción son borrosos. Si unas veces los personajes elaboran sesudos discursos sobre la realidad, otras muestran una clara conciencia de "mitos". Sin ir más lejos, Bendaña es autor del trabajo *Los mitos de Castroforte del Baralla*, que según él son el Cuerpo Iluminado de Santa Lilaila de Éfeso y las figuras supuestamente históricas del Obispo Bermúdez, del Canónigo Balseyro, del Almirante Ballantyne y del Vate Barrantes, aunque después considera que éste último no merece ser un mito por ser "un mal versificador y un malísimo poeta" (pág. 415) y escribir en un idioma ilegible. Además, desmonta el mito de Coralina Soto y su historia,

revelando que ni ha estado alguna vez en Castroforte ni ha sido amante de Barrantes, y que en realidad se llamaba Corina Papaelios y era natural de Cádiz. Según Bendaña, el supuesto Santo Cuerpo también es falso, pues es "una imitación al óleo del siglo XVII" (pág. 422). La desmitificación de Castroforte supondrá la victoria de la eterna y vecina ciudad rival: Villasanta de la Estrella.

Bendaña explica que el Vate Barrantes no murió como se dijo que murió, ahogado en el Mendo y comido por las lampreas, sino que "murió de un tiro que le pegó su amante" (pág. 420). Todos los personajes son fruto del mito, pues no se habla de ellos antes de 1865, fecha de la Fundación de la Tabla Redonda y comienzo de la actividad mitificadora del grupo. Por eso se buscó dotar de verosimilitud al mito. También comenta que Jerónimo Bermúdez no figura en el catálogo de los Obispos tudenses ni en ningún otro documento de la época, y el Canónigo Balseyro, pese a ser una figura histórica, jamás estuvo en Castroforte, y se le nombra jefe de la rebelión de marineros contra la Inquisición cuando él ya había muerto en una cárcel de Valladolid, "donde estaba preso y procesado por brujo" (pág. 421).

Bendaña se cuestiona la "realidad" de otros personajes como el Mariscal Bendaña y el Obispo Bermúdez, a los que considera figuras míticas, ya que forman parte "*del mismo círculo de invenciones*" (pág. 422). Además, sostiene que hay una rivalidad motivada entre los respectivos Cuerpos Santos de Castroforte del Baralla y de Villasanta de la Estrella, o también por la calidad de las lampreas (pág. 423).

El sarcasmo de la novela llega hasta tal punto que se discute, según los cálculos del profesor Baker Edith, de la Universidad de Northwestern en Evanston (Chicago), que la muerte de los cuatro J.B. sucediera en una noche de conjunción de astros, con lo cual se viene abajo toda la mitología de Castroforte. Según Bendaña, la visión envuelta en nieblas es lo que mitifica Castroforte, y el sol, al contrario, desmitifica a la ciudad (pág. 425). La niebla puede ser una metáfora de la ambigüedad y de la duda que recorre la novela, mientras que el sol sería el reflejo de la claridad y la certeza. Así, para la lectura fantástica de la obra conviene más la niebla que el sol.

La conclusión del estudio de Bendaña no es otro que el pacto de la ficción que Torrente establece con el lector y responde al carácter lúdico de su imaginación. Una parte de la ficción de la novela responde a la mitología, y la otra es cierta. Pero todo está

dentro de la ficción de una obra literaria. De todos modos, las teorías de Bendaña han desmontado parte de la fantasía de la novela.

Bastida duda de las tesis de Bendaña. Cree que no está del todo equivocado, "si no enteramente, en parte, al menos" y que "ciertas afirmaciones de Bendaña son de fácil refutación" (pág. 427), como la que hace Barrantes, que no es un poeta conocido porque nadie se ha ocupado de él. El vate Barrantes no tiene plena conciencia de ser carne o espíritu, pero sí sabe que es "memoria" (pág. 435). Además advierte que murió como dice la historia, y no de un tiro, aunque algunos historiadores no se pongan de acuerdo (págs. 437-438). Con ello, Torrente pretende desmitificar la historia. Por todas estas imprecisiones, el vate Barrantes contesta al profesor Bendaña (pág. 440). La leyenda del vate dice que subió por la Rúa Sacra y que antes de bajar el Baralla se escondía el Santo Cuerpo Iluminado (pág. 654).

Don Acisclo le dice a Jesualdo que la desmitificación de Castroforte "no es tan fácil" y que Bastida no se resigna a perder su condición de J.B., porque bajo esas siglas se esconde su identidad (pág. 454). Barallobre, que se sigue considerando muerto, le pide a Bastida que vaya a su funeral: "Hoy se celebra, como sabe, mi funeral, y le agradecería que asistiese" (pág. 455).

Como ya señalamos en otro apartado anterior, Bastida escribe un artículo titulado "Puntualizaciones" que está dirigido al profesor Bendaña, en el que rebate muchas de sus teorías, como la inexistencia de don Jerónimo debido a su ausencia en la lista de los Obispos de Tuy, señalando también la probabilidad de que Balseyro muriera en la cárcel a pesar de que se diga que murió a causa de unas heridas (pág. 469). También cree Bastida que el Almirante del que se habla en el Cuaderno de Bitácora de la fragata Redoutable no tiene por qué ser Ballantyne, ni el Obispo hereje a quien se refieren las actas de los concilios es don Jerónimo Bermúdez, ni el Canónigo Balseyro pudo estar a la vez dentro y fuera de la prisión, ni el almirante que navegaba en la Segunda Redoutable era Sir John Ballantyne, marino irlandés al servicio de Napoleón.

La única razón que puede explicar que Bastida sepa dónde se guardan las cenizas del antiguo Cuerpo Santo y el icono del martirio de Santa Lilaila de Éfeso que acompañaba al Cuerpo Iluminado es que lo hubiera aprendido en su viaje por los J.B. Hay motivos para pensar que en su narración Bastida usa sus fuentes arbitrariamente, pero siempre se trata de un juego irónico, paródico e imaginativo en el que el lector debería interpretar si

sucede así o no. Juego es también el hecho de que Bastida, en su viaje por los J.B., se meta en ellos y hable, piense y sienta por ellos.

Ángel Basanta ha incidido en el componente lúdico como elemento de relación entre *La saga/fuga de J.B.* y *El Quijote*. Concretamente, ha señalado que la unión de las dos obras hay que buscarla en “la concepción lúdica de la novela” que ambos autores comparten, “la parodia, la ironía y el humor y la incorporación de la reflexión sobre su propia escritura en el texto de la obra misma” (2003: 94) y cita como ejemplos cuando Bastida narrador recibe el reproche de su manera caótica de contar la historia; la referencia de Bastida a “un artículo leído cierta vez, de un tal Torrente, en que el autor describía un manuscrito de Rilke”; la interpolación de muchas narraciones secundarias dentro del eje principal de la novela; el perspectivismo y la ambigüedad causados por la utilización que el propio Bastida narrador realiza de fuentes documentales de las que él mismo desconfía; o la deformación cómica de algunos nombres como Paco de la Mirandolina (Pico de la Mirándola), entre otros (2003: 94-95). En definitiva, Cervantes y Torrente recurren al mismo modelo de novela, aquel en que se sintetizan realismo o fantasía o, si se quiere, se emplea la fantasía para moldear una realidad específica insertada en el mundo de la novela.

2.4. RASGOS METAFICTIVOS

A pesar de que *La saga/ fuga de J.B.* no es estrictamente una metanovela, sí que apunta algunos rasgos metafictivos que Torrente desarrollará de manera explícita y con mayor profundidad en *Fragmentos de Apocalipsis* y *La Isla de los Jacintos Cortados*, que ya son plenamente metanovelas.

Gil González considera, en cambio, que *La saga/fuga de J.B.* “deja constancia del proceso de construcción que la lleva a existir como tal, reflejando las ideas sobre la creación mantenidas por Torrente” (2001: 74) y que el hecho de que Bastida sea el narrador de todas las historias “responde al planteamiento metaficcional de escribir la novela”, un procedimiento que, según Gil González, repite el autor en *Fragmentos de Apocalipsis* y de manera no tan intensa en *La Isla de los Jacintos Cortados* (2001: 73). Nosotros no compartimos este parecer y seguimos sin atrevernos a hablar de *La saga/fuga de J.B.* como una metanovela, principalmente porque la intención de Bastida

es la de crear un mundo y dotar de una mitología a una ciudad que carece de ella, y para nada la de escribir una novela con todo este material. Podríamos hablar, en todo caso y de manera algo forzada, de una metaficción del discurso oral siempre y cuando estén presentes narratarios como Julia o los contertulios de la Tabla Redonda.

De lo que no hay duda es de que la obra maestra de Torrente Ballester está constituida por una historia que se ramifica y dispersa en múltiples sub-historias. Y a propósito de esto, Ángel García Galiano señala que la “sucesión cohesionada de historias intercaladas [de *La saga/fuga de J.B.*] tiene como remitente último la primera parte del *Quijote*: la historia de la Tabla Redonda y del Palanganato, que justificaría la actual *Tabla Redonda*, narrada por Bastida, funciona como una larga historia intercalada [...]” (2005: 157).

Loureiro cree que *La saga/fuga de J.B.* plasma la obsesión de Torrente por mostrar la historia como manipulación y como invención: “la historia como creación o el proceso de creación de la historia -lo que él denomina desmitificación- y el elemento reflexivo, que ahora va más allá de la intelectualización de sus personajes, del contenido filosófico de la obra o del relato como alegoría, para adquirir la forma de la metaficción” (1997: 64); pero cree que esa metaficción se da sobre todo “al llevar la novela a los límites de la credibilidad, al ir contándose una historia que deja ver sutilmente la fábrica de su invención” (1997: 66). Señala asimismo que la visión de la historia como invención se muestra en la novela en la negación de la historia de Castroforte y de los J.B. por parte del gobierno central de los godos, existencia en la que sí creen los nativos (1997: 66). Y por lo que parece los godos son los que estaban equivocados, pues las profecías de la leyenda se hacen realidad, y así Castroforte se desgaja de la tierra y termina levitando al final de la novela.

Gil González defiende el proceso metaliterario de *La saga/fuga de J.B.* en la conversión del monólogo de Bastida en manuscrito, de su invención en relato, cuya primera manifestación se encuentra en el memorial que Bastida lee a los miembros de La Tabla Redonda sobre la historia de la primera Tabla Redonda y de los J.B.: “lo que parece erudición historiográfica de Bastida no es más que fruto de su fantasía”, indica (2001: 80). Y considera que a partir de la Balada Periódico Mixta “la invención se autorrefiere como relato” aunque conste su provisionalidad y su carácter inacabado (2001: 81). Y si aquí se reconoce abiertamente la ficción como tal, Bastida presenta la historia como algo verosímil en otro grupo de textos, aunque Gil González cree que es

debido a que Bastida cambia de narratario en su relato y se dirige a los contertulios de la Tabla Redonda o a otros personajes de la ficción (2001: 82). Considera que Bastida “enmascara su control de la historia con la excusa de que no la conoce en su totalidad. Así refuerza la verosimilitud [...] pero al final todo va a donde le interesa” (2001: 82-83) Y, en su opinión, cuando Bastida cambia su discurso de la primera a la tercera persona lo hace porque “busca verosimilitud y disimular los índices de invención” (2001: 83). De todos modos, Gil insiste en que el elemento del proceso de construcción de la novela que más evidencia la autorreflexión de la novela es la figura de Bastida, su narrador, que aunque use la tercera persona “sigue transparentando su presencia y denegando la impersonalidad del relato” y “siempre es la matriz enunciativa a la que volver una y otra vez” (2001: 88).

Y si el proceso metaliterario de la novela consiste para Gil González en todo lo que acabamos de señalar que advierte, en su opinión el producto culminado lo tenemos ya en el tercer capítulo, cuando sucede “el límite del proceso de ficcionalización del narrador” después de que en el primer capítulo Bastida describiera su invención y en el segundo capítulo se desarrollara su universo diegético en el que toman la palabra los J.B. imaginados en el capítulo anterior y de esta forma se convierten en narradores con el mismo derecho que Bastida (2001: 91). Como ya sabemos, Bastida recurre al recuerdo de Julia para no perderse en la maraña de sus propias invenciones.

Don Perfecto y su loro, don Acisclo y Barallobre reflexionan también sobre el desarrollo del relato convirtiéndose todos a juicio de Gil González en competidores de Bastida (2001: 84). Barallobre es propietario del Santo Cuerpo de Santa Lilaila de Éfeso y, al igual que Bastida, posee la capacidad de desdoblarse. Como indica Gil González, Barallobre “es a la vez personaje de la historia de Bastida, proyección del narrador y conciencia crítica del relato, y también narratario” (2001: 85) y cumple, sobre todo, con el principio de realidad suficiente enunciado por Torrente ya que reflexiona, como ya lo hizo antes don Perfecto con el tren ensimismado, sobre lo que pueda haber de verdad y de mentira en el discurso de Bastida (2001: 86). Gil González cree que, como Barallobre conoce información que Bastida ignora, se produce una rivalidad entre ellos semejante a la del narrador y el Supremo en *Fragmentos de Apocalipsis* (2001: 94) pero como él mismo indica, “Bastida sabe más de su fantástica invención que lo que sabe Barallobre como J.B.” (2001: 95) y por ello le desvela que el Cuerpo Santo es falso y se lo

demuestra. De todos modos, Bastida termina siendo el narrador principal y Barallobre regresa a su estatuto de personaje de Bastida, quien se encarna en el mito de los J.B., rescata el Santo Cuerpo “y huye con él al espacio del mito del que proviene” (2001: 97).

Antonio Gil considera que *La saga/fuga de J.B.* “está orientada hacia sí misma” porque una vez “consumada la unión con Julia, consumido el relato [...] el espacio y el tiempo que ha habitado, se desvanecen” y apunta que Castroforte se desvanece porque ya nada tiene que ofrecer y además está abocada a ello de manera irrevocable para terminarse del todo, para terminar de “hacerse” como novela (2001: 97).

Loureiro señala algunas formas de la metaficción presentes en *La saga/fuga de J.B.* como la propia narración fantástica “paradigma de la ficción como invención, y por lo tanto forma indirecta de reflexionar sobre ella”; el movimiento de un personaje entre distintos niveles narrativos, como sucede por ejemplo con la aparición de los J.B. cuando Bastida oficia como médium; o finalmente el ingreso del creador en el mundo que él mismo ha creado, y cita como ejemplo el momento en que Bastida se introduce en su obra para hablar con Barallobre (2010: 91). De todos modos, Loureiro señala que el aspecto metafictivo más importante de la novela es que “se centra fundamentalmente en la historia como creación y manipulación (lo que Torrente denomina desmitificación), y el elemento metaficcional va a consistir lógicamente en la reflexión, directa o indirecta, que se ofrece en esa novela sobre el proceso de construcción de la historia” (2010: 91), y por ello puede considerarse como un ejemplo de metaficción historiográfica puesto que “al mostrar el carácter constructivo de la historia, la metaficción historiográfica muestra necesariamente la relación entre la escritura de la historia y la narrativización” (2010: 92).

Los J.B. y el resto de personajes creados por Bastida le tratan como a un ser superior, como si fueran conscientes de ser las criaturas que han surgido de su imaginación, aunque luego en efecto critiquen algunos de sus procedimientos narrativos, como cuando Barallobre le dice a Bastida que la historia inventada sobre el almirante es "de una pobreza entristecedora" (pág. 626). Dentro del juego de la novela, los interlocutores también pueden modificar datos inventados por Bastida; y así, Barallobre reconoce la autoría de la invención de Lieutenant de La Rochefoucauld, que no existió nunca, pero que se inventó "un día que estaba de buen humor" (pág. 627). Y a partir de ahí, inventa una historia de amor con Lilaila Barallobre en la que los personajes discuten aventuras

que tienen que ver con los papeles que Barallobre desempeña en la historia. No obstante, Barallobre le expresa su deseo a Bastida de ser protagonista de su historia (pág. 629). Más adelante, Bastida lleva a Barallobre a la Cueva, en donde está el Icono de Santa Lilaila de Éfeso. Cuando los que lo examinaron dictaminaron "su falsedad" tenían razón, "pero nada más que a medias" (pág. 632). Como se ve, también en el apartado metafictivo continúa el juego entre realidad y apariencia creado por el narrador Bastida dentro de la novela de Torrente.

Cuando Barallobre mata a su hermana Clotilde por haber roto su noviazgo con Lilaila, Bastida le dice que hay que deshacer la muerte "tachando" lo ya escrito (pág. 641), como si fuera consciente de que están en medio de una historia que está escribiéndose y cuya autoría corresponde a Bastida. El suceso fantástico acontece cuando se vuelve a dotar de vida a Clotilde y posteriormente se la mata de nuevo. Esto sucede a raíz de que Bastida, que en alguna ocasión fue el Canónigo Balseyro, escondió el Cuerpo Santo (pág. 644). Clotilde desconfía de él y le considera un farsante. Si el Santo Cuerpo es verdadero, Jacinto piensa que puede morir en los Idus de marzo, y entonces vuelve a matar a Clotilde (pág. 645). Bastida le dice a Jacinto que lo que Clotilde había dicho no era razón para matarla y que habrá que corregir de nuevo la historia. Y Jacinto cree que de todas maneras la acabaría matando siempre (pág. 646). Mariano López López apunta que Barallobre nunca puede matar realmente a Clotilde porque no es el genuino narrador de la historia y por tanto ni tiene poder sobre los personajes ni puede manipular el texto según su capricho (1992: 287). Cuando el sacerdote don Acisclo le pregunta después a Barallobre que en dónde está Clotilde, le responde: "¿Soy yo acaso el guardián de mi hermana?", Torrente reproduce irónicamente la parábola de Caín y Abel, en la que don Acisclo representa a Dios y Jacinto a Caín:

Don Acisclo saltó, espantado. "¿Es que la ha matado usted?" "Pero, hombre de Dios, ¿está usted loco! ¿Por qué había de matarla?" "¡Me ha respondido como Caín al Señor!" "Pero, afortunadamente, ¡ni es usted el Señor, ni yo soy Caín!" (págs. 646-647).

Sin embargo, Jacinto le explica a don Acisclo que la diferencia es que el Señor sabía que había matado a Abel y que él no sabía que había matado a Clotilde: "La pregunta del Señor era capciosa y, la de usted, ingenua" (pág. 647).

A veces la leyenda de los J.B. puede confundirse con el rumbo que toma la novela. Así, la leyenda del vate Barrantes dice que éste subió por la Rúa Sacra y que antes de bajar el Baralla se escondía el Santo Cuerpo Iluminado (pág. 654), y el vate se siente con la necesidad de cumplirla. Es otra forma más de convertir la ficción de la leyenda en la realidad dentro del marco de la novela.

Una de las formas en las que aparece la metaficción es la autoficción irónica y lúdica, dentro del marco de la fantasía. El ejemplo más claro de ello es cuando Bastida recuerda "un artículo leído cierta vez, de un tal Torrente, en que el autor describía un manuscrito de Rilke de estremecedora factura, que aseguraba haber tenido en sus manos [...]" (pág. 234). Y pese al juego del autor de citar su nombre en la novela, es un fragmento autobiográfico, pues Torrente hizo una traducción de las *Elegías a Duino* de Rilke.

Gil González considera que el principio y el final de la novela "son esenciales e intercambiables" y que ambos "están llenos de claves interpretativas y detalles que sólo pueden ser reinterpretados cuando se haya terminado la lectura" (2001: 74).

Tejerina-Canal denomina a *La saga/fuga de J.B.* como el "super/texto" y la "super/ficción" de Torrente, dado que se trata de "un postmoderno supertexto o superficción autocéntrico de personajes proteicos, anclado en "intertextualidad" y diálogo contextual" (2005: 101).

Con todo lo dicho, y a pesar de contar con momentos puntuales en los que de manera explícita aparecen rasgos metafictivos como el pasaje que ya comentamos del asesinato de Barallobre a Clotilde que pide Bastida que reescriba, nos resistimos a considerar *La saga/fuga de J.B.* como una metanovela de manera íntegra, al menos como lo son *Fragmentos de Apocalipsis* y *Yo no soy yo, evidentemente* -acaso las metanovelas más diáfanas de Torrente Ballester-, porque en *La saga/fuga de J.B.*, si bien está muy claro que Bastida inventa el mundo contenido en la novela, no está tan claro que con ese mundo quiera escribir una novela.

2.5. PARODIA

Como ya hemos dicho antes, *La saga/ fuga de J.B.* no es tanto una novela experimental como una parodia y superación de ese tipo de novela, pues no es del todo una obra sin argumento o hilo conductor -aunque éste resulte tan difuso y se ramifique

en tantas y tan distintas direcciones- lo cual ha sido una tendencia a la que ha recurrido la novela experimental en muchas ocasiones.

Gonzalo Sobejano coincide también en que *La saga/fuga de J.B.* es una parodia de la novela experimental -o estructural, como la denomina él- porque “no es una novela estructural derecha, genuina y en serio, sino oblicua, refractada, en broma [...]” (2003: 161); y añade que “el carácter paródico de la obra se percibe en seguida porque los elementos están llevados a un exceso ridiculizador” (2003: 161). Rodríguez Cáceres y Pedraza Jiménez también coinciden en que se trata de una parodia de la novela experimental, “cuyo afán de complicar las cosas se ridiculiza en esta inmensa burla” (2000: 243).

Por su parte, Jordi Gracia y Domingo Ródenas subrayan que las notas mítico-legendarias de la novela aparecen entremezcladas con aspectos paródicos del costumbrismo, y que de hecho “la parodia, la ironía y en general el humor constituyen instrumentos permanentes de desarticulación de convenciones literarias y clichés culturales” (2011: 599).

Pere Gimferrer sostiene que los elementos que facilitan la parodia en *La saga/fuga de J.B.* son “la profusión de incidentes, chocantes o diversos, y la confusión de voces narrativas” que permiten a Torrente multiplicar el relato “hasta el absurdo, hasta lo inverosímil, denunciando así al mismo tiempo su falacia inevitable” (1982: 240). Por ello considera que esta novela “es una sátira literaria que reclama varias lecturas” (1982: 240).

Loureiro ha observado que en la novela se parodian muchos tipos de textos, modelos y discursos: la cosmología, la teología, la historia, la psicología, la lingüística estructuralista, la gramática, la literatura experimental, la crítica literaria -a través de las teorías de la univocidad de los personajes y de la obra como reflejo de la biografía del autor-; y también géneros como la crónica periodística, el artículo científico, el romance, la poesía hermética y el folletín. Es tal la variedad de los campos que satiriza que al final, en opinión de Loureiro, la novela acaba siendo no sólo una parodia de la literatura experimental, sino de toda una actitud y de un tipo de pensamiento y una forma de vida de Occidente (1990: 111). Da la impresión de que en el fondo, Torrente nos parodia a nosotros mismos, a la conducta del ser humano en su vivir cotidiano. Loureiro considera que la parodia de Torrente en *La saga/ fuga de J.B.* no es como la parodia que realiza

Cervantes en *El Quijote* de las novelas de caballerías, pues en *El Quijote* el elemento parodiado se acaba diluyendo y la narración va logrando su propia autonomía; y en el caso de Torrente la parodia aparece de forma continuada y reiterada, pues no hay un solo modelo parodiado que trascienda y cobre protagonismo sobre los demás (1990: 111). Sin embargo, sí cree que, al igual que se puede considerar *El Quijote* como una novela moderna por burlar unas convenciones literarias ya caducas, *La Saga/fuga de J.B.* tiene un propósito de renovación semejante porque parodia una cultura y unas convenciones específicas de lectura y de escritura (1990: 111).

Apunta Ángel Basanta de manera muy oportuna que, al igual que Cervantes realiza una parodia de las novelas de caballerías en *El Quijote*, Torrente lleva a cabo la citada parodia de la novela experimental en *La saga/fuga de J.B.*, y con ella devuelve la naturaleza narrativa y no simplemente textual a la novela española de los años setenta, sofocada por el hermetismo formal y el carácter críptico devenidos por la destrucción del argumento y así, reivindica la novela que tiene como necesidad primera y como arte inmediato el de contar historias (2003: 95). Se atreve incluso a afirmar, lejos de esa supuesta influencia de *Cien años de soledad* en la novela, que Torrente ofrece con *La saga/fuga de J.B.* “una original aportación que devolvía a la novela española su confianza en sí misma tras varios años de dominación hispanoamericana” (2003: 99).

En cuanto a la específica influencia cervantina, Santiago Tejerina-Canal valora que Torrente toma algunos recursos “rabeliano-cervantino-carnavalescos” entre los que destacan “los juegos verbales como las jergas ininteligibles, las repeticiones fonéticas, las enumeraciones asintácticas, las polinomasias cervantinas, las repeticiones de complejos narrativos, el uso de lenguas distintas y de relaciones fónicas no sometidas al sentido [...]” (2005: 87).

Con respecto a la ejemplificación de modelos parodiados específicos, la parodia de la poesía experimental viene dada a través de las lecciones de poesía y crítica que trata de dar el narrador sobre un tipo de lírica compleja, oscura y hermética, concretado en un soneto que escribe, que es ilegible y semánticamente incomprensible (págs. 77-80).

El poema narrativo “La balada incompleta y probablemente apócrifa del Santo Cuerpo Iluminado” que introduce el texto de *La saga/fuga de J.B.* es para Santiago Tejerina-Canal “una ridiculización del canto épico, tanto en sus aspectos formularios como en su juicio teleológico” (2005: 94) así como también recuerda la humillación que

supone para el propio Bastida ser presentado como un héroe épico “para luego humillarlo con sus múltiples máscaras deformantes, y degradarlo en el mismo juego de su propio discurso” (2005: 94).

Con respecto al estructuralismo, Torrente señala que “algunos de sus esquemas, modos de presentación y división, etc., me servían. Pero, al hacerlo, era inevitable que mi actitud ante ellos se tuviese por satírica [...] mi intención no lo fue, sino, todo lo más, irónica y paródica, pero como se ironiza y se parodia algo por lo que se siente especial estimación” (Marco, 1977: 112). Por otro lado, Gonzalo Sobejano opina que si aparecen elementos irónicos y paródicos del estructuralismo en *La saga/fuga de J.B.* es porque se produce “la aceptación precisamente de unas teorías estructuralistas, es decir que la parodia sería una forma de aceptar, de afirmar lo parodiado” (Marco, 1977: 280-281). Stephen Miller apunta que el homenaje tubular de don Torcuato y los juegos de combinaciones de nombres y emblemas de los J.B. pueden considerarse dos burlas claras del estructuralismo (2003: 184).

En otras declaraciones en las que se le pregunta de manera explícita por los elementos de *La saga/fuga de J.B.* que parodian el estructuralismo, Torrente confiesa que “el discurso de Teodoro [sic] del Río es una parodia de Levi-Strauss. Los versos de Bastida son una parodia de los análisis poéticos de Jakobson” (Roig, 1975: 48); y añade que “si la poesía fuera lo que Jakobson dice, el resultado sería mera fonología” (Roig, 1975: 48). También, con respecto al título de la novela, el propio autor indica que “hay la broma estructuralista de la barra en el medio” (Roig, 1975: 49).

A través de una fantasía de carácter culto e intelectual, Torrente juega con las capacidades y las propiedades de la física al servicio de las nociones de espacio y tiempo para crear una imagen lúdica que juega con la imaginación del lector a través de juegos paródicos de lenguaje como es el mencionado "Homenaje Tubular al Sistema Métrico" y también "Fantasía Matemática de Tuberías Proliferantes y Polimorfos" de don Torcuato (págs. 85-86), que consiste en una construcción acumulativa de tubos con el propósito de convertir su casa y sus contornos en una selva. Esos tubos pueden crecer y crecer hasta "arañar el Trono del Altísimo" o bien "llegar a los infiernos y acariciar las costillas de Satán" (pág. 87), conectando de nuevo con cuestiones de teología.

También hay parodias de Bastida, que juegan con elementos de la psicología para analizar las personalidades del vate Barrantes y de don Torcuato (págs. 128-131). Esas

teorías psicologistas de la conducta humana están vistas desde la perspectiva de lo fantástico. Tras comprobar que las personalidades del vate y de don Torcuato son complementarias, Bastida toma un estudio que Ford realiza sobre un número de parejas históricas que demuestra que cuando dos individuos antagónicos se complementan, es porque se trata de "entes ficticios, mitos, personajes de leyenda o protagonistas literarios" (pág. 138), como por ejemplo Judas y Cristo. Ante esta evidencia, no se puede probar que el vate y don Torcuato existan, aunque el narrador esté convencido por razones empíricas de que vivieron y murieron. Por esa razón, al principio de este estudio, a Bastida le entraron serias dudas al respecto, aunque después reconoce que "son dudas personales que nadie tiene por qué compartir" (pág. 139). Y es que Torrente juega con el lector a hacerle dudar de la veracidad de una ficción como es la existencia de los J.B., aunque tal existencia sea fruto de la imaginación de un personaje.

Se parodian también fundamentos de la ciencia física y la matemática al situarlas al servicio de la fantasía. El laberinto de tubos de don Torcuato responde, según él, a "un principio matemático":

Nadie ha dudado jamás que el Arquetipo Quinto, entonces aplicado al Sistema Ascendente, hubiera sido concebido como punto de arranque de todo un Complejo Irónico. Tenía, como los otros, diez agujeros: los nueve, colocados en tres series de tres, una encima de la otra y formando ángulo, como los galones de un sargento; el décimo, un poco más arriba y ligeramente desviado de la vertical. Que las tres primeras series formasen tres triángulos equiláteros, no lo discute nadie; que, así dispuestos, pudieran originar tres Sistemas Secundarios de racionalidad ejemplar, tampoco; porque, ¿quién dudó jamás del triángulo equilátero y de todas las figuras que de él derivarse puedan? Pero el desarrollo subsiguiente era, más que geométrico, caprichoso. Los tramos paralelos eran ya largos, ya cortos. Miraban al cielo, torcían hacia abajo, rectificaban hacia la izquierda, volvían a la derecha, siempre sin alejarse del Arquetipo más de un metro; con lo cual la maraña de tubos alcanzó un grado de tupidez tan grande que a primera vista aquello se asemejaba a un lío (págs. 140-141).

También se parodia la filosofía entendida como indagación especulativa a través de definiciones ingeniosas e irónicas en las que son esenciales la erudición verbal y el elemento imaginativo: "El laberinto es la razón que se ríe de sí misma y desarrolla las posibilidades de oscuridad que su naturaleza le permite" (pág. 141); y las ciencias naturales, parodia en la que participa la mitología a partir de una original interpretación de la Teoría de la Evolución basada en la corrección que hace don Torcuato de la teoría

de Darwin y que Bastida, en una nota a pie de página de la novela como si él fuera su autor, recomienda al lector que se salte (pág. 179). Torrente juega permanentemente con las categorías de autor (realidad) y narrador (ficción) no para confundir al lector, sino para hacerlo partícipe de su broma y para dotar a su novela de un clima de apariencia y ambigüedad. También mezcla teología y psiquiatría cuando relaciona las teorías psicoanalíticas freudianas -matar al padre- con la figura del Padre en la Santísima Trinidad (pág. 540) o realiza una concatenación lúdica entre la filosofía y la ciencia de Pasteur para relacionar por un lado la palabra y la cosmología, y el concepto de palabra y el concepto de energía por otro y, por último, establece la relación entre el concepto de palabra y las teorías del cosmos y de la relatividad de Einstein y la interpretación de los sueños de Freud (págs. 209-210). Todo ello demuestra que la fantasía de Torrente es de carácter intelectual, pues juega con elementos procedentes de la cultura, tanto de las humanidades como de las ciencias naturales, como en esta conversación entre don Perfecto y Bastida:

"¿Busca la Piedra Filosofal?" "Busco la palabra que destruya lo que el *fiat* creó, y la palabra que permita reconstruirlo luego, organizado de otra manera." "Luego, lo que usted busca es el *verbo*." "Ni más ni menos, pero un *verbo* de doble filo, como una espada." (pág. 209).

A continuación mostramos una parodia del discurso científico que poco a poco va degenerando hasta el ridículo en boca de don Perfecto:

"¿Está usted seguro de su existencia, o es sólo una conjetura, o quizás una esperanza?" "Es una convicción científica. Me encuentro como Pasteur antes de descubrir su vacuna, aunque con una importante diferencia: él disponía de unos conocimientos de química y de biología que podían muy bien ser falsos; yo he aprendido a leer los signos del Universo y los jeroglíficos de las catedrales, que me convencen de que la palabra existe. Más aún, de su necesidad urgente. Hay que encontrarla antes de que la evolución del Cosmos lo haya conducido a un punto de condensación tal, que la intervención del fuego sea inútil; porque así como el *fiat* fue una palabra cargada de energía condensatoria, la palabra que busco la tiene, no sólo disgregadora, sino principalmente abrasadora. Tiene que ser una palabra caliente, ardiente, para que el Cosmos, trasmudado en luz, sobrepase a fuerza de calor ese momento en que todo se hace luz, esa velocidad de vibración que, superada, invierte el proceso y *lo reintegra todo*. ¿Me comprende? Es una teoría que se deduce, como corolario, de las afirmaciones de Einstein. Ahora bien, el proceso no puede abandonarse a su propio desarrollo, porque, al reintegrarse el Cosmos, recobraría su naturaleza actual, que es lo que yo quiero evitar. Por eso necesito la segunda palabra, la

que encamina la reintegración, no hacia un Universo aburridamente erótico, como es el actual, sino a otro en que el sol se mueva en virtud de un acto deliberado y racional, es decir, consciente, y, con el sol, los demás seres." (págs. 209-210).

Y a esta parodia le sigue una desmitificación tanto del erotismo como de las disquisiciones filosóficas del lenguaje especulativo. Al final quedan ridiculizados tanto el erotismo como la filosofía, dado que de alguna manera se establece una relación de semejanza o equivalencia que los emparenta:

"Lo del Universo aburridamente erótico no se me alcanza", le interrumpí. "Pero, hombre, ¿no recuerda aquello de Dante, "amor che muove il sole e le altre stelle"? Modernamente, Freud lo ha confirmado, aunque, donde él pone pansexualismo, ponga yo panerotismo." Don Perfecto Reboiras se interrumpió y su mirada pareció perderse en la maraña de símbolos que cubrían las paredes. "Es curioso. Freud me ayudó a interpretar rectamente los escritos de los Maestros. ¿Sabe usted que, según Raimundo Lulio lo mismo que según Paracelso, el Universo es la alegoría de una cohabitación interminable? [...] No hay más lenguaje que el amoroso y todo el que ha pretendido librarse de semejante servidumbre e intentado un lenguaje racional, ha fracasado. Créame: hasta el lenguaje matemático más riguroso encierra una significación erótica [...]" (pág. 210).

Se relacionan cuestiones de mecánica y locomoción del Tren Ensimismado de don Torcuato con la teoría que él mismo sostiene de que el Corredor de la Maratón murió a mitad de su camino, pero era tal su prisa y su obsesión por llegar pronto que no se dio cuenta de que murió hasta el final (págs. 220-222). De esta manera, si don Torcuato consigue montar el Tren Ensimismado, echarlo a andar y retirar los arcos del puente sin que se caiga, se demostrará la hipótesis de que el corredor llegó muerto a la meta.

Torrente vuelve a parodiar un tipo de poesía hermética y compleja a través de un poema que Bastida vuelve a escribir bajo los efectos del embrujamiento producido por el espiritista. Su título tiene una interpretación matemática: "Balada periódica mixta de los amores del tornillo y de la tuerca", su contenido es totalmente ininteligible (ya que se supone que reproduce el "lenguaje" de ambos instrumentos) y da como resultado un objeto fantástico en el que se combina el arte de la poesía y el de la matemática (págs. 235-236). El novelista cita a Juan de la Coba Gómez, un orensano que inventó el *trampitán*, un lenguaje con una gramática propia, como el responsable de esta influencia: "El lenguaje poético de José Bastida se inspira en él, aunque no sea el mismo" (Amorós,

1973: 4). También puede leerse como una parodia que hace el propio Torrente de los supuestos efectos "mágicos" que ejerce la inspiración en el trabajo creativo y artístico. Más adelante Bastida hace una nueva parodia de la poesía experimental y hermética, a través de unos versos ilegibles cuyo significado sólo él entiende (pág. 389). Debemos advertir que no todos los poemas son absolutamente incomprensibles: pensamos en uno que sólo lo es en apariencia, dado que en él se esconden los nombres de algunos de los más significativos poetas de la generación del 27 y de otros como Tagore y Rilke, para terminar con un "san se acabó la lista" (págs. 568-569). Reproducimos a continuación el poema, marcando los nombres con negrita:

Ravín. Dranata. ¡Gore! *¿Gore decol talisa
maicol? Laival livente svesva lotós balá
duáncoba látar hustos sémavi lama krisa
ludovi chiari osto decolcapró lestá*

Pedrósali. Nascali. Quemvúlvula cerisa
lestúmél loste´alpesme **luiscer nudátal** sá.
Rinerma. Ríarril. Ke barusquebar latisa.
¿Da? ¿Ma? ¡Da, ma! Soalónsolas colfortalibá

Alber. Tifede. Rico jor geguillenalías.
Donvi. Centeale. Xandre. Gerar. Dodié. Goló
Sanseaca. Bólalista. Esturbalinquosnías.

Artegalón tofacto, arteligán larcías,
alpeste, ¡vallimosa!, lobetaimal tecías
unabalka lertita ¡lioscol! Milás viló.

De igual manera, parodia la filosofía especulativa a través de la lingüística mediante los verbos *ser* y *estar* y la carga semántica y cognitiva que ambos implican:

[...] Son, al menos, cinco, mis verbos sustantivos: el ser y el estar, por supuesto; pero también el ser que viene de la nada y el que va a la nada desde el ser, los cuales, usados como auxiliares, me permiten matizar hasta el infinito significaciones que en nuestra lengua son demasiado concretas y recortadas, como pensadas por un pueblo educado en el Derecho romano. Mi quinto verbo auxiliar es defectivo, y, aparte el infinitivo presente, no tiene más que dos formas, porque no necesito más: una para

confesarme a mí mismo que soy feo; la otra, para increparme cuando me veo en un espejo. Y como mi fealdad es un presente continuo que abarca el pasado y el futuro, con el presente me basta, y estoy para decirle que me sobra. Mi conjugación agrupa los verbos según un criterio más significativo que morfológico, por cuanto la significación precedió a las formas: los que significan acción, que hacen el infinitivo en ama, los que significan pasión, lo hacen en eme; los de inteligencia, en imi y los de creación, en umu. Quedan fuera, como irregulares, los del amor, esperanza, nostalgia, goce y dolor: enormemente simplificados por ser los de más uso. El que significa morir, carece de conjugación especial, y se usa sólo en formas compuestas, como elemento semántico de otro verbo, como morir de amor o morir de felicidad (pág. 390).

Como acabamos de ver, Bastida juega también con los tiempos verbales para explicar su propia naturaleza, que tanto le desagrada. Incluso, la parodia alcanza a la métrica, ya que Bastida muestra irónicamente cómo, cambiando la acentuación interna de los versos de un poema, el significado de ese poema se modifica completamente (págs. 391-392).

Bastida relaciona el proceso de la imaginación y de la memoria con el proceso y el mecanismo de los descubrimientos científicos, como la Teoría de Mendeleiev, "el que descubrió los metales ignotos a partir del peso atómico de los conocidos" para así poder combinar los distintos nombres y apellidos de todos los J.B. de la historia (pág. 239); igual que establece una analogía entre la multiplicación de la identidad de los J.B. y la matemática (pág. 241). Gracias a la combinación de los J.B., la personalidad de cada uno de ellos se ha diluido en la de todos, y eso hace que Bastida no se sienta tan desgraciado, pues adquirirá caracteres y rasgos de los demás J.B. (pág. 242). También relaciona la inspiración con lo misterioso, lo fantástico y lo alucinatorio:

Lo curioso es que, al terminar el poema, quedé como vacío de mí mismo, quedé como deben quedar las mujeres después del parto. Jamás me había sucedido cosa tal, sino justamente lo contrario, como si ejercitarme en el verso me colmase de mi propia sustancia. No creo, sin embargo, que aquella sensación tuviera con el poema otra relación que la meramente cronológica: terminar el poema y quedarme vacío obedecían a sistemas de causas distintos e independientes entre sí: lo comprendí al recordar que, a la sensación de plenitud provocada por los versos, acompañaba la de que, desde fuera, alguien me la sorbiese, y con ella, lo demás que era yo. Y *eso* que me quitaron, permaneció fuera y lejos. Fue, por eso, una noche sin sueño, alucinada a ratos, a ratos soporífera. Me hubiera gustado entretener sus horas con la conversación de mis interlocutores. Pero ¿de qué iba a hablarles si no tenía nada que decirles? (pág. 244).

Bastida vuelve a tratar a sus criaturas imaginarias como si fueran personajes reales, a la vez que él mismo vuelve a tener conciencia de estar movido por una instancia superior. Pero todo forma parte del juego de la novela. A partir de una cita de Shakespeare, "el hombre está hecho de la sustancia del tiempo", Bastida se ayuda de las nociones de espacio y tiempo para jugar con la dimensión fantástica de la novela y de los personajes:

Porque sucede precisamente al revés: el tiempo está hecho de la sustancia del hombre. Nace con nosotros y con nosotros muere. Todo eso de medirlo, y de complicarlo con el espacio, no es más que una argucia, porque el espacio no existe si no existen antes las cosas. Sin tres cosas al menos, no tendríamos espacio, y sin un hombre mortal no tendríamos tiempo. El tiempo no es más que una secreción de la vida (pág. 318).

Pero su humildad y su complejo de inferioridad le obligan a arrepentirse de lo que acaba de decir y añade que lo que Shakespeare dijo en realidad fue "El hombre está hecho de la sustancia de los sueños" (pág. 318).

Junto a la aportación subjetiva que por tanto conlleva una implicación imaginativa por parte del sujeto que realiza la parodia -Torrente en este caso- podemos detectar también en *La saga/fuga de J.B.* el tratamiento grotesco de aspectos como el sexo y el clericalismo. Con respecto al primer elemento, Torrente ha explicado que lo erótico, en *La saga/fuga de J.B.* es "una respuesta a lo pornográfico a la moda [...] Su tratamiento estético es grotesco" (Amorós, 1973: 14). Pero si lo es, en gran parte es porque Torrente quiere reivindicar su naturalidad a la vez que reclama su realización como un acto de libertad que deseche cualquier escrúpulo de culpabilización en el individuo. Como recuerda Torrente, este tratamiento del tema sexual no resulta novedoso para él en esta novela, sino que antes ya lo había cultivado en otras como la trilogía de *Los gozos y las sombras* (1957-1962), *Don Juan* (1963) y *Off side* (1968) (Amorós, 1973: 14). Por su parte, Joaquín Marco considera que el tratamiento del sexo tanto en *La saga/fuga de J.B.* como en *Don Juan* es "un fracaso [...] parodia en ocasiones del erotismo y, como consecuencia, tendencia a rebajar el sexo a concepciones populares o degradantes" (1977: 83).

En cuanto al clericalismo -que en la novela de Torrente se resuelve en anticlericalismo- se detecta en el retrato realizado de las gentes de esta clase, que se

sitúan en el polo reaccionario, ligados a los godos e identificables, a nivel metafórico, con los franquistas -el dibujo de don Acisclo, sin ir más lejos, es el de un sacerdote fanático-. A ellos se opondrían los representantes de la Tabla Redonda, liberales y republicanos. No resultaría impertinente señalar en este punto que *Javier Mariño* (1943), la primera novela de Torrente, sufrió la censura eclesiástica a pesar de ser una obra afecta al régimen franquista y que, por tanto, la caracterización y puesta en marcha de estos personajes religiosos en la novela podría suponer una pequeña venganza literaria de su autor.

Por su parte, Fernando Bel Ortega ha observado parodias puntuales a la lingüística moderna, con los juegos nominales del nombre de Bastida (José Bastida, Joseph Bastide) y a la lingüística generativa (con *El hombre malo del sombrero negro*) (1981: 11); ridiculizaciones de la onomástica (Julio Cora Borraja, Paco de la Mirandolina) (1981: 13); una onomástica propiamente complicada (don Anníbal Mario Mc Donald de Torres Gago Pinto Da Cunha) (1981: 14) o ironías, como la del artículo “Puntualizaciones” que, lejos de concretar y puntualizar algo, manifiesta “el relativismo de la verdad” a la vez que Bastida, por medio de J.B. “está utilizando la lengua para encubrir la inconsistencia lógica de su discurso” (1981: 15).

Además de elementos paródicos, Pérez Montero detecta también en la novela elementos satíricos, como todos los referentes a los aspectos políticos que se pueden extrapolar a la sociedad española de las primeras décadas del franquismo, y que en *La saga/fuga de J.B.* aparecen sobre todo en el capítulo I (1981: 190) como también resulta satírica la incidencia en el aspecto sexual “porque es una respuesta satírica a la moda del sexo” (1981: 194). En cuanto a la parodia, considera que en la novela se entremezcla con la sátira y que en muchas ocasiones es difícil separarlas, aun así cita algunos ejemplos paródicos como los versos escritos por Bastida en su idioma inventado que al traducirlos resultan vulgares o “La Disertación histórico-crítica” en la que cree que se parodian ritos de la masonería como el rito del baño de asiento (1981: 194).

Joaquín Marco considera que “el arte de *La saga/fuga de J.B.* no es, en modo alguno, esperpéntico; porque en el esperpento hay una carga trágica que en Torrente Ballester es ironía y descomposición” (1977: 81).

2.6. LO FANTÁSTICO, LO MARAVILLOSO Y LO EXTRAORDINARIO

El primer rasgo fantástico de la novela sucede ya en la primera página, y es la invención de los cuatro interlocutores de Bastida. Hay juegos que pretenden hacer pasar la ficción de la novela como si fuera realidad o bien dejar tanto a la ficción como a la realidad sin delimitar sus fronteras en una zona de ambigüedad. Castroforte existe, es la capital de la quinta provincia gallega; sin embargo no aparece en los mapas ni en las indicaciones de las carreteras, y los sucesos de Castroforte se consideran originales e increíbles (pág. 52). Los sucesos fantásticos pueden mezclarse con el juego que supone la presencia de personajes históricos en la novela, como Cánovas del Castillo, del que se dice que "suprimió de golpe de la conciencia nacional la existencia de Castroforte del Baralla" (pág. 53). De esta forma, la gente que viene de fuera desconoce la existencia de Castroforte del Baralla, y si se les habla de ella como si se tratara de una provincia gallega consideran que se les está tomando el pelo. La fantasía puede operar sobre una base imaginaria, como cuando los distintos interlocutores creados por Bastida juegan a intercambiarse sus ojos y sus voces (pág. 57).

Torrente vuelve a tratar la ficción como si fuera realidad cuando el periódico *La voz de Castroforte* realiza una entrevista a Miguel de Unamuno, en la que habla de la mítica ciudad. Sin embargo, el secretario del Poncio sugiere que las palabras de Unamuno le sean atribuidas a Ramiro de Maeztu, por ser una personalidad "más intachable" (pág. 59). También, al incorporar a personajes reales en su novela los dota de una dimensión fantástica y los sitúa en el mismo nivel que los personajes imaginarios, como cuando Emilio Salgueiro, último Rey Artús de la última Tabla Redonda envía telegramas a Manuel Azaña solicitando la República (pág. 62) o "proclamando la independencia de una ciudad que no existe" (pág. 64). Aparte del gran disparate que significa que un monarca reivindique la república, la aparición en la novela de figuras históricas como Cánovas del Castillo y Azaña, en medio de sucesos de naturaleza fantástica o sarcástica, supone una forma postmoderna de tratar la historia, parodiando o desmitificando la aureola de esas figuras. Este procedimiento lo repite el autor cuando se anuncia la llegada a Castroforte de Robespierre y de Hitler, y se cocinan estorninos para ellos (págs. 379-380). Hay una lucha entre los estorninos y las lampreas, que simbolizan los dos lados de la ciudad -nativos y godos- con la aparente victoria de las lampreas (pág. 381).

Pero al final todo se explica como un milagro en el que no todos creen (pág. 384). Otro de los ilustres visitantes de Castroforte es Fernández Flórez, que publicará posteriormente en *ABC* de Madrid unos cuantos artículos sobre la ciudad, refiriéndose a ella como la ciudad "que se soñaba a sí misma" (pág. 397), riéndose de todo lo que le habían contado de las lampreas, del Santo Cuerpo y de la Tabla Redonda.

Torrente juega con la mezcla de realidad y ficción en la misma invención de Castroforte. En el trabajo que realiza la Revista de Estudios Regionales sobre el origen y el fin de Castroforte del Baralla, se reconoce que ésta ha sido inventada por motivos socioeconómicos que mientras subsistieron obligaron a admitir a Castroforte como una realidad geográfica, demográfica y administrativa, decayendo la leyenda con la centralización de la política eclesiástica (págs. 95-96). Además, hay una mezcla de lo fantástico y lo truculento en las vidas de los castrofortinos, con un pasado de leyendas y muertes.

Pero los elementos de lo maravilloso, es decir, aquellos fenómenos sobrenaturales que no admiten una explicación racional, son muy abundantes en la novela. Así, el loro de don Perfecto Reboiras dice frases en gallego medieval, saluda a la gente, les llama por su nombre y les pregunta por su salud y su fortuna, y además dice frases razonables como "el miedo es libre" (pág. 61) y se aprende discursos de memoria. El hecho de que un animal hable pertenece a la categoría de lo verosímil-féerico. También hablan los animales fabulosos que custodian la Isla Verde, y que reciben a un Sir John Ballantyne herido, y le cantan en gaélico triunfales saluciones olvidadas "que él reconoció y coreó". Sus pedazos -de él o de su espada- fueron recogidos y llevados a la gruta de Finngall "donde aún se conservan, pero atribuidas a otro héroe anónimo" (pág. 659). De la misma manera pertenecen al ámbito de lo maravilloso el hecho de que los muertos de Castroforte también viven y el momento en el que la mujer de don Torcuato es enviada al otro mundo después de haberse bebido una taza de café con leche (pág. 94). En este suceso concreto puede verse la influencia de *Cien años de soledad*, de García Márquez, donde uno de los personajes de la novela asciende al cielo después de haber tomado una onza de chocolate. Dentro de lo maravilloso habría que incluir también el pasaje en el que el narrador cuenta de modo natural, con una falta total de sorpresa, que el estornudo de Castiñeira acaba convertido en tifón y ocasiona más de cincuenta mil muertos en Yokohama y aldeas próximas:

La gente dijo en seguida: "Fue el estornudo del señor Castiñeira, que es gafe", y con esta explicación mágica, que aceptó todo el mundo, se quedaron tan panchos y sin la menor inquietud intelectual referida a la verdadera naturaleza del fenómeno (pág. 142).

La visión mágica de la meteorología convierte un estornudo en un tifón. Ese estornudo ha adquirido tal relevancia que a partir de ese momento se hablará de él como el "Estornudo Seismoion" (pág. 141). Irrumpe el disparate cuando Castiñeira se compromete a ir a la cárcel japonesa por su "crimen".

Hay muchas leyendas de la novela que tienen que ver con lo maravilloso, lo mágico y lo misterioso. Por ejemplo, la de Celinda, que asiste a la ejecución de Lilaila. En el momento de la muerte de ésta última, Celinda tenía la boca abierta, pero en seguida la cerró y la mantuvo así durante varios días, pues creía haber tragado el alma de su abuela, y así evitaba su posible escapatoria. No volvió a abrir la boca hasta que creyó haber asimilado su alma. A partir de entonces pareció un "globito hinchado" (pág. 166). Ya hemos indicado que una de las condiciones esenciales de lo maravilloso, aparte de ser un suceso sobrenatural que no admite explicación racional, es que el narrador lo cuente con total naturalidad, como si no le produjese extrañeza o sorpresa. Y Bastida cuenta con verdadera frialdad pasajes como los señalados. Otro suceso maravilloso de la novela es cuando Bastida se convierte en una rana:

[...] una rana con algo de saponcho y algo de peregrino a Compostela, figura que, apenas esbozada, sin más que poner el pie en la escalera inmediata, se desintegró en sus partes constitutivas, acaso por las contradicciones que implicaban: salieron por el aire, y, al caer, reconstruyeron no se sabe cómo la imagen real de José Bastida, si bien incrementada en algo muy particular y visible que le acreditaba como indiscutible Jota Be, posiblemente algo de la manera de mirar, o quizás fueran la familiaridad, la seguridad que adquirió en un santiamén respecto de aquellas piedras, de aquellas estancias, de aquellos espacios cerrados por donde los Jota Be habían transcurrido (pág. 340).

Tanto la conversión en la rana como la reconversión en su personalidad genuina pertenecen al ámbito inexplicable de lo maravilloso y de lo mágico. Hay momentos en la novela en los que lo maravilloso tiene ingredientes de humor y de disparate, emparentando esos pasajes con la hipérbole. Así, por ejemplo, el loro de don Perfecto

tiene 500 años. La levitación de Castroforte, e incluso cualquier movimiento, por mínimo que sea, también pertenecen al ámbito de lo maravilloso:

Pero cuando la luz fue creciendo [...] en el lugar donde debiera hallarse Castroforte, algo así como la carne desgarrada de un cuerpo al que se le ha arrancado un brazo. Yo estaba, indiscutiblemente, en Castroforte, pero Castroforte no se hallaba en su sitio [...] y, en vez de miedo, sentí el estremecimiento de un placer irrepetible al saberme testigo de un hecho excepcional [...] había tumbas abiertas por debajo, y sótanos sin suelo, escaleras que terminaban en el aire, alcantarillas sin base, raíces de árboles 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 [...] Alejándose imperceptiblemente de su asiento, la ciudad con su niebla se columpiaba en el aire limpio de la madrugada, se mecía como un péndulo lento, como un barco que navegase en un espacio quieto. Si al despegarse había hecho ruido -si la tierra se había quejado-, los ecos del ruido o de la queja habían emigrado ya por encima de la mar, a aquella hora tiernamente azulada: un gran silencio lo arrojaba todo y lo colmaba, como si aquella luz creciente del crepúsculo fuese silencio-luz (págs. 249-250).

Todos estos sucesos, en sí mismos y aislados unos de otros, podrían incluirse en lo maravilloso. Ahora bien, si aceptamos que todos forman parte de las invenciones de Bastida dejarían el espacio de lo maravilloso para ingresar en el de lo extraordinario.

El momento en el que Bastida toma la mano de Balseyro y éste le lleva volando sobre un tapiz a contemplar la llegada a la ría de Castroforte de la fragata francesa Redoutable sobre la que navega Ballantyne enlazaría con lo maravilloso si no fuera todo fruto de la imaginación de Bastida, lo que convierte al suceso en extraordinario. Se dan cuenta de que el profesor Bendaña no se equivocaba al asegurar que el icono de Santa Lilaila es falso. Los dos personajes se introducen en el momento de la llegada de la fragata.

Aunque la dualidad del ser suele pertenecer al ámbito de lo extraordinario o de lo simplemente fantástico, también lo maravilloso puede enlazar con el tema del doble, como muy bien ejemplifica la dualidad de Balseyro antes comentada, en el momento en que se encuentra a la vez en la batalla de la Puerta del Mar mientras su cuerpo duerme en la cárcel de Valladolid (pág. 470). Pero lo que parece un caso de personalidad endemoniada al final se resuelve en un viaje realizado a través de la imaginación. Con esta explicación lo maravilloso pasa a ser extraordinario.

Por otra parte, lo extraordinario se produce cuando el almirante Ballantyne sigue con la imaginación el transcurso de una batalla a través de un cuadro hasta que se introduce en él. Después lo abandona:

El Almirante Ballantyne se había quedado junto a la puerta, movía arriba y abajo su cabecita de pana gris, pero sus grandes ojos estúpidos no se apartaban de la batalla, cuyo trágico curso, de graves consecuencias históricas, seguramente seguía con interés apasionado, aunque discreto: hasta el momento en que una falsa maniobra de la nave capitana francesa la colocó en la peor situación posible, en el mismo instante en que Lord Nelson bajaba el brazo y el ayudante se preparaba a ordenar una andanada por babor. "¡Toda la caña a estribor!", gritó entonces Ballantyne, y, convencido acaso de que la orden se ejecutaría con lentitud, pegó un salto, entró en el cuadro, y él mismo hizo girar la rueda del timón hasta que el barco presentó a los ingleses el menor blanco posible. La andanada enemiga se perdió en la mar y alcanzó a barcos inocentes. Ballantyne subió al puente, agarró el megáfono, dio voces que ponían en vilo hasta a los heridos, y el barco, describiendo una elegante curva en la mar ensangrentada, dejó al inglés a babor. Nelson contemplaba la maniobra con su único ojo, cuyo temblor denunciaba la súbita seguridad de la muerte. Ballantyne alzó la espada y le hizo un saludo. "¡Fuego por babor!", gritó. Los ochenta disparos atronaron el aire, se estremeció el barco, y el Almirante Nelson cayó sobre cubierta. Ballantyne, más tranquilo, abandonó el cuadro y regresó al asno de pana gris (págs. 331-332).

El suceso extraordinario se explica en que la transmutación temporal de Ballantyne es un viaje a través de su imaginación. También en la novela lo extraordinario puede estar conectado con el humor, o al menos verse desde una perspectiva humorística, como cuando una serpiente se traga a Ballantyne, aunque Bastida dice que lo tradicional es que la serpiente lo vomite "dentro de un par de horas" (pág. 484). Dentro de lo extraordinario habría que incluir también el instante en que Paco de la Mirandolina, antes José Bastida, se tira desde el aire hasta el vacío y su personalidad se disgrega hasta volver a ser de nuevo Bastida, mientras los restos inertes de Paco de la Mirandolina caen al vacío para que después Bastida asimile de nuevo sus restos, después de haber conseguido salir de la "espiral del tiempo" en la que se había quedado encerrado (págs. 489-490). Cuando Bastida mete la mano en su interior como si se tratase de un espacio físico (pág. 494), hablamos también de lo extraordinario, pues es una explicación que sirve de metáfora a la indagación de uno mismo en su propia imaginación y conciencia. También pertenecen a lo extraordinario los pasajes en los que los personajes se cuentan historias entre ellos en tono de leyendas (pág. 564); o cuando la sombra de Balseyro habla (pág. 551); o los

procesos de transmigración de un cuerpo a otro de los J.B. creados por Bastida, pues son todos frutos de su imaginación. Para definir el paso de un J.B. a otro, Balseyro se inventa un idioma, con palabras como *estarabicaliosis*, "que significa al mismo tiempo paso de una personalidad a otra y dificultad que se experimenta en todo el cuerpo a causa de una presión ejercida en todas las direcciones" (págs. 549-550).

La conciencia difusa y subjetiva del tiempo también habría que englobarla dentro de lo extraordinario. El viaje de Bastida por los J.B. implica saltos en el tiempo que abarcan siglos. Hay numerosas elipsis, pero la levitación final de Castroforte, cumpliendo con la leyenda, exige una lectura lineal de la novela, a pesar de su indeterminación temporal. Transcurre el siglo XX cuando el vate Barrantes cree que es el año 1863. Bastida asegura a Barrantes que para él, antes de emprender su viaje ya estaba muerto, y que cuando lo termine volverá a morir. Antes de llegar a Barrantes, Bastida confiesa que ha viajado por las personalidades del Obispo, del Canónigo y del Almirante. Barrantes les considera muertos y Bastida le responde que de ellos pasará a otras combinaciones de Jota Be, aunque vivos, pues le faltan todavía Jesualdo y Jacinto, el nieto de Barrantes, y que uno de ellos morirá pronto (págs. 570-571). El alma de Bastida le explica la organización interior de J.B. y las posibilidades de recorrer las infinitas combinaciones presentes, pasadas y futuras que se manifestaban. Sin moverse del sitio comenzaron a volar y el Vate Barrantes le pregunta si se acuerdan de él. Bastida le cuenta su leyenda, y el carácter desmitificador de la historia y la ruptura de la linealidad temporal se ponen de manifiesto cuando Bastida le explica a Barrantes que su futuro depende de él y también el hecho de cambiar su historia y su leyenda (pág. 571). La muerte de Barrantes coincide en la leyenda y en la historia, y él hace que la leyenda sea Historia. Bastida, que sabe el futuro de Barrantes en ambas, le cuenta que la Tabla Redonda le acompañará hasta el río donde hará el disparo. Barrantes es católico y no quiere suicidarse, pero Bastida le responde que será un caso de sacrificio por la patria. Ni siquiera éste sabe si están o no realmente muertos los J.B., que esperan Más Allá de las Islas. Se le termina la vida, pero sólo la terrenal (tiene conciencia del más allá), y piensa que en su destino e historia de llamarse J.B. está su fatalidad (pág. 572). El final de la novela revela de nuevo una concepción fantástica del tiempo, incluso cercana a lo extraordinario, pues se ha "atemporalizado", escapándose del control humano: al final, Castroforte es una nube lejana, y Bastida cree que allí, el Rey Artús podría "proponer al pueblo la proclamación

inmediata, definitiva, del Cantón Independiente, hasta que en el Reloj del Universo sonara la hora del regreso" (pág. 668).

Amparo Pérez Gutiérrez explica que en *La saga/fuga de J.B.* "la coexistencia de tiempos está asociada a la creencia en la reiteración de unos hechos a lo largo del tiempo y a la única identidad de los personajes míticos, por los cuales se parodia la estructura histórico-mítica aplicada por los regionalistas gallegos del siglo XX" (2005: 14).

El espacio de la novela también es de carácter fantástico. No sólo porque transcurra en una ciudad inventada, sino por el perfil imaginario de Bastida, el narrador. La inexistencia del espacio de la novela -Castroforte no aparece señalado- es fruto de su indeterminación temporal. Después de que el vate Barrantes dejara el Santo Cuerpo en el ara, subió "la escalerilla que al ascender bajaba y al descender subía", accede a una biblioteca, sale a la terraza y busca el arranque de la escalerilla que le llevaría a las aguas del Baralla (pág. 656). Casi al final de la novela, Barrantes escribe una elegía a Castroforte derrotado (págs. 659-660), y Barallobre, herido, trae en una barca el ataúd del Santo Cuerpo, y aquella presencia sosegó las olas y sacó a flote, desde los abismos en donde se encontraban, "las principales escenas de la Vida y la Muerte de Santa Lilaila de Éfeso" (pág. 660). Posteriormente hay un suceso que en sí mismo tiene más que ver con lo mágico y lo maravilloso: la procesión de ahogados que pedían perdón con sus labios inmóviles. Los peces oscuros flanquean la barca y levantan el muro impenetrable que había roto hacía mil años el marinero Barallobre. El Obispo asume la forma del canónigo y la barca de Barrantes se mueve según su recitación (pág. 661). Cuando Jacinto alcanzó por fin el Círculo, todos eran ya para siempre "un único y compacto Jota Be, de simplicidad aparente y complicada interioridad, quíntuple y contradictoria estructura inaccesible a la episteme" (pág. 661). El Santo Cuerpo, "hasta entonces opaco", se encendió y dio vueltas "como un faro flotante en las tinieblas", indefinidamente.

La levitación de la ciudad es un fenómeno que de manera aislada habría que encuadrar en lo maravilloso. Cuando Bastida tiene la sensación de que Castroforte está levitando, flotando, el narrador -Bastida en este momento habla en tercera persona- aprovecha para introducir unas cuantas reflexiones sobre física. El lector percibe los primeros signos de levitación al descubrir que unas hojas se meneaban sin viento, hacia un lado y hacia otro. Bastida despierta a Julia y después salen a la calle, donde hay

congregada mucha gente que comienza a sospechar del fenómeno, pero ellos van en dirección contraria. Desde un agujero, Bastida y Julia saltan a tierra firme y dejan atrás Castroforte (págs. 666-667), que sigue ascendiendo en el aire. El Poncio no se atreve a tirarse, y dice que debía haber dado cuenta a la superioridad de las cosas que allí pasaban.

De todos modos, a pesar del carácter maravilloso del fenómeno de la levitación de Castroforte, éste resulta también ser un motivo de inspiración céltica. Torrente ha señalado que en las narraciones de este tipo las ciudades se hunden en el mar, y toma como referencia el lago Doniños en el que “al hundirse la ciudad, quedó flotando una cuna con dos criaturitas”. Partiendo de este elemento, Torrente busca crear una imagen nueva, lo que nos remite a su concepto del funcionamiento de la imaginación: “Yo necesitaba algo así, pero no lo mismo, y sabía que, sin salirme de la tradición céltica, había lo que buscaba, pero no lograba recordarlo” (1973: 4). Pero como sucede con tantos otros fenómenos, la levitación se explica: Bastida se la ha imaginado de nuevo irrumpe lo extraordinario.

El espacio de *La saga/ fuga de J.B.*, como también sucederá en *Fragments de Apocalipsis*, *La Isla de los Jacintos Cortados*, *La Princesa Durmiente va a la escuela* o *Las Islas Extraordinarias*, sugiere al lector una sensación de aislamiento. Parece que son novelas cuya acción está situada fuera del tiempo y cuyo espacio está fuera de la realidad. En el caso de *La Isla de los Jacintos Cortados*, por ejemplo, se trata de una cabaña en medio de una isla. En el de *La saga/ fuga de J.B.* hay una ciudad situada entre dos ríos que además está aislada política, geográfica y administrativamente y en donde viven individuos delirantes y solitarios. Bastida es el más fantasioso y encerrado en sí mismo de todos ellos, pero gracias a su portentosa imaginación supera ese aislamiento. Sólo Bastida sabe el pasado y la historia de Castroforte y sus habitantes, pero esa historia es sustituida por la leyenda de los J.B. Tal vez la causa del apartamiento de los habitantes de Castroforte, que viven permanentemente encerrados en sí mismos y en sus obsesiones, sea ese desconocimiento de su historia y de su pasado.

El carácter intelectual de la imaginación de Torrente se percibe en afirmaciones donde, por ejemplo, se mezcla el elemento del ámbito religioso con el del ámbito sexual para obtener el resultado de un producto fantástico e irónico: "El momento original del Todo fue el Coito de la Mitad Macho de la Nada con su Mitad Hembra" (pág. 90); o

también crea imágenes fabulosas basadas en el simple juego e ingenio verbal, repletas de humor a través de la figura de la antítesis: "escaleras que subían bajando y que bajaban subiendo" (pág. 340).

Como dice Ángel G. Loureiro, el rasgo distintivo en *La saga/ fuga de J.B.* radica en que mientras al lector no le queda más remedio que preguntarse por la naturaleza y la explicación de ciertos sucesos, "los personajes aceptan esas experiencias extraordinarias con la mayor naturalidad. Si el lector busca inútilmente una explicación a los hechos fantásticos que suceden en Castroforte, Bastida ni se asombra ni ve contradicción para explicarlos" (1990: 103). Bastida cuenta con naturalidad unos hechos que entrarían de lleno en lo maravilloso si no fuera porque parten de su imaginación. De todos modos, para los habitantes de Castroforte sí son maravillosos, porque ni les produce asombro ni se cuestionan acerca del por qué suceden. Todo lo real de la novela es a la vez imaginario, producto de la mente de Bastida. Lo imaginario sirve para añadir la fragilidad necesaria para que se instale la duda del lector.

3. FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS (1977)

Se trata de la segunda novela perteneciente a la ya comentada “Trilogía fantástica”, que ya empezó con *La saga/fuga de J.B.*, y es una de las novelas preferidas de su autor. En palabras suyas: “Es una novela crítica, sobre la novela misma como objeto, y cuenta la historia de cómo yo, que me propuse escribir una novela, no lo conseguí, y la historia de cómo no lo conseguí constituye una novela” (1996: 127). *Fragmentos de Apocalipsis* no es una continuación de *La saga/ fuga de J.B.* en lo que al argumento y a los personajes se refiere, aunque sí comparte su mismo ciclo, el ciclo fantástico, como por otra parte lo hace con todas las novelas que estudiamos en este trabajo, y por ello entendemos lo limitado de la etiqueta “trilogía fantástica”.

No obstante, Torrente deja constancia en *Los cuadernos de un vate vago* no solo de la pertenencia de *La saga/fuga de J.B.* y de *Fragmentos de Apocalipsis* a un mismo ciclo “de lo fantástico” sino que además explica que cuando piensa en esta última novela, por primera vez, en 1972, la percibe como el fruto de elementos de *Campana y piedra* que pueden resultar todavía aprovechables, reforzando así la procedencia de ambas novelas de una raíz común:

(...) tuve una buena ocurrencia que creo que me permite utilizar casi todos los materiales de *Campana y piedra* en una novela que puede tener ese título, aunque lleve un largo subtítulo, y que estando como está relacionada con la Saga, pueden manifestarse dentro del mismo ámbito estilístico; puede, por razones de naturaleza, entrar en un ciclo que no sé si continuará o no (1982: 254-255)²².

La reflexión metaliteraria es la esencia del marco de *Fragmentos de Apocalipsis*. Un escritor se propone escribir una novela situada en Villasanta de la Estrella, un trasunto mítico e imaginario de Santiago de Compostela. Imagina a una profesora de literatura, Lénutchka, y la convierte en su colaboradora más estrecha, ya que, además ésta es especialista en la obra del escritor. Con ella mantiene una relación epistolar que luego se convierte en una relación amorosa, aunque este amor es imposible debido a la diferencia

²² Además, a Torrente se le ocurre enmarcar este proyecto novelístico en un tiempo histórico alejado de otro tiempo, a la vez que también pretende incluir una invasión vikinga de la ya conocida Villasanta de la Estrella por el lector de *La saga/fuga de J.B.* (1982: 255). Sin duda, el novelista está hablando de *Fragmentos de Apocalipsis*, como veremos más adelante.

de edad y a la distancia física que a ambos les separa. Entonces Lénutchka le pide al narrador-escritor-protagonista que le convierta en personaje de su novela para así poder amarle a través de las palabras, y el escritor acepta.

Además de la propia Lénutchka, el padre Almanzora, Justo Samaniego, el bonzo Ferreiro, el encuadernador Pablo Bernárdez, Juanucha, el profesor Moriarty, el Supremo y su doble el dictador Shopandchuck son algunos de los personajes de ficción que irán surgiendo de la imaginación del escritor-protagonista en las seis narraciones, algunas apócrifas y otras no, que componen la novela. Esos personajes de ficción se verán entremezclados con otros personajes reales, como Felipe Segundo, el arquitecto Maestro Mateo y el rey vikingo Olaf, que a su vez pertenecen a distintas épocas aunque en la novela comparten la misma unidad de tiempo.

Tanto unos como otros, los personajes de estas ficciones interferirán en algunos momentos de la novela, a su vez, con los pertenecientes al plano real: el narrador y Lénutchka; y a consecuencia de esas interferencias tenemos la estructura “fragmentaria” de unas secuencias que en el fondo sólo son independientes en apariencia. Así, el narrador atribuye al Supremo un intento de asesinato a Lénutchka. Moriarty, que aparece por primera vez en la novela del Supremo integrada en las narraciones, será utilizado por el narrador para evitar la usurpación de personajes de las “narraciones” hechas por Justo Samaniego y por el Supremo. También el narrador utilizará a Moriarty para deshacerse del Supremo y así proteger a Lénutchka. El narrador y Lénutchka “viajan” al interior de la novela del Supremo-Shopandchuck para averiguar cómo avanza el trabajo de Moriarty. Éste, a su vez, viajará dentro del texto de otro apócrifo del narrador para tratar de evitar el peligro de interferencias destructivas en la obra del escritor-protagonista y encontrar a Shopandchuck, y aquí nos encontramos con un plano metafictivo dentro de otro, conocido como el sistema de cajas chinas, porque podemos pensar que el narrador es un personaje del Supremo y que, detrás del Supremo, podría estar el propio Torrente.

Gracias a Moriarty, que ha conseguido neutralizar a su enemigo, el narrador recupera de manera provisional la autonomía sobre su obra. Esto llevará a una identificación del narrador con Moriarty y, por tanto, el narrador sufrirá la vengativa persecución de la que en un principio Moriarty sería objeto. Entonces el narrador regresa a su plano real dejando a Moriarty a su suerte y a Shopandchuck en manos del séquito de sus colaboradores.

Roca Mussons apunta que las dos señales claras que demuestran la recuperación del dominio del escritor-protagonista de las Narraciones son el nuevo control de la conducta de Pablo Bernárdez después de haber sido manipulado por el Supremo, y la importancia que cobra la “Narración Apócrifa” sobre una parte de las Narraciones, y que permite el viaje de Pablo y de Juanucha hacia el pasado y en el que se relata la visión futurista del bonzo Ferreiro de que Villasanta será destruida, una revelación que tiene en uno de sus viajes por los mundos que se integran en los Círculos del Cosmos que el bonzo puede contemplar (2004: 44). Como muy bien explica Roca Mussons, el final apocalíptico de Villasanta, que debería estar anunciado en las Secuencias Proféticas de Samaniego, en realidad queda apuntado en la “Narración apócrifa”, y añade que, como “señal oblicua de su recuperada soberanía, el autor modifica y manipula el apócrifo, atribuyéndole una revelación inexistente e incluyéndola en su propia “Narración IV” (2004: 44).

Si en un principio algunos personajes de las narraciones comparten el mismo plano con Lénutchka y el narrador, a medida que se van creando ficciones y ficciones dentro de otras ficciones, los mundos narrados van cobrando independencia de la novela que inicialmente se propuso escribir el narrador, por ello su propuesta de trabajo fracasa, Villasanta se destruye y acaba sobreviviendo de manera triunfal como historia autónoma el espacio cerrado, acabado y concreto de las “Secuencias proféticas” de Samaniego, el único que queda mientras las demás ficciones iniciadas se frustran, caen en el olvido o son rechazadas.

El narrador es "un yo que se va creando a medida que se nombra, y que constituye el espacio de Villasanta de la Estrella, espacio apoyado también únicamente en la palabra" (Becerra, 1994: 24). Y de la misma manera que la construcción de Villasanta es un hecho lingüístico su destrucción, como veremos, también lo es.

Según Dotrás, la novela que el narrador se propone escribir está repleta de hilos argumentales que no se han podido unir y en consecuencia ha resultado imposible crear una visión de conjunto del mundo creado (1994: 132), y la mayor dificultad con la que el narrador se encuentra a la hora de crearla “reside en el funcionamiento fragmentario de su imaginación, y no en relación a las cualidades poéticas o de creación de imágenes sino en relación a las artísticas u organizativas” (1994: 140).

Por su parte, Carmen Becerra define la novela como “una suma de fragmentos de apocalipsis” (2005: 48). Y subraya que la palabra apocalipsis del título hay que

entenderla en dos de sus acepciones: la primera de ellas en su significado griego de descubrir o revelar, en referencia al desarrollo metaliterario y autorreferencial de la novela que le es mostrado al lector; mientras que la segunda atañe a las “secuencias proféticas” de Samaniego en las que anuncia la invasión futura de Villasanta por el rey Olaf y los vikingos, y su destrucción apocalíptica (2005: 48). Según Janet Pérez, Torrente se refiere con el apocalipsis del título a la destrucción del mundo que ha pretendido construir el narrador, una destrucción de la que sólo quedan fragmentos después de haber intentado construir su novela también a base de muchos fragmentos, de manera que resulta un viaje del Génesis (creación) al Apocalipsis (destrucción) de la novela, aunque también coincide con Becerra en que Torrente se apoya en la acepción de la palabra que significa descubrir o revelar, y así revela los entresijos de su novela, un procedimiento que la tradición del realismo mimético siempre ha tratado de ocultar; de modo que “Torrente produce una escritura apocalíptica, descubierta o revelada en cuanto al armazón que las convenciones de la novela realista disimulaba” (1986: 88). Janet Pérez cree, en consecuencia, que Torrente utiliza de modo paródico y cómico la temática apocalíptica (1986: 88).

Loureiro piensa que la idea de apocalipsis es decisiva en la construcción de un sentido de esta novela, ya que “el énfasis no recae en los procesos constructivos de la historia sino en las aspiraciones de ésta a anticipar su propio rumbo futuro y su destino final” (2010: 93). Añade que en ese final, “la metaficción, sin dejar de ser una técnica de reflexión interna a la obra, se hace literalmente relato, pues lo que se destruye no es una ciudad material, sino sólo palabras, las palabras del texto de la novela [...]” (2010: 96). Será pues un Apocalipsis en el que “el final será el Verbo”, invirtiendo así al Génesis, y de esta manera “el relato de la historia (de Villasanta) y la historia del relato (de cómo el novelista va creando su novela) terminan con una forma magistral de metaficción, pues la metáfora de la historia como texto se convierte en literal y lo que queda destruido son las palabras que componen el texto de la historia”, concluye Loureiro (2010: 96).

El prólogo de *Fragmentos de Apocalipsis* resulta muy esclarecedor en tanto en cuanto Torrente desvela muchas de las ideas que configuran su novela, así como el sentido y significación últimos de la misma y sus propósitos al escribirla.

Si en *La saga/fuga de J.B.* Torrente aconsejaba al lector no creerse nada de lo que le contara, ya que el propio autor era el primero en no creerlo (“todo eso de Castroforte del

Baralla y de los J.B. no pasaba de invención de José Bastida, el narrador") propone en el "Prólogo a la segunda edición" de *Fragmentos del Apocalipsis* todo lo contrario; es decir, un pacto de verosimilitud con el lector: "Todo lo que te cuento en este libro es rigurosamente cierto: -créelo-" (pág. 14).

Como explica el autor, en *Fragmentos de Apocalipsis*, y más específicamente en su apartado de diario de trabajo, se recoge "un proceso de invención real [...] en que los contenidos serán ficticios -acaso algunos no lo sean-, pero el proceso, no" (pág. 14). Ese proceso que es, en definitiva, el de la creación de la novela, abarca todas las intenciones, incertidumbres y equivocaciones que conlleva toda confección de un proyecto literario, también con las múltiples sorpresas que le puede proporcionar a un escritor el rumbo de su propia imaginación, pero siempre partiendo de su experiencia, ya que "sin experiencia no hay imaginación que valga" (pág. 16), porque la realidad es la base de la imaginación y no hay nada que no sea real.

Torrente reconoce el homenaje que hace en su novela a otra obra metaliteraria, *Niebla* de Unamuno, y más específicamente al diálogo que mantienen en su novela Unamuno y Augusto Pérez, a través de la conversación del autor con el personaje Almanzora, cuya conclusión es que no existe tal "rebelión" del personaje de la que hablaba Unamuno, sino que todo se debe a un juego, y que los personajes hacen y dicen lo que su autor quiere que hagan y digan, aunque el autor, debido a ese juego narrativo, quiera aparentar lo contrario.

Igualmente, admite en el prólogo que decidió incluir en la novela al personaje del doctor Moriarty, el enemigo de Sherlock Holmes -"porque me divertía, porque se me ocurrió"- (pág. 20), igual que Cervantes lo hizo con Álvaro Tarfe.

También cuenta Torrente que en muchas ocasiones tuvo la sensación de perder el control de la historia que estaba contando o de descubrir otros rumbos que tomaba su narración diferentes a los inicialmente previstos: "Hacia el final del libro las imágenes y las situaciones podían más que yo, y el libro perdía durante muchas páginas su condición de diario para aparecer ya como ficción" (pág. 20). Resulta conmovedora la manera en la que cuenta cómo se vio obligado a destruir al personaje de Lénutchka después de que se la "robara" su personaje Justo Samaniego con el fin de incluirla en sus narraciones: "Yo tenía que rescatar a Lénutchka para aniquilarla, porque, si no, quedaría disponible, como

tal personaje [...] Después de destruirla no la volví a nombrar porque eso la hubiera resuscitado" (pág. 21).

Torrente da una explicación al título de su novela diciendo que son "puros fragmentos de un edificio inconcluso" (pág. 22). Esos restos, que el autor ha dispuesto en su diario de trabajo, son el resultado en que ha quedado lo que para él es el proyecto fallido de una novela que piensa que no ha sabido organizar. Más que una novela, cree que es el testimonio de cómo se escribe una novela e, incluso de cómo funciona la cabeza de un escritor a la hora de pensarla y componerla.

El autor ha incorporado a la segunda edición de *Fragmentos de Apocalipsis* otro final alternativo a la edición inicial de la novela que sirve de apéndice: "El primer final estaba más de acuerdo con la naturaleza de la historia: que era -en una palabra- más lógico" (pág. 25). Loureiro señala que esa primera versión del final de la novela resulta más coherente "con la visión del escritor protagonista de *Fragmentos de Apocalipsis* de la novela que está intentando escribir como un conjunto de palabras" (2004: 54). Loureiro considera que en esta declaración del protagonista confluyen dos fundamentos de esta novela de Torrente: "la propuesta de que la única realidad de la novela es la verbal, y la advertencia distanciadora, dirigida al lector, de que lo que va a leer es esa creación verbal" (2010: 95) cuando "la lucidez implícita en la afirmación de la pura verbalidad del relato lleva necesariamente implícita la dimensión autorreflexiva" (2004: 54). Cree, además, que Torrente subvierte de manera irónica el final apocalíptico de la ciudad y el final de la novela mostrando "que el final de la ciudad no es físico sino verbal" (2004: 54), ya que se destruyen las palabras que componen el texto de la historia; y advierte asimismo que la ironía más abarcadora de *Fragmentos de Apocalipsis* "consiste en la dimensión autorreflexiva de la novela, implícita en la declaración de su pura naturaleza verbal" (2004: 55).

Genaro J. Pérez considera que en *Fragmentos de Apocalipsis* Torrente "lleva hasta un extremo el concepto metaliterario de autoconciencia o de novela autorreferencial" (1989: 57). Aparte de servir como una reflexión sobre los problemas y las gratificaciones del proceso de creación literaria, Torrente realiza, en opinión de Pérez, el cuestionamiento repetido de "la autoridad/autoría del texto y la existencia de un narrador" (1989: 57).

Loureiro asegura que en esta novela Torrente muestra aún más que en *La saga/fuga de J.B.* “el poder creador de la palabra, el poder de la ficción” porque “hay todavía un más claro predominio del juego sobre la ironía reflexiva” (2010: 93) que el que aparecía en su novela anterior. Y añade que “el aspecto metafictivo medular en esta novela consiste en la capacidad creativa de la palabra, en los juegos que permite, en la superioridad de la dimensión lúdica sobre su naturaleza reflexiva” (2010: 94). Considera que “la tematización en una novela del poder creador de la palabra lleva inevitablemente a la autorreflexividad metafictiva, a la distancia irónica del lenguaje frente a sí mismo” (2010: 98) y además sostiene que la metaficción y la historia están imbricadas a lo largo de la novela hasta que se funden en su final, con la llegada del apocalipsis y la destrucción de Villasanta de la Estrella (2010: 96).

Sanz Villanueva piensa que en esta novela "la línea argumental se desvanece y no hay una historia concreta que se nos cuente ni un protagonista que la encarne. Hasta la misma temática parece fracturada" (1984: 96). En *Fragmentos de Apocalipsis* se ha impuesto la libertad más absoluta, predomina la fantasía libre de cualquier traba, y realidad y mundo mágico alternan con toda comodidad. El carácter culto de la novela se acentúa siendo el elemento de relación más importante la confección de la propia novela y el relato dentro del relato, "aspecto que ya trató, si bien de manera más convencional en la realista *Off-side*" (Sanz Villanueva, 1984: 96).

Por último, señalamos en un breve apunte los aspectos de *Fragmentos de Apocalipsis* que Roca Mussons ha valorado como deudores de la influencia de Cervantes: “la tipología del prólogo; la multiplicidad de autorías, de voces narrantes; los manuscritos encontrados, traducidos, apócrifos; la metaficción; la parodia de varios tipos de novelas (la neorrealista o sociológica, la novela fantástica, la de ciencia ficción, la “nueva novela”, la romántica, la “negra” y la de espías, la pornográfica); la crítica irónica de escuelas teóricas, entre otros” (2004: 28).

3.1. NIVELES NARRATIVOS

En *Fragmentos de Apocalipsis* hay tres niveles narrativos bien diferenciados, pero que a lo largo de la novela van confundiendo sus fronteras. El primer nivel narrativo lo conforma el Diario de trabajo del escritor, narrado en primera persona, en el que informa

sobre la construcción de su novela, como eje narrativo en el cual se incluyen las seis Narraciones que conformarán su novela propiamente dicha. En su Diario el narrador apunta sus planes, sus progresos, sus dudas y sus problemas en la elaboración de una novela, que comenta con Lénutchka. Ella es su interlocutora constante, a ella le confiere todo, tanto el rechazo de algunas opciones inicialmente elegidas y el abandono de otras que resultan descartadas como el nacimiento de nuevos personajes y la exploración de otras vías con las que en un principio no contaba. La función de la profesora de literatura será la de encauzar las ficciones del narrador por tramos verosímiles y realistas, acotando el desenfreno del narrador hacia lo fantástico, lo que influirá en el desarrollo de las historias que se disponga a contar.

El segundo nivel narrativo es esa novela que el narrador se ha propuesto escribir. Está formado por el proceso de escritura de la novela y en él se muestran distintos hilos narrativos que incluyen las meditaciones del escritor sobre la naturaleza de la creación literaria. Sería una ficción en segundo grado, una ficción imaginada a partir de otra ficción, ambas inventadas por el autor de la novela, Torrente Ballester. Pero es en este plano en donde el narrador desarrolla su enorme capacidad fabuladora, a partir de la invención de Villasanta de la Estrella, localizada en un plano estrictamente novelesco.

El tercer nivel narrativo está incluido en la novela del narrador, y lo crea uno de sus propios personajes, Justo Samaniego, a través de sus "Secuencias proféticas", que están relatadas en tiempo futuro y que como tal, se aventuran en contar una hipótesis: la invasión de los vikingos y la futura destrucción de Villasanta, ciudad en la que se desarrolla la novela. Como ya hemos indicado, Samaniego es otro más de los personajes inventados por el narrador, lo que sucede es que posteriormente es el que cobra mayor autonomía de todos ellos, hasta el punto de que escribe sus propias "Secuencias Proféticas". Torrente ha confesado que la historia de los vikingos se le ocurrió cuando asistió a una romería vikinga en Catoira (Becerra, 1990: 212-213), de modo que ésa, y también "la mayor parte de las imágenes fundamentales de *Fragmentos de Apocalipsis* proceden de la experiencia [...]" (Becerra, 1990: 213), como por otra parte sucedía también en *La saga/fuga de J.B.*, en la que la mayor parte de los elementos "proceden de la experiencia real más que de la experiencia intelectual" (Becerra, 1990: 210). Es importante señalar que, junto al tiempo futuro de las Secuencias Proféticas, conviven los

personajes del pasado de las Narraciones y del presente del Diario de trabajo del narrador.

Por su parte, Alicia Giménez señala también tres niveles de lectura de esta novela, que en su opinión nos llevarían: “al relato realista, a la fantasía desbordada y a la reflexión sobre la novela, el arte de novelar y escribir y los comentarios sobre la propia narración que estamos leyendo, que funcionan como un diario de trabajo integrado, por supuesto paralelamente, en el corpus narrativo” (1984: 119). Asimismo, señala la coexistencia de estas tres vías tanto en el plano temático como en el estilístico sin que se produzcan interferencias entre ellas, “aunque cuando entran una en el decurso de la otra, la incursión queda claramente delimitada, aunque con ella se busque, y logre, un recurso que nos sumerja en la ambigüedad” (1984: 119). Giménez considera que este procedimiento es un juego de Torrente que implica la colaboración lúdica del lector (1984: 119). Según ella, además, Torrente incorpora la tercera vía a la estructura y muestra con ella su inquietud por los problemas de la novela, en un momento de auge del estructuralismo y del formalismo. Con ese “diario de trabajo” inserto en el texto, Torrente explica lo que escribe, y de ese modo nos presenta “la teorización de algunos de los pasajes del libro que él mismo parece considerar demasiado novedosos como para ser presentados sin mediación en la historia” (1984: 120). De la misma manera Giménez añade que los aspectos de la novela tradicional, como argumento, protagonista, personajes, temas, diálogo, etc., han quedado diluidos en esos tres niveles de la estructuración, y cuando aparecen son desmembrados y cuestionados por la poca trascendencia que adquiere el más mínimo hilo de realismo y de lógica en aras de lo fantástico (1984: 120-121). Y cifra en el propio hecho literario el tema de *Fragmentos de Apocalipsis*: “los problemas de la narración, la difícil evolución de la composición de una novela, la interacción entre material narrativo y material literario, la sombra que proyecta el autor sobre el narrador, y viceversa, la independencia del discurso literario o su sumisión a las condiciones fenomenológicas del escritor” (1984: 121).

Ángel Basanta coincide también al señalar tres planos en la novela: el diario de trabajo del narrador, la narración fantástica y la crítica autorreflexiva de su escritura, todo ello para mostrar de un modo irónico cómo se escribe una novela (2003: 96). Cree que la concepción lúdica de la novela es un débito a Cervantes, así como “la invención

de esta simbiosis de creación y crítica en una estructura especular que inserta la literatura dentro de la literatura también corresponde a Cervantes” (2003: 96).

Isabel Criado sostiene que la novela llevada a cabo por el narrador fracasa precisamente por la interferencia de los niveles narrativos: el diario de trabajo se ve invadido por los personajes novelescos de la ficción, con lo cual “el diario de trabajo ha perdido en este punto su función de sistematizar y ordenar los elementos de la novela [...] Los elementos imaginativos han contaminado el plano intelectual y el resultado es el diario de un fracaso”, lo que también explica que el narrador abandone tantos caminos planteados pero no continuados (1981: 69). En *Los cuadernos de un vate vago*, el propio Torrente justifica este procedimiento del todo consciente de la siguiente forma:

Tengo ya unos cuantos folios dados por válidos y organizados de tal manera que los primeros parezcan un comienzo de narración que luego se abandona, habida cuenta que este procedimiento de *dejar vivos en el texto los caminos abandonados* [sic] puede convertirse en sistema, es decir, puedo utilizarlo quizás alguna otra vez. Yo creo que responde a una realidad, precisamente a la realidad inicial de cada proceso, por lo menos en mi caso: hasta que encuentre el camino que debo seguir, intento algunos otros: uno, dos, a veces más, y las páginas en que esto queda, se desechan, a veces se destruyen. La diferencia está en que ahora no las destruyo, ahora las dejo donde están y ahí cumplen una función (1982: 368-369).

Según Criado, esa interferencia del plano del diario con el plano de la novela ha creado un choque entre el mundo creado por el narrador y la reflexión teórica que él hace del mismo: “El autor que crea la novela y reflexiona, en el diario de trabajo, no puede ser personaje de esa misma novela y protagonista de anécdotas de otra ficción”, sobre todo porque se muestra “la imposibilidad de someter a normas la creación narrativa” (1981: 69-70). Criado sólo admite una teoría en *Fragments de Apocalipsis*: la teoría de la novela que “se aplica al hecho concreto del novelar” (1981: 69) o, dicho de otra manera, la concepción de esta obra metaliteraria de Torrente como “una teoría de cómo se hace una novela, haciéndola” (1981: 66).

Fragments de Apocalipsis es una novela de múltiples y variados personajes –tan sólo son principales el escritor y Lénutchka- que configuran un núcleo temático diferente que se desarrolla en historias paralelas, aunque de un modo u otro todas convergen en el recinto de la catedral de Villasanta.

Loureiro apunta que esta novela puede encuadrarse dentro de lo que en la Teoría de la Literatura se denomina “relato especular” o “duplicación interior”, técnica por medio de la cual en un texto narrativo no se nos muestra exclusivamente el resultado de un proceso, sino también el proceso mismo; de tal manera que el discurso literario no cuenta sólo una historia, sino además el proceso de la creación misma, sin ocultar al lector los problemas y los procedimientos que han ido surgiendo, o que se han empleado para su creación" (1990: 26).

3.2. LA TRIPLE METAFICCIÓN

Fragmentos de Apocalipsis es, desde el punto de vista del propio autor, “la demostración de que el proceso de escribir una novela, es una novela” (Becerra, 1990: 210). En este procedimiento el autor señala al Unamuno de *Cómo se hace una novela* como un “antecedente bastante vago”, pero sobre todo a Pirandello (Becerra, 1990: 210). Considera también que su novela “parte de Cervantes [...] y no sólo *El Quijote*, sino también un momento determinado del *Persiles y Segismunda*” (Becerra, 1990: 211). Torrente reivindica el “derecho a hacer un subgénero en el que la novela se haga objeto de sí misma” (Becerra, 1990: 212).

Ángel García Galiano ha observado también el influjo cervantino “tanto en la ironía como en la técnica metaficcional, en la construcción explícita de la figura del narrador o en la aparición de “historias intercaladas” en torno al motivo central” al tiempo que propone también una influencia del Borges metaliterario de *Las ruinas circulares* (2005: 158). Incluso reconoce “ecos del Quijote apócrifo” en don Justo Samaniego y sus “Secuencias proféticas”, en las que se inventa otra Villasanta de la Estrella (2005: 158).

En opinión de Genaro J. Pérez, *Fragmentos de Apocalipsis* es una parodia de la novela neorrealista o sociológica, pero también de la “nueva novela” -surgida en España a partir de 1975 con *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza²³- de la novela romántica, la policíaca y la pornográfica (1988: 423). En cuanto

²³ Dicha novela se considera pionera de tal movimiento, a pesar de que dicha consideración no está exenta de polémica porque esta obra de Mendoza participa de algunas técnicas experimentales como la inclusión de otros textos como por ejemplo informes policiales, ajenos al discurso narrativo. También puede resultar cuestionable datar en 1975 la fecha del nacimiento de la “Nueva Narrativa Española” puesto que en 1971 Javier Marías publicó su primera novela *Los dominios del lobo*, en la que ya se restaura el arte de contar historias. La generación del 68, inmediatamente anterior a la de estos autores mencionados,

al narrador-novelistas de esta obra de Torrente “es a la vez un destructor que no sólo se convierte en un nuevo tipo de novelista sino también en una variante de antinovelistas” (1988: 424), afirmación que no compartimos porque *Fragmentos de Apocalipsis* no deja en ningún momento de ser una metanovela que relata el proceso de construcción de sí misma, con todos los descartes de materiales inservibles que se quieran y que tal proceso implica, pero el relato argumental de *Fragmentos de Apocalipsis* no desaparece en ningún momento y por ello resulta incompatible con la antinovela, al menos tal y como la practican Julián Ríos en *Larva* o Juan Goytisolo en *Señas de identidad* o en *Reivindicación del conde don Julián*. Sí nos parece más acertada su propuesta del lector como co-creador de la novela, al encargarse de “armar los fragmentos apocalípticos [...] y crear su propia obra” (1989: 62).

Ana M. Dotrás ha insistido en el carácter procesal de lo metaliterario en *Fragmentos de Apocalipsis* -si bien como novela es plenamente autoconsciente y autorreferencial- y señala que la novela “se centra más en la exposición de interrogantes que en la de explicaciones o soluciones en torno a los problemas de la creación artística” (1994: 133).

Ángel G. Loureiro ha señalado que en *Fragmentos de Apocalipsis* las formas de la metaficción de la novela abarcan desde la usurpación de las funciones y las fronteras del narrador (hecha por Samaniego), del lector (hecha por Lénutchka, que en sus intervenciones le dice al narrador lo que debe escribir) y de los personajes (Samaniego se acaba convirtiendo en narrador) hasta la reflexión del proceso de escritura o de lectura, centradas tanto en la elaboración de la novela como en su resultado (1990: 205). También ha observado que el narrador “comienza a escribir rechazando como inválidas para sus propósitos ideas novelísticas tradicionales como el narrador omnisciente y el autor que inventaría y controlaría por completo a sus personajes” (2004: 49). Loureiro cree que la idea de que al narrador se le presenten en su imaginación los personajes en lugar de inventarlos, está “de vuelta de la tradición” y “teorizada en el post-estructuralismo con diversas formulaciones, entre ellas la barthesiana “muerte del autor” dado que “el estructuralismo insiste en la importancia del texto como tal, a expensas de su referencialidad, y en sintonía con esta idea, el narrador de *Fragmentos de Apocalipsis* insiste desde el comienzo en el carácter esencialmente verbal de su relato y en su desconexión del mundo material” (2004: 49), con la novedad de que el narrador “no se

resultaría demasiado prematura para encuadrarlos.

conforma con insistir en la naturaleza puramente verbal del relato sino que enuncia su voluntad de escribir una novela no tradicional” (2004: 50). Junto a todas estas premisas post-estructuralistas, Loureiro señala como un rasgo muy significativo que sea el propio narrador quien reflexiona sobre ellas, dado que resulta un indicio de la ironía cervantina presente en *Fragmentos de Apocalipsis*, una ironía entendida como “la autorreflexividad constante de la obra, lo cual se traduce hermenéuticamente como la necesidad de una interpretación infinita” (2004: 51). Además, destaca que la autorreflexividad irónica - “con su fuerte autoconsciencia de que las estrategias artísticas más apropiadas para finales del siglo XX son necesariamente el pastiche, la parodia, o [...] el juego [...]” (2004: 52)-, junto con la metaficción, son dos rasgos significativos del arte postmoderno y de la teoría post-estructuralista, coetánea de su tiempo y “con su énfasis en la intertextualidad, la naturaleza derivada de toda la literatura, la desaparición de la originalidad, la muerte del autor y la imposibilidad de encontrar los orígenes del significado de la obra literaria en el acto de creación, en el autor, o en la obra misma” (2004: 52).

De la misma manera, Loureiro ha percibido entre los "modos encubiertos de autorreflexión narrativa" (1990: 206) establecidos por la presencia de distintos géneros novelísticos el caso de la novela de detectives a partir del episodio de resonancias borgianas "Maestro de las pistas que se bifurcan"; o el del relato erótico, en los episodios de las muñecas inflables. Frente a ellos, existen también otros modos de "autorreflexión más abierta", en donde sitúa la parodia de autores como Borges y Unamuno (1990: 206).

Torrente crea en *Fragmentos de Apocalipsis* un mundo compuesto sólo de lenguaje y texto, y Ubrich Winter considera que el autor gallego ha logrado algo que ni Borges ni Unamuno consiguieron, y es que el “presuntamente todopoderoso y trascendental autor no es sino lenguaje y texto” (2004: 66). Señala también Winter otra importante aportación de esta novela de Torrente Ballester: el novelista gallego lleva a cabo el enfrentamiento de las dos tendencias de la metaficción: aquella que se corresponde con el concepto anglosajón de *metafiction* y que consiste en la muestra de los elementos de elaboración del mundo ficticio, y en la ironización y deconstrucción de los mismos; y la que responde al concepto francés de *mise en abyme*, y que defiende la autonomía de la obra estética (2004: 66).

Winter cree que Torrente pone en juego en *Fragmentos de Apocalipsis* “la paradoja creación/descripción” como una “operación mágica” que “consiste en, durante el momento de la escritura, hacer surgir un mundo ficticio y a la vez delatar su radical condición lingüística” (2004: 67). También según Winter, con esta paradoja Torrente elimina “cualquier duda de que las cosas del mundo narrado pudieran ser algo más que palabras” a la vez que “se sustenta en la permanente oscilación entre significado y significante, escritura y mundo narrado” (2004: 70).

La naturaleza lingüística de *Fragmentos de Apocalipsis* es de tal fuerza tanto en su significante como en su significado que, según Winter, “el lector nunca logra la ilusión realista de descubrir “detrás” del texto leído la realidad ficticia” (2004: 67-68). Asimismo, considera que los dos rasgos esenciales de la metafiction son: “la creación de un ser fabuloso, que se desliza esporádicamente como subproducto de la fantasía del autor ficticio [...] [y que]tiene la misma relevancia que la palabra “yo” (2004: 68-69); y el segundo, que “todo lo que se puede articular lingüísticamente, o sea, todo lo que se puede “nombrar”, cobra autonomía, cada palabra que se pronuncia o escribe, es una “productividad” potencial igual a la creación espontánea del autor-sujeto” (2004: 69). Por ello, una vez que el narrador ha autorizado en su texto la presencia de don Justo Samaniego y lo ha “hecho palabra, con significante y significado”, no puede deshacerse del personaje, ni siquiera persuadirle para que no le robe personajes ni usurpe su narración. Winter lo sintetiza de la siguiente manera: “Puesto que en el mundo de la novela todo se convierte naturalmente en lenguaje, porque todo es lenguaje, no subsiste ninguna jerarquía trascendental” y por ello “en tanto que se componen de palabras, todos los personajes tienen el mismo rango [...] Todo lo que se convierte en lenguaje, en texto, cobra existencia, y produce más texto y con ello más mundo” (2004: 69). Por esto considera que ya no existe la diferencia que se daba entre Unamuno y Augusto Pérez, puesto que “también el “yo” en el que se agota la existencia del autor ficticio está sometido a las mismas condiciones” y “con ello desaparece también la diferencia entre real y ficticio” (2004: 69) dado que tanto el sujeto como el objeto surgen al mismo tiempo.

Winter cree que Torrente destruye el efecto de realidad porque “cada expresión que lo produce [...] de inmediato es denunciada por su condición lingüística” (2004: 70), lo que sucede, en su opinión, es que en Torrente Ballester “no se *narra* esta destrucción de la

ilusión, sino que tiene lugar en el nivel *en que* es narrada, esto es, en el texto novelesco” (2004: 70). También sostiene que “la convicción post-estructuralista, de que el sujeto y el autor son un mero efecto del discurso se sumerge en una luz irónica, a saber, cuando en segundo plano aparece el perfil de un autor último” (2004: 70).

Las secuencias proféticas de Samaniego acaban fundiéndose con las del autor-narrador. Por esta razón, las últimas ya no se titulan así, porque no suceden en un futuro imaginario sino en el presente de la narración del escritor. Tampoco aparecen ya en cursiva. El autor-narrador ha sido desplazado por la fuerza dominante de un personaje que ha impuesto su narración a la de su autor. En este procedimiento ve Genaro J. Pérez un eco del falso *Quijote* (1989: 62). En opinión de Loureiro, los productos inacabados reflejan mejor la naturaleza de la imaginación y la creación que los terminados, a la vez que potencian los efectos fantásticos de la novela. Cuando el narrador se convierte en personaje de su propia novela, Torrente está parodiando la omnisciencia autorial. El narrador sigue siendo personaje hasta el final, que sirve para dar una unidad y un significado coherente al texto, convirtiendo en pasado hechos de un presente absurdo. Pero en definitiva, según Loureiro siempre se está hablando del "ambiguo equilibrio entre los deseos de su autor y la vida propia que [las narraciones] adquieren" (1990: 210).

Alicia Giménez considera que la importancia del lenguaje de *Fragmentos de Apocalipsis* supera en extensión y en importancia a la de su contenido, dado que el tema se sitúa al servicio del lenguaje, “que se mueve con libertad absoluta, abandona los cauces en los que se enmarcaría en una narración clásica, y cobra una autonomía más que considerable” (1984: 122). Cree Giménez que se trata de “un lenguaje autorreferencial que encuentra motivo de continuidad en sí mismo por medio de sus significaciones convencionales, o de las sugerencias que aporta el autor” (1984: 122), y a pesar de ser un lenguaje “con estas características de libertad, permanece siempre dentro de la narración, sin intentar sobrepasarla o independizarse por completo de ella” (1984: 122).

Para Torrente, la palabra no es la esencia ni la finalidad de la narración, sino un instrumento con un objetivo práctico: la creación de un mundo que se sostenga por sí mismo, por su verosimilitud, no sólo por sus palabras. Así, la palabra es intermediaria entre la idea del novelista y la imagen del lector, y según Loureiro es un "instrumento

transparente cuya función consiste en otorgar existencia verbal a los universos imaginados" (1990: 211). Torrente no es un estilista ni un "escritor", sino un novelista. Da primacía y finalidad a la imaginación sobre la palabra. Las palabras de las obras de ficción no son las mismas que las de los discursos reales, y aquellas remiten para Loureiro a una "realidad irreal" (1990: 212). La palabra en la obra de Torrente crea mundos consistentes porque, aunque sean imaginarios, tienen una coherencia dentro de su fantasía, y también objetiva los contenidos de la imaginación. Pero no sólo eso: en opinión de Loureiro también permite la libertad de la imaginación, disuelve las barreras de la identidad -"No te olvides de que eres un conjunto de palabras, lo mismo da tú que yo, si te desdoblas somos tú y yo, pero puedes también, a voluntad, ser tú o yo, sin otros límites que los gramaticales"- (pág. 16) y elimina las limitaciones que imponen el tiempo y el espacio (1990: 212).

Aunque el narrador de *Fragmentos de Apocalipsis* sea un escritor que va contando el proceso de elaboración de su novela en primera persona, no hay que confundirlo con el autor, Torrente Ballester. Torrente quiere jugar a hacer dudar al lector, pero ese truco de confundir la realidad y la ficción es el mecanismo esencial de la novela metaliteraria, y siempre hay que tener presente que *Fragmentos de Apocalipsis* lo es. También sería un error identificar al narrador de *La Isla de los Jacintos Cortados* con Torrente, aunque comparta rasgos autobiográficos con él. Se trata, como veremos más adelante, de otra obra de ficción que es también una metanovela. Por ello hay que distinguir muy bien entre el narrador y el autor.

Gonzalo Sobejano señala que *Fragmentos de Apocalipsis* es una "metanovela de la lectura" (2003: 180) dentro de la división que Robert Spires establece en las metanovelas: de la escritura, de la lectura y del discurso oral. No obstante, Sobejano defiende que toda metanovela de la lectura es también, y antes, metanovela de la escritura, "porque el que escribe está leyendo lo que escribe [...] y porque no es posible leer lo que no está escrito y porque sin algún lector, lo escrito no puede alentar ni pervivir" (2003: 180). También apoya su tesis en una idea muy clara: el proceso de leer funciona en *Fragmentos de Apocalipsis* como "devenir del producto": de este modo, "el texto se centra en el mundo del lector fictivo durante el acto de leer" (2003: 172). Ese lector fictivo no es otro que Lénutchka, de cuyo juicio como narratario está siempre pendiente el narrador.

A pesar de todo lo expuesto por Sobejano, nosotros creemos que *Fragmentos de Apocalipsis* pertenece a las tres categorías de metanovela. Es una metanovela de la lectura porque el narrador lee a Lénutchka lo que escribe y ese material pasa a formar parte de la novela, pero también le anticipa verbalmente lo que va a escribir (metanovela del discurso oral) y además, el simple acto del narrador de empezar a escribir e ir desarrollando su novela convierte al lector en testigo de lo que está escribiendo (metanovela de la escritura).

Lo que sí nos parece acertado es la consideración de Sobejano de que la novela metaliteraria y autorreflexiva es la forma novelesca más cercana a la novela poemática, entendida ésta como la obra que constituye un texto literario autónomo, sin ningún referente ajeno a sí mismo y que, por tanto, se mira a sí mismo y reflexiona sobre su propia naturaleza (2003: 172). Por ello a Sobejano le gusta hablar de “novela ensimismada” (2003: 172). Si convenimos en que la novela realista es imitativa de la realidad, ya está dependiendo de un referente externo a ella puesto que está reflejando la realidad extranovelística y, si como dice Dotrás “la invención se opone a la imitación” (1994: 169), *Fragmentos de Apocalipsis* es a la fuerza una novela antirrealista dado que es autorreflexiva y no refleja la realidad extranovelística.

En *Fragmentos de Apocalipsis* se quiebran y se resquebrajan las fronteras entre la realidad y la ficción y se violan las competencias literarias del narrador y del personaje. La novela está plagada de autoironías en el discurso del narrador: “¡Pues buen arzobispo me he inventado y buenos anarquistas! En vez de discutir el destino del mundo y su purificación por el fuego, se ponen a jugar y a pegar gritos en una lengua desconocida” (pág. 73). Pero a continuación el narrador revela que todo lo contado hasta ahora en su Diario de trabajo ha sido fruto de un sueño, pues se ha quedado dormido. Así se atenúan los efectos de lo fantástico y se refuerza la actitud del narrador de juego con el lector.

Hay momentos en los que el narrador especula y duda entre dos versiones diferentes para su ficción, y la novela recoge los pasos de todas esas vacilaciones. Por ejemplo, en una primera ficción el arzobispo defiende a los buenos y don Justo Samaniego defiende a los malos. El padre Almanzora es francotirador del bien, pero torpe en su estrategia, de modo que considera un malvado al arzobispo, aunque después rectifica. Pablo salva la vida del arzobispo y recibe de premio una vagina pequeño-burguesa. En la segunda ficción el malvado es el padre Almanzora, cuando está a punto de estallar la Gran

Revolución Universal en Villasanta de la Estrella. Cuando están a punto de expulsar al arzobispo de la Sede, los isotopos salen de su escondrijo con Pablo al frente, lo arrasan todo, ganan los buenos y pierden los malos, y Pablo es recompensado con una vagina pequeño-burguesa. El padre Almanzora moriría. Al final, el narrador desecha las dos versiones. La primera, por el peligro de acabar "convirtiéndose en una historia más de James Bond" (pág. 97), mientras que la segunda le resulta demasiado idealista. Ante la duda, decide resolverla consultándole a su secretaria Lénutchka (pág. 97).

En medio de su duda, el personaje don Justo Samaniego viola sus competencias literarias e invade el terreno del narrador al ofrecerle unos papeles que le harán llegar a una conclusión definitiva: don Justo Samaniego no puede ser malvado. Sólo otro personaje más apto puede desempeñar ese papel. En el relato de don Justo Samaniego en primera persona, las "Secuencias proféticas" de carácter anticipatorio y con rasgos metaliterarios, aparece Felipe Segundo, uno de los personajes más singulares de la novela (pág. 98).

Lénutchka le dice al narrador que lo mejor es escribir ambas ficciones, porque sólo una de ellas daría un resultado muy pobre (pág. 109) y el narrador accede a su petición, puesto que podemos leer las dos versiones. Tanto Lénutchka como el narrador hablan del personaje el bonzo Ferreiro (págs. 109-114) y revisan entre los dos lo que el narrador lleva escrito (págs. 115-119).

Después, cuando el narrador lleva a Lénutchka a conocer al Dragón Feo se introduce en su propia narración, desdoblándose -se habla del Dragón de San Jorge: culturalismo tratado con humor asociado a la fantasía-.

El punto de vista del lector, representado por Lénutchka, es muy importante en esta novela. Ella sirve de puente entre lo que el narrador escribe y lo que el lector lee, pues ella es la primera receptora de los manuscritos del narrador. Precisamente, cuando éste lee a Lénutchka la entrevista que mantiene con el clérigo, a ella no le gusta del todo. Le parece "forzada e innecesaria" la identificación de monsieur Mathieu con el arquitecto y escultor del mismo nombre. Y le reprocha al narrador que una cosa es la fantasía literaria y otra la teología y los milagros: "La teología no tiene el menor papel en *ninguna* novela; menos aún en ésta, la novela no es un género teológico" (pág. 196).

Lénutchka representa tanto al atento lector como al espíritu autocrítico del autor. En un fragmento como éste la metaficción se obtiene por vía de la lectura -el autor lee el fragmento a Lénutchka y ésta lo critica-.

Hay un momento en el Diario de trabajo que el narrador se atasca y aprovecha para reflexionar sobre cuestiones de narratología y problemas técnicos de las historias hasta el momento contadas. Reflexiona sobre la puntuación y piensa quitarla en un pasaje para disipar la impresión de realidad (pág. 255). En este punto la metaficción de la escritura implica previamente una lectura, pues hay un repaso, replanteamiento y análisis de lo ya escrito. Después, el narrador y Lénutchka lo leen (págs. 254-255).

No sabe si contar la historia de Balbina y Marcelo de delante a atrás, "como quien cobra un cabo" (pág. 254) y la del bonzo y Bernárdez, "hacia delante, como quien persigue al Destino" (pág. 254). Esto requeriría dos modos de lectura, que permitirían al lector alternar su modo de leer, pues cuando se hubiera fatigado con el tiempo de una de las historias, pudiese recurrir a la otra.

La composición de un fragmento sin puntuación origina un debate entre el narrador y Lénutchka sobre la literatura como realismo o como experimento (págs. 255-256). Lénutchka le dice al narrador que, después de leer el texto, ha sustituido los puntos y las comas por la entonación y las pausas. Y el narrador responde: "De acuerdo, pero es que la supresión de los puntos y las comas no se lleva a cabo para el que oye leer, sino para el que lee en silencio" (pág. 255). Además, añade que, aun en silencio, "oía" sus palabras, y ella responde que para eso no hacía falta eliminar los puntos y las comas. Empiezan a discutir sobre ello, pero al final el narrador le acaba dando la razón: "Ganó ella, pero no lo reconocí" (pág. 256). Después debaten sobre el destino de Pablo y Juanucha y sobre la conveniencia o no de consumir su relación amorosa, en lo que tampoco se ponen de acuerdo (pág. 258).

Metaficción del discurso oral es la historia que cuenta Moriarty al narrador dentro de la narración y a su vez, dentro de la novela. La historia de Shopandsuck -también llamado Chupachup-, de tintes policiacos, es un juego irónico de espejos con el tema de fondo del doble, que enlaza con la multiplicidad y la diversificación de la identidad (págs. 276-278).

Moriarty y el narrador buscan al Supremo. El narrador le dice que el Supremo ha inventado "una novela y se ha constituido en personaje" (pág. 279). Entonces Moriarty

propone destruir el lenguaje en el que ha sido escrita, y al no disponer de ella el narrador le presta unas páginas que él ha escrito que coinciden con las del Supremo: "Poca cosa es, pero podemos, de momento, abrir algo así como un agujero por el que pueda entrar en ese otro mundo" (pág. 279).

Lénutchka pregunta al narrador si piensa convertir a Pablo en un personaje de la Revolución Francesa que cambie el pasado y como consecuencia de ello el futuro, y el narrador contesta que aún no lo sabe, pero que "sólo será un error si desacierto en la invención y no lo será en caso contrario: sólo por la literatura se justifican los hechos literarios" (pág. 280). A continuación le cuenta lo que tiene pensado escribir (Metaficción del discurso oral y de la escritura, pues el narrador dicta a Lénutchka lo que va a contar), que no es otra cosa que la historia de Balbina y Marcelo. Cuando termina de escribirla, el narrador dice: "Todo esto lo escribí de madrugada, para poder dormir. Cuando se lo leí a Lénutchka, lo rechazó [...]" (pág. 287). He aquí un fragmento de metaficción de la escritura desarrollada y de elipsis de la metaficción de la lectura, pues el narrador lee lo escrito a Lénutchka sin volver a contarle al lector. A Lénutchka no le gusta esa historia y lo discute con él por el "erotismo subyacente, más sugerido que descrito" debido a ciertas "represiones" del narrador (págs. 287-288).

Cuando el narrador lee a Lénutchka la cuarta secuencia profética vuelve a producirse una metaficción de la lectura (pág. 313) y cuando, una vez escrita, el narrador y Lénutchka hablan sobre ella, hay una metaficción del discurso oral. El narrador llega a pensar, en un gesto de ironía y de juego por parte del autor con el lector, que él es el autor de las secuencias proféticas y no Samaniego:

[...] Almanzora constituye uno de los hilos argumentales. Presiento que reaparecerá en la secuencia próxima, que tendría también que rectificar, y, a la postre, resultaría que las secuencias son mías y no de Samaniego (pág. 332).

El narrador siente que Samaniego le ha robado el personaje de Almanzora, y que puede robarle otros. Lénutchka le propone una solución: "Hay una manera de evitarlo: que seas tú quien imagine su destino" (pág. 332), haciendo extensible este procedimiento al resto de los personajes. Tal vez se lo ha robado porque el narrador ha consentido a Samaniego que maneje a Almanzora a su voluntad. Pero todo no es más que un juego de Torrente: los personajes actúan así porque él quiere. La rebelión del personaje no existe.

Cada vez que el narrador le cuenta lo escrito a Lénutchka se produce una metaficción del discurso oral. Si en vez de contarle se lo lee, se produciría una metaficción de la lectura. La narración (VI) sería una metaficción del discurso oral. En dicha narración, se nos habla de la teoría de la repetición de los mundos, que va contra la esencia de la fe del personaje del Arzobispo, causando un problema teológico. Lénutchka propone al narrador que lo presente "viviendo esa contradicción" (pág. 344). Éste le da la razón pero le dice que "no puedo hacerlo ahora porque no lo tengo pensado" (pág. 344).

En su siguiente jornada de trabajo, el narrador se vale de esa última frase anotada el día anterior "No lo tengo pensado", para comprobar su vigencia. Este divertido juego de confusión entre la realidad de la novela pero ficción en la realidad (vida del narrador) y la ficción de la novela (narración) sirve para introducir el desánimo del narrador ante su carencia de inspiración para escribir ese día. Pero mientras nos va contando que no sabe qué escribir, va escribiendo la novela, que nunca se detiene bajo esa permanente mirada del juego y la ironía de Torrente, pues esas reflexiones de desánimo también forman parte del contenido de la novela. *Fragmentos de Apocalipsis* prosigue su marcha mientras el narrador va inventando y a la vez va quejándose de que no se le ocurre qué escribir (pág. 344).

Hay otro momento en el que surge la metaficción de la lectura, cuando el narrador lee a Lénutchka otro pasaje que aclara las relaciones entre Balbina y Marcelo (págs. 345-363), y que además es de carácter autobiográfico, pues en él el narrador revela que es gallego y miope, igual que Torrente. A pesar de esta coincidencia expuesta de forma consciente, es un juego de Torrente y no debemos identificarlo, o al menos confundirlo, con el narrador.

Cuando Samaniego escribe esas secuencias proféticas en las que acabará robando algunos personajes del narrador, su creador, se produce una metaficción de la escritura de cajas chinas o muñecas rusas, pues se trata de una narración incluida en la narración mayor de la que está compuesta la novela de Torrente.

Cuando el narrador sintetiza por escrito el contenido de las páginas restantes de la quinta secuencia profética de don Justo Samaniego después de haberlas leído (pág. 377) se produce una metaficción de la escritura, pues empieza a escribir una especie de resumen de lo ya escrito por Samaniego. A continuación el narrador va a visitar a don Justo -los dos personajes han invadido los niveles ficcionales del otro, el narrador se

convierte en personaje y el personaje en narrador- y le dice que es inútil que vuelva a mencionar a Lénutchka porque ha vuelto a su país, en lo que parece una lucha del narrador por recuperar el control de la narración y de actualizar inmediatamente en la acción todo lo que se le ocurre en cada momento mediante el poder de su inventiva. Sin embargo, quien parece que verdaderamente ya lleva las riendas de la narración es Samaniego cuando le dice que ha escrito las páginas en las que Lénutchka se acuesta con la muñeca. El narrador le ruega suprimirlas, porque si no estará dispuesto a ser él mismo quien lo haga. Samaniego dice que suprimirá el nombre pero no las eliminará (págs. 379-380). El principal motivo que alega el narrador para rechazar la lectura del pasaje de la novela de Samaniego en donde Lénutchka se acuesta con la muñeca es que es mentira porque nunca ha sucedido en la realidad. Entonces, Samaniego le da una respuesta clara y contundente, clave en la interpretación del juego de la novela, en general, y de *Fragmentos de Apocalipsis* en particular, clave de su juego pese a su seriedad: "¿Mentira? La literatura, como usted debe saber, no es mentira ni verdad, no es más que eso, literatura" (pág. 380).

Con esta respuesta, Samaniego acaba de dar al narrador toda una lección de los principios literarios en los que debe regirse toda novela. No sólo, efectivamente, porque Samaniego tiene plena conciencia, como personaje, de saber qué es una novela y dónde están sus límites, sino porque sabe que las categorías de "verdad" y de "mentira" no son aplicables a las obras literarias, sino a la vida real. Para las novelas habría que optar por otras etiquetas como verosímil, realista o fantástico. Y si el narrador ha confundido la vida con la literatura, don Justo Samaniego no ha perdido la perspectiva de la literatura como juego. Acto seguido Samaniego lee un pasaje de su novela, produciéndose un acto de metaficción de la lectura de cajas chinas o muñecas rusas (págs. 381-384).

Genaro J. Pérez cree que el narrador de *Fragmentos de Apocalipsis* quiere escribir en un principio una novela aparentemente realista; lo que sucede es que paulatinamente la fantasía va entrando en ella (1989: 66). Con esta obra valora que Torrente alcanza "el límite de la experimentación autoconsciente y teórica" que empezó con *Don Juan* (1989: 66).

3.3. MULTIPLICIDAD DE LA IDENTIDAD

En la primera entrada del diario, el narrador confiesa su perplejidad porque no recuerda su pasado. Se siente constituido por otras personalidades que progresivamente fueron suplantando a la suya, como las de Napoleón y otros que le siguieron. Acude al médico y éste le dice que ha sustituido sus recuerdos por los de otro, su personalidad se ha diversificado de un modo incontrolado, produciéndose un "hiato" en su conciencia ya que "hasta cierto punto era Napoleón y, a partir de él, era otro" (pág. 29). Le confiesa también al médico que le acompañan una serie de heterónimos de los que no se siente ajeno:

Marchábamos de acuerdo, nos sustituíamos tranquilamente en una especie de turno establecido y pacífico, y sabíamos unos de otros. Pero, en los últimos tiempos, algo ha debido de cambiar, y esto es lo que justifica mis sospechas: nos ocultamos, actuamos cada cual por su cuenta, se ha roto la armonía y convivimos como extraños, quizá como enemigos (pág. 30).

A continuación le confiesa al doctor que cada día se encuentra con un "desconocido". Entre esos desconocidos se encarnará la figura del usurpador, quien más adelante se presenta como "el mismísimo Supremo, ese que manda". Según Roca Mussons, "Torrente pone aquí en discusión paródica los temas del escritor esquizofrénico y de la autonomía de los personajes" (2004: 33) mientras que López López sostiene que este narrador de *Fragmentos de Apocalipsis* es el caso extremo del don Juan de Torrente (1992: 289).

Sin que el narrador haga nada por impedirlo ni por estimularlo, van apareciendo en su mente los que serán los primeros personajes de la novela. La singularidad de esta obra de Torrente radica en que algunos de esos personajes, como don Justo Samaniego, acabarán por invadir el terreno del narrador-novelistas, decidiendo o tomando partido en el discurrir de la narración. Precisamente, podemos considerar a Samaniego, ese personaje que escribe la novela dentro del texto, como el más importante doble del narrador.

Esa nueva memoria del narrador puede entenderse como una parodia más de Torrente al tratamiento que hace la novela realista del personaje, entendiéndolo como un individuo unívoco y plano, o también, como apunta Ángel G. Loureiro, a las teorías de la disolución del yo (1990: 182). Tejerina-Canal apunta que esos "fragmentos" a los que

alude el título de la novela no son otra cosa que un conjunto de distintas voces que “enriquecen la obra mediante multiplicidad de sus perspectivas” (2005: 96).

El narrador se confiesa un escritor de literatura fantástica, que parece que adopta procedimientos tradicionales para la confección de personajes y de situaciones en sus obras, pero como dice después, "que nadie lo tome en serio" (pág. 31). Es ahí donde comienza la fantasía lúdica del autor, su capacidad de juego y su modo de entender la creación literaria, tanto en la vertiente autorial como en la del lector. Ese "que nadie lo tome en serio" va dirigido, sobre todo, a los lectores, con los que juega a hacer creer determinadas convenciones y posiciones literarias y, cuando ya lo ha conseguido, alentarlos a cuestionarlas y a tomar en consideración las contrarias.

Como indica Genaro J. Pérez, el narrador de las obras metafictivas y autorreflexivas de Torrente “se presenta con frecuencia como un ente poco fiable, inspirándole dudas al lector respecto a la realidad o veracidad de lo narrado” (1989: 59).

Son varias las escenas en las que se juega con la multiplicidad de la identidad. El profesor Jiménez Bastos, personaje de la novela fruto de la creación del narrador, es a la vez una amalgama de personajes históricos de distintas épocas y escenarios, bien figuras de élite o pertenecientes a la cultura popular: el Cid en la conquista de Valencia, Garcilaso en la vega de Granada, Melchor Cano en Trento, Carlos V en Mühlberg, y futbolista del Real Madrid con Samitier y Monjardín (pág. 165). A la vez que juega con la escisión de la personalidad del personaje en múltiples figuras, rompe el elemento temporal, ya que todas esas figuras históricas y populares pertenecen a épocas distintas. Y esa ruptura del orden temporal, sumado al juego de identidades entre personajes de distintos tiempos y épocas y a la mezcla lúdica de lo popular y lo culto, produce un efecto fantástico y humorístico. Resulta también, no lo olvidemos, un rasgo postmoderno, ya que la convivencia de distintas figuras de la cultura de élite y de la popular en un mismo plano aboga por una de las características de la postmodernidad más destacadas: la presencia de todos los estratos de la cultura en un espacio común en el que, por tanto, quedan eliminadas o al menos difusas sus fronteras; una tarea que por otra parte han facilitado medios de comunicación como la televisión y la radio.

3.4. PARODIA Y HUMOR

Ángel G. Loureiro considera que el humor de Torrente nace "de la mezcla inescapable de lo serio y lo ridículo que se da en todo acto humano" (1990: 183). El ejemplo más claro de ello es el personaje Felipe Segundo de la novela, que degrada su aureola ilustre por medio de los chistes triviales y sin gracia alguna, que él llama "cuentos" y que se empeña en contar, y que parodian hasta el ridículo la figura que representa.

Buena parte del humor de la novela tiene que ver con situaciones absurdas fruto de escenas que no están todavía concluidas. Están sin rematar porque en esta obra no se nos cuenta el resultado definitivo de una novela, sino su proceso de construcción, y eso conlleva la narración de muchas situaciones inacabadas, equivocaciones, intentos frustrados y proyectos de futuro o en vías de realización, como cuando al narrador se le ocurren de repente dos palabras, "isotopos" y "parámetros", y piensa cómo puede incorporarlas en alguna historia al no saber qué hacer con ellas. También las situaciones de la novela son absurdas porque muestran el gran potencial imaginativo de su autor, que a veces ni él mismo puede controlar. Todo ello, sumado al hecho de que se nos está contando el proceso de creación de una novela, y no la novela misma, ayuda al lector a aceptar cualquier hecho que el narrador le cuente, por disparatado que sea, con verosimilitud.

Según Loureiro, la sátira torrentiana "que linda más bien con la parodia, consiste en una burla suave en que se manifiesta al mismo tiempo cierto grado de comprensión hacia el objeto de sus burlas" (1990: 185), y ese sentimiento compasivo hacia lo que se parodia es de raíz claramente cervantina, frente a la falta de piedad que inspiran sus personajes a otros autores como Quevedo. En *Fragmentos de Apocalipsis* hay sátiras que van desde la burla de regímenes dictatoriales (frecuente en la obra de Torrente; en esta novela, a través de las acciones del personaje el Supremo y de las ridículas y caprichosas leyes del rey vikingo Olaf) hasta parodias que son al a vez homenajes (como el que realiza a Unamuno en el enfrentamiento del narrador-autor con su personaje Almanzora, y la parodia de la narración policial con homenaje borgiano: "El maestro de las pistas que se bifurcan", que también puede entenderse como signo de ambigüedad y de juego).

Isabel Criado también ha detectado una parodia a Unamuno en la potenciación del juego consistente en situar al narrador como un personaje del Supremo, estando el propio

Torrente escondido detrás del Supremo (1981: 74); y otra parodia a Cervantes en el robo de personajes que hace Samaniego al narrador, pues en la segunda parte de *El Quijote* Cervantes predispone a sus personajes contra Avellaneda y su *Quijote* apócrifo (1981: 78).

Parodia puede verse también en el tratamiento humorístico del tema de la teología a través del carácter humano que se otorga a imágenes mentales, como la Transfiguración del Monte Tabor, para los íntimos "Transfi", que todos los fines de semana baja al infierno "y, a su regreso, trae la lista de los que encuentra allí, no muertos, sino vivos" (pág. 64).

Además de la parodia, la ironía y la desmitificación también ocupan un papel importante en *Fragmentos de Apocalipsis*. Torrente considera que "el aspecto épico de las "secuencias proféticas" queda absolutamente destruido por la introducción de elementos irónicos, porque esto podría ser una epopeya [...] pero hay tantas visiones antiépicas que destruyen toda naturaleza épica" dado que "lo que está sistemáticamente deformado son los caracteres heroicos de la épica" (Becerra, 1990: 62).

También el narrador ridiculiza las teorías formalistas y estructuralistas del realismo social que defiende Lénutchka, siendo esta vez el narrador un buen portavoz del autor, pues Torrente ha demostrado en la práctica con sus novelas el retraso y la limitación de la literatura convencionalmente calificada de "realista".

En cuanto a las desmitificaciones, observamos algunas de carácter puntual y tono amable, como la que recae sobre el Dragón Feo de siete cabezas, inventado por el narrador para su novela, y cuyo carácter apacible y bonachón desmitifica al malvado dragón de San Jorge, figura de la tradición clásica de monstruos sobre la que parece que Torrente se ha inspirado (Martí Baldellón, 1986: 82).

La función que desempeñan los datos temporales que aparecen en la novela sirven para incrementar la percepción de lo fantástico. Así, en un momento dado de la historia, el Arzobispo conduce al narrador por una escalera cuyos peldaños tienen más de "ochocientos años" para llegar a la catedral (pág. 71).

Como muy bien señala Ángel G. Loureiro, *Fragmentos de Apocalipsis* se define como "algo totalmente cierto -la experiencia de la creación de una novela- al tiempo que participa de la falsedad de lo literario" (1990: 186), que es otra manera de Torrente de

hacer partícipe al lector del juego de la narración. Esa naturaleza ambigua y la autoironía de su espíritu lúdico son claves esenciales a la hora de interpretar el sentido de la obra.

3.5. FANTASÍA Y HUMOR EN LA TEOLOGÍA

Ese tratamiento humorístico y desmitificador de determinados aspectos del campo de la teología procede en ocasiones de los mismos personajes. Según el Arzobispo de la novela, el padre Almanzora ha regalado a las Madres Zurzidoras de los Harapos de Cristo una estatua de la Virgen cuya cara es el retrato de su madre:

Al menos entendedor se le ocurre que quien pone a su madre en el lugar de la Virgen es porque se considera a sí mismo en el de Jesucristo. Ahora bien: como a la Virgen la instituyó el Padre, el citado presbítero, al constituir a su madre en Madre de Dios, se atribuye también las funciones de la Primera Persona. Estoy ahora esperando que de su actuación se pueda deducir que opera como el Espíritu Santo para que en su figura se reúna la Trinidad completa. Lo cual nos causaría cierto quebranto a los teólogos, porque sería el primer caso de encarnación de la Santísima Trinidad (pág. 69).

La imaginación suele enlazar con la parodia a la hora de ofrecer esa dimensión fantástica y humorística de la teología. Una gran preocupación de Torrente por los asuntos de la teología lo demuestra en las frecuentes discusiones de los personajes de la novela sobre estos temas, como el debate sobre la relación entre el Cosmos y Dios que mantienen el bonzo Ferreiro y Pablo Bernárdez:

"Al menos para muchos, la certeza de que el cosmos está vacío será motivo de desesperación. Lo que he visto demuestra que Dios es imposible". "Pero, eso ya lo sabíamos". "No con certeza. Ni yo mismo lo sabía con certeza. Muchas veces le tengo dicho que el ateísmo es una forma de fe. Ahora, al menos yo, tengo las pruebas, y ustedes las tendrán también si reciben mi mensaje y lo creen" (pág. 198).

Un poco después el encuadernador pregunta al bonzo si ha tenido una visión, y éste le responde:

Si no lo fue del todo, al menos se le parece. Pero hubo también algo de viaje, algo de lo otro, de salir de mí mismo, porque la sensación de estar flotando no me abandonó ni un solo instante. Como un ave a gran altura. Hay una contradicción, ¿no es así? La contradicción de dos sensaciones contrapuestas, la

de quedarse en el fondo de uno mismo y la de salir y verse libre del cuerpo; la de notar y la de estarse quieto [...] (pág. 199).

Esta dimensión fantástica y metafísica del universo y del individuo, unido a la mística, tiene mucho que ver con el concepto de lo extraordinario dentro de la fantasía, pues acontece un suceso aparentemente sobrenatural que finalmente logra explicarse a través de la experiencia mística, no racional pero sí humana. De todos modos, la explicación última es que se trata de una experiencia que no excede el plano de lo imaginario, ya que hablamos de las fantasías de un escritor que está elaborando una novela.

La dimensión fantástica de la teología y la problemática de la existencia de Dios aparecen también cuando Pablo le dice al arzobispo que "una cosa es ser ateo por convicción filosófica y otra saber a ciencia cierta que Dios es una mera ficción" (págs. 238-239) y después añade que "una cosa es ser ateo, como lo somos nosotros, y otra tener la prueba empírica. Prueba empírica, [...] es, digamos, la demostración por los hechos. Un universo que se repite infinitamente excluye la idea misma de un creador justiciero" (pág. 239). Esta idea enlaza con la visión cíclica del universo y de la historia que aparece en muchas de las obras de Torrente.

3.6. VISIÓN CÍCLICA Y MONÓTONA DE LA HISTORIA

Algunos de los personajes de la novela muestran su visión desmitificada de la Historia como la de una cadena que va repitiendo continuamente los mismos errores. Por ejemplo, el bonzo Ferreiro considera la Historia como "una gran monotonía" (p. 201), un conjunto de círculos o "anillos" encadenados donde el hombre repite siempre los mismos errores que condenan a la gente a un estado de permanente infelicidad. Así, para llegar a la felicidad faltan "unos cuantos miles de siglos [...] hasta diez universos más" (pág. 204). En el fondo es una parábola alegórica que muestra una visión triste y escéptica de la Historia y de la realidad. Y en esa concepción del universo como algo diversificado y de la Historia como ese conjunto de anillos encadenados hay una muestra más de la narrativa postmoderna y fantástica de Torrente.

El novelista explica que esa visión de la vida en el cosmos como repetición se integra en las concepciones hindúes, ya que no es otra que la visión cíclica de la realidad

(Becerra, 1990: 194). Torrente considera que lo que ve el bonzo Ferreiro “es una serie de ciclos cósmicos, de cosmos completos que se repiten cíclicamente, con una interpretación que difiere un poco de las explicaciones al uso” (Becerra, 1990: 194). Asimismo, confiesa el novelista que esa experiencia mística del bonzo Ferreiro se relaciona con los problemas del Maestro Mateo “que viene del pasado”, y con Pablo Bernárdez “que va a desplazarse al pasado para modificar la historia” (Becerra, 1990: 194). Sin embargo, matiza que los viajes de ambos personajes son opuestos entre sí: “el que vino a copiar el futuro viene desde el pasado, y el que va a modificar el futuro tiene que viajar al pasado, dada la marcha de los ciclos” (Becerra, 1990: 194). El primero de ellos es el Maestro Mateo, encargado de diseñar la catedral de Villasanta de la Estrella, que debe viajar al presente de la novela -que es también el futuro de su existencia- para, una vez construida la catedral, copiarla e intentar edificarla de nuevo cuando regrese al pasado. El segundo de ellos es Pablo Bernárdez, que viajará al pasado con el propósito de impedir el asesinato de Marat para que no se frustre la Revolución Francesa.

El juego con la ruptura de la continuidad temporal y la reescritura de la Historia que pretende Pablo Bernárdez tiene también mucho de fantástico y postmoderno. El joven quiere retrotraerse en el tiempo hasta la Revolución Francesa para evitar que maten a Marat, porque así "no habrá Napoleón" y la felicidad de la gente "se transmitirá a los mundos sucesivos" (pág. 240). Con ello "se alteraría la historia y se rompería el curso de la fatalidad" (pág. 240). Y así se eliminarían a Hitler, al mariscal Petain y a Stalin. Pablo decide entonces emprender ese viaje por el cosmos, al igual que hizo primero el bonzo Ferreiro, y llegar al círculo en el que discurre en ese momento el final del siglo XVIII para tratar de impedir el asesinato de Marat, con el fin de que en los mundos venideros no pueda ser posible la figura de Napoleón, y de esa manera la historia universal discurrirá por otros caminos más satisfactorios. Vemos que la historia y la ficción parecen confundirse.

Precisamente lo postmoderno radica en la desmitificación de las grandes figuras históricas -hasta el punto de pretender eliminarlas de su época- y en esa posibilidad de ir de delante hacia atrás en el tiempo y cambiar el curso de la historia, que ya no se ve como algo irremediable sino modificable por parte de la voluntad.

Con respecto a la presente novela de Torrente, Ángel G. Loureiro ha incidido también en el rasgo postmoderno de la metaficción historiográfica, que prefiere “relatos de tipo

histórico en los que se cuestiona la creación de la historia como una construcción humana interesada y por lo tanto cuestionable” (2004: 52). Considera que la metaficción historiográfica coincide en señalar que tanto la historia como la ficción son “construcciones humanas”, y que esa conciencia resulta determinante para “la reconsideración novelística de las formas y los contenidos del pasado” (2004: 52-53). En definitiva, según Loureiro, la metaficción historiográfica “cuestiona la verdad de la historia al mostrar que es una construcción humana, una forma discursiva, y problematiza por lo tanto la relación entre la escritura de la historia y la narrativización” (2004: 52-53). Por otro lado, sabemos que esta desconfianza de Torrente hacia la escritura de la historia no es una novedad de *Fragmentos de Apocalipsis* sino que en sus novelas ya está presente, al menos, desde *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946).

Loureiro considera que esta visión escéptica de Torrente no se remite sólo a la historiografía como ciencia, sino a “toda forma de recuerdo y transmisión del pasado, sea colectivo o personal” que implica tanto al cuestionamiento de cualquier relato del pasado como “al cuestionamiento de la idea de personaje” (2004: 53). Asimismo, señala tres ejemplos de la desconfianza del relato histórico en la novela: “la historia de la santa (parodia del Apóstol Santiago), la versión marxista de la historia, personificada y parodiada en el personaje Bernárdez, quien no busca la revolución futura sino el cambio revolucionario del pasado; y las “secuencias proféticas” que predicen el final apocalíptico de Villasanta de la Estrella” (2004: 53-54). Con respecto a estas últimas, el propio Torrente ha señalado que “el aspecto épico de las “secuencias proféticas” queda absolutamente destruido por la introducción de elementos irónicos, porque esto podría ser una epopeya [...] pero hay tantas visiones antiépicas que destruyen toda naturaleza épica” (Becerra, 1990: 62).

De todos modos, es muy significativo que tanto en *La saga/fuga de J.B.* como en *Fragmentos de Apocalipsis* termine sucediendo lo que sentencian la leyenda de los J.B. y las “Secuencias Proféticas” de Samaniego, respectivamente. Es decir, se cumple en la realidad de la novela lo que dicta la historia, aquello que ya está escrito, y que como ya hemos visto para Torrente es otra forma más de invención. Esto no significa que Torrente reivindique la historia como fuente de invención, sino que ensalza a la ficción

misma como un instrumento que puede resultar más poderoso que lo “real novelesco” entendido como el lado realista de una novela.

3.7. AUTONOMÍA DE LOS PERSONAJES

Una vez desdoblado el narrador al introducirse a sí mismo en su propia novela, se convierte en un observador de la misma y de su propia imaginación, testigo de las andanzas de sus personajes, que tendrán tanta libertad de movimientos en los espacios creados por el narrador como el propio narrador. Las consecuencias de esa libertad llegan al límite cuando Samaniego, personaje del narrador, se independiza de su creador e incorpora a Lénutchka en su propia obra, convirtiéndola en una lesbiana amante de muñecas rusas, hecho que obligará más tarde al narrador a deshacerse de ella por habérsela robado y destruir su naturaleza. Ese es uno de los grandes fracasos del narrador y de su novela: la imposición del personaje sobre su creador. Esa imposición e intromisión de Samaniego en la novela de su creador acabará determinando el final de la novela.

Ana M. Dotrás advierte que la rebelión de Samaniego al narrador es la prueba que demuestra que el control autorial del narrador sobre su narración es relativo; y como el control de los personajes resulta relativo también lo es el control del relato (1994: 144). Y en este punto se refleja de nuevo el postmoderno escepticismo de Torrente. Dotrás cree además que el autor se está burlando “de la tradicional omnisciencia del realismo y de la omnipresencia del narrador” favorecido por su concepto del propio género de la novela como un género “amplio y no riguroso, dinámico y no estático” (1994: 163) que por ello le permite evolucionar de manera constante. Ponte Far está también de acuerdo con Dotrás cuando asegura que el desdoblamiento del autor-narrador y la autonomía de personajes suponen una “crítica a las narraciones convencionales de corte realista” (1981: 207). Por su parte, Isabel Criado señala que “cuando se ha concedido autonomía a la obra literaria hay que liberarla del utilitarismo propio de la literatura realista y declarar la inutilidad del arte, o su utilidad para sí mismo” (1981: 81) y que, por ello, Torrente no engaña al lector en el sentido de ofrecerle una obra en la que aquél tenga que poner en práctica los principios de credibilidad y de realidad suficiente, sino que en ningún caso le

exige que crea ni que tome por real lo que está leyendo ya que se trata de una “ficción totalmente gratuita” (1981: 84).

La autonomía del personaje queda también reflejada en la novela mediante la parodia de Unamuno a través del personaje Almanzora, con quien su creador establece un diálogo. Lénutchka le dice al escritor que el padre Almanzora no es independiente de él y Augusto Pérez sí lo es de su autor. Pero esa autonomía nunca es tal, ni en el caso de Unamuno ni en el de Torrente, y en el caso de *Fragments de Apocalipsis* no es más que un juego y una ironía del autor con los que pretende hacer creer al lector lo que en el fondo quiere en verdad transmitirle, pues tanto Lénutchka como Almanzora hacen y dicen lo que Torrente quiere que hagan y digan, igual que Augusto Pérez dice lo que Unamuno quiere que diga, "y que todos los personajes de ficción hacen y dicen lo que quieren los autores", como reconoce Torrente en el prólogo a la segunda edición de la novela (pág. 19). También lleva a cabo la autonomía de la propia narración concretada en algunos pasajes. Por ejemplo, la narración (III- Apócrifa) aparece escrita mientras su autor duerme.

Lénutchka representa al espíritu crítico del autor y al lector que exige máxima verosimilitud, mientras que Samaniego representa la libertad de la imaginación del novelista que a veces ni el propio novelista puede controlar.

En el momento en que el autor se desdobra en personaje y se asoma a la novela que está escribiendo, tiene la conciencia de ser un personaje de su propia novela: "hacía unos minutos, *yo estaba siendo pensado por alguien que no era yo*" (pág. 211), idea que enlaza con el tema del doble. Ponte Far señala que “gracias al truco del desdoblamiento del autor real en personaje o ente de ficción” es posible “tanta libertad de creación [...] y ensamblamiento de acciones [...] en la novela” ya que “de esta forma logra Torrente autodiluirse como narrador omnisciente -cuya labor le inspira tantos prejuicios convencionales- adoptando la misma entidad verbal que los demás personajes creados, por lo que puede conocer su mundo y sus preocupaciones, aunque no puede disponer, libremente, de sus vidas y de sus voluntades” (1981: 209).

Cuando aparecen los primeros personajes de *Fragments de Apocalipsis* descendiendo de una gran piñata ante la presencia del propio autor, se da cuenta de que son transformaciones de personas que ha conocido en la vida real; por ello el proceso de la imaginación está dando sus primeros frutos al ver el resultado de combinar distintas

imágenes de la realidad que confluyen en una nueva de carácter imaginario, y que demuestra que la base y la inspiración de la imaginación se halla en su vida real.

En una novela que va mostrando su proceso de creación como es *Fragments de Apocalipsis*, los personajes pueden gozar de tal autonomía que no sólo logran escapar del gobierno del autor, sino que pueden quedar a merced de aquel lector que quiera completar su futuro abierto, que sólo quedará cerrado al final de la novela, igual que su pasado y su presente, que se va creando ante nosotros a la par que discurre la narración. Y por ser una novela que se está haciendo, esos personajes pueden adquirir vida propia y sorprender al autor:

Pablo tenía que estar en la tabernita con Juanucha: allí lo hemos dejado anteayer. ¿Y qué habrán dicho, qué habrán hecho estos dos durante tanto tiempo? Cuarenta y ocho horas mano a mano son suficientes para que un hombre y una mujer se digan todo lo que pueden decirse en veinte años de su vida; de modo que lo más probable es que hayan llegado a ese momento en que no necesitan hablarse, en que todo se lo dicen con miradas, y también es probable que Juanucha se haya quedado dormida. Pero, al entrar en la taberna, veo que no están, y me pregunto cómo es posible, si *durante este tiempo yo no he pensado en ellos*. Interrogo al patrón. "Sí, estuvieron aquí anteayer, dos o tres horas. Comieron unos pinchos de tortilla, bebieron un par de tintos cada uno. Pagó ella. Hablaron mucho; después se fueron". "Gracias". De repente, y sin causa consciente, me echo a temblar. Al salir, la causa se me manifiesta con toda su gravedad: ¡una nueva interferencia! Lénutchka dice que el Supremo tiene manos de hombre malo. Y, entonces, pienso lo peor: que se me hayan acostado estos dos: que se me haya desbaratado así todo un proyecto de personaje (págs. 264-265).

Así pues, los personajes aprovechan que el narrador deja de pensar en ellos para sentir la libertad y cobrar su propia autonomía. La ventaja de este tipo de narración es que el narrador puede introducirse en el escenario de su novela, que al fin y al cabo es el mismo que el de su imaginación, y ser un personaje de ella.

Después el narrador se encuentra a Pablo por la calle y le aborda (pág. 265), algo que hace pensar al lector en la idea de la libertad de los personajes. El narrador no es dueño total de sus vidas, no los puede controlar. Como consecuencia de ello la narración puede salirse de su plan genuino.

Los personajes pueden llegar a conseguir tal autonomía que obligue al narrador a descartar sus proyectos iniciales. El narrador reconoce querer afrontar trabajos

irrealizables por estar él mismo incluido en la novela. En uno de los pasajes en los que el narrador habla con Lénutchka, éste le dice:

"[...] lo demás son materiales con los que *podré* escribir la novela, pero a condición de no estar dentro de ella. Lo que la destruye es, ni más ni menos, mi condición de personaje". "¿Y por qué no sales de ella?" "Porque te perdería. Fuera de aquí somos dos seres lejanos que se escriben, que se imaginan, que experimentan el uno por el otro un sentimiento que hemos convenido en llamar amor, pero que no lo es. Coincidimos, al menos en la creencia de que no puede haber amor sin que dos cuerpos se entiendan". "Sí, somos dos fantasmas". "Menos aún: somos palabras, palabras y palabras" (pág. 300).

El narrador reconoce que uno de los impulsos de su narración es el sentimiento amoroso o, al menos, la atracción amorosa que siente hacia Lénutchka. También el narrador de *La Isla de los Jacintos Cortados* siente una atracción amorosa por una mujer, si bien más profunda y explícita que el de *Fragmentos de Apocalipsis*, que le impulsa a crear una novela. De igual manera reconoce el narrador su plena conciencia de ficción, la suya y la del resto de los personajes: "Somos palabras, palabras, palabras" a la vez que se refuerza la idea de que los materiales con los que está construida la novela y los personajes que la constituyen son de naturaleza lingüística. Admite incluso que "la novela no existe como tal, y la profecía es lo único medianamente articulado" (pág. 300). Como la novela se está haciendo constantemente, nunca está del todo acabada, por lo tanto nunca llega a ser una novela. Lo más novelesco de la narración es la profecía del señor Samaniego, que pese a estar narrada en tiempo futuro, se presenta al lector como una historia cerrada y definitiva, con una significación en sí misma.

En una de las discusiones que entablan el narrador y Lénutchka sobre lo que el primero va escribiendo, el narrador llega a pensar que él es el autor de las Secuencias Proféticas, y no Samaniego, en lo que supone un gesto de ironía y de juego con el lector por parte de Torrente:

Almanzora constituye uno de los hilos argumentales. Presiento que reaparecerá en la secuencia próxima, que tendrá también que rectificar, y, a la postre, resultaría que las secuencias son mías y no de Samaniego (pág. 332).

El narrador tiene la sensación de que Samaniego le ha robado el personaje de Almanzora, y que puede robarle otros. Lénutchka le propone una solución: "Hay una

manera de evitarlo: que seas tú quien imagine su destino" (pág. 332), haciendo extensible este procedimiento con el resto de los personajes. Tal vez se lo ha robado porque el narrador ha consentido a Samaniego que pueda manejar a Almanzora a su voluntad.

A pesar de que Torrente considera que la supuesta rebelión de los personajes es una convención literaria más -y aparte del caso de Almanzora-, el narrador es consciente de la autonomía de los personajes: "Parece como si preexistieran al acto mismo de la invención, y como si éste no fuera de creación, sino descubrimiento" (pág. 364). Uno de los personajes de la novela, don Justo Samaniego, se encarga de redactar una narración paralela que a veces logra causar estragos en el narrador:

Yo soy un escritor que anda acopiando materiales para escribir una novela, y uno de mis personajes inventados tiene a su cargo la redacción de lo que pudiéramos llamar narración paralela. Por definición, ninguna de las narraciones debe encontrarse, si no es en el infinito, pero ahora no se trata de eso. Esto no obstante, mi personaje me roba materiales y los usa a su modo y según sus necesidades, lo cual puede decirse también de esta manera: me roba hombres y les cambia el destino, que es mucho más grave (pág. 365).

Quiere encontrar a don Justo Samaniego para poder recuperar también el contenido y los personajes de las narraciones de aquél:

Y yo no puedo saber dónde se encuentran, ni hacer nada por ellos, hasta que el señor Samaniego me entregue la quinta secuencia profética, en cuya redacción debe estar entretenido. Y como ignoro en qué estado me los devolverá, si los devuelve, me asaltan serios temores de que la recuperación sea imposible (pág. 365).

El narrador se reconoce vencido por su propio personaje, don Justo Samaniego, que ha adquirido tal autonomía que ha llegado a arrebatarse la novela, sólo porque ha sido más imaginativo que él: "Porque si hubiera sido capaz de inventar sus personajes, no habría necesitado recurrir a los míos" (pág. 366).

Una gran sensación de fracaso invade el ánimo del escritor. Tiene la impresión de que haga lo que haga le acabarán robando cualquier historia. Tal vez como autoayuda para consolarse de ese desánimo, aparece el parodiado personaje de Felipe Segundo para contarle uno de sus absurdos y ridículos chistes, que él insiste en llamar cuentos ya que

tienen una cierta ambición argumental, y que dan lugar a la metaficción del discurso oral -cajas chinas- (págs. 367-368).

Al final, Torrente resuelve toda la desazón por el sentimiento de impotencia creadora del narrador con otro juego sarcástico más de la novela, pues la causa de todo el desánimo del narrador estaba motivada por una gastritis que le obligaba a contemplar sus circunstancias con negatividad (págs. 367-368).

Lo que parecía una solución del ámbito de lo extraordinario a un problema de falta de inventiva literaria (autonomía de un personaje que llega a arrebatarle la autoría de la novela a su creador) se resuelve en la reducción del elemento fantástico a la realidad más pedestre (todo el problema se debe a una gastritis del narrador). Cuando se recupera ve el curso de la novela con más optimismo:

Esta mañana me he levantado animoso, después de dos días decaído y morriñento, y lo he visto todo de otra manera y a otra luz. Fue la gastritis lo que me hizo pensar que todo había acabado; fue su dolor pertinaz lo que orientó mi pensamiento. Hoy, que estoy como unas rosas, no sólo comprendo que no todo se ha perdido, sino que he ganado bastante (pág. 368).

Y así, superada la gastritis y más seguro de sí mismo, comienza a cambiar pasajes de la novela y decide extremar los detalles fantásticos de la historia de Marcelo y Balbina y los realistas de la de Pablo. Para ello deberá tener en cuenta los comentarios de los amigos de ambos. Lénutchka no es partidaria de los finales ambiguos -como fiel seguidora del realismo social-, pero el narrador sí. A él, que le sigue inquietando el destino que don Justo Samaniego habrá otorgado a sus personajes, se siente sin embargo "distanciado de ellos y un poco diferente", de manera que, al final, y siempre dentro de la óptica de juego de la novela, don Justo Samaniego le habrá hecho en el fondo un gran favor a su creador.

Samaniego también escribe otra novela en la que aparece Lénutchka (pág. 374). El narrador no se considera responsable de la secuencia profética -lo es don Justo- y le disgusta que haya convertido a Lénutchka en una lesbiana. Irá a exigirle que no la trate más. Pero ella le recuerda que no se puede romper lo escrito, porque queda en el recuerdo, y ya no podría mirarse a sí misma sin ese pensamiento. En el fondo, se siente poseída por el personaje.

El narrador no acepta la versión de don Justo sobre Lénutchka. Decide visitarle para decirle que ella se ha marchado. *Para que se marche* basta con que deje de pensar en ella y de nombrarla "en presente", tan sólo como si la recordase. Esta idea se relaciona con el tema de la vida como sueño, y sucede de la misma manera en *Niebla*. Así como los seres humanos somos criaturas soñadas por Dios, los personajes de una novela son soñados por su autor. Y en el momento en que Dios y el autor dejen de soñar, desapareceremos nosotros y desaparecerán los personajes, respectivamente.

Dejar de pensar en Lénutchka no es una decisión fácil para su creador, porque supondría reconocer un doble fracaso: el de autor de una novela que jamás escribirá y el de amante de una mujer que no verá jamás. Ya no le queda nada (pág. 376). No obstante, se ve en la obligación de evitar que el nombre de Lénutchka quede manchado. El narrador tiene la sensación de haber caído en "su propia trampa" -en "su propio juego", diría Torrente-, pues ha inventado a un personaje y le ha dado una libertad que luego aquél le ha robado para, además, falsear la vida de otros personajes. La idea del juego del narrador con el lector y consigo mismo se extiende a lo largo de todo el espíritu de la narración:

Si fuera capaz ahora de abstraerme a mis sentimientos, de pensar fríamente, seguro que me echaría a reír. Porque, ¿no resulta que he caído en mi propia trampa? Invento un personaje; le doy libertad, le atribuyo una historia y unos hábitos, incluso un carácter, le confío le [sic] redacción de una parte de mi cuento, por otro lado innecesaria; porque, ¿qué razón me movió a imaginar la invasión de los vikingos? El ánimo jugueteón, ni más ni menos. "¡Pues sería divertido...!" (pág. 376).

Parece ser que don Justo Samaniego supera su frustración sexual inventando historias, igual que José Bastida en *La saga/ fuga de J.B.* superaba sus complejos físicos poniendo en marcha una imaginación que le ayudaba a autovalorarse. Con lo cual se deduce que los personajes recurren a la imaginación para suplir alguna carencia que les acompleja.

3.8. LA IMAGINACIÓN CREADORA

Torrente entiende la imaginación como la combinación de diversas imágenes para crear una nueva, de manera que la base en donde esas imágenes se producen es real. Y como la imaginación se inspira en la realidad y toma elementos de lo real, la capacidad

fabuladora es relativa. Por ello, el narrador mantiene la siguiente reflexión consigo mismo:

"Pero, oiga, amigo, ¿cómo es que sabe usted lo que sus personajes piensan, o lo que hacen a solas?"
"Porque yo los invento, ni más ni menos." ¿Habría presunción mayor? "Porque yo los invento." ¡Como si no estuviera demostrado ya que nadie inventa nada, lo que se dice nada, ni las palabras, ni las figuras, ni los acontecimientos. Por eso, yo que lo sé, no puedo recaer en más errores. Me siento comprometido (pág. 33).

Por todo esto el resultado del potencial imaginario del creador es relativo, porque nunca se inventa a partir de la nada, sino de una base lingüística, semántica, cognitiva, etc. En esta novela el narrador inventa lo que nombra, pero todo no son más que palabras. Crea una realidad hecha de palabras. Al mismo tiempo, la novela es muy visual y el lector va "viendo" la novela al mismo tiempo que el narrador la va inventando y por lo tanto, escribiendo. Hay un presente continuo en la acción del lector y del escritor (pág. 34).

A partir de la combinación de dos palabras, "parámetros" e "isotopos" que le rondan continuamente por la cabeza, el narrador va elaborando imágenes fantásticas (pág. 36). Al hilo de esa imaginación va creando y escribiendo, y cualquier asomo de mimesis de la realidad es inmediatamente rechazado por el narrador, como sucede cuando éste está creando la ciudad que sirve de escenario a su novela y, llegado el punto en el que se inventa un sepulcro, cambia el rumbo de su voluntad imaginaria al sospechar su correspondencia con la realidad empírica, mostrándose así como dueño de su imaginación y de su narración:

Partamos, por ejemplo, de ese sepulcro que se oculta. Dicen que hay huesos en una arqueta, y que son de un apóstol. ¡Bah! Prefiero que lo sean de Esclaramunda Bendaña, un nombre que acaba de ocurrírseme, así, de pronto, a causa de ciertas relaciones, y que me gusta (pág. 37).

Como dice Ángel G. Loureiro, ese "prefiero" y "me gusta", "apuntan a una selección y control autorial que reduce la importancia de la supuesta involuntariedad de la imaginación" (1990: 201).

En medio de un acto de total libertad imaginaria del narrador, éste se siente perseguido y amenazado por una serie de personajes que ha creado, y se desdobra:

El cerco, sin embargo, que me han puesto unos y otros, es más amenazador que en otras ocasiones, y por eso me he refugiado en el interior de esta novela, mero conjunto de palabras, como el gusano se esconde en el ovillo que él mismo se fabrica (pág. 59).

Aparte de que este hecho significa la primera aparición en la novela del tema fantástico del doble, la conversión de la novela en un espacio accesible, en un escenario, refuerza la percepción fantástica de ese pasaje por parte del lector a la vez que concede un grado de verosimilitud a lo que se nos cuenta.

3.9. RELACIONES ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

En *Fragments de Apocalipsis* se establecen dos sistemas de relación de la realidad que significa el proceso de creación de la novela que el autor va escribiendo con la ficción que en ella inventa: o bien se producen tránsitos naturales, casi imperceptibles para el lector, del plano de la realidad al de la ficción; o en cambio, el autor juega de tal modo con los dos conceptos que el lector no puede delimitar con claridad si se encuentra en el espacio de la realidad o de la ficción dentro de la novela.

El primer caso se produce cada vez que el narrador, antes de sentarse a escribir, imagina e inventa lo que se va a poner a contar. Y así se produce ese tránsito accesible de la realidad a la ficción, por medio de un pasaje que ejemplifica muy bien la concepción, el procedimiento y la puesta en práctica del arte imaginario de Torrente. Un ejemplo de ello es cuando el narrador contempla unas llamas que le empujan a evocar las imágenes de dos muchachos jóvenes. A partir de ahí recuerda dos parejas de hermanas que conoció en su juventud, y como resultado de la combinación de ambas, inventa una nueva pareja:

Unas y otras coincidieron en formar una tercera pareja, la imaginaria, que se llamó en seguida de "Las Pepuchas", y eran las hijas del bonzo, Pepucha y Juanucha, con estos diminutivos que algunos pedantes corregían a la rusa, Péputchka y Juánutchka, o al menos se me ocurrió así (pág. 124).

Mediante esta operación combinatoria de dos o más imágenes de la realidad que convergen en una nueva imagen de carácter ficticio, Torrente Ballester pone en práctica,

como ya se ha señalado antes, su capacidad imaginaria. Y es este su procedimiento para imaginar, partiendo siempre de la realidad, porque todo lo que puede nombrarse con palabras es real. No hay nada que no sea real y así lo asevera el narrador en sus palabras: "Todo cuanto los hombres hemos inventado cabe en nuestras palabras y aun nos sobran" (pág. 147).

Especialmente relevante para explicar el juego entre la realidad y la ficción de la novela es el pasaje en el que el narrador explica quién es Lénutchka y cómo la conoció, y explica también quién es él mismo, sin otorgar mucha credibilidad al lector. Todo entra dentro del juego imaginativo de Torrente, que realiza un tratamiento postmoderno, no lineal, de la evolución de los acontecimientos de la historia que está creando, en la que los límites entre realidad y ficción son difíciles de encontrar:

Lo que voy a contar es anterior a la novela misma, y al mismo tiempo que aclara las circunstancias civiles de Lénutchka, servirá para que el lector sepa también quién le habla, acerca de lo cual poco le he dicho, y este poco falso; claro que tampoco estoy seguro de la veracidad de lo que afirme ahora, pero, entre una cosa y otra, quiero decir, entre aseveraciones y rectificaciones, la verdad irá saliendo, si es que sale, y a lo mejor yo mismo acabo por enterarme de cómo soy (pág. 140).

Precisamente, el narrador cuenta a Lénutchka el propósito, sentido y verosimilitud de su novela, y esa explicación puede hacerse extensible también al lector, pues al fin y al cabo, la rusa es una especie de portavoz o representante del lector:

"Un conjunto de palabras, en el que estaré yo mismo, hecho palabra también; con las cartas a la vista, quiero decir, con la advertencia reiterada de que es una ficción verbal, y en modo alguno una historia verdadera ni siquiera verídica". "Puestas así las cosas, respondió ella, ¿qué clase de realidad pueden tener tus personajes?" "Más o menos la misma que Emma Bovary si, al mismo tiempo que su historia, lees las cartas de Flaubert en que cuenta cómo la va escribiendo." "¿Tan seguro te encuentras?" "Vivo en un mundo de palabras, ellas lo hacen y lo deshacen todo, a condición de que sean públicas. No hay otra realidad que la que la palabra pública recoge, y lo que excluye, no existe. Por eso tienen tanto cuidado con las palabras, las favorecen o las persiguen, según convenga. Por eso me he propuesto crear con ellas una realidad más duradera, esa ficción de que te hablé y en ella sólo muere aquel a quien se mata con palabras, y los hombres y las mujeres aman cuando se escriben las palabras del amor" (págs. 144-145).

He aquí, pues, un fragmento en el que se muestran las dificultades para encontrar los límites entre la realidad y la ficción. Esa dificultad puede ser tal, que llegue a producir interferencias de la ficción inventada por el narrador con la realidad que viven el narrador y Lénutchka, como en la escena en que Lénutchka despierta de un sueño y el personaje del Dragón Feo se despide, el narrador le cuenta a la joven rusa lo que se ha inventado. Entonces, ella le dice que conoce a uno de los personajes de su invención, el profesor Jiménez Bastos (pág. 162).

Uno de los caminos por el que se puede concretar la relación entre realidad y ficción es el tema de la vida como sueño. Son varios los fragmentos en los que el lector duda si lo escrito en la novela del narrador no ha sido en realidad un sueño y un delirio o si su trabajo lo ha hecho consciente y despierto. Se puede confundir la proyección de futuro de la novela que hace el narrador con sus propios sueños protagonizados por su novela. Hay una escena, por ejemplo, en la que el narrador siente que no se le ocurre nada y que ni siquiera puede dormir, pero cuando se levanta se encuentra con un montón de páginas nuevas (pág. 197). Es posible que no haya podido dormirse porque ya estaba soñando; de cualquier modo, los límites entre realidad y ficción y entre sueño y vigilia son ambiguos y confusos.

Algo parecido sucede cuando Torrente juega a mezclar el tema de la vida como sueño con el asunto del doble. Cuando Lénutchka presenta a Lenn y al narrador, y éste propone ir a tomar un café, tiene una sensación repentina:

Aquellas palabras y aquella invitación no me habían salido de la voluntad, sino que me *fueron dictadas*, y mientras caminábamos hacia el café, comprendí que, hacía unos minutos, yo *estaba siendo pensado por alguien que no era yo*. Es una sensación molesta, la que se experimenta en tales casos, o al menos la que yo experimenté, pues si puede ser cierto, como aseguran algunos, que todos somos sueños de Dios, la verdad es que Dios nos concede cierta autonomía, y yo me sabía, en aquel momento, empujado hacia donde no había pensado ir, ni sé si lo deseaba. Entrábamos, Lénutchka y yo, en mi mundo, y ahora resultaba que allí, precisamente allí, yo no era más que el pensamiento de otro (pág. 211).

El narrador se siente controlado por una fuerza mayor, el autor, que es el verdadero dueño de sus criaturas. El narrador tiene conciencia de ser un personaje de ficción que está movido por los hilos de un ente superior. Es el tema de la vida como sueño: todos somos un sueño de Dios, y cuando Dios deje de soñarnos, moriremos. En este caso, el

autor de la novela representa a Dios. El autor concede libertad de movimiento al narrador, pero hasta cierto punto, pues el narrador llega a la conclusión de que él es "el pensamiento de otro".

El profesor Jiménez Bastos y el narrador se pelean por la autoría de la novela y por la paternidad de los personajes. El narrador cree que ha habido una interferencia, pues él está seguro de ser el autor de la novela, "salvo tres o cuatro folios cuya paternidad no dudo en atribuirle, profesor; y estoy seguro también de que en la vida real hay un hombre que responde por mí, que es yo mismo, pero en carne" (pág. 220). Insistimos en que, incluso en el territorio de la ficción que presupone la novela que va creando, el narrador se siente permanentemente controlado por una fuerza o instancia narrativa superior.

El narrador sigue sintiéndose personaje de un autor, una entidad superior. Torrente Ballester juega con su propia identidad y con la del personaje-narrador a quien representa, pero con quien no hay que confundir. El narrador le pregunta al profesor quién es y éste le responde: "Soy el mismísimo Supremo, ese que manda" (pág. 221).

Y así se produce un nuevo juego entre realidad y ficción que llega a través de un pacto del lector con la ficción: el autor de una novela, convertido en narrador dentro de ella, es también una invención, un personaje literario. La aparición de la figura del Supremo le sirve a Torrente para tratar la problemática de la autoría y el tema del doble con un gran sarcasmo:

Todos tenemos "doble", quiero decir los mandamases supremos. [...] A mi doble lo tengo hace ya bastante tiempo, puedo decir que lo conozco a fondo y nos llevamos bien. Mi doble es un error de la naturaleza, o lo soy yo: porque él es lo que yo debería ser, sin ese plus de que ya hablé y que me sitúa por encima de mí mismo (quiero decir, de él). Hemos hablado del tema muchas veces y llegamos a un acuerdo en virtud del cual él reconoce mi superioridad y me venera. Pero yo reconozco al mismo tiempo que, como Supremo, lo hace mejor que yo, porque no se contempla desde fuera y se ríe de sí mismo sino que se venera: como un hombre que se mirase en un espejo y quedase prendido de su propia hermosura. Un narciso (pág. 223).

Hay también juego, cuando el narrador cuenta que se siente falto de inspiración y no sabe qué escribir, porque ya está escribiendo algo y esas incertidumbres también forman parte de la novela:

Ahora estoy frente a la máquina, y no sé de qué escribir. Tiene razón Lénutchka cuando dice que mis materiales son todavía escasos, pero me resulta difícil desarrollarlos aun imaginativamente [...] Las células del cerebro donde reside la imaginación no reciben el riego suficiente. Y algo sucede, en consecuencia, que altera aquel proceso normal de mis secuencias imaginativas, que era como tirar de una y salían las demás como cuando se tira del cabo de un tejido de punto y se deshace la manga entera (págs. 259-260).

El narrador quiere pensar en Pablo "y lo que me sale es Von Moltke" (pág. 260), con lo que se muestra que hay casos en los que el narrador no puede gobernar del todo el curso que toma su narración. Mientras, empieza a jugar con la Historia y a dar saltos en el tiempo, incorporando a la narración a personajes como Hitler y Guillermo II Hohenzollern.

Hay un momento en el que el narrador se da cuenta de que Pablo y Juanucha son una analogía del comportamiento y la relación del narrador y Lénutchka. Piensa que puede crear infinitas parejas análogas más que recorran "los espacios infinitos, de universo en universo, posándonos en este y en el otro" (pág. 263) en lo que significa un irónico juego con las nociones de espacio, saltos en el tiempo, la cosmología, la astrofísica y la historia de la humanidad:

"¿Podría usted decirme si aquí han llegado a la Revolución Francesa?" "No, señor. Aquí andamos todavía por la Guerra de los Siete Años. Vaya a ver al universo de al lado". Y venga a lanzarnos otra vez al espacio, en elegantes giros, hasta llegar al mundo en que todavía Eva no comió la manzana. "¡Oiga, Adán! Si da usted a su señora un par de buenos azotes en ese reluciente trasero y le prohíbe en el futuro todo trato con la serpiente, que no es nada de fiar, evitará usted a la humanidad un buen montón de males". Pero, en aquel momento, Adán ignora todavía el concepto de humanidad, su trascendencia y su incalculable comprensión numérica, y, por supuesto, ni por asomo sabe lo que es un par de azotes, de modo que se pierde el mensaje y la advertencia queda en el aire, como un suspiro de deseo (pág. 263).

Al narrador le gusta esta misma secuencia que se le acaba de ocurrir, pero no sabe cómo incluirla en "una narración rigurosamente realista" (pág. 264). Esta afirmación supone un nuevo juego con el lector y otro pacto más con la ficción. Se trata de una novela realista en su proceso -pues se cuenta el desarrollo de una novela que se está elaborando a los ojos del lector- pero no en sus contenidos, todos ellos imaginarios.

Otras veces ese salto de la ficción a la realidad de la novela resulta sarcástico, como cuando, amenazado de muerte por el propio ejército que ha inventado, el narrador se ve en peligro, ve en peligro también su historia y sus personajes, pero al final decide salvarse él y así salvarlo todo. La presencia y la intervención del narrador en su texto es constante. Pero al final de esta escena el lector se da cuenta de que el narrador estaba soñando (pág. 298), con lo cual se reducen los efectos de lo fantástico, pese a que la verosimilitud de la escena no le ha hecho ver al lector que se trataba de un sueño hasta el final.

También el narrador "deja de soñar" con Lénutchka cuando la hace desaparecer de la novela. Para ello, basta con dejar de pensar en ella y de nombrarla en presente.

Una parte importante del material de la novela proviene de la realidad, y se puede constatar con datos que son autobiográficos: el narrador, al igual que Torrente en el momento de escribir *Fragmentos de Apocalipsis*, es escritor, miope y casi un anciano. En el prólogo hay afirmaciones del autor tales como que Lénutchka es Elena Panteleeva en la vida real, pero el lector debe tener siempre presente que se encuentra ante una novela y tratar de olvidar la procedencia de todos esos materiales. De todos modos, Andrés Amorós define *Fragmentos de Apocalipsis* como una "autobiografía imaginada y autocrítica" (Becerra, 1982: 253).

Mientras el narrador se desdobla y se asoma al universo de su imaginación como si fuera un espacio y se incorpora a su propia novela convirtiéndose en personaje, Lénutchka, al principio creada dentro del nivel narrativo, goza de una gran libertad, porque invade el primer nivel (Diario de trabajo) al debatir con el narrador lo que va escribiendo, y también resulta protagonista de un relato de don Justo Samaniego, personaje del tercer nivel. Por lo tanto, ella aparece en los tres niveles.

3.10. LO FANTÁSTICO Y LO EXTRAORDINARIO

Los sucesos fantásticos de *Fragmentos de Apocalipsis* están motivados por el poder de la imaginación del narrador a la hora de proyectar su novela. Ese poder es tal que consigue materializar sus ficciones a través de la imaginación, y ésta toma forma en la palabra, ya que no hay que olvidar que la novela es una construcción verbal que empieza

edificándose a partir de esas palabras y termina destruyéndose con la desaparición de esas palabras.

Tan sólo el narrador ve derrotado su poder imaginativo cuando se da cuenta de que Samaniego le ha robado a Lénutchka para convertirla en una lesbiana. Pero ese único contratiempo ha sido suficiente para que el narrador confiese que ha perdido definitivamente el control de la novela, que su intento de escribir una ficción ha fracasado.

Cuando ya es consciente de su derrota y se siente humillado por no haber podido evitar que Lénutchka acabase convertida en una lesbiana, baraja las distintas posibilidades de la marcha de su compañera rusa de la novela. Así, el narrador imagina un jardín y lo incorpora a la novela como escenario para la despedida (págs. 385-386). Lénutchka le pregunta al narrador si podrá llevarse consigo sus cuadernos secretos, y él le responde que desaparecerán con ella. El narrador les prende fuego. Después, en un intenso y desolador tono poético se nos narra la desaparición de Lénutchka:

Con las manos cogidas, nos miramos. Se me fue desvaneciendo, lo último los ojos: quedó en el aire el molde de su figura: un vientecillo lo arrugó; súbito lo abatió y lo barrió con las cenizas y las hojas. Dejé de verlo (pág. 387).

Este suceso, por ejemplo, podría acercarse al ámbito de lo extraordinario, pues halla una explicación racional dentro del contexto que supone la desaparición de un personaje dentro de una obra de ficción de características pertenecientes al ámbito de lo fantástico.

Los mundos de don Justo Samaniego y del narrador son diferentes, no sólo porque uno sea el creador del otro, sino porque ambos han invadido las competencias literarias del otro: el narrador aparece como personaje de su propia novela y uno de sus personajes se impone sobre él y le arrebató a Lénutchka, como si fuera él el verdadero creador de la novela.

En el momento en que la campana gigantesca desciende sobre la Villasanta creada por don Justo, la ciudad acaba siendo un montón de ruinas, ya que al fin y al cabo es la misma Villasanta que la que inventó el narrador. Así pues, Villasanta va desapareciendo poco a poco, como antes lo hizo Lénutchka, y con la ciudad se van perdiendo también sus habitantes, sus calles, etc. La destrucción se debe a la descomposición y a la fragmentación de las palabras que conforman toda la realidad espacial de la novela y que

constituyen las vidas de los personajes y la entidad de los objetos que la pueblan. Esa destrucción de la ciudad es un suceso del ámbito de lo extraordinario que tiene su explicación en el fracaso del narrador a la hora de haber tratado de escribir una novela. Además, el hecho de ser una destrucción lingüística y verbal, potencia su verosimilitud ante el lector, pues el acto de la lectura supone visualizar en cada momento y hacer creíble esa destrucción.

3.11. VISIÓN TOTALIZADORA DEL TIEMPO

Como muy bien ha observado Alicia Giménez, Torrente suele emplear el recurso del tiempo en sus novelas fantásticas de dos maneras: o bien lo utiliza como un elemento de dispersión, produciendo en el lector la impresión de caos y anarquía que conllevan los saltos temporales; o bien recurre a la intemporalidad (1984: 193). Giménez cree que Torrente se sirve de estos procedimientos para romper la unidad narrativa clásica, que nunca había sido de su agrado por oprimir su natural tendencia a lo fantástico; para ayudar a la autosuficiencia de su discurso literario y de su propio mundo de ficción; y también para producir “el efecto de diversidad fantástica, quizás el mismo que tiene la realidad ante los ojos del autor” (1984: 193).

Como ya hemos indicado, *Fragmentos de Apocalipsis* contiene los tres tiempos verbales: el presente del Diario de trabajo del escritor, el pasado de las narraciones que escribe y el futuro de las "Secuencias proféticas". A su vez, el autor juega con los tres tiempos y los mezcla, produciéndose así saltos en el tiempo de delante hacia atrás en la narración. Y aunque haya pasajes de la novela que se nos narren en pasado, el lector los actualiza durante el acto presente que constituye la lectura. Por eso la novela resulta tan visual, y esa actualización constante de lo que se nos narra se refuerza en el tiempo presente del diario del escritor, donde el tiempo del acto narrativo y el tiempo de los acontecimientos de la narración son prácticamente simultáneos. El narrador cuenta sucesos ocurridos ese mismo día, e incluso anteriores al presente continuo del diario, es decir, de la escritura de la novela.

Como la novela se va construyendo ante nosotros, resulta muy visual. Y lógicamente, las partes insertas en el diario son las que están más dotadas de actualidad. La narración tiene su tiempo interno, aunque también sea elástico y libre; y cuando el narrador lleva

mucho tiempo sin escribir, quedan en suspenso su imaginación y los personajes de la historia, él también incluido como personaje.

El aspecto aludido en el momento de tratar la visión postmoderna de la historia tiene que ver, claro está, con el especial tratamiento temporal con que tal disciplina se enfoca. Bajo la concepción de simultaneidad en el tiempo del presente, el pasado y el futuro de la novela, tal y como nos recuerda Ponte Far, no puede extrañarnos que el viaje espiritual que el bonzo Ferreiro realiza por el cosmos, un viaje en el que observa los diferentes universos del pasado -representados a modo de círculos-; ni tampoco que el maestro Mateo dé un salto desde el círculo en el que está viviendo en el siglo XII hasta el más actual con el fin de copiar el plano de la catedral de Santiago, ya que el Santo Obispo Marcelo le ha encargado, desde su siglo, que construyera una catedral. A pesar de que lo intenta acaba abandonando el proyecto, y entonces el obispo le propone trasladarlo al futuro para que observe el trabajo ya terminado con el fin de devolverlo después al presente para copiarlo (Ponte Far, 1982: 469).

Isabel Criado cree que todos estos saltos en el tiempo de los personajes son posibles porque “en la ficción el tiempo se ha destruido por la simultaneidad, que es la forma de acaecimiento única” (1981: 87), mientras que Ponte Far indica que “la ruptura temporal de la narración surge como consecuencia de la autonomía que los personajes se arrojan frente a la capacidad creativa de su autor” (1981: 207-208).

Ángel G. Loureiro ha destacado el empleo lúdico que Torrente realiza del tiempo en *Fragmentos de Apocalipsis*, y de ese juego resultan no poco responsables los planos del diario y de la novela ya que el diario, contenido en la novela y que a su vez explica cómo se escribe ésta, “induce a los lectores a un distanciamiento constante frente a lo narrado, interrumpe o subvierte la acción con las formas más variadas de la autorreflexión narrativa, cuestiona y explora ideas esenciales como la identidad, la autoridad del autor o el mimetismo” (2004: 48). Asimismo, considera que el propósito del narrador de crear una novela no tradicional culmina con la particular dimensión del tiempo que aparece en *Fragmentos de Apocalipsis*, y que resulta esencial para entender su sentido general, así como hechos puntuales muy significativos como la manera incontrolada en la que surgen los personajes de la novela o el anuncio de Samaniego al narrador del retorno milenarista fruto de la profecía del rey vikingo Olaf que supondrá la destrucción de Villasanta de la Estrella (2004: 50-51).

Loureiro cree que, si *Fragmentos de Apocalipsis* es “una novela acerca del proceso verbal de la creación, es también una obra surcada por una obsesión acerca del tiempo, acerca de las construcciones del pasado, de las preocupaciones del presente y de las promesas del futuro” (2004: 55). Considera que, como novela metaliteraria que es, “la dimensión autorreflexiva suspende la acción, detiene el tiempo, juega con él” y pone como ejemplo de ello la escena en que el narrador protagonista ha dejado solos en un bar a los personajes de Pablo y de Juanucha y cuando quiere retomar la escena descubre que ya se han ido de allí (2004: 56).

Ponte Far valora que la novedad de *Fragmentos de Apocalipsis* es el salto hacia lo futuro y lo no acontecido, junto a la contemplación del pasado desde el presente que ya aparece en *La saga/fuga de J.B.* y que de nuevo aparecerá en *La Isla de los Jacintos cortados*. Así, según Ponte Far, en *Fragmentos de Apocalipsis* “Presente, pasado y futuro son simultáneos. El tiempo no se puede concebir más que en una interpretación de la simultaneidad. Todo ocurre simultáneamente. Pasado, presente y futuro no existen como tales. Son convencionalismos propuestos para una comprensión colectiva del profundo y enigmático fenómeno que en sí mismo es el tiempo” (1982: 469):

Amparo Pérez Gutiérrez considera que en *Fragmentos de Apocalipsis* “la simultaneidad se produce por la duplicación interior y por la fantástica noción de que el pasado y el futuro “ocupan” espacios paralelos al nuestro, basada en la visión del “eterno retorno” (2005: 14).

El tiempo de la novela quedará al final abolido, como sucederá también en *La Isla de los Jacintos Cortados*. Así lo explica Loureiro: “a medida que va transcurriendo el relato el narrador va “creando” el tiempo con la palabra, elevando el tiempo al lenguaje [...] pero si bien esa creación parecería poder prolongarse indefinidamente, es destruida al final, en un apocalipsis que si a primera vista es lingüístico, a un nivel más profundo es destrucción del tiempo” (2004: 57).

Aunque “la misma verbalidad que le posibilita al narrador crear el tiempo y un mundo, pero también destruirlos, es lo que le permite sobrevivir debido a su “condición verbal”, Loureiro considera que *Fragmentos de Apocalipsis* empieza y termina de manera indefinida puesto que “la misma autodestrucción de la novela, y también la posibilidad de su reanudación, está ya anunciada en su ironía autorreflexiva pues [...] el

destino de la ironía es la alternancia de la construcción y la destrucción” y ese cree que es el dilema esencial de la temporalidad planteada por la novela (2004: 57) .

Loureiro entiende que en *Fragmentos de Apocalipsis* “mientras haya lenguaje habrá vida y tiempo, pero un tiempo delimitado y limitado por su vehículo verbal” (2004: 58) ; así pues, el lenguaje es el único tiempo posible de la novela. Y cita como ejemplos de figuraciones de los límites de la temporalidad la visión del bonzo Ferreiro que tiene del tiempo como un conjunto de universos que se repiten; el viaje al pasado que se propone realizar Pablo para cambiar el presente; el viaje del Maestro Mateo del pasado al futuro para “copiar” el Pórtico de la Gloria de la catedral actual para crearlo en su tiempo medieval; y las profecías que anuncian el apocalipsis y la destrucción final (2004: 59). Loureiro cree que “todas esas líneas argumentales que llevan el tiempo a sus límites son otras tantas figuraciones de la inescrutabilidad del tiempo” (2004: 59). Según él, Torrente rompe las exigencias del tiempo convencional, cronológico y “esta fracturación del tiempo, imposible de recomponer, es otra manera en la que Torrente lleva el tiempo a sus límites y apunta así al enigma de la temporalidad profunda” (2004: 59).

El narrador, según Loureiro, se salva de la destrucción final de Villasanta y de la novela gracias al lenguaje (2004: 60). Ese lenguaje “lo separa del mundo” y gracias a él, “sigue contando momentos y relatos, sigue conjurando el tiempo, aplazando la eternidad” puesto que el batir de la campana anuncia “el avenir lento pero constante de la diferencia, el eterno cambiar del tiempo” (2004: 60).

En resumen, la visión totalizadora del tiempo, en la que se funden presente, pasado y futuro, supone la aportación a lo fantástico de Torrente más significativa en lo que al estudio de este tema se refiere.

3.12. EL ESPACIO TRANSITABLE

Villasanta de la Estrella aparece enseguida en el Diario de Trabajo del narrador como futuro escenario de la novela que se propone escribir. Ante los ojos del lector Villasanta de la Estrella es un trasunto de Santiago de Compostela, y esa misma Villasanta, por cierto, era el territorio enemigo de Castroforte del Baralla en *La saga/fuga de J.B.* La aparición en esta novela de aquel pueblo puede entenderse como un guiño de ironía del autor hacia su propia obra y también como un signo de juego y de complicidad con el

lector, pues significa la continuación de esa senda fantástica trazada en *La saga/fuga de J.B.* y la profundización de aspectos metaficcionales que se apuntaban en aquella novela de 1972 y que en *Fragmentos de Apocalipsis* alcanzan su desarrollo pleno.

Germán Sierra considera que la ciudad imaginaria de Villasanta de la Estrella “se burla sin piedad de su modelo real, de sus pretensiones históricas y sus grandilocuencias intelectuales y políticas” (2004: 20). Por otra parte, tampoco la considera ni un retrato fidedigno ni una imitación de Santiago de Compostela, pues “a pesar de no representar a su modelo, tampoco [...] actúa independientemente de él” (2004: 22). Sierra cree que, en definitiva, “Villasanta está construida [...] con símbolos que refieren a leyendas compostelanas y se entrelazan las unas con los otros para constituir una realidad nueva, un doble metafísico, cabalístico, esperpéntico, de la ciudad real”; y añade que, a diferencia de Castroforte -que aunque al final de *La saga/fuga de J.B.* “se eleva y desaparece de la vista pero no deja en ningún momento de ser la misma”-, Villasanta de la Estrella “es una metaciudad, una realidad disociada, la imagen astral de Compostela; de modo que cuando Villasanta cobra vida independiente se lleva las palabras con ella y Compostela queda reducida a [...] un montón de piedras sin alma abandonadas a su suerte” (2004: 22).

No obstante, Sierra considera una trampa identificar Villasanta con Compostela: “Tal identificación nos obligaría a restringir el curso de la lectura a un juego de similitudes históricas (los vikingos, el sepulcro, la universidad, los templarios, el arquitecto, la torre Berengaria) que, asimismo, se verán abruptamente destruidas al final de la novela que no cesa de manifestar su estatuto de fantasía” (2004: 26). Esto significa que precisamente el fuerte componente fantástico de la novela debe impedir una correspondencia realista entre el escenario mítico de Villasanta de la Estrella y su supuesto referente real.

Como ya hemos señalado, el narrador adquiere una visión del espacio de su novela como el de un lugar transitable, hasta tal punto que se desdobra y llega a asomarse a él, e incluso el narrador recorre con Lénutchka algunos parajes de la novela como si fuese un ámbito alcanzable y un lugar empírico (págs. 119-124). El narrador también convierte su propia imaginación en espacio, y eso sirve para reforzar a la vez la verosimilitud y lo fantástico de la imagen, como en una escena en la que el narrador se encuentra junto a Lénutchka: “Mientras ella dormía, abrí las puertas de mi imaginación, a ver si el aire fresco la ventilaba” (pág. 197).

Al final de la novela, la transformación del escenario en espacio es igual a la conversión de la conciencia del narrador en espacio (págs. 387-388). De ello nos damos cuenta cuando el narrador observa las dos Villasantas de la Estrella -la suya y la que ha creado don Justo Samaniego- y siente que la suya ya no le importa. No sabe qué hacer con los personajes que en ella quedan. Piensa en la posibilidad de desentenderse de ellos y de buscar otros "más míos" (pág. 387) para escribir con ellos una nueva historia, y que se rigiesen por las leyes de la realidad o por las suyas propias, que acabarían siendo las que el narrador inventase. Se pregunta por la Villasanta de don Justo y por lo que habría sucedido en ella tras la muerte del rey. Finalmente, el narrador decide que su naturaleza le pone a salvo de agresiones aunque en el mundo de don Justo las leyes no coinciden con las suyas (pág. 388) porque don Justo ha invadido las competencias del narrador y el narrador se ha convertido en personaje de su propia ficción.

Sobre la Villasanta de don Justo desciende una campana gigantesca que crea una gran expectación. La Villasanta de don Justo acaba siendo un montón de ruinas. Es el *Apocalipsis* anunciado por la campana. El narrador sobrevive por su condición verbal. De un montón de escombros resurge la figura de don Felipe Segundo para contarle un cuento al narrador (págs. 391-392). Desaparece la Villasanta de don Justo que es, en el fondo, la suya, pues él ha creado al personaje. Al final resulta ser la historia de un fracaso en la que lo único que sobrevive a ese panorama desolador es el absurdo (Felipe Segundo). Todo entra dentro de la ironía y del juego de la fantasía de Torrente: desaparece la Villasanta de don Justo que es, al fin y al cabo, la Villasanta del narrador, pues él inventó a don Justo y a su propósito de crear otra Villasanta.

La campanada disgrega Villasanta y desaparecen las personas y las cosas, que comienzan a descomponerse tanto empírica como lingüísticamente, descoyuntándose cada rasgo de cada palabra y cada objeto por un lado (págs. 393-394) porque, como le dijo el narrador a Lénutchka, no somos más que "palabras, palabras y palabras".

Con ese final se verifica la construcción verbal de la novela, a la vez que esa visualización de la descomposición lingüística potencia a la vez la verosimilitud y la fantasía de la novela, todo ello envuelto en una atmósfera de lirismo desolador: "El polvo mate de las palabras, en el silencio, se levantaba hasta cubrir el cielo" (pág. 394).

Así se demuestra también la estructura circular de la novela. Si al comienzo se iba levantando con palabras la construcción de una ciudad, al final se nos habla de la

demolición de las palabras que conforman ese mismo escenario. Esa visualización ayuda al lector a dar cuerpo y a imaginar esas sílabas y fonemas en que se convierte Villasanta, da verosimilitud y concreción a la fantasía.

Sierra señala el fuerte influjo cervantino en el final de *Fragmentos de Apocalipsis* dado que, “como [el final] de *El Quijote*, nos devuelve a la realidad negando la realidad de lo anteriormente escrito; reivindicando así la autonomía de la ficción como puro artificio” (2004: 26). Coincide con Loureiro en la idea del eterno retorno de la novela pues Torrente, “sacándonos súbitamente del libro, nos recuerda que en cualquier momento podremos regresar a él” (2004: 26).

El apéndice de la obra es otra versión, otra alternativa al final de la novela. Es una ironía del autor. Puede plantearse también como el fin de la Villasanta del autor o como el fin de la novela. Así, el fin de la Villasanta de don Justo sería el final de la novela que hay dentro de la novela (págs. 393-396). El narrador no deja de ser materia -"palabra"- desde el principio hasta el final de la historia: "Empecé a interrogarme sobre mí mismo, y sólo encontré palabras como respuesta" (pág. 396).

4. LA ISLA DE LOS JACINTOS CORTADOS (1980)

La Isla de los Jacintos Cortados, con la que Torrente Ballester ganó el Premio Nacional de Narrativa, es la última novela de la denominada trilogía fantástica. El autor cree que es "la más personal" de todas sus novelas (1996: 127).

Ya en el prólogo de la novela, Torrente define *La Isla de los Jacintos Cortados* como una "ficción en cierto modo sentimental" (pág. 11)²⁴ en la que conserva intacta "la disposición a divertirme" (pág. 12). Efectivamente, después del esfuerzo que le supuso la composición y escritura de la compleja *La saga/ fuga de J.B.* y de haber llegado al límite en la indagación de las posibilidades de la novela metaficcional en *Fragmentos de Apocalipsis*, el escritor se propone ahora dar una nueva orientación a su búsqueda de las capacidades de la obra metafictiva a través de una fábula que escribe en relativamente poco tiempo y que le sirve de distensión del trabajo motivado por sus dos anteriores novelas. Para ello, el novelista abandona la indagación reflexiva de *Fragmentos de Apocalipsis* y se centra ahora en una novela en la que, sin perder la raíz intelectual de su narrativa, cede todavía más espacio al ludismo. A partir de ahora, el escritor se ve inclinado hacia una literatura "casi volátil, poco más allá del juego, un poco más acá del mero regocijo" (pág. 12). Además, el novelista añade dirigiéndose al lector: "Prácticamente toda narración puede ser infinita, igual que amorfa, como la vida. Darle un final, darle una forma, es la prueba más clara de su irrealidad. [...] Como irreal te la ofrezco, que es a lo que intentaba llegar. Y tú verás" (pág. 16). Es notorio el contraste de estas palabras con el pacto de ficción y de verosimilitud que Torrente reclamaba al lector en el prólogo de *Fragmentos de Apocalipsis*. Pero al final, tanto en una como en otra novela, el autor, que siempre invita al lector a "jugar" en su novela, le permite la libertad y la participación interpretativa que todo juego requiere.

El argumento de *La Isla de los Jacintos Cortados* es muy sencillo. Un viejo profesor, que es el narrador de la novela, comparte una cabaña en medio de una isla que no es otra que la isla de los Jacintos Cortados y que se sitúa en un lago del norte del estado de Nueva York, con Ariadna, una joven hacia la que siente una inconmensurable fascinación. Ella le hace caso omiso, pues experimenta una seducción tampoco

²⁴ Utilizamos la edición de Alianza Editorial, Madrid, 1998.

correspondida hacia Alain Sidney –cuyo nombre familiar es Claire-, profesor de Historia y autor de una teoría apoyada en bibliografía de carácter histórico que demuestra la invención de Napoleón, fruto de una creación mítica colectiva por parte de políticos y militares franceses y extranjeros de la época -otra vez el tema del mito- como consecuencia de la necesidad de otorgar un sentido a la Europa nacida de la Revolución Francesa. El narrador comparte la teoría del historiador, pero tratará de demostrar sus conclusiones no a través de la vía científica e histórica -que él considera inapropiada-, sino por el camino de la invención y la fantasía, con el único propósito de seducir a Ariadna y alejarla de los brazos de Claire, que por otra parte no podrá corresponder al amor de Ariadna, al menos en su vertiente física, debido a su impotencia sexual. Así pues, tanto el rigor histórico de las teorías de Claire, como la intención imaginativa del narrador y sus poderes de convicción, se apoyan en las palabras. El intento de seducción del narrador a Ariadna es de base y naturaleza lingüística, y utiliza la palabra como vehículo para la conquista de los sentimientos de la mujer. Y a lo largo de la novela, en ese intento de demostrar la verdad de una teoría, se opondrán constantemente los argumentos de Claire, basados en la razón, y los del narrador, basados en la fantasía, que inspirarán todas las historias de la narración. El narrador va inventando su ficción junto a Ariadna a base de las imágenes que le muestra el fuego de la chimenea de la cabaña. Como indica Dotrás, la oposición formada por el narrador y Claire “supone un enfrentamiento entre lo real y lo fantástico” (1994: 135) mientras que Loureiro piensa que la dicotomía entre estos dos personajes “se manifiesta como la oposición [...] entre el documento escrito y la invención oral que re-crea el pasado y lo muestra todavía vivo, al contrario de lo que hace la palabra muerta del documento” (1986: 94).

Resulta importante mencionar en esta introducción a Cagliostro, un personaje facultado de supuestos poderes mágicos para preparar el elixir de la vida eterna y también para comunicarse con los espíritus. Se le conoce también con el título de “Gran Copto” y posee el secreto de la inmortalidad. Además posee el don de leer la Historia en los espejos y de transportarse al pasado o al futuro según su voluntad. El narrador le conocerá en Nueva York. Acompañan a Cagliostro otros personajes de su misma condición, semejante a la de ángeles o espíritus inmortales, que son Ashverus, Elías y Enoch. El papel más importante que desempeñan Cagliostro y sus compañeros en la

novela es el de poner en marcha el mecanismo por el cual el narrador adquiere el poder de ver las imágenes del pasado histórico-legendario mediante la inmersión en espejos y la observación del fuego, y que le permite trasladarse a ese pasado tan diferente al presentado por los historiadores de la época. Esas imágenes que ve en el fuego “se hacen visibles, reales y presentes en su forma más increíble, como seres fantástico-míticos” (Pérez Gutiérrez, 2005: 12). De todos modos, el narrador reivindica el carácter imaginario de la figura de Cagliostro, y también su inverosimilitud. Si, como indica Guyard, la verosimilitud del relato enmarcado brota de la revelación del Gran Copto, “al afirmar claramente la irrealidad del Gran Copto, el narrador reivindica también, por contaminación, la irrealidad del mundo de la Gorgona y de sus habitantes” (2005: 43).

La invención del mito de Napoleón elaborada por el narrador se desarrolla en la isla mediterránea de La Gorgona, y en ella aparecerán mezclados personajes históricos con otros ficticios. Entre los primeros -que Torrente utiliza como siempre para desmitificarse encuentran algunos como el Almirante Nelson, el vizconde Chateaubriand y el príncipe Metternich, que junto con otros personajes reales como Lady Hamilton y la condesa de Lieven se reúnen una noche para reflexionar y tratar de resolver los asuntos más acuciantes de la política internacional. Todos muestran su disidencia hacia la República Francesa, cuyas tropas han conquistado Italia, pero ven imposible enfrentarse a ella por carecer de una cabeza visible; entonces acuerdan crear un líder que represente a esa Francia descabezada y que controle la política del país galo, y deciden que sea uno de los criados del cónsul inglés Mr. Algernon Smith, el corso Napollione Buonaparte. Es así como se crea en la novela el “mito” de Napoleón: consiste en la creación de un personaje “histórico” con los mismos mecanismos que se emplearían para la construcción de un personaje literario. Así, Chateaubriand decide escribir unas memorias protagonizadas por Napoleón y la condesa de Lieven se propone inventar una correspondencia entre Bonaparte y una de sus esposas. Según Pérez Gutiérrez, “estas escenas muestran que lo ficticio y apócrifo se ha interpretado como original y real y ponen en duda la historiografía sobre Napoleón y la Europa napoleónica” (2005: 10).

Por otra parte, Ascanio Aldobrandini -que se esconde detrás del mito del general Galvano della Porta, que él mismo ha inventado- ostenta el poder absoluto en La Gorgona desde los años inmediatamente posteriores a la Revolución Francesa. El mito

de Galvano sirve de modelo a Nelson y sus compañeros para crear el de Napoleón, pues tras él actúan, de la misma manera que Ascanio gobierna en nombre de Galvano.

Aldobrandini es un hombre con un gran complejo de inferioridad que exhibe los trajes del general Galvano e intimida a los ciudadanos de La Gorgona al prohibirles la libertad, no sólo en plano sexual -como venganza por sus fracasos amorosos personales- sino incluso en el de la imaginación. Se sitúa en el poder, por tanto, después de recurrir a la manipulación de un mito. Como hemos dicho, el pueblo vive atemorizado por el amenazante poder de Ascanio, aunque en realidad nadie ha visto nunca su rostro sino tan sólo los trajes de Galvano, como si con este hecho Torrente quisiera, en clave de amargo e irónico escepticismo, dejar desprovisto de psicología y personalidad al poderoso, convirtiéndole de esta manera en un simple pelele que tan sólo sirve para infundir miedo. Así regresa Torrente de nuevo a su vieja obsesión literaria del poder como ansia enfermiza, como dice Alicia Giménez, “ahora en un contexto fantástico, que potencia las capacidades simbólicas de la crítica y muestra [...] los entramados de la idea, elaborada con todos los componentes de los que se nutrió desde el principio” (1984: 129).

Finalmente, Aldobrandini conseguirá su gran deseo: la victoria militar del pueblo gorgonés sobre los franceses. En ese momento, suplantará vistiendo un uniforme al General Galvano y así, como señala Giménez, “le da vida, incorpora su cuerpo al mito” (1984: 130). De este modo “un mito sustituirá con el tiempo a otro”, pues Ascanio Aldobrandini se convierte en un nuevo mito y, por tanto, “se considera ya capacitado para la automitificación, con la sublimación de su complejo seguirá teniendo al pueblo a sus pies” (1984: 130).

En definitiva, tomando como excusa la figura de Napoleón, nos encontramos ante una lucha entre la fantasía (la teoría del narrador) y el realismo (la teoría de Claire) por la conquista de una mujer o, como dice Darío Villanueva, la disputa dialéctica del narrador con Claire, “debida en última instancia a los celos, resulta de contraponer una fabulación de la patraña napoleónica a la racionalización de la misma que Sidney pretende con tan poco éxito” (1981: 122).

Así pues, esta narración es posible gracias a un impulso de amor. El narrador concede tanta importancia al amor carnal como al espiritual -es cuando se refiere a este tipo de amor donde la novela alcanza sus mayores cotas de lirismo-. Sin embargo, ese

amor del narrador fracasa. Hasta el último momento, con el relato de la batalla entre una flota francesa y la isla de La Gorgona, el narrador estirará al máximo posible su potencial lírico y fantasioso para obtener el amor de Ariadna, pero todo será en vano. *La Isla de los Jacintos Cortados* podría definirse como una novela de amores fallidos o como la historia de una frustración.

El autor utiliza el recurso de la carta que, escrita por un innominado narrador-protagonista, será enviada a su destinataria –Ariadna- cuando se hayan separado definitivamente. Pero como la carta será escrita “a hurtadillas” y simultáneamente al proceso de seducción, Ariadna se convierte en un personaje del relato inventado por el narrador, formando parte de los personajes de la historia que se desarrolla en las llamadas “interpolaciones mágicas”, subtítulo de la novela (1994: 27). Esas “interpolaciones mágicas” son los “viajes” en el espacio y en el tiempo que realizan juntos el narrador y Ariadna -y que no son otra cosa que el salto del presente al pasado, y de la realidad a la fantasía- a la isla de la Gorgona a principios del siglo XIX con la intermediación de espejos y del fuego de la cabaña gracias al cual hilvana las historias que relata a la joven. Lo esencial de esas “interpolaciones mágicas” según Janet Pérez es el descubrimiento de la invención de Napoleón, “la sátira de una historiografía que se rebaja al nivel de espiritismo, adivinaciones y brujerías” (2005: 24).

La palabra tiene la misma función en *La Isla de los Jacintos Cortados* que en las dos novelas anteriores, es decir, la de crear un mundo; con la novedad en la presente novela de ser un instrumento de seducción. El narrador y Ariadna conviven en una cabaña, en donde se sucede la historia, y que se sitúa en una isla solitaria en medio del bosque al que nadie accede hasta el final, cuando llegan los nuevos inquilinos.

Es importante señalar que Ariadna cuenta con un doble, Agnesse, que también posee el don de leer en los espejos y que le ha sido infundido por Claire. Gracias a esta facultad descubre la historia de los amores del poeta sir Ronald Sidney con una mujer que se llama Inés pero a la que él se refiere con el nombre de Agnés. Como Agnesse se siente atraída por el poeta, se hace pasar por Agnés para lograr ser la musa inspiradora de sus versos. Como las cartas que escribió este poeta son la única fuente de información fidedigna que poseen los historiadores para realizar investigaciones sobre su vida, Agnesse falsifica la correspondencia para inventarse una trayectoria amorosa vivida junto al poeta y así hacer creer que Agnesse es la Agnés a la que sir Ronald Sidney

dedica sus *Melodías eróticas*. El narrador cambia de plano del marco del relato al relato enmarcado cuando descubre a Agnesse observando en el espejo de una habitación la vida de sir Ronald Sidney, la misma habitación que tiempo atrás ocuparan el poeta e Inés, y es entonces cuando el narrador descubre la mentira de Agnesse. Se produce entonces otro cambio de plano: de la narración enmarcada pasamos al marco narrativo, porque el narrador descubre la verdadera identidad de Inés al observar a Agnesse en el fuego de la chimenea de la cabaña. Ninguno de los historiadores, ni siquiera Claire, conocían la existencia de Inés. En opinión de Gullard, gracias al don que Agnesse posee de leer en los espejos resulta posible en la novela “una reduplicación de la figura del narrador dentro del relato” (2005: 47). Gullard cree que, al descubrir la existencia de Ronald y de Agnesse, “pasa a ser un doble del narrador en el relato enmarcado” y, mediante la reduplicación del poder del narrador de leer en el fuego y del poder de Agnesse de leer en los espejos “se establece un vínculo entre los dos niveles narrativos” (2005: 47).

La novela se compone, como acabamos de indicar, de dos planos. El primero (la convivencia en la cabaña del narrador y Ariadna, y el libro de Claire en el que sostiene que Napoleón nunca existió) que sucede en el presente narrativo, motiva y genera el segundo plano (la historia que se inventa el narrador sobre la inexistencia de Napoleón para seducir a Ariadna), que sucede en un pasado histórico-legendario, por tanto completamente distinto al ofrecido por los libros de Historia. Y al igual que en las dos anteriores, en esta novela se producen frecuentes mezclas e interferencias entre los dos planos, con la única finalidad de ayudar al lector a confundir los planos de la ficción y la realidad. Ponte Far valora dos acciones en *La Isla de los Jacintos Cortados*: una amorosa, de carácter realista; y otra histórica, en la que predomina el disparate, aunque considera que las dos están interrelacionadas (1982: 469):

Si al principio de la novela los dos planos están bien diferenciados, a medida que va avanzando van produciéndose una serie de interferencias que hacen que ambos planos se entremezclen y confundan e impiden al lector delimitar con claridad las fronteras entre la realidad y la ficción. La propia teoría del narrador que demuestra la invención de Napoleón con argumentos poéticos y fantásticos, y la de Claire, mediante argumentos racionales, científicos e intelectivos supone el enfrentamiento entre la ficción y la realidad, y además avala la teoría postmoderna de que no existe un único

modo de conocer la verdad, siendo posible en esta novela alcanzarla de dos maneras diferentes.

Entre los puntos de contacto de los dos niveles narrativos, a pesar de sus diferencias argumentales, temporales y espaciales, Genaro J. Pérez ha observado que el narrador y Ariadna se encuentran juntos muchas veces en ambos tiempos aunque en ocasiones el narrador viaje solo al pasado, pero de lo que no hay duda es que la función de ambos al insertarse en el pasado es la de ser espectadores del mismo; los dos relatos tienen la isla como escenario común; y las figuras fantásticas de las tres hermanas voladoras -las Tres Parcas- están presentes en ambos planos ya que pueden dar también un salto temporal, y presentarse tanto con la forma de compañeras de departamento del narrador como en su propia forma de brujas o arpías en las inmediaciones de la cabaña y en el presente de la narración (1989: 71). La función de las Tres Parcas es, al igual que la de Ascanio Aldobrandini, claramente intimidatoria tanto en el plano real como en el imaginario de la novela. Su misión no es otra que la de salvaguardar los principios morales y vigilar la conducta de los habitantes de la isla de La Gorgona y, en palabras de Carmen Becerra, son una muestra “de cómo el poder despliega sus innumerables instrumentos para dirigir la vida de los ciudadanos” y añade que “esta metáfora, de lúdica e inofensiva apariencia” recuerda a la dictadura del general Franco (2005: 51). Por tanto, Torrente aprovecha la novela enmarcada situada en La Gorgona para arremeter contra el poder obsesivo e irracional de las dictaduras mediante procedimientos paródicos.

Alicia Giménez señala también la existencia de dos historias narradas en *La Isla de los Jacintos Cortados*, y considera que es la historia fantástica la que se deja guiar por la historia “real”, que “discurre con ligeras ambigüedades fantásticas” poco relevantes (1984: 126). Sin embargo Giménez cree que ambas historias se desarrollan “cediéndose el turno mutuamente sin vacilaciones ni saltos en el aire” (1984: 126). Asimismo considera que la que ella llama parte “fantástico-histórica” se basa en tres nudos: intelectual, humorístico e imaginativo; mientras que la parte “real”, “es un ensueño entre poético y analítico” (1984: 126).

Darío Villanueva coincide con la opinión general y se refiere a *La Isla de los Jacintos Cortados* como una novela en la que cohabitan dos modalidades diferenciadas del género narrativo, cada una con su historia realista y fantástica respectiva; por ello

habla de una “perfecta síntesis de novela lírica -el fracaso de una seducción amorosa por medio de la palabra- y romance fantástico -el relato de la invención de Napoleón por Metternich, Nelson y Chateaubriand en una isla del Mediterráneo con el propósito de dotar de un líder a la Francia acéfala del Directorio” (1987: 35).

Torrente confiesa que el origen de *La Isla de los Jacintos Cortados* hay que buscarlo en su experiencia de profesor en América. En la lógica de su visión de la realidad y también de su poética literaria, considera que dentro de su experiencia americana “hay cosas que entran habitualmente en lo que llamamos realidad, y cosas que entran en lo que llamamos fantástico” (Becerra, 1990: 194-195). Dentro de lo fantástico incluye a dos personajes: Ashversus, el judío errante; y Cagliostro. Torrente revela que durante su estancia en los Estados Unidos, escuchó muchas veces decir que Cagliostro se encontraba allí, “que es el jefe de los Rosacruz y que cada treinta años se somete a un proceso de rejuvenecimiento” (Becerra, 1990: 195).

Al margen de los personajes, el novelista coincide también en la opinión generalizada de la existencia de dos planos en *La Isla de los Jacintos Cortados* : un esquema real sobre el que se organiza una situación presente, que consiste en el intento de seducción de un hombre a una mujer que a su vez está enamorada de otro hombre; y otra narración “del pasado”, que “está formada por elementos imaginarios, pero con referencias reales del mismo tipo que las que hay en la creación de un mito histórico” (Becerra, 1990: 195), y es justo en este punto donde entra en juego el mito de Napoleón. Se trata por tanto de referencias a “realidades históricas” dentro de las cuales “está por ejemplo el problema del sentido del personaje en la historia” (Becerra, 1990: 195). Como ya avanzamos antes, alrededor del mito de Napoleón, Torrente inventa otros personajes como el Cónsul de Inglaterra y sitúa otros reales como Chateaubriand y Nelson.

Torrente revela que lo primero que se ocurrió de *La Isla de los Jacintos Cortados* en el orden del tiempo fue la historia de la Gorgona, pero no como tal, sino como la necesidad de una historia “para dar vida poética a tres cosas: el dictador como muñeco; la constitución pueril del espíritu del dictador y, finalmente, la invención de Napoleón” (Becerra, 1990: 215-216). Pero a medida que va elaborando la novela, Torrente se percata de que la historia del mito de Napoleón no se sostiene sin la “historia presente” de la novela -entendemos que la de la del intento de seducción del narrador a Ariadna-

y que desde ese momento adquiere en la novela “un valor sustantivo” (Becerra, 1990: 216).

Darío Villanueva señala una serie de constantes en *La Isla de los Jacintos Cortados*. Entre ellas, el tema erótico, “contaminado siempre de matices intelectuales que explican la cortedad amorosa de uno de los miembros de la pareja o del triángulo”, también “el tema histórico en general, y el napoleónico en particular” y “en íntima conexión con él, un concepto del tiempo como puro presente ucrónico [...] que permite la libérrima convivencia en el discurso de personajes no contemporáneos” (1981: 123).

Para Carmen Becerra, “la confusión que el lector puede sentir entre la ficción y la realidad viene también provocada por el narrador” (1994: 27) y se demuestra que tanto el poder de la ficción como el de la verdad reside en las palabras. Ariadna es el motor de la fantasía del narrador.

Como sucede en las novelas anteriores de Torrente Ballester, a través de la enorme amplitud de la imaginación -camino- se alcanza la fantasía -fin-. Esa imaginación, una vez más y como siempre, no puede llegar hasta la fantasía si no queda libre de ataduras, reglas, normas y lógica.

Como dice Becerra, “el mundo creado por el narrador, el espacio de la Gorgona, presenta una serie de elementos fantásticos, lícitos, en tanto que éste no es más que un universo verbal creado para seducir a Ariadna” (1994: 29). Por ello, por ejemplo, la isla puede convertirse en barco, entre otros prodigios. Este espacio es de los más significativos en lo que al humor y la ironía se refiere dentro de las páginas del escritor, como la propia invención de Napoleón. Carmen Becerra ha apreciado en la figura de Galvano della Porta, que trata de mantener el control político de la isla, una personificación de “la certera percepción de Torrente de lo contradictorio en lo real” (1994: 30).

Lo grotesco y lo irónico de esta obra se incluyen en la narración enmarcada, ya que el tono lírico y romántico del marco (el propósito del narrador de seducir a Ariadna, impregnado por una elegía de nostalgia otoñal y una suave melancolía) deja fuera de lugar cualquier asomo sarcástico y humorístico. De esta manera, según Becerra, Torrente da lugar a una adecuación ideal “entre el tono del relato y lo narrado” (1994: 30).

Ángel García Galiano cree que, al igual que sucede en Cervantes, *La Isla de los Jacintos Cortados* “nos interroga sobre las relaciones entre ficción y realidad, verdad y

mentira, historia y relato, memoria y presente, cognición y voluntad” y añade que “la tesis final parece apuntar al territorio ambiguo que cuestiona el estatuto último de la realidad”, en el sentido de que la ficción puede atrapar una verdad más simbólica y profunda que trascendería el mundo de la razón (2005: 159).

4.1. METAFICCIÓN DE LA ESCRITURA Y DEL DISCURSO ORAL

La Isla de los Jacintos Cortados supone un paso más en la indagación en el mundo metafictivo que realiza Torrente en una serie continuada de novelas. Como dice Ángel G. Loureiro, si *La saga/fuga de J.B.* es "una reflexión indirecta de la naturaleza de la novela", *Fragmentos de Apocalipsis* narra un fracaso, pues fracaso es "todo intento de reflexión de la novela desde dentro de la novela misma", ya que "la ficción no puede autoexplicarse porque aun cuando un autor trate de hacer eso estará novelando" (1990: 262). O dicho de otra forma, ese fracaso nace de la imposibilidad de autoexplicar la propia ficción de una novela de un modo ensayístico, como si fuera algo externo a la novela. De modo que si esa reflexión sobre la naturaleza de la novela era indirecta en *La saga/fuga de J.B.*, en *Fragmentos de Apocalipsis* lleva esa reflexión hasta sus límites.

Loureiro considera que en *La Isla de los Jacintos Cortados* ya no hay reflexión ni análisis del proceso creativo -porque como ya hemos dicho se agotó y llegó hasta sus últimos límites y posibilidades en *Fragmentos de Apocalipsis*- sino que se muestran los efectos y resultados prácticos de ese poder de la creación literaria (1990: 262). Lo explica en otro trabajo con un ejemplo muy gráfico: si en *Fragmentos de Apocalipsis* Torrente nos muestra “la génesis de la invención, de enseñarnos las piezas de la máquina”, lo que presenciamos en *La Isla de los Jacintos Cortados* “es la maravilla de su funcionamiento: ya no análisis, disección, sino efectos, asombros” (1986: 98), y por ello la historia enmarcada en esta novela “va a ser producto de la magia, del milagro en que, en realidad, consiste toda obra de ficción” (1986: 98). Para Loureiro, Torrente se sirve entonces de la creación de esa magia para que podamos entender “lo que sucede en el acto de creación verbal” (2010: 94-95).

Tanto *Fragmentos de Apocalipsis* como *La Isla de los Jacintos Cortados* tienen una naturaleza metalingüística porque son narraciones que "van escribiéndose". Son

construcciones cuyo eje e instrumento esencial son las palabras que las componen. Pero si en la primera las palabras acaban destruyendo el universo que ellas mismas han ido construyendo y sobre el que está asentada la novela; en la segunda sucede lo contrario, pues esas palabras, por mediación del narrador, transforman la isla de la Gorgona en un barco.

La Isla de los Jacintos Cortados es una metanovela. Como ya vimos en la clasificación de Robert Spire recogida por Gonzalo Sobejano en *Novela española contemporánea* existen tres tipos de metanovelas: de la escritura, de la lectura y del discurso oral (2003: 173), y encuadra esta novela de Torrente dentro del apartado de las metanovelas de la escritura. Sobejano también coincide con él y señala que *La Isla de los Jacintos Cortados* es una metanovela de la escritura porque en ella “el proceso de escribir aparece como producto” y porque está “centrada en el mundo del autor fictivo durante el acto de escribir” (2003: 172).

Aparte de esta modalidad metafictiva, nosotros proponemos incluirla también dentro de las metanovelas del discurso oral, pues el narrador va haciendo su novela al hilo de lo que le va contando a Ariadna y de la interpretación de las imágenes que el fuego le va revelando, y no sólo a través de la “carta de amor con interpolaciones mágicas” una vez que ha visto frustrado su intento de seducir a la joven.

Alicia Giménez señala que en la historia creada por el narrador, debido a su carácter metaliterario, todo es irreal, pues “ha creado un mundo únicamente regido por las reglas literarias de la ficción y que encontrará en sí mismo la propia razón de su existencia”, y por este motivo “el lector no debe buscar una explicación ni trascender lo que ya está escrito” dado que se trata de “un relato que quiere sostenerse a sí mismo por sus valores estrictamente literarios, buscando la materialización de la literatura” (1981: 84). Por su parte, Antonio Gil considera que el diseño enunciativo de *La Isla de los Jacintos Cortados* es un híbrido de *La saga/fuga de J.B.*, en el que un narrador inventa y a la vez es personaje del relato, y *Fragmentos de Apocalipsis*, en el que aparece la proyección autorial diegética (2003: 143).

Sin embargo, Dotrás advierte que en *La Isla de los Jacintos Cortados* existe una distancia mayor entre el marco de la novela y la narración enmarcada que en *Fragmentos de Apocalipsis* -una distancia que sólo se ve reducida por la presencia de las Parcas en el mundo del narrador y Ariadna- dado que la autonomía del personaje es

mayor en *Fragmentos de Apocalipsis* y que, precisamente porque en esta última novela el narrador es también personaje del mundo por él creado y los personajes que han salido de su imaginación terminan compartiendo el mismo nivel que él, la distancia entre el marco narrativo y la narración enmarcada en *Fragmentos de Apocalipsis* es mínima (1994: 147).

Ya se ha señalado que el narrador inventa una historia con el propósito de seducir a Ariadna, siendo frecuentes los relatos insertos dentro del gran relato del narrador, como si de un sistema de cajas chinas o muñecas rusas se tratara; todo ello ideado por el narrador:

A la gente que por primera vez se aproxima a la Isla, se le suele citar aquel pasaje de la *Odisea* en que se cuenta cómo los marineros de Ulises, también de madrugada, la descubrieron, y cómo al acercarse a ella estuvieron a punto de morir espantados (pág. 127).

A veces Ariadna adquiere en la novela un papel semejante a Lénutchka en *Fragmentos de Apocalipsis*. Si en aquella novela la rusa representaba el espíritu crítico del narrador que intervenía cuando no le convencía la novela que le era dada a leer, en *La Isla de los Jacintos Cortados* Ariadna interpela al narrador cuando descubre algún aspecto oscuro de la historia:

Al terminar me preguntaste: "¿Toca algún pito esa muchacha nueva en nuestra historia?". "¿Esa muchacha?". "Sí, Demónica". "Pues no lo sé todavía, aunque creo que no". "Entonces, ¿por qué me has hablado de ella? Podrías haberla dejado que siguiera su vida. Y no lo digo porque hayas desatendido a Agnesse, de quien sé lo que pensó, lo que hizo, lo que sucedió al atracar el barco al muelle. Podría relatarlo ce por be y con bastante detalle. Lo que tú puedes averiguar por tus procedimientos mágicos, y por lo que hayas leído, no alcanza junto, por supuesto, a lo que yo llego a saber, a lo que estoy sabiendo. La vida de Agnesse me viene como oleadas, casi la veo y la oigo: ¿no comprendes que lo que hizo Claire, eso que llama el haya injerta en el roble, empieza a dar bellotas? En este mismo momento ha llegado Agnesse a esa casa en la que va a vivir: ... no recuerdo ahora el nombre de la dueña..." (pág. 134).

Aunque hay pasajes en los que parece que el narrador pierde el control de su historia -como cuando duda si algunas escenas "salieron de la lumbre o las puse allí yo mismo" (pág. 226)-, el narrador no suele perder nunca el dominio y el control de la narración:

No me atreví a sonreír, pero comprendí tu esfuerzo al inventar lo que era obvio y bastante innecesario, aunque quizá, como se demostró inmediatamente, fueras capaz de hipótesis más acertadas y sustanciales. Por lo pronto intenté ayudarte [...] (pág. 134).

Aunque el narrador corrija lo que cree conveniente de las apreciaciones de Ariadna, en todo momento las escucha y las tiene en cuenta siempre en favor de una mayor verosimilitud de su historia, como cuando juntos corroboran que el General della Porta es una ficción (pág. 212). Así, la relación dialéctica entre ambos es siempre constructiva en favor de la elaboración de la historia:

"Por lo pronto -me dijiste-, conviene no perder el sentido de la historia y de sus estilos y solemnidades. Nos hallamos delante de unos personajes cuya importancia depende sobre todo del modo que tengamos de entender la situación, y que sólo alcanzan un relieve superior al mediano si ese modo es el personal y el anecdótico. Porque es evidente que, con Nelson y sin Nelson, el capitalismo inglés hubiera vencido a la Revolución Francesa, o, si lo prefieres, un pueblo liberal y marítimo a uno continental y autoritario, lo que convierte a Nelson en instrumento de ciertas entidades algo abstractas, aunque no por eso menos reales, que son las que de verdad mueven la Historia. Esto, al menos, te diría mi maestro, el doctor Wagner, de estar aquí presente, si bien estoy segura de que la anécdota le hubiera complacido también, ya que Wagner es bastante rijoso y amigo de tocarle los muslos a las alumnas. Están presentes dos caballeros de los que ya nadie se acuerda (en el caso de que hayan existido), y cuatro damas que, con cierta benevolencia y a pesar de sus nombres ilustres, podemos tratar de putas. ¿Tú piensas que de una gente así puede salir una figura tan trágica y significativa como la de Napoleón?" (pág. 279).

Así pues, el reclamo que le hace Ariadna al narrador siempre es en favor de la verosimilitud, ya que ella representa al lector de la narración.

Antonio Gil valora que *La Isla de los Jacintos Cortados* es, con respecto a *La saga/fuga de J.B.* y *Fragmentos de Apocalipsis*, la que "presenta una estructura de duplicación interior más nítida" (2003: 143). Considera que, al menos al principio de la novela, es muy clara la separación entre la narración de la invención y la narración inventada por el profesor, "y de ahí resultará que el *profesor* [sic] inventa un mundo del que no forma parte" y por ello, "respecto del relato enmarcado, la voz predominante es, a diferencia de Bastida y del autor de *Fragmentos de Apocalipsis*, la de un narrador impersonal" (2003: 143).

Gil opina que la modalidad metaficcional de *La saga/fuga de J.B.* y de *La Isla de los Jacintos Cortados* es metanarrativa, dado que no existe correspondencia entre el autor representado con el autor de la enunciación efectiva de la novela; mientras que la modalidad metaficcional de *Fragmentos de Apocalipsis* es metadiscursiva porque sí existe esa identificación autorial (2003: 143). Con respecto a la implicación del autor/narrador con el universo narrativo de su propia invención, Gil considera que en *La saga/fuga de J.B.* y en *Fragmentos de Apocalipsis* es homodiegético y se corresponde con el modo personal del relato; mientras que en *La Isla de los Jacintos Cortados* se corresponde con la impersonalidad del relato heterodiegético, con excepciones a pesar de que fuera del relato enmarcado se trate, también en esta novela, de un narrador homodiegético (2003: 143).

Dotrás subraya que tanto *Fragmentos de Apocalipsis* como *La Isla de los Jacintos Cortados* reconocen al mismo tiempo su ficcionalidad y su realidad o su verdad, en el sentido de que ante la idea postmoderna del descrédito de la capacidad del lenguaje para reproducir la realidad, la novela metaliteraria y diegéticamente autoconsciente “afirma la autonomía y validez de las creaciones del lenguaje y la importante función “vital” de esa acción creativa en sí misma, tanto para el autor como para el lector”, y por ello asegura que la novela metaliteraria es también experimental “o “vitalmente” significativa porque insiste en su propia realidad enfrentándola a la del lector, construyendo e incluyendo la experiencia de éste, e influyendo en su conciencia” (1994: 171).

Loureiro advierte que en *La Isla de los Jacintos Cortados*, igual que como sucedía en *Fragmentos de Apocalipsis*, la historia y la metaficción caminan unidas; en el caso de la novela que ahora nos ocupa, en torno al fuego del que surge el relato (2010: 97). Considera que el fuego es un subterfugio del que se sirve el narrador, al igual que el narrador Bastida cuando ejerce de médium en *La saga/fuga de J.B.* y el narrador de *Fragmentos de Apocalipsis* cuando utiliza el espacio de su conciencia, para poder ver “todos o parte de los acontecimientos que componen esas obras” (2010: 97), de tal manera que Torrente utiliza este procedimiento y “constituye imágenes que tratan de hacer entender intuitivamente lo que racionalmente no se acaba de comprender” (2010: 97). Añade también que, igual que como sucedía en *La saga/fuga de J.B.*, “se cumple el vaticinio pronosticado en un relato fantástico, pero mientras que en [*La saga/fuga de*

J.B.] hay un énfasis notable y explícito en la historia como construcción y manipulación, en *La Isla de los Jacintos Cortados* no se indaga en las manipulaciones de la historia sino que simplemente se muestra la superioridad del relato de ficción sobre el tratado histórico a la hora de explicar un enigma del pasado (la invención de Napoleón)” (2010: 97-98).

Por su parte, Ángel García Galiano apunta que lo que intenta Torrente en *La Isla de los Jacintos Cortados*, al igual que Cervantes en *El Quijote*, “no es una novela que explique (interprete) la realidad, sino que la supla mediante la palabra, de donde surge como motivo formal la imagen del espejo y la subyacente e implícita del laberinto, que remite, como motivo, a la idea del mundo/libro como maraña infinita”, al tiempo que advierte lo próxima que resulta esta teoría al Borges de “La biblioteca de Babel” y “El jardín de los senderos que se bifurcan” (2005: 159).

Para terminar, nos parece que la modalidad metafictiva de *La Isla de los Jacintos Cortados* es más cercana a la de *La saga/fuga de J.B.* que a la de *Fragmentos de Apocalipsis*, puesto que el elemento discursivo oral es el preponderante en el relato tanto de Bastida como en el del narrador de *La Isla de los Jacintos Cortados*, al menos tanto, en el caso de la presente novela, como la relevancia metafictiva escrita de la “carta de amor con interpolaciones mágicas”. En esta “carta de amor...”, en cuanto resultado de las invenciones de un narrador, queda patente la metaficción de la escritura; lo que sucede es que, como tal resultado, sólo cabe incluirla dentro de tal modalidad metafictiva una vez el lector ha terminado *La Isla de los Jacintos Cortados* y se encuentra ante una visión global y panorámica de esta obra de Torrente; porque durante el tiempo de la lectura de la novela se impone la modalidad de la metaficción del discurso oral sobre la modalidad de la metaficción de la escritura, dado que el lector asiste al relato oral salpicado de invenciones del narrador dirigido a Ariadna en la cabaña. Posteriormente, todas esas invenciones pasarán al plano escrito de la “carta de amor con interpolaciones mágicas” de la mano del narrador y con ello se conforma la metanovela de la escritura. En resumen: nos encontramos ante una metanovela del discurso oral en su proceso que termina convertida en una metanovela de la escritura como producto final.

4.2. LO FANTÁSTICO, LO EXTRAORDINARIO Y LO MARAVILLOSO

En ocasiones, es difícil delimitar estos tres ámbitos de lo imaginario en la narrativa de Torrente, porque el autor juega a menudo a mezclarlos. Fantástica podría ser la escena en que Cagliostro coloca un espejo al narrador en el que aparecen todos los sucesos de la historia, y éste le pide ver la retrospectiva del momento de su nacimiento, que coincide con la del autor en el mismo lugar y la misma fecha. A partir de esa base real recrea imaginariamente ese momento (ludismo y autoficción biográfica). Luego le pide que le enseñe a Napoleón, y ante la risa de Cagliostro, el narrador sospecha que Claire tiene razón al sostener que es una invención literaria.

Dentro de lo extraordinario se enmarcaría el episodio en el que el narrador confiesa a Ariadna que Claire pretende insertar en ella a Agnesse para averiguar qué estuvo haciendo durante un cierto tiempo del que no se tuvo noticia de ella y para averiguar de una vez si efectivamente Napoleón es una figura inventada o no. Parece ser que Ariadna tiene poderes de médium y puede averiguar ciertos datos del pasado a través de los espejos (pág. 60-61). Como pasa en cualquiera de las metanovelas de Torrente, los hechos de lo extraordinario se pueden explicar en definitiva por la portentosa capacidad imaginativa de sus narradores.

Si Claire se sirve de un procedimiento espiritista para averiguar el pasado, el narrador opta por uno místico: las llamas del fuego. La magia de tales procedimientos podrían situar este episodio dentro de lo maravilloso. Como ya hemos señalado, gracias a Cagliostro el narrador posee esa facultad de viajar por el pasado y el futuro mediante la observación de las imágenes en el fuego de la cabaña. Pero si, por otro lado, el narrador señala la condición irreal de Cagliostro, se cuestiona de manera inmediata la verosimilitud de todo su relato: la isla de la Gorgona y sus habitantes. Entonces, la aceptación que implica lo maravilloso y la verosimilitud concedida por el pacto del lector se tornarían en el polo opuesto; y lo maravilloso se convertiría en extraordinario, pues el lector encontraría una explicación al percatarse de que en último término todo se ha tratado de nuevo de la elaboración imaginaria del narrador. Si además todo el relato que fije su frontera al otro lado de las llamas pertenece a lo metaliterario, la metaliteratura y la desbordante imaginación de un narrador serían la explicación última que justificase lo que sólo en una primera impresión entraría dentro de lo maravilloso -

que no acepta explicación alguna- y así, al explicarlo, convertiría lo maravilloso en extraordinario.

A veces se reducen los efectos del elemento fantástico a la realidad más pedestre, como en uno de los pasajes en que Ariadna parece levitar, cuando en realidad su sensación de elevarse se debe a los efectos de las drogas; a pesar de que estos provoquen sensaciones similares a lo extraordinario, y drogas y situación fantástica puedan estar relacionadas, incluso unidas:

Ariadna, mi niña, olvídate de todo, quizá también de ti misma, y dispón al asombro ese ánimo entusiasta que alguna vez te sirvió para elevarte... Sí, no te enojés: aludo con alguna ironía a aquella ocasión en que fumaste marihuana, en que encendiste el porro en espera de que el humo sirviera de vehículo ascendente y de que te llevase, ¿adónde? Ni tú misma lo sabías: a un mundo de colores, de sonidos, de movimientos, torbellinos en que se engolfa, ¿quién? Porque habrías perdido la noción de ti misma y habrías sentido que alrededor pasaba algo, pero no a quién pasaba (pág. 66).

La visión de la Isla desde el punto de mira del narrador es también fantástica, a partir de personificaciones de los objetos, que multiplican sus efectos de lo fantástico:

[...] la Isla, efectivamente, parece desde aquí la espeluznante cabeza de La Gorgona, rostro de horror, cabello de culebras, y ahora que apunta el sol parece que se mueve y que un cuerpo más horroroso aún va a surgir de las aguas. La visión permanece unos minutos, los que el barco demora en acercarse un poco más, en alterar el rumbo: el rostro del espanto desaparece, y se pueden columbrar rocas peladas en la costa, las colinas desnudas, una isla por fin (pág. 127).

No son pocas las veces que la visión de la Isla nos es dada por el narrador como si él mismo estuviera dentro de ella y no fuese un objeto de su imaginación, es decir, como si su personalidad estuviese escindida y doblegada en la cabaña donde se inventa la historia cuyo protagonismo espacial sucede en la Isla, y a la vez en la misma Isla.

Las repentinas apariciones de esa especie de pájaros voladores con faldas que son las Tres Parcas (la Vieja, la Muerta y la Tonta) tienen también mucho de irrupción de lo extraño o extraordinario en la realidad cotidiana de la estancia del narrador y Ariadna en la cabaña. La explicación con la que el narrador justifica a Ariadna tales irrupciones es porque "Nuestros mundos se interfieren [...] del modo que nosotros irrumpimos en el

suyo..." (pág. 144). En *Fragmentos de Apocalipsis* también el narrador encontraba interferencias.

Las Tres Parcas aparecen sólo de noche. Y en sus apariciones lo fantástico está con frecuencia unido a lo humorístico. Por esa presencia de lo humorístico y por tratarse de unos fantasmas, también el delirante entierro de las Tres Parcas pertenece a lo extraordinario. Ariadna exige al narrador una explicación racional sobre la presencia de esos fantasmas -ya que Ariadna, igual que Lénutchka, busca una resolución versosímil a toda situación fantástica-, pero el narrador piensa que todo puede ser fruto de una alucinación, o que puede deberse incluso a los "efectos de la luna" (pág. 147); pero admite la realidad de lo irreal, o lo que es lo mismo, la interferencia de su propia imaginación o la irrupción de ésta en su vida. Al narrador le frustra no ser capaz de encontrar otra explicación a su propia fantasía, pero únicamente cuando la fantasía no puede explicarse es cuando estamos ante lo maravilloso:

[...] me avergüenzo de mi incapacidad mental, como única causa de que te hayas ido a dormir sin una explicación suficiente. ¿De dónde podría sacarla? ¿En qué teologías, en qué matemáticas, en qué parapsicología hallarla? (pág. 147).

Más adelante, el narrador cree que es mejor no encontrar esa explicación, porque tal vez ese tipo de explicaciones no son tan fantásticas. Se trata de un guiño lúdico de Torrente al lector, al que de forma velada invita a no olvidar que está leyendo una obra metaliteraria. Hay que recordar también que para Torrente no hay nada en la realidad que no sea real, porque todo se puede explicar con palabras.

También puede entenderse como un desbordamiento de la fantasía del propio narrador, incapaz de controlarla o, siquiera, de explicarla:

Sin embargo, de ti para mí y viceversa, únicos testigos y víctimas de la aparición, únicos afectados por esa interferencia de dos mundos, ¿por qué no resignarnos con su mera certidumbre, por qué empeñarnos en explicar lo inexplicable? No se corporeizan de ese modo las imágenes soñadas, menos aún las inventadas, y la palabra no basta para prestarles peso y figura. Si vinieron a la Isla, a la nuestra, es porque han existido y porque existen aún al modo como existe lo pasado: en eso no me engañó Cagliostro (pág. 147).

Mientras dura esa dialéctica del narrador con Ariadna de intentar explicar los sucesos fantásticos, se facilita y se agiliza el tránsito de la ficción de las historias inventadas a la realidad de los dos personajes. Al final, el narrador opta por explicar esa "interferencia" de un modo tan racional que corre el peligro de desnaturalizar lo fantástico. Esos personajes se han cruzado en una historia que no es la suya igual que Ariadna y él, que vivían cada uno su propia vida y su propia historia hasta que el destino los juntó por mediación de la amistad de Claire y pasaron a vivir "cierta parte al menos de nuestros destinos [...] en común" (pág. 148), aunque no espera tener un papel definitivo en su vida, pues está "sin esperanza de quien espera amor con la mirada" (pág. 148).

El narrador contempla a Ariadna dormida y este suceso le hace establecer un paralelismo -siempre al observar el fuego- con Agnesse, "no dormida, según la habíamos dejado [...]" (pág. 148), a punto de mirarse en un espejo, que en esta novela es un elemento que sirve de transición para pasar de un nivel diegético a otro. Precisamente, se produce un suceso extraordinario en el estado de ánimo de Agnesse cuando se metamorfosea después de oír unas voces extrañas al verse en el espejo (pág. 150).

No parece que la relación entre Ariadna y Agnesse se trate de un caso de suplantación de la personalidad sino de duplicación de la personalidad, y el tema del doble se aproxima al mundo de lo extraordinario.

Al final de la novela, cuando el narrador entiende que su intento de seducción a Ariadna ha fracasado, termina a su manera su historia inventada para ella sobre la Isla de la Gorgona, dándole un final acorde a sus apetencias. Puesto que Ariadna le ha abandonado, ya no tiene por qué tener en cuenta sus exigencias de realismo y verosimilitud, y así se inventa un final que se encuadraría dentro de lo maravilloso, pues convierte a la isla de La Gorgona en un barco. Quizá sea éste el episodio más importante de lo maravilloso en la novela, si no fuera porque debemos remitirnos de nuevo a la imaginación del narrador; aunque Genaro J. Pérez no lo atribuye tampoco a una exhibición del potencial fantasioso del narrador sino que tal metamorfosis ocurre "para defender a la isla de cuatro fragatas francesas que trataban de apoderarse de unos navíos ingleses que se construían en la isla" (1989: 74).

El cónsul Míster Algernon Smith dice que lo maravilloso y lo milagroso son conceptos para él "equiparables e incluso equivalentes" (pág. 343), si bien el uno afecta a lo pagano y a lo laico y el otro a lo cristiano y a lo sacro:

"Reconozco no obstante que lo de "maravilla" resulta insuficiente -escribe míster Smith-; me inclinaría, en todo caso, por el "milagro profano", con la intención de que semejante coyunda de significaciones exprese que se mantiene lo de milagroso, pero excluyendo cuanto de religioso puede haber en el milagro." (págs. 343-344).

A continuación, el narrador transcribe las palabras de Smith ante el hecho concreto del descubrimiento maravilloso de la transformación de la isla en un barco. Al encontrarse en su cuarto de trabajo y al apagársele la pipa, se levanta y se da cuenta de que "*aquella estancia no era mi cuarto de trabajo habitual, en la casa de la Calle de los Cretenses en que acostumbro a vivir, sino la cabina de un oficial de barco, y yo mismo había cambiado, mi traje al menos, pues estaba vestido de teniente de navío de la marina británica [sic]*" (pág. 344). Después de sentir inquietud y desasosiego, se da cuenta de que la Isla de la Gorgona se ha transformado en un navío, y que sus habitantes lo viven como "la cosa más natural del mundo" (pág. 345). Esa aceptación del hecho sobrenatural sin explicación por parte de quienes lo viven sumada a la sensación de "normalidad" que el autor transmite al lector a la hora de contar los hechos descritos son dos características esenciales de lo maravilloso, que permiten incluir este suceso en tal categoría, siempre y cuando restrinjamos la percepción de este fenómeno como perteneciente a lo maravilloso para Smith y para los habitantes de La Gorgona. A pesar de la falta de afectación con la que se nos narra este episodio, el lector no debería incluirlo en lo maravilloso si tiene en cuenta que está integrado en una metanovela; esto es: el suceso pertenece a una narración inserta en un marco narrativo. Por otro lado, Genaro J. Pérez ha observado que la reacción del cónsul ante este hecho puede ser similar a la que tenga el lector, y que "al atribuir otra actitud más receptiva a la gran mayoría de los personajes, Torrente mina la incredulidad del cónsul (y del lector)" (1989: 74). Nosotros no estamos de acuerdo en lo que a la irrealidad del lector se refiere, si éste es consciente de que está leyendo una metanovela.

Genaro J. Pérez ha destacado el hecho que supone la aceptación de la no existencia de Napoleón por parte del lector de la novela. Aunque el lector puede asistir en un

principio con escepticismo al hecho de que Napoleón sea una figura inventada, poco a poco se va convenciendo de lo contrario si obedece al principio de credibilidad enunciado por Torrente, principio por el que el lector considera como verdadero el fenómeno fantástico durante el tiempo exclusivo de la lectura. Por ello Pérez sostiene que “el lector suspende la realidad y llega a aceptar la veracidad del texto de Claire” (2005: 63). Lo cierto es que el principio de credibilidad y lo maravilloso realizan la misma petición al lector: que éste crea y acepte lo fantástico sin cuestionarlo.

Ahora bien, de la misma manera que incide en este hecho, Pérez no deja tampoco de insistir en que el narrador, en sus viajes al pasado, cuenta sólo lo que ve, y que por ello “su omnisciencia [...] está limitada: puede observar eventos y escuchar conversaciones, pero no conocer el pensamiento de los personajes. Como resultado de tal limitación, el narrador-escritor no controla al texto”; por tanto, en su opinión, “el lector debe cuidarse de contar con él y aceptar imprudentemente la veracidad de los sucesos contados” (2005: 65).

De hecho, como Pérez recuerda, en varias ocasiones el mismo narrador reconoce su incapacidad para controlar todos los sucesos que cuenta. Y añade un detalle que podría escapar a la vista de más de uno: el nombre de Ariadna y su papel en la narración. Pérez se apoya en el mito de Ariadna y Teseo. Éste puede escapar del laberinto en el que se encuentra encerrado gracias al hilo que le entrega Ariadna: “La sugerencia aquí es que Ariadna manipula los hilos del destino y por consiguiente [el narrador] no es el autor absoluto en manos del lector” (2005: 65).

Nosotros creemos que, siempre y cuando los personajes de la metanovela de Torrente no tengan conciencia de su ficcionalidad -algo que, por cierto, no siempre sucede- vivirán como pertenecientes en lo maravilloso sucesos que para el lector, que asume que está leyendo una metanovela, debería incluir en lo extraordinario. Dicho esto, no podemos olvidar tampoco que en sus metanovelas Torrente impone al narrador y al narratario e invita al lector explícito a cumplir el pacto de lectura propiciado por principios como el de realidad suficiente y el de credibilidad, por los cuales se admite el fenómeno fantástico en sí mismo, sin cuestionar su naturaleza ni tratar de buscar una explicación racional que lo justifique.

4.3. PROPÓSITO DE SEDUCCIÓN

Como ya se ha dicho, la finalidad de la propuesta del narrador ante Ariadna de desmontar la teoría de Claire para demostrar la invención de Napoleón, únicamente apoyada en obras históricas, es tan sólo la de conseguir la fascinación de Ariadna para poder conquistarla y alejarla de los brazos de Claire. Aunque nunca se lo dice de manera explícita, sólo de manera velada o ambigua, planea el objetivo a lo largo de toda la historia. El narrador quiere conquistar a Ariadna valiéndose únicamente de su imaginación:

De todos modos, voy a intentar convencerte, a modo de precaución, de que Claire alcanzó por vía intuitiva una verdad que la ciencia histórica no está aún capacitada para demostrar: la inexistencia de Napoleón, y menos aún, preparada la sociedad para recibir con indiferencia o, al menos, con serenidad, una verdad como ésa. Porque estoy persuadido de que muchos de los críticos de Claire saben que es cierto lo que dice, pero comprenden al mismo tiempo que pertenece a ese orden de realidades que no debe propalarse: como si alguien, ahora, pudiera demostrar que existe Dios. ¿No crees que lo harían callar por cualquier medio, sin excluir la muerte? Vamos a ver si consigo preparar tu espíritu para que asistas, sin desmoronarte tú también, al fracaso de Claire; y si consigo al mismo tiempo convencerte por mis propios medios de que él ha acertado [...] pues mejor. (págs. 105-106).

Para el narrador es tan inaceptable la idea de demostrar la inexistencia de Napoleón por vía intuitiva como la de Dios, aunque él tratará también de demostrar esa inexistencia, pero no basándose en fuentes de documentación, sino por la vía más puramente imaginaria, por un método "anticientífico" y "rigurosamente poético" (pág. 106), que es el camino por el que busca conquistar a Ariadna.

Napoleón ha adquirido la categoría de un mito, por tanto, de un personaje fundamental en el pasado y el devenir de la historia; por ello es muy arriesgado tratar de demostrar su inexistencia. El narrador coloca a Napoleón, un ser humano, a la altura de Dios; por lo tanto en su propuesta de mitificación de Napoleón, en el fondo, está desmitificándole. Ese carácter desmitificador de las grandes figuras históricas, muy postmoderno por otra parte, es uno de los rasgos esenciales de la narrativa de Torrente.

4.4. DESMITIFICACIÓN

Como indica Darío Villanueva, “Torrente gusta de manipular los mitos ofreciendo de ellos versiones irónicas y humanizadoras” (1981: 123). La propia Ariadna, señala el crítico, está tomada por Torrente del mito, mientras que Teseo estaría simbolizado en Claire, a quien Ariadna “ayuda a salir del laberinto” y “es al fin abandonada por él” en la isla “donde la consuela Baco (el narrador)” (1981: 123). Aparte de ellos, Villanueva señala en la novela la presencia de otras figuras míticas manipuladas como las Parcas, Poseidón y Anfitrite (1981: 123) y, por su parte, Genaro J. Pérez detecta otras como Ashversus o Cagliostro (1989: 77). Todas ellas, por supuesto, además de Napoleón y Ascanio Aldobrandini, las dos principales figuras desmitificadas que encarnan a los representantes del poder, el primero como personaje real y el segundo como personaje de ficción.

Darío Villanueva añade, igualmente, “las modulaciones y metamorfosis de personajes, lugares y situaciones” como sucede con la mítica isla de Naxos. De ella “pasamos a la isla del Indian Lac, y de ella a La Gorgona, que es también una “isla de los jacintos cortados” por culpa de una decisión de Ascanio (1981: 123).

Pero en *La Isla de los Jacintos Cortados* es también importante la presencia del mito político, como lo fue también, por ejemplo, en *La saga/fuga de J.B.* Alicia Giménez se muestra convencida de que el uso que Torrente hace del mito con fines políticos es negativo, sobre todo por ser la configuración de lo irracional y por la injusticia que supone la imposición de una creencia personalizada por una cuestión de enardecimiento pasional a toda una colectividad que tiene derecho a ser libre y a acatar unas normas como resultado de un acuerdo lógico posterior al debate de unas ideas. De esta manera, “el mito como arma política tiene una peligrosidad potencial ilimitada, puesto que puede ser fácilmente reversible y no menos fácilmente controlable por un número reducido de personas, capaces de manipularlo a su antojo” (1984: 177-178). Pero considera que lo más imprevisible todavía es “su propia fuerza autónoma de expansión, que no puede determinarse ni pararse llegado un momento” (1984: 178). Y según su criterio, Torrente eleva estos planteamientos a una clara dimensión simbólica en *La Isla de los Jacintos Cortados*: nos encontramos con un mito sin un rostro concreto, pues se trata de un hombre despótico (Ascanio Aldobrandini) que, en realidad está disfrazado

de otro (Galvano della Porta). Villar Dégamo opina que se trata del mito del hombre y su imagen reflejada en el espejo, “su doble; el icono y su imagen arquetípica que se superpone a la imagen real para mostrarnos de nuevo las aberraciones del poder y la mitificación-desmitificación artificial de símbolos y de personajes históricos” mediante una operación en la que Torrente se sirve del esperpento (2001: 49).

La guerra y el resentimiento personal de Aldobrandini como consecuencia de su frustración y que le impulsará a gobernar de forma déspota perpetuarán su mito hasta convertirlo en lo que él siempre deseó: ser un mito en vida. Giménez cree que esta idea, que Torrente repite cada vez que aborda el tema del mito político, se resume siempre en el mismo esquema: “intereses personales + fuerzas irracionales + obcecación y credulidad = mito; y mito = posibilidad de utilización política, arbitrariedad, estupidez y fuerza o engaño” (1984: 179).

Rodríguez Gutiérrez considera que el personaje de Ascanio Aldobrandini, en principio negativo, queda redimido al modo cervantino por Torrente debido a su afición al juego y a la simulación, dado que “juega a ser almirante, [...] ser otro y distinto” (2006: 69), y el propio narrador siente por ello simpatía hacia él. Por ello cree que la novela termina no con el cumplimiento de la seducción amorosa del narrador a Ariadna sino con “el momento de gloria de Ascanio” al lograr ser el Almirante que siempre soñó cuando la isla se transforma en un navío de guerra (2006: 70).

Torrente pone en relación a Ascanio y al general Della Porta, por su obsesión por el poder, con los personajes del Supremo y el Profesor Moriarty de *Fragmentos de Apocalipsis* (Becerra, 1990: 196). Cree que son todos ellos personajes que “constituyen cuatro visiones distintas de una misma realidad: el hombre de poder”, y por ello crea a todos estos personajes desprovistos de psicología y de carácter, porque debido a su particular obsesión están marcados por la atribución “de unos hechos unilateralmente significativos” (Becerra, 1990: 196), y Torrente no muestra el menor reparo en calificarlos de “entes”. En la planicie de la representación de sus figuras, queda claro el ejercicio de desmitificación que sobre ellos realiza el novelista.

Por otro lado, es central el mito de Napoleón, si bien no deja de entrar también en la categoría del mito político. Cuando Claire publicó su libro se pensó que, a causa de las fantásticas conclusiones a las que llegaba, de historiador había pasado a novelista. Afirmar la invención de Napoleón supondrá negar todas las consecuencias positivas y

negativas que acarreó su existencia. Por ello, su desmitificación producirá una doble reacción: le gustará a quien odie a Napoleón y la repudiarán quienes le amen.

Claire tiene una teoría que responde a su propuesta, y es que la narración, la descripción de lo ficticio, se lleva a cabo por procedimientos sustancialmente distintos de los usados cuando se narra, cuando se describe la verdad de un suceso (pág. 37). A partir de ahí, Claire mide la verdad y la mentira de lo que se relata hasta concluir la falsedad de todas las referencias sobre Napoleón. Torrente considera que la teoría de Sidney (Claire) es que “Napoleón no existió, no que el mito de Napoleón no existe” (Becerra, 1990: 49) y añade que Sidney “no niega la existencia del hombre y de su proyección histórico-social, no niega la existencia del hombre y su mito” sino que dice con claridad que “Napoleón fue inventado para tapan un agujero, luego reconoce la existencia del mito aunque diga que la base del mito no existió” (Becerra, 1990: 49).

Si, como sugiere Janet Pérez, a mayor mitificación menor humanización del personaje mitificado, en *La Isla de los Jacintos Cortados* “el mito ha devorado al hombre: se demuestra que el hombre descrito (un Napoleón mitificado por un proceso bastante comparable a los de la propaganda comercial actual [...] nunca existió” (2005: 22), sino que simplemente fue un recurso fabricado por una serie de personajes históricos de la época para favorecer sus intereses particulares, que distaban de los de la República Francesa.

Pérez cree que las oposiciones binarias del hombre y el mito, y de la historia y la fantasía, tan repetidas en la obra de Torrente, en *La Isla de los Jacintos Cortados* se complican por la visión de la Historia como ficción después de bastantes siglos en que la Historia era considerada una supuesta fuente verídica de información y la ficción la fuente de lo imaginario; de todos modos no considera que exista una barrera infranqueable entre estas dos visiones, dado que existen géneros subjetivos de los que se han servido los historiadores para elaborar sus obras, como las autobiografías, memorias, cartas y diarios, y que se han considerado “históricas” por abordar hechos historiadados (2005: 22).

Como nos recuerda Genaro J. Pérez, ya desde *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, Torrente “investiga el nacimiento y desarrollo del mito histórico, revelando cómo pueden surgir errores o interpretaciones desacertadas” (1989: 70) para después “sostener que ciertos hechos históricos tenidos por verdaderos pueden ser totalmente

falsos, invenciones puras, o que un prohombre de la historia europea moderna no existió nunca” (Becerra, 1990: 49). Y en *La Isla de los Jacintos Cortados* Torrente trata de demostrar que una novela puede ser más fiel a los hechos que los libros de los historiadores.

Además, el narrador incluye en su historia y da voz a personajes como Chateaubriand, Metternich o Nelson en un intento de buscar conexiones profundas entre la historia y la literatura, o también para ofrecer la cara de la historia como narración de hechos inventados y con personajes fácilmente desmitificables a los que parodia, en un gesto postmoderno muy frecuente y actual.

Así por ejemplo, Chateaubriand habla de la necesidad de buscar un rey "que simbolice a Francia" (pág. 280). El Cónsul de Inglaterra propone entonces: "Si no disponen de esa persona, invéntenla" (pág. 281). A Flaviarosa se le ocurre que el emperador de Francia podría ser alguien que se llamase Napoleón Bonaparte, que es la traducción al francés del criado Napollione Buonaparte que aparece en la narración (pág. 283) pero a Chateaubriand no le gusta: "Lo encuentro ordinario, de puro popular, y que yo sepa, y a pesar del señor de Barras, los franceses han perdido el buen gusto: un nombre así, sería inmediatamente repudiado" (pág. 284). Es entonces cuando Flaviarosa propone la traducción al francés. El vizconde es favorable a ello, y además sugiere atribuirle la estatura del criado, en un gesto de ironía hacia lo que ocurrió en la realidad: "Reconozco que está mejor [...]; pero pretenderá usted atribuirle también la estatura de este mozo. Los franceses tenemos el instinto de lo proporcional y sabemos que el que venga jamás superará a Carlomagno" (pág. 284), propuesta que comparte también la condesa de Lieven: "[...] Si ha de ser emperador, ¿por qué no hacerle bajito y algo vulgar? Les propongo la silueta de ese general-muñeco que acabamos de ver en el castillo. Va vestido de un modo parecido al de un coronel de artillería, con algo de tripa ya" (págs. 284-285). Chateaubriand es consciente de que todo esto es un juego que "hay que tomarse en serio"; y en estos términos se dirige a sus contertulios:

"Les suplico que no lo tomen a broma. Algo me está diciendo en mi interior que por medio de este juego de salón, y sin quererlo quizá, hemos hallado lo que Francia necesita, eso que hará inteligible la marcha de la Revolución, y lo que puede dar al traste con ella. Marie me ha sugerido que, puesto que soy poeta... En fin, que sea yo quien le invente una biografía y un modo conveniente de ser a la

Majestad Imperial de Napoleón I, al que, como es natural, habrá que imaginar etapas precedentes" (pág. 285).

Y así, entre todos, van decidiendo que el futuro Napoleón Bonaparte será un artillero corso, que hable francés "con alguna deficiencia, por lo cual la gente se le ríe" (pág. 285).

En un paso más de desmitificación de la figura, son las mujeres quienes proponen decidir el comportamiento amoroso de Napoleón, de quien Agnesse se siente "casi enamorada" (pág. 285). Otro paso más en esta desmitificación se da cuando las mujeres están inventando la correspondencia de Napoleón con sus sucesivas esposas. Marie dice que "hace un momento me pareció que los labios del general Bonaparte me paseaban los alrededores del ombligo, pero fue seguramente una alucinación [...]" (pág. 291); y más tarde, en el lamento de Agnesse a causa de "ese pobre Napoleón": "¡Qué especie de desgraciado estamos inventando! Hablan de amantes, hablan de esposas, hablan de cuernos, hablan de explicaciones por el ombligo; pero ¿es que va a pasar por el mundo sin una pizca de amor?" (pág. 291).

Puede afirmarse que la figura de Napoleón y todo lo que conlleva la mitificación social de la misma ha constituido una obsesión de una parte importante de la obra de Torrente. Napoleón ya está presente en una de sus primeras obras teatrales: *Atardecer en Longwood*; de forma indirecta pero significativa se encuentra también en *Fragmentos de Apocalipsis* -recordemos que el narrador se siente usurpado por los recuerdos de Napoleón-; ocupa también un primer plano en la novela corta "Mi reino por un caballo", en el que Napoleón es un personaje altivo y pagado de sí mismo debido a la relevancia que la historia le ha concedido, y que regresa del país de los muertos a través de un espejo que le permite comunicarse con el más allá. Y finalmente resulta uno de los vectores que otorga sentido a la fábula que se inserta en *La Isla de los Jacintos Cortados*.

Alicia Giménez considera que el papel que cumple la figura de Napoleón en *La Isla de los Jacintos Cortados* es el de un "mito creado como justificación de los hechos acaecidos en Europa, posibilidad que invierte el sistema de inventar un mito y hacerlo histórico, tomando un personaje histórico y convirtiéndolo en una invención literaria" y así considera que Torrente trata de demostrar que "la Historia también necesita unas figuras tangibles para dar verosimilitud a su disparatada trayectoria" (1984: 130). De

este modo, Giménez considera que el mito es un “frágil símbolo de las ideas, que nada guarda en su interior” (1984: 129).

Asímismo opina que el sexo es un elemento de liberación en *La Isla de los Jacintos Cortados* como lo fue también en *La saga/fuga de J.B.* y en *Fragmentos de Apocalipsis* (1984: 187). Y no deja de ser cierto, dado que esa liberación -también esa naturalización, la reivindicación literaria de su práctica con normalidad- del sexo conlleva, lógicamente, a su desmitificación.

Becerra considera que, en *La Isla de los Jacintos Cortados*, “la ironía funciona como elemento desmitificador; pues en virtud de la ironía el mito que se está creando se desmitifica al mismo tiempo” (Becerra, 1990: 49) y que la novela es “un ejemplo del complejo sistema de mitificación y desmitificación, utilizando la ironía como elemento de destrucción del mito” (Becerra, 1990: 50). Por su parte, Torrente opina que por el modo de inventar el mito de Napoleón “se destruye a sí mismo” dado que “el mito es orgánico y el modo de crear a Napoleón es mecánico” (Becerra, 1990: 50).

4.5. HISTORIA COMO NARRACIÓN Y COMO FICCIÓN

Si en casi todas las obras de un novelista de ideas como es Torrente se impone con fuerza una de ellas sobre las demás, en *La Isla de los Jacintos Cortados* la tesis dominante es la de la superioridad de la ficción con respecto a la Historia -que hasta puede resultar una disciplina mentirosa- para conocer la realidad. Genaro J. Pérez considera que *La Isla de los Jacintos Cortados* “es originalísima en su “demostración” de la mentira de la historia, que establece la superioridad de la ficción sobre los métodos historiográficos” (1989: 78). Por eso cree que dentro de la novela “lo que se consideraba como realidad (verbigracia la existencia de Napoleón) se convierte en ilusión-fantasía. Por ello la verdad es mentira y lo que se consideraba mentira es verdad (verbigracia la teoría del profesor de historia)” (1989: 77). Y como consecuencia de esto último, el “hecho” de que Napoleón nunca existió, el narrador llega a pensar que ni él ni Ariadna existen.

Igualmente, Genaro J. Pérez incide en que el hecho de encontrarnos ante un “juego de las voces que cuentan la historia dentro de la historia” supone el establecimiento “de la superioridad de la ficción sobre los métodos historiográficos” (2005: 66). También

Santiago Tejerina-Canal opina que en esta novela “el Napoleón histórico [...] acabará por perder definitivamente su historicidad en favor de la, para Torrente, evidente superioridad de su condición literaria” (2005: 95).

Dotrás considera que lo que reclama Torrente en *La Isla de los Jacintos Cortados* al situar la Historia al mismo nivel que la ficción es “un cambio en la forma de escribir la Historia” (1994: 155). Añade que el autor concibe tres órdenes de realidad: histórico, mítico y ficticio. La expresión de Torrente surge de la combinación y la manipulación de estos tres órdenes” (1994: 155).

Loureiro sostiene además que los narradores de las novelas de la llamada “trilogía fantástica”, poseen una distancia reflexiva frente al lenguaje que “les permite constatar la naturaleza constructiva de los relatos históricos, y esa lucidez les permite responder a esas construcciones con sus relatos alternativos de la historia” (2010: 91). Añade que por esa razón las tres novelas pueden considerarse “como tres formas de entrecruce entre historia y relato, tres modos en los que desde la ficción se cuestiona la historia, cuestionamiento que es posibilitado por la observación del componente creativo implícito a todo relato histórico” y que “el entrecruce entre relato e historia se manifiesta narrativamente como un lance entre ficción y metaficción, entre juego e ironía, entre construcción y destrucción” (2010: 91). Considera además que “la ficción y la historia desempeñan funciones complementarias [...] debido a que ambas se asientan en el papel que tiene la imaginación productiva en la reconstrucción del pasado no observable” (2010: 98).

El narrador se inventa una batalla en La Gorgona como si hubiera ocurrido de verdad para seducir a Ariadna. Cuenta muchos detalles minuciosos para darle la mayor verosimilitud posible. Así, habla del General Galvano della Porta, que ofrece la paz a los griegos a condición de que devuelvan la reliquia de San Demetrio. Ascanio firma la sentencia de muerte del comodoro Arcángelo de Risi.

El narrador ordena los sucesos de su historia inventada según le parece. Así, el análisis de sir Ronald de este suceso "lo averiguaremos otro día, según lo vayan exigiendo las circunstancias del relato" (pág. 87). Y así como se reserva el relato de acontecimientos para más adelante, el narrador quiebra el orden natural de la historia para saltar adelante o atrás según le parece, o vuelve su mirada para rescatar pequeños sucesos que inconscientemente había dejado pasar desapercibidos, pero la

contemplación de las llamas se los ha revelado o le ha obligado a regresar a ellos. En realidad, cuenta al hilo de lo que va inventando y se le va ocurriendo. Es otro procedimiento más del juego de la ficción de la novela. Cuando el narrador dice recordar un determinado nombre o suceso, es porque su imaginación lo acaba de inventar.

Un delator confiesa a Ascanio que todo el mundo en La Gorgona, vivos y muertos, animales y plantas, han participado en la conspiración, salvo los jacintos. Entonces, Ascanio ordena que los decapiten y por ello, la isla de La Gorgona pasa a llamarse también pero sólo para sus habitantes, "La Isla de los Jacintos Cortados" (pág. 88).

A menudo la historia inventada se ve salpicada por cuestiones teológicas, sobre todo las que atañen a la idea del pecado, como si fuese una valoración moral de las acciones de los personajes:

En el salón, ante el veredicto silencioso del concurso, Ascanio daba fin a su lectura. Quedaba claro que se facultaba a la justicia para averiguar, mediante la aplicación de todos los rigores procesales habidos y por haber, los pecados más íntimos, no sólo para los que requerían cómplice, con la advertencia de que, de estas leyes, quedaban los griegos eximidos, y los anglosajones también, a causa de que los pecados de la carne poco podrían añadir a lo mucho que tenían adelantado unos y otros en el camino del infierno, ya que ni unos ni otros obedecían a Roma. El obispo, que aprobaba con visibles movimientos de cabeza esta última parte, le preguntó a Aldobrandini, aunque en secreto, si no habrían ido un poco lejos en lo de los pecados carnales, y si no convendría hacer la vista gorda con los ocultos (pág. 96).

Otra de las variantes es la desmitificación paródica -hasta los límites del ridículo- de la mitología: "[...] la vicedecana Schultz se lo contó en secreto a Danielle, ésa tan bonita de ojos negros que procede de Luisiana, y que fue de quien lo recibió la otra, la especialista en mittanis, lulubis y gutis, o sea, la que dicen que prepara un libro en el que se demuestra que Nefertiti, según ha sospechado alguien desde hace tiempo, fue, como su marido, homosexual" (pág. 101).

Alain Sidney (Claire) apoya su tesis de la invención de Napoleón en las muy aplaudidas teorías lingüísticas y hermenéuticas de Casius Blay, cuyos trabajos han cuestionado las bases de disciplinas tan dispares como la metafísica, la teología y la historia, pese a no contar con el aval de otro reputado investigador, Norman Leeds.

Con estos ejemplos quedan demostradas dos de las formas bajo las que se puede presentar la postmodernidad: la parodia y la desmitificación de aquello convencional o políticamente aceptado.

Amparo Pérez Gutiérrez apunta dos niveles de parodia de la historiografía en la ficción histórica: el primero de ellos en torno a la Europa de Napoleón, mientras que el segundo consiste en que “el narrador parte del “pasado histórico” que se da como real en la novela, en el que se mezclan la realidad histórica y la ficticia, y a su vez recrea libremente los datos históricos en su propia ficción de la isla de la Gorgona” (2005: 10), y cita como ejemplos las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand, que realmente escribió, pero en las que en ningún momento se cita a la isla Gorgona, y el caso del escritor portugués Fernando Pessoa, que nunca escribió nada sobre Ronald Sidney puesto que se trata de una invención exclusiva del propio Torrente (2005: 10). Pérez Gutiérrez relaciona la parodia de la historiografía “con la mitificación política en general, y con la propia experiencia de Torrente Ballester durante la posguerra española, que vio surgir el mito del Caudillo, apoyado en unas consignas propagandísticas por las que se creaba la imagen de un conductor de la patria y defensor de la paz, un jefe carismático designado por la “gracia de Dios” [...]” (2005: 11).

Asimismo, Pérez Gutiérrez considera que los ejemplos citados de la difusión de unos hechos históricos distorsionados cumplen la misma función que los episodios de la invención de Napoleón: “borrar los límites entre las categorías, de Historia y ficción, de lo real e irreal, al presentar sucesos y personajes ficticios (y mitológicos) en un plano de credibilidad y de “realidad suficiente” igual o superior al de sucesos y personajes históricos” (2005: 11). Cree que, de manera análoga y para mantener la atención de Ariadna, el narrador “utilizará su arte de novelista, el de causar impresión de realidad por procedimientos convincentes, demostrando no ya que los hechos ocurrieron como él los narra, sino que los procedimientos utilizados en la narración de sucesos ficticios no son distintos a los empleados para narrar sucesos reales”, y relaciona este planteamiento con lo que Torrente denomina “principio de realidad suficiente”, que no reivindica la comparación de la obra de arte con lo real, sino una simple equivalencia de impresiones que se obtiene por la organización de los materiales narrativos (2005: 11).

Por último, Pérez Gutiérrez añade que “las nociones de ficción literaria y de realidad histórica se subvierten al mostrarse un mito histórico ficticio, el general Galvano, como el modelo o referente de un mito histórico real: Napoleón” y que “algo similar sucede con las nociones de real e irreal, cuya subversión es característica de la literatura fantástica” (2005: 12), puesto que el hecho de que el narrador sea capaz de “ver” a través de las llamas el pasado histórico significa que lo conoce y que lo comprende “tergiversando la historiografía en este proceso, y significa también hacerlo real, darle una existencia análoga a la del presente, lo cual se vincula a la visión de la Historia que estructura la novela y según la cual el pasado, el presente y el futuro son simultáneos” (2005: 12).

Janet Pérez coincide con Amparo Pérez Gutiérrez cuando considera que *La Isla de los Jacintos Cortados* “constituye una parodia de la historiografía” y especifica que se trata de una parodia cervantina “en el sentido de que en vez de parodiar una obra específica, ha elegido como blanco todo un género, aunque con énfasis sobre la historia producida por la historiografía franquista” (2005: 18). Vemos por tanto que en este último punto también comparte la opinión de Pérez Gutiérrez. Asimismo, considera cervantina esta novela en un segundo sentido por su acumulación de recursos quijotescos como por ejemplo “el narrador escindido [...], los aspectos idealistas del antihéroe-narrador, la presencia persuasiva del humor, la ironía, los juegos verbales y lingüísticos, parodia y sátira, lo metanovelesco e intertextual, entre otros” (2005: 18).

Pérez cree que con esta novela Torrente satiriza la historiografía pero no la historia, y tampoco la historiografía en general, “sino específicamente la historiografía al servicio de algo: una historiografía cuyo fin primordial es la mitificación, la creación de mitos fundacionales, la mitificación de un caudillo, de un movimiento, unos fines sociales, en resumen, de alegorías del poder, al cual la historiografía oficial sirve (asegurando al mismo tiempo su propia prosperidad)” (2005: 19). No cree que Torrente parodie la historia en cuanto a ciencia objetiva y justa sino sólo “como conjunto manipulado por los medios que controlan la información, buscando dirigir la opinión de los ciudadanos” (2005: 19), aunque sí que tiene claro que *La Isla de los Jacintos Cortados* nace después de la observación de Torrente “del funcionamiento de los mecanismos del poder, ayudados por una historiografía al servicio del régimen [de Franco]” (2005: 29) y que había dejado en el escritor “una radical desconfianza hacia

ambos” pues con esta novela Torrente destruye “cualquier semblanza de correspondencia entre la verdad de la vida -sea ésta el hombre, las circunstancias, o los acontecimientos bélicos, políticos o sociales- y el mito fabricado por una historiografía politizada y ambiciosa al servicio del poder triunfante” (2005: 29). Se muestra convencida de que lo principal de *La Isla de los Jacintos Cortados* “es su ataque subliminal y desmitificador a las prácticas historiográficas encaminadas a la mitificación del poder para mejor manipular la mentalidad del país” (2005: 30).

Como recuerda Janet Pérez, la relación que establece Torrente entre poder, historia y mito; lo difícilmente separable que resulta el poder para quien lo ostenta, que suele ser el poderoso y, en consecuencia, quien es mitificado, ya está presente en la obra de Torrente en su cuento “Gerineldo” (1946), en su novela corta *Ifigenia* (1949), en su novela larga *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946) y en sus piezas teatrales *Lope de Aguirre* y *El retorno de Ulises* y, “posteriormente, aparece más clara su denuncia de la manipulación de la información, la historia e historiografía en *La Princesa Durmiente va a la escuela* (1983), *La Isla de los Jacintos Cortados* (1980) o *La rosa de los vientos* (1985)” (2005: 20).

Por último, no queremos dejar pasar una afirmación importante de Loureiro sobre el propósito del autor a la hora de abordar el problema de la ficción y la historia en *La saga/fuga de J.B.*, *Fragments de Apocalipsis* y *La Isla de los Jacintos Cortados* y es que Torrente no pretende reivindicar la primacía de la ficción sobre la historia, “sino que lo decisivo en esas tres novelas es mostrar que no hay historia sin creación” (2010: 98).

4.6. HISTORIA Y TEOLOGÍA

A menudo en la obra de Torrente se establece, como ya se ha indicado, una relación entre la historia y la teología. Son bastantes los episodios que muestran la presencia conjunta de ambos elementos, como cuando Claire cuenta al narrador que ya desde niño el nombre de Napoleón le sonaba falso: "una edad en que se piensa que tras un nombre hay siempre una realidad" (pág. 37) y lo relaciona con la teología y la problemática de la existencia de Dios: "Hay a quien le sucede eso mismo con Dios, que

escucha su santo nombre y lo recibe como palabra vacua, y el resto de su vida se lo pasa convenciendo a los otros de que Dios no pasa de eso" (pág. 38).

El narrador entiende que las disciplinas científicas deben saber competir con otras igualmente válidas a la hora de demostrar hasta las más rigurosas teorías, incluso deben reconocer su posible error ante el desmantelamiento de sus principios más sólidos, o esperar a que el oponente dialéctico reconsidere su opinión porque el curso de la historia le quite la razón y otorgue la verdad al otro. El narrador, de esta manera, vuelve a establecer un paralelismo entre la disciplina histórica y la teológica: "[...] Es lo que pasa con el que tiene a Dios como principio, con lo que se cimenta en Él: que, cuando nadie cree en Dios, tampoco cree en lo que él sostiene en su mano, y habrá que esperar a la nueva ola de la fe" (pág. 224).

A juicio del narrador, la tesis de Claire sobre la invención de Napoleón plantea un problema, no tanto por la invención en sí misma, sino por la compleja relación que hayan podido tener con la realidad las distintas interpretaciones no reales que pueda abarcar su personalidad, con lo cual al final corre el peligro de parecerse a un mito:

[...] alguien se acordará de un genio que se llamó Alain Sidney, que padeció de injurias por la ciencia y fue vituperado, pero que ahora, a la luz de los nuevos descubrimientos, resplandece hasta el asombro por su profundidad y penetración históricas, posiblemente a causa de una mágica intuición; aunque, claro, su tesis no se mantenga ya a la altura de los tiempos, y haya que corregirla, no en el sentido de que Napoleón *haya o no verdaderamente existido*, sino en el de que, habiendo existido, se haya manipulado su existencia como si fuera una ficción y no una realidad patente, de manera que a la luz de la ciencia rigurosa más parezca inventado que real. Con lo cual se hará paz entre tirios y troyanos, y al lado de aquellos que investiguen la historia en sí de Napoleón (si es que algo queda por investigar), vendrán los que descompongan su mito en factores primos o constituyentes, son a saber, quién, por qué y para qué, y hasta es posible que cómo, cuándo y dónde (págs. 224-225).

No obstante, y como es habitual en la narrativa postmoderna de Torrente, siempre habrá personajes partidarios de la desmitificación, de la que raras veces se salvan incluso las figuras más trascendentales. La invención del Corso, a la que el narrador invita a contemplar a Ariadna, resulta "de unas fuerzas o de unos hechos que a los contemporáneos pueden pasar inadvertidos, pero no al historiador que contempla desde el pasado y con la debida perspectiva" (pág. 249). En definitiva, el humor y la parodia

son dos rasgos esenciales de Torrente a la hora de pretender desmitificar las grandes figuras.

4.7. LUDISMO

El juego entre la realidad y la ficción y la dimensión lúdica de la fantasía son rasgos esenciales en la obra de Torrente. Su imaginación es de raíz culta e intelectual pero está envuelta en una atmósfera de juego con el lector (acorde con el espíritu postmoderno de la novela contemporánea) que le impide a éste tomar en serio lo que el autor le cuenta, a la vez que le invita a participar con su imaginación en ese juego y a completar los espacios de libertad interpretativa de la narración. Esos espacios de libertad interpretativa son de naturaleza ambigua para el lector, y van desde la reflexión sobre la autonomía o dependencia de los personajes hasta la dilucidación entre omnisciencia o desconocimiento autorial en sus relatos.

Los personajes de Torrente que consiguen acceder a lo fantástico son los más imaginativos. Y no sólo son capaces de alcanzar lo fantástico sino que pueden invadir las competencias de la función del escritor; y el deseo del narrador de seducir a Ariadna estimula su capacidad de acceder a lo maravilloso y de inventar para ella las más inverosímiles historias y los más inauditos personajes.

Ascanio está asustado ante las inquietantes impresiones de Demónica de Lisi -hija del Comodoro de Lisi-, pues las comparte con Claire y el narrador, dos personajes de un nivel diegético que no corresponde al suyo, por ser un personaje más de la historia inventada por el narrador:

"¡Sabe cosas! -repitió Ascanio con fuerza-, y si no las sabe las inventa. Imagínese que dijo... *que me dijo*, ¡que el general no existe! ¿Piensan que es prudente dejarla que propale por ahí un infundio como ése, que, en manos de nuestros enemigos, podía llegar a hacernos daño?" (pág. 218).

Esa propuesta de Demónica la ven el resto de los personajes como una amenaza, pues ellos no son los que dudan de la existencia de Napoleón; sin embargo sí lo hacen los personajes ajenos a la narración enmarcada: el narrador que inventa la historia y Claire.

4.8. MULTIPLICIDAD DE LA IDENTIDAD

La multiplicidad y diversificación de la identidad es uno de los rasgos más significativos de la narrativa de Torrente, a la vez que también lo es del campo de lo extraordinario o de lo fantástico-extraordinario. Puede verlo además el lector como otro guiño de imaginaria lúdica del autor.

Al comienzo de la novela Claire confiesa al narrador que aquél pretende sembrar en la memoria de Ariadna todo lo que sabe de Agnesse para formar un molde con su personalidad, de tal manera que Agnesse acudiría a habitarlo "más o menos como las almas de los egipcios habitaban sus efigies" (pág. 30). Dado que Agnesse sabe "cuándo, cómo y por quién había sido inventado Napoleón" (pág. 30), en el fondo se trata de utilizarla como si fuera una "médium". Por otra parte, el personaje injertado en el interior de Ariadna incluye una información completa de Agnesse, que sustituirá el alma de Ariadna y hablará con su lengua. De esta forma Claire espera descubrir lo que no puede descubrir por caminos científicos: quién, cuándo y por qué se inventó a Napoleón. Se lo preguntará a Agnesse y le responderá Ariadna. La suplantación de la personalidad enlaza también con el tema del doble, pues Claire trataría de sembrar semillas de Agnesse en la memoria de Ariadna para que el doble crezca dentro de ella. Pero el temor del narrador radica en que esta operación pueda perjudicar la vida de Ariadna, de manera que su cuerpo sobreviva al de ella (págs. 30-31).

Agnesse, como ya indicamos se hizo pasar por la amante de sir Ronald Sidney en la novela del narrador. Éste comienza a investigar la verdadera identidad de Agnesse y el lugar que ocupa en la vida de sir Ronald. Agnés -y no Agnesse- es la destinataria de la dedicatoria de las *Melodías eróticas* del poeta. El narrador es el primero en descubrirlo y le confiesa la verdad a Ariadna. A pesar de que el narrador observa a Agnesse contemplando la vida de sir Ronald en un espejo, ni él ni Ariadna son capaces de ver a través de las llamas lo que el espejo le revela a Agnesse. Por ello, el narrador propone a Ariadna introducirse en la mente de Agnesse, como ya lo hiciera con sir Ronald. El narrador le asegura la omnipotencia de su historia cuando Ariadna se muestra escéptica.

En la novela, el narrador descubre que Agnesse y Agnes son dos personas diferentes cuando se introduce en la conciencia de Agnesse, y se muestra más fascinado en un principio por la personalidad de Agnesse. Gracias a esto asistimos, según Guyard, "al

triunfo de la magia sobre la ciencia, de la imaginación sobre la verdad científica” (2005: 54-55) que, al igual que la demostración realizada por el narrador de la inexistencia de Napoleón a través de la verdad poética e imaginativa en contraposición a las razones históricas de Claire, confirman de nuevo “la afirmación de la superioridad de la ficción novelesca sobre la verdad científica” (2005: 55).

El gran tema en el que se puede concretar el aspecto de la multiplicidad y de la diversificación de la identidad de los personajes es en el asunto del "doble", también de carácter borgiano y cercano al ámbito de lo extraordinario o fantástico-extraordinario. Resulta muy habitual, además, en novelas de Torrente como *La saga/fuga de J.B.*, *Fragmentos de Apocalipsis* o la presente, y puede entenderse como una crítica o parodia del autor a la univocidad del personaje y a su carácter plano e inmutable.

Por ejemplo, en *La Isla de los Jacintos Cortados*, aparte de que Alain Sidney es la misma persona que Claire, y que Cagliostro es el Gran Copto, el simio interior es el doble del narrador, una especie de conciencia. Refiriéndose a Claire, le dice al narrador: "Pero, ¡qué tío! ¡Cómo sabe el papel, y qué papel ha escogido! Me gustaría saber quién es y de dónde viene. Por la cara parece bizantino" (pág. 47).

Como ya hemos dicho, la escisión de la personalidad es una de las muchas formas en las que puede diversificarse la identidad. El narrador le propone a Ariadna vivir la experiencia del doble, ver la historia y sobrevolarla y averiguar los hechos ante la contemplación del fuego, pero ella se niega. Entonces, el narrador le espeta irónicamente:

Bueno, no llegaste a decir francamente que no [...] que tu ánimo no estaba preparado y que convendría irte haciendo a la idea, y otra clase de precauciones más o menos semejantes a las que toma consigo mismo un partidario del realismo socialista cuando se pone a leer una novela de aventuras (pág. 106).

Como se ve en este fragmento, son muchas las insinuaciones paródicas que realiza Torrente, en esta novela y en el resto de las que componen la "trilogía fantástica", del carácter plano del realismo social a la hora de abordar historias, personajes y situaciones, siempre sin salirse de unos esquemas convencionalmente prefijados que Torrente se encarga de romper en esta y otras novelas.

Tejerina-Canal opina que Ariadna, el narratario de la novela, posee un protagonismo narratológicamente mayor que el de su homóloga Lénutchka en *Fragmentos de Apocalipsis* debido a que en *La Isla de los Jacintos Cortados* no se da la multiplicidad de narradores que sí aparece en *Fragmentos de Apocalipsis* y, más todavía, en *La saga/fuga de J.B. Julia*, de esta última novela, que ya sabemos que representa un papel equivalente al de Ariadna y Lénutchka, “no participa en plenitud de ese papel narratario, restándole protagonismo dialógico, en manos de una multiplicidad de otros personajes” (2005: 96).

4.9. TEMA DEL SUEÑO

El narrador entiende su invención como un juego. Son varias las veces que propone el narrador a Ariadna "ir a jugar con él". Uno de los procedimientos del juego sucede a través del tema del sueño, también borgiano y fantástico-extraordinario o extraordinario.

El narrador penetra en el sueño de sir Ronald y se da cuenta de que sigue soñando con Agnesse. Al principio advierte imágenes caóticas pero después, al cambiar de postura, empieza a verlo todo más claro. Sueña que está en una taberna de Edimburgo, y el narrador aparece en su sueño. Ambos, narrador y Sir Ronald, entablan un delirante diálogo:

"¿Por qué me trae esto? No son míos, los versos, no los reconozco". "¿Podrían por lo menos, llegar a serlo?" "Pues no sé... Ahora todo es posible... Me doy cuenta de que duermo y de que estoy soñando y acaso esos poemas que me presenta responden al deseo secreto de volver a la poesía, quizá también al amor. Secreto, muy secreto. Pero, como usted sabe, *siempre se sueñan disparates, y todo esto es uno de ellos*, alguien a quien no veo pero que habla y me muestra unos versos que aún no fueron escritos" (págs. 164-165).

Así pues, los personajes tienen conciencia de que están soñando, dentro de un sueño. Sir Ronald lee poemas en voz alta y la taberna se empieza a llenar de seres tan estrafalarios como incongruentes, y objetos extraños que acercan la fantasía a la perspectiva de lo extraordinario: un ángel vestido de clown, una espada parlante que empieza a dar un mitin, una flauta voladora que se toca a sí misma deambulando por

rincones aéreos, una boca dentada que lo engulle todo, etc. (pág. 171). Todos estos fenómenos se catalogarían dentro del ámbito maravilloso si no estuvieran inducidos por el elemento del sueño y sucedieran en el plano real de la novela. Así, en lugar de pertenecer a lo maravilloso, el sueño del personaje los invalida y entrarían dentro del ámbito de lo extraordinario.

Antes de despertar, sir Ronald le pregunta al narrador por qué se ha metido en su sueño. Después:

El cuerpo de sir Ronald dio una vuelta en la cama, y yo salí de su sueño, desierto de repente como si un viento fuerte hubiese barrido sus figuras: el mismo viento, seguramente, que sacudía las ventanas de la cabaña y batía contra los vidrios montones de hojas secas (pág. 172).

Y así es como este suceso le sirve al narrador de tránsito para saltar del plano de la ficción al de la realidad de la novela.

4.10. TIEMPO ABOLIDO

La pérdida de la noción del tiempo sobrevuela a lo largo de toda la novela. Casi al comienzo, el narrador demuestra que no sabe el tiempo que lleva con Ariadna en la cabaña cuando le pregunta: "¿Cuántos [días] llevamos aquí?" (pág. 26).

Genaro J. Pérez observa que uno de los aspectos de singularización -así denomina él a lo maravilloso- de *La Isla de los Jacintos Cortados* es el concepto del tiempo, dominado por una invariable simultaneidad en la que no existen ni el pasado ni el futuro, "sino eterno presente en que todo se encuentra en un solo plano como en un enorme tapiz" (1989: 73) de tal manera que "el orden temporal simultáneo crea la impresión de un presente puro" (1994: 164). Según él, cuando el narrador se traslada al pasado no es que dé un salto hacia atrás en el tiempo, sino que intenta "conseguir una perspectiva a distancia, desde donde puede percibir muchas épocas a la vez, y así escoger la parte exacta donde aterrizar" (1989: 73) y considera que este procedimiento sugiere una visión de la historia similar a la "intrahistoria" de Unamuno, quien propone que la realidad no puede dividirse en épocas o años y que, por ello, los historiadores caen en la artificiosidad cuando recurren a tales divisiones (1989: 73).

Dotrás considera que existe “un paralelismo o alegoría entre los postulados de Cagliostro sobre la visión del pasado en el Libro de la Historia y la creación de ficciones o visión de imágenes creadas en el espacio de la imaginación” (1994: 159). La visión de Cagliostro del tiempo y del espacio como algo circular y giratorio resulta determinante en ello. Por tanto, añade, “si la Historia es ficción, la visión del pasado no es más que una invención” (1994: 159). Por su parte, Criado señala que en la parodia de la novela histórica que es *La Isla de los Jacintos Cortados* “se aloja el juego cronológico de *Fragmentos de Apocalipsis*” (1981: 89).

Si lo que sucede en el marco de la novela es imprevisible puesto que se va narrando lo que sucede día a día, lo que acontece en *La Gorgona* -el espacio creado por el narrador- como dice Ángel G. Loureiro, “escapa también al poder del narrador pero por la razón opuesta, por haber incurrido en el pasado y ser así irreversible. La contemplación del pasado en el fuego se basa en los postulados acerca del tiempo que Cagliostro le revela al profesor” (1990: 291):

Ni el pasado existe ni el futuro. Todo es presente, como bien advirtieron los teólogos cuando afirmaron que la vida entera de los hombres y del Cosmos, eso que llamamos historia y de la que una buena parte está aún por acontecer, es pura actualidad en la mente divina. Se equivocaron solamente en lo de Dios, que no existe [...]; pero la historia, aun sin Mente a la que referirla, es pura actualidad, todo está sucediendo ahora mismo, y si nosotros lo percibimos como pasado, como presente y como futuro, a razón de organizaciones mentales obedece, a razón también de estructuras verbales. No fue esa supuesta fluencia que llamamos tiempo lo que determinó los [sic] de los verbos, sino al revés: al tiempo como experiencia y como realidad lo sostienen las palabras en cuanto expresión de un modo de estar la mente organizada (pág. 48).

Como el tiempo está cancelado y abolido, y a ello contribuye el aislamiento de la isla, el espacio adquiere la supremacía. Sólo se concibe un presente continuo que constantemente se actualiza a sí mismo sin llegar a alcanzar el futuro.

Dolores Troncoso cree también que “la anulación del tiempo beneficia al espacio” en *La Isla de los Jacintos Cortados* y que la abolición del tiempo en la novela “tiene orígenes religiosos y orientales” (2001: 105) acordes con la teología católica en la que tanto el pasado, como el presente y como el futuro están en la mente de Dios de tal manera que “el narrador es [en la novela] como Dios en la visión teológica católica” (2001: 107). El hecho de que el narrador domine el tiempo a su antojo da una idea de

que se encuentra por encima de él. También Troncoso considera que esa teoría religiosa del tiempo obedece a un impulso metaliterario, dado que el narrador muestra “deseos de explicarse a sí mismo en qué consiste el proceso de creación literaria” (2001: 108).

Amparo Pérez Gutiérrez apunta que esta tesis de que el tiempo en la Historia siempre es presente como en la mente de Dios, “se basa en un aspecto de la concepción del tiempo de la teología escolástica, según la cual el tiempo para Dios es un eterno presente, de lo cual se sigue que lo que llamamos tiempo y su fluir en sucesión y causalidad es una ilusión, resultado de nuestra percepción sensorial, y que Dios conoce el presente, el pasado y el porvenir” (2005: 7).

Por todo ello, Cagliostro puede “leer” la Historia y ver el futuro. En opinión de Pérez Gutiérrez, la noción del tiempo como un eterno presente tiene en *La Isla de los Jacintos Cortados* las siguientes cuatro funciones:

1) Resulta coherente con el método narrativo utilizado, pues el narrador traduce en palabras, acciones y personajes las imágenes del pasado y del futuro en que se transforman las llamas de la chimenea de la cabaña de la Isla en la que el narrador y Ariadna se encuentran. Parece este un hecho perteneciente a lo maravilloso, pues a través de esas llamas al narrador le es revelado el futuro y el pasado y le permite conocer, junto a Ariadna, los acontecimientos que van a suceder en La Gorgona. Tal y como expresa Pérez Gutiérrez, “estos episodios son llamados “interpolaciones mágicas” y la utilización de la magia para “ver” lo invisible y así averiguar la otra realidad, lo desconocido y oculto, es acorde con los temas de la visibilidad/invisibilidad en la moderna literatura fantástica” (2005: 8).

2) Posibilita al narrador la facultad de alterar la continuidad del tiempo de las acciones en su relato según su voluntad: “la Historia es entendida como un “libro interminable” en el que “coexisten el principio con el fin y con los medios” y así, aquél cuenta su ficción sin orden cronológico, avanzando y retrocediendo a voluntad”, y cita como ejemplo el desenlace de la relación entre Ariadna y Alain Sidney, “leído” por el narrador en las llamas antes de que sucediera en el presente narrativo (2005: 8).

3) “Justifica los anacronismos de la ficción de la isla Gorgona”, y lo ejemplifica con el episodio de la invención de Napoleón, que es posterior a la histórica conquista de Italia realizada por los ejércitos napoleónicos en 1796-1797, así como “desde otro punto de vista, este anacronismo, [...] refuerza la subtesis de que los ejércitos de la

República Francesa no tenían líder supremo: si éste (Napoleón) fue inventado por sus enemigos precisamente, la creación altera la concepción de la Historia tanto en el pasado como en el futuro historiográfico” (2005: 9).

4) “Explica la aparición de personajes del presente narrativo en el pasado ficticio y legendario y viceversa”. Pérez Gutiérrez señala que este fenómeno sucede también en *La saga/fuga de J.B.* y en *Fragmentos de Apocalipsis*, novelas en las que “elementos de un nivel de ficción aparecen en otro, lográndose efectos fantásticos”, y en lo referente a *La Isla de los Jacintos Cortados* pone como ejemplos los viajes del narrador y Ariadna a la isla Gorgona convertidos en seres invisibles; las visitas de las tres brujas del siglo XIX a las inmediaciones de la isla “de los jacintos cortados” del presente de la narración y el encuentro, también dentro del presente narrativo, entre Cagliostro y los inmortales profetas hebreos Elías y Enoch (2005: 9).

Pérez Gutiérrez cree que “la ruptura de los niveles temporales narrativos que así se produce favorece la presencia de dos perspectivas combinadas y en tensión, como queda de manifiesto particularmente en *La saga/fuga de J.B.* y en *La Isla de los Jacintos Cortados*” (2005: 15). Con respecto a esas dos perspectivas, considera que “una [...] es desmitificadora y racionalista, entraña una crítica parabólica de los sucesos de mitificación históricos. Y la otra es mítica y fantástica, de modo que el lector acepte sin justificación racional alguna unos hechos sobrenaturales e inverosímiles” (2005: 15).

La Historia es un elemento que va repitiéndose, como el tiempo, idea que aparece también en *La saga/ fuga de J.B.* y en *Fragmentos de Apocalipsis*. Y también como en estas novelas, la palabra tiene el don de articular la realidad, incluso la del tiempo. Como dice Ángel G. Loureiro "no hay un tiempo real fluyendo en una narración, sino simplemente el discurrir impuesto por la estructura lineal del lenguaje" (1990: 292) y esa cancelación del tiempo "permite al narrador saltar hacia delante o hacia atrás según la necesidad de su discurso" (1990: 299).

Al hilo de la comparación de que la historia es como un libro, Cagliostro piensa que no tiene nada que ver uno con otro, pues es legítimo leer un libro de atrás hacia delante, así como analizar la historia como los profetas -desde el presente hasta el futuro- o como los historiadores -desde el pasado hasta el presente-. Así pues, la noción de

tiempo como discurrir regular es insuficiente para utilizarlo como elemento análogo para explicar el transcurso de la historia (págs. 48-49).

El espacio, así, resulta ser una noción más apropiada, porque como en el caso de la historia, es circular y giratorio, con dificultades para establecer el principio y el fin.

En la novela son frecuentes los saltos en el tiempo. El narrador, al adueñarse de las imágenes que ve a través de las llamas, puede ir con Ariadna hacia adelante y hacia atrás en el tiempo. Cagliostro también puede saltar en el tiempo:

Pero antes quiero precisar lo de Cagliostro. Me dijo: "Si va usted a La Gorgona por esos años que dice, no deje de visitarme. Me hallará disfrazado de cura en el palacio del obispo y podré contarle cosas". Le pregunté si en ese caso me reconocería. Me respondió que no: "Hace ciento setenta años, amigo mío, usted aún no existía". "¿Cómo, entonces, podremos visitarle? ¿A la manera, acaso, de una premonición?". "A la manera de un sueño. Sólo así tal encuentro no podrá influir en los hechos posteriores. Tenga usted en cuenta que si el ir y venir de la gente al pasado, como yo he ido tantas veces, o al futuro, como he ido también, pudiera alcanzar otra clase de realidad que la del sueño, estaría en nuestras manos la corrección de la historia, así como la prevención de las catástrofes, si bien es cierto que el hombre es tan estúpido que si le anuncian el abismo, se arroja a él más deprisa" (págs. 64-65).

Así, Cagliostro acude a lo extraordinario -a través del tema del sueño- como única salida posible para que los dos personajes se encuentren en el pasado. Porque si cualquier otra forma fuera posible, se podrían entonces enmendar los errores del pasado, a pesar de la facilidad que tiene el ser humano de tropezar dos veces con la misma piedra. De hecho, el narrador admite que el Gran Copto puede estar "formado de la sustancia del ensueño" (pág. 65).

Al hilo de lo que, según él y el juego de la novela, le van desvelando las imágenes que ve en las llamas de la chimenea de la cabaña, el narrador va inventando su historia para seducir a Ariadna. Un presente continuo indesmayable domina toda la narración. Hay muchos fragmentos en los que se observa esa actualización en el tiempo presente de la narración: "Mientras el aire se aclara, vayamos a curiosear en la cubierta, donde se adormecen los marineros de guardia [...]" (pág. 122) y también otros en los que, debido a esa actualización temporal, impiden al narrador correr a la par de su propia inventiva, que puede adelantarse a su narración de los hechos: "(...) monta la guardia a la puerta del camarote, que es esa que está delante, bien cerrada por cierto, de acuerdo

con el consejo del capitán Triantafilu, que no sabemos por qué se ha convertido en protector de Agnesse [...]" (pág. 122).

Además del tiempo presente, también en ocasiones aparecen anticipaciones de la narración de lo que puede ocurrir, con sucesos narrados en presente pero con valor de futuro hipotético. El narrador cuenta las cosas según se le van ocurriendo. Lo que no cuenta es porque todavía no se le ha ocurrido:

Los marineros de Ulises, perdido el miedo, osaron desembarcar en lo que hoy es el puerto: hallaron esa fuente inagotable que también atrajo a Napoleón, como quizá veamos (pág. 127).

Otro de los hechos que muestran la actualización temporal en el presente de la narración es cuando el narrador interrumpe la acción de la historia que está inventando para contar otra que en ese momento se le ocurre y que se superpone a la primera, como sucede en un diálogo de Aldobrandini y Flaviarosa que se ve interrumpido por la aparición de las Tres Parcas subidas en las Tres Sillas de Manos, y que se encargarán de guardar la castidad de los habitantes de La Gorgona:

Al llegar a este instante de la escena, una humareda de tronco que ardía mal ocultó el salón de la Señoría donde Ascanio escondía su debilidad, y cuando el humo se disipó, lo que ví fue la procesión de las Tres Sillas de Manos, la del medio vacía y con crespones negros, que salían de casa y que, pasado el palacio, torcían por una calleja estrecha y se metían por los sombríos vericuetos de la antigua judería (pág. 315).

También el narrador se anticipa al futuro, en un gesto de libertad creadora que supone la omnisciencia autorial a la hora de escribir una novela, como en este fragmento en el que el narrador se dirige a Ariadna:

Si vuelves unas páginas atrás, puedes hallar, al final de un capítulo, la imagen, quizá sólo mención, o, no sé bien, una alusión, en la que anuncio tu regreso: resultó aquella anticipación que hice de tu futuro, aquel atrevimiento contra el Destino del que intenté sacar seguridades y obtuve únicamente perplejidad, que es lo que hace la profecía, aumentar la inquietud, acierte o no (pág. 316).

Por lo tanto, la novela es otro espacio más, dentro del tiempo, en el que Ariadna y el narrador pueden avanzar y retroceder para acabar constatando si el tiempo y el

desarrollo de la narración han dado la razón al narrador en su hipótesis. Lo que el narrador ha inventado para Ariadna tiene un espacio físico y específico, porque se puede leer. Su espacio son las palabras.

También el narrador inventa una escena en la que fracasa el amor de Ariadna hacia Claire, y ella la tuvo que aceptar (pág. 317). También el lector, que descubre siempre al mismo tiempo que Ariadna los acontecimientos de la narración, se entera de que el narrador y Ariadna pudieron haber estado a punto de besarse cuando aparecieron las Tres Parcas, también llamadas Hermanas Siniestras (pág. 319).

Al final, el narrador no ve correspondido su amor por Ariadna. Ese amor fracasa, simplemente, porque a Ariadna no le atrae el narrador: "[...] la única razón de que no me hayas amado es que no me has amado, esto tan simple que yo complico con las galaxias remotas y con el desconocido secreto de la vida" (pág. 320). Al ser el narrador el autor de la historia que cuenta es difícil de creer que no haya elegido un final en el que su amor por Ariadna fuese correspondido, pero todo forma parte del juego de la novela. El narrador no quería ese final para sí mismo, aunque quiera dar la impresión al lector de que lo acepta resignadamente porque es imposible que haya otro, pero esa es la impresión que el autor quiere darnos del narrador, que se convierte al final en un fiel transcriptor de la voluntad del autor, el verdadero creador de la novela, que ha optado por ese final por sus motivaciones internas.

Después de la huida de Ariadna, el narrador continúa su historia de la Gorgona, impulsado "por la necesidad autónoma del relato de atar sus cabos sueltos y por el deseo del narrador de completarla a su gusto, con una satisfacción sustitutoria que compense el final de la historia de Ariadna" (Loureiro, 1990: 291).

4.11. LA LIBERTAD DEL ESPACIO

En *La Isla de los Jacintos Cortados*, el espacio se concreta en elementos físicos a los que dota de un significado especial. Así, existe la visión del bosque como un lugar de misterio y de aventura que nunca se sabe si está vacío o lleno, y de la isla como un lugar vacío y desolador. El narrador cuenta su experiencia de internarse en el bosque con un tono a la vez poético y tenebroso:

[...] bajando por la ladera de una montaña alemana, experimenté la sensación, o acaso el sentimiento, de penetrar en un ámbito sagrado, que lo sagrado caía sobre mí, como el relente, desde las hojas de los tilos y me dejaba envuelto, poseído, un poco estremecido: lo mismo, más o menos, que acabo de contarte del centro de la Isla y del miedo que pasé ante el *mysterium tremendum*, ahora ya identificable. Pero el bosque alemán de que te hablo, selva más bien, no era de los sonoros, sino de los silentes, y se notaba en seguida que detrás quedaba un hueco, quizá el vacío, hasta distancias inconcebibles y oscuras (pág. 28).

Claire reconoce que nunca encontró tesoros ni hadas en el bosque, "pero esto obedece de seguro a alguna limitación personal, falta de sueño o exceso de proteínas" (pág. 29). En las obras de Torrente, la imaginación es un don especial al que tienen acceso solo determinados personajes, no todos, y eso les hace superiores a los demás.

Junto al bosque, el espacio central de la novela se sitúa en la isla, "perturbadora por el vacío amenazante", símbolo "de lo inquietante, entre lo sagrado y lo terrible" (Loureiro, 1990: 307) y constituye "un lugar inseguro, abierto a sentidos múltiples que apuntan al horror" (Loureiro, 1990: 308).

El fuego es otro elemento importante: "Permite franquear la puerta de un relato que se injerta dentro de otro" (Loureiro, 1990: 308). Así pues, sirve para dar paso de un mundo a otro, de frontera entre el mundo real de la novela, protagonizado por el narrador y Ariadna, al mundo de la ficción que aquél inventa para su amada, o como muy bien explica Ángel G. Loureiro, es "la legitimación de la pretendida objetividad del recuento de la invención de Napoleón que el narrador presencia en el fuego, y también metáfora de la involuntariedad de la imaginación, de la espontánea generación de las imágenes con que trabaja el artista" (1990: 260). Así, para Loureiro, el fuego cumple en *La Isla de los Jacintos Cortados* la misma función que "la espacialización de la conciencia del escritor en *Fragmentos de Apocalipsis*. Es un recurso que otorga verosimilitud a la narración y a la vez una imagen del proceso narrativo que resulta de la emanación autónoma y misteriosa" (1990: 260). Por último, los espejos de Agnesse "introducen una duplicación más, ahora dentro de la narración intercalada" (1990: 307-308).

También el narrador puede concebir el espacio como un medio que le ayude a comprender las incertidumbres y misterios del tiempo, como cuando observa en el

fuego imágenes de una aldeana que también leía imágenes en el fuego. El espacio de la memoria del narrador es una metáfora del espacio del fuego:

Se me ocurrió que acaso yo pudiera, como aquella mujer, interrogar al fuego... ¿Por qué no ha de residir en él, mejor que en un espejo, el secreto de lo pasado y de lo que ha de pasar, no solamente de lo que está pasando? (pág. 68).

El espacio puede ser un elemento incitador y motivador de la fantasía, no sólo entendido como potencia de invención del narrador, sino como elemento que promueva a la relación de otros espacios. El narrador establece un paralelismo entre el hecho de poner en marcha su imaginación al hilo de la contemplación del fuego con elementos del mundo de la iniciación: magia, rituales, supersticiones; que sirven para potenciar el componente fantástico de ese acto del narrador:

Y así, situados, el fogaril enfrente, te invité a contemplarlo con el ánimo libre de prejuicios, los ojos bien abiertos y los oídos atentos a mi palabra: pues yo no sé todavía si es ella la que saca las imágenes del fuego, o el fuego el que me hace hablar: en todo caso, y como habrás advertido, entre las llamas y mis palabras existe una relación de naturaleza más bien desconocida que me hace recordar, y pensar en consecuencia, que estamos llevando a cabo con relativa tranquilidad, o al menos sin temor ni temblor, un acto religioso que en otros tiempos requería la presencia de los druidas y de las hoces de oro, la reconditez de una caverna o por lo menos la proximidad del cielo, y al que sólo podían asistir los iniciados o las estirpes reales, si no querían morir (pág. 121).

El espacio en la narración enmarcada no tiene una configuración concreta y uniforme. Se puede expandir o reducir atendiendo a criterios del narrador, según exigencias implícitas y subjetivas de la narración que respondan al tono fantástico de lo que se nos cuenta; pero todo ello se explica dentro del juego de la narración: así, el espacio se amplía cuando el Cónsul de Inglaterra, Flaviarosa, Metternich, Chateaubriand, la Condesa de Lieven, Marie, Nelson, Agnesse, Nicolás y Lady Hamilton están reunidos, antes de debatir la necesidad de buscar un rey para Francia. Aunque al final, como en este caso, el efecto de lo fantástico se ha visto reducido al hallar una explicación al mismo ajena al fenómeno fantástico:

En cuanto al aire, algo había acontecido, sí: como si aquellos ámbitos, de pronto, se hubieran ensanchado, y el cielo profundizase más arriba, pero no hay que alarmarse: seguramente se trataba de alteraciones en la percepción causadas por el vino (pág. 280).

Hay otros pasajes en los que al espacio le sucede todo lo contrario: se reduce, a tenor de motivaciones de la narración suscitadas por palabras o reacciones de algunos personajes; como cuando, ante la petición de Chateaubriand anteriormente expuesta, el Cónsul de Inglaterra propone la invención de un rey para Francia ante la ausencia de la persona apropiada:

Hubo un silencio, el ámbito se redujo al tamaño aproximado de una alcoba, y llegó a los oídos de todos un fragmento de la copla veneciana que estaba cantando Agnesse. Habían encendido ya las velas y las antorchas, pero Agnesse quedaba en segundo término de las luces movedizas, y la canción temblaba con las llamas. Probablemente a causa de este incidente musical, nadie rió ante la aclaración del cónsul, o a nadie preocupó demasiado, pero no fue olvidada (pág. 281).

También suceden, como se acaba de ver, interrupciones y superposiciones de unos espacios en otros, que llegan a motivar las iras de Ariadna: “¡Esta imbécil...! ¡Ocurrírsele cantar ahora!” (pág. 281). Pero el narrador le explica que la Realidad es imprevisible -la de la vida y también la realidad de la novela- y que no se somete jamás al tiempo natural de la Historia (pág. 281).

Ruiz Baños considera que la transformación del espacio en la obra de Torrente, como por ejemplo la conversión de la isla de la Gorgona en un navío, “es la metáfora desrealizante y relativista que *ironiza* la realidad, desde la sustancial relativización del concepto de *deshumanización* [sic] artística, que paradójicamente *crea* [sic] la realidad del mundo autónomo novelesco” (2005: 77). De este modo, añade, “los conceptos de *mímesis* y *realidad* [sic] quedan absolutamente relativizados también en la novelística de Torrente Ballester como ocurre en Cervantes, cuyo propósito paródico ha llevado [...] a su extremo lúdico ya en *La saga/fuga de J.B.*” (2005: 77).

4.12. EL LIRISMO

Darío Villanueva valora que *La Isla de los Jacintos Cortados* “es la historia de un fracaso amoroso, de una fallida seducción por medio de la palabra. Hay un tono lírico y

melancólico que impregna, desde ese primer escalón del relato, todos los demás, y el propio frenesí inventivo del narrador [...] se explica por el intento desesperado del protagonista masculino de conservar a Ariadna” (1981: 123).

Precisamente, la presencia del elemento lírico es, para Villanueva, el detonante que diferencia esta novela de *La saga/fuga de J.B.* y de *Fragmentos de Apocalipsis*, las dos novelas con las que más se ha relacionado, seguramente por ser las integrantes de esa supuesta y ya mal llamada “trilogía fantástica”: “Y este estrato profundamente lírico de *La Isla de los Jacintos Cortados* -algo tampoco ajeno a toda la literatura anterior de Gonzalo Torrente Ballester- no sólo es la última razón de su estructura y de su verdad poética, sino el rasgo que la individualiza frente al tono preferentemente épico de sus sagas colectivas de Castroforte del Baralla y Villasanta de la Estrella” (1981: 123).

En esta novela, Torrente utiliza una segunda persona evocativa, cercana a la memoria y propensa a la evaluación de los recuerdos, que crea un clima de ensueño en el que esos recuerdos pueden confundirse con los delirios o la ficción, como sucede en este pasaje en el que el narrador se dirige a Ariadna:

Ahora estoy en mi habitación antigua, en la casa de Claire, en la que tú estuviste tantas veces, en la que has hablado tanto, y llorado. Como voy a marchar pronto, ya lo contemplo con nostalgia anticipada, ya vivo con la tristeza del que le ha dicho adiós. Me interrumpo, levanto la cabeza, queda en el aire la mano con la pluma, y dejo que la mirada transite por lugares y cosas, tu asiento junto al mío y el rincón en que te refugiabas cuando venías silenciosa y un poco enfurruñada: acomodada en el suelo, con los brazos cruzados sujetabas las piernas debajo de las rodillas, y estabas a lo mejor una hora con los ojos cerrados, pero tu pensamiento se espejaba en el rostro, a ratos sonriente, a ratos apenado (pág. 309).

El lirismo se obtiene a través de la sensibilidad del autor que fija su mirada en los más pequeños detalles para describirlos poéticamente: “[...] de ver cómo el otoño se metía en el tiempo, se apoderaba una a una de las hojas del bosque [...]” (pág. 38). Esa sensibilidad expresiva acerca a Torrente al estilismo, que da preferencia a la palabra como esencia de la construcción de la narración y no como instrumento de transmisión de ideas o determinadas estéticas -como la fantástica, en el caso del autor-. Podríamos afirmar que no es nada habitual la práctica de esta opción expresiva por parte de Torrente, y de hecho, en *La Isla de los Jacintos Cortados* es la primera vez que cultiva esta forma expresiva cercana a la poesía por su intensidad verbal y su emotividad

semántica y conceptual, aunque a veces la ambientación poética de las escenas se puede quebrar abruptamente con la irrupción de alguna palabra que está fuera de lugar en ese contexto de significación estética:

Saqué del barquichuelo el equipaje; ellos se embarcaron y se fueron. Quizá haya oído reír. La noche les pertenecía a su modo; al mío, también me pertenecía a mí. (De que te cuento esto ahora, anticipadamente, puedes deducir que, durante aquellas horas, no escribí ni una sola palabra en estas páginas. Vinieron a estorbarme aquellos dos; aun habiéndome dejado solo las horas de la tarde, su paso y sus palabras había desbaratado mi intimidad, la habían sustituido por horas de desconcierto. Me había golpeado, sobre todo, la vulgaridad de la pareja: como que él llegó a decirme en voz no demasiado baja: "Es que queríamos joder, mi chica y yo".) (pág. 309).

El anhelo amoroso y de conquista del narrador hacia Ariadna impulsa el tono lírico de su expresión. *La Isla de los Jacintos Cortados* es, esencialmente, una novela de amor en donde, como consecuencia de ello, se nos ofrece a un Torrente hasta ese momento desconocido: un Torrente autor de una prosa poemática, atenta a la delicadeza lingüística, más cercana que nunca a la sensibilidad del estilista porque está escrita para llegar al corazón de una mujer a la que el narrador desea enamorar.

Por ello en el marco de la presencia amorosa, no tienen cabida el humor y la ironía, pues no encajarían en el ambiente creado por la sensibilidad lírica del autor. Como es lógico, esos detalles suceden más en la historia que el narrador cuenta, en la que hay elementos como el sexo, la política y la religión, que sí dan lugar al tratamiento de la desmitificación, el humor y lo grotesco, a los que nos tiene acostumbrados Torrente.

4.13. ¿FIN DE LA TRILOGÍA FANTÁSTICA?

Una vez que hemos realizado el estudio continuado de las tres novelas extensas de Torrente Ballester, consecutivas en su publicación, que han recibido la etiqueta de "trilogía fantástica", nos proponemos explicar ahora por qué nos parece inadecuada no la definición, sino la decisión de agrupar a estas tres obras bajo tal membrete.

La primera razón parece evidente: antes de esta trilogía fantástica Torrente ya había publicado otra novela de importante carga fantástica, *Don Juan*, por tanto en su momento de conclusión, ya no resulta adecuada la denominación de "trilogía

fantástica”; y después de esta trilogía llegarán más novelas fantásticas: si bien en mayor o en menor medida, todas las que abordamos en nuestro estudio. ¿Por qué, entonces, especificar lo fantástico sólo para *La saga/fuga de J.B.*, *Fragmentos de Apocalipsis* y *La Isla de los Jacintos Cortados*? A primera vista nos parece que la denominación responde a la arbitrariedad. Hacemos el esfuerzo de plantear algún punto en común entre esas tres novelas y sólo se nos ocurre el metaliterario -de manera un poco forzada, dado que resulta mucho más claro en las dos últimas novelas que en *La saga/fuga de J.B.*- y en la situación del escenario en un lugar imaginario -pero esto lo repite Torrente en novelas que están fuera de esa “trilogía”: por ejemplo *La Princesa durmiente va a la escuela*, *La Rosa de los vientos* o *Las Islas Extraordinarias*-. Por otra parte, los saltos en el tiempo de la acción de esas tres novelas ya estaban presentes en *Don Juan*. No encontramos, por tanto, una teoría que justifique con suficiente solidez la inclusión de *La saga/fuga de J.B.*, *Fragmentos de Apocalipsis* y *La Isla de los Jacintos Cortados* en una específica y exclusiva “trilogía fantástica”. Las tres son novelas fantásticas, sí, pero no en menor medida que muchas de las novelas que se abordan en este estudio.

La autora de tal denominación es, como ya hemos señalado anteriormente, Alicia Giménez. Ella misma reconoce que las tres novelas no conforman el mismo tipo de trilogía que la de *Los gozos y las sombras*, puesto que en ésta todas las novelas forman un conjunto seriado, mientras que en la serie fantástica ninguna novela es la continuación de la anterior ni tampoco comparten argumento ni personajes, y justifica hablar de una trilogía fantástica por “el intercambio y la interrelación de los planos de la realidad y la imaginación en una localización difusa, generalmente inventada, en donde una trama argumental poco dibujada funde mitos, leyendas, historia real, peculiaridades humanas, pensamientos y experiencias personales con puras invenciones y sueños” (1981: 81). Nosotros encontramos esta justificación fácilmente objetable: la localización del espacio del marco narrativo de las tres novelas es inventado, pero no difuso, pues al menos en dos de ellas -*La saga/fuga de J.B.* y *Fragmentos de Apocalipsis*- procede de un inspirado referente gallego. Y aún reconociendo un espacio difuso -además de inventado- podemos hablar de las imprecisas e imaginarias localizaciones de *La Princesa Durmiente va a la escuela* y de *Las Islas Extraordinarias*. En cuanto a la presencia de mitos y leyendas, ya aparecen en *Don*

Juan y se repetirán en *Dafne y ensueños*, al igual que la confusión de lo vivido y lo soñado.

Alicia Giménez propone que la denominada “trilogía fantástica” podría llamarse también “paródica”, “por la intención que hay de hacer un acercamiento crítico-humorístico a distintos tipos de géneros novelísticos” (1981: 81). Sin embargo, las parodias históricas de *La princesa durmiente va a la escuela*, *La rosa de los vientos* y *Crónica del Rey Pasmado*; las parodias de la literatura de ciencia ficción y de espionaje de *Quizá nos lleve el viento al infinito*; la detectivesca de *Las Islas Extraordinarias* y la policíaca de *La muerte del decano*, todas ellas publicadas posteriormente, lastran también la fortuna de una “trilogía paródica”.

A favor del encuentro de puntos comunes entre *La saga/fuga de J.B.*, *Fragmentos de Apocalipsis* y *La Isla de los Jacintos Cortados* está lo ya señalado por Amparo Pérez Gutiérrez, y es la incursión de “elementos de un nivel de ficción [...] en otro, lográndose efectos fantásticos” como fruto de “la aparición de personajes del presente narrativo en el pasado ficticio y legendario y viceversa” (2005: 9). También afirma que en la trilogía “la narración presente (y el presente) influye en la pasada, y también la pasada influye en la presente” (2005: 9) -una caracterización que se nos antoja necesitada de mayor precisión para justificar la existencia de lo fantástico en esta triada de obras excluyendo el componente en otras del mismo autor-; y que las tres novelas comparten “la confusión de lo real y lo ficticio, de lo soñado y lo vivido” (2005: 13), pero esta coincidencia tampoco nos resulta suficientemente justificable, ya que estos rasgos que Pérez Gutiérrez indica también los encontramos con facilidad en muchas de las novelas que están fuera de esa “trilogía fantástica”. Pone como ejemplo el viaje que el narrador y Ariadna realizan de manera incorpórea, en “espíritu y voz” a la Gorgona en *La Isla de los Jacintos Cortados* mientras sus cuerpos permanecen en la isla que da nombre a la novela (2005: 13). Saltos al pasado pueden observarse -si bien sin mantenerse la escisión del cuerpo y el alma, pues esto ya sí es un rasgo definitorio de la fantasicidad del tiempo en las novelas de la trilogía- en los que realiza el mítico seductor que protagoniza *Don Juan* y también Gonzalito en su traslado a los prolegómenos de la batalla de Trafalgar en *Dafne y ensueños*. De manera que aceptamos, aunque con reparos, el ejemplo que Pérez Gutiérrez elige para justificar sus argumentos, aunque no las argumentaciones en sí mismas.

También señala que *La saga/fuga de J.B.* y *La Isla de los Jacintos Cortados* “presentan una ficción en primer plano del presente narrativo, que contiene otra en segundo plano o del pasado histórico-legendario” y que *Fragmentos de Apocalipsis* sigue un procedimiento similar con el añadido de las secuencias de un futuro ficticio (2005: 14). A este caso se nos ocurre plantear una objeción: la presencia del marco caracterizado por un presente narrativo de carácter “real” y un pasado histórico-legendario también se encuentra en *Dafne y ensueños*. En nuestra opinión, sólo las visiones del tiempo futuro que comparten Bastida en *La saga/fuga de J.B.*, Cagliostro en *La Isla de los Jacintos Cortados* y Samaniego en *Fragmentos de Apocalipsis* supondrían un nexo de unión, si bien de carácter puntual -ya que sólo afecta a un registro muy específico de uno solo de los aspectos de lo fantástico: el uso del tiempo-exclusivo de las tres novelas.

Pérez Gutiérrez insiste en el uso fantástico del tiempo como punto de unión de las tres novelas y así, considera que en la trilogía “se rompen los límites temporales narrativos y se altera el devenir cronológico por la simultaneidad de tiempos ficticios” (2005: 14). Explica que esa simultaneidad en las tres novelas “se lleva a cabo por la intercomunicación de dos o más niveles ficticios convencionalmente separados, al aparecer elementos de un nivel de ficción en otro, y produce efectos fantásticos pues aunque algunas veces se justifica como producto de la imaginación de los personajes, situado en un grado inferior de realidad, otras veces, en momentos clave de la narración, los seres y sucesos del pasado (o del futuro) recreado o imaginado por los personajes del presente cobran realidad en la acción del presente narrativo” (2005: 14); y añade que en las tres novelas “personajes históricos y ficticios se presentan en un mismo plano de realidad y se lleva a cabo una irónica reflexión sobre la transmisión distorsionada de sucesos y personajes “históricos” (2005: 15). Insistimos en que esta aplicación la repite Torrente en *Dafne y ensueños* cuando Gonzalito y los personajes históricos de la batalla de Trafalgar comparten plano narrativo. Pérez Gutiérrez considera que los núcleos de ficción en segundo grado de las tres novelas de la trilogía “son construidos por sus narradores partiendo de un pasado histórico que se da como real y que es una mezcla de ficción y realidad histórica” (2005: 15) y en esas mismas ficciones de segundo plano de las tres novelas encuentra similitudes en dos niveles de parodia historiográfica:

1) “En torno al pasado histórico que se da como real en cada novela (parodia de la historiografía de la primera Tabla Redonda en *La saga/fuga de J.B.*, y del pasado “documentado” del que parte el narrador en *La Isla de los jacintos Cortados*” (2005: 15).

2) “En torno a sucesos y personajes histórico-reales, que actúan o que se hallan representados y aludidos en la ficción” . Cita como ejemplos las parodias de las diferentes etapas de la historiografía gallega-jacobea, masónica, progresista y autonómica en *La saga/fuga de J.B.*, la parodia de la historiografía jacobea en *Fragmentos de Apocalipsis* y la parodia historiográfica de legitimistas como Chateaubriand y Metternich y de la Europa de Napoleón en *La Isla de los Jacintos Cortados*. Además, termina, “el primer plano de parodia de la historiografía expresa la transmisión de mitos histórico-políticos hasta la actualidad (Galvano della Porta en *La isla de los Jacintos Cortados*, J.B. en *La saga/fuga de J.B.*, los vikingos y el rey Olaf en *Fragmentos de Apocalipsis*) que cumplen una paradójica función redentora/destructora” (2005: 15).

Mariano López López encuentra también un rasgo común a las tres novelas, y es que en todas ellas “los mundos irreales se independizan y substancializan la metáfora; ya no remitirán a nada”; por ello Castroforte se desgaja de la tierra, se eleva y se convierte en mito; la ciudad construida con palabras que es Villasanta de la Estrella resulta al final de la novela destruida con las palabras de su propio mito: el del Apocalipsis; y finalmente La Gorgona se transforma en un navío (1992: 299). Sin embargo entendemos que, según el razonamiento de López Lopez, sería más ajustada la denominación de trilogía “del mito” y no “fantástica”, que sigue sin convencernos. Y además, como ya hemos indicado, Torrente no dejará de abordar el mito y la desmitificación a partir de estas novelas, ni muchísimo menos.

Sagrario Ruiz Baños ahonda en la polémica cuando se muestra partidaria de hablar de una “tetralogía poética” que sume a *Dafne y ensueños* a las novelas de la trilogía fantástica (2005: 75). Cree que en todas ellas es común una “parodia de lo real, que se proyectará especularmente sobre su propio mundo autónomo novelesco: el mito y Galicia como espacio y tiempo son vistos por Torrente desde una perspectiva especular múltiple y lúdica que necesitará unos modos especiales de narración: los estrictamente poéticos, alusivos o metafóricos [...]” (2005: 75). Nos parece una afirmación

inadecuada porque no entendemos que Galicia esté presente en *La Isla de los Jacintos Cortados* -esta es, por cierto, otra diferencia que rompe la pertenencia de esta novela a la trilogía, pues valoramos que ni su escenario “real” ni el fantástico remiten a un referente gallego, al contrario que las otras dos- y porque tanto el adjetivo “poético” como la justificación que ofrece Ruiz Baños nos resultan insuficientes porque esos mismos procedimientos -muy bien explicados por Ruiz Baños- los emplea Torrente en otras novelas aunque no tengan el mito y Galicia como referente, por ejemplo *Quizá nos lleve el viento al infinito*. Tampoco el hecho de que las tres novelas compartan un escenario inventado en cada caso nos parece suficiente para agruparlas en una “trilogía fantástica”, puesto que sin ir más lejos tenemos el reino de Minimuslandia de *La Princesa Durmiente va a la escuela*. Por otra parte, por “parodia de lo real” -otra expresión que requeriría una mayor precisión- pueden entenderse otras novelas del autor como la recién citada *La Princesa durmiente va a la escuela*, *Crónica del Rey Pasmado* o *Las Islas Extraordinarias*, pues qué puede resultar más real que el poder político desmitificado en unas novelas que parodian la Historia -en los casos de *La Princesa Durmiente va a la escuela* y *Crónica del Rey Pasmado*- y la intriga detectivesca, como sucede en *Las Islas Extraordinarias*.

Ángel G. Loureiro se atreve a señalar en un artículo algunos puntos comunes en sólo dos de las tres novelas: *La saga/fuga de J.B.* y *Fragmentos de Apocalipsis*. Entre ellos destaca la parodia del estructuralismo como forma constructiva de la novela focalizada en las teorías de autores como Propp y Lévi-Strauss que Torrente conoció durante su estancia de profesor en Albany, y que aparece sobre todo en *La saga/fuga de J.B.* (2004: 48-49). Asimismo, considera que Torrente da un paso más en lo referente a este aspecto con *Fragmentos de Apocalipsis*, al escribir “una obra profundamente autorreflexiva cuya creación se inicia precisamente rechazando numerosas ideas centrales de la novela tradicional, por ser poco adecuadas para la elaboración de la novela que el escritor-diarista va creando delante de los ojos lectoriales en un proceso abierto y frecuentemente auto-cuestionador”, y añade que “si *La saga/fuga de J.B.* parodia el estructuralismo, *Fragmentos de Apocalipsis* se hace cargo de ideas que suelen ser acogidas bajo el membrete del post-estructuralismo” (2004: 49).

En otro trabajo más reciente, Loureiro subraya que si se pretende integrar a las tres novelas en una trilogía, no debería ser el criterio fantástico el determinante para ello

porque las tres comparten preocupaciones estéticas comunes como “la hegemonía del juego como forma de creación, la autorreflexión sobre la construcción de un relato (sea éste histórico o novelesco), el proceso de escritura de una novela y la tematización del papel del lector” (2010: 90). Por ello, propone que en realidad es la ironía el hilo conductor de las líneas autorreflexivas de las tres novelas, pero una ironía en un sentido amplio del término que abarcaría la metaficción como una expresión singular de la ironía, y también “al cuestionamiento dentro de una novela de los modos narrativos con los que se construye la historia como registro cuestionable del pasado (por ser siempre, de un modo u otro, un relato verbal), como construcción que puede ser fácilmente manipulable” (2010: 91) y cree que Torrente “contrarresta la ironía con el juego” (del cual los elementos fantásticos son una manifestación importante)” (2010: 91).

Ignacio Soldevila también coincide con el primer artículo citado de Loureiro cuando encuentra concomitancias puntuales entre *La saga/fuga de J.B.* y *Fragmentos de Apocalipsis*: “el arte de la fuga y la teoría cíclica de los mundos y la historia” (2001: 465) pero también, por otra parte, entre *Fragmentos de Apocalipsis* y *La Isla de los Jacintos Cortados* “fisuras en el continuo espacio-tiempo por las que se podría acceder a otros mundos paralelos o a otros tiempos” (2001: 523). Sin embargo, cree que el procedimiento del salto temporal llevado a cabo por Torrente en estas dos últimas novelas difiere bastante: si en *Fragmentos de Apocalipsis* “el paso de un mundo a otro se fundamentaba en la existencia de mundos paralelos pero desfasados cronológicamente, en [*La Isla de los Jacintos Cortados*] la penetración en el pasado -el de la historia y circunstancia de la invención de Napoleón- se realiza por simple acto de magia, como ya advierte su subtítulo” (2001: 466). Es decir, que los saltos espaciales y temporales reciben un tratamiento encuadrable en lo fantástico y también en lo extraordinario en *Fragmentos de Apocalipsis* y en lo maravilloso en *La Isla de los Jacintos Cortados*.

Por otro lado, Estévez Valiñas considera también problemática la denominación de “trilogía fantástica” a estas tres novelas, atreviéndose incluso a considerar inadecuado adscribirlas a lo fantástico, por las siguientes razones:

- 1) La complejidad de la estructura de las tres novelas de Torrente excede el simple esquema de la definición de lo fantástico y sus distintas categorías (2004: 103).

2) Torrente no presenta en tales novelas un mundo realista en el que se produzca la irrupción de lo sobrenatural que provoque una conmoción en los personajes y en el lector sino que, al contrario, nos ofrece un escenario mítico: Castorforte del Baralla en *La saga/fuga de J.B.* o Villasanta de la Estrella en *Fragmentos de Apocalipsis* (2004: 103).

3) A juicio de Estévez Valiñas “la manera de presentar los acontecimientos sobrenaturales o insólitos que tienen lugar en ese mundo no se corresponde con la manera en que se presentan los acontecimientos extraños en lo fantástico” (2004: 103). Cree que en las novelas de Torrente, “esos acontecimientos pasan a lo sumo por asombrosos, extraordinarios, pero sin causar en los personajes una inquietud o un escándalo que les haga replantearse su concepción de los límites de lo real” y que, de hecho, “el lector se encuentra con que los límites de lo real están desdibujados incluso para los propios personajes, de manera que lo insólito y lo sobrenatural se acepta sin mayor conflicto” (2004: 103), y pone como ejemplo de la afirmación la visita al médico del narrador de *Fragmentos de Apocalipsis*, en la que acepta con naturalidad que su pasado ha sido sustituido por el de Napoleón (2004: 103). Considera que la inmediata aceptación de este hecho nunca se produciría en un relato fantástico “sino después de un proceso de vacilación por parte de los personajes y no sin escándalo” y que, además, la escena no puede encuadrarse dentro del realismo porque dentro de lo fantástico un médico respondería con escepticismo (2004: 103). Nos parece que Estévez Valiñas integra la experimentación del narrador de sentir su pasado usurpado por el de Napoleón dentro de lo maravilloso, y que para él lo maravilloso resulta incompatible con lo fantástico. En nuestra opinión, lo maravilloso es sólo una derivación de lo fantástico y, pese a ello, se puede considerar perteneciente a lo fantástico también.

Al hilo del anterior ejemplo, Estévez Valiñas añade uno más: la confesión del Gran Copto al narrador de *La Isla de los Jacintos Cortados* de que posee un espejo que le puede permitir ser testigo de cualquier momento histórico. El narrador le pide ver el momento de su nacimiento y el Gran Copto accede a sus deseos. Considera de nuevo que la aceptación del prodigio es demasiado inmediata para tratarse de una novela fantástica y el lector, por tanto, debería dudar de ello. Así, Estévez Valiñas considera que “en lo fantástico se trataría siempre de establecer una continuidad entre el mundo del relato y el mundo real para que el lector se enfrente a los hechos extraños relatados

del mismo modo en que lo haría si se produjesen en su propio mundo” (2004: 104-105).

Por estas razones Estévez Valiñas considera que las tres novelas pertenecientes a la denominada “trilogía fantástica” no pueden catalogarse dentro de lo fantástico sino de lo maravilloso, y se decanta por hablar de una “trilogía maravillosa” (2004: 105). Ante tal determinación nosotros proponemos dos objeciones: la primera es que el investigador ha tomado unos ejemplos aislados que de manera razonable ha encuadrado dentro de lo maravilloso, pero en nuestro estudio nosotros hemos propuesto algunos otros que hemos incluido dentro de lo extraordinario y también de lo fantástico, como así hemos intentado demostrar, y sólo con la suma de los episodios de distinta naturaleza de lo fantástico se podrá decidir una valoración general acerca del procedimiento de lo fantástico que Torrente emplea en cada novela. La naturaleza metafictiva de *Fragmentos de Apocalipsis* y de *La Isla de los Jacintos Cortados*, por ejemplo, supone la justificación que convertiría muchos de los hechos de las novelas aparentemente maravillosos en extraordinarios, dado que parten de la imaginación del narrador y no de la naturaleza del mundo presentada en la novela por el autor y que conllevaría el origen y el desencadenante de todas las acciones. A veces no todos esos fenómenos fantásticos dependen del narrador, por supuesto, pero sí un buen número de ellos. La segunda objeción es que Estévez Valiñas excluye lo maravilloso de lo fantástico. No se trata, efectivamente, de la misma categoría, pero no hay que olvidar que lo maravilloso es una derivación que parte de lo fantástico, al menos según la propuesta de Todorov que trata de seguir nuestro estudio.

En resumen, creemos inadecuado hablar de una “trilogía fantástica” en la narrativa de Torrente Ballester porque lo fantástico apareció en su obra antes de *La saga/fuga de J.B.* y también, como vamos a ver a continuación, porque tiene todavía un largo recorrido por delante en la trayectoria del novelista gallego.

5. DAFNE Y ENSUEÑOS (1982)

La estructura de esta novela es un contrapunto de dos voces narrativas que se activan desde la perspectiva temporal de la madurez de un narrador: en primer lugar la de Gonzalito, que en los capítulos impares se encarga de la narración de corte fantástico y mítico fundamentado en el mundo de la ensoñación; y la de Gonzalo, quien desde los capítulos pares nos proporciona algunos pasajes acerca de su biografía, centrada en los recuerdos de su infancia y adolescencia que coinciden con los del propio autor, Torrente Ballester, aunque tales recuerdos resultan recreados y metamorfoseados de manera inconsciente por el paso del tiempo y la memoria.

Aunque los recuerdos del adulto discurren paralelos a las ensoñaciones del niño, Martínez Cachero asegura que “semejante deslinde no resulta fácil ni convincente en todas las ocasiones porque una misma atmósfera mágica e infantil impregna dichos elementos” (1997: 589).

Quizá los dos sucesos más significativos que se nos narran en *Dafne y ensueños* son la participación de Gonzalito en la estructura de la fallida batalla de Trafalgar con el fin de desvelar sus claves y de este modo proporcionar la victoria al bando derrotado, y su descenso a los infiernos –simbolizado en la Isla Negra- convirtiéndose en una metáfora de Orfeo para rescatar a Dafne, que sería la metáfora de Eurídice. Con ello Torrente quiere igualar la importancia de las dos visiones e interpretaciones de la realidad, tanto la de Gonzalito como la de Gonzalo. Debido a la autenticidad que Torrente reivindica para cada una de esas dos visiones, se produce un constante diálogo entre ellas. Por ello, por ejemplo, veremos cómo Torrente desmitifica el mito de Dafne mediante la humanización de su figura, encarnándose ésta en figuras femeninas que servirán para que Gonzalito comience la etapa de su educación sentimental.

Por tanto, *Dafne y ensueños* también es la novela de un mito, Dafne, cuya misteriosa seducción resulta tan poderosa que influye de la misma manera al Gonzalo niño y al adulto. De esta manera, Torrente quiere significar la importancia de una figura mítica tanto en el personaje que encarna la ficción como en el que se ocupa de la biografía y, así, destacar una vez más la dificultad de trazar la frontera entre la realidad y la ficción, la conciencia de sus influencias mutuas, o la problemática de situar el verdadero realismo en lo vivido o en lo soñado. La comparación y el contraste pueden ser los

métodos más eficaces de definición, pero en las novelas de Torrente esos contrastes terminan desapareciendo. En esas dificultades radica, como siempre, el juego de la novela. Pero como señala Becerra, esa suma de contrarios es sólo aparentemente imposible, pues el autor se sirve de la ironía para poder lograrlo (1994: 31).

Darío Villanueva se refiere a *Dafne y ensueños* como una obra en la que se produce “la alternancia de los recuerdos de la infancia y primera juventud del autor y una fábula poética y maravillosa” (1977: 54) y explica que “ese dualismo se nos revela como el mismo fundamento de todo el arte de Torrente Ballester, de su ironía cervantina, y aparece aquí encarnado en dos escenarios que se complementan: el mágico valle de Serantes -o de las Torres Mochas, en *Dafne y ensueños*- donde el escritor nació, y la racionalista ciudad departamental, trazada a escuadra por los ingenieros de Carlos III en pleno Siglo de las Luces” (1977: 54); y por ello nos recuerda que el propio Torrente consideraba a su Ferrol natal como “una ciudad lógica en un entorno mágico”. Como advierte Darío Villanueva en otro trabajo, esa casa de la infancia en Serantes resulta el lugar en el que Torrente fomenta su imaginación, al ser el reino de la libertad y de la naturaleza, así como también descubre en ella las narraciones orales de los corros ante el fuego; mientras que la ciudad, Ferrol, más racionalista, en la que se enmarcan las primeras relaciones sociales y es el ámbito de la escuela, de la lectura y del descubrimiento del teatro (1983: 26). Junto a Ferrol aparecen otros lugares como Santiago y Oviedo, entre otros. “El filtro que supone la visión de las cosas a través de los ojos del corazón” significa para Becerra que los recuerdos de Serantes se enmarcan en el mundo más íntimo de la fantasía, mientras que el relato retrospectivo de una vida en el que se encuentran los recuerdos de Santiago o de Oviedo pertenece al mundo de la realidad (“Algunos aspectos”, 2001: 121).

Janet Pérez considera que los planos de realidad y fantasía resultan “de absoluta e inseparable igualdad para el niño Gonzalito, puesto que todo procede de la palabra [...] coexistentes en el mundo mágico infantil, indiferenciado, donde pasado y presente son todavía un continuo ininterrumpido y todas las historias -documentadas, inventadas o soñadas- se reciben con idéntica credulidad” y por ello *Dafne* es para Gonzalito alguien tan real como los habitantes de su casa (2006: 42). Cree además que se trata de una obra autobiográfica, también, porque en ella Torrente reconstruye la combinación inseparable de realidades y ensueños que caracteriza cualquier infancia y adolescencia (2006: 43).

La lectura de esta novela permite una amplia libertad interpretativa debido a esa mezcla de los mundos real e imaginario. Para destacar ese juego, y para resaltar la importancia que puede tener en una biografía real una figura mítica, Torrente escoge a Dafne. Un mito participa de la ambigüedad, de la indeterminación y de la subjetividad a la hora de interpretar y de valorar la importancia de su figura.

El autor considera esta novela como “un intento de reconstruir mi infancia y mi adolescencia, sin descartar los elementos míticos y mágicos que existieron en ella, y dándoles forma fundamentalmente a estos elementos” (Suardíaz Espejo, 1996: 127).

Dafne y ensueños es una ficción autobiográfica de Torrente Ballester, y una de las más plásticas y bellas creaciones líricas de su autor. Tiene en común con otras creaciones suyas el ser una fusión de fantasía y culturalismo, pero en *Dafne y ensueños* tiene más peso que en otras novelas la base autobiográfica, si bien a partir de ella, ofrece una obra que sigue como todas las suyas una derivación libre y totalmente imaginativa. Como explica muy bien Carmen Becerra, lo que caracteriza a esta novela con respecto a las anteriores es que aquellas están escritas desde una instancia narrativa de ficción, mientras que *Dafne y Ensueños* está elaborada desde la instancia autobiográfica –en este sentido tan sólo se la podría relacionar con *El cuento de Sirena*. Pero, como señala Becerra, se sigue dando la misma interferencia de la fantasía en la realidad y viceversa (1994: 30).

Los ensueños a los que se refiere su título son el fruto de la fusión de los mundos real e imaginario que dan como resultado un nuevo mundo en el que cumplen el papel más destacado las divagaciones y ensoñaciones poéticas del narrador que protagoniza la novela, como ya hemos señalado trasunto del propio autor. Según Isabel Criado, “el mundo del ensueño existe [...] cuando el conocimiento de las cosas es suplantado por la afección o la captación emotiva de esa misma realidad, y quien relata pasa de mero espectador a protagonista” (1986: 106). De este modo “el narrador desplaza al personaje histórico o ficticio que ejecuta los hechos en el mismo momento en que su implicación le da naturaleza fantástica” (1986: 106).

En cuanto al mito, es bien conocida por todos su historia: Apolo, preso de la pasión por Dafne, corre tras ella a través de una pradera. Cuando Apolo está a punto de alcanzar a Dafne, ella, agotada, pide a Zeus que la transforme en laurel. Desde aquel momento, este árbol le entusiasmó y lo tomó como símbolo. Arrancó del tronco

algunas ramas y con ellas tejió una corona, queriendo así que el laurel fuera para siempre la grata recompensa por la que suspiraran los guerreros, los poetas y los artistas.

Dafne es, para Gonzalito, el prototipo femenino que resume el ideal de mujer, aquél del que emana como idea genuina todo lo que posteriormente le ha sido ratificado por la experiencia. Cumple así su función de mito. Pero en tanto en cuanto se nos muestra en la novela esa misma visión del mito como un personaje femenino más con el cual Gonzalito puede dialogar de igual a igual, ya nos resulta desmitificado puesto que el mito es una figura inalcanzable -si se alcanza el mito se convierte en realidad-. Vemos, por tanto, que Torrente repite el doble procedimiento de mitificación y desmitificación que ya empleara con su don Juan en la novela del mismo nombre. Ricardo Fernández Romero considera que “el Gonzalito que mira al pasado a través de la palabra servida por Dafne es mirado por el adulto Torrente Ballester en el proceso de la escritura autobiográfica, y éste, a su vez, es mirado, leído por los lectores a través del marco, ventana, que constituye el propio artefacto literario que se tiene entre las manos” (2006: 29).

Pero si algo queda fuera de toda duda es que *Dafne y ensueños* es un canto a la mujer, centrado en Dafne como prototipo, pero consolidado por la galería de personajes femeninos que en la novela aparecen. Sólo el narrador es el único personaje masculino verdaderamente relevante. Junto a él comparten protagonismo aquellas personas que resultan inseparables de sus vivencias: su madre, su abuela, su bisabuela Carmen, sus tías y sus primas. Atento espectador de las conversaciones de sus parientes femeninos, es también el único varón en la escuela ferrolana de doña Concha. Darío Villanueva ha detectado que “la mujer en *Dafne y ensueños* es, además de una ideación, una presencia intensa y, a veces, excluyente” (1983: 26). Por su parte, Julia Fernández señala que Dafne, además del mito, “es también a la vez, imagen de todas las mujeres que estimularon en Torrente la imaginación creadora. Así, el tema del mito [...] no es un simple ingrediente circunstancial, sino que vertebra y da sentido y unidad a toda la novela” (2000: 516).

5.1. UNA AUTOBIOGRAFÍA LÍRICA

Para Darío Villanueva, la originalidad mayor del autobiografismo de Torrente en el caso de *Dafne y ensueños* es que se trata de “una creación poética e imaginativa de envergadura” (1983: 26), a la que contribuye, además de su estilo, la línea de fantasía que convive con la de los recuerdos de Torrente, sobre todo en los capítulos impares en los que se alza la voz de Gonzalito. Ese narrador, Gonzalito, explica al comienzo de la novela qué son las Torres Mochas, el espacio mítico de sus ensoñaciones, desde la evocación. Las Torres Mochas se conforma como un escenario que vive un estado de constante metamorfosis, y en opinión de Becerra tal metamorfosis no se produce “porque sus propiedades físicas la provoquen, sino porque quien las ve, quien las vive, quien las sueña, las va transformando a medida que se pueblan de nuevas vivencias, de nuevas ilusiones: de *experiencia*” (“Algunos aspectos”, 2001: 119-120). Todo ello conlleva el empleo de la ficción, pues memoria e imaginación están entrañablemente unidas y recordar siempre supone un acto involuntario e inconsciente de invención, pues es imposible recordar los hechos tal y como sucedieron. La imaginación rellena los huecos que la memoria ha olvidado.

La autobiografía de Torrente está presente en el escenario de la novela, ocupado por Galicia -su lugar natal- y Salamanca -la ciudad en la que estuvo viviendo los últimos veinticinco años de su vida, y donde falleció en 1999-. A continuación vamos a mostrar un fragmento trenzado de material procedente de la memoria y a la vez tamizado por los requisitos de la ficción, en el que el lirismo cobra un significado importante:

Hay que decir el color de las piedras, color cambiante: oscuro, casi negro, en el invierno, y las piedras parecían sudadas; después de la humedad, verdeantes, y de un amarillo dorado en el verano. También importaba la luz, de cómo entrase dependía el efecto. Esto de ver cómo cambian las piedras conforme la luz se va o se viene, y conforme es su color, lo aprendí en el vestíbulo de las Torres Mochas, hasta ser catador de colores de piedras, viendo cómo la luz resbalaba en las superficies lisas, cómo entraba y se perdía en los huecos, cómo se iba marchando en los atardeceres, columpiaba en el aire, una canción que se aleja, y mientras había durado, aquello fuera una fiesta [...] Pues una de aquellas mañanas, en que lucía el sol, como era en el invierno, estaba bajo, y sus rayos, desde casi el horizonte, pegaban en las vidrieras verticales, y así, viniendo en esa dirección, entraban en el ámbito y golpeaban las piedras de las columnas, que parecían entonces encendidas con fuegos diversos, porque a esas piedras, que de nuevas son de un blanco un poco rosado, el tiempo de los siglos les va

sacando esos colores ocres, rojizos, a veces casi violetas, y sirenas, qué sé yo, que son los que encienden y arden con ese sol tales días de invierno. Las piedras de las Torres Mochas eran más uniformes, el granito gallego no multiplicaba hasta esas fantasías su color, pero, para lo que da de sí el gris, sus cambios no dejan de ser notables (págs. 16-17).

La distancia temporal en la que se encuentra el recuerdo facilita a la memoria la recreación imaginativa del suceso perteneciente al pasado y por ello, como resultado, debido al potencial creador de la imaginación, el lirismo adquiere una gran importancia expresiva. Para el narrador, el asunto de las Torres Mochas, “no es más que palabras” (pág. 16). El mecanismo de la memoria conlleva la confusión de los recuerdos y la difícil separación entre la realidad y la ficción. Los recuerdos aparecen aleatoriamente de forma imprevista y por causas desconocidas:

Allí, en las Torres Mochas, aprendí a sentir el espacio formado, el espacio con límites, y aunque a veces algún juego de torres me llame la atención y me llene de alegría, como las torres de Compostela y su baile en el aire húmedo [...]

Ayuda, sí, el color de la piedra, su gris inalterable. [...] (págs. 16-17).

Gonzalito llega a soñar que Dafne y él están encerrados en el castillo del Landgrave de Sajonia y también que paseó por las habitaciones que en su día ocupara Lutero más tarde, cuando llegó a conocer realmente el castillo. Así, el narrador crea un clima de “ensueño”, que luego es devuelto a la realidad con la mención recordatoria de Lutero.

Autobiográfico resulta también el tratamiento que hace el narrador de la figura del diablo, un personaje simpático en Galicia y uno de los grandes protagonistas de las historias orales -de carácter fantástico, por supuesto- que se contaban los vecinos de los pueblos y de las ciudades, tal y como ha manifestado Torrente en múltiples ocasiones. En *Dafne y ensueños*, esa utilización del diablo no resulta una excepción (págs. 18-19). La presencia del diablo es tan antigua para el narrador, que está muy unida al despertar de su conciencia en la infancia.

El narrador ofrece una visión sarcástica, simpática y entrañable del personaje del diablo en su niñez, aquí llamado Federico, a quien Gonzalito reconoce “querer a su manera” (pág. 20). Esa visión está a medio camino entre el lirismo -por la ensoñación del recuerdo y la recreación en la niñez y en la figura- y la desmitificación -por romper

con la tradición que siempre ha presentado al diablo como una figura siniestra y malvada:-

La verdad es que su apariencia no tenía gran cosa de diabólica: había que saberlo y fijarse mucho, pues, a primera vista, más semejaba un señor algo maduro demasiado preocupado por sus bigotes y al parecer olvidado de hacer daño a los demás. Sabía historias, y cuando yo [...] le chistaba, él dejaba su distracción, que era siempre mirar el vuelo de las moscas, se llegaba a la puerta, y yo me dejaba acariciar la frente, y el cabello. [...] ahora se me ocurre que acaso aquel diablo Federico sintiese necesidad, o al menos cierto deseo, [...] de tener un hijo. ¿Un hijo como yo? [...] lo cierto es que *únicamente a mí* acariciaba, y *sólo a mí* contaba historias de subterráneos y de gentes de tez oscura: ciertos caminos que aún acostumbra recorrer mi imaginación, me los enseñó él [...] De su mano, o siguiendo su huella, conocí varios monstruos marinos, los peligrosos jaguares y las cuevas profundas donde guardan los enanos sus tesoros. Era un diablo benévolo y divertido, aunque a veces un poco triste (pág. 16).

Torrente juega de nuevo con la realidad y la invención al hacer autobiografía para hablar de Los Corrales de Serantes, el barrio de El Ferrol donde nació en 1910, y mezclarlo con la ficción:

Lo de la tía Dafne no coincidió con la marcha de Dafne, ni con la estabilización de las Torres Mochas en la forma y estructura invariables con que continuaron existiendo hasta en el olvido y en el aire. Fue el año en que terminé el bachillerato. Estábamos en Los Corrales como todos los veranos, y yo andaba soñando con la Universidad, a la que finalmente no pude ir, porque no teníamos dinero. Fue también un poco antes de mi viaje a Muros, donde una conspiración familiar, presidida por los Dioses de la Intolerancia y de Aquí se Hace lo que Nosotros Queremos, intentó quitarme de la cabeza lo de estudiar Historia para dedicarme con toda el alma, y, por supuesto, con la totalidad de mi sustancia gris, a ganar la oposición al Cuerpo Pericial de Aduanas, cuyo uniforme se parecía bastante al de marino. [...] ¡Hay que ver lo que perdí, al no dejarme convencer por aquella Divina Cópula, que me sometió en Muros a la más implacable monserga acerca de mi porvenir, con prudentes escolios en que se me mostraba la escasa capacidad de mis progenitores para vivir en un mundo de toma y daca! [...] (pág. 27).

Torrente vuelve a emplear la autobiografía y la mezcla de realidad y ficción al construir un marco evocativo en el que recuerda la infancia:

Se marchó al día siguiente muy temprano, la tía Dafne, para coger el primer tren, y como traía dos maletines, la acompañé a la estación para ayudarle. Al despedirse me dio un beso. Y todo hubiera quedado así, en una especie de nube o de incertidumbre o de sueño en el que no se cree, pero del que se guarda la experiencia del momento en que todo ha cambiado ya; pero a Obdulia le dio por decir a los de la casa, [...] que si la tía Dafne había llevado a Gonzalito a dormir con ella, a juzgar por ciertos barruntos y de ser ciertas determinadas conjeturas, [...]. A Gonzalito nadie le dijo nada, no pasó de ese modo de mirar, en el que había miedo, un niño así va a condenarse, pero también algo de asombro acaso admirativo, y un escapar si le tocas, como si fuera el diablo, pero también un acercarse y rozarse, a ver si es el diablo de verdad y da calambres [...] Muchas de las preguntas que le había hecho Dafne, tenían algo que ver, por no decir bastante, con su deseo de llegar a escritor, [...] Gonzalito, al defenderse, se sentía apoyado por tía Dafne, por sus palabras, por su esperanza (págs. 30-31).

El narrador habla de sí mismo en tercera persona, como si la lejanía de sus recuerdos le impidiera verlos como si fueran suyos. Existe una relación de cercanía entre la memoria y la imaginación, así como la evocación puede favorecer –pues no siempre determina– el lirismo expresivo. Lo autobiográfico es visto desde el prisma de la ficción debido a la distancia temporal y, por ello, a la imposibilidad de reproducir con total fidelidad el pasado:

Me gustaría imaginar aquella mañana de San Antonio en que Gonzalo y Ángela se decidieron a ir de romería. [...] Una carretera angosta; a un lado, el monte, al otro, el río. Y, por lo que a la gente atañe, todos los componentes de un cuadro de costumbres, sin que faltasen la gaita y el tamboril, pues aunque el reloj no lo marcase ya, corría el siglo XIX. Había pasado, hacía poco, el cometa Halley: ¿influyó acaso su efluvio en el cuerpo o en el alma del rapaz esperado? ¡A saber lo que hay de cierto en eso de los astros y sus cabelleras! Gonzalo es bastante jacobino, lo que a él se le recuerda es la muerte del conde León Tolstoi, un escritor ruso del que se habla mucho, del que se lee algo. “El año que tú naciste murió Tolstoi”, me dijo muchas veces, y yo no sé si lo decía como queriendo dar a entender: “Ahí te quedó un hueco que podías llenar”. Pero no, no creo que se le haya ocurrido jamás, sino a mí *a posteriori*. Mi padre me hubiera preferido almirante (pág. 37).

En *Dafne y ensueños* no sólo predomina el estilo lírico, sino el tratamiento de asuntos poéticos a través de esa manera de contar, tales como la imposibilidad de la fidelidad del recuerdo cuando ha pasado mucho tiempo. Muestra de ello es el fragmento que acabamos de mostrar. Los datos autobiográficos de Torrente son la

vocación literaria del narrador y su fecha de nacimiento, 1910, que coincide con la muerte de Tolstoi y con la aparición del cometa Halley.

De manera que Gonzalo, el narrador de la novela, trasunto de Torrente Ballester, comparte con él la fecha de nacimiento: el 13 de junio de 1910. Lo autobiográfico en la novela va más allá: Torrente nació a las tres de la tarde de esa fecha en la habitación de su abuela Francisca, una mujer que, según ha contado el novelista en muchas ocasiones, hablaba a diario con Dios, tal y como se corresponde con el fragmento de *Dafne y ensueños* que podemos leer a continuación:

Caía el sol meridiano cuando ellos se detuvieron, y yo nací a las tres, en la misma habitación en que Francisca mantenía sus interminables diálogos con el Señor: una alcoba con puertas a la sala, una cama de hierro, negra con perillas doradas y guirnalda de flores diminutas a lo largo de los barrotes. Encima, una litografía de san José, con un san Pedro de Roma debajo y todos los caminos que convergían, a aquella plaza, desde los cinco continentes: caminos con caminantes, cada uno el suyo, vestidos de lo que eran, de comanches, de chinos, de hotentotes. El armario de cuarterones, el arca donde mi abuela guardaba los misterios, un quinqué, una palmatoria, una alfombra pequeña, una mesa de noche con el dompedro oculto, o, por lo menos, lugar para ocultarlo. Por las paredes, algunos cuadros más, quizá retratos. En ese lugar nací. Me sacaron a la sala, me acostaron en el sofá, porque no quedaban ya cunas donde hubiera tantas. Por haber nacido allí, me quisieron siempre mucho, aquellas mujeres, aunque mi abuela haya sentido preferencia por Álvaro, que llegó cuatro años después; aunque Jaime, el más pequeño, nacido en el veintiuno, las haya seducido a todas por lo guapo. Pero yo era el mayor (pág. 39).

También son autobiográficos los nombres y las fechas de nacimiento de los dos hermanos, ya fallecidos, de Torrente Ballester: Álvaro (1914) y Jaime (1921). El propio novelista, además, aclara que el valle de Serantes donde nació es, en la novela, el valle de las Torres Mochas. Datos como estos confieren la naturaleza autobiográfica y memorialística de una novela en la que, por otra parte y como indicábamos antes, el tono lírico es esencial. Tenemos otros ejemplos en los que podemos ver que el lirismo nace de la evocación lírica y nostálgica:

Algunas veces, en las páginas que llevo escritas y publicadas, saco a relucir (si vale) un viento fuerte que suena, música sin pauta, un poco loca, en los agujeros de una casa; pues en todas es el recuerdo del viento de Serantes lo que sugiere la imagen o lo que la sostiene, del mismo modo que me sirvió de término de referencia cuando me hallé metido en vendavales igual de ruidosos, de furiosos. [...]

Bajaba por el valle, desde La Bailadora, o entraba por la mar: ¡ay, éste era el que ennegrecía el haz de las aguas y amarilleaba la cresta de los salseros! Yo lo estoy viendo y oyendo, niño con miedo y sorpresa, detrás de los cristales, aquel invierno que vivimos en la Ribera, un poco más abajo de la casa de la abuela: el camino pasaba por debajo de las ventanas, ¡y al otro lado se estrellaban las olas y lo cruzaban de espuma! [...] (pág. 44).

Tiene *Dafne y ensueños* un leve tono costumbrista, pero le salva de ser un mero libro de memorias de los primeros años de la vida del autor su explícita carga fantástica, sobre todo la que aporta Gonzalito. Todo libro de memorias tiene una parte de ficción importante, pero en esta novela de Torrente -pues no debemos olvidar nunca que de una novela se trata-, esa presencia de la fantasía es mayor y más visible que en una autobiografía convencional. Pero tampoco podemos olvidar que en *Dafne y ensueños* ese material fantástico convive con algunos datos relativos a la biografía de Torrente. Por ejemplo el primer recuerdo del que Torrente tuvo uso de razón, cuando apenas contaba con dos años, que también aparece en esta novela en boca del narrador: la botadura al agua del acorazado España con la presencia de los reyes, el 6 de mayo de 1912 (págs. 48-49).

Torrente contó en innumerables ocasiones que, de no haber sido escritor, le hubiese gustado ser marino. Pero su proverbial miopía -con doce años ya contaba con seis dioptrías- se lo impidió. Esa vocación frustrada se nota en la manera en que, a lo largo de su obra literaria y en especial en *Dafne y ensueños*, ha descrito el mar y los trabajos de los marineros, como en las páginas referentes a la botadura del acorazado *España* y las siguientes.

Vuelve el novelista a mezclar autobiografía y fantasía cuando el narrador Gonzalo da cuenta del comienzo de su relación con Napoleón en la casa de los Corrales. En el siguiente fragmento, Torrente muestra con gran eficacia que la memoria es selectiva y que, por lo tanto, al seleccionar no cuenta toda la realidad, pues descarta fragmentos de la misma:

Por acontecimientos que pasaron y que no vienen a cuento, habíamos ido a vivir a una casita de Los Corrales, en La Ribera, de la que hablé: aquella que el ancho de una carretera separaba de la mar. Allí nació mi hermano Álvaro, y en ella estábamos cuando mi padre fue embarcado en el acorazado *España*. Allí empezó mi relación, pienso que ininterrumpida, y por supuesto original, mito

zarandeado por mi literatura, con Napoleón, pues mi padre tenía un arte destacado para mimarlo cómicamente, y era una de nuestras diversiones más reídas (pág. 60).

En otras ocasiones Torrente presenta un lirismo a través de una fantasía de carácter tenebroso o de una animación mediante imágenes libres y metáforas de elementos inanimados:

Nana le preguntó si el viento de la noche no le había cantado versos, y él respondió que no, que no había escuchado, el viento quedaba fuera como ajeno, y él había estado atento a las voces que emergen del silencio como oleadas oscuras, más difíciles de interpretar que las palabras del viento. Así la noche era como un gran libro, o como un vocerío (págs. 88-89).

Otras veces observamos la importancia de la narración oral, cuyas elipsis el narrador completa con su imaginación. El lirismo aparece trenzado con elementos de la biografía de Torrente tamizados por el barniz de la apertura imaginativa y de la ensoñación creativa -“La bisabuela murió con el siglo: cuarenta años de soledad orgullosa en las Torres Mochas, pagando cuentas a la Curia” (pág. 102)- cada vez que por ejemplo el narrador evoca sus recuerdos infantiles, como el suceso del puñal. El narrador Gonzalito no recuerda todo con la misma precisión y, al hacer un esfuerzo, inevitablemente inventa:

Ésta es la historia que oí contar muchas veces, y que también me contó, en parte y sin grandes variantes, el abuelo, alguna de aquellas tardes en que yo acompañaba su tristeza. El puñal -me decía- lo tiene en el arca tu abuela. Yo casi no lo recuerdo.” Algunas veces me entretuve en imaginar la escena, la tengo imaginada de distintas maneras, aunque siempre sin palabras, que no se me ocurrían. En una de ellas, el bisabuelo Juan se había quitado la guerrera, pero no el cinturón ni las espuelas, y la bisabuela Carmen vestía una bata emperifollada encima del camisón, el pelo recogido en bigudíes. Eran grandes los dos, empezaban a ser demasiado grandes, como alguna de sus nietas lo fue, grandes como fragatas, pero aún guardaban recíproca armonía (págs. 102-103).

Tampoco Torrente oculta un lirismo expresivo cuando habla del mensaje emergente de la tierra como madre, según el cual Dafne era su encarnación sutil, lo cual convertía a Dafne en un símbolo. Otros fragmentos en los que cobran importancia los elementos líricos son aquellos en los que el narrador se refiere a las fases de la inspiración y también cuando cuenta la historia de Marta y de Felisa, en la que no se sabe quién mató

a quién. Vuelve a recurrir a la autobiografía cuando cuenta que de niño aprendió la canción de la Marsellesa, igual que Torrente, así como también podemos detectar rastros de un lirismo estilístico cuando narra que sale de un sueño en el que Dafne ha sido robada. La plasticidad, la expresión sensorial y la descripción a base del cromatismo son tres rasgos esenciales del estilo de la prosa poemática, que ralentiza e incluso suspende momentáneamente el tempo de la acción narrativa. También pueden rastrearse huellas de lirismo expresivo en aquellos pasajes impregnados de un entusiasmo apasionado y juvenil, que motiva la exaltación poética (pág. 295).

De igual manera, y en razón de la formulación que acabamos de explicar, el lirismo se encuentra en algunas imágenes, por ejemplo cuando Gonzalito se pregunta: “Aunque ¿cómo será la muerte de una sombra? ¿Y sus dolores?” (pág. 182). Por otro lado, el elemento costumbrista de la novela está inserto en la tradición de la narrativa oral en las cocinas de las casas de los pueblos, costumbre que hoy se puede seguir encontrando en algunos pueblos de Galicia y de León, y en la novela aparece explícitamente referido en el capítulo “De cuentos y mendigos, también de amores y de libros“. Uno de aquellos cuentos que probablemente Torrente escuchó en su niñez, es el que aparece en la novela, el del navío San Telmo, barco adquirido a Rusia por el rey Fernando VII. Por su sensibilidad expresiva destaca también el lirismo del siguiente fragmento, en el que el uso de la segunda persona por parte de Gonzalito favorece mucho su tendencia a la ensoñación:

En los atardeceres, cuando pedazos de cielo lívidos se mezclan a las nubes oscuras, contra esa escasa luz la Isla se recorta como la silueta de algo sin volumen, y algún celaje colgado entre sus torres le dulcifica las aristas, blandura de vapores entre la piedra dura. Es hermética y está siempre vacía. Es compacta y sin embargo etérea. Se me ocurrió pensar que en ella se engendraban los vientos poderosos, pero tú sabes que son masas de aire caliente y masas de aire frío, un desequilibrio que mueve los veleros, o al menos así me lo explicaron. Dafne, estas lenguas de fuego me queman ya, yo no quiero ser más el rey de Dinamarca, la Isla Negra no existe, tampoco es cierto que me haya aventurado en tu busca, estoy soñando la verdad y lo confieso, no te rías de mí, no se me ocurre nada para volver a mi cama, sino acudir a ti como acudió a Dulcinea don Quijote. Es una ayuda amorosa que no avergüenza a nadie... Ciérrame los ojos y dime hasta mañana, como siempre (pág. 184).

En este fragmento, lo literario como elemento referencial resulta significativo. El propio mito de Dafne, como ya hemos indicado, comparte también esa raíz literaria y

mítica, sobre todo literaria, con los referentes de don Quijote y de Hamlet que aparecen en el fragmento, a la vez que sirve de alimento y excusa para las ensoñaciones de Gonzalito que forman parte de la biografía sentimental de Torrente. Vemos, por tanto, que el autor gallego se apoya en su descubrimiento emocional de la literatura como si fuera un mapa o un espejo para definir sus propias vivencias, todo ello a través de la escritura evocadora. Escritura, además, que se complace a sí misma, no porque Torrente se refocile en la recreación de su propio estilo, sino porque tal escritura se sabe como único instrumento para poder indagar eficazmente en dichas vivencias de Torrente y conseguir así sus propósitos.

5.2. AUTOFICCIÓN

En primer lugar, resultaría oportuno distinguir la autoficción de la metaficción. La primera de estas dos categorías se encuentra en aquellas obras en las que el autor ficcionaliza elementos de su biografía tomando la voz de un narrador que, aunque se trate de una figura pretendidamente artificiosa e impostada, guarda muchos elementos en común con el autor. Un ejemplo de esta modalidad sería *Dafne y ensueños* y, ya posteriormente, *Negra espalda del tiempo* (1998) y *Tu rostro mañana* (2002-2007) de Javier Marías. En cambio, la metaficción consiste en la incorporación y la reflexión sobre el artefacto novelístico dentro de la novela que se escribe. *Fragmentos de Apocalipsis*, *La Isla de los Jacintos Cortados* y *Yo no soy yo*, evidentemente serían las novelas de Torrente más apropiadas para incluir en esta modalidad, y también otras como por ejemplo *Novela de Andrés Choz* (1976) de José María Merino y *La velocidad de la luz* (2005) de Javier Cercas.

Dafne y ensueños sería, por tanto, la más clara contribución de Torrente Ballester al subgénero novelesco de la autoficción, si bien como ya hemos advertido el elemento fantástico juega un importante papel en ella. Una de las consecuencias que conlleva la práctica de este subgénero es la mezcla lúdica -no necesariamente humorística- de las instancias narrativas de la realidad y de la ficción, con el fin de buscar la complicidad participativa del lector, que no siempre encuentra fácil trazar los límites que las separan y de crear, a partir de la confusión de ambas fronteras, un nuevo artefacto narrativo que abarque a ambas.

Becerra valora que cualquier lector puede interpretar que *Dafne y ensueños* es una obra autobiográfica, a pesar de que la abundante presencia de ficción puede por sí sola anular el “pacto autobiográfico” -consistente, según Lejeune²⁵, en la coincidencia de las biografías del autor, del narrador y del personaje del libro- y, consecuentemente, apartarse del estatuto genérico de autobiografía (“Algunos aspectos”, 2001: 113). Pero como el lector de Torrente ya está acostumbrado a sus historias creadas por su fantasía desbordante y su ilimitada imaginación, a juicio de Becerra “el contenido ficcional de la obra no logra romper [...] el contrato de lectura entre autor y lector, pese a la evidente falta de veracidad de buena parte de la misma” (“Algunos aspectos”, 2001: 113) y de que nos advierta de muy distintas maneras que nos encontramos ante una de sus fantasías.

A pesar de todas estas afirmaciones, la valoración de *Dafne y ensueños* como obra autobiográfica parece que no es unánime. Ricardo Fernández Romero considera en un principio que, debido al fuerte componente fantástico de la novela, queda fuera de lo autobiográfico y que, como máximo, Torrente “renueva el “realismo autobiográfico” tradicional mediante un nuevo contrato con el lector que no elimina la credibilidad” (2006: 18). Pero más adelante se acaba rindiendo también a la consideración autobiográfica de la novela, matizando y ampliando sus primeras consideraciones: “lo aparentemente fantástico de esta autobiografía no está sino al servicio del propio trabajo autobiográfico, entendido éste desde una aguda conciencia de su naturaleza” (2006: 29) y añade que “el realismo autobiográfico [...] lo lleva Torrente Ballester hasta sus extremos, hasta parecer romperlo, pero regresa a él por esta vía inesperada, original, de experimentación” (2006: 29): de esta manera se inserta en la autobiografía lo fantástico en Torrente. Cree Fernández Romero que la operación que realiza Torrente es la de “aplicar los recursos para la construcción del efecto retórico de verdad, esencial para cumplir con ese “realismo autobiográfico” que el lector espera de una autobiografía” (2006: 29).

Janet Pérez recoge la variada denominación con que *Dafne y ensueños* ha sido calificada, y apunta algunos nombres: memorias, autobiografía novelada o novela autobiográfica, aunque reconoce que la simple denominación de “novela” ha sido la

²⁵ Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique* (París: Du Seuil, 1975), p. 14, recogido en Carmen Becerra: “Algunos aspectos de la autobiografía fantástica de Torrente Ballester: *Dafne y ensueños*”, en *Gonzalo Torrente Ballester, Madrid*, Editorial Complutense, 2001, pág. 112.

más repetida (2006: 34); más tarde se arriesga a definirla de este modo: “*Dafne y ensueños* es una autobiografía incompleta, por ello una memoria [...] memoria fantástica y hasta lírica, al igual que la infancia memorializada, pero infancia fantástica vivida, incuestionablemente” (2006: 38). Sin embargo, añade que, como novela de subgénero memorialístico, “*Dafne y ensueños* llega a su fin cuando sucede un cambio decisivo en las circunstancias del autor/narrador/protagonista” y lo sitúa en el punto en que “el niño fantasioso deja de ser niño y Dafne -parte esencial de esa infancia- desaparece con la adolescencia, no de manera dramática, sino disipándose poco a poco” (2006: 42). De este modo, “se esfuma todo lo que constituía el mundo mágico de Gonzalito, sus ensueños y su compañera soñada o imaginaria, en este caso sin advertir” (2006: 42). Aún con todo, Janet Pérez concluye que *Dafne y ensueños* pertenece al género de las memorias (2006: 48) porque cree que en ella “se produce la plena y específica identidad entre autor, narrador y protagonista” (2006: 45) dado que “el protagonista/narrador es también el autor” (2006: 47).

La principal aportación que hace Torrente con *Dafne y ensueños* al subgénero de la autoficción es la de impregnar la realidad novelística que pone en pie su obra de un fuerte halo poético a partir de su fabulación creadora. Son muchos los fragmentos de la novela en los que hemos encontrado esa intención autofictiva; muchos de ellos, relacionados con la creación de los personajes. El narrador habla desde la niñez y se refiere al futuro cuando habrá de inventar a Leporello, personaje de una de las más célebres novelas de Torrente, *Don Juan*, para el que se inspira en el diablo Federico. El narrador recurre a la intertextualidad cuando habla de ese diablo (pág. 20).

Es notable el sarcasmo del narrador cuando se refiere al poder de las palabras, un tema que trata desde la desmitificación y el escepticismo:

Lo metieron en aquel cuchitril de piedra por la apariencia de las rejas, que estaban como signo de las palabras, como pura metáfora. Nunca quiso enseñármelas, a pesar de nuestra amistad, pero el conocimiento de aquella oración, o lo que fuera, que había tenido virtud para retener a Federico en la holganza, en el recuerdo y en la melancolía, me hizo sospechar del poder invencible de las palabras, y este amor que les tengo, y esta confianza en su fuerza quizá me venga de entonces. Alguna vez le pregunté a Federico si no sabía algunas de las prepotentes palabras de verdadero diablo, que aniquilasen la potestad de las que tía Flora había recitado con la abuela, y él me respondió que la fuerza de las palabras era como la de los elefantes, y que lo que él podía mover con las suyas no

pasaba de elefante pequeño: de donde deduje que, pese al bigote tan cuidado y un poco encanecido, no debía de ser demonio de mucha edad, Federico, o, al menos, de mucha jerarquía (pág. 22).

También el narrador Gonzalo habla de la invención de *Don Juan*, de la construcción del personaje principal de esta novela y del mecanismo de la memoria (págs. 34-35). El narrador hace una crítica de unos versos de Vargas Vila que el autor, en una nota a pie de página, reconoce que influyeron al escribir un poema de *Don Juan*. Es un fragmento en el que apela a la complicidad del lector, pues es notable la intención lúdica e irónica con la que está escrito. Refiriéndose el narrador al citado Vargas Vila, escribe muy sarcástico en una nota a pie de página las siguientes palabras: “El demonio me lleve si, al releer esto, no resulta que estas frases atroces influyeron en el comienzo de mi “Poema de Adán y Eva” (*Don Juan*). ¡Qué sabe uno lo que escribe, cuando lo escribe!” (pág. 66).

Para escribir sus primeros relatos, el narrador reconoce haber buscado la inspiración en los héroes de la Revolución Francesa, y se pregunta si Lénutchka -personaje como ya sabemos de la novela de Torrente Ballester *Fragmentos de Apocalipsis*- no es en cierto modo deudora de ellos. En el siguiente fragmento, en el que desarrolla este asunto, Torrente mezcla de un modo lúdico la ficción y la realidad, a la vez que habla de otro de los grandes temas de sus novelas fantásticas: la multiplicidad de la identidad. Los héroes Iván y Tatiana se transforman en Boris y Sofía:

El tema de la Revolución rusa no fue de los que perdieron con el tiempo su interés y su valor de actualidad, sino que, con su transcurso, los fue incrementando, así como la curiosidad por aquello que resultó experiencia radical, si bien fallida: pero esto aún no se podía conjeturar, de modo que como tema vivo nos atrajo durante aquella década, capaz aún de suscitar pasiones encontradas, y secueces. Se tardó mucho tiempo, es cierto, en recibir informaciones fidedignas, y en un principio predominaron los mitos de un matiz o de otro, imágenes de perfección exagerada, otras simples disparates. Para una fantasía juvenil, era la Revolución una circunstancia que no sólo permitía imaginar sin limitaciones, sino que invitaba a hacerlo, aunque, en mi caso, toda suposición se acogiese al modelo lejano de la Revolución francesa, más conocida: pues algunos relatos inventé, entre mis doce y mis dieciséis años, en que el héroe se llamaba Iván y, la heroína, Tatiana, aunque en alguna ocasión se mudasen en Boris y en Sofía. ¿Será mi Lénutchka reminiscencia de ellos? (pág. 71).

Uno de los principios de la poética de Torrente es la verosimilitud, lo que explica en una de las frases que dice el narrador de esta novela y que con frecuencia se ha aplicado al propio novelista, como si la hubiese dicho en alguna entrevista o declaración informal: “[...] aun en mis mayores fantasías, fui siempre muy mirado con la verosimilitud y las proporciones” (pág. 124). También habla Gonzalito del poder de los sueños para cambiar la realidad y la ficción:

Y la única posible, en aquellas circunstancias, sería socorrerse con las metamorfosis del sueño, en los sueños todo se cambia en todo, el árbol en camino, la vida en muerte, y uno puede pasar rápidamente del sólido al gaseoso, niño en trance de heroicidad en vientecillo sutil, por ejemplo, que se esconde entre los Guacamuros y sus pavorosas partesanas. ¡Mira que usar aquellas armas anticuadas! Yo lo había leído ya, lo de partesanas, en una escena de *Hamlet*, no hacía mucho tiempo: “¿Le doy con mi partesana?”, dice Marcelo (acto I, escena I). Es uno de los momentos en que aparece la sombra del rey envenenado. También yo podía pasar como una sombra entre las partesanas, sombra de un rey augusto contra el que nadie se atrevería. Sentí que se me desvanecía la sangre de las venas, que se transparentaba la carne de mi cuerpo, y que de él, así de etéreo, emanaba una especie de luz que no era luz precisamente, vaya usted a saber lo que era, virtud, energía, ¿la fuerza misteriosa de los héroes? ¡Pues adelante! [...] (pág. 181).

Efectivamente, la ficción tiene tal poder que convierte en un escenario físico el material imaginado (pág. 181). Como indica Julia Fernández, existe una “concepción de la palabra como entidad creadora de mundos” a la vez que “se otorga calidad de real, de existente a todo lo imaginado: porque se imagina, es real; cuando se deja de pensar en ello, muere” (2000: 517). Unas páginas más adelante, Gonzalito establece un paralelismo entre el yo y Dafne, con don Quijote y Dulcinea: “¡Dafne, no me abandones! Don Quijote se encomendó también a Dulcinea” (pág. 183). Después, el narrador le habla a Dafne como si él fuera Hamlet, y le pide que le enseñe el cuerpo de Ofelia arrastrada por las aguas. De esta manera, vemos una incursión de una ficción ajena en la ficción de la novela. Gonzalito habla a Dafne dentro del sueño en un momento en el que se da cuenta de que está soñando y en el que descubre la extraña y contradictoria Isla Negra, que se nos describe poéticamente (pág. 184).

Torrente vuelve a hacer una autorreferencia irónica y lúdica a su propia obra al recuperar al mendigo- tortuga, uno de los personajes de *La saga/fuga de J.B.*, con una singular nota a pie de página en la que lo aclara: “El mendigo que acabo de describir,

ése del carro y el meneo, a quien llamé tortugo, aparece en unas páginas de *La saga/fuga de J.B.*, y tuve que inventar una historia de mendigos acosadores para meterlo en ella. Me alegro de haberlo hecho, y el tortugo me lo agradecerá desde el cielo de los mendigos, que los hay” (pág. 200).

Si realidad y ficción se necesitan y se alimentan mutuamente, la literatura también bebe de esa relación. La literatura, la ficción en general, también es real aunque pertenezca a otra esfera de la realidad. El poder de la ficción permite al narrador trasladarse a París:

Yo creo, para hablar con justeza, que jamás me propuse la cuestión de si aquello o cualquier otro texto que leía tuviera que tener alguna relación con la realidad, puesto que para mí era real, sin cuestiones. Lo que me permitió aquel libro fue, ante todo, meterme en París, no en sus barrios elegantes, en sus parques profundos, en sus bellas residencias o, al menos, no sólo en éstas, sino en las calles y en los zaquizamíes donde vivía el hampa (pág. 220).

El poder de la ficción aporta conocimientos que no se pueden adquirir con la realidad, y la comparación de ésta con la ficción resulta desfavorable para la primera:

Lo más posible es que no me haya importado su repulsa, poseído como estaba por el fantasma que la narración de Dostoievski me había metido en el alma, primera experiencia mía, no sé si última, de una mujer ficticia que suplanta a una mujer real en mi imaginación, y no digo en mi corazón, porque es evidente que, si bien es cierto que Nietoschka entretuvo mucho tiempo mi pensamiento, era ya lo bastante realista como para no enamorarme de un ensueño más o menos poético. Lo que sucedió fue que aquella Nietoschka, y otras mujeres de la literatura, me revelaron la existencia de unos modos de ser femeninos, o al menos de unas cualidades, que no encontraba luego en las pobres chicas vulgares de mi amistad: atractivas, probablemente, a causa de su figura, de sus ojos o de sus pechos, pero sin otro interés. Era difícil hablar con ellas, no decían más que tonterías. Y alguna de ellas, que no era tonta, como la que me había prestado el libro de Dostoievski, y con la que se podía hablar, carecía de atractivos (pág. 223).

El narrador también recurre al poder de la ficción para expresar la intimidad, y de la misma manera la utiliza para mentir (págs. 223-224). Gonzalito siente la palabra literaria como algo ajeno a él, que no le pertenece, al ser patrimonio de la ficción. En otras ocasiones, Gonzalito se servirá del mecanismo ficcional como una excusa para contar y participar en la Historia. De esta manera, el narrador se incorpora a la ficción

novelesca y se introduce en la Historia para participar en la batalla de Trafalgar y aportar una versión que, en su parecer, habría dado la victoria a Nelson:

Sin embargo, a pesar de las diferencias, incluso en las disconformidades, yo acostumbraba apoderarme de la personalidad de Julián, a meterme en ella, [...] y a visitar de este modo sus hazañas, con riesgo repetido de morir. Comprendí que no quedaba otro camino más que ése para llegar ante Gravina. Había un inconveniente, [...]: cuando Dafne me leía el capítulo en que la barca de Julián cruza “como una flecha” la bahía de Cádiz y aborda al *Príncipe de Asturias*, aparecía la palabra *guardamancebo*, cuya significación ignorábamos lo mismo Dafne que yo, y no había nadie a mano, por aquellas fechas, a quien preguntar o de quien informarse. *Guardamancebo*, cosa desconocida, incomprensible, [...] me impedía ascender a cubierta y comunicar al oficial de guardia la necesidad urgente en que me hallaba de ser recibido por el almirante. “Traigo pliegos reales”, tenía que decir. Pero el *guardamancebo*, como un bajío o como un remolino, retenía mi barca a unas brazas de la escalerilla como una fuerza que se opusiera al ímpetu de los remeros y al de mi voluntad (págs. 236-237).

El poder de la ficción llega hasta tal punto que lo que no se puede inventar no existe. La narración discurre al ritmo de su invención, y la imaginación no sólo ocupa un lugar importante para el novelista con respecto a la memoria, sino que ocupa el primer lugar. Sólo existe lo que es pensado; por tanto, los actos espontáneos que en el momento de ejecutarse se olvidan, por su propia naturaleza no quedan almacenados en la memoria. Entonces sólo puede “pensarse” la imaginación (pág. 239).

La autobiografía vuelve a estar presente cuando el narrador habla de algunas obras literarias de Torrente. “[...] mucho más adelante, tuve en ella mi casa, pasé en ella mi ceguera transitoria de aquellos años cuarenta y tantos, y allí escribí, casi a tientas, *Guadalupe Limón*, *El retorno de Ulises* y también *Ifigenia*” (pág. 240).

Pese a que *Dafne y ensueños* es, sobre todo, una autoficción, conviven también en la novela algunos fragmentos metafictivos. Hay momentos en que el tratamiento de la metaficción se acerca a las metanovelas de la escritura. Se advierte, por ejemplo, cuando queda patente que el narrador ocupa un nivel superior al de los personajes, y aquél está movido por una voluntad de querer contar en la que pueden reflejarse las dudas de Gonzalito acerca de si lo que quiere relatar es fruto de su imaginación en coherencia con sus hipótesis o de lo que le habría gustado que hubiese sucedido, en contraste con la operación del escritor realista, que recurre a la memoria a la hora de

narrar algo “real” y se mueve entre la duda de su pertenencia fiel a la realidad pasada o de su manipulación involuntaria a la hora de recordarlo (pág. 244).

El narrador aprovecha el poder de la ficción para utilizar la estrategia de Nelson. Lo que aquél no se inventa no existe. No se imagina a un público que aplaude su estrategia militar para poder cambiar el destino de la batalla, y, por lo tanto, esos aplausos no existen. No hay que olvidar que incluso la fantasía más desbordante se rige para Torrente por la lógica de la verosimilitud, que es quien la limita. Toda fantasía tiene pues, su contexto, y dependiendo de él puede resultar pertinente o no utilizarla en mayor o menor grado (pág. 249).

Por otra parte, el Almirante Churruca llega a la conclusión de que, hagan lo que hagan, siempre perderán la batalla de Trafalgar, como si tuviera una visión anticipatoria o visionaria de la historia; y esto también puede leerse como un signo desmitificador en su tratamiento por parte de Torrente, pues no es probable que un Almirante reconozca ante su ejército una imposible victoria contra el enemigo (págs. 250-251).

Dafne y ensueños es también una memoria de la educación literaria de su autor. Torrente muestra que la devoción de los religiosos hacia los clásicos y su recelo hacia los modernos sin justificación, era una muestra de su conservadurismo. El autor irá despojándose de todas estas enseñanzas juveniles, pues para él el inconformismo “era la raíz misma de la literatura” (pág. 274). Y este hecho le hace seguir leyendo para adquirir su propia opinión y su madurez como escritor y como lector. Y es en este punto, en cierto modo, donde surge la orientación imaginativa que guiará buena parte de su obra literaria: en esta novela se ve muy bien a través de la figura del narrador. Éste inventa para tener de lo que carece, y llega a inventarse una mitología céltica para resolver lo que no le gusta y satisfacer sus necesidades imaginativas y creativas (pág. 326).

Isabel Criado considera que la fusión que se da en esta novela de autobiografía y ficción no es aleatoria “porque precisamente la metamorfosis de la realidad en fantasía es la que genera la ficción. Y sobre tal mutación se asienta la teoría de lo fantástico en el texto del relato” (1986: 103-104). Añade que en *Dafne y ensueños* “los mismos hechos existen con realidad congruente o lógica en el recuerdo, hilo autobiográfico, y con realidad fantástica, indeterminada y cargada de subjetivismo, en el mundo del ensueño” (1986: 104).

5.3. LO FANTÁSTICO

En *Dafne y ensueños* hay varios sucesos relacionados con el campo de lo fantástico; entre ellos la mención del poder mágico y curativo de la brujería (pág. 118) o la personificación que el narrador Gonzalo concede a las sombras y, de esta manera, los objetos cobran entidades fantasmales (págs. 52-53). Pero para que el fenómeno de la personificación de lo inanimado se haga completo tiene que materializarse, evidentemente, en unas condiciones de espacio y tiempo que expliciten y concreten tal fenómeno.

En lo fantástico puede tener también cabida lo legendario, como cuando se nos habla de que el robo de unas campanas se relaciona con el fin del mundo o con una catástrofe (pág. 125). Del mismo modo, se permiten juegos con lo fantástico. Por ejemplo, cuando Gonzalo, el narrador adulto, rememora y nos explica el efecto que producen las llamas en la sombra de una pared:

[...] arriba, las llamas del fogón enviaban al techo las sombras movedizas y deformes de las manos del que hablaba cuando las alzaba por encima de la cabeza en un momento especialmente espantoso, o al menos asombroso, de lo que iba contando: la sombra se quebraba contra las vigas; pero, abajo, se perdía en la oscuridad de los rincones, o no sobresalía de la sombra del cuerpo, fija en la pared, casi inmóvil. Cuando la historia se contaba durante la cena, taza y plato en el regazo, era la cuchara de boj, alguna algo quemada por el mango, la que acompañaba con su ritmo la narración. Pero otras noches no se contaba nada: cuando el cochino no engordaba, cuando no ponían las gallinas, o había venido el raposo, cuando otras desventuras o menudencias domésticas, como que el gato había derribado el pote o se había comido unas parrochas (pág. 190).

Muestra de nuevo el poder de la imaginación y de los sueños, en un fragmento a medio camino entre lo fantástico y lo extraordinario, en el que recuerda plazas de militares de su infancia: “Pues por esto, o por lo que haya sido, de los graves, preocupados rostros de aquellos comandantes alrededor de una mesa, me quedaron los de Gravina y Churruca, los únicos, por otra parte, a quienes hice hablar en mi ensueño” (pág. 240). Por otra parte, lo sobrenatural religioso aparece cuando el narrador habla sobre *La Otra Vida* o el *Más Allá*, enlazando con la versión cíclica y postmoderna de la historia:

Creo que fue en aquel momento cuando me di cuenta de que, a pesar de mi ardid, a pesar de la asunción por mí de la personalidad de Julián, *la batalla de Trafalgar se había peleado en 1805, y todos aquellos comandantes estaban muertos*. Todos sabían, pues, el desarrollo de la batalla, aunque únicamente en parte los que habían muerto en ella, salvo en el caso, imaginé poco probable, de que en la Otra Vida o el Más Allá se les hubiera informado de los últimos trámites y de la final derrota. Esto no obstante, admitía la posibilidad de que *la batalla pudiera plantearse y pelearse otra vez*, aunque con diferencias en el planteamiento, precisamente, y en el desenlace; esto ante todo, pues, de otro modo, no valía la pena de repetirla. ¿A qué hacer morir nuevamente a tantos muertos? [...] (pág. 241).

Gonzalito da un salto temporal y espacial hacia atrás y se traslada a los prolegómenos de la batalla de Trafalgar, colocándose en presencia del propio Almirante Churruca, para proponerle a éste y a Alcalá Galiano y Gravina un plan de ataque que derrotaría la escuadra inglesa de Lord Nelson. Observamos notablemente el tratamiento que hace el narrador del tiempo con una visión cercana a lo extraordinario, aunque no nos atrevemos a insertarlo en tal categoría debido a la duda propia de lo fantástico que nos suscita, y por tanto, en este último espacio lo incluimos:

Caballeros, el plan que tendré el honor de exponerles, [...] no es producto de la improvisación, [...] tampoco de la curiosidad científica por averiguar lo que pasó, sino por el deseo de que la flota que Sus Señorías dirigen regrese a puerto con la victoria flameando en las perillas. Cómo podrá suceder, no es posible que lo explique, ya que también es inexplicable el que nos encontremos aquí reunidos, cuando bastante más de un siglo separa la muerte de los aquí presentes, de mi oscuro nacimiento. Pero si nos empeñásemos ahora en buscar explicación racional a lo que no la tiene, nos llegaría la hora de levar anclas, caballeros, sin haber alcanzado ninguna conclusión, y, lo que es peor, desconociendo mi plan. Reconozco que propongo un sacrificio difícilmente aceptable a las mentes esclarecidas de Vuestras Señorías, educadas en las matemáticas y en el comercio con las ciencias (y aquí miré a Churruca, que me escuchaba); pero tampoco soy yo de los que aceptan fácilmente lo inexplicable, de modo que no tendré otro remedio que someter mi razón al mismo sacrificio. [...] (pág. 242).

Pero Gonzalito no deja de hablar desde el presente, porque todos los personajes conocen ya la resolución de los hechos. Su propuesta consiste en tomar una solución independiente del plan del Almirante Villeneuve que conllevará, de manera inevitable, la desobediencia a Godoy:

El hecho es, caballeros, que nos hallamos *otra vez* en la noche del 18 de octubre de 1805, en una situación ya vivida, pero con la ventaja, en comparación con la anterior, de que *todos conocemos los acontecimientos* y que Sus Señorías los han padecido y no han podido olvidar aquella experiencia: cada cual sabe la suerte de su barco, cómo se las hubo con los del enemigo, y, si me apuro, cuántas andanadas disparó. [...] ninguno de ustedes ignora que Trafalgar se perdió a causa de una maniobra torpe ordenada por Villeneuve, que nos dejó en posición desfavorable respecto a la dirección de los vientos, y a una ordenación equivocada de las escuadras. El punto de partida de mi plan [...] es que el mando de nuestra flota se niegue [...] a obedecer y realizar la maniobra citada, haciendo ver previamente al francés que es un movimiento desafortunado, y por qué. [...] Pero, Señorías, ¿no les aplaudirá la historia por esa desobediencia? La flota francesa quedará desligada de la nuestra y a merced de su acobardado almirante, salvo si éste acepta la inversión de los términos y el mando del teniente general Gravina, aquí presente (pág. 242-243).

Fernández Romero considera que los personajes históricos “parecen entender que Gonzalito en esta aventura no puede ser sino voz, discurso, ficción, como si también estos caballeros fueran conscientes de su propia ficcionalidad” y que “la situación de Gonzalito en el interior de esta realidad paralela situada en un extraño no-tiempo (confluencia del 1805 real y los supuestos sueños de un niño nacido en 1910 sobre esos hechos de 1805) es siempre inestable” (2006: 26). Añade que si el texto nos muestra que, como tal, es ficción, “se autocuestiona volviendo sobre sí y [...] quizá ese desintegrarse de la realidad es el efecto que recoge Torrente Ballester en ese paradójico hacer convivir tiempos diferentes” (2006: 27). Muy interesante nos resulta la explicación de Fernández Romero acerca del convencimiento de Churruga de que siempre serán derrotados en la batalla de Trafalgar: “Concluye el episodio y el experimento que propone de forma negativa, acaso porque el adulto sobrepone irónicamente la historia, la temporalidad, a la posibilidad de la repetición” (2006: 27).

También se nos muestra la dimensión fantástica de lo religioso al hablar de los santos. Los mendigos también participaban de la narrativa oral, y por conservar “el estatuto religioso de santidad y misterio” no podían ser tratados con desconsideración, pues Dios, la Virgen o los santos podían esconderse bajo sus ropas (pág. 195).

5.4. LO EXTRAORDINARIO

Gonzalito habla con el río de su amor a Lina y a Dafne, otorgándole al río una propiedad animada; pero ese diálogo sólo se produce gracias y a partir de su imaginación. Lo imaginario es un elemento que se inspira en la realidad externa y en lo ajeno, y que el narrador recibe y acoge en su experiencia, pero al final, los resultados del potencial imaginativo del narrador sólo se demuestran y explicitan cuando esa experiencia imaginativa es asimilada y asumida internamente y parte de nuevo al exterior para seguir proyectándose en nuevas experiencias. Por ello la imaginación se nutre de la realidad, que es la mejor experiencia de lo imaginario (pág. 162).

Ya sabemos que lo extraordinario puede manifestarse dentro del tema del sueño. Gonzalito no puede controlar lo que sueña. Se le aparecen unos animales, semejantes a dragones, en lo que comienza a tomar el rumbo de una pesadilla. De este modo, Torrente enlaza lo extraordinario con el tema del sueño y también con el asunto de las cajas chinas propio de la metaficción:

Nada más adelantar unos pasos, se me echaron encima desde la tierra y el aire, con rugidos, con silbidos, con varias clases de amenazas, y fuego por las bocas y las narices, que yo con aquello no contaba, lenguas de fuego retorcidas y azules, que es lo peor, pues azul es el fuego del infierno según las últimas revelaciones. Retrocedí. Apoyé contra la pared fría mi espalda incorpórea -es un decir-, adelanté la mano taumaturga del conjuro y emití, ya estremecido, un alarido agudo y al mismo tiempo profundo, no entiendo cómo pudo ser así, pero de ese modo lo emití: agudo hasta las estrellas y hondo hasta los abismos, y no una cosa tras otra, sino gemelas, a modo de dos gargantas. Los animales aquellos se retiraron, de momento; formaron una especie de semicírculo, rosmaron y menearon las colas, que fue como si el velamen de un cinco mástiles aletease. Pude advertir entonces que revestían las colas unas escamas metálicas, verdes y rojas, de reflejos siniestros. Eran dragones, aquellos animales. Al comprenderlo, me eché a temblar: si todo salía de mí mismo (¿soñaba dentro del sueño?), yo me había tendido una trampa, *porque los dragones son seres de textura tan fantasmal como la Sombra de un Rey envenenado*, y siendo su naturaleza común, los zarpazos de sombra hieren las sombras también (pág. 182).

Ya hemos explicado que todos los sucesos pertenecientes a lo extraordinario que acontezcan dentro del espacio del sueño tienen su explicación en el contexto mismo en que se producen, sobre todo porque, en muchas ocasiones, es precisamente el ámbito del sueño y de la pérdida de consciencia lo que justifica la liberación de la imaginación

y la expresión del subconsciente en manifestaciones irracionales y en consecuencia tenebrosas, en contraposición al espacio cándido y pacífico en que se suele mover lo maravilloso.

5.5. LO MARAVILLOSO

En los relatos orales de la Galicia natal de Torrente, cuya huella queda patente en esta novela, cuentan -entre otras- con la presencia de las ninfas, que conviven con la realidad de un modo natural (pág. 114). Gonzalito cuenta que, en su niñez, alguien de la familia le dijo que el espíritu de Dafne (mito desmitificado por Torrente al otorgarle una configuración humana y específicamente femenina) “había emigrado hacia los ángeles” (págs. 110-111). También se nos habla de los aspectos místicos concretados en la figura de la abuela del narrador, equiparables a lo fantástico; así como algunas preguntas que le hace Álvaro, el hermano de Gonzalo, a su abuela, como por ejemplo “¿el agua habla?” (pág. 116), pues resulta que un hada de ojos verdes habla a través de las aguas. Lo mágico, para la percepción del niño, tiene que ser al mismo tiempo un suceso percibido en la realidad y por tanto real, pues resulta difícil creer que un niño invente o mienta ante la naturaleza de semejante acontecimiento. Resulta igualmente significativo que se alumbrase a los muertos y que éstos hagan revelaciones a los vivos:

En el camposanto, por aquellos años de mi niñez, no teníamos más que a la bisabuela Carmen, a la que se le encendía una lámpara por Santos y Difuntos y el dieciséis de julio: una antigua lámpara de barco, de cristal y bronce, con unas hermosas y bien labradas cadenas para colgarla. Con poco agua y mucho aceite, y un par de mariposas, que Obdulia renovaba de mañana, había para alumbrar durante las dos fiestas, aunque lloviese. Después se le encendió también a los que fueron muriendo. Un día se nos rompió el cristal: el aparejo de bronce anduvo un tiempo tirado aquí y allá, hasta que se lo llevó la trampa. En su lugar se colgó una lamparilla violeta, igual a todas, barata: a lo mejor, por culpa de ello, los muertos se resistieron y dejaron de ayudarnos con sus oscuras revelaciones. “¿Qué pasará, que Fulano se me fue de los sueños?” (pág. 121).

Como podemos ver, no sólo no se ofrece de los muertos una imagen tétrica ni se los toma como figuras que rehuyen, sino que los vivos buscan constantemente con ellos la continuación de la comunicación, que interesa a los vivos por lo oportunas que puedan ser las revelaciones que aquellos les hagan.

5.6. MEZCLA DE REALIDAD Y DE FICCIÓN

Podemos pensar que toda autobiografía es ficción si nos atenemos al hecho de que la imaginación transforma, en mayor o en menor medida y aunque sea de manera inconsciente, la experiencia que se almacena en la memoria.

A juicio de Becerra, Torrente somete tanto al relato de la crónica como al del ensueño “a la misma indeterminación porque quien los cuenta lo hace con idéntico asentimiento. Ninguna realidad es más verdad o más posible que otra, y las mismas técnicas son utilizadas para contar los sucesos de uno u otro nivel. Así, cuando el narrador quiere privar de valor testimonial a lo que cuenta, sea verdad o ficción, recurre a contar varias versiones de un mismo hecho” (“Algunos aspectos”, 2001: 121).

Julia Fernández sostiene que en *Dafne y ensueños* la razón y la fantasía son “dos medios igualmente lícitos que comparten una misma capacidad para explicar el mundo” y que “con la misma naturalidad se cuentan lo real y lo fantástico, pues, en el fondo, vienen a ser lo mismo” (2000: 518). No obstante, cree que para Torrente “es necesario el respeto a las normas de la coherencia ficcional [...] según la cual, la inverosimilitud de lo planteado se supera con la verosimilitud de los trámites” (2000: 518).

En el momento en el que el narrador inventa al dragón, la fantasía invade la realidad, pero ya sabemos que Torrente concede prioridad a la verosimilitud como elemento que rige lo fantástico.

Cuando Gonzalito se refiere a su miedo a no recuperar a Dafne, vuelve a mezclar ficción y realidad; sobre todo cuando habla de su familia y del demonio (pág. 160). Después, observamos que Dafne le había despertado para que fuese a socorrerla. En su interminable conversación con el mito femenino, Gonzalito cree que el mensaje que ella le envía es que se adormezca mientras mira al horizonte (pág. 179). No está claro si se trata de un sueño del narrador o si pertenece a la realidad de la novela el rescate de Gonzalito a Dafne en Isla Negra:

Confieso que no advertí la transición entre mi sueño y la vigilia, o, más bien, viceversa. [...] Pues antes de que la mar se me durmiera a los pies de la Isla, y antes aun de que las gaviotas y otros ruidos se hubiesen refugiado en el silencio, yo, enteramente dormido, pero extrañamente ágil y lúcido, había empezado a trepar el muro arriba, con la huella de Dafne como maroma, pendía sabe

Dios de dónde, quizá de su Propia Mano, aguantaba mi cuerpo y los vaivenes: un pie aquí, otro allá, apoyándome en las anfractuosidades de la roca, que las tenía [...] (pág. 179).

Al final parece que se trata de un sueño. El narrador también confunde las fronteras entre la realidad y la ficción cuando lee novelas. A algunas de ellas les faltan páginas, y es entonces cuando Gonzalo conjetura soluciones (pág. 203). En otras ocasiones, Torrente volverá a recurrir a la autobiografía; por ejemplo cuando Gonzalo habla de que su miopía le impidió entrar en el ejército (pág. 206). El narrador mezcla también realidad y ficción cada vez que lee algo en los libros y después lo traslada y lo vive en la realidad, como el ejemplo del caballo volador:

En los libros de Jaime descubría a *Pinocho*, el clásico y también el de Bertolucci, *Pinocho en la China*, *Pinocho en la India*, *Pinocho en el fondo del mar* : me divertía, pero no me arrebatava: sí algunos otros libros, sin embargo, títulos que no recuerdo, todos de fantasías, caballos voladores, gigantes, princesas prisioneras, hazañas de rescate..., lo que encontré después en el mundo del rey Artús, o parecido: con fórmulas mágicas en verso que aprendí de memoria y recité alguna vez, temblando ante el posible resultado, casi seguro de que el caballo volador acudiría a mi conjuro: esto fue, que lo recuerdo, al salir de casa de Jaime, con las imágenes frescas, presa aún de su magia: iba junto a la fuente de San Roque, era al atardecer: seguramente las trompetas que en la Capitanía General tocaron a oración, hicieron que el caballo volador pasase de largo o que no oyese mi conjuro. Estoy por asegurar que, a lomos de aquella cabalgadura, pensaba llevar conmigo a la niña de quien andaba enamorado, Margarita probablemente (págs. 207-208).

Gonzalo cuenta otro dato autobiográfico del autor: la iniciación de Torrente en la literatura, cuando comenzó a escribir por una apuesta, a los doce años, una novela del oeste que imitaba a las películas que vio en su niñez (págs. 212-213). Los límites entre la realidad y la ficción también pueden quedar reflejados en las distintas disquisiciones que establece el narrador para delimitar ambas categorías. Por ejemplo, la diferencia esencial entre el teatro y el circo es que todos los peligros de éste último son reales, y en el teatro todo es ficción, “aunque corpórea; no de fantasmas” (pág. 297).

Becerra valora que los límites entre verdad e imaginación son confusos en la historia del demonio Federico que la abuela Francisca mantenía encerrado en una habitación de la casa, como puede verse en el capítulo I: “En casos como éste, si bien el lector atribuirá inmediatamente a la historia el estatuto de ficción, por ir en contra de lo

racional, la forma en la que el narrador la cuenta la dota de ambigüedad, envolviéndola en una atmósfera mágica que genera incertidumbre” (“Algunos aspectos”, 2001: 114).

Por su parte, Julia Fernández considera que, además de la disposición paralelística de la novela, existe “otra ruptura dentro de la novela, la que se produce a partir del capítulo sexto, en el que el relato comienza a evidenciar una tendencia hacia la teorización sobre la poética torrentina de lo fantástico, una explicación que está buscada también entre las líneas del cierre de la novela (“Razón de amor a Dafne, también quizá canción de despedida”)” (2000: 519).

5.7. MITIFICACIÓN Y DESMITIFICACIÓN

Como ya señalamos anteriormente, Torrente realiza una doble operación de mitificación y desmitificación de la figura de Dafne. En razón de la mitificación, Darío Villanueva valora que Dafne sirve para “unificar en un solo nombre e identidad proteica el recuerdo de todas las mujeres que estimularon con su presencia y su sugestión de misterio y fantasía el nacimiento y el desarrollo de una imaginación, la del escritor [...]” (1983: 26), como cree que demuestra el poema epilogal “Razón de amor a Dafne, también quizá canción de despedida”. Así, en opinión de Villanueva, el mito de Dafne sería “el alcaolide de todas las experiencias reales, imaginadas o soñadas, que contiene esta autobiografía [...]” (1983: 26). El propio Torrente confiesa que “Dafne es el nombre puesto a una cualidad de mujer real que se ha buscado en muchas mujeres reales y que aparece sólo en una” y añade que Dafne “es un nombre que define una realidad, un anhelo; un anhelo que en un momento determinado encuentra la realidad que busca” (Becerra, 1990: 161). Con estas declaraciones en las que se pone de manifiesto la equiparación del mito al ideal del eterno femenino, el novelista incide en la parte de mitificación con la que aborda la figura de Dafne.

Discrepa con Darío Villanueva en cierto modo Janet Pérez, pues cree que para Gonzalito, “Dafne no es una ficción suya, pues ya existía en sus más tempranos recuerdos. Entonces no la pudo inventar, y además él no era el único que daba por verdadera su existencia, sino también varias personas de la casa ancestral de los Ballester” (2006: 36), y añade que “a lo sumo, Gonzalito elaboró más su existencia, dotándola de cuerpo más sólido” (2006: 37).

Torrente no oculta la dificultad que encuentra al tratar de definir su Dafne como personaje literario:

Lo que habría que pensar es dentro de qué categoría de personaje metemos a Dafne, porque las categorías al uso no son aptas para que Dafne pueda introducirse en ellas..., porque claro, Dafne es una figura, un poco indeterminada, pero una figura. No es un carácter, ni siquiera es un destino [...] (Becerra, 1990: 252).

El novelista no encuentra acertado definir a Dafne como carácter, y sobre todo como carácter sostenido, porque tal etiqueta supondría aceptar que dicho personaje no cambia a lo largo de la novela. De tal manera, cree que Dafne, al igual que Hamlet y don Quijote, no son sólo caracteres, sino situaciones, ya que la situación implica cambio de carácter, debido a que esto es algo flexible y susceptible de modificación e incluso de contradicción (Becerra, 1990: 252-253).

Nosotros creemos que, en efecto, Dafne está tratada en la novela como mito puesto que Dafne es la encarnación en el mundo empírico de todas las mujeres -e incluso de la idea de mujer, de la mujer como concepto, significación y abstracción- que supusieron el despertar de un apasionamiento sensitivo en la vida del narrador y un estímulo para el desarrollo de su imaginación, pero nosotros hemos detectado que también se apoya sobre el propio mito para realizar la operación contraria, la de desmitificarlo.

Gonzalito degrada en cierto modo el mito de Dafne en el ya citado episodio de su descenso a la Laguna Negra -que simboliza al infierno-, convertido él en un trasunto de Orfeo y ella de Eurídice. Pero no hay que entender la degradación de Dafne como un desprecio de Gonzalito a su figura, sino como la concesión al mito de un tratamiento estrictamente humano y no literario:

Dejé caer la noticia de que a Dafne la habían robado, y únicamente Obdulia se remejió y cambió de postura, pero inmediatamente se le ocurrió que la cosa corría de mi cuenta, casi como quien dice por derecho propio, y que yo me las arreglaría, de modo que zambulló la noticia en un lugar muy oscuro y tumultuoso cuya superficie yo podía ver, pero no traspasar, y continuó durmiendo [...] era Dafne la raptada, y Dafne me había despertado hacía unos instantes para que fuese a socorrerla (págs. 160-161).

También desmitifica Torrente la Historia y sus grandes momentos belicistas, como cuando Gonzalito explica cómo juega con los alimentos y los cubiertos de la cocina a hacer batallas:

En mi refugio de los Caminos Altos, rincón resguardado de los vientos, guardaba buena cantidad de trozos de madera, regalos de un carpintero vecino, que me solían servir de personajes cuando me daba por inventar comedias, y también de sillares para construir castillos, si a la imaginación le tiraba la Andante Caballería; pues en los períodos de preocupación marinera, cuando me venían aquellas veleidades de reformar el pasado y convertir en triunfo la derrota, cuando mi catalejo milagroso me permitía ver a la flota de Gravina entrando con gloria y victoria en la bahía de Cádiz, Nelson prisionero, sí, aunque tratado caballerescamente e invitado a vino lágrima por gaditanas preciosas y de la mejor sangre; cuando me daba marinera, digo, entonces reconstruía la batalla en sus diversas fases, y los navíos, en vez de los garbanzos, habichuelas o cubiertos de postre, eran pedazos de madera de tamaños adecuados, y yo los iba moviendo con un puntero hecho de una varita de fresno que había cogido cerca del río (págs. 233-234).

La actitud postmoderna y desmitificadora es patente cuando el narrador corrige a Nelson en la estrategia que le hizo perder la batalla de Trafalgar (págs. 234-235). Gonzalito encuentra las respuestas que le plantean las grandes batallas en la mesa de su casa. Propone desobedecer a Villeneuve, culpable a su juicio de la derrota de la batalla de Trafalgar. La dimensión fantástica que otorga Torrente a la Historia, en la que es posible avanzar y retroceder en el tiempo, permite rectificar errores del pasado para así poder ganar batallas que fueron derrotadas (págs. 243-244).

Para Ángel Basanta son éstos los dos ejemplos más claros de tergiversación de la historia -el de Trafalgar- y de manipulación del mito -el rescate de Gonzalito a Dafne, que como ya se ha indicado representan los modelos de Orfeo y Eurídice, en la Isla Negra – (1997: 116).

También se desmitifica la mitología a través de una visión degradada y burlesca al contemplar Torrente al mito desde una perspectiva erótica y mundana, con el añadido de situarla también en el mismo nivel que la metafísica. A consecuencia de todas estas mezclas de perspectivas, obtenemos como resultado una anómala visión del mito. Se observa muy bien en el momento en que el narrador descubre en el interior de un libro un papel en el que está escrito lo siguiente: “Voy a morir sin ver desnuda a Dafne”:

[...] Lo cual podía ser muy bien el primer verso de un soneto que se le hubiera encasquillado a su autor y que lo hubiera dejado allí para continuarlo, [...] pues sospecho que en sus distintos avatares alguna gente habrá querido verla desnuda. [...] Lo malo es que, más tarde, también yo deseé verla desnuda, [...] Por otra parte, con alguna frecuencia me sumerjo en la duda, compleja como un laberinto, de si Dafne, la que yo conocí, la que amé y escuché durante aquellos años de mi infancia, tenía en realidad desnudeces. [...] Pues si contemplo mi vida hacia atrás, así veo a Dafne multiplicada, siempre igual, pero siempre distinta, y cada vez más borrosa; y en eso reside el quid, que fue siempre distinta, aunque llevase el mismo nombre y la misma sonrisa: no todas las mujeres en Maya, sino Dafne en todas las mujeres. ¿Fue así mi conclusión o todo lo contrario? No me acuerdo (págs. 25-26).

Como ya hemos visto, una de las notas irónicas más destacables de la novela es la visión simpática que en ella da el narrador del diablo: “La gente es mala. ¿Y él qué culpa tiene?” (pág. 22). Gonzalito, el narrador “que ensueña”, no sólo desmitifica la figura del diablo por la vía del sarcasmo, sino también por la fantástica. No en vano Torrente no ha ocultado en muchas ocasiones que la figura del diablo en Galicia suscita simpatías al contrario que en otras tierras de España por la cantidad de historias de las que él es protagonista y que se cuentan dentro de la tradición patrimonial de la narrativa oral y de las leyendas fantásticas (págs. 32-33).

Cuando el narrador adulto rememora los ruidos en a casa que Gonzalito confundía con fantasmas, cobran presencia lo fantástico e incluso lo tenebroso (págs. 42-43). Pero después de haber creado toda una atmósfera fantástica a los ojos del lector, Torrente la destruye al escoger una solución realista que lo resuelve. Por ejemplo, ante esa hipotética presencia de fantasmas en una casa poblada de ruidos tenebrosos, “resultó que el san José francés de mi abuela, la litografía coloreada de su cabecera, se había caído en dos tiempos, y en el segundo se le había roto el cristal” (pág. 43). De este modo Torrente desmitifica o destruye una atmósfera que se prometía inquietante a base de romper las expectativas creadas en el lector. Lo fantasmagórico-extraordinario también está presente –al menos en un principio- cuando el narrador habla de la bisabuela Carmen, que ya ha muerto, pero cuyo recuerdo es aún tan vivo y está tan presente que podría tener el mismo rango que un fantasma:

La mención de la torre de Londres, con reyes y reinas muertos alrededor de su tesoro, dio pie para que Enrique me preguntase si aquel gentío de coronados eran fantasmas con actividad reconocida o solamente cadáveres en sus mausoleos. Le respondí que yo no lo sabía porque no se especificaba en

lo oído al respecto, pero que quizá fuesen fantasmas, dada la propensión de los muertos ingleses, incluso de los reyes; admití sin embargo que no todos los muertos de Inglaterra son fantasmas, y que a mí me habían dicho siempre que los muertos no mueren del todo hasta que se les olvida, lo cual no quiere decir más que eso, y no que fantasmeeen, y que tal era por ejemplo el caso de la bisabuela Carmen, muerta con el siglo, pero que sigue en sus habitaciones, gritando a veces y entrometiéndose en las cosas de la casa, como había hecho siempre, sin ser por eso fantasma (págs. 93-94).

Pedro de Senra trajo un fantasma de Inglaterra “bastante distinguido, de un magistrado o cosa así, que se había equivocado en una sentencia de muerte y por eso pensaba” (pág. 94). Ese fantasma resulta especialmente singular y grotesco, pues no se acostumbra a vivir en el ambiente de las Torres Mochas hasta el punto de decidir renegar de su comportamiento de fantasma y de pedir su vuelta a Inglaterra (pág. 94). Esa versión hilarante de lo fantasmagórico convive con otra más melancólica, como la que tiene el poeta Enrique, que piensa que si existen fantasmas en este mundo es porque aún no han encontrado motivos para abandonar el mundo o porque tienen todavía cuentas pendientes que resolver en él, como pecados o daños por reparar; o simplemente, porque se resisten a morir por su amor a la vida (págs. 95-96).

En otras ocasiones, el sarcasmo que pudiera haber en lo fantástico linda con lo maravilloso, como cuando se nos cuenta en un tono narrativo muy amable que el fantasma de Dafne aparece para darle al narrador una cucharada de miel de parte del hada (pág. 96). Torrente toma una actitud postmoderna al degradar figuras históricas. Hace una interesante fusión de ficción, historia e ironía:

Aquí conviene interpolar un poco de fantasía, o acaso baste con una modesta hipótesis: el oriental insistió; hubo entrevistas y conversaciones, de las que resultó que aquella muchachita de ojos oscuros sólo mediante un matrimonio con todas las de la ley accedería, no sé si a recibir al rajá en su lecho (el de ella), o a descender al del príncipe, aunque es posible que, en los términos del convenio, el lecho no fuese más que uno (págs. 67-68).

Torrente también desmitifica y satiriza a los poetas. Son vistos por Enrique como seres que realizan una labor divina y misteriosa, cercana a lo fantástico. Son una especie de iluminados que trascienden lo cotidiano y buscan lo inefable. Sin embargo, son tan imperfectos que se dedican después a corregir y reelaborar lo que reciben por

inspiración divina. El narrador les dedica unas páginas en las que habla de inspiración utilizando imágenes libérrimas como las olas y los caballos (págs. 85-87).

Pese a ello, en otras ocasiones observamos una desmitificación de la inspiración al reducir sus efectos sublimes, como cuando Enrique aprovecha una pausa de su inspiración para tomar chocolate (pág. 106).

En otros instantes de la novela, nos encontramos ante el aspecto más lúdico de la desmitificación y del sarcasmo de Gonzalito cuando, por ejemplo, éste decide que las musarañas son las manchas que ve en el techo. A ellas pregunta por Dafne y éstas le responden que se la han llevado. Finalmente, terminará siguiendo el rostro de su flauta, en un fragmento impregnado de lirismo. Después Gonzalito se pregunta si Dafne le socorrería en caso de caer de la barca (págs. 165-166).

5.8. CREATIVIDAD DEL LENGUAJE Y PODER DE LA FICCIÓN

Torrente materializa el espacio de la imaginación cuando los personajes se sitúan físicamente en los lugares que el narrador –en este caso Gonzalito- imagina, y el propio narrador también se coloca en la misma tesitura que los personajes:

[...] me había abandonado, seguro como ahora estaba en el centro mismo del castillo que yo había inventado piedra a piedra y sueño a sueño, torres, ruidos, los muertos y los vivos, las corrientes de aire y los conciertos de los pasillos y de las esquinas. Como Merlín en la gema, yo me encerraba allí como en mí mismo, clausuradas poternas y rastrillos (pág. 173).

Los límites de la imaginación, que no son otros que los estrictamente humanos, son vistos con ironía por el propio Gonzalito. Todo lo que el narrador había construido, servía también de hogar a Dafne. De este modo, observamos una mezcla de espacios y de tiempos:

Si todo aquello lo había construido yo, era porque servía también de hogar a Dafne, porque Dafne lo recorría, le daba vida, sus músicas de flauta ensanchaban la arquitectura, sus músicas de acordeón creaban en el contorno céspedes verdes y alamedas a la vera del río. Pero a Dafne se la habían llevado los huracanes, y yo tenía que rescatarla. Y por mucho que daba vueltas en mi cabeza a las últimas imágenes, no podía recobrarlas, se me habían perdido los cabos del recuerdo, todo acudía en confusión, la tierra con el mar, el pasado con lo que había de venir o acaso no, y, lo que era peor, la

noche con el día. [...] Porque otra noche cualquiera la mar ya no sería la misma, y la Isla Negra, donde con toda seguridad Dafne se hallaba, se habría desplazado quién sabe a qué latitudes, a qué mares remotos, mares de grandes conchas sonoras, como las de la sala. Cada noche que pasa, el mundo cambia y hay que rectificar los mapas, trazar de nuevo los caminos y reconstruir el perfil de las costas (pág. 173).

El poder de la imaginación creadora permite amparar varias posibilidades narrativas. La actualización en la imaginación del narrador de los materiales que éste va creando espontáneamente implica que Gonzalito vaya haciendo presente en su relato los elementos que va inventando en cada momento de modo natural, por ejemplo cuando valora como hipótesis las diferentes posibilidades en las que pudiera hallarse la Isla Negra –después de descartar, evidentemente, que se tratara de una isla inexistente– en la que se encuentra Dafne:

Podía suceder que la Isla estuviese perforada, por cavidades naturales, o por manos que pudieran no haber sido de hombre, sino esas otras, dúctiles y largas, del huracán: pues soplando los siglos y los siglos, creaban en la roca agujeros como de flautas [...]. ¿Cómo podía esperarme, en esos agujeros encerrada, Dafne?

Podían suceder muchas cosas, entre ellas que la Isla fuese ilusoria, y yo sujeto de una insoportable pesadilla, de la peor de todas, que es la que uno mismo inventa. También podía ser.

Podía finalmente suceder que lo que hubiera detrás de aquella catedral derruida fuese absolutamente inimaginable y tan sin semejanzas, que al penetrarlo, o al contemplarlo, no hallase nadie término de comparación a mano y no llegase a entenderlo. Me aferré a esta idea, pues todo lo demás no pasaba de rastros de lecturas hechas o por hacer (pág. 178).

Dafne conmina al narrador a actuar, esto es, a darse prisa en resolver y elegir la situación que para ella la imaginación de Gonzalito haya escogido:

En cualquier caso, la huella plateada, el silencio ahilado de la fruta de Dafne seguía columpiándose y no porque lo menease el viento, irregular entonces, y racheado, sino por su propia ley, y el movimiento de péndulo contenía un mensaje, al menos eso creí, por lo demás muy sencillo: “Decídete de una vez. Voy a morir si no llegas”. O algo tan atroz y urgente como eso, siempre con la mención de la muerte (pág. 178).

Gonzalito inventa palabras espontáneamente mientras avanza la narración y con las que nombra una realidad, tales como “Guacamuros” e “Hipocastros”, de las que se vale

de su eufonía para suscitar unas determinadas sensaciones –positivas en el caso de los Hipocástros y negativas en el caso de Los Guacamuros- según su subjetividad. Todo ello está contextualizado en el momento de liberar a Dafne en Isla Negra:

Apenas la había pisado, cuando se me llenó de figuras hostiles, amenazas inciertas y terribles a las que todavía no había dado nombre, pero que pronto titulé Los Guacamuros, aunque también hubiera podido llamarles Los Hipocastros; si no lo hice fue porque el primero se me ocurrió unos instantes antes que el segundo, cosa extremadamente rara, por lo demás, pues en mi caso acostumbra lo segundo a caminar delante de lo primero, no por capricho mío, se comprende, sino porque en la realidad es así. Quedó lo de Guacamuros, aunque Hipocastros suene más noble y más eufónico. Hipocastros, como Hipogrifo, como Hipotálamo... Los Hipogrifos, así como los Hipopótamos, me resultan familiares; los Hipotálamos, no tanto (pág. 180).

Resuelto el problema de la nomenclatura, el narrador ahonda en la significación que para su subjetividad –siempre según el dictado de su imaginación- cobran los Guacamuros:

Estaban, pues, Los Guacamuros armados de partesanas. A estos Guacamuros no se les ven el cuerpo ni la cabeza, sino sólo un par de ojos flotando encima de cada una, como las coronas que le pintan a algunos santos; en cuanto a las partesanas, aparecían armas al hombro. Sin gran esfuerzo, sólo como quien juega, podían traspasarme y dejarme tendido, con el arma clavada en el bandullo. Tenía que haber lo menos quince o veinte: tal número me había salido, incierto, del corazón y se habían alineado a ambos lados [...] (pág. 180).

El poder de los sueños para cambiar la realidad y la ficción es patente. La ficción tiene tal poder que convierte en un escenario físico el material imaginado. En el fragmento que vamos a mostrar a continuación, Gonzalito va encadenando durante su sueño las libérrimas y sucesivas ocurrencias de su imaginación en el transcurso de su memoria, concretadas en lecturas como *Hamlet* y palabras inventadas como “Guacamuros”. Durante el sueño de Gonzalito se insinúa la presencia del Rey envenenado y Gonzalito empieza a sentirse como él:

Y la única posible, en aquellas circunstancias, sería socorrerse con las metamorfosis del sueño, en los sueños todo se cambia en todo, el árbol en camino, la vida en muerte, y uno puede pasar rápidamente del sólido al gaseoso, niño en trance de heroicidad en vientecillo sutil, por ejemplo, que se escurre

entre los Guacamuros y sus pavorosas partesanas. ¡Mira que usar aquellas armas anticuadas! Yo lo había leído ya, lo de partesanas, en una escena de *Hamlet*, [...]. Es uno de los momentos en que aparece la sombra del rey envenenado. También yo podía pasar como una sombra entre las partesanas, sombra de un rey augusto contra el que nadie se atrevería. Sentí que se me desvanecía la sangre de las venas, que se transparentaba la carne de mi cuerpo, y que de él, así de etéreo, emanaba una especie de luz que no era luz precisamente, [...] ¿la fuerza misteriosa de los héroes? ¡Pues adelante! Los pasos graves, la mano levantada del rey que da la ley [...] Sí, conseguí pasar entre los Guacamuros, después de todo eran también fantasmas, pero de pronto me encontré solo en el circo de los leones [...] de los aéreos y de los subterráneos, especies de las bastardas, y no porque volasen y viviesen en antros, sino porque sabiendo yo lo que eran, no me lo parecían, al menos a la vista, mezcla de tigres, elefantes y sierpes. En los sueños pasa eso, nada es lo que es, menos lo que uno quiere, sino lo que al gobernador de los sueños se le antoja. Es un misterio (pág. 181).

Fruto del sueño, la imaginación de Gonzalito se muestra más libre y poderosa que nunca: incluso, los leones pueden tener una forma especial. Pero el gobernador de los sueños de Gonzalito no es otro que Torrente, que decide cómo van a ser. Gonzalito, por tanto, está soñando, y se recuerda a sí mismo como “un ser de pura fantasía” (pág. 181). El narrador se refiere de nuevo al poder de la ficción para multiplicar la realidad cuando menciona las ensoñaciones e imaginaciones que vive y de las que es protagonista Dafne, cuya principal misión es la de ayudar a Gonzalito a evadirse de la realidad. La imaginación del narrador no se puede escindir de su naturaleza verbal, que también es la misma que la de la imaginación de Dafne: “Yo dejé de escucharla porque me escuchaba a mí mismo, y dejé de mirarla porque miraba aquellos rostros tendidos hacia mis propias palabras, retratos en el aire, voces de otro mundo” (pág. 241).

Gonzalito da un salto temporal y espacial hacia atrás en su relato y se traslada a los prolegómenos de la batalla de Trafalgar, concretamente al 18 de octubre de 1805, dando así una visión extraordinaria del tiempo y en la que no faltan anacronismos entre los personajes reunidos. El mismo Gonzalito se dirige, presencialmente, a una serie de personajes históricos cuyas muertes sucedieron más de un siglo antes de que Gonzalito naciera (pág. 242). Pero a pesar de todo ello, el narrador no deja de hablar desde el presente, porque todos los personajes –Gravina, Villeneuve, Churruca- conocen ya, tal y como hemos advertido, la resolución de los hechos (págs. 242-243). Otra operación que ejecuta Gonzalito para subsanar sus desajustes con la realidad, y que ya

mencionamos anteriormente, es la de inventar para satisfacer todas sus necesidades, incluso toda una mitología céltica si es preciso (pág. 326).

5.9. MULTIPLICIDAD DE LA IDENTIDAD

El tema fantástico más recurrente de la multiplicidad de la identidad es el del doble, aquel en donde van a confluír las características esenciales de este asunto de la identidad desvirtuada, en principio por motivos de la propia imaginación, siempre explicables. Pero en el caso de que el doble se de por razones de la fantasía -es decir, razones intelectuales- estaríamos hablando de un caso de duplicación interior:

Salté o saltó no sé lo qué, quizá mejor no sé quién, ese que me anda siempre por dentro y que a veces se escapa, vive un tiempo ausente e ignorado, y, cuando vuelve, me informa de todas las aventuras increíbles; el mismo que tantas veces me escucha y algunas me responde; que aparece como una nube súbita, y se borra. (He descubierto un secreto sin querer, pero la verdad es que *fue ése* quien saltó, el que brincó en el aire frío y un poco húmedo, y yo detrás, con la caja del miedo pegada a mi corazón.) No había logrado aún cobrar el cabo del recuerdo [...] Tenía que ir a alguna parte y hacer algo, no sabía el adónde, tampoco el qué. Y así fue como caí en los túneles sombríos, perdido en ellos, las manos tanteando en el vacío. ¿Para qué? Dafne no estaba en los túneles, eso lo sabía, sí. ¡Cómo vacilaban mis pasos en aquella inmensidad de piedra!, resonaban redondos, y me daban la forma del lugar y la inmensa distancia entre el cabo y el rabo, salidas ambas inciertas, acaso inexistentes (pág. 174).

El doble no es otra que Dafne pues, como ya hemos explicado, la fascinación del mito o de la figura literaria nace en el narrador por un estímulo de la realidad exterior de signo culturalista (la lectura), pero cuyo desarrollo de su potencial imaginativo se estancaría si el narrador no alimentase el sustrato que ese mito ha dejado en su conciencia imaginaria con las fabulaciones literarias posteriores que le pueda sugerir tal figura y a partir de las cuales lo sustenta. El tema de la identidad múltiple puede hacerse explícito con un proceso de metamorfosis (págs. 237-238). La problemática de la multiplicidad de la identidad también aparece en otros momentos de la novela, como la metamorfosis de Julián en Gonzalito (pág. 239); aunque, posteriormente, el narrador deja de ser Gonzalito para convertirse de nuevo en Julián:

Antes de perderse en la oscuridad (antes de regresar a la muerte), arrastrando con el muñón de su pierna la barrica de harina, me envió, desde lejos, una sonrisa. ¿De simpatía? ¿O quizá de perdón? Yo la recibí y la apreté en mi corazón en el momento justo en que empezaba a dejar de ser Gonzalito y volvía a ser Julián (pág. 251).

Como consecuencia de lo extraordinario del tiempo, se produce un desfase cronológico:

De lo único que me di cuenta fue de cierto desfase cronológico, pues mientras Dafne me contaba la rendición del *San Juan Nepomuceno*, Julián recibía de Gravina la autorización para integrarse en alguna de las dotaciones... En la del *Santa Ana*, a las órdenes de Álava. En cuanto a mí, regresé al regazo de Dafne, donde la música de su relato ayudó a dormir mi fracaso (pág. 251).

El narrador muestra la idea de que para entenderse es necesario salir de uno mismo, y así, por ejemplo, cuando recrea lo que Gonzalito experimenta sintiendo a Hamlet y asumiendo durante un instante su identidad, demuestra que se percibe mejor el mensaje de este personaje de Shakespeare que tratándolo de entender desde fuera:

Mucho más tarde 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. Aprendí también que *siendo Hamlet*, sintiendo a Hamlet dentro de mí mismo, se recibe mejor eso que ahora llaman el *mensaje*, pero que yo no lo diría así, sino de este otro modo: *siendo Hamlet, se vive el ser o no ser* con mucha más verdad y mucha más realidad que manteniéndose fuera, *ajeno, y entendiéndolo*. Lo que el teatro y, en general, el arte, nos propone, no es una ocasión de entender, sino de vivir (pág. 299).

De modo que la función del arte en general, y de la literatura en particular –como queda patente en esta novela de Torrente en la que la reflexión sobre el elemento de la ficción es importante- es ciertamente paradójica: ayudar mediante la fantasía a conocer la realidad del ser humano –pues al “vivir” a otro personaje se vive, entiende y siente su realidad interna pero también la externa-, algo para lo que el conocimiento proporcionado por el estudio empírico de las disciplinas científicas y humanísticas puede resultar algunas veces insuficiente.

6. LA PRINCESA DURMIENTE VA A LA ESCUELA (1983)

En esta novela²⁶-subtitulada *Historia de humor para eruditos*-, escrita entre 1950 y 1951 pero no publicada hasta 1983, Torrente Ballester sitúa la acción en Minimuslandia, un imaginario país europeo cuyo nombre tiene claras connotaciones lúdicas y humorísticas. En él Inés, la Princesa Durmiente del Bosque, después de 500 años de sueño, es despertada por el rey Canuto, que se enamora de ella y con quien planea casarse, no sin que antes la Princesa reciba la preparación didáctica necesaria por parte de políticos, eclesiásticos, sindicalistas y profesores para actualizar sus conocimientos -según los intereses de cada uno de todos ellos- y así poder adaptarse al mundo moderno, después de haber permanecido durante tantos años dormida. Para que ello pueda ser posible, se propone la preparación de una película en la que se sintetizen los acontecimientos más importantes sucedidos durante esos 500 años con el fin de que sean mostrados a la Princesa. De este modo, una serie de personajes interpretarán a figuras como Voltaire, Lutero, Calvino, etc.

Torrente aprovecha la narración de todos esos sucesos para proyectar sobre ellos su punto de vista desmitificador, burlesco y con un claro predominio del sarcasmo, de cuya visión y tratamiento tampoco se libra uno de los temas más queridos del autor y que también está presente en *La princesa durmiente va a la escuela*: las luchas por el poder, en este caso aquéllas en las que el incompetente y débil Canuto será la principal víctima; y así Torrente realizará una sátira del funcionamiento del orden social. Además, tras ponerse en marcha el proceso educativo de la Princesa después de haberse superado una serie de enfrentamientos que discutían la imposición del mejor modelo de enseñanza para la Princesa, ésta se convierte por culpa del enloquecido médico-psiquiatra Motza en una criatura salvaje y corrupta, guiada tan sólo por dar satisfacción a un primitivo furor sexual. El Rey muere y la Princesa enloquece muriendo y, por otro lado, el gobierno del país desaparece.

Esta novela de Torrente es, por tanto, y entre otras muchas cosas, la desmitificación de un mito, el de la bella durmiente. Al mismo tiempo, en el momento de la escritura, el autor deja que sea la propia novela la que en cada momento vaya marcando las pautas de aquello que pretende satirizar y desmitificar.

²⁶ Manejamos la primera edición de *La princesa durmiente va a la escuela*, Plaza y Janés, Barcelona, 1983.

Aunque el mundo narrado en *La princesa durmiente va a la escuela* responde genuinamente al modelo de mundo que aparece en toda su producción narrativa de carácter fantástico, estilísticamente resulta un tanto convencional, semejante aunque más elaborado que el de sus novelas de los años 40, pero aún lejano al de sus novelas posteriores que serían más complejas, quizá porque Torrente no había encontrado aún su voz personal. Tal vez por ello, el novelista se refiere a ella en *Los cuadernos de un vate vago* como una obra escrita con una “técnica tradicional” (1982: 354). En cualquier caso, Torrente la define como la más anticuada y divergente de todas sus novelas, “si bien no lo fuese aún, o estuviera a punto de no serlo, cuando fue escrita” (pág. 12). Por este motivo, y también por el peso que tenía en los años cincuenta en España la literatura del realismo social, no pudo publicarla en el momento en que la escribió. No obstante, Torrente no se considera contrario a esa literatura realista –algo que se puede constatar en *Javier Mariño* o en *Los Gozos y las Sombras*, por ejemplo-, pero sí fue partidario de practicarla de un modo diferente al predominante en España; pues él se preocupó de describir hechos inmorales –lo cual es una forma implícita de denuncia- más que de mostrar o aconsejar una moral determinada.

En cualquier caso, Torrente considera que *La Princesa Durmiente va a la escuela* es una novela determinante en su trayectoria, puesto que constituye por sí sola toda una etapa de su producción literaria, que remite a sus libros anteriores y anticipa de algún modo en el ingrediente fantástico lo que habría de escribir después. No en vano, en una entrada del año 1975 de *Los cuadernos de un vate vago* en la que diserta sobre la novela que ahora estudiamos, el autor señala: “en mi literatura hay dos ramas perfectamente definidas: *Javier Mariño*, Trilogía [*Los gozos y las sombras*], *Off-side*; *Don Juan*, *La saga* [*fuga de J.B.*]: evidentemente ésta [*La Princesa Durmiente va a la escuela*] es la primera de este estilo” (1982: 353). Con este estilo Torrente se refiere, claro está, al estilo fantástico, pues el otro sería el realista.

A finales de los años cuarenta Torrente planeó escribir una serie de novelas agrupadas bajo la denominación de *Historias de humor para eruditos* y que estarían formadas por *Ifigenia*, *Mi reino por un caballo*, *El hostal de los dioses amables*, *La Princesa Durmiente va a la escuela* y *Amor y pedantería*. Esta última nunca llegó a escribirla, y el resto se publicaron como novelas cortas, con la excepción de *La Princesa Durmiente va a la escuela*.

Torrente Ballester define esta última novela como una “sátira contra todo”. Una sátira en la que predominan de igual manera el juego y el elemento intelectual, como sucede en tantas obras de Torrente. El punto de partida de *La princesa durmiente va a la escuela* es, para el autor, “imposible” en el sentido de “irreal” (pág. 17). Pero no desarrolla esa situación imposible en un mundo irreal porque con ese material podría haber escrito un cuento de hadas que tendría cabida en el ámbito de lo maravilloso; y Torrente ha pretendido más concretamente instalar esa situación imposible en un mundo posible y mediante métodos verosímiles, un procedimiento más próximo a lo extraordinario. Como siempre, ha tratado de escribir una historia de carácter fantástico sin abandonar los cauces de la verosimilitud. Para Torrente, la verosimilitud de la fantasía del cuento de la Princesa Durmiente le da una apariencia de veracidad, pero al mismo tiempo no deja de insinuar que esa historia no pasa de su condición mítica: “Hay, sin embargo, sospechas de que el bosque encantado no existe y de que, por tanto, jamás fue descubierta en él una casita de esas de los cuentos, que siempre contienen princesas” (pág. 29).

Ángel Basanta cree que con esta novela Torrente “transforma en farsa para adultos una leyenda medieval de los infantiles cuentos de hadas con el fin de completar una sátira, con resonancias de Voltaire, sobre los usos más horribles de la historia movida por el egoísmo y la vileza de los hombres” (1997: 117). Y añade que el resultado de tanta corrupción social y moral que se ha acumulado en la historia abreviada de los quinientos años que la inocente princesa debe asimilar rápidamente en cuanto despierte de su sueño, “encuentra su más ilustrativa imagen en la transformación de la princesa en una grotesca bestia sexual” (1997: 117).

Como es bien sabido, los temas del mito y la visión sarcástica y desmitificadora de la política son habituales en la obra de Torrente, como fruto de un proceso de observación del poder en la Historia de España en particular y de la Historia Universal en general. Pero la gran diferencia entre los años cincuenta en los que redacta *La Princesa Durmiente va a la escuela* y los años ochenta en que la publica, es que en aquella primera época enfocaba el tema de la desmitificación política desde una posición moral y con el empleo de la sátira, y en la más reciente ha sustituido la sátira por la ironía. De esta manera, la moralidad ya no se muestra de modo descarnado sino que sólo se entrevé (pág. 14). Sin embargo, aquellos ideales que Torrente se atrevía a

denunciar resultaban intocables para aquellos defensores de la literatura comprometida, muchas veces porque eran las propias instancias del poder las que decidían qué se podía cuestionar y qué no. Y por ese afán crítico y discrepante con lo establecido *La Princesa Durmiente va a la escuela* no podía ser aprobada socialmente en los años cincuenta, ni siquiera por aquellos que se arrogaban la defensa del arte comprometido; al margen de que el tratamiento fantástico con el que Torrente revestía su lectura desmitificadora del poder no interesaba en una época –la posguerra– en la que predominaba la novela social-realista e incluso objetivista.

6.1. DIMENSIÓN FANTÁSTICA DEL TIEMPO

La Princesa Durmiente queda sumida en un profundo sueño en el año 1450. Despertarla 500 años después supondrá, en primer lugar, el gran esfuerzo de enseñarla a adaptarse a los múltiples cambios que la sociedad ha experimentado en su paso del mundo medieval al moderno, puesto que el tiempo real de la novela es el siglo XX. Por ejemplo, ya no será necesario que use faldas, sino que podrá utilizar pantalones. Y no sólo deberá acostumbrarse a las distintas innovaciones, sino que también tendrá que aprender muchas nociones de distintas disciplinas que su cerebro o su imaginación jamás pudieron haber alcanzado a vislumbrar, tales como las bacterias y los átomos, la invención de aparatos como la ducha, doctrinas políticas como el socialismo o la tremenda repercusión en la literatura mundial de las novelas de Kafka.

Los profesores universitarios que se encargarán de su educación son partidarios de preparar a la Princesa para que adquiera los conocimientos necesarios de forma gradual, y de esta manera ella no acusaría con tanta brusquedad el cambio del medievo al tiempo presente de la novela; y así, antes de hablarle de la ducha habría que mencionarle la existencia y explicarle el uso de la tinaja de cinc y de la regadera colgada del techo; de la misma manera, habría que explicarle que Cervantes, Stendhal y Proust precedieron a Kafka. No sólo se trata, por tanto, de actualizar sus conocimientos sino también de desarrollar su aprendizaje histórico para evitarle el shock de arrancarla de un mundo para insertarla de manera brusca en otro. Por ejemplo, en el momento en que la Princesa tenga que subirse a un automóvil, ella habrá de saber primero que las

sillas de manos ya no existen, qué es un automóvil, para qué sirve y cuál es su significación histórica.

El profesor Rhodesius, como mayor experto en Historia de toda Minimuslandia, parece la persona más indicada en transmitir los saberes que la Princesa requiere, pues cuando despierte de su sueño lo hará con mentalidad del siglo XV. Rhodesius es el más firme partidario de que la adaptación de la Princesa al siglo XX se produzca de forma gradual, comprimida y relativamente rápida, puesto que choca con la mentalidad positivista del profesor De Sanctis, que opina que tal adaptación debe ser asimilada por la Princesa sin etapas intermedias.

La mayoría quiere que la Princesa viva comprimida y rápidamente los 500 años que se ha quedado dormida. Un comité denominado con el significativo nombre de Entes Correctores de la Realidad –integrado, entre otros, por el teórico del teatro Eitel y el dramaturgo y premio Nobel Polirónicus- también sugiere propuestas para afrontar la educación de la Princesa. Polirónicus –nombre significativo también- piensa que es imposible que la Princesa pueda vivir cinco siglos aunque estén comprimidos. Pero Rhodesius advierte que sólo vivirá los hechos más trascendentales para el desarrollo de la humanidad que se han vivido a lo largo de esos 500 años.

La concepción fantástica del tiempo está identificada en algunas ocasiones con una desmitificación de la Historia a través del cine. Cuando Greta Garbo interpreta a “aquel marimacho repulsivo” de Cristina de Suecia (pág. 194), consigue mejorar al personaje histórico; y la pretensión de rodar una película a partir del mito es la misma. El hecho de que unos cuantos personajes decidan realizar una película basada en la historia de la Princesa ya supone una parodia.

El sabio anarquista François Dupont y su amada Agathy, la Condesa Waldoska, mantienen un diálogo en el que hablan de las diferencias sociales de la época en la que la Princesa durmiente nació con la del tiempo actual de la novela a través de la metáfora de la escisión del alma y el cuerpo; más espiritual y con predominio del alma en la época antigua, y más hedonista y con predominio del cuerpo en la época actual:

“Me interesaría sobre todo seguir de cerca el proceso sentimental de la Princesa. Pertenece a una época en que el cuerpo y el alma caminaban unidos, quizá con un pequeño desequilibrio a favor del alma, al menos en teoría; la harán atravesar épocas en que su cuerpo y su alma se distanciarán cada vez más, hasta llegar al nuestro, en que vuelven a juntarse, pero con evidente desequilibrio a favor del

cuerpo. ¿Te imaginas las fases por las que pasará su amor? Cuando ella nació, entre una mujer y un hombre se interponían algunas cosas importantes, entre ellas Dios. Ahora, entre el hombre y la mujer no queda nada: por eso me conmueve ver cómo, cuando dos seres se encuentran y se aman, cada uno de ellos hace su dios del otro.” “¿Como nosotros?”, interrumpió Agathy. “Exactamente. Si se llevase a cabo el plan del profesor Rhodesius, la Princesa y Canuto llegarían a amarse como nosotros; pero, tal como ahora van las cosas, el fin será distinto.” “Sin embargo, el rapto de la Princesa no resuelve el problema. El hombre que la despierte, tendrá quinientos años más que ella.” “Pues yo no veo más salida que una quijotada.” (pág. 210).

En una de las cartas que Agathy escribe a François, le comenta la coincidencia en una misma semana de sucesos históricos que acontecen de manera anacrónica como la Guerra de los Treinta Años y la Revolución Inglesa mezclados con otros ficticios como la presencia de los Tres Mosqueteros y los amores de Madame de Clèves y que ella explica como el fruto de un amaño: “una semana de verdadero ajetreo, con vertiginoso cambio de trajes, como que pasamos de María Estuardo a Madame de Maintenon, y del palacio renacentista a un pequeño Versalles” (pág. 245). Pero los anacronismos en los que se halla inmersa Agathy no terminan ahí:

Además de esto, conferencias teológicas y filosóficas, poesía y teatro. Hemos oído a Espinosa el lunes, a Montaigne el martes, a un padre jesuita el miércoles, a Descartes el jueves y a Pascal el viernes, y la mañana del sábado asistimos al proceso y tortura de Galileo Galilei, a quien quitaron los ojos por no sé qué cuestiones de mecánica celeste. La Princesa estaba horrorizada, pero no se atrevía a exteriorizar su juicio por miedo a meter la pata [...] Adivino que tiene un lío en la cabeza, con tantas cosas contradictorias como le dicen, y ésa debe ser la razón por la que lo único que le importó esta semana fue la historia de la señora Clèves (pág. 246).

Es necesario entender que todos estos sucesos anacrónicos tienen el objetivo de ser representados con la intención de adoctrinar a la Princesa. Cuando ésta despierta de su sueño, siente una gran confusión, porque aquellos ideales en los que creía, tales como el honor, el sacrificio y la castidad, ahora le parecen banalidades, puesto que ha desaparecido la espiritualidad en la sociedad; y una sociedad despreocupada de buscar una trascendencia teológica echa por tierra cualquier valor moral.

También le relata la Condesa Waldoska a su marido cómo, a la salida de la iglesia un domingo, alguien les presentó a Voltaire –que vivió el siglo XVIII; esto es, en pleno sueño de la Princesa- y comienza a conversar con la Princesa y con Agathy (pág. 248).

Como podemos intuir, se trata de un actor que interpreta a dicho personaje para que la Princesa conozca quién fue el filósofo Voltaire. Poco después, el actor Peter Wundt, que está locamente enamorado de la Princesa, es besado por ella el día anterior a la representación de la Revolución Francesa. Y el mismo Wundt confesó a la Condesa que había podido asistir a una reunión en la que se acordaron algunas modificaciones en el programa de la Revolución Francesa, con el objetivo de adelantarla en el tiempo. Tal Revolución, “libre de información ideológica, se había reducido a un melodrama histórico de buenos y malos” (pág. 252), se aplaza para que la formación liberal de la Princesa tenga lugar después de la llegada de Napoleón. Y Wundt se propone salvar de la guillotina a la misma Princesa si fuera necesario, incluso por encima del Rey.

Adaptarse a su nueva realidad después de tan largo sueño no resulta fácil para la Princesa, que trata de asimilar de la mejor manera posible el conjunto de actividades programadas para ella, por la mezcla de espacios y de tiempos comprimidos en la misma unidad:

El programa de aquel día comprendió, para la Princesa, una conciencia matinal de iniciación en el socialismo científico; la excursión en carretela a un falansterio en que los métodos del señor Fourier habían sido hábilmente combinados, por razones de economía y belleza, con los del señor Owen; una segunda conferencia, antes de almorzar, a cargo del señor Shopenhauer, para compensar las ilusiones que en el falansterio pudiera haberse hecho sobre la felicidad humana; por último, almuerzo con la joven Reina de Inglaterra y su adusto consorte. La tarde se destinaba a diversiones: paseo a caballo, *garden-party*, y una *soirée* musical en que el señor Liszt ejecutaría un repertorio de “estudios” chopinianos. Por la noche, al teatro, en compañía de la Condesa de Montijo: se representaba la *première* de una pieza llamada a dar mucha guerra, *La Dama de las Camelias* (pág. 283).

Los acontecimientos históricos se repiten, aunque sea de manera desordenada en el tiempo, con el único fin de servir con eficacia para la educación de la Princesa. Ella, por su parte, siente un cierto malestar por vivir toda una acumulación de acontecimientos concentrados en un tiempo comprimido:

Llevo una temporada que es para volver loco a cualquiera. En poco más de un mes, he dejado de ser católica para ser protestante, luego teísta, más tarde atea, teísta otra vez, sólo que de otro modo, y atea de nuevo, aunque también de otra manera. Me han hablado de doscientas guerras, he visto dos revoluciones con dos reyes decapitados, mil descubrimientos y mil barbaridades. He conocido a cientos de personas y ninguna de ellas está de acuerdo con las otras. Y cada día una moda distinta,

una música nueva, un nuevo lenguaje. ¿Se ha vuelto loco el mundo? En ese caso, no es de extrañar que yo empiece a estarlo (pág. 289).

Para el doctor Motza, lo más inconveniente para la Princesa son sus prejuicios, aquí tratados como si fuesen elementos tangibles, “firmes y duros como de piedra” (pág. 288). Él mismo recibe el encargo del Jefe de Gobierno de curar a la Princesa de todos los prejuicios que ella manifieste. Para evitar que esos prejuicios se instalen en la mente de la Princesa, el doctor ha inventado una psicotecnia para la que ha seguido teorías de Freud, Jung y Adler, “no porque crea en ellas, sino porque me sirven” (pág. 288), aunque utiliza sus procedimientos de manera inversa. Descubre en la Princesa, al mismo tiempo que lo “inventa”, el siguiente pasado: durante la Edad Media, su comportamiento estaba guiado por una gran rectitud, pero en el presente de la novela se ha convertido en una mujer pecadora y degenerada, y por ello su madre la castigó a un sueño de 500 años. Pero ese pasado le causará grandes tormentos durante su sueño que, una vez despierta, el doctor le hará recordar a través de la proyección en pantalla de lo que anida en su imaginación para que la Princesa se haga consciente de esos tormentos. Para realizar tal empresa, se ayudará de los complejos de culpa, de Electra y de inferioridad. Tal invento consiste, pues, en que sus deseos le ayuden a aceptar sus pensamientos. Sólo así podrá liberarse de todos los prejuicios que la encadenan.

No sólo el elemento del tiempo goza en *La Princesa Durmiente va a la escuela* de una percepción fantástica; también el tema del amor goza de tal tratamiento, fundido además en un lirismo expresivo de gran intensidad. Por ejemplo, el enamoramiento del profesor Rhodesius hacia Simone, visto por el profesor con escepticismo y contado con el mencionado lirismo; y así se lo transmite a Simone:

[...] Al llegar el otoño, se apartará de mí como amante, y hará bien, pero guardará un buen recuerdo. Ahora, es usted una niña. Haré de usted una mujer, de la única manera que me es dado: maduraré su espíritu. Pero estas operaciones, desde Sócrates, se verifican por el amor, y nada más que así. Cada vez que le coja las manos o la bese en los ojos, algo de lo que me enriquece infinitamente, eso que durante muchos años atesoré sin saber por qué, pero que ahora comprendo para qué, pasará de mi ser al suyo y lo transformará. Será también, dentro de usted, un tesoro; cuando deje de amarme, otro hombre la amará por lo que yo le he dado. No me importa, porque de ese hombre tendrá usted un hijo, y a través de usted seré yo, el autor de su espíritu. Cada palabra y cada movimiento que usted le enseñe serán míos, y él los recibirá para transmitirlos después hasta que la sangre se agote o nos

hayan destruido. ¿Ve cómo no hay que pensar jamás en el fracaso? Casi me atrevo a asegurar que hemos salido ganando, por lo menos usted amará mañana, y esos hijos que tendrán... (págs. 202-203).

La metafísica amorosa, por su tremenda carga de espiritualidad, no dista tanto del procedimiento fantástico de la transmigración del ser en el otro a través del sentimiento amoroso. Se comunica un estado especial al otro que lo sublima; y como lo cambia, lo mejora. Por tanto, le convierte en “otro”. Y esa conversión resulta tan potente que incluso puede seguir perdurando cuando el sentimiento amoroso ya se ha terminado, puesto que promete transformaciones definitivas en el ser de la persona amada. Transformaciones, por otra parte, que son susceptibles de transmitirse a otras personas que se amen y que, asimismo, puedan resultarles atractivas.

6.2. DESMITIFICACIÓN

La estructura narrativa de *La princesa durmiente va a la escuela* está organizada, en buena parte, sobre un amplio sistema de desmitificaciones. Desde la Teología a la Historia, pasando por la Ciencia y la Filosofía. La desmitificación es, en el fondo, una operación más cercana al realismo que a la fantasía, pues trata de devolver a la realidad cuestiones, asuntos o personajes sobre los que se ha vertido una aureola legendaria y, por tanto, ficticia, o al menos alejada y desenfocada en algún grado de su realidad. Pero esta operación de realismo es necesario detallarla para dejar patente ese retorno a lo prosaico y a la convención de diversos elementos que tal vez nunca debieron abandonar tal espacio del que fueron desplazados.

Sin ir más lejos, el personaje del Rey Canuto es tratado en la novela de Torrente de modo caricaturesco, comenzando por su nombre, que mueve a la risa. El mismo Chambelán lo considera un “memo” (pág. 89). No será la última vez que Torrente trate la figura de un rey de forma sarcástica, pues volverá a hacerlo más adelante en *Crónica del rey pasmado* (1989). Cuando el Rey Canuto trata de besar a la Princesa para despertarla de su sueño movido por el deseo de hacerle su esposa, el Chambelán se lo impide, puesto que el Rey ha jurado cumplir una ley en la que ha de consultar de manera previa y obligatoria al Gobierno su decisión de contraer matrimonio. Sin embargo, el Rey asegura que entre los juramentos que acató el día de su coronación estaba el de despertar a la Princesa Inés con un beso y casarse con ella. Pese a ello, no

dispone de un palacio en donde alojar a la Princesa, ni posee los medios para darle un tratamiento adecuado a su linaje. Y es entonces el Chambelán quien se encarga de prepararle el equipo necesario y la vestimenta adecuada. No le falta razón cuando éste se considera el salvador del país de Minimuslandia de una catástrofe. El sarcasmo y la desmitificación de la figura de un rey, como acabamos de ver, no pueden llegar más lejos.

La figura de la Princesa también resulta desmitificada. Lejos de la imagen de las mujeres recatadas que puedan formar parte de cualquier imaginario colectivo, la Princesa de Torrente lee, por ejemplo, libros que contienen historias pornográficas con sus grabados correspondientes (pág. 250). El erotismo suele ser uno de los vehículos de los que se sirve Torrente como medio para desmitificar grandes ideas, escenarios y disciplinas. Así cuando, con la excusa de realizar una reconstrucción del siglo XVIII para la Princesa, se va a organizar un baile en los salones de Palacio y con los jardines como sucursal, debido a la presencia de “luces, músicas y estatuas provocativas, podría pensarse que el baile iba a ser nupcial, y que la pareja no podría sosegar su impaciencia, sino que usaría del [sic] jardín como alcoba, y como tálamo, el césped” (pág. 250).

Por otra parte, la desmitificación es, como ya hemos dicho con anterioridad, uno de los recursos más utilizados por la narrativa postmoderna. Si antes hemos visto un ejemplo de la desmitificación de una figura de relevancia histórica, ahora vamos a ver otro caso en el que se desmitifica con una visión ácida la Teología en la figura del Ministro de Instrucción Pública, que después de haber estudiado tal disciplina, y “gracias a ella”, se ha convertido en ateo (pág. 74).

Janet Pérez considera que *La Princesa Durmiente va a la escuela* “satiriza las maniobras de los allegados al poder, que (de manera parecida a *Crónica del Rey Pasmado*) aspiran a manipular al rey y así ejercer el poder indirectamente” y añade que también “demuestra, con su trágico e inesperado final violento y ensangrentado, hasta qué punto la desinformación y deformación de la historia encierran un potencial explosivo” (2005: 22). Asimismo, considera que esta novela de Torrente “es paradigmática en su demostración de la utilización del estudio de la historia como medio de adoctrinación, mientras todos los ambiciosos del poder disputan la prioridad

para imponer su versión de 500 años de sucesos históricos sobre la tábula rasa de la mente de la durmiente” (2005: 22).

Isabel Torrente Fernández sostiene que lo que plantea *La Princesa Durmiente va a la escuela* es “el consciente uso y abuso de la historia” puesto que, salvo los profesores universitarios, todos los que se acercan a enseñar la historia de cinco siglos a la Princesa lo hacen dejando prevalecer sus enfoques, como el positivismo o el materialismo histórico entre otros, y sin olvidar la propuesta involucionista del doctor Motza con la que propone a la Princesa olvidar su pasado y volver a los orígenes primitivos del hombre (2010: 118-119).

La política también se desmitifica al ser analizada desde una óptica pesimista y repleta de escepticismo. La propia figura del Rey ya está desmitificada desde el mismo entorno social de Minimuslandia, en donde no se le reconocen más privilegios que los que puedan servir para los intereses particulares de la sociedad, y no porque se le valoren unas virtudes específicas que le conviertan en el más apto para hacerse cargo de la Corona. Eliminar la figura del Rey supondría para Minimuslandia la instauración de la democracia, algo que desde el Gobierno se rechaza. Los habitantes de Minimuslandia creen, pues, que viven en una democracia, pero en el fondo están siendo engañados por las autoridades políticas. Los miembros del Gobierno entienden la política como un medio para evitar que el pueblo tome las riendas del país, pero visto desde un punto de vista negativo y desde una perspectiva que favorece la permanencia a toda costa del Gobierno en el poder, pues se trata de mantener alejada a la población del poder mediante engaños. Un procedimiento semejante es el que aparece en la situación dictatorial reflejada en *Las Islas Extraordinarias* –de nuevo una crítica al poder político-. También asumen como propio el trabajo y la denominación de las agrupaciones sindicales para fingir que trabajan en su nombre y así evitar una sublevación popular de éstos. Al Gobierno también le interesa que la población civil tenga una idea de su Rey como el de un individuo que resulta poco menos que un necio, y por ello se trata de evitar por todos los medios que Canuto logre despertar a la Princesa de su sueño con un beso, pues tal logro le convertiría en un “ungido de Dios” (pág. 97), y tal rango le permitiría ser Rey por derecho divino en lugar de serlo por un mero interés social.

Este hecho se complicaría aún más si se diera la posibilidad de que Canuto fuera nombrado Rey por derecho divino por creer el pueblo en las virtudes mágicas de Canuto, puesto que el resto de reinos de la tierra haría lo propio con sus reyes, tanto con los reinantes como con los destronados; y los principales perjudicados de todo ello serían los gobernantes. Para evitar todo este complejo entramado de privilegios en la persona del Rey, el Gobierno prefiere sumir al pueblo en una constante concatenación de mentiras. De ahí la desolada visión de la política que aparece en *La Princesa Durmiente va a la escuela*.

El jefe del Gobierno de Minimuslandia se muestra incluso partidario de hacer creer a la población civil que la Princesa se halla dormida a consecuencia de la ingestión de un poderoso veneno o bien a causa de un estado alérgico, y que el Rey consigue despertarla por haber depositado en sus labios una triaca o un antialergeno. Así, el pueblo pensaría que el sueño de la Princesa se debe a una enfermedad curable, y que su curación, venga del Rey o del Príncipe, se trata de una cortesía y en ningún caso de una virtud o un derecho de rango. El Chambelán se muestra de acuerdo con la opinión del Jefe del Gobierno. Parece que el Gobierno quisiera conservar a toda costa el mito de la Princesa Durmiente puesto que en el momento en que ella despertara de su sueño, el mito se destruiría.

De cara al rodaje de la película, el Chambelán entiende que la única manera de que el Rey se case con la Princesa es disfrazándose de Billy Preston, el personaje que interpreta en la película, o de quien sea (pág. 200). Pero en cualquier caso, el Rey no debe tener una opinión propia al respecto, pues eso sería muy peligroso para una Monarquía Constitucional. Sin embargo, el profesor Rhodesius no está de acuerdo con la interpretación de Preston que está obligado a hacer el Rey, puesto que “los disfraces de un rey tienen también sus leyes” (pág. 200), y antes que figurar como Preston preferiría que interpretara a Robespierre. En definitiva, por unos motivos o por otros, la figura del Rey Canuto se convierte en una especie de pelele movido por las voluntades ajenas que buscan su control.

Y como el Jefe de Gobierno se opone de manera irrevocable al matrimonio entre el Rey Canuto y la Princesa, propone tratar de conseguir por todos los medios que la Princesa se enamore de otro hombre. Si resulta inadmisibile que la Princesa se enamore del Rey bajo la identidad de Preston, propone que sea un actor profesional quien

desempeñe el papel de conquistador de la Princesa en la película: Peter Wundt (pág. 226). Pero la desmitificación burlesca acecha de nuevo, porque Peter Wundt, ese supuesto caballero que ha de seducir a la Princesa y que resulta ser un maestro indiscutible a la hora de acercarse y mantener relaciones con mujeres, no sabe montar a caballo.

La película, un drama desde el punto de vista formal pero concebido como guión de cine y repartido en secuencias con sus acotaciones, aspira a ser una representación de la realidad y, por ello, en la trama de aquélla influirán los deseos del Gobierno acerca del rechazo de que sea el Rey quien despierte a la Princesa. Y por ello también, la ficción de la película y la realidad de la novela tenderán a buscarse y a confundirse.

Cuando se da por finalizado ese “Gran Montaje Histórico” como así se denomina a la representación, pasa a la comisión parlamentaria de presupuestos, integrada por diez personas incompetentes pero colocadas en tal puesto por motivos ajenos a sus capacidades para desarrollar con eficacia su trabajo, y para quienes la sensualidad erótica importa más que la seriedad profesional. Así pues, obtenemos una nueva desmitificación de este colectivo laboral:

[La comisión parlamentaria de presupuestos] La integraban diez señores que no entendían de presupuestos, pero que pertenecían al Parlamento y representaban en la comisión al partido gubernamental, a la oposición y a las minorías. Como la ignorancia presupuestaria de estos caballeros había sido prevista por el reglamento interno de la Cámara, disponían de una oficina técnica, compuesta de un jefe de sección, dos de negociado, un oficial y una mecanógrafa. La mecanógrafa se llamaba Esther, y ciertas admirables piernas, largas y finas, le pertenecían. El jefe de sección miraba durante el día las piernas de Esther, y, de noche, soñaba con ellas. El primer jefe de negociado, además de mirarlas, solía pintarlas en toda clase de papeles, incluso en los márgenes de los expedientes (pág. 185).

Pueden entenderse como ejemplos de una visión desmitificada de la Historia todas las frases sentenciosas y reduccionistas que sobre la misma pronuncian los personajes, lejos de las engoladas y retóricas explicaciones con que los políticos la justifican. Por ejemplo, cuando la Princesa le pregunta a la Condesa Waldoska en qué consiste la Revolución Francesa, ella le contesta que “en suprimir a los Príncipes y a los grandes” (pág. 250). Pero no menos desmitificadoras, por sarcásticas a la vez que impávidas, son las reacciones de la Princesa: “No lo encuentro mal del todo; pero, si nos suprimen, ¿a

la mesa de quién se sentará el señor Voltaire, y a quién dirá impertinencias?” (pág. 250).

Otro ejemplo de desmitificación histórica lo tenemos en la pretensión del profesor Rhodesius –imposible desde un punto de vista realista- de resumir todos los acontecimientos históricos acaecidos durante los 500 años del sueño de la Princesa en la mencionada representación dramática preparada para ella, “del mismo modo que siete mil años de historia pueden meterse en unos cuantos volúmenes” (pág. 150), amparándose en la excusa de que la Historia está llena de rellenos y de acontecimientos de carácter secundario que, tanto en un caso como en otro, pueden eliminarse. Como ya indicamos, Rhodesius convoca a una serie de intelectuales para recabar sus opiniones, entre los que se encuentran Eitel y Polirónicus, que pasarán a formar parte del Comité de los Entes Correctores de la Realidad. Pese a lo engolado de la denominación, Torrente trata también con una actitud desmitificadora a estas figuras; así, por ejemplo, al Nobel Polirónicus “todas las generaciones tachaban de insoportable” (pág. 147). Por otra parte, Eitel piensa que reducir la Historia a un drama es falsificarla, aunque su representación pueda durar seis meses. Sin embargo, Polirónicus cree que el drama es una síntesis, y no una falsificación. Torrente desmitifica la figura del historiador mostrándolo como un individuo que cuenta la Historia con unos determinados intereses y pretensiones subjetivas y poco científicas. A través del personaje de Polirónicus muestra cómo tales historiadores pueden hacer la historia como les dé la gana (pág. 153) y por ello propone contar la Historia a la Princesa sólo hasta el siglo XIX, por ser el siglo en el que las mujeres eran “más encantadoras y menos molestas” (pág. 153).

Ya vimos varios ejemplos en la novela en que también se desmitificaba la Teología. Torrente tiende a presentar a las figuras religiosas desprovistas de la castidad, lo cual es una propuesta nítida de desmitificación. Por ejemplo, el Arzobispo, llamado Jonny en la intimidad, tiene una esposa llamada Kitty que le ayuda a escribir algunos sermones, y que no cree en el Espíritu. Kitty asegura que la Princesa ha de ser papista, puesto que, al dormirse en 1450, “tiene que creer en el Papa, en la Virgen María y en las indulgencias” (pág. 107). El Arzobispo, que se dice representante de la Iglesia Nacional Reformada, tampoco se quiere privar de intervenir en el asunto de la Princesa. Amparándose en un artículo de la Constitución en el que se prohíbe el matrimonio entre reyes y princesas católicas si antes éstas no se convertían a la Iglesia Nacional de

Minimuslandia, y bajo la excusa de que tales conversiones o no se llevaban a cabo o eran fingidas, el Arzobispo exige que la Princesa, debido a su supuesto papismo, deberá convivir con él y con Kitty hasta que su conversión sea plena. Esta imposición del Arzobispo es entendida por el profesor De Sanctis como una manipulación de irreprochables datos históricos.

Tenemos otro ejemplo de desmitificación teológica durante la conversación que mantienen el doctor Motza y el Jefe de Gobierno. El primero ofrece una idea un tanto desoladora del hombre, alguien considerado por Dios como poco más que un juguete que tiene entre sus manos y que creó no por amor, sino por necesidad de espantar al aburrimiento:

Mientras el Señor consumía su tiempo en desentrañar el mecanismo cósmico, aquí, sobre la tierra, la vida se desarrollaba en libertad. Fue una nueva diversión, pero también acabó por resultar aburrida. Entonces, el Señor se imaginó un nuevo juguete: escogió en la selva al más estúpido de los gorilas, al *snob* de los simios, a uno que se empeñaba en caminar más erguido que los otros y en mirarse en el espejo de las fuentes porque tenía menos pelos en la cara. La broma consistió en dotarle de un instrumento que le permitiese ser consciente de sus diferencias. ¡Amigo mío! Aquel mono, cuando se vio distinto, se creyó superior, y empezó a pegar gritos que los otros no entendían, porque ya eran palabras; y como no le entendían se apartaron de él y le dejaron a solas con su alma (pág. 275).

El doctor Motza imagina la creación del mundo como un mero entretenimiento que Dios se tomó, un juego que pudo procurarle al Creador la relativa diversión que pueda procurarle a un niño jugar con un tren eléctrico:

[...] Dios, cuando estaba solo, se aburría. Entonces, para entretenerse, jugó a Creador. Echó el Germen Primigenio y se dijo: A ver qué sale de aquí. Y lo que salió fue el mundo, con la vida, y todos los sistemas planetarios, con sus soles y nebulosas. Un precioso juguete mecánico que divierte mientras se desconoce su secreto, pero que, una vez conocido, desespera por su monotonía. Si usted, de niño, ha tenido un tren eléctrico, le habrá pasado lo mismo (págs. 275-276).

Y tampoco la dotación de alma que Dios proporciona al hombre escapa de una visión desmitificadora y burlesca:

-El alma, amigo mío, es el secreto. Le fue soplada al mono, le fue soplada a traición, y a partir de aquel momento, cuando el mono se hartó de considerarse más guapo que los otros monos, empezó la

tragedia para el mono llamado hombre y el gran espectáculo para el Señor.

-Comprendo, desde luego, que entre el Señor y yo debe de haber un abismo, para que a Él le divierta lo que a mí me aburre.

-¿Encuentra usted más entretenimiento en las explicaciones de mis compañeros? Me refiero a los biólogos, claro.

-No. [...] (pág. 276).

También podemos contemplar la desmitificación de la ciencia a través de la desacralización que el doctor Motza hace de su propio trabajo a partir de la petición que le hace el Jefe de Gobierno de que cure de sus complejos a la Princesa:

[...] Lo que yo quiero de usted es que libre a una mujer de sus prejuicios morales, a fin de que se acueste con un hombre [...].

-Amigo mío, de vez en cuando vienen aquí muchachas enamoradas a solicitar mi ayuda. ¿Sabe usted cómo logro satisfacerlas? Por el procedimiento más antiguo: les corto un mechón de cabellos, los quemo y meto las cenizas en un muñeco de chocolate. Ellas se encargan de que el amado se lo coma, y, una vez comido, la cosa es inevitable.

-¿También brujo?

-¿Por qué no? El camino de la magia es mucho más rápido que el de la ciencia y bastante más seguro. De modo que, si sólo es eso lo que pretende de mí, ya sabe lo que debe hacer: unos cabellos del caballero, y que la dama se coma el chocolate. Le cobraré barato (pág. 276).

El Jefe de Gobierno está convencido de que con una cura de psicoanálisis la Princesa se entregaría abiertamente a un galán. En lugar de utilizar procedimientos científicos y médicos, el doctor Motza basa sus artes en la brujería, por resultarle un camino más rápido y seguro para sus propósitos. Sin embargo, de manera ambigua, parece no creer en ellos. O bien, simplemente, el doctor Motza se está burlando del Jefe de Gobierno.

La desmitificación no sólo interviene en algunos temas como la Historia o la Teología, o en el tratamiento de la Princesa; también otros personajes de la novela de Torrente se ven afectados por ella, como el propio De Sanctis. El profesor es autor de un tratado, *Dialéctica de la transformación profunda* —clara reminiscencia paródica a la *Crítica de la razón pura* de Kant—, que consta de novecientos folios que, paradójicamente, tan sólo constituyen la introducción y la primera parte de su trabajo y en los que el profesor habla, entre otros temas, de la aparición que hubo presenciado del Espíritu encarnado de Pestalozzi y que le gustaba leer a todo aquel que fuese a visitarlo

a su casa (pág. 110): de nuevo el tema teológico aparece presentado con ironía y con distancia. Desmitificación y parodia de la política se repiten en lo concerniente al enfrentamiento entre los llamados “enquistados culturales” y los “modificadores”, “Reformadores” o “Entes Transformadores de la Realidad” entre quienes se hallarían el profesor De Sanctis o la doctora Stella Pym y que se consideran con el derecho de transformar a la Princesa (pág. 112). Ante los inciertos acontecimientos en torno al futuro de la Princesa que son vividos por los Entes Transformadores como una amenaza al control de la modificación de la Princesa, el profesor De Sanctis y Stella Pym se reúnen con carácter de urgencia y, después de haber fornicado debido a la acalorada situación, elaboran juntos una carta de protesta. De Sanctis y Stella Pym consideran más urgente que la Princesa sepa que el sol gira alrededor de la tierra y que conozca la existencia de América -que fue descubierta mientras ella dormía-, antes que convertirse a la religión protestante, como pretende el Arzobispo. Y van más lejos todavía al asegurar que si la Princesa tuviese conocimiento de tales descubrimientos no se vería en la necesidad de profesar ninguna fe religiosa. Para conocer esos descubrimientos, la Princesa deberá matricularse y asistir a los cursos que se imparten en el aula para Enquistados Culturales que se halla aneja al Instituto de Altos Estudios, en donde De Sanctis es profesor (págs. 112-113). La desmitificación y la crítica que realiza Torrente al inmovilismo eclesial y al academicismo anquilosado no puede resultar más evidente.

La visión desmitificadora también alcanza a las asambleas de la C.G.T. y de la A.G.T. La asamblea dramática C.G.T. es partidaria de que la Princesa sea fusilada en 1917 por encontrar inverosímil que pudiera sobrevivir a la Revolución Rusa, mientras que la asamblea dialéctica A.G.T. prefiere que en la escenificación preparada para la Princesa el Rey encarne a Robespierre, Bakunin o Carlos Prestes, es decir, alguien que simbolice la lucha del trabajador por la justicia y las libertades. Por ello rechazan que el Rey pueda ser D’Artagnan, el conde de Fersen o cualquier héroe de la mitología popular, por resultar poco creíble. El narrador omnisciente describe de la siguiente manera tan crítica y tan poco mitificada el funcionamiento interno de tales asambleas:

Las asambleas de la C.G.T. solían ser alborotadas, inorgánicas, sinceras; las de la A.G.T., comedidas, casi protocolarias, bastante hipócritas. En las primeras, los componentes de la mesa presidencial se veían en serias dificultades para cumplir aquel artículo del reglamento en virtud del cual todos los

asistentes a la asamblea podían hacer uso de la palabra, puesto que solían ser bastantes los que la pedían; pero en las asambleas de la A.G.T. hablaban los oradores anunciados, en medio de un gran silencio, y cinco minutos cada uno. Unas y otras eran modelo, respectivamente, de la libertad y del orden, aunque en los reproches mutuos se hablase más bien de esclavitud y desbarajuste (pág. 172).

Dos asociaciones que, se supone, han de colaborar juntas en la búsqueda de un bien de primer orden y que están unidas por la conquista de la justicia social, se ven enfrentadas con motivo de la competitividad laboral y de las luchas internas por el poder, uno de los temas que, como ya es bien sabido, más ha desmitificado Torrente a lo largo de su obra literaria.

La problemática del poder como elemento desmitificador y como objeto directo de denuncia por parte del novelista gallego se concreta en los asuntos del autoritarismo, de la corrupción y de la falta de honestidad e integridad profesional y personal. Un ejemplo de este último elemento lo encontramos en las intrigas y tejemanejes del Jefe de Gobierno para incluir al abogado Harry P. Simon dentro del club de los “Alegres Cazadores”. Como no lo consigue mediante los requisitos habituales, decide nombrarlo conde para que pueda ingresar en el club en un plazo de dos años cuando en la antigüedad eran necesarios al menos dos siglos (pág. 171). Es la visión generalizada y aceptada de las personas, los temas y los acontecimientos de índole histórica lo que resulta mitificado o inventado, y el novelista lo que hace es corregirlo y desmitificarlo para devolverlo de nuevo a la realidad.

La mención en *La Princesa Durmiente va a la escuela* del conocido modisto Christian Dior resulta cuanto menos sorprendente. Y si aparece mencionado Christian Dior, Voltaire es directamente convertido en un personaje con una breve aparición. La convivencia de una figura popular con otra de la cultura de élite aporta a la novela una atmósfera postmoderna. Pero hay que insistir que no son las figuras reales propiamente dichas quienes aparecen en la novela, sino distintos actores que las interpretan, pues todo forma parte de la representación destinada a la Princesa.

A la salida de una ceremonia religiosa, la Condesa y la Princesa se encuentran con el mencionado filósofo francés, que “tenía una divertidísima cara de sinvergüenza redomado” (pág. 248), y les confiesa no creer que Jesucristo sea Hijo de Dios ni tampoco en ninguna Iglesia, pero sí en Dios –eso sí, a su manera- como el Gran Arquitecto: “y le estoy agradecido por varias razones. La primera, porque no ha vuelto

a ocuparse de mí después de haberme creado; la segunda, porque me enseñó que hasta él sólo se llega por el camino del placer.” (pág. 249). Cierta desmitificación religiosa puede adivinarse tras las palabras de Voltaire –que asimismo es tratado con un tono desmitificador- si bien las palabras que Torrente le adjudica en su novela no disuenan por tratarse de un pensador racionalista. Además, el filósofo enarbolaba un particular e irónico discurso ante la Princesa en el que defiende el placer por encima del amor y en el que no falta una crítica a la clase sacerdotal:

[...] El placer es una realidad respetable y tan antigua como el hombre; el amor es una invención tardía de la humanidad. Cuando los curas convencieron a los hombres de que el placer era pecado, los hombres, a su vez, crearon el amor para llegar al placer con un pretexto sublime” (pág. 249).

Y cuando la Princesa le confiesa a Voltaire que está enamorada, el filósofo racionalista le espeta la siguiente argumentación en la que desmitifica al amor, o al menos no presenta una visión idílica de tal sentimiento; y acompaña su reflexión de un consejo para alcanzar la sabiduría en el que antepone placeres como el erotismo o la gastronomía por encima de la reflexión intelectual:

[...] vuestra necesidad de goce se ha encaprichado momentáneamente de un hombre con exclusión de los demás; es un fenómeno muy común que, en general, suelen estropear los propios interesados, porque no saben regular sus pasiones. Si me lo permitís, os daré un consejo: sois muy joven; vuestro cuerpo tiene por delante treinta o cuarenta años de aptitud para el deleite erótico, y quince o veinte más para el gastronómico [...] Pero la verdadera sabiduría aconseja llegar a la hora de la muerte con las potencias sin desgaste: de lo contrario, la vida es un asco, y la muerte nos da miedo [...]. Mi consejo es que establezcáis un equilibrio compensador en el ejercicio de la felicidad. Una noche de amor se compensa con un día entregado al estudio; una comida excesiva en especias, con un paseo por la campiña; una velada de intenso trabajo intelectual, con unas horas de charla sobre el Papa. De lo único que os permito cometer excesos es de café. Y si ponéis en práctica el consejo, habréis alcanzado la verdadera sabiduría” (pág. 249).

Pero de nuevo esta reflexión racionalista no sorprende en un ilustrado como Voltaire; por tanto Torrente no presenta aquí una deformación del filósofo, sino que tan sólo lo hace cercano y simpático al lector e incluso verosímil: lo ha convertido en integrante de la representación, aunque su presencia no se extienda más allá de un par de páginas.

Las exaltadas declaraciones de amor le resultan al filósofo ilustrado una barbaridad, y por ello le hace a la Princesa una nueva y prosaica advertencia cargada de pragmatismo: “[...] Por lo que a vuestro amado respecta, se cansará de vos en cuanto haya desvelado los secretos de vuestro cuerpo, y, entonces, irá en pos de otra mujer cuyo cuerpo le reserve algún encanto deleitable. En cuanto a vos, os pasará un cuarto de lo mismo” (pág. 249).

No es la primera vez que Torrente da este salto e incluye a un personaje real famoso dentro de la ficción de una novela. No siempre lo hace con un afán desmitificador, ni siquiera caricaturesco, pero lo que sí consigue el novelista es ofrecernos de ese personaje una visión distinta de la que estamos acostumbrados y situarlo en un escenario de ficción y envuelto en un argumento que jamás habríamos imaginado para él. Por ello, en cierto modo, podría interpretarse como un homenaje a esa figura. Pero no hay que olvidar que, aunque con nombres reales, por el simple motivo de aparecer en una novela, esas figuras ya son recreaciones del autor y personajes de ficción, y con más motivo por tratarse de una representación destinada a la Princesa.

En conclusión, y a pesar del complejo y variado sistema de desmitificaciones que implícitamente encierra en sus páginas, *La Princesa Durmiente va a la escuela* puede resultar ser al final un canto a favor del mito de la Princesa Durmiente, puesto que quinientos años después de haberse contado por primera vez, sigue produciendo inquietud en quienes lo han conocido, se sigue hablando de ella y continúa perdurando en el imaginario colectivo.

6.3. MEZCLA DE REALIDAD Y DE FICCIÓN

Basanta cree que Torrente ha buscado un efecto de realidad para intensificar lo máximo posible la eficacia satírica de esta farsa en la que lo más llamativo es la hipérbole de lo maravilloso del sueño de quinientos años de duración de la Princesa; por ello mismo considera que el autor, que ha sido consciente de la inverosimilitud de su planteamiento, se ha esforzado en potenciar la verosimilitud en los procedimientos para llevarlo a cabo (1997: 117).

Debido a que la presencia del mito cobra a cada paso más peso como realidad entre los habitantes de Minimuslandia, el Chambelán, uno de los personajes más

racionalistas de *La Princesa Durmiente va a la escuela* comienza a cuestionarse si toda la historia de la Princesa es tan sólo un mito. El narrador se refiere a que los sucesos relacionados con el misterio de la Princesa hallada en el bosque tienen algo de “subterráneamente sobrenatural” (pág. 79), que es una forma de decir que pertenecen al ámbito de lo maravilloso aunque esto sea difícil de percibir en una primera lectura.

La ficción y la realidad se confunden: el mito se convierte definitivamente en realidad, pues la Princesa “*está viva*” (pág. 89), al menos sólo para el Rey Canuto, que así lo quiere creer. Y ya desde ese momento está dispuesto a besarla, aunque el Chambelán le detiene.

Como veremos más adelante, el Ministro de Instrucción Pública se opone a creer que la historia de la Princesa Durmiente sea real, porque ello supondría la victoria de la ficción sobre la realidad, con las consiguientes amenazas para la sostenibilidad de las doctrinas filosóficas y científicas, pero el hecho de que discuta sobre ello en presencia de muchas personas (págs. 92-93) es una muestra del inmenso poder que son capaces de atesorar la ficción y el mito, tanto como el que posee la misma realidad, hasta el punto de que la ficción puede llegar a desestabilizarla. Pero al Ministro de Instrucción Pública se le insta a que no anteponga sus ideas a la realidad ni se deje cegar por el racionalismo, y a que crea en la Princesa, de la misma manera que comenzaría a creer en Dios si Éste se le apareciese.

Cuando llevan a la Princesa a ver una representación de Hamlet, ella se empeña después en conocer personalmente a Shakespeare y, “como no estaba previsto” dentro de los actos pensados para ella cuando despertase de su sueño, buscan a alguien para hacerse pasar por el dramaturgo inglés y jugar con su identidad. Él confiesa a la Princesa que para conseguir que sus personajes sean verídicos, intenta que sean fieles a sí mismos, y cree que la ficción hay que adecuarla según los personajes y las circunstancias. También le dice que el teatro es más perfecto que la vida, puesto que en él los personajes son completamente libres (pág. 247). Igualmente, el encuentro posterior que mantienen la Princesa y la Condesa con Voltaire y que ya hemos analizado minuciosamente con anterioridad puede entenderse como un juego y un diálogo entre la realidad y la ficción de la novela, al quedar igualado el filósofo francés al resto de personajes que componen *La Princesa Durmiente va a la escuela*,

convirtiéndose asimismo en otro personaje más de la representación dirigida a la Princesa (pág. 248-249).

La confusión entre la realidad y la ficción se torna arriesgada para algunos cuando el actor Peter Wundt, que ha de interpretar al caballero que logre seducir a la Princesa, se enamora realmente de ella. A partir de ahí comienza el peligro de los juegos de entremezclar el plano real y el ficticio. A la Condesa Waldoska le parece mal que el actor traspase el plano que le compromete con la ficción, pero el actor siente que al final la realidad se ha impuesto y que la veracidad de su repercusión le resulta imparabile:

“[...] señor Wundt, eso no me parece jugar limpio. No olvide que es un actor representando un papel. Siempre he oído decir que para fingir un sentimiento hay que estar por encima de él.” “Condesa, además de actor, soy un hombre; y la Princesa es amable y bella. La adoro.” (pág. 248).

La Condesa Waldoska le describe a su marido en una de sus cartas una escenificación que se prepara para la Princesa sobre la Revolución Francesa, pero lo hace con tanto verismo y tanta precisión de detalles que parece que la Revolución estuviera sucediendo de verdad. Por supuesto la Princesa no sabe que todo se trata de un montaje, pero la Condesa se limita a seguirle la corriente. La escenificación incluye, además, la presencia de la guillotina y del cruel personaje de Robespierre, interpretado, sin embargo y de manera paradójica y sarcástica, por el inepto Rey Canuto:

Querido mío: La Revolución Francesa empezó con una endemoniada petardería estallando en el jardín y la algarabía furiosa que un millar de comparsas armaba tras las verjas de Palacio. Nos asomamos a una ventana, a tiempo que las turbas forzaban las puertas e invadían el césped, mientras que los soldados, amparados en los banquillos de piedra, disparaban sobre la gente. Casi no tuvimos tiempo de preguntarnos qué pasaba, porque entró una camarera con dos trajes de artesana. “¡La Revolución, Alteza! ¡Hay que huir!” Dejó los trajes en un sofá, y escapó ella misma. Nos disfrazamos rápidamente. [...] Después de una travesía larga por subterráneos húmedos, salimos a una casucha donde una vieja con aire de bruja nos esperaba. Por fortuna era una vieja contrarrevolucionaria. Preguntamos qué pasaba. “¡Acaba de estallar la revolución!”, respondió, llena de miedo (pág. 256).

Es también extraordinario el verismo con el que relata la aparición del tribunal y el desarrollo del juicio, con la presencia de Robespierre incluida, a pesar de tratarse de una representación para la Princesa:

Inmediatamente entraron unos señores vestidos de negro, con fajas de colores, y ocuparon la presidencia. Aquí empezó una sección entre judicial y política: todos nuestros amigos y amigas de Palacio fueron desfilando, uno a uno; el acusador público les insultaba previamente, después acumulaba sobre sus cabezas los cargos más vergonzosos, como traidores a la Patria y sanguijuelas del pueblo; por último pedía a la concurrencia que juzgase, y el populacho gritaba: “¡A la guillotina!” Pero la decisión final la daba el presidente [...] “¡Va a hablar Robespierre!”, decían todos [...] El señor Robespierre condenaba a muerte, pero razonaba maravillosamente las sentencias (págs. 256-257).

Y, finalmente, con la misma admirable veracidad es contada la fingida ejecución:

Al terminar, después de varias horas y un centenar de condenas, nos desalojaron a gritos y empujones, porque la función se trasladaba de escenario; y fuimos en tropel vociferante a la plaza donde habían levantado el cadalso. Allí, un ejército popular impedía que nos acercásemos, salvo a unas cuantas damas privilegiadas que habían trasladado al pie de la guillotina el cuarto de estar de su casa [...] La Princesa preguntó qué artefacto era aquél, levantado encima de una especie de catafalco: le explicó un voluntario que la guillotina [...] y, en efecto, se oyeron otra vez insultos [...], llegaron varias carretas cargadas de condenados, y el artefacto los despachó en un santiamén, mientras sonaban los tambores y la gente gritaba las cosas más soeces. Cerca de nosotros, esperando turno una carreta se había detenido, y en ella, muy serias y dignas, aguardaban la muerte unas cuantas mujeres [...] entre las cuales figuraba, en lugar muy visible, la condesa aquella que pensaba describir en sus Memorias sus experiencias sexuales [...] (págs. 256-257).

Todas esas escenificaciones preparadas para la Princesa participan de ese juego de apariencias de representar una realidad fingida, junto con los ocasionales anacronismos que conllevan y la concentración en una misma unidad de tiempo de varios sucesos de distintas épocas y escenarios.

La Princesa halla una explicación a lo que ella pensaba que era un fenómeno del ámbito de lo maravilloso en las palabras del misterioso y extravagante doctor Motza. Ella siente que el mundo corre muy deprisa alrededor de ella, y el doctor le advierte para su sorpresa, que ha estado durmiendo durante 500 años y es necesario recuperar el tiempo perdido.

En la misma noche en que a la Princesa le revelan que ha estado 500 años dormida descubre, mientras intenta descansar, algo similar a una representación preparada para ella aunque la Princesa no es capaz de entenderla en tales términos. Pero sabemos que es una simulación puesto que se trata del experimento que utiliza el doctor Motza para

conseguir que la Princesa reconozca los recuerdos de su vida anterior al sueño de 500 años que tanto le perturban, los acepte y consiga así liberarse de sus prejuicios. Con lo cual, como el lector conoce este dato, los límites entre realidad y ficción pueden reducir el efecto de lo fantástico, aunque para la Princesa –que inicialmente pensaba que era sólo un sueño- se siga tratando de un fenómeno extraño que consigue inquietarla y perturbarla:

[...] la despertó en seguida un ruidito leve que parecía un surtidor. Una luz como lunar iluminaba el lecho. De pronto, dio un grito: en las cortinas aparecía el rostro hermoso de un joven, que sonreía. Al saltar de la cama para escapar, movió las cortinas, y el rostro sonriente se movió. “Estoy soñando”, se dijo; y, con cautela, volvió a acostarse. Entretanto, había aparecido, junto al hombre, una mujer. [...] Vio que estaban desnudos. Llamó a Stella, nadie vino. La casa entera parecía metida en un infierno de silencio. [...] y, dentro del lecho, permanecía la claridad. Se acercó [...] miró por la rendija de las cortinas. El hombre y la mujer, abrazados [...] decían palabras [...] Eran palabras de amor; después fueron gemidos.

Como hipnotizada, la Princesa, sentada en la cama, miraba. Miró hasta que desaparecieron y volvió la oscuridad. Ella no se movió. Seguía viendo las imágenes. Cuando, cerca del día, se durmió, pasearon por sus sueños, pero ella era la mujer, y el anterior desasosiego había renacido más intenso (págs. 290-291).

El poder de su imaginación se termina confundiendo con su miedo real. Sus prejuicios son todos esos monstruos de su espíritu que pelean contra ella y también los fantasmas que ve en la cortina. Igualmente, las parejas de animales e incluso de personas que repiten los actos de amor: “Luego cesaba el ruidito, los fantasmas se oscurecían, y la Princesa, fatigada, caía, llorando, sobre la almohada. Cuando lograba dormirse, los fantasmas reaparecían en el sueño, monstruosos, lentos, y no distinguía ya entre los fantasmas de la cortina y los de su alma. Para ella, pertenecían a la misma pesadilla” (pág. 291). Sin embargo, Stella le quita importancia a todo ello y lo achaca a que necesita enamorarse de un hombre. Pero lo que en realidad sucede es que quiere ocultar a la Princesa que está siendo objeto de un experimento científico para lograr liberarse de sus prejuicios.

6.4. ELEMENTOS MARAVILLOSOS Y MÁGICOS

Sin duda, como ya indicamos, el elemento de lo maravilloso más llamativo de toda la novela es el sueño de quinientos años de duración que tiene la Princesa Inés. Orencio Casas señala que lo religioso cobra una importancia gradual en la novela en el momento en que se descubre la existencia de la Princesa, ya que su despertar después de quinientos años de sueño es atribuido por los personajes a lo milagroso (2008: 60), y así un hecho que pudiera englobarse dentro de lo maravilloso en realidad se acepta como un milagro. Casas considera que la propia existencia del milagro es el motor que genera la trama novelesca (2008: 60). Sin embargo, como sabemos, se tratará de buscar una explicación a tal milagro y por ello una comisión científica recibirá el encargo de estudiar el caso.

Como ya hemos indicado, el Rey Canuto tiene intención de besar a la Princesa Inés, hija de Wenceslao I y de 19 años, que lleva cinco siglos dormida, aunque todos esos años “no deben contarse” (pág. 74). El Rey reivindica como historia real lo que para el imaginario colectivo no es otra cosa que un cuento infantil: “La realidad del suceso está perfectamente documentada, y sus verdaderos detalles, cuando sean conocidos de todos y despojados de la leyenda, serán el asombro de los científicos” (pág. 74). Sin embargo, al Chambelán le parecen una temeridad las intenciones del Rey.

Cuando muchos en Minimuslandia no han visto a la Princesa durmiendo su profundo sueño pero sí son conscientes de que la leyenda cada vez cobra más peso real, el Ministro de Instrucción Pública advierte que, ante los crecientes rumores propagados por el mismo Rey de la realidad de tal leyenda, obligará a todos los habitantes de Minimuslandia a replantearse el concepto colectivo de la realidad y a corregir los anacronismos temporales, así como los fundamentos de la vida moderna, de la civilización y de la ciencia para evitar caer en un nihilismo existencial, puesto que se trataría de un verdadero milagro. Y para los habitantes de Minimuslandia, el milagro excede los límites de sus planteamientos y cálculos mentales porque les resulta incomprensible e increíble que una persona, después de 500 años, pueda seguir viva. También la veracidad de la existencia de la Princesa invalidaría doctrinas filosóficas de carácter racionalista como las de Blücher y Krämer, en las que se ha amparado el Ministro de Instrucción Pública (pág. 93). Y es que supondría una verdadera amenaza

para la naturaleza de la lógica el triunfo de la mitología y de la fantasía sobre la filosofía y el racionalismo. Esto y no otra cosa es, en realidad, lo que verdaderamente teme el Ministro de Instrucción Pública: la inversión de sus esquemas mentales sobre el orden en que ha aprehendido la constitución del universo.

Como ya hemos señalado, y debido a que el Ministro de Instrucción Pública opone una fuerte resistencia a aceptar el milagro de la Princesa como tal, se encarga de ordenar la creación de un comité científico para hallar una explicación que “resuelva” tal fenómeno. Su racionalismo intelectual le empuja a convertir, aunque sea forzosamente y mediante cualquier respuesta científica por peregrina que ésta sea, un hecho de naturaleza maravillosa en un hecho del ámbito de lo extraordinario. Quiere encontrar una explicación para aquello que no la tiene sirviéndose del maridaje ciencia-magia, que resulta un tanto extraño y forzado puesto que la ciencia busca una explicación para la magia que sea decisiva para poder eliminarla y así lograr la primacía en el control del universo.

En principio, el Rey no es partidario de explicar a la Princesa los sucesos que han acaecido en el mundo durante los 500 años de su sueño a través de una escenificación, sino mediante la lectura de libros y revistas, puesto que “en ese tiempo el mundo ha cambiado algo, aunque no tanto [...]; porque las gentes siguen amándose y en la primavera florecen las rosas” (pág. 189). Como ya hemos señalado, el Rey Canuto está decidido a casarse con la Princesa, pese a la oposición de todo el país, comenzando por el recelo del propio Chambelán.

Cuando la Princesa es despertada, la Condesa Waldoska se encarga de llevarla al castillo. Cuando juntas entraron en una litera que las estaba esperando, se produce un espectáculo que en un principio es mágico y que encandila a la Condesa pero que no sorprende a la Princesa, como si ya estuviera acostumbrada a convivir con lo maravilloso. Ambas necesitaban que un autogiro lanzase unas maromas para que pudieran salir del bosque por el aire debido a la ausencia de carreteras y a la imposibilidad de construir las; y una vez cerrada la portezuela, “los árboles se abrieron delante de nosotros para dejarnos paso, y luego se cerraban, como por arte del diablo” (pág. 232). Sin embargo, como señalamos, esta visión y sus consecuencias son experimentadas y acogidas de diferente manera por las dos mujeres:

Quedé maravillada. Me preguntó la Princesa por qué ponía aquella cara de asombro; se lo expliqué. “En este bosque, querida, -respondió- se ha entrado y salido siempre de esta manera. Está encantado. ¿O es que no lo sabes?” Los árboles, al abrirse y cerrarse, lo hacían con música, y todo cuanto en el bosque vivía o vegetaba se sumaba a ella, como en un gran concierto del que sólo nos llegase el rumor: música solemne y triste, como de marcha fúnebre; y parecía, además, que en medio de ella se oyesen voces cantando; la Princesa, al menos, las oyó, porque mandó parar, abrió la portezuela, y escuchó atenta. “¡Malos agüeros!, me dijo; todas las voces del bosque me dicen que regrese a mi sueño.” Le dije que nada oía, y me respondió que no estaba familiarizada con lo maravilloso; pero que ella, durante su largo sueño, había sido muchas veces arrebatada al cuerpo, y llevada al mundo de los seres mágicos, y vivido entre ellos, y aprendido su lenguaje (págs. 232-233).

La Princesa le revela a la Condesa que necesitó muchos años para aprender aquella experiencia que le acercó al mundo de los seres mágicos. Por ello, su retorno al mundo “real” no está exento para ella de una sensación de extrañeza:

[...] Lo encuentro todo cambiado. Las personas sois de otra manera y habláis un lenguaje raro.” [...] “Lo único que me enseñaron fue el rostro del Príncipe que había de desencantarme [...] Voy a casarme con él.” “Entonces, Alteza, no hay para qué hablar de malos agüeros.” “Eso es lo que me extraña: oír esas palabras y esa música, como si en vez de ir a mi boda fuese a mi muerte.” (pág. 233).

Todo aquello que forme parte de la representación dirigida a la Princesa ve erradicado el elemento fantástico, que se manifiesta de un modo más libre en la cotidianidad y los sueños de la Princesa aunque lo que suceda en éstos pueda explicarse mediante lo extraordinario:

La música y las voces sonaban en aquel momento trágicamente; y la Princesa se estremeció, y yo, muerta de miedo, me agarré a ella, y le pedí que volviésemos atrás. “No es posible –me dijo-; cualquiera que sea mi fortuna al despertar, debo seguir adelante, porque estoy comprometida desde antes de dormirme”; y, entonces, me contó la historia de por qué la habían encantado, y que había aceptado años de sueño y el bien o el mal que pudiesen sobrevenir después, sólo por salvar a su padre, el Rey, de la deshonra. “Pero, Alteza, vuestro padre está muerto.” “Aun así, yo no puedo faltar a mi palabra.” Pocas horas antes [...] el Rey me había dicho algo parecido, y pensé entonces que sus almas no están tan lejos como se había creído, y que, para que se entiendan, no es necesaria la farsa que acaba de empezar. Seguimos, pues, bosque adelante, y la música nos acompañó hasta que salimos a una carretera, y los últimos árboles nos despidieron con las quejas más tiernas (pág. 233).

Pero ese espectáculo, si no se tratara de una representación preparada para la Princesa, pertenecería a lo maravilloso sólo en el primer momento, pues el miedo y la inquietud lo tornan de inmediato en extraordinario. La apacibilidad y lo inocuo caracterizan el escenario de lo maravilloso, y en este fragmento sólo se encuentran ambas propiedades al principio. Si acaso, podríamos hablar de lo fantástico-extraordinario, por la presencia de elementos mágicos e inexplicables que, pese a alejarse, tampoco llegan a desaparecer de forma radical. El elemento de transición entre un ámbito y otro quedaría marcado por el sonido de la música. En el momento en que esa música le lleva a tener a la Princesa evocaciones negativas y melancólicas hasta llegar a sentir la amenaza de la muerte, ya no estamos en el campo de lo maravilloso. Si no hemos entrado de forma plena en el espacio de lo extraordinario, nos vamos acercando. La traslación que siente la Princesa de su cuerpo de un mundo a otro durante su sueño, halla su explicación en tal estado, y por tanto se encuadraría dentro de lo extraordinario. La Condesa, igual que antes se maravilló con lo mágico, tiene después más reticencias para aceptar lo extraordinario que la Princesa, y por ello le dice que no tiene sentido hablar de malos agüeros a Inés ante su destino de mujer casada, pero la Princesa sí acoge lo extraordinario con naturalidad, o al menos acepta la convivencia entre lo extraño y lo maravilloso.

La Condesa habla en alguna ocasión de la “farsa” en la que se hallaban, quizá en referencia a la representación preparada y encargada para la Princesa, de cuya existencia ella en principio no tiene noticia alguna. En ese caso, por tanto, podríamos hablar de una mezcla entre realidad y ficción o de una metateatralidad:

Habíamos caminado cosa de cien pasos, cuando nos vimos asaltados por una banda de enmascarados que nos sacaron de la litera y quisieron, a la fuerza, meternos en una carroza. Como formaba parte de la farsa, y me habían informado, no tuve miedo, y pude animar a la Princesa, que pretendía defenderse del asalto con palabras; y estaba en ellas cuando apareció un caballero muy bien armado, [...] y a sablazos ahuyentó a los forajidos y los persiguió a lo largo de la carretera, en un combate que si fuera de veras como era fingido le hubiera acreditado de valeroso. Por tal le tuvo la Princesa, y desde la carroza le animaba. “Es el Príncipe”, me aseguró, cuando nuestro socorredor perseguía a los bandidos; y yo, por no defraudarla, le dije que quizá. Pasaron unos minutos, y el caballero regresó, llevando el caballo de las riendas y el casco en la mano [...] así, teatralmente [...] hizo su aparición el

señor Peter Wundt, a quien, desde que el Rey aceptó el papel de líder proletario, cumplen las heroicidades, los bellos rasgos y las palabras hermosas (págs. 233-234).

Ahora lo que la Princesa puede percibir como mágico es en realidad extraordinario, pero siempre según su percepción, pues en realidad ni es extraordinario ni es mágico por tratarse de una planeada representación. Sin duda previamente aleccionado para la ocasión, Peter Wundt se arrodilla ante la Princesa y le ofrece sus servicios siguiendo el estilo de ofrecimientos según la época de la Princesa antes de caer en el sueño.

Durante esa misma tarde, la Princesa escuchaba en la radio noticias de época previamente seleccionadas para ella sin su conocimiento, junto con los nombres de los reyes y las personalidades importantes. Cuando se anuncia la llegada de un Embajador del Rey de Suecia, es en realidad Peter Wundt quien viene, en esta ocasión bajo el nombre de Giacomo Bayardo D'Artagnan di Casanova, conde de Fersen. Y la Princesa reconoció en él a quien minutos antes la había salvado de aquel ataque de enmascarados. Las damas del castillo le explicarán a la Princesa, también seguramente instruidas para la ocasión, que aquel Embajador era uno de los más valientes y seductores caballeros de toda Europa a quien jamás mujer alguna le ha ofrecido resistencia y que además ha llegado a ser amante de la Reina de Rusia (pág. 234).

6.5. ELEMENTOS DE LO EXTRAORDINARIO

Un irónico narrador omnisciente -pero a la vez subjetivo puesto que emplea la ironía- nos muestra el carácter erudito e intelectual de la imaginación del profesor Rhodesius, que escribe “peregrinos ensayos sobre temas inverosímiles, casi inexistentes” (pág. 113). Es habitual en Torrente escribir con iniciales en mayúscula abstracciones conceptuales como “Entes Transformadores de la Realidad” o, en el fragmento que vamos a mostrar a continuación, “Ideas Arquetípicas” para convertir esos conceptos abstractos y de carácter intelectual en algo concreto, tangible y material, y así reforzar de alguna manera su realidad. Esto aparece en el siguiente retrato del profesor Rhodesius:

[...] su fantasía, disparada naturalmente hacia la orgía poética, halla en la ciencia límites. En apariencia, el profesor alcanza cada día esa cima de perfección que, deseada por todos los humanos,

es apenas humana; transita por las calles de la ciudad, por los claustros de la Universidad, pero su espíritu permanece habitualmente en la región de las Ideas Arquetípicas; un cable imperceptible le mantiene, sin embargo, ligado a tierra firme, [...] Rhodesius suele explicarlo asegurando que basta una pulga razonablemente terca para estropear un programa de ataraxia. En su vida, la pulga se llama profesor De Sanctis, “Normalien”. Cada vez que el profesor De Sanctis, [...] insulta científicamente a Rhodesius, siente éste en el omoplato algo así como la punzada de una pulga inatrapable. [...] Sin las punzadas insistentes de la pulga, probablemente Rhodesius se hubiera incorporado ya, desde mucho tiempo atrás, a las Ideas Arquetípicas. Mientras no mata la pulga, sigue considerándose un ser humano. Habla pestes de De Sanctis, pero le está agradecido (págs. 113-114).

La ciencia impone límites a la fantasía, en el sentido de que trata de buscar una explicación a cualquier fenómeno de naturaleza mágica o extraña. Por ello, resulta de cariz extraordinario el desmayo que a sí mismo se provoca el Chambelán, pero sin que intervenga en él ninguna sustancia estimulante. Y es que, simplemente, opta por ello como solución para no poder votar la inclusión del abogado Harry P. Simon como socio del club de los “Alegres Cazadores”, de cuya junta directiva de diez personas, nueve viven en la más absoluta indigencia. Primero, el Chambelán “quedó como arrugado, como el fuelle de la gaita cuando está vacío” y finalmente “se dobló sobre sí mismo y cayó al suelo [...]” (pág. 177).

En algunas ocasiones, lo extraordinario está implícito en el tema del sueño. Por ejemplo, la Princesa le cuenta a la Condesa en una ocasión que ha tenido un extraño sueño en el que su personalidad se escindía de sí misma hasta llegar a convertirse en un doble, pero en el que no están muy claros los límites entre la vigilia y el sueño -en realidad no está hablando de otra cosa que de la expresión poética de la experiencia amorosa-. La Princesa hace referencia a una luz ardiendo en su interior que podría llegar a encender todo su ser:

[...] fue como aflojarme, o como abrir una puerta a la luz, porque inmediatamente mi ser se iluminó hasta parecer incandescente. No me atrevía a abrir los ojos, por miedo a que la alcoba se hubiese también alumbrado con luz salida de mí; por terror de que por las venas de mi mano corriese, no sangre, sino luz; y de que mirándome hacia dentro pudiese ver mi alma. De suerte que así estuve, quieta y transfigurada, con los ojos cerrados, hasta dormirme. No sabría decirte cómo empezó el ensueño, o si fue de pronto cuando me encontré en los brazos de ese hombre. Me había entregado a él, era furiosamente feliz porque, mientras me besaba, yo pensaba en la muerte que iba a darle. Pero lo extraño es que todo esto lo veía desde fuera, como si hubiera salido de mí misma, y, sin dejar de

ser yo, fuese distinta, y esto me preocupaba, y me preguntaba cómo podía ser; hasta que descubrí, por fin, que no era yo, sino mi cuerpo que se había entregado, y, al descubrirlo, empecé a gritar y a rogarle, por piedad, que volviese a mí, porque, sin él, tampoco yo podía amar; pero mi cuerpo y yo nos hemos separado para siempre (pág. 244).

La Princesa vive lo que lee en los libros de un modo especial; está claro que se trata de alguien con una poderosa imaginación. Son ocasionales los sueños en los que, por ejemplo, se encuentra peleando, y eso se debe a sus lecturas.

El sueño está también presente cuando la Princesa ve atrasada de manera constante la llegada del Príncipe, hasta el punto de hacerle dudar de su realidad, pero sin dejar de sentir que es gracias a él cuando los acontecimientos se desarrollan de manera feliz.

Por otra parte, merece la pena reseñar el suceso de la representación preparada para la Princesa en el que acontece el juicio presidido por Robespierre en el que se busca a la Princesa para condenarla a muerte. En su lugar ha sido capturada por equivocación Charlotte, la costurera. La Princesa se levanta entonces de su asiento y se encara al tribunal para asegurar que es ella a quien están buscando. Entonces, besa a la costurera y la deja marcharse. Y como esta acción de la Princesa no estaba prevista en la representación, tanto el tribunal como la población quedan sumidos en un absoluto estupor que descubre de nuevo el montaje teatral urdido para la Princesa y narrado por la condesa Waldoska a su marido:

Un sujeto vestido de guardia nacional se acercó a Robespierre y le pasó un papel; Robespierre lo leyó y habló a Dantón, y éste a Fouquet-Tinville. Cuchichearon entre sí. El acusador, puesto en pie y con voz de trueno, gritó: “¡Quedas condenada a muerte sin juicio!” Robespierre hacía señas al pueblo, y el pueblo empezó a chillar. Vinieron los soldados, se llevaron a la Princesa, y yo me fui tras ella. Pero alguien tiró de mi brazo hacia un pasillo lateral, y un hombre vestido de mono azul me dijo al oído: “¡A ver cómo la entretiene! La cárcel aún no está preparada.” “¿Qué ha sucedido?”, pregunté. “¿No lo ha visto? La Princesa no debía ser descubierta hasta mañana, y nos ha cogido a todos desprevenidos.” “Entonces, ¿a qué vino esa farsa de la costurera?” “Estaba preparada para que la Princesa aprendiera a tener miedo y no fuera mañana a desmayarse.” (pág. 259).

Cuando la Princesa decide “saltarse el guión” y dar satisfacción a su voluntad, pone en riesgo el desarrollo de la escenificación preparada para ella y obliga a la improvisación al resto de los personajes, que parecen descabalarsse cuando suceden acontecimientos que no están previstos. Parece que todos los personajes de *La Princesa*

durmiente va a la escuela encarnan la racionalidad y les asusta todo aquello que suponga una amenaza para ella. En otra ocasión, por ejemplo, la Princesa decide disfrazarse con las ropas de Luisa Labé –que es una mujer francesa disfrazada de hombre- para después fugarse “en busca del Príncipe o de la muerte” (pág. 245), y a la Condesa sólo se le ocurre llamar al director de escena para que resuelva la situación. Una vez despierta la Princesa de su largo sueño, el metateatro es explícito.

La mezcla de sucesos anacrónicos en un mismo segmento de tiempo tendría mucho de fenómeno extraordinario si no se tratase, en el fondo, de una representación dirigida. La Condesa Waldoska le cuenta a su marido que en una misma semana ha vivido “los amores de una tal Madame de Clèves, mezclados con la Guerra de los Treinta Años, la Fronda, los Tres Mosqueteros y la Revolución Inglesa: fue una semana de verdadero ajeteo, con vertiginoso cambio de trajes, como que pasamos de María Estuardo a Madame de Maintenon, y del palacio renacentista a un pequeño Versalles” (pág. 245).

La Condesa acompaña a la Princesa a ver el primer viaje aéreo de Montgolfier. Ésta advierte que el viento “lleva el globo a donde quiere” (pág. 251), al contrario que las brujas voladoras, de quienes no se tiene noticia de que jamás el viento haya podido derribar a una sola. La premonición imaginativa de la Princesa se hace realidad y una ambulancia ha de ir corriendo al lugar donde el globo va estrellarse de modo inminente. La imaginación de la Princesa resulta tan poderosa que es capaz, sin ser consciente de ello, de cambiar el rumbo de todos los acontecimientos dispuestos para ella. Una vez más, vence la imaginación sobre el racionalismo, la lógica y la ciencia. También supone el triunfo de la autenticidad frente al fingimiento.

Posteriormente, la Princesa habrá de encontrarse con una Marquesa que asegura conocer la fisiología masculina a través del estudio de la anatomía de los cadáveres, para así, según ella, conocer las “funciones físico-químicas” de los amantes con los que se acuesta, “poseer el conocimiento”, “no enmascarar los sentimientos” (pág. 251) y no hacerse demasiadas ilusiones con el sexo opuesto. También asiste la Princesa a la actuación de José Bálamo, que hace el papel del Conde Cagliostro, en la que anuncia que va a “suscitar las almas de algunos muertos”, que tendrán la capacidad, como la tienen los fantasmas, de atravesar el techo y las paredes:

Sopló entre las velas del candelabro; sólo una quedó encendida. A su resplandor, vimos cómo el brujo hacía con las manos extraños signos, y cómo sus labios se movían pronunciando palabras que no

llegaban a nosotros. Sonó en la oscuridad el grito de una mujer. “Allí”, y todos miramos al rincón donde había aparecido un cuerpo transparente, verdoso de color, verdosa asimismo la luz que de él emanaba, y detrás, otros muchos igualmente transparentes e iluminados, que empezaron a moverse, a cruzar por el aire, a atravesar el techo y las paredes; y sucedió también que las paredes se hicieron lúcidas y cristalinas como los cuerpos, y veíamos a su través campos iluminados de la misma luz por los que corrían las almas ululando; [...] hombres que se daban muerte, mujeres perseguidas y asesinadas, todo un horror a la vista y un espanto al oído; y, de pronto, la visión cesó, y quedó solo el salón débilmente alumbrado, y en medio, junto a la mesa, el hombre vestido de negro que sonreía y saludaba [...] (pág. 254).

La Marquesa queda tan impresionada con el espectáculo que a partir de ese instante asegura que empezará a creer en los espíritus y que en el momento de diseccionar con el bisturí a los difuntos, tratará de no lastimar sus almas. Es entonces cuando las condesas y marquesas se reúnen para estudiar si el método científico que ellas han aplicado siempre a la disección y análisis de los difuntos puede utilizarse también para las almas y los espíritus, intentando conseguir una suerte de clasificación de los mismos.

Posteriormente, Cagliostro, en compañía de Wundt y de la Condesa Waldoska, le enseña a la Princesa una bola mágica de adivino. Cuando la Princesa tira a propósito la bola al suelo, la habitación oscurece por completo, y alguien comete el error anacrónico de encender una linterna eléctrica. Y persiste la conciencia de que todo se trata de una ficción, de un montaje: “Al atravesar la ciudad de cartón piedra, grupos de “extras representaban escenas de la prerrevolución” (pág. 256).

Insistimos en que las características de todos estos sucesos pueden englobarse dentro de lo extraordinario, pero al mismo tiempo nunca conviene olvidar que se trata de representaciones fingidas para la Princesa y no de sucesos reales.

Cuando la Princesa se encuentra con el doctor Motza, éste le recuerda a Jorge Sand (pág. 277). Le resulta idéntico a él, salvo en la mirada. No se da cuenta de que, en realidad, son los papeles que interpreta para ella. El doctor Motza consigue hipnotizar a la Princesa y hacer que se desvanezca sólo con la fuerza de su mirada y de su pensamiento para conocer los recuerdos de la Princesa anteriores a su sueño de 500 años:

La mirada del doctor Motza parece envolverla y arrastrarla. Con un esfuerzo intenta volverse a Stella,

pero no puede. La mirada del doctor la empuja, la subyuga.

[...] Ella no ve más que los ojos de Motza. Parece que le taladran la carne hasta el corazón, parece que le duele el corazón. [...] No importa que apenas haya luz, porque los ojos del doctor deslumbran. Se siente desnuda ante él, no del cuerpo, del alma. Sus ojos entran en el cerebro, lo llenan de un resplandor molesto, como si tanta luz quisiera romper las paredes del cerebro. Empuja, empuja. Le van a saltar las sienes.

-¡Doctor!

Antes de caer, el doctor Motza la ha recogido y la deja sobre un diván. Acerca una silla, se sienta. Toma la mano de la Princesa.

-Escucha. No te sucede nada. Es el cansancio. Ahora sosegarás, pero debes escucharme. Quiero que recuerdes lo que te mande... No, no, más atrás. Quinientos años atrás (págs. 287-288).

La hipnosis es un procedimiento del ámbito de lo extraordinario porque posee unos trucos técnicos específicos, dado que no puede hipnotizar cualquiera. Pero hay algo que impide al doctor Motza encontrar los recuerdos de la Princesa: sus prejuicios mentales, con gran presencia material por lo asentados que están, pues son “firmes y duros como de piedra” (pág. 288). El doctor ve dos modelos de vida distintos en la Princesa aunque reconoce también que en tal descubrimiento su invención personal de los hechos ha sido determinante. Para hacer que recuerde su pasado cuando despierte, el doctor se inventa la ya citada psicotecnia en la que intervienen el complejo de culpa, el de Electra y el de inferioridad, junto con el “cinéma-cochon” en el que a través de unas pantallas se proyectarán los recuerdos de la Princesa que dado que ella no conoce la existencia del cine, pensará que son fruto de su imaginación hasta que se dé cuenta de que, en realidad, son sus recuerdos. De este modo, los aceptará y posteriormente se liberará de los prejuicios. Y será entonces cuando esos prejuicios, representados con forma de monstruos, penetrarán en su espíritu peleando contra la Princesa. Y cuando ve esos fantasmas en las cortinas, al principio opone resistencia pero poco a poco, aunque le causa un gran sufrimiento, se va enfrentando a ellos: parejas de animales y seres humanos repitiendo incesantemente actos de amor. Después, esos fantasmas aparecerán también en sus sueños nocturnos, atormentándola, y ella se sentirá incapaz de distinguir los fantasmas de las cortinas y los de sus sueños, pues tanto unos como otros le provocarán la misma desazón (pág. 291).

Debido al efecto de la medicación suministrada por el doctor Motza, cuando la Princesa se libera por fin de todos sus prejuicios se transforma, por obra de lo

extraordinario, en una mujer que sólo obedece a sus instintos más genuinos y que busca satisfacerlos con cierta ansiedad y desesperación con un Campeón de Hockey sobre Patines. Todos los testigos del evento, además, se contagian de la exaltación de la Princesa y no pueden dejar de bailar (pág. 298). Posteriormente, la Princesa despierta de un sueño que tal vez pudiera ser lo que el doctor Motza vaticinaría como el “regreso del alma”. La Princesa soñó con las imágenes de su experiencia sexual con el Campeón de Hockey sobre Patines, “agigantadas hasta lo monstruoso” (pág. 299). Al despertar reconoce la sonrisa del hombre que duerme a su lado, “la que había andado por sus sueños, persiguiéndola desde el rostro enorme de un gigante desnudo” (pág. 299). La Princesa duda de nuevo en el instante de trazar un límite que pueda separar la realidad de los sueños, puesto que no sabe si está soñando todavía: “Por un momento, el recuerdo del ensueño se confundió con el de la experiencia” (pág. 299). Lo más importante a reseñar es que, desde el momento en que se mete en la ducha, siente que ya puede recordar con nitidez y que se ha curado gracias a la ayuda del doctor Motza:

Caía el agua, y sin venir a cuento, sintió que el agua la limpiaba: la sensación lustral le recordó la boca que se había paseado por su cuerpo, la lengua que había hurgado en su intimidad. [...] Se inundaba su alma de la clarividencia prevista por el doctor Motza, y a su luz podía contemplar la integridad de su pasado desde aquella mañana en que el Rey, con un beso de amor, había roto el sortilegio de su letargo. Todo lo vio entero, con su realidad y su apariencia: como un baile de trajes folklórico en que, de mano en mano, la conducían al Campeón de Hockey sobre Patines, a los brazos de aquel desconocido al que, sin voluntad, se había entregado, llevada por una fuerza que no era suya, que la había arrebatado y que ahora la abandonaba. La clarividencia la devolvía a sí misma, y de sí misma brotaban, en un mismo movimiento, la repulsa y el horror. Cuando cerró los grifos, su rostro se había trasmudado, y el espanto lo había hecho espantoso: brillaba en sus ojos la furia, y la boca se había cerrado rabiosamente (págs. 299-300).

Pero esta primera sensación es engañosa, puesto que a continuación sale de la ducha para acuchillar hasta la muerte al Campeón de Hockey sobre patines y huir despavoridamente saltando por la ventana.

D.12, un agente del Servicio Secreto, le confirma al Jefe de Gobierno la existencia de una siniestra catacumba en la que, en medio de una hoguera, un grupo de gente se reúne en torno a una mujer sentada que oculta su rostro entre las manos. Los testigos, según sus palabras, son “hombres y mujeres de caras borrosas, pero de ojos

extrañamente vivos y brillantes, fijos en la mujer del centro como en una imagen milagrosa” (págs. 310-311). Y cuando la mujer descubrió su rostro, D.12 se dio cuenta de que se trataba de la Princesa. Entonces relató, “con una voz bronca, quebrantada, monótona [...] como si aquello lo hubiera repetido ya mil veces a lo largo del día” (pág. 311), que había sido violada por un hombre al que después dio muerte, y que finalmente tuvo que huir. Quienes escuchan a la Princesa tienen la sensación de que a partir de su narración habrá de fundarse un tiempo nuevo, una nueva era en el que el mesías habría de ser la Princesa. Y esa extraña aureola mítica y legendaria se trasluce también en las palabras de D.12 al contar el relato de la Princesa. A su vez, el Jefe de Gobierno y algunos integrantes de las tropas que van en busca de la Princesa escuchan con mucha atención a D.12:

No puedo decir a ustedes qué sucedió después, porque, de pronto, tuve la sensación de que había sido descubierto y de que, de un momento a otro, me clavarían algo por la espalda. Empecé a moverme hacia la salida, y no era yo solo el que se movía: imaginaba que un sacerdote de la nueva fe buscaba mi corazón para partirlo, y ofrecerlo, sangrante, a la nueva diosa. O para arrojar mi cuerpo descuartizado entre toda aquella gente, que bebería mi sangre como venganza y sacramento. Todo eso, y otras cosas igualmente macabras se me ocurrían mientras me movía por milímetros hacia la salida, sintiendo que el que me buscaba se acercaba cada vez más, y que en cualquier momento podía alcanzarme (pág. 311).

D.12 aconseja al Jefe de Gobierno y a todas las tropas que emprendan la retirada, y así lo ordena el Jefe de Gobierno. Pero esa nueva era que anunciaba D.12 no deja de ser un proyecto frustrado, puesto que la Princesa, al final de la novela, es asesinada; y esto supone en cierto modo una metáfora de la destrucción del mito y del triunfo de la razón.

6.6. ELEMENTOS PARÓDICOS

Una parodia, como tal, tiene como referencia un elemento de la realidad. Pero su objetivo no consiste en reproducirlo, sino en componer una imitación hiperbólica con unos objetivos específicos. Las imitaciones, a su vez, no pueden liberarse de los elementos subjetivos de quienes las realizan con el añadido de que, al no ser reproducciones literales de la realidad, tienen componentes de invención.

La doctora Pym, el profesor Peck y el profesor y académico De Sanctis son los representantes científicos elegidos por el Claustro del Instituto de Altos Estudios y la Comisión Nacional de Reforma de la Realidad, también conocidos como los Entes de la Realidad, para transmitir un mensaje al Consejo Privado de Su Majestad el Rey Canuto. El elemento paródico de este episodio concreto se halla en que los científicos hacen una lectura del informe mientras actúan en la representación dramática, pero buscando dotar a su actuación de una atmósfera verosímil. Y como tales científicos se imaginan en ese momento. Incluso rechazan el asiento que el Rey Canuto les ofrece, ante el asombro de los presentes, porque íntimamente no lo creen conveniente para su particular actuación. Este es el juego que tanto emplea Torrente de confundir realidad y ficción, verdad y apariencia.

Y nada más finalizar la lectura, la doctora Pym se comporta como el actor de teatro que saluda al público una vez terminada su actuación, ante el estupor del Rey Canuto y de toda su comitiva:

Plegó el papel la doctora Pym. Hizo una reverencia, y reculó hasta alcanzar la pared donde sus compañeros se hallaban apoyados: ellos interpretaron el movimiento como renuncia a todo divismo, como reingreso a la comunidad gremial. El profesor De Sanctis, dijo:

-Ha estado usted muy bien.

Y el señor Peck no dijo nada, pero apretó la mano de la doctora en señal de caluroso asentimiento.

El Rey no sabía qué responder, y los señores Consejeros, tampoco. Por salir del apuro y cortar aquel silencio peligroso, sonrió a la doctora [...].

Ella sonrió también (pág. 128).

Por todo ello se trata de una parodia: el informe que presentan los científicos tiene el aspecto formal de un texto de este tipo, pero la afectación dramática con que le dan lectura –inapreciable para los testigos, pero plena y conscientemente asumido por los científicos- lo convierte en cierto modo en otro texto diferente o en un texto parodiador, puesto que aleja la naturaleza de cualquier Informe de los intereses y finalidades convencionales para los que se redactan. Y la actitud de los científicos en el momento de leerlo resulta plenamente burlesca, quizá de las maneras frías, despersonalizadas y asépticas con las que se leen los textos de este tipo.

Con respecto al contenido concreto de dicho informe dirigido al Consejo Privado de Su Majestad el Rey Canuto acerca de la Reforma Individual de la Princesa Durmiente,

con fecha de 1950 –tiempo actual de *La Princesa Durmiente va a la escuela*-, el Claustro del Instituto de Altos Estudios y la Comisión Nacional de Reforma de la Realidad, acuerdan que no se puede tomar determinación alguna que tenga que ver con la Princesa sin la previa consulta y el asesoramiento de los Altos Cuerpos por resultar ilegal al oponerse a las leyes vigentes de Minimuslandia, pues sólo a la dirección técnica de la Transformación de la Princesa le corresponde hacerlo por derecho reconocido por la ley. El Instituto citado niega además que la Universidad –en referencia al profesor Rhodesius- goce de cualquier legitimidad para transformar cualquier circunstancia de la Princesa -pues son sólo ellos quienes pueden reformar la realidad, como así reza el nombre del Instituto al que pertenecen-. Como mucho podrán realizar los historiadores un programa de propuestas teóricas, pero estarán incapacitados para llevarlas a la práctica. También se les niega cualquier capacidad de poder dirigir la sociedad con un cierto orden. Sólo así, Stella Pym, Carlos De Sanctis y Ruperto Peck serán los únicos integrantes posibles de un comité que se constituirá en un plazo inmediato y que se encargará de plantear las cuestiones teóricas para ponerlas posteriormente en práctica en relación con la transformación de la Princesa. Las tres personas designadas tendrán, además, voz y voto en las deliberaciones, y también derecho a veto individual o conjunto en lo concerniente a los procedimientos técnicos, careciendo de ese derecho de veto cualquier representante que en su momento pudiera nombrar la Universidad (págs. 127-128).

Igualmente paródica resulta la interpretación de *La Dama de las Camelias* a la que asiste la Princesa llevada por el doctor Motza dentro de las actividades programadas para ella, como consecuencia de la presentación ambigua, caricaturesca e incluso ridícula de los actores:

El doctor Motza eligió, para su presentación, la “soirée” musical, y, para su papel, el de “Jorge Sand”, que nada más ambiguo había hallado: hombre vestido de mujer-vestida-de-hombre. Frac color café con leche, pantalones grises muy ceñidos por el muslo y la pantorrilla, bota y chistera negras, negra la capa y los ojos, los encajes de la corbata prendidos con un camafeo antiguo, y un bastón, más que delgado, sutil, con un puño de plata que era una gloria verlo: a distancia parecía un galgo que aprisionase a una liebre, pero, de cerca, representaba la coyunda de un monje y un diablo. Unos guantes de manopla, confeccionados de satén, que daban a las manos apariencia de garras, pero que, al desnudarse, descubrían un prodigio de encaje y nieve, completaban el conjunto. Parecía una puta de lujo en Carnaval, y esto le transía de dicha (pág. 283).

Se trata, en fin, de una parodia sobre otra parodia, insistiendo en la condición de la representación preparada para la Princesa dentro de la propia ficción novelesca. Es, por tanto, desde la perspectiva lúdica la manera más adecuada con la que se deben enfocar los elementos paródicos de esta novela.

Además de sistemas filosóficos que sustentan ideologías sociopolíticas, Carmen Becerra ha detectado cinco sistemas parodiados en *La princesa durmiente va a la escuela*:

1) La parodia de la filosofía de Hegel mediante la figura del profesor De Sanctis, autor de la “Dialéctica de la Transformación Profunda”.

2) La parodia del empirismo positivista, a través del Ministro de Instrucción que no quiere aceptar el milagro del Bosque encantado.

3) La parodia del neoplatonismo en el personaje del Profesor Rhodesius, cuyo espíritu se encuentra en la “región de las Ideas Arquetípicas”.

4) La parodia del marxismo, ideología representada por la doctora Stella Pymm.

5) La parodia del psicoanálisis mediante la figura del doctor Motza, con cuyas artimañas la virtuosa y dócil Princesa se convierte en una mujer corrupta poseída por una incontrolable furia sexual (“La Princesa Durmiente”, 2003: 53).

También ha observado parodias meramente terminológicas, que van desde el propio nombre del país, Minimuslandia, hasta instituciones del mismo como el “Aula de Enquistados Culturales”, el “Instituto de Altos Estudios para la Reforma de la Realidad” o los “Correctores de todo lo Creado” y nombres de personajes como Polirónicus o Simpleton (“La Princesa Durmiente”, 2003: 50).

Becerra sostiene que a este juego paródico contribuye la utilización del cuento de hadas “como motor desvelador de la verdad; o lo que es lo mismo lo imposible, lo irreal -una joven que duerme durante quinientos años- sirve para mostrar la falsedad de lo real del presente histórico y de la construcción del pasado” (“La Princesa Durmiente”, 2003: 52) ya que se trata de modernizar a la Princesa haciéndole ver y participar en los manipulados acontecimientos de una proyección que ha sido previamente programada y presentada como real y, por tanto, con la finalidad de que la actualidad del siglo XX -el tiempo de la novela- le resulte creíble. Es decir: “Para justificar el presente se necesita, muchas veces, manipular o inventar los hechos del

pasado; lo cual equivale a sostener que la Historia no deja de ser una invención, o al menos la construcción de alguien interesado en un resultado concreto” (“La Princesa Durmiente”, 2003: 52). En opinión de Becerra, también contribuye al juego paródico la presencia de un narrador omnisciente que resulta poco fiable ya que advierte que la historia que nos presenta es incompleta y contradictoria, historia de la que ha tenido noticia a través de la documentación escrita y del saber general. No obstante, ese sospechoso narrador no pierde la oportunidad de realizar apostillas y mostrar opiniones propias en su relato. Con lo cual los lectores tenemos una información tergiversada y parcial, por tanto falsa, de Canuto; la misma que tienen los súbditos del rey (“La Princesa Durmiente”, 2003: 52-53). Y si la información que tenemos de Canuto es incompleta e interesada, “así sucede con el relato del pasado, de nuestra historia, la misma que hacen presenciar a la princesa, construida especialmente para ella, sujeta a todo tipo de manipulaciones: el resultado es una farsa” (“La Princesa Durmiente”, 2003: 53).

Así pues, Becerra concluye que Torrente se sirve de procedimientos como los mencionados para criticar “los abusos de poder [...], la falsificación de la Historia y los sistemas ideológicos y filosóficos que la construyen” (“La Princesa Durmiente”, 2003: 54).

6.7. DISGREGACIÓN DEL YO

La sospecha de irrealidad arranca muy pronto en *La princesa durmiente va a la escuela*. Según atestigua el informe de un diplomático, el rey Canuto no tiene personalidad. Pero el contenido de ese informe sólo puede tomarse en serio hasta cierto punto, pues a su autor se le considera un humorista. Entre otras cosas afirma que el rey Canuto es una abstracción. La identidad del rey Canuto está fragmentada, y se compone de retazos de sus antepasados (pág. 35). Se nos dice además que Canuto tiene como antepasado, entre otras personalidades, a Hamlet.

El monólogo interior entendido como un desdoblamiento entre el yo que habla y su conciencia tiene lugar cuando el personaje se imagina desde un punto de vista diferente, como el del diablo, en el ejemplo que vamos a ver a continuación, en el que el historiador Rhodesius diserta ante un público que lo está escuchando sobre la opción

más conveniente para preparar la educación de la Princesa cuando despierte de su sueño:

Rhodesius tuvo durante unos instantes la sensación de haber fracasado [...]. Lo comprendió no en virtud de un razonamiento personal, sino de una intuición tan misteriosa que parecía dictada por un demonio que estuviera en el secreto. “¡Pedazo de imbécil! ¿No comprendes que están evitando que llegue el momento de que les ofrezcas dinero?” “Pero, ¿no lo están deseando?” “Naturalmente, y todos ellos lo necesitan con urgencia; pero son capaces de renunciar a la ganancia si no se les brinda de una manera satisfactoria.” “¿Qué cantidad, por ejemplo?” “¡Oh, la cantidad es lo de menos! Lo importante es que cada uno de ellos crea que le pagan el diez por ciento más que a cualquiera de los otros.” Rhodesius consiguió que le escucharan, y se metió en una perorata deliberadamente confusa en la que, sin embargo, destacaban algunas palabras con suficiente claridad para que el auditorio pudiera aislarlas de la confusión y atenerse a ellas. Eran palabras poco habituales en la jerga intelectual, y, sin embargo, sedantes, como “nómina”, “Intendencia Real”, “cuenta corriente” (pág. 152).

Rhodesius propone no adaptar a la Princesa al tiempo moderno de la novela, sino aprovechar la ocasión de su despertar para convertirla en una mujer ideal; es decir, en alguien que no es. Sugiere por tanto una manipulación de su identidad.

Por otra parte, Harry P. Simon dirige la Asociación General de Trabajadores (A.G.T.), de carácter dialéctico; y la Compañía General del Trabajo (C.G.T.), de carácter dramático. Ambas son rivales, pero paradójicamente se ponen de acuerdo cuando se trata de defender o enfrentarse a asuntos cruciales. Cuando Harry P. Simon empuja un cuadro de su despacho y tal cuadro se convierte en puerta, Harry P. Simon se transmuta en Henri Peledan, y el antiguo defensor de los pobres y hombre modesto se convierte en timonel de los sindicatos, y en uno de los hombres más poderosos del mundo. Tomaba decisiones que obligaban a la A.G.T. y a la C.G.T. a declararse en huelga, sin saber que era Henri Peledan quien perjudicaba a ambas, pues ignoraban incluso su existencia. Sin embargo, ni bajo una identidad ni bajo la otra, llevaba doble vida. Simplemente, “consideradas las cosas en su realidad, Simon era una prolongación de Peledan, o quizás un globo sonda usado por Peledan para investigar realidades y situaciones que le importaba mucho conocer personalmente, pero que, como tal Peledan, le hubieran sido sistemáticamente ocultadas” (pág. 161). Su mujer, por su parte, acusa esa dualidad y actúa de secretaria con Harry y de mecanógrafa con Henry.

Pero la problemática de la identidad realmente se acentúa cuando Peledan opta por las maneras de vida de Simon y elige, aunque sólo sea durante un día, aclimatarse a la vida modesta de éste.

El conjunto de ideas que conforman una personalidad tienen una gran importancia en el caso de Pick y Vicks, que no llegan a un acuerdo después de haber discutido sobre la conveniencia de salvar a la Princesa o de condenarla a muerte por una revolución antes de que llegara al tiempo real de la novela. De modo que ambos optan por la exagerada solución de suicidarse. Y es entonces cuando vemos que la personalidad y la mentalidad de Pick tienen casi una presencia material a pesar de su abstracción: “[...] ya se había despojado de los inevitables restos de su personalidad metafísica, de todo aquello que le había resultado indispensable para seguir viviendo en el seno de la sociedad burguesa. No le quedaba más que la mentalidad abstracta, pero una mentalidad ya heterodoxa, ya separada, condenada, y muerta” (pág. 182).

El hecho de que unos cuantos personajes de *La princesa durmiente va a la escuela* decidan realizar una película basada en la historia de la Princesa, supone una cierta forma de metaficción. En dicha película, el Rey, bajo el nombre de Preston, será el encargado de besar a la Princesa, como ya sabemos.

Cuando Agathy, la condesa Waldoska, es enviada para entregar unos trajes a la Princesa Durmiente de parte de Christian Dior, narra al Chambelán el primer encuentro que tuvo con su marido, un individuo marcado por la ambigüedad: “Él era un hombre de edad indefinida, vestido de manera también indefinida y con un indefinido modo de entender las relaciones humanas cuando surgen, espontáneas, de una vecindad imprevisible” (pág. 206). Además, el contexto en el que ambos se conocen resulta, cuanto menos, estrambótico, pues él le pide de manera explícita que le pague un café. De este modo, Torrente describe un estado de fascinación en Ágathy que resulta muy próximo a una experiencia de ensoñación fantástica que de algún modo consigue perturbar la consciencia de su propia identidad:

Entonces, él cambió de sitio, se sentó a su lado y empezó a hablar, y mientras hablaba, Agathy se sentía metafísicamente absorbida. O quizá fuese más exacto decir que la conversación del desconocido era como un torbellino, y que Agathy se dejaba arrastrar, envolver en sus giros, sumirse en sus profundidades. Perdió el sentido de sí misma después del tercer café, y cuando lo recobró estaban en su piso: él seguía hablando, y ella le acariciaba las mejillas. Le preguntó cómo se llamaba

y él respondió que François Dupont. “¿Quién eres?” “Nadie.” “¿Qué haces?” “Nada.” La condesa rió y le besó en la boca. “No he conocido en mi vida nadie más importante que tú”, le dijo, y François le respondió que ya lo sabía. “En el mundo han existido tres o cuatro hombres tan importantes como yo, pero están muertos. Habrás oído hablar de Sócrates...” La condesa recordaba ese nombre. “La diferencia entre Sócrates y yo estriba en que él nació a tiempo, y yo fuera de tiempo [...]” (pág. 206).

El que parecía ser un desconocido no es en realidad tal, pues François le confiesa que lleva siguiéndole la pista desde tres años antes, y que desde entonces está enamorado de ella. Las sorpresas para Agathy no terminan ahí, porque descubre que François conoce a la perfección muchos detalles de su vida, como el enfrentamiento que tuvo con su padre por haberse besado con el Rey Canuto, y también incluso los motivos que la llevaron a estar a punto de suicidarse. El conocimiento de tanta información le provoca a Ágathy una gran inquietud; entonces François le explica que las emigraciones de la saga de los Waldosky, que comenzaron en el siglo VI, y que se desarrollaron en lugares como Rusia, Polonia, Prusia, Silesia, Bohemia hasta llegar finalmente a Minimuslandia, tenían como sentido la concepción de la misma Agathy; mientras que su escaqueo con el Rey Canuto y el posterior enfrentamiento con su padre con su consiguiente huida era el camino que tenía que seguir con el único destino de conducirlo hasta François. Un destino que ya estaba marcado en el siglo XII, con la victoria de la horda de los Waldoski en la batalla de las Puertas de Moravia. Por lo tanto, si se hubiera producido una derrota, los amantes no se habrían conocido.

No deja de ser paradójico que algo tan realista como la lógica consecución del destino justifique y dé lugar a un encuentro amoroso de tales dimensiones fantásticas, pero la narrativa de Torrente está repleta de tales paradojas.

La identidad puede multiplicarse o disgregarse a partir del uso de las drogas, y provocar con ello efectos propios del ámbito de lo extraordinario. El doctor Motza revela, casi al final de la novela, que la Princesa Durmiente ha sido tratada con dosis de cantaridina, que produce una “disgregación de la persona en sus elementos corporales y espirituales, como la chispa electrónica separa el hidrógeno del oxígeno” (pág. 297). En consecuencia, se producirá una separación del cuerpo y el alma de la Princesa y ésta habrá de comportarse de un modo asilvestrado, pero para el disfrute de este particular espectáculo es necesario que quien lo vea libere su moral de todo prejuicio. Para la elaboración de tal producto, el doctor Motza se ha inspirado en el mito de Tristán e

Isolda, que consiguieron deslindar el alma y el instinto. De esta peculiar manera, Torrente consigue el exótico enlace formado por lo mítico y lo mágico con el mundo de la medicina, como si quisiera mostrar que la curación de dolencias o sensaciones mediante la ingestión de medicamentos tuviese algo de procedimiento fantástico que otorgase a la ciencia médica un aura especial.

Posteriormente, cuando los efectos de la medicación terminen, el alma de la Princesa regresará de manera lógica a su cuerpo y ella recuperará también la racionalidad en su comportamiento. Pero durante el transcurso en que la medicación trabaja en su cuerpo, la Princesa presenta el siguiente disparatado comportamiento:

[...] La Princesa comenzaba a desasosegar. Se sentaba, se levantaba, iba y venía, se abanicaba como si calor tuviera. Oían su respiración quebrada, casi un ronquido. Dio, de pronto, un gran grito, y con ambas manos se rasgó el vestido por el escote, por la falda, por la cintura, y se lo quitó; rompió también las pocas prendas que aún velaban su cuerpo, hasta quedar desnuda. Gritaba, con gritos infrahumanos, como quejidos de tigresa en celo, trémulos y desgarrados, y a cada uno de ellos, los once espectadores olvidaban la sala bien tenida, la alfombra, las lámparas eléctricas y la condición humana de la mujer que por el suelo se revolcaba; porque cada quejido de la Princesa les suscitaba el recuerdo de la selva, la ilusión de la selva y su apetencia (pág. 298).

Como vemos, el impacto de la representación llega a resultar de tal envergadura, que los espectadores olvidan que se trata de una escenificación. Es posible que la Princesa no sepa que es una víctima de tal representación. La imagen de la Princesa sugiere a los espectadores una atmósfera salvaje y, al menos aparentemente, la habitación pasa a convertirse en una selva por la fuerza de la recreación imaginaria:

Una opresiva sensación de humedad y de verdor, de asfixiante vaho que se levantase de la ciénaga hasta un cielo vacío, de oscura luz verdosa, casi espesa, y, desde luego, táctil, aceitosa, resbaladiza como un sucio silencio colmado de rumores reptantes y de olores orgánicos, en cuyo fondo, con voz telúrica, la hembra del antropoide clamase por el macho. Quien, finalmente, hizo su aparición, paradójicamente vestido con traje de deporte, en forma de Campeón de Hockey sobre Patines. Y aquí se vio lo que da de sí un cuerpo humano al que se le han liberado los instintos, porque la Princesa saltó sobre el Campeón con un salto de pantera, y lo derribó sobre la alfombra, perdón, sobre los húmedos cañaverales (pág. 298).

Acabamos de observar, pues, que la atmósfera llega a ser tan poderosa que incluso el propio narrador se confunde:

Lo que entonces comenzó, si en sus líneas generales era consuetudinario, y, en cierto modo aburrido, pudiera sin embargo interpretarse rectamente como danza, pero no cualquiera de ellas, ni aun la desenfrenada que el tam-tam de la selva provoca, sino danza de cósmicos alcances, que con las ondas de su ritmo abrazase, no ya a los protagonistas y a los testigos, sino a la sala y a la selva, a los muebles y a las estrellas, como si todos escuchasen el corazón del mundo y bailasen al son que les tocaba (pág. 298).

La conversión de la sala en una selva no llega a ser total porque no se produce físicamente, pues no traspasa el espacio imaginativo de los testigos, que no pueden dejar de bailar. La propia Stella trata de racionalizar la situación, pero su organismo, que es quien recibe los efectos, le obliga a bailar como los demás allí presentes. Y como el resto, se encaminó a un bar, “medio bailando todavía, en demanda de un vaso de agua y de algo parecido a un antropoide” (pág. 298). Pero cuando ya la danza había concluido, el Campeón de Hockey sobre Patines a quien tanto perseguía la Princesa, seguía con ella “enroscada al cuello como una anguila” (pág. 298).

Los efectos extraordinarios que produce en la Princesa el consumo de cantaridina tienen su explicación, lógicamente, en que se trata de una droga. Pero con ayuda de elementos adictivos o sin ellos, la medicina cumple la facultad de mejorar el estado del individuo, de convertirlo en otro mejor o, al menos, “en otro” –en este caso a la Princesa- y Torrente aprovecha este recurso para mostrar un resultado de carácter fantástico producido tras la ingestión de un medicamento. No en vano, el doctor Motza había advertido con anterioridad que para la Princesa, consumir la cantaridina, supondría “elegir entre el placer inconmensurable y la vulgaridad, entre la libertad del instinto y la esclavitud a la conciencia, entre el ser plenamente humano y el ser a medias” (pág. 298). Y el doctor asegura que la Princesa optará siempre por las primeras opciones de cada parte respectiva. No ingerir la cantaridina supondrá para la Princesa elegir las segundas opciones.

Y el resultado de la elección de la Princesa supone para ella su destrucción personal; para Torrente, la desmitificación de un mito, y también la desmitificación del ansia de poder político de un sistema debido a las consecuencias sufridas por la desaparición del Rey y del gobierno de Minimuslandia. Si el poder provoca efectos negativos, la

anarquía no parece tampoco la solución. De cualquier forma el afán por el poder es, en fin, uno de los grandes temas que puede rastrearse con facilidad en la narrativa del autor gallego.

7. *QUIZÁ NOS LLEVE EL VIENTO AL INFINITO* (1984)

En 1984 Torrente incurre por primera vez con esta obra en la parodia cervantina del “Manuscrito encontrado” y para ello la novela enmarcada que nos ofrece se inserta en el género de la ciencia ficción mientras sirve también como parodia del género policiaco y de la novela de espías, pero con la problemática de la libertad y el destino del hombre al fondo. Para llevar a cabo su intención, el novelista plantea la posibilidad de que un robot cobre vida en condiciones parecidas a los humanos; de este modo, al asumir la condición experimental y artificial del robot, se deja entrever una relación similar con el ser humano que está sujeto a un destino que no podrá eludir y que, por tanto, en cierto modo le convierte en una criatura programada como el robot. A primera vista, esta novela podría pasar por un simple divertimento de Torrente, pero tal lectura sería engañosa: bajo el juego mimético y paródico de la literatura de espías se encuentra el verdadero sentido de la novela -intelectual como la mayoría de las de Torrente- que no es otro que una profunda reflexión de vocación trascendente: la problemática del hombre, su constitución y su misión en el mundo.

El tema de la novela es, por tanto, el de la libertad y su relación dialéctica con la predestinación; esto es, la problemática que cifra hasta qué punto el hombre es responsable y dispone de autonomía a la hora de realizar sus actos o si bien la dirección de esos actos está ya predeterminada desde una instancia de signo superior-trascendente en la que el hombre no puede intervenir en absoluto. El trabajo de Torrente será, en esta ocasión, adaptar esta idea al molde de la metaficción y revestirla con los ropajes de la novela de espionaje y de ciencia-ficción.

El narrador de la novela es un espía de identidad ambigua –se le denomina “Maestro de las huellas que se pierden en la niebla”- que se irá encarnando además en otras personalidades sin perder su propia identidad en el proceso de sus metamorfosis, de tal manera que adquiere los recuerdos y los rasgos físicos de aquellos en los que se transmuta. Junto al narrador, principal protagonista de la novela, se hallan dos muñecas robotizadas que se comportan como si fueran mujeres dado que tienen cualidades humanas. Una es americana, está programada y se llama Eva Gradner – su nombre es ambiguo, pues también aparece como Gredner o Grodner- . La otra es soviética y se llama Irina, ha sido fabricada por el científico Siffer –como indica Ruiz Baños, “parodia

del escritor como creador” (1992: 146)-, que le ha programado la libertad a través de un soplo en su frente que le posibilita la instalación del alma en su interior. De este modo, Torrente funde la problemática dialéctica de la dualidad libertad-destino resolviéndola en la programación de la libertad. Dicho de otra forma: Irina puede ser libre debido a que tiene alma.

Por tanto, Eva Gradner carece de libertad y en cambio Irina la alcanza. Por ello esta última resulta más humanizada que la otra. Rodríguez Gutiérrez sostiene que Eva Gradner es un personaje unívoco, carente de la capacidad “de cambio y simulación” (2006: 69).

Gracias al uso que hace Irina de su libertad y debido al don de poseer alma, llega a conocer durante su vida la experiencia religiosa, de modo que la idea de la libertad está unida a la visión trascendente de la existencia. El narrador se enamorará de ella sin percibir que se trata de un robot debido, precisamente, al buen uso –en términos morales, claro está- que hace de su libertad. Al final de la novela la muñeca será “asesinada” con un disparo y, dado que posee alma, la última palabra que pronunciará será “Gospodi” – que significa Dios en ruso- y este hecho empujará al narrador a caer en la cuenta de si la para él recién descubierta naturaleza robotizada de Irina no la comparte él también ante la posibilidad de estar creado por alguien superior a él, posibilidad que desde ese momento comienza a plantearse. Por tanto, tenemos que sumar el motivo amoroso al de la religión –como sentimiento espiritual y asunto especulativo- como camino para alcanzar la libertad.

Sin embargo, ante el cuestionamiento que se hace el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla acerca de su naturaleza al plantearse estar “dirigido” por otro ser superior, se pone de manifiesto el relativismo de Torrente acerca de la posición que ocupa la libertad del hombre en la determinación de su naturaleza y, por tanto, en la elección de sus actos, aunque no deja de ser tampoco, como indica Genaro Pérez, un rasgo de ironía al tratarse de un personaje de ficción que además posee una personalidad cambiante (1989: 84). Como resultado –ya lo indicamos antes- Torrente cree en la libertad del hombre programada por Dios, pero no en la existencia de la libertad como esencia pura dado que, además, el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla es una especie de figura metafórica sin existencia real y que por ello tendrá que asumir personalidades ajenas modificando su cuerpo. De modo que hay tanta materia en el

Maestro como en el robot, porque el robot ha sido creado por un hombre –metáfora del escritor que inventa y construye personajes- y el hombre ha sido creado por Dios.

Como en tantas otras novelas de Torrente Ballester, en *Quizá nos lleve el viento al infinito* conviven la concepción lúdica de la literatura -concretada en la parodia de la novela de espionaje y de ciencia ficción- con la orientación intelectual del relato, que queda fijada en las reflexiones metafísicas y teológicas que ya hemos anticipado.

Junto al argumento hay que destacar, según indicamos antes, la utilización del recurso cervantino del “Manuscrito hallado”. Como indica Sagrario Ruiz Baños, la novela se plantea como el apéndice de unas falsas *Memorias póstumas* escritas por el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla y que nunca se darán a conocer, y que además plantean de un modo intertextual la existencia de unos lectores de esas falsas *Memorias póstumas*, al margen del anonimato aducido por Torrente en su irónico prólogo titulado “Las cosas, claras” en el que declara ignorar el lugar de origen del manuscrito de cuya existencia le informó un amigo y que el propio Torrente se vio obligado a traducir del francés al castellano (1992: 145). Por tanto, Torrente *juega* a convertirse en el *traductor* de la historia del manuscrito hallado.

Ya desde el mencionado prólogo que bajo ese título, “Las cosas, claras”, sirve de advertencia a los lectores de Torrente, no falta la ambigüedad a lo largo de toda la novela; y el título del prólogo es, en consecuencia, de carácter irónico²⁷. En él, el autor señala la inverosimilitud -que no la falsedad, pero tampoco la veracidad- de su relato; pero el novelista cree que al realizar tal confesión, los lectores preferirán otras obras del mismo género que no admitan esa inverosimilitud que en el fondo existe (pág. 9). Con esta declaración Torrente no hace otra cosa que manifestar su propósito de escribir una historia con una finalidad abiertamente novelesca.

También defiende el novelista, no sin sarcasmo, la “consistencia” de esta obra: “Nada acerca de nada escrito probablemente por nadie” (pág. 9), a la vez que nos habla de la intención metaliteraria que se ha propuesto a la hora de escribir su novela y de su parentesco cervantino: “Los especialistas ya saben que este relato se aproxima a la categoría de “manuscrito hallado”, lo mismo que el “Quijote” y que ciertos mensajes que se arrojan al mar dentro de una botella” (pág. 9).

²⁷ Utilizamos la edición de *Quizá nos lleve el viento al infinito*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Asimismo, Torrente nos anticipa el tema de la problemática de la personalidad en relación con la identidad contado con ironía y con intención lúdica, uno de los aspectos más importantes de su literatura fantástica en general, y de *Quizá nos lleve el viento el infinito* en particular. Refiriéndose a su novela, nos dice:

Si el Nadie que lo escribió hubiera tenido a mano una vasija de cristal lo suficientemente grande como para contenerlo, habría arrojado el manuscrito a la mar en vez de entregárselo a Miguel Roig. Entonces habría sido un “manuscrito hallado” con mucha más propiedad, pero corría el riesgo de que la marea estrellase la botella contra las rocas de una cala y Nadie hallase el manuscrito. Este último “Nadie” no debe confundirse con el primero: lo dejó bien sentado porque, después, vienen los líos (págs. 9-10).

El procedimiento que seguirá Torrente es el siguiente: primero se sirve del elemento lúdico que aporta la estructura externa de una novela de ciencia ficción y de espionaje para después ensamblar en su aparato interno multitud de referencias intelectuales. Como sucede tantas veces en la obra del autor gallego, lo lúdico allana el camino de lo fantástico, mientras que lo intelectual le abre paso al realismo. En este punto nos encontramos de nuevo con la esencia de la poética de las novelas de Torrente Ballester que aquí estudiamos: la convivencia de lo real y lo fantástico.

Ángel García Galiano considera que *Quizá nos lleve el viento al infinito* es “la novela de Torrente Ballester más cercana en intenciones a su interpretación del *Quijote*” (2005: 160) y detecta que esos guiños cervantinos se presentan ya al principio, en cuanto aparece el recurso del “Manuscrito encontrado” o “apéndice de unas memorias del Maestro que no se conocerán jamás” que como ya indicamos es un texto traducido del francés por el propio Torrente y es titulado -pues en un principio carecía de título- con la última de sus frases escritas (2005: 160); también según él, nos encontramos con un protagonista que “*juega a ser espía y a vivir una aventura a lo James Bond*” al igual que don Quijote juega a ser caballero andante, y ambos deciden jugar todo el tiempo aunque en ese juego se pongan en riesgo sus vidas (2005: 162). También señala García Galiano que en esta novela que ahora estudiamos el autor gallego plantea “un “juego metafísico” interesantísimo sobre la identidad, la personalidad y la conciencia, reflexiona sobre un postulado teológico (libertad, amor, libre albedrío, destino) que, de otra manera, ya había elaborado en su *Don Juan*, subvirtiéndolo ahora más *lúdicamente* [sic] aún, mediante la utilización paródica de [la novela de espionaje y de la ficción científica], en algo a mitad

de camino entre la humorada más inteligente y la disquisición filosófica más punzante” (2005: 162).

Por último, Martínez Cachero advierte que además de los apuntes señalados existe en *Quizá nos lleve el viento al infinito* otro bloque temático relacionado con la trama de espionaje y constituido por la “ironía y sátira a propósito de la estupidez de los hombres [...] con páginas que tienen como fundamento la situación internacional entonces vigente, conformada por el pugilato entre las grandes potencias mundiales, por cuyos intereses trabajan algunos personajes” (1997: 590). En parecidos términos se expresa Carmen Becerra cuando advierte que con esta novela el lector descubre, además del tema de la libertad del hombre entre otros muchos, “una “verdad” de la política de bloques que movió durante décadas el mundo occidental y, en esa verdad, la falsedad de la historia” (2005: 52), y añade que sirviéndose de un envoltorio lúdico, Torrente “critica las políticas de EE.UU. y de la URSS durante la Guerra Fría; pero la apariencia de juego y la densidad temática fueron quizás responsables de que la esencia subyacente no emergiera: la rivalidad entre las dos grandes potencias inmersas en la locura del poder” (2005: 52).

Carmen Becerra discrepa de la opinión generalizada y considera que *Quizá nos lleve el viento al infinito* no es una novela de ciencia ficción porque su acción no está contada en futuro sino en presente e incluso en pasado; y añade que el hecho de que contenga algunos elementos de ciencia ficción como la presencia de robots perfectos consistentes en hombres y mujeres de apariencia normal pero de naturaleza mecánica no le convierte de manera inmediata en una novela de tal subgénero, sino que basta con que sea considerada simplemente como una novela fantástica, una más entre tantas como escribió Torrente (2007: 40-42). Tampoco cree Becerra que se trate de una novela policíaca o detectivesca, puesto que a su juicio su tema central es de carácter metafísico: “la confusa o inexplicable naturaleza del yo narrador” (2007: 49), del que se deriva como subtemas la intriga sobre si Eva Gradner logrará atrapar al Maestro y el desarrollo de la relación sentimental entre el Maestro e Irina (2007: 50); y añade que el descubrimiento del enigma que mueve a las novelas policíacas en *Quizá nos lleve el viento al infinito* no resulta suficientemente sólido (2007: 52). En todo caso, opina Becerra, podría emparentarse con la novela negra dado que “la aventura del Maestro desvela la mezquindad, crueldad e incluso inoperancia del mundo relacionado con la política, con

la confrontación entre las grandes potencias mundiales” (2007: 52), si no fuera porque la presencia del humor y la parodia en la novela resta eficacia en su crítica social y política al mensaje (2007: 53). Por último, Becerra rechaza también considerar *Quizá nos lleve el viento al infinito* una novela de espías aunque aparezcan algunos de ellos en la novela, y porque cree que el sentido de la obra no consiste en el devenir del mundo después del robo del Plan Estratégico de Seguridad, aunque sea este hecho el que lleve al narrador a cambiar de una personalidad a otra (2007: 53). Considera, en definitiva, que se trata de una novela “más cercana a la filosofía que al ludismo” (2007: 53).

7.1. PROBLEMA DE LA IDENTIDAD Y PERSONALIDAD CAMBIANTE

No conviene confundir las nociones de identidad y de personalidad, pues el seguimiento de ambas resulta esencial para un mejor entendimiento de lo fantástico de *Quizá nos lleve el viento al infinito*. La identidad viene presentada mediante una enigmática ambigüedad en el nombre del narrador, el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla, y también por las vacilaciones en las denominaciones de otros personajes, como por ejemplo Eva Gradner, a quien también se la llama Gredner o Grodner, como ya sabemos. El juego nominal de Cervantes con la identidad de Alonso Quijano quizá haya servido de modelo a Torrente para hacer el suyo. Por su parte, el juego de la personalidad se refleja en las metamorfosis que realiza el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla en otros personajes a lo largo de la novela.

De modo que lo podemos resumir de la siguiente manera: un narrador de misteriosa identidad que se dedica a cambiar de personalidad marca el que es sin duda el aspecto de lo fantástico más importante de *Quizá nos lleve el viento al infinito*. Desde el principio de la novela, se detecta rápidamente la actitud lúdica de la que se sirve Torrente para contar la historia, y también los guiños que busca en un lector cómplice y, a la vez, con un cierto bagaje cultural. El narrador de la novela, que como ya indicamos antes es autor de unas “falsas” *Memorias póstumas*, revela al final de ellas que el Capitán de Navío De Blacas es sustituido por el capitán de Navío De Blacas -se trata de otro juego de Torrente- para realizar una misión delicada bajo la dirección del Servicio de Inteligencia de la NATO, “sin que ninguno de los caballeros con los que tenía diaria relación de inquietud y de trabajo se percatase del fraude, o tal vez de la burla” (pág. 13). El juego

con las personalidades implica el juego con los lectores. El narrador quiere que De Blacas quede reducido a un guiñapo, y nos dice: “Yo me encontraba entonces instalado en la personalidad del sargento Maxwell” (pág. 14), pero el narrador afirma más tarde que el Capitán de Navío sustituyente era él mismo, y por tanto, “al Capitán de Navío sustituido no le quedó otro remedio que acomodarse, involuntaria, inconscientemente, a los hechos, que, por otra parte, nadie podía evitar, ni él mismo comprender” (pág. 14). El narrador se llama a sí mismo impostor. Es un espía innominado que constantemente juega a cambiar de personalidad y que está encargado, entre otras obligaciones, de defender ante Occidente el Sistema Estratégico Tácito elaborado por el Estado Mayor del Pacto de Varsovia con la colaboración de la KGB. La identidad entendida como ambigüedad sigue presente cuando nos habla de un perseguido del que no sabemos si es hombre o mujer. Sólo lo sabe el narrador:

[...] No me fue difícil, sino más bien un juego, apartar al verdadero De Blacas de toda responsabilidad en el asunto, ya que en realidad no la tenía, y lanzar 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 [...] 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. Por lo demás, nadie, salvo yo, conocía la verdadera identidad del o de la perseguida, el lugar en que se hallaba y la responsabilidad que le había cabido en el asunto (la de mero correo, pues él o ella, a veces disfrazada de él y a veces disfrazado de ella, había traído, desde un lugar desconocido hasta París aquel abrumador conjunto de folios que constituían el Plan Estratégico) (pág. 16).

El tema de la identidad, sin perder su connotación lúdica, puede suponer también un guiño y homenaje a otros autores. En este caso, a Cervantes, que en *El Quijote* nos presenta a un hidalgo que podría llamarse Quijano o Quesada. Cuando el General en jefe encuentra bajo su almohada que es él quien ha elaborado las copias del plan Estratégico paralelo al de los Países de influencia soviética y de la URSS, y que además lo ha realizado conforme a la doctrina de la NATO, el narrador –que es quien en realidad ha

propuesto ese Plan alternativo-, duda sobre la posibilidad de que el General en jefe, al descubrir el hallazgo, pueda suicidarse o dimitir:

Sentía curiosidad por asistir, lo más de cerca posible, al proceso que le conduciría a la dimisión o al suicidio. Dimitió. Y tan rápidamente lo hizo, tan sin trámites dramáticos, aunque sí secretos, que me hallé con más tiempo libre del que esperaba antes de dedicarme por entero a la recepción de Eva Gradner, o quizá Grudner, cuyos primeros síntomas de actuación esperaba de un día para otro. Por eso me fue posible entregarme holgadamente y sin premuras de tiempo, a lo del Plan Estratégico (pág. 18).

El General confiesa al narrador que ha sido robado el texto que contiene el Plan Estratégico para la Defensa de los Países del Este. El General se ve entre los sospechosos pese a no haber hecho nada. Después descubrimos que el narrador es el propio De Blacas: ha estado hablando de sí mismo en tercera persona desde el comienzo de la novela para acentuar aún más el problema de la identidad ambigua. Veremos que el narrador cambiará varias veces de personalidad. Los personajes no se pueden fiar ni de sí mismos. Cuando el General segundo jefe le dice al narrador -ahora De Blacas- que los informes del Plan Estratégico para la Defensa de los Países del Este han sido robados, el narrador le pregunta:

-¿Se sospecha de alguien? -pregunté.

-De todos y de nadie, como es lógico; de nosotros como de los demás. Y le aseguro que al sospechar de mí mismo me armó un lío mental bastante grande, porque estoy convencido de que yo no tuve arte ni parte en el asunto, pero, por razones de método, no puedo dejar de contarme entre los sospechosos.

-¿Qué piensa de mí, señor?

-Lo mismo que de mí, más o menos. No veo razón alguna para excluirle de la sospecha general.

Sonreí.

-¡Cómo me tranquilizan esas palabras, señor! Que nadie sospechase de mí, que yo fuera el único libre de sospechas, sería lo mismo que acusarme (págs. 19-20).

Como vemos todo está impregnado de una indeterminación irónica y juguetona. Unas páginas más adelante, comprobamos que bajo la constante amenaza del espionaje, el narrador confiesa que el sistema de defensa de los países integrados de su Plan es el mismo que el de los Estados Mayores enemigos: “Pero estas sutilezas no las comprenderán jamás ni la Prensa ni los Parlamentarios. Con objeto de evitar una catástrofe mental aproximadamente colectiva, simbólicamente al menos, suspendí mi

juego durante algunos días” (pág. 22). Como podemos observar, hay un fondo lúdico de base en el tratamiento del tema del cambio de personalidad. En otros momentos, este problema enlaza con el de la desmitificación postmoderna de algunos aspectos de la realidad, como cuando se valora el papel de la prensa y se concluye que no sirve para conocer el estado del mundo porque en algunas ocasiones hace una reconstrucción de la historia basándose en materiales baladíes, y en la que la manipulación de esos hechos por parte de los políticos no tiene poca importancia (pág. 25). Por otro lado, en *Quizá nos lleve el viento al infinito*, el narrador está lleno de ambigüedades. Aunque antes hayamos pensado que es De Blacas, más adelante nos damos cuenta de que sigue careciendo de nombre:

Del mismo modo que nadie es invencible, al menos teóricamente, tampoco nadie es inimitable, menos aún incontrolable, y, por supuesto, inidentificable. Preveo la necesidad de explicarme a mí mismo, en otra situación, dentro de pocas páginas, y tampoco entonces podré aclarar el misterio. De momento, sin embargo, conviene adelantar algunos datos. Sería inteligente que se me entendiera, para empezar, como un sistema de paradojas en equilibrio inestable del que no me siento autor: carezco de nombre, pero en todas las Cancillerías y en todos los primeros despachos de los Servicios Secretos, empezando por el mío actual, existe una carpeta o una serie de ellas en cuyos marbetes se lee: “Informes sobre el Maestro cuyas huellas se pierden en la niebla” (pág. 25).

Ese “maestro cuyas huellas se pierden en la niebla” es un guiño a Borges y su cuento “El jardín de los senderos que se bifurcan”, como el que vimos a Cervantes anteriormente. Ese nombre del narrador con reminiscencias borgianas resulta poético -él mismo así lo considera- y sirve para nombrar a alguien considerado un fantasma, a la vez que también le servirá al propio narrador como enigmática identidad que aglutina el misterio de todas sus transformaciones. El Maestro cuyas huellas se pierden en la niebla -discípulo en la selva india del gurú Yajñavalkya- es, para García Galiano, un “personaje con esencia real pero sin consistencia física, puro sueño o sombra de existencia, sin encarnadura material [...]” (2005: 161).

El narrador-protagonista debe usurpar la personalidad de otro. Debe variar su aspecto físico, pues forma parte de la labor del agente secreto. En este momento somos de nuevo conscientes del tratamiento irónico y lúdico que Torrente otorga a este asunto (pág. 27). La palabra “juego” sigue siendo primordial para entender la clave en la que nos está hablando el narrador y, en consecuencia, Torrente. El autor juega con el lector, y éste

participa en la narración. El narrador piensa que cambiar de personalidad se convierte en una cualidad cuando uno es agente secreto. De este modo, asume lo bueno y lo malo de la personalidad suplantada. Sin embargo, Torrente no deja de tratar este problema con ironía, basándose en el juego del equívoco. Posteriormente, el narrador adoptará otra personalidad más, la de un individuo llamado Etvuchenko, y nos cuenta detalladamente el proceso de su transformación:

Afortunadamente, ni el coronel ni nadie de los que le siguieron estaban en condiciones de contemplar cómo aquel a quien habían visto como “otro” con su última mirada consciente, se iba poco a poco convirtiendo en él mismo, y que, cuando por fin lo era, “uno” había dejado de serlo, se había reducido a nada. Como tal estaba ya Etvuchenko ante mí, libre de la mordaza: me miraba con la mirada del que ya no puede comprender esa mirada muerta de las figuras de cera.

Le empujé suavemente fuera de la habitación, le ayudé a bajar las escaleras, cosa que ya no sabía hacer. [...] volví a mirarme al espejo de la chimenea, [...], y pude verme en él con mi nueva facha, que debo calificar de excelente: completa, menos un ligero detalle del cabello, que corregí en seguida. El coronel había quedado como un leño estúpido: lo senté en uno de los sillones, allí estaría hasta que [...] vinieran [...] y entregarlo a una clínica para enfermos mentales como a persona que no sabe explicarse, pero cuya importancia militar se sospecha: pues aquel escondrijo del chalet le tenía preparado para el tiempo que durase mi utilización de su personalidad y para otras desapariciones. Mientras llegaba esa hora, busqué [...] las ropas [...] idénticas a las que Etvuchenko llevaba. Cambié las mías sosegadamente, tenía por delante un espacio vacío que me permitía, [...] irme haciendo cargo de sus recuerdos y de los demás componentes de mi nueva personalidad (págs. 31-32).

Torrente pone en contacto el tema de la identidad con el de la metaficción cuando el narrador crea al personaje de la agente soviética Irina Tchernova a la vez que escucha su nombre. De este modo, el narrador va actualizando el rumbo de su imaginación en relación a lo que va contando. El narrador no es el único que participa en el juego de la novela. Eva Gradner, que el lector suponía que era un agente secreto de la CIA, es al final una muñeca robotizada. Ahora Torrente nos presenta el tema de la identidad visto desde un punto de vista lúdico y desmitificador. En definitiva, está haciendo la parodia postmoderna del mundo del espionaje secreto, reduciéndolo al ridículo. La ambigüedad y lo lúdico en el momento de tratar el problema de la personalidad persisten cuando vemos que el narrador ama a Irina, pero con el cuerpo de Etvuchenko (pág. 56). Yuri es, para Irina, la misma persona que el coronel Etvuchenko en los momentos íntimos. En el

diálogo que ésta mantiene con el narrador, le dice que si le hubiera matado no sabría a quién habría matado, si a Yuri o al coronel Etvuchenko (págs. 72-73).

Posteriormente, el narrador se viste con las ropas de De Blacas, y Etvuchenko, su anterior personalidad, queda hecho un guiñapo (pág. 76). Prosigue la ambigüedad cuando Etvuchenko comienza a recuperar la conciencia. Entonces el narrador muestra de nuevo, a él y a los lectores, el juego de la personalidad cambiante:

Le di un pitillo y casi no hablamos hasta que me detuve frente a la Embajada rusa, al otro lado de la calzada. Etvuchenko había recobrado a medias la conciencia, aunque sí el dominio sobre sí mismo.

-Si alguna vez nos encontramos frente a frente, monsieur De Blacas, antes de matarle, le haré una reverencia.

-Pues le aconsejo que no se fíe del señor De Blacas que pueda tener enfrente: es muy posible que no comparta mis sentimientos (pág. 77).

El narrador adopta una nueva personalidad ante Irina, a la que parece que recupera con su imaginación. Torrente enlaza de nuevo este tema con el de la metaficción:

Recuperé a Irina, parada en medio del salón, mirando los objetos colgados en las paredes, los dispuestos en mesas y vitrinas: esos testimonios que ya dije de mis metamorfosis, que, si no un museo importante, me servían al menos para acordarme de mí mismo y de mis casi incontables etapas (pág. 84).

Posteriormente, el narrador explica cómo es su proceso de transformación en las distintas personalidades en las que se metamorfosea. Es ésta una palabra clave. No se trata, como veremos a continuación, de una transmigración voluntaria en la que las almas van a los cuerpos sino que hay una metamorfosis. El narrador toma las formas de las personas, y así se lo explica a Irina:

[...] No se trata de un caso excepcional de trasmigración voluntaria, mi alma en el cuerpo de Yuri, o en el de cualquiera, nada de eso, pues lo más probable es que la naturaleza de las almas y su relación con los cuerpos les impida emigrar. Yo hablé de metamorfosis. Yo no le robé el cuerpo a Yuri, ni tampoco al capitán de navío De Blacas, sino sólo la *forma*. La materia de este cuerpo que ve, que le habla, es la mía. Eso inexplicable que ayer intenté aclararle, y que, por lo que veo, no la ha librado de la confusión, consiste ni más ni menos que en mi capacidad para robarle, ésta es la palabra justa, la forma a lo que no

soy yo mismo. En modo alguno fue Yuri el que pasó junto a usted esas horas que no quiere recordar y que yo no he olvidado, sino yo. Lo de Yuri era mera apariencia (pág. 89).

Ocasionalmente, en la literatura fantástica de Torrente aparecen palabras en cursiva. Están en ese formato porque resultan claves para entender lo que Torrente pretende contarnos. Son una apoyatura en la que el novelista espera que el lector se detenga para buscar su complicidad. Y son también la demostración definitiva de que la literatura del autor gallego no se completa del todo sin la colaboración del lector. En el fragmento que acabamos de reproducir arriba, por ejemplo, tenemos en cursiva la palabra *forma*, que aparece no mucho antes de la palabra *materia*; y esto, para explicar un proceso de metamorfosis y de cambio de personalidad, resulta significativo. Con ello, el novelista nos da a entender que el narrador sólo se metamorfosea en otras personalidades en sentido físico. Ya hemos visto en muchas ocasiones que en la narrativa de Torrente -pero también en su teatro- existe una honda y persistente preocupación trascendente, especialmente de signo teológico y espiritual. Cuando se le pregunta si es el capitán De Blacas, el narrador responde que según la documentación oficial, sí; pero “[...] íntimamente, no estoy muy convencido” (pág. 92), puesto que la personalidad es algo susceptible de cambio, dual en momentos concretos e incluso múltiple en según qué casos²⁸.

De esta manera, el narrador se presenta como alguien frágil y dual. El robot tiene una identidad dual, pues es a la vez Eva Gradner y Mary Quart. Después, el narrador asumirá la personalidad del doctor Schawartz. En otros momentos de la novela, el tema de la personalidad cambiante enlaza con lo extraordinario:

Cuando salí X9, me acerqué a los restos de mi hasta entonces homónimo, le cogí de las manos y le miré a los ojos. Era muy poco el tiempo pasado desde que había devuelto a Etvuchenko la vida por el mismo procedimiento, para no sentir emoción, y, en efecto, me conmoví al ver cómo el verdadero De Blacas renacía como una flor en cuyo vaso se hubiera echado una pastilla de aspirina, al tiempo que yo recuperaba la forma y el aspecto del agente Max Maxwell, décimo de la lista de Miss Gradner, cuya personalidad yo había usado durante bastante tiempo, y al que, en la citada lista, se atribuía, con toda justicia, la paternidad de un rapto seguido de canje, que había conmovido, por su dificultad y su audacia, no sólo a los Estados Mayores, sino a la profesión en su conjunto, sin distinción de bandos (pág. 104).

²⁸ Recordemos a Bastida y los J.B.

En otras ocasiones, vemos que los personajes sólo alcanzan a conocer parcialmente la verdad de las cosas. Por ello, la ambigüedad persiste cuando:

Se hablaba con respeto del autor de aquella operación, como puede hablarse de un premio Nobel de ingeniería genética, habida cuenta, sin embargo, de que, para todo el mundo, el autor del rapto y canje había sido el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla (es decir, yo), y no el agente Maxwell, de cuyo cuerpo me había valido como instrumento de precisión, lo cual ignoraba todo el mundo, menos Miss Gradner, aunque ésta sólo lo supiese a medias, que era quizá su modo natural de saberlo todo (pág. 105).

En ese saberlo todo “a medias” subyace una idea muy postmoderna y escéptica acerca del concepto de la verdad, pues se nos habla de que resulta imposible abarcarla y conocerla en su totalidad.

Por otra parte, Torrente pone en relación la dualidad de la personalidad con la metaficción de la escritura cuando vemos unas confesiones que el narrador le dirige a Irina y que deja escritas:

“Si bien es cierto que para vivir me valgo de personalidades ajenas, y que con frecuencia aprovecho la memoria de su experiencia e incluso de sus sentimientos y de sus sensaciones, lo cierto es que jamás excedo los límites de mi cuerpo y de mi personalidad. Cuando era niño y me trasmudaba en viento, me sentía como viento, pero jamás dejaba de sentirme como niño. Si alguna vez he amado, fui yo el que amó en cualquier caso, jamás amé como el otro. Usted, que lo ha experimentado, ¿cómo puede pensar que me haya contagiado alguna vez de la prisa erótica de Maxwell, de su indiferencia?” (pág. 112).

El narrador se convierte ahora en el agente secreto Maxwell, en un momento en el que actuaban en él, “de manera distinta, dos personalidades superpuestas, y que las relaciones entre ellas se aprovechaban de cierta imprecisión en los límites” (pág. 113).

Grudner, después de interrogar al supuesto De Blacas tomándolo por el verdadero, ordenó perseguir al agente Maxwell confundiendo con De Blacas. El narrador cree que el coronel Etvuchenko no es el coronel Etvuchenko, y que De Blacas tampoco es De Blacas, sino que ambos son la misma persona, pero ni uno ni el otro, sino el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla. Sin embargo, “[...] es más que probable que la señorita Grodner no crea en la existencia de ese personaje” (pág. 123).

Está muy claro que Torrente nos sitúa de nuevo ante un juego cervantino con la identidad (Gredner, Grudner, Grodner) que nos remite a *El Quijote* (Quijano, Quexada, etc.). Posteriormente, el autor continúa enfocando el problema de la personalidad desde la perspectiva de la metamorfosis:

Y, dejándolos quizá más estupefactos de lo debido, abandoné la sala de la chimenea y recobré rápidamente el despacho de Peers. La operación de devolverle a la plenitud vital fue rápida. Previamente me había puesto ya mis ropas. Solté su mano, le dije adiós y salí al pasillo. Quedaba él, sin embargo, algo atontado. Desde la esquina más próxima vi cómo salía, cómo se dirigía a la sala de la chimenea, bamboleante, por cierto, no muy seguro. Me apresuré y logré salir antes de que le dieran la alarma. Me hubiera gustado asistir al incremento del estupor general, y al del mismo Peers en el momento de enterarse, o al menos de sospechar, que *también él* había sido habitado por el misterioso personaje. No fue así exactamente, pero es un modo inteligible de decirlo (pág. 124).

Vemos por tanto un nuevo cambio de personalidad, y el narrador se aloja en la de Winston Peers, “a quien podemos igualmente conocer por Edy Churchill” (pág. 124). De este modo, Torrente desmitifica y parodia la figura histórica de Winston Churchill. El narrador no deja de jugar -y él es el primero que así y con esa palabra lo reconoce-, pese a que, en algún momento pueda decir que “Mi deseo de jugar [...] había mermado considerablemente” (pág. 131). Y queda constatado en el hecho de que, después de haber pronunciado esas palabras, el narrador se metamorfosea en su portero Paul, para así poder encargarse de un pasaje con destino a Berlín Oeste (pág. 133).

Ya instalado en la personalidad de Paul, piensa que su tránsito por ella “sería menos duradero que por otras” (pág. 133); vemos también que la identidad ambigua no sólo le afecta a él, sino también a otros personajes, como a Solange, “llamada también Felicia, y no sé si otras veces Suzy” (pág. 136).

Posteriormente, el narrador finge de nuevo ser Max Maxwell. Se ve obligado a cambiar de personalidad porque le están buscando, aunque con otro nombre. Después, Mathilde advertirá al narrador: “No te conviene venir por aquí, pero, si quieres algo, telefona al cabaret por la tarde y di que de parte de Richard. Richard no existe, es sólo un nombre que se me acaba de ocurrir” (pág. 151). Como vemos, Torrente prosigue con la intención lúdica en su novela. Esa finalidad lúdica llega a extremo cuando posteriormente, el narrador dirá a Eva Gredner que es De Blacas y que busca al agente Max Maxwell, “ese que usted persigue creyendo que soy yo” (pág. 160). Más tarde se

metamorfosea de nuevo, esta vez en el profesor Von Bülov, después de que su cuerpo se desmayara. El narrador se siente a gusto dentro de Von Bülov, y sólo espera que si “alguna vez me juzgaba, no tuviera que avergonzarme de mí: lo mismo que había pensado, muchos años atrás, la vez que me cambié en una pantera” (pág. 164). En fragmentos como éste, lo lúdico se transforma ya en humorístico.

Ya indicamos que Eva Gredner es un robot. De nuevo el narrador juega con su nombre: Gradner, Gredner, Gridner, Grodner (pág. 166). Su nombre nos recuerda al de la actriz Ava Gardner, y es posible que Torrente haya querido desmitificar su figura, como antes lo hizo con la de Winston Churchill. Ahora el narrador, que como ya señalamos se ha transformado en Von Bülov, se dedica a buscar en los recuerdos de éste. Su memoria y su imaginación son, para el narrador metamorfoseante, un espacio:

Entre los recuerdos de Von Bülov hallé fácilmente el nombre del hotel en que solía hospedarse en Berlín, dos en realidad: en el primero le atraía una rubia, en el segundo, una trigueña. Ambos eran de tres estrellas, recoletos y de escogida clientela. Elegí, no sé por qué, aquel de la trigueña: seguramente porque caía fuera del espacio acotado para mis desplazamientos anteriores: nunca había transitado por las calles de aquel barrio, vírgenes, hasta entonces, de mi olor personal (pág. 167).

Antes de saber que tenía la capacidad para convertirse en otras personas, al narrador le gustaba convertirse en elementos inanimados:

Le daba a medias la luz de un ventanal chaparro abierto a la niebla, al césped, y a un bosquecillo de tilos no muy lejano. Contra los vidrios del ventanal golpeaba suavemente la rama desnuda de un abedul, una rama de plata, que parecía pintada por un artista japonés sobre el fondo indeciso del paisaje, y fue esta rama, con su belleza de nudos y de ansia que busca el sol, lo que me atrajo de pronto. Parecerá un poco pueril, y desde luego lo fue, pero me nació un deseo, rápidamente sosegado, de trasmudarme en rama, como cuando en mi infancia, antes de descubrir el juego de las metamorfosis humanas, me entregaba alegremente al de las metamorfosis cósmicas (pág. 169).

El narrador deja de ser Von Bülov y se transforma de nuevo en De Blacas (pág. 187). Posteriormente, relatará a Irina su llegada a Berlín, las persecuciones que sufrió y las fugas que tuvo que realizar. Trata de hacer creer a Irina que Maxwell y De Blacas son personas diferentes, pero ignora el efecto de sus palabras.

Irina le advierte al narrador que “una mujer americana [...] había llegado a casa del profesor Wagner en busca de un tal agente Maxwell *que había estado allí*” (pág. 191). Esta afirmación no hace otra cosa que constatar que el resto de los personajes son testigos de las metamorfosis del narrador. En otras ocasiones la ambigüedad de la identidad reside en la dualidad coincidente en el tiempo: “El coche rojo de Eva Grodner con Eva Gredner al volante” (pág. 191). En una sesión similar a un interrogatorio con el narrador presente bajo la personalidad de Von Bülov y ante los coroneles Preston y Peers, Eva Gradner dice refiriéndose al narrador: “Ese hombre, a quien ustedes llaman el conde Von Bülov, que antes se llamó sargento Maxwell, y antes fue el capitán de navío De Blacas, pero que no es ninguno de ellos, aunque el quién ya lo veremos más tarde [...]” (pág. 217). Después señala la usurpación de las personalidades de De Blacas y de Maxwell (págs. 217-218).

Eva admite ante Preston y Peers que *El maestro de las huellas que se pierden en la niebla* es el nombre que aglutina varias identidades: Maxwell, De Blacas, Paul e incluso Von Bülov:

[...] he perseguido a Maxwell llamándole De Blacas, y a un tal Paul llamándole Maxwell, ahora encontré lo que buscaba en la persona del profesor Von Bülov. El nombre es lo de menos. Pero, si ustedes necesitan uno para no volverse locos, no tengo inconveniente en ofrecérselo: *el maestro de las huellas que se pierden en la niebla*” (pág. 219).

Es éste un pasaje de la novela particularmente humorístico sobre la identidad ambigua, debido a la acumulación de diferentes identidades y a la comicidad con que tal situación está narrada. Eva, muy convencida, da un nombre que ella supone la solución para resolver esa ambigüedad cuando, en realidad, al ser una especie de heterónimo con guiños intertextuales, deja esa identidad en una posición aún más confusa. El propio Von Bülov dice que tal individuo sólo puede ser un fantasma. Torrente enlaza también el problema de la identidad con el humor y con lo lúdico cuando “Long John” dice:

De fantasmas entiendo algo [...] pues, aunque en mi castillo carecíamos de ellos, fue un lamentable descuido de mis antepasados, ni un mal soplo de muerte en lugares oscuros, en los alrededores había tres o cuatro que pude estudiar cómodamente durante los veranos, y que me permitieron llegar a la curiosa convicción de que los fantasmas existen y no existen al mismo tiempo. Quizás a ese Maestro aficionado a dejar sus huellas en lugares tan incómodos como la niebla, le sucede lo mismo (pág. 220).

La ambigüedad viene de nuevo de la mano del doble cuando el narrador, con la personalidad de Von Bülov, se dirige al coronel Peers y a otros dos que lo acompañan y con quienes mantiene un diálogo:

[...] ¿El Plan Estratégico que se ha nombrado aquí, robado por alguien que se hacía pasar por el capitán de navío De Blacas? Bien, caballeros, mis alumnos y mis colegas de la universidad en que trabajo pueden atestiguar que, hace cinco días, hace diez, no hace más que dos, yo me hallaba entre ellos, salvo en el caso poco probable, claro está, de que ocupase mi lugar un doble.

-Yo no dije que usted fuera el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla, sino que, ahora mismo, en este momento, ese Maestro es usted.

-¿Y el profesor Von Bülov? ¿Dónde está el profesor Von Bülov? ¿Quién es el profesor Von Bülov?

Eva no respondió. Me dirigí a los presentes.

-Si yo no soy el profesor Von Bülov, sino su doble, el verdadero profesor debe estar, a estas horas, en el restaurante de la universidad. Pero, si alguno de ustedes quiere telefonar al Rector, le diré que, hace dos días, me ausenté para resolver en Berlín unos asuntos. Y aquí estoy, en Berlín. El doble será el otro.

-No es un doble, sino un suplantador que elimina al suplantado (pág. 221).

El narrador, quien ahora dice ser el doble de Von Bülov, piensa que no hay una sola palabra de verdad en el Plan Estratégico robado “porque ese plan no ha existido jamás” (págs. 223-224). No puede demostrarse, por tanto, que dicho Plan haya sido robado, copiado o quemado. Tan sólo se trata de una falsa alarma, con la única finalidad de desconcertar al enemigo, orquestada por el mando del capitán de navío De Blacas, personaje del que, debido a su dudosa identidad, es difícil que nos podamos fiar. Y además este Plan Estratégico, recordemos, es el mismo que el de los países enemigos. En este punto podemos observar otro aspecto lúdico más del argumento. Vemos que Torrente juega al equívoco con un elemento que ha sido clave desde el comienzo de la obra (el Plan Estratégico robado) y que, ahora, con esta afirmación del narrador, deja en el terreno de la ambigüedad. Después, el narrador decide devolverle la personalidad y la vida a Von Bülov, y explica su proceso de metamorfosis:

Bajé al sótano, me vestí las ropas de Maxwell, y metí en las suyas aquello que quedaba del cuerpo de Von Bülov, y como aún no eran las once, quedamos un momento frente a frente, él con las ropas holgadas, yo con las ropas escasas, dos monigotes. Durante la operación, pensé que me hallaba ante el

deber de dar a Von Bülov una explicación de lo que había sucedido, porque, en cualquier momento, pero seguramente pronto, se iba a encontrar en su memoria con unos acontecimientos que recordaría al detalle, pero que difícilmente podría encajar en su experiencia: como si en la mente de alguien metieran artificialmente unos capítulos espeluznantes de novela. A las once en punto le di la mano, su traje se fue llenando mientras el mío se acomodaba, se le reanimó el rostro, y apareció en él aquella sonrisa simpática de que yo me había servido durante muchas horas (págs. 257-258).

Posteriormente, el narrador experimentará una nueva transformación: “Una vez más, y sin saber por cuánto tiempo, había regresado a la persona de Max Maxwell, se me habían cerrado las puertas abiertas por Von Bülov, se me abrían otra vez las de Maxwell” (pág. 260). Y en razón de esa metamorfosis, el narrador comienza de nuevo a actuar. Más adelante se metamorfosea, ya por última vez, en Mr. Shaw y adopta sus gustos y su personalidad:

-[...] ¿Le importa darme la mano?

-Con mucho gusto, señor. Que usted lo pase bien.

Después sucedió lo de siempre. Cambié de ropas, me apoderé de sus documentos, y como obedeciendo a una orden presentida, arrojé al río las piltrafas informes a que se había reducido Mr. Shaw.

Escogí este lugar de Mallorca en que ahora estoy, como retiro. A Mr. Shaw le gustaba nadar, y lo hago todos los días un buen rato, aunque el tiempo no sea bueno. También doy algún paseo y contemplo la puesta de sol hacia la parte de Palma: no sé por qué, me hace recordar la selva de mi niñez. La mayor parte del tiempo, hasta ahora, lo dediqué a escribir estos papeles (pág. 293).

Pero debido a ese retiro en Mallorca, el narrador se da cuenta de que vivirá en la más absoluta soledad. Entonces, dice algo que resulta para él razón de ser en sus metamorfosis, y es que el yo no puede ser un yo si no hay un tú que lo acompañe o, mejor dicho: sólo un tú da sentido y consistencia, casi corporeidad, a un yo: “Aquí no tengo a nadie que, como Irina, me diga “tú”, de modo que estoy a punto de dejar de ser yo” (pág. 294). Es por tanto el aspecto operativo del amor el único que puede zanjar y resolver el problema de la identidad escurridiza, a la vez que da una respuesta al interrogante de la misma.

Ángel García Galiano apunta que la clave de *Quizá nos lleve el viento al infinito* está en su “indagación sobre el ser y el parecer, sobre la conciencia, sobre los muchos yoes que pueblan este animal pensante que creemos ser, [...] la memoria, la identidad, el amor, el sentido de la vida como juego” (2005: 162).

Por otro lado, Carmen Becerra cree que la novela se reorganiza desde el final debido a que el descubrimiento de la naturaleza mecánica de Irina cuestiona al narrador su propia naturaleza, y no por el desenlace de la aventura del robo del Plan Estratégico (2007: 54).

Parece claro que el cambio de identidad es abordado en *Quizá nos lleve el viento al infinito* por el procedimiento de la metamorfosis, diferente al más profundo que resulta de la transmigración de los cuerpos y las almas que realiza Bastida en *La saga/fuga de J.B.* La personalidad del “Maestro de las huellas que se pierden en la niebla” consiste, en fin, en el poder asumir otras identidades de manera temporal para después devolverlas a sus dueños, que mientras quedan convertidos en “guiñapos”.

7.2. RASGOS METAFICTIVOS

Si el primer epígrafe de *Quizá nos lleve el viento al infinito* dedicado a los temas de la identidad y de la personalidad ha resultado tan extenso es porque pensamos que dichos temas son los que tienen mayor protagonismo en la novela, y que tales asuntos terminan absorbiendo a muchas cuestiones que tienen que ver con otros apartados que se relacionan con lo fantástico. Sin embargo, hemos tratado de deslindar los temas de la identidad y de la personalidad en algunos momentos de otros significativos como la desmitificación, la metaliteratura y los distintos mundos de lo fantástico.

No podemos decir que *Quizá nos lleve el viento al infinito* sea una metanovela en sentido estricto, pero sí tiene componentes de las tres clases de metanovelas enunciadas por Spire y recogidas posteriormente por Sobejano. Nos encontramos ante un narrador que protagoniza la novela que escribe y que al mismo tiempo “introduce en ella sus comentarios sobre la misma” (1994: 31). Un ejemplo de que también se trata de una metaficción de la lectura lo tenemos nada más comenzar la introducción de la novela. Como ya hemos señalado, el narrador nos remite en ella a la lectura de unas falsas *Memorias póstumas* que él ha escrito y en las que suponemos que cuenta todo lo que aparece en la novela, puesto que la edición completa de esas *Memorias* fue destruida por el Gobierno –y aquí vemos otro elemento de juego de esta novela de Torrente-. Con respecto a la metaficción de la escritura, contamos también con varios ejemplos, como en el que vamos a ver a continuación, en el que el narrador e Irina están conversando:

[...] El hecho de que esté escribiendo estas páginas prueba que había renunciado a matarme. Bebí un trago largo. Ella, entonces, cogió el vaso y bebió también.

-Ahora cuéntame.

Y me miró de esa manera que miran los niños cuando esperan que alguien los meta con la palabra en el meollo mismo de lo increíble.

El relato que siguió fue muchas veces interrumpido. Preguntas, interjecciones, exclamaciones de asombro. Yo, sin embargo, voy a reunir, en uno o varios párrafos largos, la sustancia de mi revelación [...] (pág. 57).

Como vemos, este fragmento reúne rasgos propios de la metaficción de la escritura, pero también de la metaficción del discurso oral. En un momento dado, el narrador hace un alto en aquello que está contando a Irina y reflexiona: “No sé si a estas alturas de mi relato hice un alto para respirar, o si el silencio sobrevino exigido por el impulso de la narración misma” (pág. 68). La relación que comparten el narrador e Irina en el momento en que éste le está contando su historia nos recuerda inmediatamente a aquella que tenían también el narrador y Ariadna en *La Isla de los Jacintos Cortados* cuando, ante el fuego de la cabaña, el primero le relataba a ella historias mientras juntos observaban las llamas. Pero insistimos: no se trata del hecho metaficcional en sí, sino de la relación que adquieren los dos personajes mientras uno cuenta las historias y la otra las escucha. Ese binomio de emisor y receptor de historias favorece un ambiente que tiende al intimismo: “Irina había permanecido inmóvil y callada: sentía su respiración, no por el ruido, sino porque sus pechos se elevaban y descendían con un ritmo sosegado y atento” (pág. 68). Otro apunte significativo de metaficción en la novela que hemos encontrado es el siguiente:

Podría reproducir aquí lo que, durante más o menos media hora, nos dijimos, cogidos de la mano alguna vez (aunque no muy a la vista), y en juego a la mejor de nuestras voces: esas nadas verbales en las que, sin embargo, palpita, oculta, la pasión: que es, por otra parte, siempre la misma, pero que vive cada pareja como si fuera, además de distinta, inventada por ellos desde el momento mismo en que empezaron a amarse. ¿Y no tendrán razón? De acuerdo en que las palabras son siempre las mismas, pero la pasión que les infunden, no sólo es nueva, sino que restaura el encanto prístino de las palabras (pág. 202).

El narrador está enamorado de Irina, pero no quiere reproducir las palabras que le dedica porque nadie podría reconocerse en ellas dada la naturaleza inverosímil de la

relación –recordemos que Irina es una invención del narrador-. Quedan así redimidos de la singularidad y de la inverosimilitud.

Si al principio hemos dicho que no nos atrevemos a calificar *Quizá nos lleve el viento al infinito* como una metanovela en sentido estricto es porque el marco narrativo del manuscrito, potente al comienzo de la novela, se va diluyendo y perdiendo fuerza a medida que transcurre la historia, en la que la trama científica y de espionaje de la narración enmarcada absorbe toda la atención del lector, que por momentos olvida la otra. Entendemos además que en esta novela, a medida que su acción argumental avanza, resulta cada vez más difuso el diálogo entre marco y enmarcación que caracteriza a las metanovelas, en las que hay un constante trasvase entre los dos planos.

7.3. LÍMITES ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

Torrente acostumbra a desdibujar los límites entre la realidad y la ficción con una finalidad lúdica pensada para el lector, y también para reforzar el ambiente de fantasía de sus novelas. En un diálogo que mantiene Irina con el narrador, observamos que ella escribe poemas de metafísica religiosa y que, sin embargo, resultan extraños por alinearse con lo fantástico.

Esta dificultad de trazar las fronteras entre la realidad y la ficción se ve en esta novela, sobre todo, más reflejada en los diálogos entre los personajes que en situaciones y descripciones concretas; además, tal problemática engloba la complejidad de definir otros conceptos como lo real, lo verdadero y lo increíble. Por tanto, se trata de llegar a una delimitación de estas palabras a través de una discusión dialéctica basada en las ideas. En otro momento de la novela, el profesor Von Bülov piensa que ha soñado con los robots cuando en realidad su personalidad ha sido usurpada por otro. No tiene muy claro dónde empieza y dónde termina su personalidad y confunde el nivel de la realidad con el del sueño:

-¿Sabe que el tema ese de los robots no me es del todo ajeno? Pero de una manera curiosa: tengo la impresión de haber soñado con ellos hace algún tiempo.

“No fue sueño, profesor”, le decía en la carta que le escribí aquella misma noche [...] Y le explicaba largamente lo sucedido, empezando por el robo de su figura y de su personalidad; le relataba el uso que había hecho de ellos, y todo lo acontecido hasta mi regreso. “No he cometido ningún acto del que

pueda usted avergonzarse, pero considero necesario que tenga en sus manos una información que le permita entender unos recuerdos perturbadores por inidentificables, cuya evidencia podría conducirle al temor de vivir una doble vida, pero también conviene que sepa a qué atenerse cuando sus amigos del Servicio de Información, Garnier, “Long John” y Preston, se refieran a ciertos acontecimientos pasados, aunque no sea más que al *strip-tease* de una muñeca que provoqué, pero del que usted resulta inductor involuntario. Podrá usted, con el testimonio de esta carta, confirmarles en la idea de que yo, ese que estaba dentro de la apariencia de usted, soy el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla (págs. 258-259).

Todos aquellos a quienes el narrador ha revelado su identidad, se encuentran ante una realidad inaceptable. Torrente desdibuja los límites entre la realidad y la ficción para mostrar su convencimiento de que entre estas dos categorías no existen fronteras y que todo aquello que podemos expresar de algún modo con palabras (por tanto todo aquello que pueda verbalizarse) se puede englobar dentro de una única categoría, y para mostrar que el sueño puede tener el mismo peso específico en cuanto a realidad que la realidad empírica. Si, en opinión de Torrente, todo aquello que puede nombrarse con palabras es real, la realidad y la ficción, al ser categorías con un contenido y un significado susceptibles de ser expresadas verbalmente, pertenecen a una misma materia y pueden englobarse bajo un único concepto.

7.4. LO FANTÁSTICO

Ya hemos indicado que Irina, que en realidad es una muñeca robotizada creada por la imaginación de un científico, puede hablar y tiene constitución femenina, e incluso tiene pezones. De este modo, Torrente acomete una desmitificación que puede leerse en dos direcciones: o bien lo hace de la condición femenina, o bien de los materiales científicos y técnicos. De alguna manera está desmitificando ambos casos al equipararlos. Este ejemplo de la muñeca robotizada con atribuciones humanas estaría integrado en lo fantástico.

Lo fantástico puede ser, en términos artísticos, una categoría diferente de lo verdadero y de lo falso. Así lo entienden algunos personajes, que se explayan en sus diálogos o sus monólogos indirectos libres sobre estas cuestiones:

El monólogo fue largo, y, por el hecho de discurrir entreverado de mentiras con verdades, ni se puede decir que fuera del todo falso ni del todo verdadero, sino, con toda exactitud, fantástico. Consistió principalmente en descubrir a Herr Wieck la existencia de Eva Gradner, noticia que le dejó estupefacto y razonablemente incrédulo [...] (pág. 197).

Significativamente, el coronel Wieck advierte a Von Bülov que el comportamiento asesino de la muñeca tiene más que ver con la ciencia ficción que con la historia política.

Como decía Loureiro, en las novelas de Torrente el hecho fantástico es privado, pero también muchas veces es percibido por alguien que ve ese hecho desde fuera. En cierto modo el personaje es un testigo de lo fantástico, que no tendría razón de ser si no es visto y contado por alguien que lo está observando. Por lo tanto, lo fantástico tiene una función activa en la que los personajes no sólo observan sino que también cuentan, participan e incluso modifican, y no ocupa el lugar pasivo de la pertenencia a un escenario o de una descripción en la que los personajes no pueden actuar.

Lo fantástico puede venir también a través de un elogio de la inverosimilitud, aunque ya hemos visto que para Torrente lo fantástico puede ser verosímil porque puede contarse con palabras y, por tanto, pertenecer a la realidad; tal y como se observa en la relación que mantienen el narrador e Irina:

Sucedió, sin embargo, que nuestra historia, la de Irina y la mía, no había sido aún confiada a ningún poeta, y es de esperar que no lo sea, pues carece de los requisitos indispensables para que las mujeres se identifiquen con Irina, y los varones, conmigo, gracias a ser inverosímiles, como espero que llegue a comprenderse irreversiblemente a partir de cierto punto al que aún no hemos llegado (pág. 202).

En esta novela, como en otras suyas, Torrente une el aspecto fantástico con la preocupación teológica, y de esta manera, como en el ejemplo que vamos a ver a continuación, crea una imagen del amor cercana a lo místico y a lo fantástico, de nuevo entre Irina y el narrador: “¡Sólo contradiciéndome puedo aclarar un poco lo que me sucedió! Y, cuando pasó, me eché a llorar encima de tu cuerpo, de miedo de que Dios nos separase” (pág. 205). En otras ocasiones, Torrente elabora una paradoja que refuerza el efecto de lo fantástico, como cuando Irina le hace saber al narrador su decepción experimentada tras haberse acostado con él, y que su sentimiento de “ascensión” motivada por la experiencia del placer carnal podría describirse también “en términos de

oscuridad y de hundimiento”. Y finalmente, añade la oración exclamativa que acabamos de citar: “¡Sólo contradiciéndome puedo aclarar un poco lo que me sucedió!” (pág. 205).

Lo fantástico es un campo que acepta dentro de sí la inclusión de lo verosímil. Por ello, el narrador piensa que los poemas que escribe Irina, aun siendo incoherentes, “*podían tener sentido*, y que quizá yo me hubiera equivocado” (pág. 206). Hemos observado otras paradojas que intensifican lo fantástico, como las que concluye el narrador después de escuchar los razonamientos que establece el coronel Peers para entender todo el proceso de sus múltiples transformaciones:

Todo lo que decía Peers, como lo que había dicho Miss Gradner, era irreplicablemente irrazonable, pero indiscutiblemente cierto, aunque también fuera increíble: por eso esperaba mi esperanza. Pero, de momento, carecía de hechos que oponer a hechos, aunque podía dilatar la situación con una fantasía verbal más o menos deslumbrante, [...] y a que llegase [...] la hora H [...] de mi victoria [...]

-Sus argumentos, coronel Peers, así como los de Miss Gradner, son tan sólidos como ese fantasma que viene desde hace tiempo alterando el *statu quo* del espionaje, tanto en el Este como en el Oeste; que viene vulnerando sus leyes tácitas, leyes que admiten la muerte y la traición, jamás el juego. Y lo que hasta ahora se sabe de ese Maestro, tan genial como fantástico, es que juega, pero sus juegos son, por lo pronto, sospechosamente inverosímiles [...] (pág. 202).

Como es increíble, el narrador tiene la esperanza de que sea real: si mientras el narrador sustituía a De Blacas éste se encontraba en un sanatorio, con Von Bülov sucederá lo mismo. El narrador, metamorfoseado en Von Bülov, dice que el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla “no es más que un conjunto de palabras, quiero decir, una denominación en el vacío” y que “[...] no existe nada ni nadie en este mundo a quien se pueda llamar, con mínima propiedad, el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla” (pág. 223), desmitificándose a sí mismo y cuestionando de modo lúdico su propia identidad.

7.5. LO EXTRAORDINARIO Y LO MARAVILLOSO

Dirimir la inclinación que toman los elementos de lo fantástico de *Quizá nos lleve el viento al infinito* es especialmente arduo. Como ya sabemos, lo contado en la novela conforma el apéndice de las falsas *Memorias póstumas* escritas por el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla. Podríamos concluir que se trata entonces de un

artefacto metafictivo y que, por tanto, los sucesos de lo extraordinario tienen en él su explicación. Pero se da la circunstancia de que el problema no sólo no termina ahí, sino que se complica: el rizo se riza dado que esas *Memorias póstumas* se consideran falsas. Es entonces cuando de nuevo irrumpe el ludismo de Torrente, un recurso que, posiblemente, discurre muchas veces por delante de lo propiamente fantástico en la obra del autor gallego.

La capacidad del narrador de adoptar otras personalidades tiene su origen en la infancia cuando, en una ocasión, se queda contemplando un árbol y se convierte en ese árbol. A partir de ese momento, tendrá poderes para metamorfosearse:

Lo importante aconteció aquella vez que me quedé mirando a un arbolito que me había gustado, [...] hasta que dejé de verlo, y entonces me pareció que era yo mismo el árbol, y que aquellas flores tan hermosas salían de mis brazos. Me estuve quieto y feliz, me parecía sentir cómo la savia del árbol subía por mis venas, cómo me sacudía la brisa, hasta que vino el gurú y me llamó por mi nombre (entonces tenía un nombre). “¿Dónde estás que no te veo?” “¡Aquí, a tu lado: mis piernas rozan tu manto!” Pero no eran mis piernas, sino el fuste del árbol en que me había trasmudado. Yajñavalkya descubrió que yo era el arbolito, o quizá viceversa, y entonces me reveló que yo había recibido de los dioses el don divino de la metamorfosis, y que podía cambiarme en lo que quisiera, con sólo mirarlo, a condición de que tuviera vida, [...]. Acerca del sol y de la luna, me dijo que no intentase cambiarme con ellos, si no quería morirme de frío o de calor, y que me estaba vedado transformarme en un dios, salvo si el dios se me aparecía y me dejaba mirarlo, pero, entonces, no sería propiamente una transformación, sino la muerte misma por asimilación de mi sustancia a la del dios [...] (págs. 67-68).

Posteriormente, el narrador se metamorfoseará en un príncipe, y en animales como un tigre, una serpiente y un elefante (pág. 69). Con una actitud lúdica, juega a ser lo primero que se le pase por la cabeza. El narrador vive su poder de transformación como un medio de conocimiento de las formas de vida ajenas a la suya en las que se metamorfosea. Hasta este punto tales procesos podrían englobarse dentro de lo maravilloso dado que nos encontramos con un individuo que recibe poderes sobrenaturales de un gurú heredados a su vez de los dioses; sin embargo, si aceptamos por un momento la posible condición metafictiva de la novela, de inmediato cambiaría la naturaleza de los hechos; pero como esas *Memorias póstumas* son falsas, tal vez dejarían los hechos donde están, en lo maravilloso. Es posible, entonces, que no exista ningún proceso metafictivo, que

todo entre dentro de lo maravilloso. Aquí vemos otro cambio de la personalidad del Maestro narrador:

Creo que me partí otra vez, y que dejé que lo que todavía quedaba de mí en Maxwell educase su natural un poco tosco en la contemplación de los tilos enormes, de los esbeltos abedules, del césped que recorrían contados jinetes militares (a lo mejor sólo municipales: no paré mientes en los uniformes) (pág. 160).

Para Carmen Becerra, la descripción que realiza el narrador de sí mismo al comienzo de la novela, como el discípulo de Yajñavalkya de quien recibió el don de asumir y apoderarse de personalidades ajenas, “es increíble, pero verosímil, en virtud de la aplicación del principio de realidad suficiente, tal y como lo define el autor” (2007: 52-53); también se refiere a que “la naturalidad con la que el personaje explica sus increíbles facultades, en ningún momento da pie al lector a plantearse pregunta alguna; verdaderamente las posee y no cabe interrogarse acerca de ellas. Son inverosímiles, pero no falsas” (2007: 52), y todo eso se apoya en las habilidades que adquirió de la enseñanza de Yajñavalkya.

También resulta posible incluir dentro de lo extraordinario el proceso de metamorfosis en Eva Gredner, por lo extraño y conflictivo que resulta. Es quizá la metamorfosis más arriesgada e insólita que acomete el narrador, pues de ser humano pasa a convertirse en un robot (págs. 229-230). Sin embargo, el Maestro señala algo definitivo una vez finalizada la metamorfosis: “[...] la transformación no me había obnubilado: detrás del mecanismo seguía siendo yo, y yo tenía que sustituir por poco tiempo, pero tiempo decisivo, a Miss Gredner” (pág. 229). Esto demuestra que el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla cambia de personalidad sin cambiar de identidad. Paradójicamente, no resulta menos conflictivo ni inquietante el proceso que experimenta Eva Gredner para volver a ser ella misma:

El fluido trasvasado iba volviendo a Eva Gredner y su cuerpo rígido se flexibilizaba. Lo interrumpí, sin embargo, cuando aún me quedaba dentro un pequeño pedazo de su vida. Pronto Eva Gardner se vería obligada a repostar (pág. 231).

Finalmente, puede incluirse dentro de lo maravilloso el momento en que el científico Siffer, que fabrica mujeres y se atribuye la paternidad creadora de Irina, sopla en la frente de ésta y un alma le crece dentro. Podemos incluirlo en lo maravilloso si optamos por dudar, como de hecho hacemos, de que la historia enmarcada forme parte de una metanovela dado que, como ya hemos expuesto, las *Memorias póstumas* son falsas.

Cuando los personajes, testigos de las transmigraciones del narrador sienten el estupor de tal fenómeno, estaríamos ante un caso susceptible de incluirse dentro del ámbito de lo extraordinario. Si, por el contrario, tal fenómeno no causa ninguna extrañeza ni existe ningún sentimiento de sorpresa por parte de los personajes o del propio narrador, ya nos encontramos dentro del plano de lo maravilloso. Veamos un ejemplo de este último caso, cuando el narrador se deshace de la personalidad del agente Maxwell, que acababa de asumir como propia, para después asumir una nueva, la de De Blacas, que cuando recupera la conciencia no muestra la menor perturbación en el momento en que el Maestro le devuelve su personalidad después de haberla tomado:

Yo había escondido los restos de aquel gallardo cuerpo en un granero de Cerdeña, de donde no parecía fácil que nadie lo fuera a rescatar, cosa por otra parte inútil. Por cierto que De Blacas se había sorprendido al verme, momento antes de ser desposeído de su forma y casi de su vida, y ahora, al revivir, lo primero que apareció en su rostro fue aquella sorpresa como si nada hubiera transcurrido (pág. 105).

La naturalidad con la que el narrador cuenta estos sucesos mágicos permite incluirlos dentro del ámbito de lo maravilloso. La falta de asombro ante el suceso maravilloso define también al siguiente fragmento, en el que están presentes el narrador e Irina:

-¿Has visto alguna vez que los árboles caminen? -me preguntó de repente, y su brazo apretó el mío con más fuerza-. *The wood began to move.*

No el bosque entero, sí un centenar de sombras, distribuidas en círculo, convergían lentamente hacia la placita donde nos encontrábamos. Se confundían con los troncos quietos, sólo por instantes, pues pronto se discernían, de los inmóviles, los que avanzaban (págs. 207-208).

Al final, no se trataba de árboles, sino de hombres. Esta explicación racional, con una solución basada en una causa -además, humana, y no inanimada- convierte lo maravilloso en extraordinario: “No tardó en verse que no eran árboles, sino hombres,

todavía en la etapa de siluetas oscuras, hombres con gabardinas ceñidas, con el ala del sombrero, con las manos en los bolsillos” (pág. 208).

Este significativo suceso ocurre inmediatamente antes de que Eva Gredner se llevara consigo a quien dice ser o se hace pasar por el profesor Von Bülov. El supuesto profesor, por su parte, piensa que Eva Gredner puede estar armada. Por su parte, Eva Gradner acusa a quien dice ser el conde Von Bülov de haber robado el Plan Estratégico y entregarlo a los soviets, y el coronel francés Martin Garnier piensa que el gobierno alemán protestaría por la detención de Von Bülov. De Martín Garnier se nos dice que “su gran pasión, fuera del Servicio Secreto, del que sabía más que nadie, le inclinaba al ocultismo, en el que, sin embargo, no creía” (pág. 213).

7.6. DESMITIFICACIÓN Y POSTMODERNIDAD

Quizá nos lleve el viento al infinito es una novela de ciencia ficción que parodia y desmitifica a la ciencia ficción, así como *La saga/ fuga de J.B.* es una novela experimental que parodia la literatura experimental y *El Quijote* es una parodia de las novelas de caballerías a través de la figura de un caballero andante.

La novela de Torrente que en este momento nos ocupa parodia el mundo de la ciencia ficción con todos sus componentes internos, empezando por la tecnología. Y lo hace a través de la figura de un robot de cualidades humanas que gana y que pierde peso. El robot se llama Eva Gradner -parodia de Ava Gardner-, y Torrente establece una analogía entre la técnica científica y la belleza femenina, que desmitifica a ambas. El narrador comprueba que el robot ha engordado y ha aumentado su pecho: “Comprendí lo de “tía estupenda”” (pág. 91).

En la novela podemos observar también la concepción que según el narrador tiene Von Bülov de la historia “como expresión de la estupidez humana” (pág. 163). Esta actitud desmitificadora responde a una visión postmoderna, marcada por el escepticismo y el descrédito de su autor; así como también encontramos en la novela una concepción postmoderna de la teología, como en este fragmento en el que el narrador se dirige a Irina:

[...] ¿Qué sabemos de Dios? ¿Podemos imponer a su conducta las leyes de nuestra lógica? Hay quienes lo entienden como razón, pero también quienes lo temen y acatan como Capricho. Probablemente,

ambos aciertan, aunque no enteramente; pero no debemos descartar el hecho posible de que Dios se haya manifestado como Azar. ¿Tendría sentido decir que cieégamente? No, no tiene sentido, por eso, la ceguera, la oscuridad, quizás el azar infalible, fíjate bien, el azar cuyo secreto sólo conoce el que lo crea, pueden servirnos de metáfora. El azar infalible ¿por qué no? La explicación, acabas de decirlo, hay que buscarla en lo contradictorio (pág. 206).

También se degrada y se desmitifica el espionaje histórico al equipararlo, por medio de la parodia, a las películas de James Bond y a la ciencia futurista; en esa parodia no faltan juegos a base de imaginar a Ana Karenina, personaje de Tolstoi, convertida en robot y en personaje de cine al mismo tiempo, robando las cintas de las reuniones del Pentágono (pág. 199).

La Historia se ve también como un saber frágil, cuyas certezas puede cuestionar *Las Memorias del Maestro de las huellas que se pierden en la niebla*, “un libro escrito por una persona, o un diablo, que conocía al dedillo las interioridades de la política universal, lo que se sabrá algún día y lo que no se sabrá nunca” (pág. 226), un libro de restringida difusión y ciertamente singular porque servirá para cuestionar en un futuro todos los datos históricos que hasta entonces se han creído verídicos, y cuyo “conocimiento haría imposible la convivencia universal, que está montada sobre falsedades” (pág. 226).

Volvemos a encontrarnos con una noción de la verdad científica en cuanto a conocimiento objetivo de la realidad como una fuente de saber relativo, más cercana a la duda que a la certeza, sobre todo cuando se trata de conocer algo tan poliédrico y condicionado por la subjetividad como es la Historia.

Cuando Eva dispara al narrador, se interpone Irina, y es ésta quien recibe la bala. Irina también es un robot, pues “de la brecha salía un humillo azul, y asomaban, enmarañados, unos cables sutiles” (pág. 243). Por este procedimiento, puede entenderse que Torrente eleva al robot a categoría humana, o bien que desmitifica al hombre al asemejar su comportamiento al de un robot. De cualquier modo, quedan establecidas las relaciones Dios-Hombre y Hombre-Robot:

Sólo quedaba una respuesta racional, pero también incomprensible, una luz que nada iluminaba: alguien había sido capaz de construir una muñeca que no se diferenciaba, en su comportamiento, de un ser vivo, pero esto me obligaba a aceptar también la existencia de semidioses capaces de crear simulacros de vida, el paso acaso para la creación inminente de la vida misma. ¿Una vida regida por

ordenadores? No ignoro que los mismos que los construyen imitando el cerebro humano, intentan ahora explicar el cerebro humano por mera comparación con las computadoras, pero esto no es más que una prueba de estupidez, que no quiero comentar aquí y que puede conducirnos a imaginar un Universo en el que Irina y Eva fueran seres normales (pág. 249).

También hemos observado rasgos de desmitificación en un fragmento en el que se nos da una concepción del ser humano bastante pesimista. El narrador piensa que un robot puede ser más perfecto que un ser humano porque no coge enfermedades. Sin embargo, tanto los robots como los seres humanos tienen algo en común: ambos comparten el método de aprendizaje basado en la imitación. Siffer piensa que el hecho de que Irina creyera en Dios, que tuviera experiencias místicas y que muriese clamando a Gospodin “en cierto modo, es lógico, pero al mismo tiempo, no lo es” (pág. 284) supone otra muestra más del pensamiento paradójico -en la que cabe un elemento y su contrario- que refuerza lo fantástico. Siffer -que como ya sabemos se atribuye la paternidad creadora de Irina- cree haberla inventado como un personaje literario después de haber leído a Shakespeare, y reclama para ella el mismo rango que para Hamlet o don Quijote, por ejemplo. Considera que los personajes literarios son seres vivos, pues los lectores analizan sus conductas y comportamientos, e incluso dudan, como si fueran seres de carne y hueso. Y Siffer lo único que exige es el mismo tratamiento para su muñeca. Lo único necesario, para ello, es tener imaginación (pág. 285). De este modo, Siffer está mitificando a Irina, pues le concede altura de personaje literario, lo que significa un nuevo juego de Torrente porque ya lo es en su novela.

El narrador piensa que alguien es materialista cuando es realista en el sentido más pedestre y cerrado del término, sin dejar ningún lugar a la imaginación. Torrente logra una desmitificación acertada cuando persigue una finalidad lúdica, como cuando mezcla lo popular y lo culto y, de esta manera, logra una feliz convivencia de figuras tan dispares, sean ficticias o reales, como Pinocho, Cleopatra o Isabel de Inglaterra, en el desarrollo del diálogo entre Siffer y el narrador (pág. 287).

La convivencia descontextualizada de unas figuras tan dispares en el espacio y en el tiempo, amén de que unas son reales y otras ficticias, sirve, al final, para crear una desmitificación general al tiempo que cumple el postulado postmoderno que reivindica la fusión de la alta cultura y la cultura popular. La muestra más evidente de ello es el propósito de crear una Irina como un personaje malvado y poderoso, capaz de pasar a la

historia como Semíramis, Cleopatra, Catalina II o Isabel de Inglaterra. Al establecer esta comparación o relación análoga del personaje literario con las figuras históricas quedan desmitificadas o desidealizadas las figuras. Un ejemplo de desmitificación postmoderna la tenemos entre las páginas finales de la novela, cuando el narrador se siente a sí mismo como un robot, en el sentido de que cree que quien le hizo o le inventó, le lanzó al mundo “como experiencia, como burla o como juego”, y de este modo, puede hablarse de una cierta conciencia de ficcionalidad por parte del personaje. En este momento, Torrente está desmitificando la figura del escritor y también a sí mismo: lejos de ver el oficio de literato como una labor de los dioses, recoge los aspectos quizá más desagradables, o al menos más ingratos, del mismo. Ese desencanto y ese escepticismo del narrador son muy notables en el siguiente fragmento:

[...] Sin embargo, desde que marché de Rusia, desde que recobré a Irina y admití que no puedo desprenderme de su recuerdo, me oprime con insistencia la vieja idea de que también soy un robot, no sé cuál de ellos, no sé por quién inventado, ni para qué. Mis facultades, carentes de explicación cuando se es hombre, no dejan de ser imaginables en un mecanismo inconcebible aún, pero posible. Me cuesta trabajo, incluso me entristece, pero tengo que aceptar que el que me hizo me lanzó al mundo como experiencia, como burla o como juego. ¿Qué más da? No se le ocurrió pensar que me apeteciera ser feliz, como un hombre cualquiera. Me dio, en cambio, esta conciencia incansable en sus juicios, día y noche, que me coge, me envuelve, me analiza y me pregunta: “¿Quién eres?”. Si Irina me acompañase y le dijese: “¿Quién soy?”, ella me respondería: “¿Qué pregunta tan bobal! Pues, tú, ¿quién vas a ser?”[...] (págs. 293-294).

Y en consecuencia, se constata que un robot puede no ser tan distinto a un ser humano, que a su vez es otra criatura programada que ha sido lanzada por una instancia superior con el objetivo de recorrer un camino en hallazgo o búsqueda de un destino.

Carmen Becerra defiende la postmodernidad de esta novela amparándose en la referencia explícita a *El Quijote* en el prólogo, novela con la que por otra parte *Quizá nos lleve el viento al infinito* se relaciona (2007: 44). Ello, según Becerra, “pone de manifiesto que el autor (igual que Cervantes), al mismo tiempo que está construyendo una ficción, la desvela como tal; o lo que es lo mismo, destruye la ilusión ficcional del relato” (2007: 45). Por ello, entonces, esta novela de Torrente se integra en la postmodernidad, “en el sentido de que nos hallamos ante un texto que prescinde de una lectura inocente, un texto que reconoce y confiesa su artificio” (2007: 45). Cree además

que la de Torrente es una novela cervantina por apoyarse en el principio de verosimilitud que utilizaba el autor de *El Quijote*, “quien apoya la novela en un concepto de verosimilitud que no depende de la naturaleza de lo contado sino de cómo se cuenta” (2007: 45), aunque los sucesos narrados no tengan correspondencia con la realidad. Torrente, señala Becerra, “sostiene que la obra de arte ha de producir en el lector *impresión de realidad*, y esa impresión se obtiene no por mimesis, sino por una cuidadosa selección y ordenación verbal [...]” (2007: 45), que lleva a las creaciones del autor a discurrir por unos caminos en los que resulta complicada trazar la frontera entre realidad y ficción (2007: 45-46).

7.7. LIRISMO

Existe en algunos momentos de *Quizá nos lleve el viento al infinito* un lirismo tenebroso, pleno de imágenes fantásticas cercanas a un surrealismo libérrimo fruto del intento de trasladar al lenguaje las irracionales imágenes de los sueños. Obsevamos un ejemplo de esto cuando el narrador se dedica a reflexionar:

Debía de ser ya la madrugada cuando quedé transido, pero, durante el sueño, imágenes de los poemas iban y venían alrededor de un vacío luminoso que, curiosamente, tenían forma de mandorla: transcurrían por las zonas tenebrosas del contorno, casi perezosamente; pero, de pronto, alguna de ellas atravesaba la luz y dejaba un rastro oscuro, como esos fragmentos de estrella que inciden en la noche y trazan un efímero camino centelleante: sonidos de una guitarra loca en las calles vacías de una ciudad cuyos habitantes han huido por miedo súbito al alba; rostros de poetas que danzan, como juglares antiguos, ante la puerta de una iglesia; también bóvedas de piedra, nervaduras osadas como cuadernas de un barco volcado, vitrales, arcos columnas, llamas de cirios temblonas y el cuerpo apaciguado de Etvuchenko, dormido con la paz de los hombres inocentes. Algo que no eran piedras ascendía también, y una mano en cuyo dedo resplandecía el oro, rozaba el borde mismo de lo Terrible (págs. 193-194).

La libertad poética de esas imágenes irracionales, las metáforas y las comparaciones convierten la prosa de Torrente en pura ficción, y a esa prosa la llamamos lírica porque suscita inmediatamente en el lector una activación interior y total de su imaginación y de sus sentidos, a la vez que produce una ralentización momentánea del ritmo habitual del desarrollo argumental. Pero el lirismo no sólo aparece en las reflexiones de los personajes, sino también en las descripciones paisajísticas. Entonces, el carácter oscuro

de la expresión se torna mucho más amable en la descripción. Como tanto las descripciones como las reflexiones son siempre subjetivas, podemos pensar que ese grado de tenebrosidad o de amabilidad expresiva depende del estado de ánimo de quien reflexiona o describe en ese momento:

A la vista de mi terraza, muy cerca, rompe la mar en unas rocas cuya cima más alta no he visto nunca barrida por las aguas, aunque sí por el viento, o levemente tocada por la brisa. Suelo sentarme allí para contemplar el horizonte, donde hay grises de plata y púrpuras intensos. Lo que pienso es que, ese día, en esa cima de la roca, derramé las cenizas de Irina y me trasmudaré en vilano, porque nada hay más sutil en que pueda cambiarme. Lo haré un atardecer, cuando el aire se mueva. Si escojo bien el instante, quizá nos lleve el viento al infinito (pág. 294).

Como acabamos de ver en estas palabras, que son el final de la novela, la última voluntad del narrador, tras la muerte de Irina por la cual ya no encuentra mucho sentido en seguir viviendo, es la de metamorfosearse en un vilano, “porque nada hay más sutil en que pueda cambiarme”. Con ello, finaliza la novela enmarcada en un marco, el del “manuscrito hallado”, que es fácil que el lector olvide durante el tiempo que dura la lectura, eclipsado por las metamorfosis del personaje principal de la novela enmarcada. El marco narrativo del “manuscrito hallado” ha acabado relegado a un referente prácticamente externo a la narración enmarcada, con momentos muy puntuales de comunicación entre ambos y por ello, en una posición muy remota a la fluidez frecuente de *Fragmentos de Apocalipsis*, por ejemplo.

8. LA ROSA DE LOS VIENTOS (1985)

Torrente Ballester ensaya en esta novela por segunda vez -la primera se trata de la inmediatamente anterior *Quizá nos lleve el viento al infinito*- el procedimiento cervantino del “Manuscrito encontrado”. Por tanto nos encontramos de nuevo con una novela enmarcada que es la novela propiamente dicha, aquella que leemos: *La rosa de los vientos* inserta en un marco narrativo, y el marco es el parodiado “Manuscrito encontrado” del que Torrente da cuenta en la “Justificación” previa a la historia.

El narrador de esta novela es el Gran Duque Ferdinando Luis, que ostenta la soberanía de un pequeño país situado en Europa aunque de carácter imaginario y del que ha sido destronado por su primo el emperador Carlos Federico Guillermo debido a que éste necesita la capital como base de sus barcos en la futura guerra contra Francia. El Gran Duque Ferdinando Luis puede acceder a los fenómenos maravillosos y premonitorios que acontecen en su estado gracias a las cartas que con periodicidad el Incansable Escrutador del Misterio le envía después de haberlas copiado mediante un sistema que permite al Soberano violar la correspondencia de sus súbditos, pero sólo el Escrutador tiene la potestad de ser testigo y narrador de esos hechos fantásticos. El Duque incluye en su narración en primera persona las cartas de sus súbditos y de esta manera, ya desde el exilio, evoca su vida. Como a sí mismo se considera “algo tonto”, se aprovecha de esa circunstancia y de que es el narrador de la historia para contarla a su completo capricho, y he aquí el primer rasgo irónico y lúdico de *La Rosa de los Vientos*.

Nos encontramos también ante una novela en la que se demuestra de nuevo el carácter privado de la fantasía de la obra literaria de Torrente de la que hablara Loureiro, algo que también ha señalado Carmen Becerra al referirse a que no todos los personajes pueden acceder a las historias del mundo de la fantasía (1994: 31). Los distintos personajes que presencian lo fantástico destacan entre los demás por poseer una gran imaginación y por no estar limitados -como siempre- por las reglas de lo racional, “inmunes al peso limitador de la lógica, abiertos a la imaginación y al ensueño” (Becerra: 1994, 32).

El sueño y la imaginación, una vez más, tienen mayor potencial que el racionalismo. Cuando se le pide a Torrente su opinión sobre la novela, de la que dice acordarse mal, señala que el único vago recuerdo que le queda gira en torno al mar -como sucede en *El*

cuento de Sirena- y la puesta de sol sobre el mar: “Es decir la posición de los que nacen en el Levante y los que nacen en el Poniente” (Suardíaz Espejo, 1996: 129).

En la “Justificación” que sirve de introducción aclaratoria de esta novela, como ya anticipamos antes, Torrente se refiere a ella como un “Manuscrito hallado” igual que en el caso de Cervantes (pág. 9), empleando un procedimiento lúdico muy próximo al utilizado en *El Quijote*, y que a la vez confiere verosimilitud a lo fantástico de los acontecimientos relatados en la novela. En el caso de *La rosa de los vientos* Torrente, en su imaginativa versión, hace referencia a un antiguo personaje suyo, concretamente de *La saga/ fuga de J.B.* -aunque no cita la novela, seguramente a propósito, para potenciar el juego-, el noble portugués Anníbal Mario Mkdonald de Torres Gago Coutinho Pinto da Camara da Rainha, que le hace entrega de *El manuscrito de la Princesa*, de cuya autoría es responsable Ferdinando Luis, basado en la existencia de una mujer real, y que cuenta además con una versión inglesa titulada *La rosa de los vientos*. En ella se nos habla de una Princesa que vive con un Rey que no se sabe si es su padre, su amante o ambas cosas. *El manuscrito* llega a manos de Anníbal Mario, pero muestra algunas dudas sobre su veracidad. Se pregunta si la Princesa es Myriam -una de las dos hijas de Ferdinando Luis-, si se trata de una entera fantasía o si sólo es fantástica en parte, o también si consiste en hacer creer algo que no sucedió jamás. Anníbal Mario le pide entonces a Torrente que si lo publica cambie el nombre de los personajes y el escenario hasta situarlo en un país indefinido (pág. 12).

El novelista Torrente, que en la lógica del juego es el traductor del *manuscrito* del inglés al castellano, no deja claro si ha manipulado o no el texto. Afirma haber traducido el manuscrito como un “cuento de amores” (pág. 13), e inmediatamente después reclama la invención novelesca como propia al reconocerse él como autor de un nuevo “Manuscrito hallado”, un procedimiento que dice haber utilizado por resultarle “la más honra de las convenciones vigentes para el arte de la novela” (pág. 14) y que se ajusta al hecho de que la escritura de un manuscrito que ha pasado por diferentes manos no puede garantizar la fidelidad de los acontecimientos que en él se relatan y sí, por el contrario, facilita comprender la libertad de interpretarlos. Vemos por tanto que Torrente no ahorra la ironía y el juego de la novela que ya ha empezado a rodar. Aporta además comentarios sobre la reivindicación de la primera persona que ha empleado en la novela como voz legítima para relatar una ficción, así como sobre la estructura epistolar, sobre la

recepción de posibles influencias literarias en el momento de escribir esta novela y también aspectos sobre la verosimilitud de los trámites epistolares de los súbditos del Gran Duque para sostener la novela, con los que se justifica de manera irónica y juguetona al afirmar que “los pretextos son de fácil hallazgo” (pág. 14). Transcribe un texto de Heine donde aparece la figura del diablo y lo hace de manera verosímil (pág. 17). Introduce también en la narración brujas que carecen de base histórica, lo cual sólo quiere decir que él la ignora, “pero no que no exista” (pág. 17). Y de igual modo, juega con datos de su propia biografía: “Hay que recuperar al diablo para la literatura, y yo, que lo vengo haciendo desde 1938, jamás he sido condecorado por ello, ni siquiera por el mismísimo diablo” (pág. 16). Finalmente, define esta narración como una “fábula o ficción más o menos poética” (pág. 17).

La misión principal de Torrente será –y es aquí donde reside el núcleo del juego- la de traducir el *manuscrito* y un poema portugués, incorporado antes del comienzo de la novela, titulado “Meditación XIII”. Vemos por tanto que este procedimiento es una parodia del que empleara Cervantes en su historia del ingenioso caballero de la Mancha, reconocido por el propio Torrente como una deuda al escritor de Alcalá de Henares, aunque el novelista de Ferrol siembra aquí la duda –de nuevo la ambigüedad y el juego de Torrente- acerca de si ha traducido con fidelidad o no dicho *manuscrito*. Recordemos, de todos modos, que la novela está narrada en la primera persona del Duque Ferdinando Luis.

Reconoce el novelista que puede resultar inverosímil que un príncipe pueda conocer de primera mano la correspondencia de sus súbditos, tanto la que éstos escriben como aquélla que reciben, pero el novelista toma como referencia el antecedente real del canciller Bismarck (pág. 14).

Acomete el novelista una verdadera declaración de intenciones a favor de la verosimilitud y de lo lúdico cuando señala su propósito de inventar un diablo que resulte verosímil. Reconoce que “es lo difícil, pero también lo urgente” (pág. 16). Añade, muy irónicamente, que si no se cree en él no es porque no exista, “sino porque los que creen en él o dicen creer lo conciben bajo apariencias inverosímiles, poco más que un sucio brujo de pueblo” (págs. 16-17). Torrente cree que lo específicamente diabólico es la capacidad de transformación del diablo: por eso transcribe el texto de Heine, “donde aparece bajo figura humana y anuncia su posible ascensión inmediata de una figura

canina” (pág. 17). Todo es real, “incluso aquello que escapa a los instrumentos de investigación” (pág. 17). Esto incluye a las brujas y a los demonios. Las que introduce en esta narración carecen de base histórica, lo cual significa que el narrador la ignora, pero no que no existan (pág. 17). Torrente manifiesta de nuevo una actitud ambigua y lúdica hacia el lector cuando declara: “Al revés de lo que se dice en un refrán de mi tierra, sé que no hay brujas, pero creo en ellas. ¿Qué trabajo me cuesta? Con inventarlas ya está. Los millares de las sindicadas en Inglaterra o de las que trabajan por libre en París y en Nueva York las doy por ilusorias” (pág. 18).

Como señala Julia Fernández, el juego, “lo que coloquialmente podríamos calificar de tomadura de pelo a la que nos estamos viendo sometidos”, continúa con la cita de Finke que, tras la “Justificación” encabeza la novela: “La historiografía no es más que una parodia de la opereta” (pág. 19) (2000: 521). Fernández considera que en la “Justificación” están ya presentes los aspectos más interesantes que verán su desarrollo en la novela: “la tendencia a tomar la historiografía como un juego, cargada de escepticismo, que el autor primero, y posteriormente el narrador, manifiestan abiertamente”, ya que para Torrente Ballester, “la idea de redactar la Historia es utópica” (2000: 521). Cree Fernández que el tema de la desmitificación de la Historia es central tanto en esta novela – a través de las digresiones de Ferdinando Luis- como en *La Isla de los Jacintos Cortados* (2000: 522).

Como veremos, *La rosa de los vientos* tiene en común con otras novelas de Torrente Ballester la primacía de la imaginación sobre cualquier otro valor literario creativo y la confusión entre los límites de realidad y ficción. La singularidad, en cambio, es que se trata de una novela de cartas -no exactamente epistolar- en la que, como tal, es importante el multiperspectivismo, con el añadido de tratarse de un relato inserto en el recurso del “Manuscrito encontrado”.

Ruiz Baños considera que *La rosa de los vientos* es una parodia de la literatura epistolar (1992: 154) “como recurso ficcional y literario” (2005: 78), aunque también lo entiende como una parodia de la Historia y de las propias obras de Torrente de tema histórico (1992: 159). Al mismo tiempo contempla esta novela de Torrente como la “mitificación irónica de un desmitificado y destituido Gran Duque” que recuerda también al Rey Canuto de *La Princesa Durmiente va a la escuela* (1992: 154). De la

misma manera cree que las referencias geográficas, el espacio y el tiempo son lúdicos e imaginarios (1992: 158).

Por su parte, Ángel Basanta cree que Torrente sigue con esta novela su libre juego con la historia y define *La Rosa de los Vientos* como “una recreación histórica con interpolaciones fantásticas, en una ficción concebida como un juego con intenciones satíricas” (1997: 119).

El Gran Duque no sólo es una figura ridiculizada desde el punto de vista político, sino también desde el humano. Llegará a un matrimonio de conveniencia con Amelia, de la que sin embargo se acabará enamorando. Tienen una hija, Rosanna. No obstante, Amelia se queda embarazada -no se sabe si de Bismarck o del músico Franz Liszt (por cierto, existe en la vida real un músico así llamado)-, y tendrá una niña llamada Myriam. Por tanto, parece que su esposa tampoco le toma demasiado en serio. Gracias a la lectura de las cartas, el Gran Duque descubre los amores de Amelia con Franz Liszt. Pero finalmente Amelia muere y Myriam piensa independizarse del Gran Duque cuando conoce la verdad, aunque lo cierto es que su huida será realmente efectiva cuando llega a enamorarse de su “padre” el Gran Duque.

Al conocer su destronamiento, el Gran Duque escribe un mensaje en una botella con la finalidad de arrojarla al mar; sin embargo se jura que si algún día recupera la botella, morirá siendo Gran Duque. El joven Guntel recupera la botella y su misión consistirá en entregársela al Gran Duque, pero para ello deberá sortear las dificultades con las que habrá de encontrarse y que están motivadas por las gentes de Carlos Federico Guillermo, que pretenderán robarle esa botella-talismán que protegerá al Gran Duque de sus enemigos. Finalmente, la bruja Márrika -”la más bruja de todas las brujas existentes” (pág. 154)-, también baronesa de Waldorff y descendiente del conde Drácula, será quien robe la botella, produciéndose así la invasión del país por Carlos Federico Guillermo y el esperado destronamiento.

Son varios los momentos de la novela en los que se nos muestra la virtud de la palabra para crear la realidad, y en los que Torrente deja asomar una de las señas de identidad de su poética: Todo lo que puede nombrarse con palabras es real, pues pertenece a una de las esferas de la realidad:

Si la sorpresa es un ingrediente normal de la realidad, no es discreto dudar de que el corazón humano está capacitado para recibirla y soportarla, sino más bien que sus fibras hayan sido calculadas en orden

a previsible resistencia, aunque no siempre. Existen, sin embargo, situaciones sorprendentes ante las que el corazón, sabiéndose incapaz de responder con la emoción proporcionada, por su cuenta, y como si se tratara de una decisión autónoma, acuerda permanecer inmóvil. No así la mente, a la que no es dado el estupor, sino en ciertos casos la estupidez: al analizar el objeto de la sorpresa, concluye que, por inesperada que sea una realidad, por imprevista, nada se opone a que además de real sea verdadera (pág. 222).

De esta manera, lo imaginario no sólo cabe dentro de lo real, sino también de lo verosímil, e incluso de lo verdadero. En opinión de Julia Fernández, lo que de verdad resulta interesante de *La rosa de los vientos* es “la manera en que se levanta un artificio ficcional con pretensión de documento histórico, a la vez que plantea toda una serie de digresiones sobre el quehacer historiográfico” (2000: 520). Fernández considera que lo que Torrente Ballester ofrece en esta novela es “una lección sobre un aspecto general del método de conocimiento histórico, mostrando la mayor corrección de aquel que cuenta con la capacidad imaginativa para el establecimiento de hipótesis y a cuyos seguidores les anima la conciencia de que los resultados obtenidos son revisables” (2000: 525). No entiende esta estudiosa *La rosa de los vientos* como una novela histórica en el sentido canónico del término, sino “como una novela histórica en tanto que cuestiona los métodos historiográficos y hace de esta duda sobre sus métodos y sus posibilidades de éxito la materia sobre la que gira el relato” (2000: 525).

8.1. DESMITIFICACIÓN DE LA HISTORIA Y DE LA TEOLOGÍA

El Gran Duque Ferdinando Luis va a contar la recordación “un tanto enrevesada de mi destronamiento”. Su pretensión es la de relatar los hechos más significativos de su vida - y de manera especial, como indicamos, de los motivos de su destierro- para escribir con ellos una Historia con vocación de unicidad y de autenticidad. Para llevar a cabo su ansia de querer contar los sucesos de manera objetiva, tal y como acontecieron, quiere valerse, paradójicamente, de la inevitable subjetividad de sus recuerdos y de otro procedimiento no tan subjetivo pero sí parcial: las cartas de sus súbditos. Esto no es otro que uno más de los recursos lúdicos de Torrente: presentarnos a un personaje que quiere reescribir la Historia -una disciplina, para el novelista, siempre subjetiva- sin caer en la cuenta de que pretendiendo buscarla mediante la objetividad cae, como todos, en la subjetividad. Las

cartas que recibe el Gran Duque no sólo son subjetivas por obedecer a una escritura personal y diferente en cada una de ellas sino porque, sumadas todas, responden a un conglomerado de múltiples voces y puntos de vista, con lo cual la objetividad queda invalidada, al igual que pueda despreciarse por los intereses que tenga la presunta objetividad de cualquier visión de la Historia o método historiográfico, dado que gracias a la técnica epistolar resulta posible e igual de válida toda versión de la historia realizada desde cualquier perspectiva. Incluso Julia Fernández no descarta la posibilidad de que la persona encargada de copiar las cartas para el Gran Duque pueda en un determinado momento hartarse y comenzar a dar rienda suelta a su imaginación para inventar historias en las mismas copias que tiene que escribir (2000: 523). Estas cartas son, pues, otro procedimiento inválido para conocer la realidad como cualquier otro.

Julia Fernández considera que “a ese escepticismo sobre la imposibilidad de escribir la Historia, se añade la idea torrentina de que lo fantástico y lo misterioso también han de tener cabida en los estudios históricos” (2000: 523). Por ello justifica que el destronamiento de Ferdinando Luis ha sucedido porque no se le ha podido entregar el talismán que él mismo arrojó al mar y también por la conjuración sucedida en el congreso de brujas liderado por la malvada Máríka. Por ello según Fernández lo maravilloso, que desde el punto de vista académico se excluye como elemento de interpretación seria de la disciplina histórica, acontece de manera natural y determinante en los sucesos históricos de *La rosa de los vientos* (2000: 523).

Todo el mundo atribuye al Gran Duque Ferdinando Luis cara de tonto, y en ocasiones lo parece a tenor de su discurso:

No sé por qué me parece que la historia de mi destronamiento voy a tener que contarla varias veces, aunque confío en que de un modo distinto cada una de ellas; quiero decir, las mismas cosas con distintas palabras y desde puntos de vista variados: aunque a lo mejor me equivoque, porque no tengo muy claro lo que voy a contar (pág. 29).

Sin embargo, afirma después que en realidad no lo es y que lo ha simulado con la intención de salvar su vida. Por un lado cree que si cuenta la verdad algún día se conocerá, pero por otro lado insinúa en ocasiones que tal vez miente.

Ferdinando Luis descubre también en una carta que su primo Carlos Federico Guillermo le considera “el más tonto de los príncipes reinantes, e incluso de los que

nunca han reinado ni reinarán jamás por carecer de tierra donde caerse muertos” (pág. 25), y es acto seguido cuando le expulsa del trono. Esa presentación tan vacilante que hace de sí mismo un personaje de importante rango social es la primera señal del tono desmitificador y escéptico (en una línea de actitud postmoderna) de la historia que nos va a presentar Torrente. El simple propósito de contar y de poner por escrito su historia supone un ejercicio de metaficción. El Gran Duque atestigua ese propósito, aunque lo haga con un tono tan desmitificador -por ridículo- hacia su propia figura y a lo que él representa:

Pero conviene no olvidar que el narrador soy yo, y que cuento como me da la gana: aunque carezca de importancia, a veces me gusta hacer creer que soy lo que se llama un personaje histórico o dárme las de tal, si bien de los de menor cuantía, muy por debajo de los emperadores (pág. 29).

El Gran Duque es un personaje marcado por el infortunio. Cuando le nombran jefe superior de la policía municipal, le cede el cargo a Fritz, el burgomaestre de la policía municipal y comandante de los ejércitos del Gran Duque. Más tarde le nombran Guarda mayor de las praderas y los bosques, pero al ser destronado, pierde el cargo (pág. 27).

Julia Fernández considera que lo que intenta Ferdinando Luis al redactar esas memorias es “contar su Historia, esa otra Historia que para él es la real y que no coincide con la oficial, con la que consta en los libros, con la que, por estar escrita, convertida en palabras, en discurso narrativo, es real” (2000: 522). De la misma forma, Fernández manifiesta la dificultad de creer en un autor que escribe una “Justificación” como la que aparece en esta novela y también en un narrador del que no sabemos si en verdad es tonto o lo finge; de este modo ambos “nos invitan a un juego de ambigüedades en el que no sabemos, porque no podemos, delimitar las fronteras entre realidad y ficción” y esta tarea resulta imposible cuando se trata “de defender la teoría, tan postmodernista, de que la escritura de la historia y la ficcional carecen de límites precisos, pues ambas comparten la dependencia del discurso narrativo” (2000: 524); pero Torrente consigue la verosimilitud “por el cumplimiento de las leyes internas de la fantasía (principio de realidad suficiente)” porque para el novelista “hay un triunfo, una superioridad de lo fantástico sobre los métodos historiográficos o lo pretendidamente objetivo [...]” (2000: 524).

Torrente parodia a todos aquellos personajes de cierta importancia social que realizan un ejercicio historicista y novelesco de su propia vida, sobre todo a los que lo hacen de un modo especialmente engolado. Después del destierro, el Gran Duque acude a una especie de castillo desde donde le escribe un anónimo a su primo Carlos Federico Guillermo que dice así: “Majestad: ¡turulú!” (pág. 39). Es “turulú” la palabra que más irrita a Carlos Federico Guillermo, que pudo haber provocado una guerra contra Francia después de que su nieto dijera “¡Turulú!” (págs. 39-40). Torrente está ridiculizando el peso y la importancia del elemento histórico como desencadenante de los cambios sociales, al que priva de cualquier solemnidad. Así, la desmitificación de la historia, suele ser vista por Torrente bajo la óptica de la parodia y de lo lúdico.

Una clara desmitificación de cariz histórico que bordea el ridículo consiste en la constatación de que toda Europa está preocupada por el Talismán -que en realidad se trata de una botella- que contiene el mensaje que a sí mismo se ha enviado el Gran Duque para no perder su rango, a pesar del destierro ordenado por su primo.

Como sucede en otras novelas de Torrente, la desmitificación de la historia se lleva a cabo por la concepción que tiene de ésta el autor, al valorarla no como la salvaguarda de la verdad y de lo real, sino como una fuente de ficción. En la capacidad interpretativa de la historia, contemplada como algo que se puede acometer desde múltiples puntos de vista, reside su dimensión ficticia. Así, se desmitifica también la propia realidad, que deja de ser una para convertirse en múltiple y relativa (la ficción es una parte de la realidad, por lo tanto es también realidad, porque está incluida en ella), y de esta manera el valor de la verdad se torna frágil: la verdad es un concepto que va más allá de la realidad cuando ésta es vista como lo opuesto a la ficción. Por lo tanto, la ficción puede ser también verdad y realidad:

No puedo imaginar a qué recuerdos o a qué temores dio vueltas Úrsula Cristina en su corazón o en su cabeza mientras duró su silencio [...] De pronto me preguntó:

-¿Te acuerdas de aquella guerra del banato de Zarandalai?

¿Cómo no iba a acordarme? [...]

[...] Y, sin embargo, si bien se mira, y aunque él lo ignorase, lo ignore todavía y no llegue nunca a saberlo, la guerra del banato de Zarandalai, no ha existido jamás.

Debí de poner cara de angustia súbita, o, lo que es peor, esa de estúpido que a veces no hay manera de evitar, por la sorpresa, o porque, de repente, algo se oye o se ve que no responde ni a las leyes normales

de la realidad y de la vida, ni a las extraordinarias de la imaginación, eso que sobrepasa lo fantástico y lo mágico y nos muestra el perfil inaceptable de lo absurdo. [...]

-¡Sí, hombre, sí! Esa guerra no ha existido. ¿Habías oído nombrar antes el banato de Zarandalai? ¡Ni en los libros de cuentos de los niños lo encontrarás como tal, sino, todo lo más, como nombre de unos montes! Hasta hace pocos años, no había pertenecido a la Historia, sino sólo a la Geografía (págs. 217-219).

Estas palabras de la Emperatriz Úrsula Cristina, que está casada con Carlos Federico Guillermo pero a la vez está enamorada de su primo el Gran Duque Ferdinando Luis, dejan en el Gran Duque un sentimiento que enlaza con lo maravilloso. No se molesta en buscar la explicación a un fenómeno que parece que está más cerca de lo mágico que de lo extraño:

Aún no decidí si creer o si poner en duda lo que entonces me relató Úrsula Cristina, con aquella naturalidad tan suya de contar tranquilamente los mayores disparates. De creerlo, jamás mi buen sentido dejaría de acusarme de candidez; de negarlo, me inquietaría siempre el miedo a haber rechazado la verdad con ligereza, y a despreciar sin el debido respeto intelectual lo que indudablemente pertenece al orden de lo inexplicable. ¿Lo es, acaso, Satán? ¿Puede, sin embargo, negársele rotundamente realidad? ¿Qué pensar cuando alguien tan serio y tan bien informado como Úrsula Cristina nos asegura (nos repite) que la baronesa Máríka, cada vez que necesita alcanzar lo imposible, no tiene más que conceder a Satán sus favores: ni siquiera una noche, una hora no más, sólo una hora? (págs. 219-220).

Ante la pregunta que se hace Ferdinando Luis acerca de si existe o no Satán y la posterior descripción caricaturesca y ridiculizadora que hace del personaje, tenemos una muestra más de la desmitificación de una figura, dentro de la actitud escéptica de la postmodernidad, tan contraria a magnificar lo tradicional e históricamente ensalzado o reconocido. Sin ir más lejos las desmitificaciones que aparecen en la novela no sólo afectan a la historia; también a la teología. Torrente trata este tema con distanciamiento, ironía y desenfado, dentro de esa actitud postmoderna. También hay una materialización del espacio y un aumento o disminución de sus formas en función del rumbo que tome la imaginación de los personajes, y de que éstos piensen arbitrariamente en distintas imágenes que tienen el poder y la virtud de transformarse y concretarse en la realidad espacial de la novela, como sucede con el espacio del salón y su posibilidad de reducirse en proporciones domésticas al hablar del Paraíso, con la probabilidad de que

“desapareciera como irreal todo lo que no fuera el profesor y aquella señorita tan dispuesta a seguirlo” (pág. 185). En otros pasajes, se desmitifica la figura del diablo por la vía del humor y de lo lúdico, como cuando Úrsula señala que su hermana, en su trato con el diablo, aprendió “mucho más que nosotras con los hombres” (pág. 253). Por otro lado, a Carlos Federico Guillermo le humilla que su mujer le engañe, sin saber “[...] con qué frecuencia es el mismísimo diablo el que le pone los cuernos!” (pág. 253). Hay otros ejemplos de la novela en los que la teología es tratada desde una dimensión fantástica y desmitificadora, como cuando el enigmático personaje Incansable Escrutador del Misterio escribe una carta al Gran Duque Ferdinando Luis, y al referirse a “nuestros Dioses” y a “vuestros Muertos” lo hace con las siguientes palabras:

Llevaban tiempo perdidos [...] en sí mismos, los laberintos secretos de la sorpresa y la duda: perdidos como muertos y como dioses, el modo más tremendo de perderse. Porque si algo da seguridad en este mundo inseguro es ser dios o ser muerto, muerto o dios definitivamente: el que lleva consigo su pasado, ya inmutable; y el que sólo tiene presente. Y al igual que nosotros cuando los pensamos, ellos saben también que tienen a qué atenerse cuando se piensan. Pero, de pronto, empezaron los cambios, les llegaron noticias, la tierra amenazó con no ser suya, y ellos, como nosotros, quedaron estupefactos: porque los muertos, expulsados de su tierra, *otra vez* tienen futuro, como los dioses, que, también arrojados, tendrán *por primera vez* pasado. Lo cual, Señor, es evidentemente un modo de no ser ya muertos ni dioses. Los muertos no necesitan más que tierra, y se la niegan; y también en la tierra, porque antes los arrojaron de su cielo, los dioses *son*, pero no errantes ni fugitivos (págs. 281-282).

Se desmitifica lo divino al “humanizarlo”, pues se sitúan a la misma altura lo divino y lo humano. En otras ocasiones, convive el tono desmitificador con un intenso lirismo estilístico:

Se llevó el barco una brisa liviana: fue suficiente poco trapo, todo en las vergas altas. Todavía no habían apagado los fanales, de manera que el de popa tardó en perderse, y, cuando dejé de verlo, ya alboreaba francamente, y el navío que se llevó a los Dioses había también zarpado. De esta clase, Alteza, de navíos, no me atreveré a decir que abunden: un barco incandescente, velas, jarcias y maderas ardiendo sin consumirse, todos de luz; y conforme los dioses embarcaban, la luz los diluía como si se los tragase, una luz seguramente divina, de la misma sustancia que los dioses mismos. Dejó una estela de fuego, que se apagaba en las olas. Este navío portador de dioses atravesó la línea de Poniente y nos dejó su cárdeno recuerdo, cada vez más tenue, como una nube de gloria que, sin embargo, trajese consigo la tristeza (pág. 284).

Lo lírico es un elemento subjetivo con una raíz impresionista que le permite establecer un camino aperturista de esa subjetividad del yo a la realidad exterior; y lo fantástico se caracteriza por la libertad creadora y por la falta de prejuicios a la hora de observar y analizar la realidad.

8.2. LÍMITES ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

En *La rosa de los vientos* resulta habitual la dificultad de delimitar las fronteras entre la realidad y la ficción, y la problemática de incluir el tema del sueño en una de las dos. En un momento en que el Emperador Carlos Federico Guillermo busca la famosa botella liberadora que pondrá fin a muchas dificultades, nos encontramos con Lislott, una mujer de cabaret que en opinión del Gran Duque debe ser soñada o imaginaria, “porque preguntó por la *botella*, y la policía no buscó una botella sino un *talismán*” (pág. 118). Probablemente la Policía interpretó que una simple botella constituiría un objeto risible como desencadenante de la voluntad de Carlos Federico Guillermo de enfrentarse con su primo y expulsarlo del trono, y entonces entendió que de lo que en realidad se trataba era de un talismán. Tal confusión podría ser entonces un motivo de hilaridad para quienes consideran que la Historia es una ciencia seria, al creer que Ferdinando Luis no pudo ser expulsado de su trono por el Águila del Este -sobrenombre del Emperador Carlos Federico Guillermo- por culpa de una botella. En cambio, un talismán es un objeto que tolera el misterio y lo desconocido; y de esta manera la lucha entre el Águila y el Talismán admite una mayor connotación épica.

En uno de los muchos guiños lúdicos característicos que tiene Torrente con el lector nos coloca ante el Gran Duque, que se manda una botella con un mensaje dirigido a sí mismo. Después tendrá que explicar todo esto a Úrsula Cristina.

En otra de las cartas, esta vez en una que Guntel escribe a Roberto, aparece un fragmento significativo que en realidad sirve de toda una poética de Torrente, y que además enlaza con la cuestión de la metaficción:

De mi carta anterior habrás podido deducir que mis relaciones con la realidad, generalmente normales, aunque no vulgares (debido a mi manera poética de verla, y, sobre todo, de decirlo), andan un poco trastocadas. Me entretengo (a veces hasta la angustia) en pensar si lo que veo es lo real o lo que debiera

serlo, o si detrás de una apariencia engañosa se esconde lo verdadero como alguna gente asegura, pero esa gente traslada la cuestión al terreno moral, si acaso al metafísico, y yo me quedo en lo físico, en el reino de las meras imágenes, de las meras sensaciones: ¿es que están superpuestas, unas y otras, las aparentes y las reales, o quizá mejor, las falsas y las verdaderas?; pero, de no ser así, ¿de dónde saco esas que me perturban?, ¿por qué las percibo? ¿O será que las sueño? (pág. 143).

Como acabamos de ver, realidad y ficción se mezclan y se alimentan entre sí, y no se descarta que ninguna de las dos participe también del sueño. De todas formas, queda claro que términos como realidad y apariencia, o lo verdadero y lo falso, no tienen por qué excluirse.

Esta convivencia de elementos aparentemente antagónicos entronca en ocasiones con el asunto de la desmitificación -de la Biblia, por ejemplo- cuando se nos propone una aceptación literal de las lecturas metafóricas de este libro, condición que conlleva también una lectura metafórica de lo real en la que lo religioso y lo pagano están mezclados y “los hijos de los dioses fornican con las hijas de los hombres” (pág. 220).

Del mismo modo que se desmitifica la Biblia, se desmitifica y se parodia la figura del diablo como cuando se nos dice que la bruja Máríka, que es también hermana gemela de Lislott, se “había acostado con Satán”, planeando juntos además una operación castrense, la guerra del banato de Zarandalui, “la guerra más difícil del mundo [...] una guerra imaginaria en un país inexistente”, que pudo por tanto no haber existido jamás y ser inventada. Y de este modo ambos, “crearon la ilusión, más que colectiva, universal, de que aquella guerra injusta se desarrollaba con trámites mitad esperados y mitad sorprendentes, pero nunca irreales. Los partes de guerra fueron tan verídicos como las crónicas periodísticas, aunque el motivo no existiera” (pág. 221).

En el siguiente fragmento de *La rosa de los vientos*, Torrente nos muestra de nuevo que la ficción puede ser tanto o más real que la realidad, idea ésta que tiene mucho que ver con la poética personal del autor y con su concepto de metaficción:

En efecto, ¿alguna de las leyes humanas, e incluso de las divinas, prohíbe, o al menos impide, que Máríka y Úrsula Cristina sean (o fuesen) hermanas, ya de padre, ya de madre, ya de entrambos? ¿Quién duda que no? La Historia, y, sobre todo, la Literatura, nos muestran infinidad de casos, más verdaderos los ficticios que los otros (págs. 222-223).

El juego de elementos reales apoyados sobre una base ficticia que los desmitifica es constante en la novela. Un ejemplo de ello sucede cuando el narrador se pregunta “¿Tendré que mentar de nuevo al Águila del Este y la colaboración que en su génesis y epifanía tuvo el Imperio Otomano?” (pág. 221). Torrente lo hace con el único fin de establecer un juego dialéctico entre la realidad y la ficción para desacreditar las fronteras que las hacen irreconciliables, y a la vez que rebaja el carácter solemne de la realidad muestra el potencial lúdico -y realista- de la ficción mediante el típico juego de complicidad del autor con el lector en el que, por otro lado, el primero pide implícitamente al segundo una serie de conocimientos para poder realizarlo juntos hasta el final.

En ese juego dialéctico que Torrente establece con el lector, los primeros cómplices son los personajes del novelista. Sin ir más lejos, la Emperatriz Úrsula Cristina admite “las mentiras involuntarias con las que adorno la verdad cuando la cuento” (pág. 226). Se trata de la mentira que hay dentro de la verdad y de la Historia o, más exactamente, de la mentira involuntaria que conlleva inevitablemente el juicio de la Historia desde un punto de vista determinado, que resultará legítimo, pero que siempre es parcial. De esta manera, se admite que la Historia, lejos de una solemnidad informativa inquebrantable y de un permanente servicio a la verdad de los hechos contados, es susceptible de la manipulación como fruto de la opinión personal. Por ello, la disciplina de la Historia puede tener un componente y una intención tan ficcional como las que pueda tener la Literatura. En resumen, Torrente termina equiparando la Historia con la ficción, en una muestra más de su actitud desmitificadora y postmoderna, que cuestiona muchos de los valores común y tradicionalmente aceptados.

Otro de los pasajes de la novela donde Torrente nos muestra la convivencia de distintas esferas reales dentro de una misma realidad que las engloba es el siguiente fragmento de una carta que escribe Guntel a Roberto:

[...] Lo que sí sé es que Lislott, abrazada a mis piernas, me retenía, me atraía hacia el mundo de siempre, al que no sé si podemos llamar real. Pero ¿qué clase de realidad se le puede pedir a esto en donde a una botella se le llama talismán? (pág. 252).

Si alguna duda existe entre los personajes (Guntel, en este caso) de considerar “real” a la realidad empírica propiamente dicha, es porque se demuestra en múltiples ocasiones la

misma legitimidad “real” de otras realidades existentes, como son la ficción, la imaginación, la fantasía y los sueños.

8.3. MULTIPLICIDAD DE LA IDENTIDAD

El tema de la identidad doble e incluso múltiple es uno de los principales temas de la literatura fantástica de Torrente Ballester, y también está presente, bajo múltiples formas, en *La rosa de los vientos*. Como primera muestra, anotamos un fragmento de una carta que escribe Guntel a Roberto:

Asimismo estoy seguro de que Lislott, la bailarina impúdica, dos veces vista, no existe ni existió nunca, lo cual no impedirá que vuelva a verla, que intente una vez más tentarme con su impudicia; pero la otra Lislott, ¿es real? Sé, eso sí, que son como una sola. ¿Cómo pude adivinarlo? No encuentro explicación, y estoy a punto de no poder distinguir esos dos mundos, uno del otro: a punto, pero todavía no: creo conservar aún un poco de discernimiento, pero ¿es suficiente? ¿Y durante cuánto tiempo? (págs. 143-144).

Como acabamos de ver, el problema de la identidad está relacionado con la equitativa convivencia de los mundos de la realidad y de los sueños, una convivencia que llega hasta tal punto que puede provocar la confusión de las fronteras que delimitan el comienzo de uno de los mundos y el fin del otro.

Aparte de los temas de los límites entre la realidad y la ficción, y del sueño, se relaciona también con el aspecto de la problemática de la identidad el asunto del embrujamiento dentro de lo extraordinario. En otra de las cartas, Guntel detalla minuciosamente a Roberto un caso de brujería, a la vez enigmático y tenebroso, del que fue testigo junto al Almirante y a Lislott, pero del que no sabemos si al final se trata de una alucinación o de un sueño. De todos modos, así concluye: “¿Pueden soñar tres personas el mismo sueño? Porque eso tiene que ser: no creo en brujas” (pág. 217). También se relaciona con el tema de la identidad la interpretación que hace de este caso Úrsula Cristina:

Hace mal ese muchacho [...] hace mal, pero eso no tiene remedio. Es como lo de Dios: se cree o no se cree, aunque tengas delante el vacío del mundo, o aunque el Señor te sonría desde la esquina de una estrella. Sin embargo, hay algo que no entiendo. ¿Por qué son iguales esa señora, Lislott, y Márrika? Me

di cuenta la otra noche, en casa de la señora Rheinland, nada más verla; me sorprendió una igualdad tan absoluta y, sin embargo, con un matiz que me hizo comprender en seguida que, siendo iguales, no eran la misma [...] (pág. 217).

Como la paradoja del asunto del doble resulta explicable, su categoría fantástica pertenecería a lo extraordinario. Ese desdoblamiento tiene su explicación en que se trata de un tema de origen intelectual y que, por tanto, se resuelve y finaliza también en la intelectualidad; esto es, en la aceptación de que existe un mundo con un peso específico en la realidad tan consistente como el del mundo empírico y científico: el mundo de los sueños. Dice el Gran Duque Ferdinando Luis:

Que dos mujeres sean exactamente iguales no implica una fraternidad gemela, ni siquiera una fraternidad ordinaria. He oído decir muchas veces que todos tenemos, en el mundo, nuestro doble, y debe de ser cierto, porque el Águila del Este, cuando tiene que concurrir a un lugar peligroso, hace que le sustituya, revestido de todas las majestades necesarias, un sujeto llamado Heinz, al que en la vida privada encasquetan una peluca del color de la zanahoria y un bigotito, no sé si para alejarlo de sí mismo hasta el olvido o como pago por ser, durante horas, Emperador (pág. 225).

En otro momento de la novela, Úrsula Cristina le dice a Lislott que se parece mucho a ella. La Emperatriz le asegura a Lislott ante un espejo que su boca y figura son iguales que las de Máríka, que ha usurpado su nombre y su figura. De nuevo vemos el estupor y la extrañeza que causa la problemática del doble, que incluso tiene que ver con lo demoníaco y lo maldito, algo que lo engloba en el mundo de lo extraordinario. Ese lastre demoníaco como castigo por el pecado echa por tierra la atractiva perturbación que puede llevar consigo el tema de la identidad múltiple, y de esta manera Torrente lo relaciona con el mundo de la teología. Lislott descubre que lleva dentro de sí el cuerpo desnudo de un hombre “como si lo hubiera desnudado” ella y al que siempre vio vestido. Entonces, Úrsula Cristina advierte a Lislott que eso significa que cada una se acostará en la cama que no le corresponda y con un amante que no le pertenezca, algo que por otra parte es también incierto, pues “cada una de ellas tiene la facultad de transformarse en cualquiera de las otras, y de transformar a los amantes”, de tal modo que el equívoco sigue sin resolverse. En todo caso, cualquier transformación en otra persona acarrea tener unos recuerdos que no pertenecen al transformado.

El encuentro de las dos Lislott se resuelve en que una de las dos es Máríka, su hermana gemela, o simplemente su doble sin que sea necesaria una relación fraternal, tal y como insinúa el Gran Duque (pág. 225). Pero el juego se complica cuando se insinúa que Úrsula Cristina podría ser también la hermana de Lislott y de Máríka. Lislott lleva consigo una vida paralela a la suya con imágenes que no reconoce y recuerdos que no le pertenecen (págs. 234-235) y un espejo a través del cual puede ver a Carlos Federico Guillermo desnudo, aunque Úrsula Cristina la convence de que no es ella sino Máríka quien se acuesta con él (págs. 235-236). Lislott se siente suplantada por el nombre y la figura de Máríka y por lo tanto vive su tormentosa existencia. También el Águila del Este tiene su doble en Heinz, a quien recurre en misiones arriesgadas que acontecen en lugares peligrosos (págs. 224-225).

Por su parte, la Emperatriz Úrsula Cristina aprovecha el nombre de la condesa Korda para disimular su verdadera identidad durante sus misteriosos viajes (págs. 116-117). Ella misma es quien propone al Gran Duque que se hagan pasar por los condes Korda (pág. 157), y en efecto le disuade (pág. 186). Se realiza así el doble juego identitario en el que ambos no sólo asumen la personalidad de los condes Korda sino que aparentan ser marido y mujer, cuando simplemente son primos, como ya sabemos.

También, si cabe señalarse, la problemática del ser alcanza al plano de las relaciones sentimentales, complicado muchas veces debido a lo profuso de sus ramificaciones: la propia Úrsula Cristina casada con Carlos Federico Guillermo pero enamorada del Gran Duque, a quien llega a escribir una carta de parte de la Condesa Korda (pág. 206); el Gran Duque, a la vez que mantiene su relación sentimental con Úrsula Cristina, ama en secreto a su hija Myriam (pág. 199); por otra parte, Lislott está con el Almirante mientras ama de manera furtiva a Guntel, y la malvada Máríka está enamorada de Carlos Federico Guillermo.

El asunto de la identidad múltiple, tan alucinante que en ocasiones parece fruto de un mal sueño, lleva a los personajes al equívoco. En ocasiones no se sabe quién se metamorfosea en quién, e incluso cabe la posibilidad de que se produzcan metamorfosis de uno mismo: como dice Guntel, “un verdadero lío” (pág. 252). En *La rosa de los vientos*, el tema de la identidad múltiple comprende la materialización del espacio de la conciencia, como si de un escenario se tratase. Las palabras que vienen a continuación son de Guntel:

Lislott sollozaba con la cabeza en mis rodillas: no se había quitado aún el sombrero, de modo que adivinaba por el temblor del perifollo, algo así como unas flores o unas plumas, no me fijé: “¡También me han robado a mí! -le oí decir-. ¡Lo que esperaba de ti me lo ha robado!”. Y al decir esto levantó la cabeza y me miró con ojos de gran tristeza, los ojos de una gacela defraudada. “¡Lo que tenía que ser no podrá ser ya! Nos ha robado a los dos, nos ha engañado a todos, nos ha vencido.” Yo estaba como si me hubieran encerrado en un lugar pequeño donde sólo cupiese mi conciencia de que había perdido la botella, y, con ella, la escena del gran Duque, cualquiera de las muchas imaginadas. La había perdido por la virtud de un embrujo en cuyo centro, o quizá en cuya cima, había experimentado la dicha y perdido la conciencia de sí mismo: en que me había fundido en otro, no sé si alguien, o simplemente todo y siempre, pero no ahora ni aquí. (Estos dislates intentan otra vez explicar lo inefable). Recordarlo fue como si alguien tirase de mí hacia arriba y quisiera otra vez, arrebatarme (pág. 252).

Esos “dislates” a los que se refiere Guntel aportan una tonalidad irónica a todo su discurso. Aparte de ello, es evidente el salto temporal y espacial que se produce. En algunos momentos de la novela, el tema de la multiplicidad de la identidad se relaciona con los recuerdos. Dice Guntel:

¡Son tan fuertes, a veces, los recuerdos! Me sentí en un momento con la mitad del ser saliendo de este mundo, sin que pueda discernir el grado de realidad del arrebato, o quizá solamente del arrobo (pág. 252).

La capacidad evocativa del recuerdo ayuda a proyectarse y, en este sentido a “duplicarse” en el espacio y en el tiempo, y en este punto entramos ya en el terreno de lo fantástico.

8.4. LO FANTÁSTICO

Tenemos muchos ejemplos de los procedimientos de lo fantástico en *La rosa de los vientos*. Uno de ellos lo podemos observar cuando el sepulcro de la Emperatriz se rompe. Se lo advierte el ambiguo y sugerente personaje Incansable Escrutador del Misterio a su Alteza el Gran Duque Ferdinando Luis como si se tratara de un fenómeno extraño y misterioso:

Si dije que reventó fue porque se escuchó un estallido, que a aquellas horas de la noche pareció un terremoto, y la gente pudo oír las voces de la Gran Señora preguntando dónde estaba y por qué la habían dejado a solas con su hermana. Aquellas voces, Señor, eran órdenes venidas de la muerte, y la gente sabe que no puede esconder la cabeza debajo de la almohada. Saltaron de los lechos, se vistieron, se proveyeron de viandas y bebidas, y con hachas ardiendo acudieron desde la aldea en procesión al sepulcro. La Emperatriz les esperaba a la puerta de las ruinas, lo mismo que aparece en su estatua, entiéndase, altiva y golondrina, y su hermana detrás, temerosa y delgada. Ninguna de las dos, Señor, daba señales de muerte. La Gran Señora tendía las manos. “¿Qué voy a hacer con mis manos?”, preguntaba. Y su hermana le respondió: “Comer” (págs. 98-99).

No resulta difícil sustraerse del recuerdo de la Santa Compañía, sugerido por la atmósfera descrita y asimismo fuente de inspiración para las creaciones de raíz fantástica de tantos autores gallegos:

Les acercaron las viandas, las comieron alumbradas por las antorchas, que los aldeanos colocaron en círculo, y, al terminar, la Emperatriz dijo en voz alta:

-¡Mi carroza! ¿Dónde está mi carroza?

Los aldeanos quedaron perplejos, indecisos, pero algo desconocido aconteció después.

Señor, os conviene saber que la carroza de los antiguos reyes ha desaparecido del Museo Nacional, y que, del sepulcro de San Magnus, escaparon los ríos, las montañas y los recuerdos: sólo quedan las músicas que dan vueltas y vueltas, mientras la Emperatriz, con su hermana que no fue reina, anda por esos caminos al acecho de un descuido para entrar (pág. 99).

Este fragmento tiene, como vemos, una cierta atmósfera fantasmagórica. En uno de los informes que el Incansable Observador del Misterio envía al Gran Duque sobre lo que sucede en las tierras del Gran Ducado le informa que sus antepasados muertos celebran reuniones desde sus tumbas (pág. 49). A lo Fantástico pertenecería también el fragmento en el que Guntel le confiesa a Roberto que habla con los muertos y le muestra su sensación de que ha ido a parar a otro mundo. Los hechos no aparecen ordenados en su memoria, sino de un modo caótico, y él se siente incapaz de establecer un orden. El dueño de la pensión de Guntel, que ha sido cantante de ópera, tiene también el don de poder hablar con los muertos: “se sienta en un sofá, apunta por orden a cada nicho, se dirige al inquilino y le habla largamente, se ríe, le canta un poco, le saca a luz sus trapos sucios y acaba asegurando que pisará sus cenizas” (pág. 110).

En otras ocasiones se reduce el efecto de la fantasía por la vulgarización de un elemento en su origen trascendente que juega un papel esencial en el conflicto fantástico, y que al resultar parodiado queda automáticamente desmitificado. Por ejemplo, la consideración del Talismán que protege al Gran Duque de sus enemigos y que se supone que tiene el poder de detener y cambiar el destino resulta ser, como ya sabemos, una simple botella (págs. 110-111).

Lo fantástico se une también a lo humorístico en la divertida imagen de “la cofradía del pecado mortal” que cuando camina de noche “parecen sombras del infierno”, que “denuncian la agresión de unos fantasmas sin nombre y sin rostro que van enmascarados” (pág. 159); divertida resulta también la presencia de fantasmas, de la que da fe el Agente Paulus en una carta al Gran Duque Ferdinando Luis. Un hecho que el mismo Paulus calificará posteriormente como “fantástico”:

[...] ¿Cómo voy a explicar a Vuestra Alteza lo del fraile, si nadie sabe quién es ni siquiera qué es? Por lo pronto, a este personaje nuevo, le llamamos el fraile porque no tenemos palabra más apropiada para nombrarlo, [...]. Hace unos cuantos días que, [...] se ve pasar un hombre envuelto en hábitos largos y amplios, [...] así está pintado el Gran Predicador que quemó a los herejes goliardos hace no sé cuántos siglos; su retrato se guarda en el museo. Por eso también le llaman, a este de ahora, el Inquisidor; no es que esté bien, lo reconozco, pero a la gente rara lo que le cuadra es un nombre raro, y un fraile, después de tantos siglos, resulta más raro que un usurero honrado, resulta incomprensible, sobre todo yendo como va éste, tan apurado: como que no parece un andar de este mundo. Pues aparece pegado a las paredes, se desliza como si el viento lo empujase, se desvanece en la primera esquina y reaparece no se sabe en qué nieblas o en qué sombras. Y nadie piensa que pueda ser un fantasma, porque alguien le tocó y es de bulto (págs. 159-160).

Después de hacerse pasar por la Condesa Korda, la Emperatriz advierte a los Grandes Duques que con motivo de la invasión del país por Carlos Federico Guillermo serían expulsados de su reposo, de su silencio y de sus tumbas; de manera que deciden entonces huir de ellas por su propio pie (págs. 170-172). Finalmente, cuando el Gran Duque sea destronado, el Destino -escrito así, en mayúscula, como si se tratase de una personificación- se lleva incluso consigo, en sendos navíos, a los dioses y a los muertos del Gran Duque (pág. 283), quien finalmente abdicará en Rosanna (pág. 284).

El carácter privado de lo fantástico tiene lugar en algunos momentos de la novela, por ejemplo cuando el Gran Duque imagina a un gorila en su encuentro en la casa con los

verdaderos condes Korda, pero sólo él es capaz de ver ese orangután (págs. 179-181). Después ese orangután se convierte en un misionero americano (pág. 182) mientras Torrente ejecuta una parodia desmitificadora de la teoría evolucionista de Darwin (págs. 179-182). El Gran Duque, además, juega con las dimensiones del espacio, lo imagina a su antojo, y según su capricho, lo agranda y lo empequeñece (pág. 185).

Como ya indicara Todorov, lo fantástico es el espacio de la duda y es también, por tanto, el ámbito más apropiado en el que situar un fenómeno de naturaleza desconocida pero de un cariz insuficiente para incluirlo en el ámbito de lo extraordinario por su falta de carácter conflictivo y rupturista con la realidad, e igualmente inservible como un fenómeno englobable en lo maravilloso debido a la presencia del humor.

8.5. LO MARAVILLOSO

En *La rosa de los vientos* se ven varios ejemplos de casos pertenecientes al ámbito fantástico que no hallan una explicación en su naturaleza dentro del contexto y del ámbito narrativo en el que están insertos, pues son sucesos integrados en el mundo de lo maravilloso. Así, en un momento de la novela aparecen unas misteriosas “setas transeúntes”: “Llovía menudo, más o menos como siempre; en un momento en que arreció, abrimos los paraguas, y la procesión misteriosa quedó aparatosamente incrementada en media docena justa de oscuras setas transeúntes, lo cual tampoco llamó a nadie la atención porque es corriente abrir el paraguas cuando llueve” (pág. 177). Es notorio, como rasgo que lo identifica de inmediato con lo maravilloso, la naturalidad y la falta de sorpresa, siquiera de énfasis, con que el narrador relata este hecho. Otro momento significativo en la novela de este fenómeno acontece cuando los antepasados muertos del Gran Duque Ferdinando Luis celebran reuniones desde sus tumbas, como se explica en el primer informe que el Gran Duque recibe del Incansable Observador del Misterio:

Lo que quiero decir, porque lo he descubierto, es que el mundo de vuestros muertos está alterado, que están inquietos y que celebran asambleas y otra clase de reuniones, ignoro todavía por qué motivos y con qué fin. Llevo escuchando dos meses las tumbas de vuestros antepasados, lo mismo en los sepulcros nuevos de las catedrales que en los viejos y vacíos del destruido Monasterio de Santo Mauro, y puedo asegurarle que se remejen en su quietud de muertos serios, que se hablan a través del silencio y

la distancia, voces que se oyen como coloquios remotos, y no se puede entender lo que dicen, por distante, por hondo. Las voces de los muertos presagian alteraciones y prodigios, son como los rumores de la tierra que preceden al terremoto, según dicen, nunca los vi ni los oí (págs. 49-50).

Después, este mismo personaje cuenta cómo soñó que un barco se hundía y luego volvía a emerger y cómo la Torre del Homenaje se derrumbaba para recobrar después de nuevo su derecha; pero por tratarse sólo de simples sueños, y como veremos en el epígrafe siguiente, estos sucesos pertenecen ya al ámbito de lo extraordinario.

8.6. LO EXTRAORDINARIO

La fantasía en las imágenes del barco que naufraga y resurge de nuevo y en la torre que se derrumba y después se reconstruye tiene su explicación en que son fruto de un sueño del Incansable Observador del Misterio. Esa explicación convierte de inmediato unos hechos fantásticos, incluso maravillosos, en extraordinarios:

“[...] Serenísima Alteza, soñé cómo la Torre del Homenaje se derrumbaba y recobraba en seguida su derecha, y soñé cómo un barco se hundía y emergió media milla adelante, sin que pareciera haberse ahogado nadie de la tripulación, sin que los guardias de la Torre hayan sufrido daño. Son avisos, Señor, estos sueños, no sé si del Infierno, que eso aún no está aclarado. Serenísima Alteza, esto no es todo, sino el principio. El mundo de la Verdad dormía. Ahora, de repente, despierta, y éstos son algunos síntomas. ¿Por qué será, Señor? Los avisos que mi abuelo al vuestro reveló, precedieron a la llegada de Napoleón. ¿Qué es lo que anuncian ahora las voces, las sacudidas, los alborotos de los muertos? Espero que pasado algún tiempo ambos lleguemos a saberlo” (pág. 50).

Otro suceso del ámbito de lo extraordinario es el del “barco con muertos renacido”. En una carta del Incansable Escrutador del Misterio a Su Alteza el Gran Duque Ferdinando Luis le relata cómo una fragata va acercándose a la costa y, debido a un “fenómeno óptico o mágico”, empieza a multiplicarse en multitud de fragatas iguales, con unos pasajeros de otro tiempo, “acaso muertos renacidos”, con el temor de que alguien pudiera robarles las tumbas. El Incansable Escrutador del Misterio piensa que puede tratarse de la fragata *Cristina Regina*, hundida en 1665, “una fragata muerta”. Pero como él mismo dice, “los muertos tienen sus modos y nunca es previsible su

conducta” (págs. 97-98). Una vez más vemos cómo Torrente trata el tema fantástico desde la perspectiva del humor buscando la complicidad y la mirada lúdica del lector.

Este episodio tiene un cierto tono fantasmagórico, y en él no deja el autor muy claros los límites entre la realidad y la ficción. Puede tratarse de una ensoñación del personaje, por eso creemos que es más adecuado encuadrarlo dentro de lo fantástico o, mejor, de lo extraordinario.

En otros momentos, lo extraordinario enlaza con el humor y con el tratamiento lúdico que Torrente otorga a los asuntos que trata. Un ejemplo de ello son las extrañas criaturas que aparecen en una portería y que Guntel observa cuando va a recoger las cartas:

Mi propósito hoy es ceñirme a lo que veo, pero no tengo la culpa si me rodean lo insólito o lo difícilmente explicable. Por ejemplo: al mediodía de hoy, al llegar a la pensión en que vivo, me asomé a la portería, a preguntar si había carta para mí. [...] Pues cuando asomé la cabeza para preguntar por el portero, vi que, por debajo del tapete de la mesa, aquí y allá regularmente alzado, asomaban unas cabezas chiquitas cuyas caras me hacían guiños y se reían de mí: eran muchas, más de las que deberían caber en aquel escaso espacio, y eso, haciendo caso omiso de los cuerpos. En esto vino el portero. Me vio sorprendido y razonablemente asustado: “No les haga usted caso. Son los del mundo de abajo que a veces vienen a ver qué pasa en el mundo de la luz. Esa mesa que ve tapa una de las salidas, que también es una entrada, claro. Si alguna vez le apetece, podemos dar una vuelta por alguno de los corredores. Esa gente vive en ellos como almacenada, pero son alegres y de buen humor, aunque algo bromistas” (págs. 144-145).

Como vemos, el portero acoge con más naturalidad que Guntel la extrañeza del fenómeno, pues parece que el portero participa del aspecto fantástico privado del fenómeno extraño, y que Guntel queda excluido de la posibilidad de apreciar la fantasticidad del fenómeno:

Me esforcé en conservar la calma, y le respondí que bueno, que ya hablaríamos. Él, con la mayor naturalidad, añadió: “Se lo digo porque, desde que usted llegó, comprendí que es uno de los nuestros, de modo que podrá ver las cosas”. ¿Qué es lo que voy a ver? ¿Y quiénes son esos “nuestros” a que pertenezco? Ando ya desconfiado, intento descubrir detrás de cuanto veo algo así como un suplemento de misterio o de extrañeza (pág. 145).

Este fragmento podría incluirse dentro de lo maravilloso si no fuera porque está contado con humor. Lo maravilloso exige una total falta de afectación en aquello que se

cuenta, y la presencia del humor en este pasaje elimina cualquier intento de incluirlo dentro de tal categoría. El humor es, en cierta manera, un punto de vista que utiliza Torrente para acercarse o para explicar este suceso fantástico, por ello decidimos incluirlo dentro de lo extraño o extraordinario.

El lenguaje de la novela está repleto de paradojas y asociaciones aparentemente contradictorias, explicables sólo por la vía del humor y de lo lúdico: acabamos de ver cómo el portero le muestra a Guntel una mesa que tapa una de las salidas de la portería, “que también es una entrada”. También encontramos el humor efectista en algunas frases que entroncan con lo misterioso y lo sugerente: “En los lechos no hay cadáveres, sino recortes de periódico” (pág. 146).

En algunos fragmentos, una explicación final, como la del tema del doble en el que vamos a mostrar a continuación, convierte un hecho genuinamente maravilloso en extraordinario:

Pero, volviendo a Guntel, no salgo de mi asombro ante el modo que tiene de magnificar hasta el misterio una cosa tan obvia. [...] Esas horas de amor le pertenecían a Lislott. Ella sabe que, aunque se lleve a Guntel a la cama, y no dudo de que lo hará un día de éstos, ya no será lo mismo, y las palabras con que él lo relate a su amigo, si lo considera suficientemente extraordinario, serán palabras claras y, por supuesto, vulgares (pág. 253).

Porque la explicación del fenómeno extraordinario resulta muchas veces tan prosaica y evidente que delata la base realista a partir de la cual tal fenómeno partió para después abrirse a lo extraordinario.

8.7. LIRISMO

El uso de la segunda persona –además de la primera- que exige la escritura epistolar - y *La rosa de los vientos*, como ya hemos dicho, es una novela formada por cartas- lleva implícito un tono narrativo que puede derivar hacia la evocación, uno de los pilares significativos a los que suele recurrir la escritura lírica. Así pues, ese “tú” destinatario en cada caso, favorece no poco que la prosa de esta novela esté bien nutrida de elementos líricos. Ejemplos de ello obtenemos en momentos de la novela en los que se unen el elemento subjetivo y el fantástico, como cuando se habla de la capacidad poética de la

música. Hay otros momentos en los que, el epistológrafo de turno se recrea, como ya hemos señalado, en la descripción minuciosa de sentimientos y sensaciones:

Venía de fuera un aire húmedo y dulce, y, como si flotase en él, como si se deslizaran, las notas del violín que alguien hacía sonar por la parte del canal, seguramente desde una barca (pág. 136).

También abundan en la novela las imágenes poéticas y sugerentes que dan lugar a una prosa libérrima en su potencial imaginativo que vivifica aquello en lo que el narrador posa su mirada:

Tenía encima de la mesa algunas cartas del día, y las estaba leyendo. [...] las voy a transcribir, aunque tampoco sea éste su lugar según ese orden que nos impone el tiempo. ¿El tiempo? Nunca hablé de él, nunca pensé en lo que sea, pero ahora mismo, al nombrarlo, o lo veo o lo siento, no lo sé bien, pero no lo llamaría así. Todo está inmóvil a mi alrededor, lo están las nubes que me miran a través de la ventana, lo está la luz. Sin embargo, mi corazón va hacia delante, implacable. Al recordar aquellas horas, las revivo; pero ¿vuelve hacia atrás el tiempo? Mis latidos de ahora, ¿son otra vez los de entonces? El tiempo es una línea sin origen ni término, que podemos contemplar hacia atrás o desear hacia delante, pero no contemplar hacia delante ni desear hacia atrás. ¿Puede enroscarse esa línea, como una espiral, subir, bajar como ella y a sí misma?, ¿puede empinarse, retorcerse, encabritarse y saltar hacia atrás, como un caballo o como una serpiente? [...] aunque el cielo esté quieto, mi corazón se me escapa de las manos y ya camina por delante de mí (págs. 259-260).

En este fragmento tenemos una nueva muestra de la visión circular del tiempo – siempre subjetiva- que suelen tener los personajes de Torrente. Esencial en una prosa lírica es, en cualquier caso, la adjetivación sugerente que puede obtenerse como resultado de la deliberada recreación de un escenario concreto o de la plasmación de una reflexión metafísica que ralentice el movimiento de la acción y de su tiempo narrativo, como en el fragmento que acabamos de mostrar; o bien como resultado de una detallada descripción paisajista mediante el recurso del color que produzca también la misma transitoria suspensión del movimiento del tiempo narrativo (págs. 292-293). También son líricas las imágenes de las que se sirve el autor como medio metafórico para referirse a una entidad concreta, como el Gran Maestro de los Grandes Espectáculos Cósmicos como metáfora de Dios.

Como conclusión, añadiremos que Torrente se ha servido de una de sus grandes preocupaciones temáticas, la del ansia de poder y sus miserias morales, para insertarla en una novela enmarcada dentro de la estructura cervantina del manuscrito encontrado. Pero, en contra de la opinión de Loureiro que califica de “divertimentos a ultranza” estas dos últimas novelas que pasan “del juego al capricho” y parodian el cervantino “Manuscrito encontrado” (1990: 41), creemos que el componente lúdico de *La rosa de los vientos* es mayor, ya que la teoría intelectual que se encuentra detrás de la lectura de *Quizá nos lleve el viento al infinito* posee más ambición y consistencia que la que pueda hallarse en la presente novela, donde el mencionado tema del ansia del poder se pierde un tanto en medio de las peripecias argumentales y queda así bastante diluido en comparación con otras de las novelas de Torrente que ahondan en el mismo tema.

9. YO NO SOY YO, EVIDENTEMENTE (1987)

En una nota de esta novela²⁹, Torrente ya anticipa al lector la nueva naturaleza lúdica –basada en el juego con el equívoco– y el carácter ambiguo de los elementos de *Yo no soy yo, evidentemente*. Por tanto, si aquél sabe leer bien esta advertencia, contará de manera inmediata con una pista no poco importante para acometer con eficacia su análisis y la resolución de su significado.

El jefe del departamento de una universidad norteamericana, Mr. Sharp -Clark al final de la novela- encarga a dos investigadores, Ivonne y Álvaro Mendoza la realización de un trabajo científico que consiste en averiguar un espinoso tema: la existencia apócrifa o real del escritor Uxío Preto. De ese supuesto literato se ha publicado una *Autobiografía póstuma* en la que se informa de la autoría de tres novelas pero que no firmó con su nombre sino con tres heterónimos diferentes, y que en *Yo no soy yo, evidentemente* aparece recogido en “La carta de Uxío Preto”. Esas tres novelas de Preto responden a los títulos *La ciudad de los viernes inciertos*, *La historia que se busca en los reflejos y Aquilina y la flauta de Pan*, que están firmadas respectivamente por Pedro Teotonio Viqueira, Froilán Fiz y Néstor Pereyra. Los investigadores cuentan con los textos del supuesto Uxío Preto como las únicas pistas que les permitirán resolver el enigma. Los ocho capítulos de distinta naturaleza de la novela comprenden: “La carta de Uxío Preto”, que escribió a una revista cultural y en la que asegura ser el autor de las tres novelas; tres fragmentos de su *Autobiografía póstuma* -“El capítulo Gamma”, “El capítulo Zeta” y “El capítulo Sigma”- en los que aparece el relato sobre la elaboración de las atribuidas a su autoría y ya mencionadas tres novelas; “De los papeles de Ana María Magdalena”, un fragmento del diario del personaje del mismo nombre en el que cuenta su atracción por el Chicano Mendoza; y, por último, tres relatos de los investigadores -los dos primeros de Ivonne y el último de Álvaro- que intentan destapar la intriga de la existencia o no de Uxío Preto a través de la entrevista que Ivonne mantiene con Ute, una princesa balcánica citada en el “Capítulo Zeta” cuya historia amorosa con su esposo fue utilizada por Preto en la escritura de *La ciudad de los viernes inciertos*.

²⁹ Manejamos la primera edición de Plaza y Janés, Barcelona, 1987.

En “El capítulo Gamma” se apunta el proceso de construcción de *Aquilina y la flauta de Pan*; en “El capítulo Zeta” se hace lo propio con *La ciudad de los viernes inciertos* y, por último, en “El Capítulo Sigma”, con *La historia que se busca en los reflejos*.

Además de ello, en “El capítulo Gamma” aparece un relato autobiográfico de Preto en el que relata su historia amorosa con la bailarina María Elena, que facilita a los investigadores poder entrevistarse con algunos personajes que les servirán de ayuda para recabar pistas sobre Preto, como Rula, una mujer con quien Uxío Preto -cuando se desdobra en Néstor Pereyra- tuvo una relación adúltera, y el escritor Júpiter-Tonante. La “Sopa de letras” que como tal es citada no es más que la concreción metafórica de un lugar dentro de la ficción en el que se pierden las huellas de Uxío Preto recabadas durante la investigación como consecuencia de la ambigüedad del personaje.

“El capítulo Zeta” recoge, aparte de la autobiografía de Preto, la correspondencia entre éste y su heterónimo Pedro Teotonio Viqueira y que finalmente se conforma en el manuscrito de la novela que Preto idea escribir con la consiguiente dificultad de trazar en dónde comienza la ficción y en dónde termina la realidad debido a que Preto, además de autor, es personaje del relato. En el proceso de elaboración de *La ciudad de los viernes inciertos* vemos cómo todas las mujeres esperaban la llegada del viernes para rendir el culto amoroso a los hombres debido a Venus, la diosa a cuyo nombre se dedica este día de la semana.

“El capítulo Sigma” utiliza las formas del género teatral a pesar de incluir también parte de la Autobiografía de Preto. El tercer heterónimo de Preto es Froilán Fiz. En este “capítulo Sigma” se interroga a Leticia, amante de Melitón Losada, heterónimo a su vez de Froilán Fiz y éste, como ya indicamos, de Preto. Aquí queda patente el juego de las cajas chinas y de ficciones dentro de ficciones de Torrente. El interrogatorio a Leticia acontece en un escenario envuelto en sombras y, a lo largo de su relato, se pueden vislumbrar los sucesos que ella va mencionando. A su vez, la personalidad de Leticia se desdobra en Nicole. Pero Leticia y Nicole son las hermanas gemelas protagonistas de la novela que Froilán Fiz escribe desdoblado en Melitón Losada. Al final del capítulo todo desaparece como si se reforzara su condición de relato ficticio.

Aunque cabe la posibilidad de que Uxío Preto sea un personaje más de la novela y que por tanto no se encuentre en un nivel diegético distinto al del resto de los personajes podría carecer de entidad real igual que el resto, no queda claro del todo y al final de la

novela, como ya veremos, ni se resuelve el problema de la autoría de Uxío Preto de esas tres novelas, ni por supuesto se obtiene una respuesta clara al enigma de su existencia literaria y humana. Los investigadores por tanto se quedan sin saber si han dedicado su tiempo buscando una realidad o si lo han perdido engañados por una ficción, pero probablemente sospechen que creyeron real algo que quizá pudieran pensar después que se trata de una ficción al no hallar una solución que lo resuelva.

En *Yo no soy yo, evidentemente*, Torrente somete el problema de la identidad a un tratamiento en el que, como ya es habitual en él, participan de igual manera el elemento intelectual y el lúdico, ambos de la mano de la metaliteratura en este caso. Uxío Preto puede existir o no: puede existir como un único autor, o bien como varios autores de distintas obras, y también puede no haber existido pese a que sí existan sus supuestas –si lo son– novelas. De esta manera, los investigadores tratan de apoyarse en ese material escrito para llevar a cabo todas sus averiguaciones. Como tal metanovela, *Yo no soy yo, evidentemente* va siendo escrita a medida que se va escribiendo sobre ella. Posiblemente inspirado por el modelo de los heterónimos de Pessoa, Torrente trata en esta novela algunos de sus temas habituales tales como la multiplicidad del yo y la alternancia de los planos de ficción y realidad, encuadrables en el ámbito de lo extraordinario.

En la carta de Uxío Preto, de ambiguo título “Difusa y varias veces confusa carta publicada en la revista *Nuestra tierra*, la que a sí misma se llamó también *No man’s land*” muestra ya una identidad imprecisa, y dirigiéndose al lector, le habla de su “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” (pág. 11). Ya nos encontramos, por tanto, con un juego de paradojas y de antítesis semánticas de signo inequívocamente humorístico, dirigidas a un “querido lector” que suponemos implícito, pero que bien pudiera tratarse del lector explícito en equidad de condiciones.

Uxío Preto muestra una manifiesta admiración por lo real pero también por lo que no lo es. Y siguiendo el hilo de su argumentación, anticipa y da a entender al lector que le puede suponer una pérdida de tiempo la lectura de las páginas que se le van a ofrecer a continuación. Algo que, por otra parte, no deja de ser de nuevo uno de los rasgos de ironía postmoderna de buena parte de la narrativa de Torrente, y que puede leerse como

un signo de anticipación del novelista gallego a la corriente metaliteraria tan prestigiada en nuestros días.

Vuelve a abogar Uxío Preto por la disgregación o deconstrucción de la identidad y por el equívoco humorístico al decirle al lector: “¡Fíjese usted, [...] ¡Un sujeto como yo, agradecido a un caballero ignorado, cuyo rostro es una mancha sin forma ni color perdida entre millares de manchas parecidas!” (pág. 11).

Janet Pérez encuentra un punto de unión entre *La Isla de los Jacintos Cortados* y *Yo no soy yo, evidentemente*, y es el de “su carácter detectivesco a lo académico, no solamente por la conexión universitaria, sino porque lo que se investiga no es un crimen sino un misterio intelectual, del campo histórico en el primer caso y literario en el segundo” (2005: 30).

Por su parte, Sagrario Ruiz Baños cree que en esta novela de Torrente resulta evidente “la autorreferencialidad a su propia obra y persona como objeto de investigación crítica y parece reclamar, desde la *confusa y difusa* [sic] carta de Uxío Preto una revisión a fondo de su obra” (2005: 78).

Yo no soy yo, evidentemente cierra un ciclo dentro de la producción novelesca de Torrente Ballester. Esta obra de 1987 podría considerarse la última del escritor elaborada con materiales de lo fantástico insertados en un marco de diseño intelectual, un complejo procedimiento –aunque como siempre, compatible con la otra perspectiva lúdica- que supone un esfuerzo por parte del lector. A partir de su siguiente novela, *Filomeno, a mi pesar*, Torrente aminorará la carga de esos materiales intelectuales y el elemento fantástico se aligerará en una serie de obras más sencillas tanto en su contenido como en su expresión estilística, y que en consecuencia exigirán un menor esfuerzo al lector.

9.1 AMBIGÜEDAD

El propio título de la novela es ya un juego con la identidad. En *Yo no soy yo, evidentemente* es frecuente la relación dialéctica pero fundamentalmente lúdica entre la verdad y la mentira. La ambigüedad está presente incluso antes del comienzo de la novela, con el intertexto que sirve de cita y que la abre: “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?” (pág. 7). El llamamiento lúdico al que Torrente invita al lector es evidente y, por otro lado, no nos resulta novedoso ni extraño en él. La ambigüedad se cierne sobre la supuesta autoría de las tres novelas que en el comienzo de *Yo no soy yo, evidentemente* Uxío Preto se adjudica como suya y que en cambio los estudiosos de la literatura cuestionan o no se han detenido a valorar si pudiera ser de Preto. El análisis de esas tres novelas y la demostración de su autoría es uno de los primeros propósitos que el supuesto escritor se decide a llevar a cabo. Una demostración que será, según Preto, “difícilmente creíble, pero esto sucede siempre que se afirma [...] una verdad inesperada o simplemente incómoda. Lo es ésta” (pág. 13). Como tal novela metaliteraria, *Yo no soy yo, evidentemente* no está exenta de la parodia y la desmitificación del mundo académico y filológico:

Estamos en una época en que se detesta a los hombres singulares en beneficio del tumulto. De que soy singular, y no tumultuoso, no cabe duda; de que, con la afirmación de mi autoría, introduzco un elemento perturbador en los solemnes y siempre repetidos espacios académicos donde puede ser tenida en cuenta, estoy seguro, y por eso escribo la presente. ¿Quién no se reirá de mí, sobre todo los que lo consideran todo, además del “todo” implícito en el inicial Bing 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 (págs. 13-14).

Pero, nada más escrito esto, se contradice o, al menos, cuestiona sus propias palabras al echar sobre ellas un velo de ambigüedad: “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” (pág. 14). Por tanto, puede que Uxío Preto sea tan solo una impostura, pues el supuesto escritor juega con la credibilidad de su propia existencia e invita al lector a que participe y se implique en tal juego. Con motivo de equívocos como el que acabamos de señalar, los investigadores Álvaro e Ivonne verán al término de *Yo no soy yo, evidentemente* la investigación de su trabajo acerca de la existencia de Uxío Preto absoluta e irrevocablemente frustrada, pues no consiguen sacar ni un solo aspecto en claro ni obtener el menor avance en su estudio por culpa de las propias ambigüedades escurridizas y jugueteos de Preto.

Otra nueva desmitificación del mundo académico podemos observarla cuando Uxío Preto, jugando con su propia condición de escritor desconocido, participa del mismo

cuestionamiento que la crítica académica juzga sobre él, con el añadido de que el escritor juega con su identidad y con una autoría literaria que hasta ese momento ha dado por segura. Al ser un escritor desconocido, prácticamente anónimo, nadie querrá plagiarle, o como mucho será tomada su obra literaria como fruto de un autor anónimo o de la colectividad, como lo son los *Romanceros* y los *Cancioneros*: “Yo soy el autor de esas novelas y lo más probable será que no lo crea nadie, pero la misma probabilidad existe de que, por lo menos, le quede a alguien la duda de si miento o no miento” (pág. 14). Todo ello supondrá de nuevo valorar lo que hasta ese momento se dudaba, sobre todo la más delicada de las cuestiones: la de la triple autoría de las novelas por el mismo autor. Un asunto que deberá ser resuelto de primera mano por los estudiosos de la literatura, aquellos en quienes incluso se ha asentado, en el colmo de la ambigüedad, del juego y del equívoco, “una duda dudosa, la duda de una duda, o su sombra” (pág. 14).

Julia Fernández considera que la ambigüedad y la invitación al juego que se muestran en *Yo no soy yo, evidentemente* conducen a los diversos niveles de ficción que aparecen en la novela. En un primer nivel, según Fernández, nos encontramos con los investigadores que tratan de recabar información sobre Uxío Preto. A un nivel distinto pertenecen ya los capítulos de la *Autobiografía póstuma* de Preto, como los que introduce cada vez que inventa los mundos ficcionales de sus novelas (2000: 527). Fernández pone el ejemplo de *Aquilina y la flauta de Pan*, con un plano en el que sucede la historia de su protagonista, y a su vez existen otros mundos ficcionales de carácter interno que inventa la propia Aquilina en compañía de sus gatos en las representaciones teatrales que prepara (2000: 527). También observa Fernández que sucede lo mismo en “El capítulo Zeta”: por un lado tenemos la ficción inserta en el escenario imaginario Alcázar de la Ribera inventada por Uxío Preto bajo el heterónimo de Pedro Teotonio pero, en contra de lo que sucedía en *Aquilina y la flauta de Pan*, en la que Uxío y Néstor Pereyra compartían el mismo nivel ficcional, en *La ciudad de los viernes inciertos* Preto sigue habitando en el nivel ficcional de *Yo no soy yo, evidentemente* mientras que Pedro Teotonio sigue en el nivel de *La ciudad de los viernes inciertos*, que preparan juntos, “es decir, en una ficción dentro de la ficción, como en un juego de cajas chinas” (2000: 527-528). Con lo que respecta a “El capítulo Sigma” -que como ya hemos señalado se centra en la tercera y supuesta novela de Preto, *La historia que se busca en los reflejos-*, Julia Fernández ha detectado hasta cuatro niveles ficcionales distintos: el de Uxío Preto

cuando interroga a Leticia en un escenario cuyas propiedades lo alejan de lo verosímil; el de Leticia en su idilio amoroso con Froilán Fiz en Venecia; el de la propia novela que se está elaborando, *La ciudad que se busca en los reflejos*; y, por último, el de la reconstrucción de los hechos reales para escribir la novela mencionada (2000: 528). De este modo, Julia Fernández señala que “la realidad se superpone sin que podamos diferenciar con precisión lo que en *Yo no soy yo, evidentemente* es considerado como realidad o ficción” dado que “el juego es constante y obviamente es pretendido para corroborar esa imprecisión de límites tan del gusto de Torrente Ballester” (2000: 528). Con lo cual, podemos concluir que el juego de la novela viene marcado por su carácter metaliterario.

9. 2. EL JUEGO DE LA METAFICCIÓN

Como ya hemos señalado, *Yo no soy yo, evidentemente* es una metanovela de Torrente Ballester, de entre las varias que jalonan su trayectoria literaria. Pese a que se trata también de una de las más complejas, no escapan sin embargo de ella los elementos de la parodia y el juego tan habituales de su narrativa. Ese juego lo lleva a cabo Torrente, de manera esencial, a través del equívoco entre la realidad y la ficción. Un ejemplo de ello es la mención que se hace en la novela de Carmen Becerra (pág. 15), que existe realmente y es profesora de Teoría de la Literatura en la Universidad de Vigo, pero Torrente en cierto modo la convierte en personaje, pues empieza a jugar con ella cuando le adjudica datos que son fruto de la libérrima invención de Torrente, como por ejemplo una serie de artículos que atribuye a la profesora en los que ella defiende la autoría original de la novela *Aquilina y la flauta de pan* por parte de Uxío Preto. El sarcasmo alcanza su punto más alto cuando el lector descubre que el desconocido escritor Uxío Preto escribe lo firmado bajo los pseudónimos de M. Morris, José Vázquez y Mr. Compton.

El cuestionamiento de los métodos de investigación filológica y el juego con la identidad propia y ajena son también procedimientos -muy postmodernos, por cierto- del juego de equívocos entre realidad y ficción. Hemos apuntado el juego con la identidad propia -no sólo por el título de la novela de Torrente, o más bien porque éste lo explica-

puesto que el narrador no deja claro si es Uxío Preto o no. Si la identidad se cuestiona es porque es algo frágil y cambiante: “¿Y quién es, o fue, o sigue siendo, Uxío Preto?” (pág. 15), se pregunta el enigmático narrador. También se pregunta si no resulta sospechoso que “tres acontecimientos tan semejantes que parecen el mismo” -y basado en el fondo en denuncias de plagios y trabajos de documentación filológica elaborados todos ellos por el mismo autor, en los que se acusa y se exculpa a sí mismo del plagio- relacionen a las tres novelas. La similitud, siguiendo la lógica del juego de Torrente, puede suscitar la duda.

Ivonne prepara un trabajo sobre la sintaxis del supuesto Uxío Preto, pero también cabe la posibilidad de que Uxío Preto sea fruto de la invención colectiva y, a pesar de las aparentes evidencias, no se puede descartar que cada una de las tres novelas a las que se atribuye su autoría (*La ciudad de los viernes inciertos*, *La historia que se busca en los reflejos* y *Aquilina y la Flauta de Pan*) hayan sido escritas por un autor diferente. Lo que sí parece que está fuera de toda duda es que Uxío Preto –si es que en realidad existe, lo cual no se sabe- puede ser un escritor minoritario, y ésta es una de las apoyaturas de las que se vale Torrente para jugar con la identidad de este escritor y con la mezcla de la realidad y la ficción. Por ejemplo, el profesor Mr. Sharp, que encarga el trabajo de investigación de la supuesta autoría de las novelas a Ivonne, está convencido de la inexistencia de Uxío Preto y de la invención de su persona por parte de alguien anónimo (pág. 27), así como de la distinta autoría de cada una de las tres novelas; pero la falsedad en relación con la identidad aparece también presentada como pura imaginación, en relación dialéctica semejante a los conceptos de verdad y de mentira.

La mención de la sopa de letras añadida al final del primer relato de Ivonne (págs. 56-57) es otra parodia sarcástica con el juego metaliterario como base, pues sirve también como metáfora del puzzle que los personajes deben realizar para poder reconstruir la identidad de Uxío Preto y decidir si se trata de una figura real o inventada. A juicio de los investigadores, en esa sopa de letras se encuentran en clave nombres disimulados puestos a propósito por Preto, que intuía que podían ser investigados. Los estudiosos tratan de rastrear en su *Autobiografía*, a lo largo de los tres capítulos en los que se narra la historia de sus novelas, los nombres de todos los personajes que en ellos son mencionados, pues son los únicos que podrían haber conocido o tratado a Uxío Preto. Álvaro Mendoza llega a la conclusión de que esos personajes sólo pueden aparecer en

las sopas de letras, al final de cada capítulo. Esas sopas de letras están formadas por un conjunto de letras mayúsculas dispuestas de un modo caótico e ilegible. Uno de los núcleos de la metanovela *Yo no soy yo, evidentemente* sería “El capítulo Gamma”, relato dentro de la novela a modo del juego de las cajas chinas. También las fronteras de la realidad y la ficción en la novela se confunden cuando el narrador de “El relato Gamma” ve una película que se repite después en la realidad de la novela (pág. 65). La mezcla de ficción y realidad y el juego con la identidad aparecen también en el pasaje en el que Uxío Preto habla de Cynthia, una mujer de la que se enamoró:

El primer beso que recibieron mis labios adolescentes me lo dio una Greta Garbo que ya había aprendido, nada más que con mirar, que esos besos en que sólo intervienen los labios, son besos que no valen la pena, besos de novios inocentes, casi ósculos: cuando me hallé con una lengua entre los dientes, no supe si caerme del susto o escupir: allí mismo aprendí, lección de aquella G.G., que en esos casos no se escupe. La nueva voz de Cynthia no era desagradable, aunque sí un poco áspera, como si a su paso por la garganta rozase con un dolor, lo que le daba un remoto matiz muy atractivo. Con ella pronunció su nombre y añadió en seguida: “Con y griega y th”: y con la misma voz se amilagró cuando le dije que me llamaba Uxío Preto (pág. 66).

Más adelante, Uxío Preto descubrirá que Cynthia posee el extraño don de disponer de unas voces de recambio (pág. 66). También es importante reseñar dentro de este apartado al personaje de Néstor Pereyra, o “Pereira”, -se pregunta Uxío Preto (pág. 86), como si dudara también de su identidad- un individuo “tan penetrado de literatura” que nunca ha sabido ni ha sido más que eso: literatura (pág. 86). Y en busca de literatura se dirige Pereyra a Uxío Preto, pues quiere que el narrador Uxío Preto le ayude a escribir una novela (pág. 87). Parece entonces, al menos en un principio, que Néstor Pereyra, o Pereira, es un personaje de Uxío Preto, o al menos es tratado con tal rango. Sin embargo, no debemos pasar por alto que todos los sucesos a los que venimos haciendo referencia en estas últimas líneas se insertan en el Capítulo Gamma, relato de Uxío Preto incluido en *Yo no soy yo, evidentemente*, novela de Torrente de la que Preto es asimismo personaje. No abandonamos, por tanto, el juego de máscaras propio de la metaficción.

Uxío Preto refuerza el carácter de personaje de Néstor Pereyra cuando, unas páginas más adelante, le recuerda a éste que “[...] estás aquí [...] para escribir una novela” (pág. 103), ante las evasiones de Pereyra de sus propósitos literarios, que le hacen pensar a Preto que no pasaban de ser más que un mero pretexto para existir como personaje en su

narración. También considera a Pereyra como “puro espíritu” y como un personaje inserto en su conciencia, es decir, con carácter y naturaleza mental (pág. 107). La metaficción se entronca con el tema de la identidad múltiple cuando Uxío Preto –que siente que una voz que no es la suya le dicta lo que escribe, y que posiblemente esa voz provenga de Néstor Pereyra por ser una criatura más inspirada que él- establece la siguiente consideración de cariz metaliterario:

La diferencia entre escribir de manera espontánea, así, porque le sale a uno, y hacerlo al dictado de alguien que no se ve, es bastante notable, y, por supuesto, incómoda. Los que se dicen inspirados, deben de experimentar una situación semejante, si bien sea lo honrado reconocer la superioridad de las musas sobre Néstor Pereyra en cuanto seres agradables. La voz interior que me dictaba no era, sin embargo, molesta; sabía insinuarse, y desde el primer momento advertí no sólo la nitidez de las imágenes sino la propiedad de las palabras, que, sin la menor duda, me pertenecían. ¿Era suya, al menos, la elección? No podía responderme. Tampoco puedo hacerlo ahora. El mecanismo de nuestra relación personal y profesional no lo tengo aún dilucidado, ni espero dejarlo claro nunca: por lo pronto coincide exactamente con lo que vengo describiendo. Hay intrínquilis... (págs. 107-108).

De todos modos, el supuesto escritor reconoce que la inspiración como fenómeno tiene algo de desdoblamiento. Preto considera que la relación que puede tener con Néstor es la misma que la que pudiera tener cualquier individuo con su conciencia desdoblada, de modo que en resumidas cuentas, el supuesto escritor no desvela si Néstor Pereyra es un heterónimo o no y, por su parte, Néstor llega incluso a usurpar la caligrafía de Preto:

¿Se dio cuenta Néstor de lo que en aquel momento me preocupaba? Tampoco tengo seguridad de que conociera mi pensamiento por intuición angélica, o sólo cuando yo emitía señales interiores que se lo revelasen. ¡Ay, Señor! El número de cuestiones problemáticas que pueden, si se quiere, plantearse en casos como el mío, llega a ser incalculable, pues las relaciones establecidas no sólo son las mismas que entre cualquier pareja humana del mismo sexo y sin desviaciones eróticas, sino las que se derivan del hecho irreparable de ser dos entes que disponen de un solo cuerpo. Pero esto me aparta de mi tema, que es el relato, aquí de la feliz aventura de las primeras holandesas, más de dos, al menos cuatro, que por cierto me permitieron descubrir con espanto que, al corregirlas a mano, la letra con que lo hacía no era la mía habitual, sino de una caligrafía preciosista que con toda seguridad, como pude comprobar más tarde, pertenecía a Néstor (págs. 107-108).

Por otra parte, Rula es la encargada de aconsejar a Néstor sobre la mejor manera de encauzar correctamente su proyecto de novela por los caminos de la verosimilitud (pág.

109). Una vez más, la dualidad hombre-mujer en el momento de la ejecución y evaluación de los proyectos literarios se resuelve en una tendencia realista a la que es más propensa la mujer –como sucedía también a los personajes principales femeninos de *La saga/fuga de J.B.*, *Fragmentos de Apocalipsis* y *La Isla de los Jacintos Cortados*-, pues ella es quien se suele encargar de poner un orden racional al desenfreno de fantasía por parte del personaje masculino que, por otra parte, suele ser una figura admirada, o al menos atendida, por el femenino.

En cierto momento, a Uxío Preto se le ocurre continuar la novela fantástica que ha comenzado Pereyra. Pero se encuentra con que su sentido de la realidad, esta vez enfocada hacia la verosimilitud, entorpece el libre discurrir de su capacidad fabuladora, incluso para retomar sus aportaciones directas a la historia de Pereyra. Entonces resulta que sólo lo efectivo podrá ser lo real dentro de la narración, y de este modo, lo fantástico tendrá un carácter utilitario. De modo que, desde el momento en que Preto se siente sorprendido ante el potencial fabulador de Pereyra, comienza a preguntarse si en realidad no se ha equivocado con él, si todo lo que se le había ocurrido a Pereyra no se le había ocurrido en realidad a él, “o si Néstor Pereira, habitante de mi conciencia, poseía entidad propia y personalidad independiente, y si la única realidad era él. Que, en virtud de alguna causa y como efecto de un mecanismo ignorado, yo no fuese más que su instrumento” (pág. 122).

La metaficción linda también con lo extraordinario en el contenido de la historia de los gatos (págs. 126-128) que se incluye dentro de “El capítulo Gamma” que está inserto a su vez en *Yo no soy yo, evidentemente*. Vemos una vez más que se repite la estructura de las cajas chinas, esta vez con tres niveles. Pero el juego no acaba ahí, y la novela de Torrente se hace un guiño a sí misma en la referencia a “El capítulo Gamma” que aparece en la “Autobiografía póstuma” de Preto (pág. 141). Es decir: tal capítulo no sólo aparece en la novela de Torrente sino también en el libro de Preto.

Por otra parte, el profesor Albareda se atribuye la creación de la novela de Uxío Preto (pág. 149). Este personaje llega más lejos cuando también se atribuye la utilización del seudónimo de Néstor Pereira para poder publicarla (pág. 150). No faltan en este pasaje las reminiscencias a la censura franquista. Mendoza estudia con Ivonne “lo que hay o puede haber de cierto en la autobiografía de Uxío Preto” (pág. 153), con nuevas referencias al franquismo. Se habla de una posible falsificación o robo de Uxío Preto

(pág. 153), y se añaden distintas referencias a la literatura española realista y experimental del siglo XX (pág. 154).

Dentro del capítulo de *Yo no soy yo, evidentemente* titulado “De los papeles de Ana María Magdalena” se menciona “El capítulo Gamma” (pág. 162), y Ana María Magdalena cree que tanto Albareda como Uxío Preto son mentirosos (pág. 162). Detrás de este aparente “rizar el rizo” que hace Torrente hay una invitación por parte del novelista gallego al lector para que prosiga y ahonde en el juego implícito de *Yo no soy yo, evidentemente*.

“El capítulo Gamma” de la autobiografía de Preto coincide con la novela de Torrente. Ambos comparten, por ejemplo, la sección de “La sopa de letras”. Ana María Magdalena lee lo escrito por Preto –metaficción de la lectura- y llega a la conclusión de que el supuesto escritor no ha matado a nadie y que Albareda pudo haberse apropiado de la autoría de la novela de Preto. Lo que no se sabe aún es si Uxío Preto existe o no (pág. 163), puesto que Ana María Magdalena lee las páginas del escritor en las que él mismo aparece adquiriendo, de esta manera, rango de personaje literario, aunque sea sólo a través de la ficción que hace de sí mismo. Y también porque varios personajes que aparecen entre las páginas de Preto se cuestionan e investigan la veracidad de su existencia.

La metaficción se engarza con el aspecto de la identidad cuando aparece el nombre de otro posible escritor, Pedro Teotonio Viquiera, que bien pudiera ser uno más de los seudónimos de Uxío Preto. Torrente no resuelve tal ambigüedad, como suele ser su costumbre, cediéndola al buen criterio del lector dispuesto al juego narrativo. Uxío Preto dice de él que entró en su vida “como quien lo hace de rondón en casa ajena”, y lo caracteriza como un tipo con una variable fisonomía sin que por ello tenga que ser necesariamente un “falsario”. Unas líneas antes dice que recibió de él distintas fotografías que, sin embargo, no le permiten realizar una descripción de su figura, puesto que son distintos los retratos que aparecen en ellas y “porque en cada una de ellas parece un hombre distinto: lo parece, no digo que lo sea” (pág. 177). Según Preto, Pedro Teotonio “pertenece a la realidad por las vías inusuales de las concepciones imaginarias”. Su existencia no puede ser juzgada según la lógica “normal” porque encuentra inútil ese tipo de lógica, y cuestionar la existencia de este escritor supondría para Preto poner en duda también la veracidad de la existencia del resto de las personas

que le rodean –en este punto puede aplicarse la teoría de Torrente de que todo lo que pueda expresarse con palabras, incluso lo fantástico, es real y forma parte de una misma realidad; lo que sucede es que lo real y lo fantástico pertenecen a distintas esferas de un mismo universo-. Resulta determinante otra de las descripciones que hace Uxío Preto de Pedro Teotonio, clave también para explicarse a sí mismo:

Pedro Teotonio fue una de las personas más imbuidas de literatura con que me tropecé en mi vida: como que no he llegado a saber si él mismo fue algo más que eso. Como yo poco más soy que meras letras, como nadie es mucho más, y como ésa es una de las maneras más escogidas de andar por esta realidad que nos fue dada, jamás me entregué a ninguna investigación al respecto (pág. 179).

Uxío Preto no duda de que Pedro Teotonio vive en alguna parte, sea geográfica o sea mental, puesto que para cualquiera de las dos se necesita tener una base real, y tanto Pedro Teotonio como Uxío Preto la tienen.

Pedro Teotonio escribe a Uxío Preto una serie de cartas, con respuesta siempre de éste último, en las que, entre otros asuntos, da cuenta de sus amores y se cuestiona si él y Uxío Preto no son en realidad una misma persona (pág. 182). También le expresa a Preto su intención de escribir una novela –que será la titulada *La ciudad de los viernes inciertos*, y recordemos que uno de los meollos de *Yo no soy yo*, evidentemente consiste en la investigación acerca de la autoría de aquella novela por parte de Uxío Preto-, y Preto se dedicará a corregir y a matizar la narración de Pedro Teotonio Viqueira contada en la carta (págs. 184-186). Se produce, pues, un casi simultáneo proceso de metaficción de escritura y de lectura. Y cuando Pedro Teotonio y Uxío Preto conversan más adelante sobre la novela en proyecto y marcha, nos encontramos ante un caso de metaficción del discurso oral (pág. 197).

Uxío Preto le aconseja a Pedro Teotonio en una de las cartas que relacione los hechos contados en su narración y que no se limite a la simple enumeración de detalles (pág. 199). En esa misma carta le dice, significativamente, lo fácil que resulta demostrar “la verdad de una mentira” (pág. 199). En otra carta de Pedro Teotonio, detalla el proceso de incorporación y de irrupción de personajes en la narración a través de la invención, como por ejemplo, doña Lola (pág. 204). Si el nombre del personaje no se adecua a su comportamiento y manera de ser, ese nombre dado no será conveniente (relación forma y contenido); por lo tanto, una lección importante que aprenderá Pedro Teotonio revelada

por el mismo proceso de escritura de su propia novela es que para nombrar a un personaje hay que saber antes algo de él.

Uxío Preto prosigue matizando y corrigiendo la narración de Pedro Teotonio (págs. 234-235), y de nuevo Torrente ofrece un guiño de complicidad al lector con disposición y afán lúdico cuando Pedro Teotonio le explica a Uxío Preto que siente que escribe “por un mandato” (pág. 231). Y da un paso más en el juego cuando en la página 237 de *Yo no soy yo, evidentemente* aparece una nota a pie de página, a modo de matiz irónico a la par que metafictivo, que dice: “En la novela titulada *La ciudad de los viernes inciertos*, la Marquesa tiene un papel muy lucido”; se trata de una nota a pie de página escrita por Torrente como si fuera de Uxío Preto: de hecho procede de una de las cartas que Preto escribe a Pedro Teotonio, y aparece al hilo de los comentarios que Preto hace en ese momento del personaje de la Marquesa de la novela de Pedro Teotonio.

Por su parte, Ivonne, en su segundo relato, narra su encuentro con una enigmática mujer, siguiendo las pistas dejadas por Pedro Teotonio en *La ciudad de los viernes inciertos*. “[...] Teotonio no había hablado de aquellas manos que parecían vivas, independientes de la voluntad, y del cuerpo. No podían pasar inadvertidas” (pág. 247), dice Ivonne en referencia a la mujer, de la que piensa en un momento que es Ute, personaje de la novela de Pedro Teotonio. Después se nos dirá que la mujer misteriosa es la marquesa Úrsula que aparece en la *Autobiografía* de Preto aunque ella -de manera ambigua, claro está-, lo desmiente. Ivonne comienza a conversar con ella para esclarecer si en verdad existe Uxío Preto, y le revela que Rula fue un personaje real que tuvo relaciones con Uxío Preto. La mujer le confiesa que considera a Pedro Teotonio como un personaje imaginario (pág. 248). Esta mezcla de la realidad y la ficción con el incluyente cuestionamiento de ambas categorías, junto con el hecho de que los personajes que aparecen en las distintas novelas que se mencionan en *Yo no soy yo, evidentemente* discuten sobre ellas y sobre quienes las escriben como si fueran tanto unos como otros personajes reales, es uno de los juegos más genuinos y significativos de la metaficción.

Ivonne comenta “El capítulo Zeta”, que en *Yo no soy yo, evidentemente* está formado por la correspondencia epistolar que mantienen Uxío Preto y Pedro Teotonio, y acompaña su comentario con la descripción de algunos pasajes y personajes de *La ciudad de los viernes inciertos* (pág. 249). Su principal objetivo es el de contrastar la novela de Preto firmada bajo el seudónimo de Pedro Teotonio con la realidad –algunos

personajes dan por hecho que se trata de un único hombre-, pues eso le ayudará a descubrir, en primer lugar, si Uxío Preto existe y, en segundo lugar, si él es el autor de tal novela. Los personajes salen de la ficción que suponen las creaciones de Preto –estén o no firmadas con seudónimo- para convertirse en seres reales, como el matrimonio de Úrsula y Karol, que dialogan con Ivonne acerca de la novela de Preto firmada con el heterónimo de Pedro Teotonio en la que ellos mismos están incluidos como personajes con el fin de ayudarla en su investigación. Karol, además, conoce el juego que hace Preto con su propia identidad, firmando la novela con el heterónimo de Pedro Teotonio, e incluso muestra junto a su mujer una cierta independencia de movimientos con respecto a las decisiones que Uxío Preto pueda tomar acerca de ellos en cuanto a personajes literarios de su novela. Si todo ello resulta posible, es gracias al poder de la imaginación (págs. 253-254).

Es interesante la presentación de la fantasía novelesca como un proceso mental en el que se confunden lo real y lo verdadero. Como el aserto y la pregunta que Uxío le plantea a Leticia, personaje que aparece en la dramatización del Capítulo Sigma: “¿Quién sabe lo que es real y lo que es verdadero? Todo ese lío de Melitón probablemente es verdadero, pero no real” (pág. 276). Uxío Preto aparece sobre las sombras (pág. 277), como tantos personajes de Torrente que poseen el don de la fantasía privativa. Los personajes de las novelas que aparecen en *Yo no soy yo, evidentemente* debaten sobre su propia existencia novelesca. Cabe la posibilidad de que Nicole, que también ha escrito una novela, sea un fantasma más, como parece que lo son todos aquellos personajes-escritores que encontramos en *Yo no soy yo, evidentemente*. Uxío hace una valoración crítica de la novela de Froilán, en la que, entre otros motivos, aparece el tema del doble.

Como ya sabemos, el chicano Álvaro Mendoza colabora con Ivonne en la tarea de esclarecer la existencia de Uxío Preto y de corroborar si las obras firmadas bajo seudónimo son suyas. Al final, todos los personajes se ven enmarañados en un mismo lío formado, como no podía ser de otra manera, por palabras. Es decir, el lío es la novela en que todos se encuentran puesto que, paradójicamente, es la claridad de los detalles la fuente principal de confusión de la historia. Todos los personajes mueven a la confusión y ninguno es quien parece ser. Por ejemplo, cuando Álvaro Mendoza vio a Ana María Magdalena le pareció “otra, hasta el punto de hacerme sospechar que podía ocultar una

mujer distinta, o que me hubiera reservado una sorpresa, acerca de su personalidad, pero me equivoqué” (pág. 285). El encuentro de ambos tiene lugar en un día de niebla – símbolo poético característico de la narrativa de Torrente para introducir un clima de ambigüedad y misterio, junto a los personajes misteriosos que aparecen entre la sombra-, y Álvaro Mendoza terminará revelando que, en su opinión, Uxío Preto es “un personaje más, modificado a lo largo del proceso de invención, aunque quizá no” (pág. 296). Consciente de que se describe como un sujeto portador de múltiples personalidades, se hace la siguiente pregunta: “¿Se multiplica para así conservar, aunque sea de manera indirecta y por meras imágenes, las figuras y los nombres de que acaba de apoderarse, o lo único que se propone es describir sucintamente las circunstancias en que se inventó o redactó cada novela?” (pág. 296). Para este investigador, cuando Uxío Preto escribe su *Autobiografía* toma tanto el aspecto de una ficción que podría considerarse una novela. Pero dado que se ha podido demostrar que los personajes que aseguran haber conocido personalmente a Uxío Preto han mentido o fantaseado, *Yo no soy yo, evidentemente* se cierra con una breve misiva que redacta Álvaro a Ivonne para confesarle que finalmente no ha podido aclararse nada acerca de la existencia de Uxío Preto y que todos los personajes están en el mismo lugar en el que al principio de la historia se situaban (pág. 300).

Parece que en este juego de máscaras los únicos que aparentemente son quienes parecen ser y no son víctimas ni se prestan a ninguna representación lúdica ni a ningún trampantojo metafictivo son los dos investigadores: Ivonne y Álvaro Mendoza. Es cierto que ellos ocupan un nivel ficcional distinto al resto de los personajes dentro de la novela de Torrente, pero no por ello dejan de formar parte con idéntica legitimidad del mismo universo hecho del juego que supone y significa *Yo no soy yo, evidentemente*. Son pues, también, personajes novelescos del autor gallego, y he ahí el sentido y la esencia de la metaficción lúdica. La única conclusión que podemos obtener tras la lectura de esta novela de Torrente es que poco importa que el enigma de la existencia de Uxío Preto no se haya resuelto de forma satisfactoria, puesto que es el juego y sólo el juego metaliterario, con su genuina ambigüedad, lo que da significado a *Yo no soy yo, evidentemente*.

Antonio Gil considera que el carácter metafictivo de esta novela difiere del de *La saga/fuga de J.B.*, *Fragmentos de Apocalipsis* y *La Isla de los Jacintos Cortados*, dado

que no se trata de un narrador propiamente dicho como en el caso de *La Isla de los Jacintos Cortados*, ni de un narrador identificado con los niveles del autor representado, como sucede en *Fragmentos de Apocalipsis*, ni tampoco con el narrador identificado con el personaje de *La saga/fuga de J.B.* (2003: 185). El narrador de *Yo no soy yo, evidentemente* es, en opinión de Gil, un personaje -que sólo actúa como narrador cuando así es delegado- que casi no tiene entidad enunciativa ni narrativa pero que, de manera paradójica, es el motivo temático principal de la diégesis (2003: 185). Cree que “el intento [...] de reconstrucción de alguna instancia autorial que cohesione los diferentes capítulos de la novela, se produce no desde los niveles enunciativos del discurso o la narración sino desde el nivel narrativo de la historia” y en segundo lugar “porque el *metatexto* [sic] de la novela no reconstruye tanto, en última instancia, la totalidad del relato, como tan solo una imagen autorial genérica que oponer a la inmanencia del texto en su conjunto” (2003: 185). Por estas razones, Antonio Gil concluye que no se trata de afirmar que Uxío Preto sea el autor de *Yo no soy yo, evidentemente* como lo es José Bastida de *La saga/fuga de J.B.* “sino el motivo narrativo que representa la reflexión sobre la identidad del escritor en general, y, tal vez en particular, sobre la de Gonzalo Torrente Ballester como sujeto poético de sus novelas (2003: 185).

Gil opina que *Yo no soy yo, evidentemente* puede leerse como “una reivindicación de la autoría en el mundo de las ideas literarias, del que el autor había sido relegado (cuando no enterrado barthesianamente) en favor de la inmanencia de los textos” (2003: 233).

9.3. LA IDENTIDAD MÚLTIPLE

El problema de la identidad múltiple ya aparece en *Don Juan*, es apuntado en *Fragmentos de Apocalipsis* y resulta de capital importancia en *La saga/fuga de J.B.* y en *Quizá nos lleve el viento al infinito*, pero en *Yo no soy yo, evidentemente* Torrente da un nuevo giro al tema ya que con motivo de la presencia del heterónimo, el autor pone el énfasis, según Genaro J. Pérez, en el descubrimiento de la verdadera identidad o de las identidades de Uxío Preto en el caso de que responda a tres o cuatro hombres. Por tanto, el tema de la identidad logra en esta novela su mayor visibilidad (1989: 92). Pérez recuerda que en *Don Juan* la posesión se produce por la sustitución de una entidad psicológica o anímica, la del alma peregrina de don Juan, por la del intelectual-narrador

que después ejercerá como cronista suyo, y en *Yo no soy yo, evidentemente* tenemos también la sustitución del alma de Preto por Pereyra, que supuestamente es incorpóreo al tratarse de un heterónimo, y la utiliza para seducir mujeres y para “dictarle” la novela (1989: 93). También considera que el tema de los heterónimos en *La saga/fuga de J.B.* se insinúa en la saga de encarnaciones de J.B. y está presente de manera explícita al comienzo de *Fragmentos de Apocalipsis*, ya que se llega a citar el nombre de Alberto Caeiro -heterónimo de Pessoa- como uno de los heterónimos que ocupan la conciencia del narrador, aparte de otra menos agradable “que representa la pasajera toma de identidad del novelista mientras necesita narrar una historia determinada” (1989: 93).

Ángel Basanta cree que con esta novela el autor gallego rinde de nuevo un tributo cervantino puesto que “la construcción paródica y la propuesta esencialmente lúdica remiten, una vez más, a Cervantes y aquel hidalgo manchego que se empeñó a jugar a ser don Quijote, según la personal interpretación de Torrente Ballester” (1997: 124). Como Alonso Quijano pudo “jugar” a ser don Quijote y quien le viniera en gana, “Torrente alarga el juego con la invención de Uxío Preto y sus tres sucesivos desdoblamientos creadores”, según Basanta (1997: 124). Y como en todas las propuestas lúdicas del autor, el lector tiene también cabida en ella, pues posee la misma información sobre Uxío Preto que los investigadores y, en consecuencia, caerá en las mismas trampas que ellos porque, como señala Carmen Becerra, sólo Torrente posee en su totalidad las cartas del juego (1990: 106).

Genaro J. Pérez considera que *Yo no soy yo, evidentemente* imita el procedimiento de la novela policíaca para luego darlo la vuelta, ya que toda la investigación de Ivonne y de Mendoza no les lleva a ninguna parte que no sea la de confundirlos aún más en sus averiguaciones -dado que incluso llegan a encontrarse con un heterónimo más de Preto además de los ya consabidos en un principio, el de Melitón-; y por ello no duda en calificar esta obra como “una novela abierta” o como “una investigación policíaca que fracasa” (1989: 93). De lo que no hay duda es de que Torrente nos ofrece una novela que no trata de llegar a ningún fin que no esté en su propio proceso, en el juego por el juego, aunque posteriormente nos invite también a una reflexión sobre, por ejemplo, la importancia que logra el heterónimo de un autor, a veces hasta tal punto más trascendente que su verdadero nombre, que puede llegar a eclipsarlo por adquirir una verdadera dimensión de realidad.

Por su parte, Santos Alonso cree que los juegos de Uxío con los heterónimos y con las personalidades “a la vez expresan y ocultan las realidades, es decir, relativizan la verdad” (2003: 169); y en este sentido podemos relacionar la identidad problemática con lo fantástico.

Desde el comienzo de la novela de Torrente (y hasta el final, puesto que como ya hemos indicado es un problema que no se resuelve) no se sabe si la existencia de Uxío Preto es real o imaginaria. Ivonne lo tiene muy presente desde el comienzo de su investigación, en el momento en que lee la *Autobiografía* de Preto: “Así, cuando me descubrió míster Sharp en mi rincón, no me di cuenta de que estaba junto a mí hasta que su voz me rescató o más bien me recobró para mi propia vida: vivía con pasión la quizás imaginaria de Uxío Preto” (pág. 26).

Si algo caracteriza el tema metaliterario es el hermanamiento y la aglutinación de diversas materias de desarrollo narrativo: la ambigüedad, la difusa delimitación de la realidad y la ficción y el problema de la identidad múltiple.

Uxío Preto puede no ser una personalidad múltiple, sino que enmascara a varias personas individuales. En palabras de Mr. Sharp, la transmutación de la identidad no sólo es posible, sino que puede estar al alcance de cualquiera, pues basta con emplear la imaginación y asumir la identidad, perspectiva o punto de vista del otro que nos imaginamos. En definitiva, todo individuo está dotado en su subconsciente de un doble, que no es otro que aquel que se define por aquello que le causa rechazo de sí mismo y que por ello se niega a mostrar:

Si me intereso por Uxío Preto, [...] se debe a que alguna vez llegué a pensar que esa obra pertenece, no a la sociedad anónima que acabo de imaginar, sino a un solo hombre que fuese, sin embargo, cuatro o cinco [...] un hombre que fuera, a la vez o sucesivamente, eso es lo de menos, pero quizá sucesivamente, tres o cuatro hombres distintos. Es difícil de concebir, pero existe alguna manera de pensarlo sin incurrir en un enorme disparate. Pensadores serios hubo que admitieron las personalidades múltiples, y Uxío Preto pudiera ser uno de esos que son uno y varios al mismo tiempo. No míster Hyde y el doctor Jekyll, nada de eso, porque eso es patología, pero alguna forma de pluralidad... ¿Me entiende? Sí me entiende, claro, pero no puede imaginarlo, aunque quizá, si recuerda su infancia... ¿No podía usted ser Caperucita, la Cenicienta y la Bella Durmiente del Bosque? Recuérdelo y entenderá (pág. 34).

A través de la imaginación se puede ser otro, y para Mr. Sharp -debido a que ese

distanciamiento puede facilitar una mirada algo más objetiva con respecto a uno- puede ser éste un procedimiento que ayude al individuo a conocerse a sí mismo. Ese otro que también somos, y que está en nuestro subconsciente, puede llevar dentro de sí todos los rasgos de nosotros mismos que deploramos. Negar su existencia equivaldría, por tanto, a anularse como personas:

Pues bien, mi interés por ese caso, o por cualquier otro semejante que pudiera presentarse, se debe a que yo mismo, a veces, me siento múltiple, me siento al menos doble, pero temo investigar más a fondo en mí mismo. Imagínese que, de repente, me encuentro siendo otro, y que eso dura lo que un relámpago, suficiente no obstante para conocer a ese otro que soy: por debajo y en contra de mi personalidad conocida, esta que goza de cierta fama internacional, autora de métodos de investigación acreditados y rigurosos, todo lo cual podría simbolizarse en el nombre de la señora Madison. Existe alguien que se oculta, opuesto en todo a mí mismo, capaz de decir y hacer lo contrario, quiero decir científicamente, y si fuera menester, destruir al primero. ¿Por qué razón no di nombre a esa segunda personalidad y la lancé también al mundo, a pelear con su gemela? Pues sencillamente por el miedo a desaparecer. En este orden de realidades, dos personas en una se pueden devorar, aniquilarse y no dejar nada de mí (pág. 34).

Otra posible interpretación del yo que hay dentro del ser humano es aquél que comporta sus frustraciones y sus sueños incumplidos. Lo que queda fuera de toda duda es que la característica esencial de Uxío Preto, exista o no exista, es la ambigüedad que rodea al misterio de su identidad. El objetivo que Mr. Sharp quiere que guíe la investigación de Ivonne es el de “[...] construir, finalmente, una personalidad que tiene el poder de disgregarse o bien el fraude que se oculta tras ese nombre. Yo daría ese salto de la Lingüística a la Historia, a riesgo de que lo peor del salto aconteciese en mi interior y me rompiese la crisma” (pág. 36).

El profesor Sharp piensa que Uxío Preto no ha existido jamás y que su obra ha sido escrita entre tres o cuatro, o acaso cinco personas distintas que se enmascararon detrás de ese nombre. Pero la hipotética diversificación de la personalidad de Uxío Preto lleva a Ivonne a hacer a Mr. Sharp la siguiente y rotunda confesión: “Es que yo, profesor, estoy enamorada de Uxío Preto *precisamente a causa* de su multiplicidad” (pág. 42). Nos encontramos de nuevo ante el uso de cursivas por parte de Torrente cuando quiere subrayar algún aspecto clave que sirve de pista y facilita una interpretación eficaz de su obra; en este caso, parece que quiere destacar que la identidad múltiple y diversificada

puede ser un signo de una rica personalidad.

Ivonne le dirá al profesor más adelante que, de forma paradójica, “gracias a Uxío Preto, tengo una conciencia más clara de lo oscuro” (pág. 44). Y, por su parte, Mr. Sharp le confesará que la identidad de su otro yo es una de las múltiples personalidades de Preto:

-¿No le dije aún que esa doble personalidad mía que tanto esfuerzo me cuesta mantener en silencio, ya que no inactiva, coincide con una de las que atribuyo a Preto?

-¡No me diga!

-Sí. La que escribí “La ciudad de los viernes inciertos”.

-¡Esa apología de lo irreal! O acaso de lo celeste, váyalo usted a saber.

-¡Esa afirmación tremenda de la irracionalidad!

-¿Es eso lo que teme de sí mismo? (pág. 44).

El estudio de la existencia de Uxío Preto se convierte muy pronto en la mejor excusa de los personajes de *Yo no soy yo, evidentemente* –tanto de aquellos que formarían parte de las obras del propio Preto, incluidos sus heterónimos, y que “se hacen reales” en la novela de Torrente, como de aquellos que se dedican a investigar su existencia y la posible autoría de sus obras- para jugar con la identidad y la ambigüedad de Preto: si un escritor es secreto, no puede ser misterioso. Para que fuera misterioso sería obligado que, al menos, fuera relativamente conocido. Y si un escritor es secreto, podrían conjeturarse múltiples y distintas razones que justificaran ese secretismo que, al igual que el apabullante éxito, no depende en poca proporción de uno mismo sino del azar. De este modo, es más que probable que el secretismo que rodea a la figura de Uxío Preto encuentre explicación en circunstancias ajenas a él. En la *Autobiografía póstuma* de Preto se cuenta “el juego que fue su vida” (pág. 55). John Vincent Sharp considera esta obra –eso sí, expresa su opinión de manera ambigua y juguetona, como tantos personajes de Torrente- como “el broche de oro, la culminación de un fraude [...] o de una travesura, aunque a veces piense lo contrario, o haga como que lo piensa; algo que llevaron a término unos cuantos escritores cuya identidad se ignora, gente con ganas de divertirse, aunque también pudiera ser que con ganas de burlarse e incluso de vengarse” (pág. 55).

En cambio, Ivonne, cuando se halla casi al comienzo de su investigación, considera la autobiografía de Uxío Preto como un texto importante desde el punto de vista filológico, y también cree en la autenticidad de la autoría de las tres novelas por parte de Uxío

Preto. De manera equívoca también, asegura que Uxío Preto será estudiado desde el momento en que su obra literaria empiece a estar reconocida, pero al mismo tiempo admite poder estar equivocada en su afirmación. Míster Sharp alaba la calidad literaria de las tres novelas, con independencia de su autoría, y de este parecer participa también Ivonne. Aunque con razón, el hecho de elaborar un trabajo de investigación acerca de la existencia de un desconocido escritor y de su supuesta autoría de tres novelas hace sentir a Ivonne que, en lugar de preparar un trabajo filológico, se trata de una “investigación policiaca” (pág. 55).

La tarea de investigación de la existencia de Uxío Preto y de la autoría de las tres novelas se le antoja en un principio a Ivonne como algo relativamente fácil, como si Preto sospechara que algún día su misteriosa producción fuera a ser estudiada. De todos modos, el tema de la identidad no sólo afecta a Preto y sus posibles heterónimos. También algunos personajes se ven involucrados en esta problemática, de la que es testigo Ivonne, y que Torrente reviste, como siempre, con particular ambigüedad:

Quando me despedí de la señora Madison, a punto ya de dejar de serlo, me dijo descaradamente que a ver si llegaba a algo positivo con el chicano. Podía referirse al trabajo en común, pero aquella risita mal disimulada con que lo dijo me hizo suponer que la frase de despedida llevaba doble intención. La señora Madison manifestaba lo que suponía, ni siquiera lo que esperaba. Debo confesar que no supe qué responderle (pág. 57).

El problema de la disgregación del yo y de la multiplicidad de la identidad es tratado por Torrente con ironía en no pocas ocasiones. En “El capítulo Gamma”, cuyo relato se atribuye a la autoría de Uxío Preto, cuenta éste cómo su identidad ha sido invadida por múltiples y nada concomitantes personalidades como las de Espartero, Sarasate, el capitán Nemo y Alfredo de Musset: “¡Y tantas sin nombre y sin fisonomía, persistentes o fugaces, manos alzadas desde el fondo del recuerdo! ¿Qué habrá más allá, Dios mío?, y por eso más mías” (pág. 61). No es ésta la primera vez que podemos ver cómo Torrente rompe la lógica temporal al forzar la coincidencia simultánea en el tiempo de la novela de personajes no sólo de distintas épocas, sino también de aquellos que fueron reales y de otros que son fruto del imaginario mítico o literario -recordemos el caso de *Fragmentos de Apocalipsis*-. Todos los personajes que poseen un espacio en la memoria sentimental o literaria de Uxío Preto, procedan de la más estricta realidad o de la

literatura o del mito, asaltan su identidad. Y he aquí una hermosa muestra de la fusión entre memoria e imaginación, y de cómo las relaciones entre ambas facultades pueden ser más estrechas de lo que a primera vista pueda parecer.

Entiende Uxío Preto que su situación es muy común con respecto al resto de los mortales, con la diferencia de que él acepta esa situación con normalidad y el resto prefiere verlo como una anomalía o un signo de locura, extravagancia o enfermedad, que hay que ocultar en el subconsciente de la manera que sea. En ese hecho de “normalizar” y explicar con naturalidad y sin aspaviento alguno de extrañeza una situación que, al margen de que pueda resultar viable en el mundo de la realidad cotidiana, pertenece al mundo de lo fantástico o al menos de los sueños, la convierte de manera inconsciente e involuntaria en una materia propia del ámbito de lo maravilloso.

De todos modos, parece que en las metamorfosis que experimenta Uxío Preto, su voluntad de transmutarse cumple un papel determinante, y no sólo en la suya como ya ha quedado señalado, sino en la de cualquier persona y en una edad muy concreta: la infancia. Los niños mitifican a los héroes que ya son en sí mismos legendarios, y esa mitificación supone el primer paso de un proceso al que siguen la mimesis o asimilación de esa figura por parte del niño que, cuando satisface tal etapa y colma sus expectativas le llega a resultar insuficiente y, entonces, por fin en el último estadio de tal proceso, desea fundirse con tal figura mifificada, a través de la metamorfosis, para poder *ser ella*. Entonces los niños viven esos procesos de metamorfosis sin extrañeza y –en expresión de Preto- como “destino”, porque es como si, en cierto modo, estuvieran llamados a experimentar ese tipo de sensaciones en dicha etapa de su vida. Estas formas de metamorfosis son además, ejercicios y elaboraciones mentales: es decir, que requieren un importante aporte imaginativo. Lo que sucede es que esta vivencia deja de tener sentido y resulta pueril e incluso patética cuando el niño se convierte en adulto, y si en el adulto tal experiencia hace el menor atisbo por aparecer de nuevo, éste tratará de esconderla avergonzado. Sin embargo, parece que Uxío Preto es diferente, y así lo hace saber, al resto de seres humanos en el momento de revivir este proceso, pues él lo ha seguido experimentando en su madurez y no sólo no lo oculta sino que lo detalla con naturalidad y a través de un discurso que, por su alto componente especulativo, raya con lo filosófico:

Lo que a mí me pasó fue algo de ese orden, pero las más de mis razones [...] fueron conscientes y bien fundamentadas. A esa edad en que la multiplicidad personal se manifiesta como Destino y no como perplejidad, al menos en la imaginación y en la esperanza versátil; a esa edad en que a uno le gustaría ser todo cuanto brilla, yo pretendí ser yo, ni más ni menos, algo concreto y singular encerrado en un nombre y en un cuerpo, con un Destino sin bifurcaciones ni laberintos, bien precisa la meta; y determinada imagen, la mía [...], cumplía los requisitos de mis más íntimos deseos: algo así como el retrato ideal, o esa proyección de uno mismo en el futuro [...] que se organiza como imagen sobre imagen, en virtud de un ansia más vehemente que las demás, pero también porque esa figura que yo me atribuía, hacia la que me movía, tan evidente que la podía palpar, no me satisfacía más que otras, originadas asimismo en mi interior a modo de figuras suplementarias, surgidas en el mismo espejo, igualmente posibles, pero, si se prefiere, alejadas del proyecto ideal apetecido como realidad futura (pág. 62).

El supuesto escritor se refiere a todas las potencialidades del ser, tantas como las posibles vidas que puede guardar en su interior, aquellas que se asumen y también aquellas que se descartan. Un simple disfraz puede restituir a la realidad o cobrar el mismo peso específico que ella:

[...] todas esas menudencias que nos llevan a lo que se quiere ser, mientras quedan atrás, como muertos inertes (eso creía yo), abandonadas en las cunetas, esas figuras adventicias del espejo, lo que se puede y no se quiere, así como lo que se quiso y no se pudo. ¿Resurgirán alguna vez, imperativos, el capitán del barco, el arzobispo, el clochard? Cuando era niño no había dificultades gracias a ciertos símbolos capaces de transformar en indio, en nauta, en descubridor, en capitán de bandidos: ¡la pluma, una gorra de plato, un salakof, un supuesto tabuco! Lo que la gente no sabe es que estos símbolos forman parte de una metáfora y le dan realidad [...] porque ellos se avergüenzan de haber querido ser, de habérselo creído, Sitting Bull, el capitán Nemo, Stanley o José M.^a *el Tempranillo*: ¡Esa endemoniada repulsa de lo espontáneo en beneficio de lo trivial, tenido generalmente por “lo humano”, es la culpable! (págs. 62-63).

Pero no podemos dejar de señalar en estas palabras de Uxío Preto una significativa ironía que linda con un feroz sarcasmo: él, supuesto escritor, maestro en lo que se refiere al arte de multiplicarse en identidades ajenas y autor de una hipotética obra literaria compuesta por tres novelas firmadas por sus respectivos heterónimos, de niño quería ser él mismo cuando todos los niños deseaban ser *otro*.

Una de las peculiaridades del juego de Uxío Preto consiste en imaginar identidades que se terminan realizando. De esta manera mezcla la realidad y la ficción propias del

ámbito novelesco, mientras que “los otros posibles” anuncian que las modificaciones de la identidad y todo aquello que suponga variaciones y aportaciones de las distintas etapas y fases de la experiencia vital se pueden anticipar y adivinar. Pese a la “oscuridad” que le suscita a Uxío Preto el proceso de estar cambiando constantemente de identidad durante su juventud por la lucidez que se le antoja intolerable, al final llega a hablar de ello casi con humor, y además acepta que el metamorfosearse en otros es casi para él una vocación:

No sé si la madurez anticipada me permitió ser el que soy, quizá sea teóricamente insoluble, pero a mí me da lo mismo. Lo peor de esos años de congojas e indecisiones, mañana Shakespeare, pasado Napoleón, es su intolerable oscuridad, pero la claridad de estos otros, seguros de sí mismos, es igualmente intolerable. Uno lucha y se afana, y sólo más tarde sabe si ha fracasado o no: admito que otras vocaciones disponen de pruebas objetivas del éxito: así Felipe, cuando apareció en el Cantón vestido de aspirante a guardamarina; así Egmerarda, aquella niña prodigio que se licenció en Derecho a los diecisiete años, [...] ¡Así, cualquiera! Cuando Felipe y yo nos encontramos, él [...] tan envidiable, con aquel traje blanco y aquella espada que nos apartaba para siempre, había mucha gente que [...] podía pronosticar las distintas etapas de su vida, hasta almirante, en tanto que la mía no pasaba aún de superposición y entramado de pronósticos y dudas. ¡La angustia y la belleza de aquella inseguridad que me hacía ver mi vida como aventura, quién sabía entonces si peligrosa! [...] (pág. 63).

El principal problema que presenta el asunto de la identidad es que se trata de algo frágil. Para un individuo como Uxío Preto, cuyo eje vital se fija en la particular y placentera experiencia que halla en su condición de personalidad mutante que además dota de pleno sentido a su hipotética existencia, el más mínimo daño a su identidad de turno o a cualquiera de las posibles en su proyección vital puede producirle el mayor de los trastornos imaginables, pues resulta un atentado contra la facultad más genuina y sagrada de su naturaleza, y así cuenta pormenorizadamente en del capítulo Gamma el intenso malestar que le invade cuando siente el desprecio de la madre de Egmerarda, la niña prodigio:

[...] me sentí aniquilado, y, conmigo, estuvieron aquella vez a punto de anularse, no sólo el que aspiraba a ser, sino todos los que podía (soñar) y no quería. Hay que ver lo que son las cosas del Destino: Felipe, que tenía tan claro su porvenir, y a quien jamás habían acosado problemas de personalidad multiplicada, lo mataron en la guerra, y a Egmerarda, cuya personalidad se la habían dado hecha, como quien dice inyectada, la mató su misma madre (pág. 64).

Vemos pues que, el daño que siente es de tal magnitud, que no sólo lo sufren sus identidades deseadas sino que incluso alcanza a aquellas que él mismo rechaza pero que potencialmente están a su alcance.

En algunas ocasiones, ciertos personajes se ven tan asaltados por hechos pertenecientes al ámbito de lo extraordinario cuando su identidad se ve cambiada, como por ejemplo en el caso de Cynthia -“una mujer que vivía en la mera superficie de sí misma como en la piel de su cuerpo” (pág. 65)-, que cuando salta de una realidad a otra le cambia la voz. Cynthia, a los ojos de Uxío Preto, es una mujer tan fascinada por el cine, que vive una suerte de “hipnosis” que la impulsa a vivir como si fuera la protagonista de una película. Vemos que se repite el procedimiento anterior aplicado a la fascinación que sienten los niños por los héroes míticos: la pasión se convierte en mimesis -que si consigue ser muy asimilada se convierte en auténtica fusión-, y de ahí a la mutación de la identidad hay tan solo otro paso. Después de la coincidencia de Uxío Preto con Cynthia en el cine, y de que el supuesto escritor comprueba que lo que ve en la película se repite en la realidad, cuenta cómo percibe que Cynthia vive la existencia como si ella se encontrara inmersa en una película cuyo argumento, cuando es alterado, provoca también cambios en la personalidad de Cynthia:

[...] Todo lo que Cynthia era le venía de fuera, y esto lo sospeché desde el día en que nos conocimos, y lo comprobé poco tiempo después [...] Entonces pude barruntar que Cynthia actuaba como pudiera hacerlo en un estado de hipnosis, no muy intenso ni duradero por cierto, porque cuando para darle naturalidad al engorro, le pedí que aceptase la invitación de un café, y la llevé a sentarnos en la mesa de un rincón, advertí cómo, al introducir en la situación un elemento original (el actor de la película no había invitado a café a la protagonista ni la había llevado a un rincón, sino que le ofreciera una copa en la barra), Cynthia, cuyo nombre aún ignoraba, pareció recobrar rápidamente el sentido de la realidad, o quizá lo que hizo fue pasar sin trámite intermedio de una realidad a otra, y lo primero que advertí fue que le cambió la voz: las primeras palabras las había dicho precisamente con la de la protagonista de la película, repetición asombrosamente exacta, por ello más sorprendente (págs. 65-66).

El cine puede ser también como otros tantos, un medio de suplantación de la realidad y de la identidad, aunque sólo sea temporalmente, salvo para aquellos que viven el arte cinematográfico con tal pasión e intensidad que la transmutación en ellos puede resultar definitiva:

Supuse que aquella con la que seguía hablando era la suya propia, y la explicación que di al acontecimiento (que me di a mí mismo, en mi interior, pues ella no parecía necesitarla, al menos con apremio), fue la de que había actuado bajo la fascinación del cine, cosa que en diversas medidas le sucede a mucha gente: ¡Como que el cine está hecho para eso, para que dimitamos de quienes somos y nos cambiemos durante hora y media aproximada, a veces algo más, en un personaje imaginario y visible en cierto modo, en varios en algunas ocasiones, según la capacidad de cada uno! Con la particularidad de que son muchos los que incurren en esa especie de hipnosis y la mantienen como el modo natural de andar por esta vida, o, al menos, por la calle (pág. 66).

De lo que Torrente habla no es otra cosa que lo que Buero Vallejo identificaba como “el efecto de inmersión” del espectador en su teatro; esto es, la capacidad del espectador (del lector, en el caso de Torrente) de compartir con el personaje y de adaptarse a una realidad que experimenta éste y que le ha sobrevenido de manera accidental y fortuita – de signo positivo o negativo, indistintamente-, pero que en cualquier caso parece definitiva. Ambos -Torrente y Buero- denominan así, cada uno a su manera, al pacto de ficción del lector con el escritor. Y dicho pacto de ficción lleva consigo de manera implícita el secreto, el sentido y la fascinación del buen arte: la capacidad del lector de trasladarse mediante su imaginación a la “realidad” del personaje, que vive una serie de hechos que el lector hace suyos, por la veracidad y la verosimilitud con que están contados por parte del novelista, del dramaturgo o del cineasta; y si esa traslación o identificación se torna de momentánea a duradera, puede terminar convirtiéndose en una vocación o en un modo de vida, en una fascinación o estado de “hipnosis”, según la expresión de Torrente.

También podemos interpretar en las palabras de Uxío Preto la idea de que, a pesar de su naturaleza fictiva, las artes –la literatura, el cine, etc.- sirven para explicar y ordenar la realidad, incluso para anticiparla y aprenderla, como cuando Uxío Preto reconoce posteriormente que aprendió a besar a las mujeres después de haber visto en el cine los besos de Greta Garbo. Ello tiene no poco que ver con las sucesivas metamorfosis de la voz de Cynthia en las de la mencionada actriz, Claudette Colbert y Merle Oberon (pág. 68).

El fragmentarismo y la disgregación, consecuencias naturales cuando se produce en los personajes la multiplicidad de la identidad, son vistos con ironía por Uxío Preto cuando analiza el caso de Néstor Pereyra, personaje que sirve muy bien al supuesto

escritor para plasmar la materialización de la fantasía a través de lo verbal. De esta manera cuenta Uxío Preto el proceso que siguió para la construcción literaria de Néstor Pereyra, desde el proceso inicial en el que lo fue imaginando hasta su realización definitiva como personaje literario -y por tanto, también real, ya que hablamos de la poética literaria de Torrente-, que sirve para ilustrar acerca del imaginativo procedimiento de pensamiento y creación de un personaje:

Entonces apareció en mi interior Pereira (o Pereyra) con algo de gato agazapado que espera para dar el salto. Es su costumbre presentarse así, felino y súbito, y huir también. Mis relaciones con ese personaje habían adelantado bastante, y acaso mejorado: el proceso completo de su instalación en mí aconteció a tu lado, [...]. Hubo uno, sobre todo, más insistente que los otros, este al que me refiero, Néstor Pereyra, al que más urgía abandonar las sombras, constituirse en figura y persona, recibir un nombre y vivir. El cómo lo haría aún no estaba estipulado, ni siquiera nos lo habíamos planteado; pero yo sospeché que a mi costa, y, como si dijéramos, por mi interposición y con mi colaboración; por ejemplo, yo sentía en lo más oscuro de mi persona cómo alguien me arrancaba, a dentelladas, pedazos de mí mismo, pedazos olvidados o de segunda mano, pedazos desdeñados, como quien aprovecha material de derribo: con ellos se construía, como puede construirse un muñeco con pedazos de otro, o quizás acaso como se va formando al niño con la sustancia de la madre (pág. 80).

Ese proceso comienza con una usurpación de rasgos, en la que no falta una perspectiva humorística por parte de Preto:

Me robaba retazos de mi vida, no cualesquiera, sino relacionados entre sí, coherentes, pensados, imaginados o deseados por el mismo motivo, aunque yo a veces, al darme cuenta del proceso y de su irremediabilidad, haya proyectado vengarme cediéndole de buena gana fragmentos incongruentes, o nacidos de otro deseo: así, acaso, su nariz. En todo caso, se trataba de una especie de hermano siamés, aunque tardío, con el que compartir buena parte del pasado y de la historia [...] No le faltaba más que hablar para ser un personaje literario, pero así como éstos, si no se ponen en palabras, no son más que meros sueños, este Pereira se ofrecía a mi conciencia con los caracteres de una persona viva, que si aún no hablaba acabó sin embargo por hablarme [...] (pág. 80).

Parece que este personaje, Néstor Pereira, ha adquirido cierta autonomía con respecto a su autor, Uxío Preto, dado que se le ha rebelado; sin embargo sirve de espejo para Preto por haber logrado el cumplimiento de unos sueños que el supuesto escritor no pudo ver realizados tiempo atrás:

Conforme lo contemplaba, iba reconociendo los materiales de que se había constituido él a sí mismo, sin mi intervención y contra mi voluntad, como un centro de atracción que, al girar vertiginosamente, atrajese los átomos integradores de la figura. Antes de ser quien fue y de presentarse, anduvo a mi alrededor como ese que se esconde en las sombras, que ya no está cuando llegas, que espera a que no estés para llegar [...] Lo que más me aterró fue ver realizados en él, actuales, muchos de mis antiguos anhelos [...] (págs. 80-81).

Es muy significativa la sensación que experimenta Uxío Preto al descubrir que su propio personaje, Néstor Pereyra, adquiere una cierta autonomía dentro de su imaginación. Parece casi impaciente por pedirle vida a su creador, y como tantos personajes literarios, resulta escurridizo en múltiples ocasiones. Y no menos significativo resulta el estupor de Preto cuando se cerciora de que en ese personaje se cumplen algunas de las frustraciones y deseos inalcanzados de la vida de Preto.

Preto destaca de manera principal dos circunstancias para señalar “que en la persona de este personaje pesaban más de lo que yo hubiera previsto, de haberlo reconocido como parte de mí” (pág. 81), que son el modo de vestir y la necesidad de escribir. En lo que respecta a la vestimenta, Uxío Preto declara haberse considerado siempre una persona con cierto gusto a vestir con elegancia, pero que una y otra vez ha visto imposible dar satisfacción a su capricho a causa de sus penurias económicas. Sin embargo, la imagen con que se le representa el personaje de Néstor Pereyra es el de un individuo que siempre va vestido de manera impecable. Esta tendencia a la elegancia de Pereyra -descrita por Preto como una reparación que viene a compensar y a consolar su frustración personal-, junto con su inclinación a la escritura, hacen pensar a Preto si en realidad no ha creado a una figura que es más real de lo esperable dentro de los estrictos cánones que debe cumplir cualquier personaje literario.

Si bien no debemos olvidar que en la novela de Torrente no dejamos en ningún momento de movernos en los terrenos de la hipótesis, el supuesto Uxío Preto vacila al nombrar a su propio personaje; unas veces lo llama Pereira y otras Pereyra, como si esta duda perteneciera también al juego de la identidad ambigua de la que no se libra nadie en esta novela, ni siquiera las ambigüedades manifiestas y las fantasías más nítidas y explícitamente declaradas. De esta manera, incluso las sombras parecen sombras de sí mismas. Ni la realidad en *Yo no soy yo, evidentemente* es tal, ni tampoco hay que asumir como fantástico a lo que aparezca ante nuestros ojos como fantasía, pues todo puede

discutirse y darse la vuelta con mucha facilidad y sobre todo en esta novela, en la que el juego es un elemento primordial.

Por ello, si estamos hablando de un personaje literario, no tiene sentido referirse a él como si fuera real o no acertar a la hora de transcribir su nombre como si el de una persona se tratara. Sin embargo, parece que para Torrente sí es posible. De esta manera, Uxío Preto llega a la conclusión de que el gusto de Pereira (Pereyra) –insistimos en que la vacilación no es nuestra, sino de Uxío Preto- por vestir con elegancia y su necesidad de escribir novelas -dos atributos que como ya hemos señalado coinciden con los de su creador- tiene su explicación en que lo ha heredado de Uxío Preto o en que se lo ha robado (pág. 82). Otra muestra más que, vista con humor, certifica que el tratamiento de la identidad como disgregación es uno de los puntos de vista de dicho tema más frecuentes en *Yo no soy yo, evidentemente*.

Un dato que puede resultar significativo es el hambre que en alguna ocasión aqueja a Pereyra (pág. 83). Si por un instante recordamos a José Bastida, personaje de *La saga/fuga de J.B.*, también le sucedía lo mismo. Y no parece casual que sean dos de los personajes más enigmáticos de cada novela quienes sufran la misma carestía, sobre todo porque ese hambre de los personajes está unido a lo fantástico o, mejor dicho al *fraude* de lo fantástico –en el caso de *La saga/fuga de J.B.*- puesto que algunas de las alucinaciones de Bastida estaban provocadas simplemente por el hambre.

Quizá el asunto más prestigioso y más desarrollado por los novelistas y autores de cuentos fantásticos en lo referente a la identidad sea el tema del doble, que asimismo es también uno de los caminos por los que se puede acceder a lo extraordinario, debido a su ambigüedad temática pero con un significado explicable desde el punto de vista narrativo.

Como veremos en el fragmento que vamos a reproducir a continuación, y que está tomado de “El capítulo Gamma” -que recordemos que recoge una narración de Uxío Preto en la que, entre otras cosas, el supuesto escritor da cuenta de los detalles de la creación de su heterónimo-personaje Néstor Pereyra-, el proceso de la diversificación de la identidad conduce al asunto literario del doble. En su desdoblamiento, Uxío Preto se comunica con su personaje Néstor Pereyra; y como en toda comunicación ordinaria *vis a vis*, se utiliza la segunda persona del singular. Pero dentro del lenguaje narrativo, ese “tú” adquiere una significación que no sólo se ciñe al estricto ámbito de lo comunicativo, sino

que llega a trascender el nivel meramente enunciativo para alcanzar un valor simbólico. Y ese valor simbólico del diálogo “yo-tú” producido como fruto del desdoblamiento, no es otro que el que está implícito en la comunicación del “yo” con su propia conciencia desdoblada en un “tú” imaginario que parte del “yo” y en él se contiene pero que no se descentra de él en ningún momento. Es decir; en el fondo, el yo no deja de hablar consigo mismo:

Así fue como empezaste a invadirme, primera vez que tomaste posesión de mí, que dejé de ser yo para ser Néstor Pereyra, pero no enteramente, si usé la palabra “entera” fue arrastrado por algún hábito verbal: no del todo, quiero decir, porque en algún rincón de mí mismo me agazapaba, con mi cabal conciencia, capaz de responderte, de entenderte también, puesto que estabas dentro y veía surgir tus pensamientos, sentía cómo desalojaban a los míos, cómo los rechazaban hasta un lugar desconocido y limítrofe, y, sobre todo y con horror, cómo querías por mí y cómo mi cuerpo obedecía a tus deseos, tus sensaciones en lugar de las mías, no era ya mi pierna la que escuchaba la sangre de María Elena. Ni fue tampoco mi mano la que acarició desvergonzada, hasta que la despertó (págs. 87-88).

Preto concibe la transmutación como un fenómeno de carácter dual: Néstor Pereyra ha asumido su personalidad pero la de Preto no desaparece, pues convive con la de Néstor al mismo tiempo y en el mismo cuerpo. Sin embargo, Néstor besará a María Elena como lo hace Uxío, lo que despertará cierta sospecha en María Elena:

Abrió los ojos en la oscuridad. Ella nos preguntó dulcemente: “¿Por qué me despiertas?”, y tú le respondiste con mi boca con un beso agresivo. Ella no supo aún que era yo, sino después, adivinado: antes de dormir su paz, tras haber tú satisfecho aquella curiosidad de gozar a lo vivo del amor de María Elena, nos dijo: “Esta vez no me has parecido el de siempre”: su sencillez no le permite imaginar las suplantaciones sufridas por su cuerpo, ni que te hubieras valido del mío para catar el sabor del suyo. ¡Mal hecho, Néstor Pereyra! No has podido olvidarlo. A veces, cuando despiertas de ese sueño remoto en que te has sumido, cuando tu voz me anuncia tu presencia, siempre me habla de aquel momento que, además, fue el último. Después te fuiste alejando, te desprendiste como una niebla que se levanta de un prado, que se columpia con pereza y cambia de color (pág. 88).

Néstor le reprocha a Uxío la extrañeza que experimenta María Elena aunque, debido al plano de ambigüedad de la novela, podría interpretarse como un reproche que Uxío se hace a sí mismo:

[...] “¿Por qué dijo esa tontería de que no le habías parecido el de siempre?” Es muy sencillo, Néstor:

porque no eras el de siempre.” Aquellas palabras de veracidad palmaria quizá te hayan convencido de lo increíble de tu naturaleza, de lo dudosa. ¿Un sueño organizado? ¿Una persona sin cuerpo, habitante del mío como se habita una casa por temporadas? (pág. 88).

Cuando Uxío Preto habla con Néstor Pereyra, en realidad no deja de hablar consigo mismo, pues Pereyra es un personaje que ha surgido de su imaginación. Y ese “tú”, pues, aunque le llame con un nombre diferente del suyo, no deja en ningún momento de hablar de su “yo” puesto que además puede portar consigo todo aquello que de algún modo anhela por incumplido, o también lo que podría detestar de sí mismo y que por ello intenta ocultar; por eso, cuando se trata de este último aspecto, ese “tú” al que se dirige el “yo” suele hacerlo en un tono imprecatorio, como vemos por ejemplo que sucede en algunos poemas de Gil de Biedma; y como lo hace también Uxío Preto cuando se dirige en muchas ocasiones a Néstor Pereyra, sobre todo cuando hay que tratar asuntos literarios y también, como ya hemos visto con anterioridad, cuando Preto le reprocha su afición a vestir bien a la vez que el supuesto escritor recuerda que él nunca pudo hacerlo debido a sus dificultades económicas.

Una identidad dudosa será entonces necesariamente frágil. Néstor Pereyra entra y sale de Uxío Preto de manera en apariencia caprichosa, pero es en realidad la imaginación de Uxío Preto quien lo decide, y en este juego radica el sentido del tema de la identidad en *Yo no soy yo, evidentemente*: “[...] Néstor Pereyra había salido de mí, una de tantas veces que cobraba, si no consistencia, al menos visualidad; llevaba un rato contemplándolo, él, sentado en el sillón frontero [...] tuve que mirarle y tuvo que darse cuenta de mi sorpresa” (pág. 95). La capacidad de visualizar el objeto o la figura imaginaria fuera de uno mismo es también una señal de objetivación de la fantasía.

Parece que Néstor adopta la personalidad de Uxío Preto exclusivamente con fines interesados o utilitaristas, como el de seducir a María Elena:

“Y sucedió que cuando me halló pituco, Néstor Pereyra tomó posesión de mí: quiero decir que aquello despertó a María Elena y le hizo padecer la sensación de que yo era otro, inició un período de posesiones hasta llegar a la posesión permanente de mi cuerpo y de mi alma, ya no soy yo, soy Néstor, con exclusión de lo más mío, hasta del nombre; y lo digo porque nos presentábamos con el suyo, Néstor Pereyra, donde no conocían a Uxío Preto [...]” (pág. 99).

Sin embargo, parece que Preto se resiste a reconocer la completa posesión que ha

tomado de sí mismo su propio personaje y prefiere seguir planteando esa usurpación de la identidad como una dualidad y hablando de él en tercera persona como si de esa manera lo objetivara, a pesar de que también admite la resolución de la conducta con la que actúa, como cuando cuenta el encuentro que mantiene Néstor Pereyra con la vicesecretaria de actividades culturales del “Fémina Club”: “Le oyó a Néstor hablar sobre el amor, y le preguntó si quería dar una charla en su club. Néstor, sin consultarme, dijo que sí. Tenía que valerse de mi cuerpo, de mis palabras, de mis ideas, pero no se molestaba en conocer mi opinión” (pág. 99). En cambio, Pereyra sí que se ve desprendido de su autor, sobre todo en las ocasiones que suponen para él un disfrute: “[...] alguna de sus amigas que no conocía mi nombre y que aceptó sin más disquisiciones el de Néstor Pereyra. “¿Cómo te llamas tú, que no me acuerdo?” “Néstor Pereyra, no lo olvides” (pág. 99).

Cuando Preto narra sucesos que acontecen a Néstor Pereyra, se ve muy bien que no son más que procesos mentales que sólo ocurren en la imaginación de su creador, y cuando éste interviene en la narración en la que su personaje participa y se olvida de salvar la dualidad que mantiene con Pereyra, sobrevienen consecuencias que oscilan entre lo extraordinario y lo humorístico:

Las manos resbalaban inútilmente por los flancos, por las espaldas, en busca de una fisura en aquella impenetrable defensa. De pronto, Rula dijo sordamente: “Déjame”, y a Néstor sólo se le ocurrió responderle, con voz de súplica: “Pero, ¡mujer!” [...] Ella repetía: “¡Déjame!”, y él ya no sabía qué decir. [...] Hasta que un terremoto inesperado e incluso indeseado sacudió mi cabeza contra las ropas de la cama, la hundió en ellas. [...] Y cuando pude erguirme y adecentar un poco mi aspecto, le dije con una voz en la que había más de orden que de juego: “Vístete y vete.” Entonces, se remejó en el lecho, sacó del escondrijo la cabeza, se volvió rápida y medio gritó: “¿Quién eres? ¡Tú no eres Néstor!” ¡Dios mío! Le había hablado con mi voz, y, por lo que fue diciendo, entrecortadamente, mientras se vestía, me dio a entender que interpretaba lo sucedido como una suplantación entre hermanos gemelos. ¡Lo que se le fue a ocurrir! No sé dónde estaba, entonces, Néstor, quizá caído en un rincón de mi conciencia, arrojado contra paredes de niebla por aquel placer anticipado y, a la postre, doloroso. Yo quedé solo y actué a mi modo [...] (pág. 118).

Que la naturaleza de Néstor Pereyra no se puede entender fuera de la imaginación de Uxío Preto, que es quien lo piensa, queda constatado en el fragmento que acabamos de mostrar, en el que Néstor Pereyra desaparece porque Uxío Preto se olvida

momentáneamente de él. Pero esto no sucede de la misma forma en todos los casos, y así, en otras ocasiones, parece que Néstor se burla de su autor y aparece de forma intermitente, lo que provoca una sensación de desasosiego en Uxío Preto aunque, como ya hemos dicho anteriormente, reconoce en él “una voluntad autónoma” (pág. 124). Es en esos incómodos instantes cuando Uxío Preto siente la necesidad de salir de sí mismo: cuando paradójicamente piensa en Néstor Pereyra, en el otro, aunque en cierto modo sea él también.

Cuando aún no ha terminado el Capítulo Gamma Uxío Preto escribe: “Cada vez se me imponía con mayor evidencia que Néstor no era yo. ¿Quién era entonces?” (pág. 122), pero el supuesto escritor se siente incapaz de responder, pues esa autonomía con la que valora el comportamiento de Néstor Pereyra le obliga a verlo más como un personaje real que como una figura literaria, puesto que además, aunque se valiera de su cuerpo, también “había podido verle, contemplarlo fuera de mí, con su bastón golpeándose el zapato” (pág. 122). En el caso de que todo sea fruto de una ilusión, Uxío Preto se pregunta por qué no ha experimentado otras. De modo que tanto la presencia de Néstor fuera de sí mismo como en su propia mente terminan provocando en Uxío Preto la misma inquietud, ya que Néstor aparece y desaparece cuando quiere. Por todos estos motivos, Uxío Preto llega a decir que imagina como real “la persona” de Néstor, y no su “personalidad”, pues ésta, según él, no se ve necesitada de un cuerpo que resulte visible (pág. 123).

Uxío Preto se acaba sintiendo más Néstor Pereira que él mismo, sobre todo cuando Néstor le dicta la novela y en cambio, Néstor reclama las palabras como suyas a pesar de percatarse que no está escrita con su letra. Y por ello Uxío Preto dice:

Me pregunté con insistencia si todo aquello se me había ocurrido a mí, o si Néstor Pereira, habitante de mi conciencia, poseía entidad propia y personalidad independiente, y si la única realidad era él. Que, en virtud de alguna causa y como efecto de algún mecanismo ignorado, yo no fuese más que un instrumento (pág. 122).

Más tarde, Preto confiesa:

Cada vez se me imponía con más evidencia que Néstor no era yo. ¿Quién era entonces? No creo que, en mi situación, nadie hubiera podido responderme. Los casos de desdoblamiento, tan frecuentes en la

literatura, no lo son en la vida real, sino quizá simulaciones o apariencias, y la explicación que dan los expertos no satisface a los espíritus curiosos y analíticos, menos aún a los que lo padecen (pág. 122).

La dificultad y el juego del desdoblamiento de la novela estriba, en nuestra opinión, en que -tal y como se puede traslucir de la lectura de este fragmento- al contrario que otros personajes-novelistas de Torrente, Preto no tiene conciencia ficcional en cuanto a personaje literario, y sí real.

Preto reconoce en un cierto momento autonomía a Pereira, al margen de que nunca pierda de vista que ha surgido de él. Sin embargo, cuando la novela acaba, Néstor Pereira pierde poco a poco nitidez hasta que desaparece del todo.

En lo referente a toda la investigación realizada por Albareda sobre la existencia de Uxío Preto y la autoría de las tres novelas, Álvaro piensa que “todo puede ser cierto, pero también mentira” (pág. 154). Según su criterio, la única conclusión a la que llega es que, efectivamente, Uxío Preto sí existió, al igual que María Elena, aunque no de la forma en que la describe Preto. Parece ser que un ejemplar de una de las novelas de Uxío Preto está en posesión de Albareda, pero Albareda la reclama para sí. Ivonne, en cambio, piensa que María Elena nunca existió y que sólo se trata de una invención más de Uxío Preto (pág. 161).

Mientras tanto, el juego de las identidades ambiguas y dobles sigue afectando a muchos otros personajes: Álvaro, Ana María Magdalena Ansúrez e Ivonne investigan si la señora de Hinojosa Domínguez puede ser Rula (pág. 164) y si la señora de Huerta Jiménez podría ser Cynthia (pág. 165). Mientras avanza *Yo no soy yo, evidentemente*, sigue sin descartarse la existencia de Uxío Preto, pero se cuenta con la hipótesis de que el supuesto escritor pueda no llamarse así y que sean varias personas quienes respondan a la vez a su identidad. Como ya hemos señalado con anterioridad, son los investigadores los únicos que se libran de este problema de la confusión y diversificación de la identidad, y quizá por ello, pueden resultar sospechosos en una novela en donde todos los personajes están bajo el peso de la duda. Ana María Magdalena cree en la existencia de Uxío Preto e Ivonne no la niega pero aún la duda, pues es más partidaria de creer que a la identidad de Uxío Preto pueden responder personas diferentes. Y Álvaro, testigo de la discusión, sentencia:

Las dos tenéis razón, aunque no por los mismos motivos, y quizá por motivos contradictorios. Estoy

conforme con que alguna gente anda por el mundo siendo varios o sin saber quién es. No sé por qué, de repente, se me ocurre admirarlos. Lo malo somos nosotros, que sabemos a qué atenernos acerca de nosotros mismos, o que al menos lo creemos, ¿no seremos los equivocados?” (pág. 165).

Cuando los investigadores verifican que la señora de Hinojosa Domínguez es Rula, ésta opina sobre una de las novelas de Preto, que como ya sabemos puede ser también Néstor Pereyra; una personalidad múltiple, por tanto. Rula tuvo una relación con Néstor, y cuando Ana María Magdalena se lo cuenta a Álvaro y a Ivonne, ellos creen que todo se debe a una invención de Rula, salvo el hecho de que Uxío Preto, al menos una vez en su vida, actuó como Néstor Pereyra (pág. 170).

Como ya sabemos, Uxío Preto escribió *La ciudad de los viernes inciertos* con el heterónimo de Pedro Teotonio Viqueira. Quiso, en el fondo, disimular una identidad de la que parece ser que se avergonzaba. La identidad de Viqueira, en cambio, le enorgullecía y le suplía la otra.

En opinión del historiador Valcárcel, la tercera novela de Preto, *La historia que se busca en los reflejos*, es la más lograda de todas. Ya indicábamos antes que esta novela está escrita bajo el heterónimo de Froilán Fiz. Este hecho le hizo sospechar a Valcárcel de que *La ciudad de los viernes inciertos* no fuese en realidad una novela de Uxío Preto, y se ve obligado a apoyarse en datos recogidos de la *Autobiografía*. Termina entonces por creer que Uxío Preto no está vivo.

El desdoblamiento y la desintegración de la identidad de Uxío Preto en su heterónimo Pedro Teotonio Viqueira se hace más patente en la correspondencia que comienzan a entablar ambos personajes, que queda recogida en *Yo no soy yo, evidentemente*, y en la que Pedro Teotonio Viqueira comenta a Preto sucesos futuros y en proyecto, que piensa examinar para la elaboración de *La ciudad de los viernes inciertos*, con la oportuna y correspondiente contestación de Uxío Preto. Todo esto supone un material en el que se entremezclan realidad y ficción de forma lúdica y, por supuesto, sirve también como fuente de información a la que recurren los investigadores para averiguar si Uxío Preto existió realmente y si fue el autor de tales novelas.

Resulta irónico que el probable imaginario escritor le aconseje a su heterónimo en más de una ocasión lo importante que resulta la verosimilitud en el marco de la escritura de una novela. Parece ser que para poder concentrarse en su trabajo, Pedro Teotonio Viqueira se ha encerrado en un pueblo, Alcázar de la Ribera, que Uxío Preto no

encuentra en los mapas, con lo cual nos da a entender que ese pueblo no existe. Como reconocerá más adelante el propio Preto en referencia al comentario de personajes y situaciones de la novela en marcha que escribe su heterónimo: “Todo está enmascarado” (pág. 201). Pero como sucede en tantas novelas de Torrente, no es tan importante que el lector se apresure a quitar máscara alguna, como que se involucre y participe en el juego al que se le invita en *Yo no soy yo, evidentemente*.

Dentro de la novela escrita bajo el heterónimo de Pedro Teotonio Viqueira, queda al descubierto que Lola y la marquesa son la misma mujer (pág. 205). Y resulta significativo el momento en que, en una de las cartas que Pedro Teotonio le dirige a Uxío Preto, le cuenta que al llegar a su casa después de haber acudido al tarot a que una adivina –personaje inventado por él mismo- le echara las cartas para adivinarle el futuro –ahora lo fantástico juega con lo mágico-, se sintió “otro” (pág. 239) sin haber premeditado la transmutación. Primero se da cuenta de que no son suyos sus pies, y después siente lo mismo con sus rodillas, hasta que finalmente se da cuenta de que es Froilán Fiz, y de que no está en su casa, sino en Venecia y esperando a Leticia. Mientras sigue manteniendo la identidad de Froilán Fiz, tiene un sueño en el que Leticia se acerca a darle un beso y él siente que cambia de identidad cuando después, una vez despierto, vuelve a ser Pedro Teotonio. Esta experiencia le hace dudar si en verdad ha tenido un sueño y si realmente él ha podido ser *otro* al menos durante su sueño. Todo apunta a que Pedro Teotonio Viqueira tiene conciencia, o al menos una intuición, de su naturaleza ficcional. Cuando el tema de la identidad se asocia y se relaciona con el tema del sueño, tiene lugar el cuestionamiento inmediato del primero.

Este cuestionamiento de la estabilidad de la identidad que el mismo Pedro Teotonio Viqueira se hace, afecta también por una parte a su vida, y por otra, a lo que escribe en *La ciudad de los viernes inciertos*; pues como tal juego metaliterario, ambas categorías llegan a confundirse. Un ejemplo muy palmario de ello lo tenemos cuando Pedro Teotonio se sorprende, al igual que la gente de la ciudad, de que el día del viernes se repita con regularidad semanal (pág. 240). El Director de una banda que organiza un festín en la plaza en donde se encuentra la casa de Pedro Teotonio Viqueira explica que la ausencia de los novios y de los maridos de las mujeres en la ciudad se debe a un conjunto de guerras situadas en Roma y el norte de África en las que se han enfrentado Rommel y Montgomery contra Garibaldi (pág. 240). Torrente se ha servido aquí del

anacronismo como procedimiento fantástico, pues juega a la inclusión en su novela de un suceso histórico (las guerras en Roma y el norte de África) situándolo en sincronía con un hombre del siglo XIX (Garibaldi) y con dos del siglo XX (Rommel y Montgomery), colocándolos a todos en un escenario histórico que no pertenece a ninguno. El director de la banda cuenta la situación con tanto verismo que se termina empapando de sus identidades, y Torrente lo describe de un modo así de sarcástico:

Fue una descripción con ilustraciones musicales, porque, cada vez que mencionaba el cañoneo, la percusión de la banda y el bombo de los titiriteros golpeaban a todo meter, bum, bum, bum, de modo que al espectáculo sólo le faltaban los soldados, porque indudablemente el Director se sentía alternativamente cada uno de los generales, y hubo un momento en que se sintió el mismo Papa, y perdonó al enemigo (pág. 240).

Por otra parte, Ivonne y el Chicano Álvaro Mendoza se deciden a visitar a la marquesa Úrsula von X –enigmático nombre, como puede verse- con el fin de mantener una conversación sobre Uxío Preto y Pedro Teotonio Viqueira, pues la marquesa ya ha leído la *Autobiografía póstuma* de Uxío Preto. El nombre de esta obra de Preto resulta sarcástico a primera vista, amén de que expresa algo irrealizable, pues es imposible que alguien pueda escribir de su propia vida una vez muerto. Pero esto es un dato más con el que deben contar los investigadores para averiguar si realmente Uxío Preto ha existido alguna vez.

“El breve capítulo Sigma”, que en su comienzo tiene la apariencia de una obra de teatro y, como ya hemos indicado, a lo largo de su contenido cuenta con diálogos propios del lenguaje dramático con sus correspondientes acotaciones, dramatiza el tema de la identidad. Ya desde el comienzo Uxío Preto y Leticia discuten e indagan sobre él. Leticia confiesa ser la amante de Froilán –identidad en la que se transmutaba Pedro Teotonio Viqueira, a su vez, heterónimo de Uxío Preto-, y dice que Melitón “me hablaba mal de mi amante con la voz de mi amante. No la misma, algunas diferencias. Melitón tenía menos acento gallego” (pág. 259). Por tanto, Melitón y Froilán Fiz podrían responder también a la misma identidad. Y no sería disparatado que, al final, todas las identidades respondan a la de Uxío Preto, y que por ello éste no exista bajo una sola identidad, sino en la multiplicidad de personalidades en la que aquélla se diversifica.

En esta dramatización, Uxío entra y sale de las sombras como si con ello Torrente

subrayara lo ambiguo y múltiple de su identidad, y su rostro se torna de diabólico en benévolo como si de otro cambio de identidad se tratase. Dentro de la obra de teatro, la voluntad de contar de los personajes determina que de inmediato se produzca un abrupto cambio de escenario que se sitúa en función de lo que se va a contar. De esta manera, cuando Leticia se decide a contarle a Uxío cómo se enteró de la existencia de Melitón a través del testimonio de Froilán, el escenario cambia y se traslada a Venecia y aparece Froilán (pág. 260). Pueden integrarse en la metaficción las detalladas explicaciones de determinados hechos dentro de la historia general, y con mayor motivo si además se provoca un cambio de escenario.

Cuando Froilán no quiere que Leticia siga hablando, ella calla y él desaparece, se esfuma. Froilán le habla de Julieta Cornaro, tal y como él la había imaginado. Y Julieta también parece ser un sujeto que sufre de la doble personalidad (pág. 265), al igual que Betina, su hermana gemela, que sin embargo es muy diferente a ella: “Cuatro personas en dos”, como dirá Froilán (pág. 265), a las que debe dar nombre cuando se sienta capaz de inventarlo. Éste último explica que la verdadera doble personalidad “se caracteriza porque el otro tiene un nombre y una figura, una verdadera independencia. En ningún momento puedo sentirlo como parte de mí, sino distinto a mí. Como si alguien se te hubiese instalado dentro” (pág. 266). También Froilán tiene un doble, Melitón, que un buen día le recuerda: “No soy el demonio, soy tú mismo, y me tendrás siempre contigo hasta que mueras. Sólo muriendo te librarás de mí. [...]” (pág. 267). La visión de Froilán se desvanece y aparece de nuevo Uxío de entre las sombras. Uxío cree que ese doble de Froilán se lo ha inventado, pero lo cierto es que Melitón critica a Froilán delante de Leticia, y cree que Julieta y Betina son también su doble autorretrato. Todo ello se lo dice Froilán pero con la identidad de Melitón, es decir, “con cara de malo y voz despectiva” (pág. 268). Leticia se reafirma en ello cuando ve a Froilán con la cara de Melitón escribiendo la historia de Julieta y de Betina; sin embargo ella siente que quien de verdad escribe es Melitón, puesto que Froilán se muestra partidario de continuar con la historia, aunque Melitón no está de acuerdo: “Después de todo, esa no es vuestra, sino mía. Todo lo que ahí cuentas es de mi pura invención. Te lo dicto desde las sombras donde me escondo cuando no me oyes ni me ves. Te lo dicto con la voz del silencio, con la que oye el alma” (pág. 269). Es posible que Torrente quiera decirnos con todo ello que los pseudónimos y heterónimos pueden terminar por ser más reales, o al menos alcanzar

más popularidad y trascendencia, que los nombres reales de los propios escritores.

Posteriormente, Froilán transforma su fisonomía y su voz ante Leticia y dice llamarse Melitón (pág. 278). El escenario de Trieste desaparece y Froilán deja de ser Melitón para volver a ser él mismo. La novela que escribe Froilán y que lee a Leticia es esencialmente idéntica a *Yo no soy yo, evidentemente*, pues versa sobre la problemática de la disgregación de la identidad. Mientras la va leyendo, va adoptando la identidad de sus personajes, de ahí la variabilidad de sus estados de ánimo (pág. 279-280).

Julia Fernández considera que las acotaciones de esa obra dramática que es “El capítulo Sigma” son de Froilán Fiz y no de Uxío Preto, de modo que de nuevo nos encontramos ante un caso de heteronimia totalmente independizada del creador que la ideó y que un narrador omnisciente y extradiegético, “de rango superior a cada uno de los que toman la palabra en la novela” es quien posee todos los datos de la historia, quien los organiza y distribuye según su criterio (2000: 530-531). Esa diversidad de narradores disfrazada de heteronimia es, según Fernández, un método postmoderno de Torrente que le sirve como reivindicación de un acercamiento y conocimiento a la realidad y que, por tanto, resulta insuficiente cuando se busca la objetividad fotográfica de un solo punto de vista (2000: 531). Y por ello, en opinión de Fernández, la forma cobra tanta importancia como el contenido: de este modo se multiplican tanto los narradores como las propias ficciones, y así no tiene cabida la narración lineal. La ficción puede llegar entonces allí donde no llegan la Historia y la Ciencia y es entonces donde surge, de manera espontánea, lo fantástico (2000: 531).

Como ya hemos advertido, al final de *Yo no soy yo, evidentemente* no queda claro si Preto es o no una ficción, ni tampoco si es también Pedro Teotonio Viqueira -el heterónimo de Preto o autor de *La ciudad de los viernes inciertos*-, Néstor Pereyra – posible autor o también heterónimo que firma *Aquilina y la Flauta de Pan*- y Froilán Fiz –tercer posible heterónimo de Preto que escribiría *La historia que se busca en los reflejos*-. Las historias desarrolladas por cada uno de estos tres autores o heterónimos de Uxío Preto están presentes como ya sabemos en los capítulos Zeta, Gamma y Sigma, respectivamente, de *Yo no soy yo, evidentemente*, mientras que en los tres restantes capítulos de la novela de Torrente tiene lugar el desarrollo que investiga la existencia de Uxío Preto y la autoría de las tres novelas, realizada por Ivonne, Ana María Magdalena y Álvaro Mendoza.

Pero estos supuestos heterónimos trascienden el plano ficticio e invaden el plano de la realidad en el que se mueven los tres investigadores. Esto significa que se puede cuestionar, o incluso invertir, la naturaleza ficticia de los heterónimos y también la naturaleza realista de los investigadores. De manera que, al final, todos los personajes de *Yo no soy yo, evidentemente* quedarían conviviendo en un mismo y único nivel. Por ejemplo, Ana María Magdalena acude a entrevistarse con Virucha Portabales, ya que ésta aparece citada en la *Autobiografía* de Uxío Preto. Su verdadero nombre es Elvira. Después de haber estudiado la Sopa de Letras en donde se encuentran las claves de los personajes, los investigadores llegan a la conclusión de que el nombre de Virucha Portabales corresponde a Leticia, protagonista del “Capítulo Sigma”, pero Virucha Portabales lo niega porque ella, al contrario que Leticia, no fue a Venecia con Froilán aunque sí estuvo, en cierto modo, enamorada de él; y también reconoce que el libro escrito por Froilán Fiz se relaciona de alguna manera con ella.

Todo es ambiguo y resulta la postura más conveniente no preocuparse por resolver nada, pues como dice Álvaro, “la claridad de los detalles [...] es lo que confunde la historia, lo que la ofusca” (pág. 296). Con los datos recabados, este investigador afirma que podrían escribirse tres o cuatro historias distintas. El estilo diferente de cada una de las tres novelas atribuidas a Uxío Preto, junto con su confesión de estar dotado de varias personalidades despista a los investigadores en su tarea de llegar a alguna conclusión. De manera paradójica y a los ojos de Álvaro Mendoza, Uxío Preto adquiere una personalidad “real” cuando escribe y publica la carta en “Nuestra Tierra” y adopta una personalidad ficticia cuando sale a la luz su *Autobiografía*. Hasta tal punto parece la *Autobiografía* una novela que podría serlo incluso completamente. De lo que no cabe duda es de que Preto, si existe, ha actuado como sus heterónimos, si en verdad lo son. También cambia los nombres de las amantes de sus heterónimos con la intención de despistar. Se descarta que todo haya podido ser obra de un loco. Álvaro lo valora así: “Puede ser, aunque no necesariamente, un juguetón insaciable, alguien que inventa para divertirse un problema sin solución aparente, pero que induce a cierta gente a que lo busque: alguien que, durante años, realiza una operación bastante minuciosa destinada casi en exclusiva a los profesores de Literatura” (pág. 297).

Por eso Álvaro entiende que Preto, que sólo ha podido ser inventado por “equis”, se comporta como Alonso Quijano, pues para vivir necesita inventarse a través de otros

(pág. 298). Todo se resume al final en juegos literarios donde tiene más peso lo novelesco que lo lógico, pues la personalidad de Uxío Preto podría multiplicarse hasta el infinito, y cada una de esas personalidades podría interrelacionarse. Y los investigadores son los primeros en ser conscientes de esos juegos.

Equis sería entonces el inventor de Uxío Preto, pero equis puede ser cualquiera, incluidos los personajes supuestamente inventados por Preto. Virucha Portabales, antigua amante de Froilán Fiz, maneja una última hipótesis en su entrevista con el Chicano: las tres singulares novelas habrían sido escritas por tres hombres desconocidos, que responderían a los nombres reales o supuestos de Pedro Teotonio Viqueira, Néstor Pereyra y Froilán Fiz; y otro hombre que, bajo el nombre verdadero o falso de Uxío Preto, se apodera de las novelas reclamando su autoría (pág. 300). Como ella misma se pregunta, si lo evidente es controvertible, “¿por qué no admitir como válido algo que lo es en la misma medida que todo lo demás?” (pág. 300). Nunca se sabrá si Uxío Preto es o no es Froilán Fiz, porque el único que lo afirma es el propio Preto y ya sabemos que Preto es un impostor, pero Froilán Fiz existe en la memoria de Virucha Portabales, que le conoció y estuvo a punto de enamorarse de él (pág. 300).

Tal y como ha recordado Julia Fernández el tema del desdoblamiento no es nuevo en *Yo no soy yo, evidentemente*: en *La saga/fuga de J.B.* nos encontramos con las hipóstasis de José Bastida y en *Fragmentos de Apocalipsis* con la espacialización de la conciencia del narrador que escribe la novela, en cuya mente se encuentra con personajes que tomaban el mando de la redacción de la novela que él preparaba (2000: 528-529).

La paradoja irónica de la heteronimia consiste en que el heterónimo acaba trascendiendo y cobrando más rango que el autor que lo ideó, hasta tal punto, como indica Fernández, “que es Néstor Pereira quien inventa la novela, y él, Preto, quien pone las palabras” (2000: 529). Por ello no es raro que el propio Pereira le pida a Preto ayuda para escribir una novela. De cualquier modo no debemos olvidar que los desdoblamientos de Preto en sus heterónimos son fruto de su imaginación y que por tanto a este plano pertenecen -al igual que los de Bastida en *La saga/fuga de J.B.*-, aunque después puedan llegar a invadir el plano real de la novela, conformado con la presencia de los investigadores.

9.4. LÍMITES ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

Como es típico en las novelas de Torrente Ballester, la actuación de la imaginación tiene un gran poder para suplantar e imponerse a la realidad creando espacios que consigan desplazarla de manera inmediata. Para que la imaginación pueda operar de un modo razonable debe encontrarse en un espacio de libertad, para poder actuar con holgura, pues se trata de un proceso exclusivamente mental. También en el momento de la escritura, después de haber inventado a Cinthya, la imaginación de Uxío Preto o de su heterónimo decide el rumbo de los acontecimientos narrativos hasta el punto de que éstos se ven inmersos en el escenario de su propia imaginación, convertida ésta en un espacio real:

¿Y qué le vas a hacer, si de repente, se encuentra uno en el centro de un redondel radiante? No hay nada alrededor, no queda nadie, el mundo se tragó la noche, la barrió hasta sus límites, lejanos y profundos. Luz, sí, únicamente; ésa, absoluta, que ilumina la pista de los circos, focos y focos acumulando esa claridad en la figura escueta, de lentejuelas deslumbradoras, sin más defensa que el látigo. Me contemplan y me acosan esos leones acechantes en la linde; quizá no sean leones, sino tigres, o únicamente leopardos, esos que creo ya haber nombrado: felinos en todo caso. Y se parecen a mí, los mires como los mires. No es que repitan mi cara, menos aún mi figura, pero algo de ellos me recuerda en la medida necesaria para saber que soy yo cada uno de ellos, o que han sido yo en un deseo, en una imaginación (pág. 69).

Ya hemos visto que Uxío Preto trata a su personaje Néstor Pereyra *como si fuera real*, y ello supone un juego muy claro entre los planos de la realidad y la ficción novelescas. Incluye además, referencias a personajes reales, como Leslie Howard, protagonista de la película *Lo que el viento se llevó* (pág. 92), en lo que conlleva otra mezcla de planos narrativos.

Las relaciones entre la realidad y la ficción pueden encadenarse en la propia metaficción compositiva de las novelas del supuesto Uxío Preto, pues como ya hemos indicado los personajes tienen una cierta conciencia de su propia ficcionalidad. En un diálogo que mantiene Uxío Preto con Néstor Pereyra, que también podría interpretarse como un diálogo de Preto consigo mismo o con su conciencia, aquél le advierte que “[...] este momento que estamos viviendo, enteramente real, no lo es” (pág. 96). Pereyra anima a Uxío Preto a que haga público el acontecimiento de la existencia de un

interlocutor, con figura pero sin cuerpo, que ha surgido de su imaginación y con el que pretende colaborar para escribir una novela. También le propone dar un giro inverosímil y fantástico pero a la vez lógico a la historia de una mujer cuyo novio es asesinado y que decide encerrarse en una estafalaria casa acompañada de cuarenta gatos. La solución lógica –dado que el camino de la lógica conduce desde “lo real a lo inverosímil” y desde “lo irreal a la realidad”- vendría dada por la decisión de la mujer de que los gatos se preparen para hacer una representación escénica de su dolor (pág. 97). Todo ello, según Pereyra, sirviéndose de la metáfora, que es “una de las grandes realidades de las infinitas que componen la Realidad” (pág. 97).

El tránsito de un plano a otro de la realidad novelesca se produce en Torrente de manera natural, aún cuando ello conlleva alguna consecuencia conflictiva del cariz de lo extraordinario para algún personaje. Como ya hemos indicado, el proceso mental que sigue la imaginación de Torrente está asumido desde lo consciente. Esto quiere decir que Torrente parte de lo consciente, y he ahí su explicación. Por ello la naturaleza de su imaginación tiene más que ver con lo conflictivo pero explicable del hecho extraordinario que con lo inocuo e inexplicable de lo mágico o lo maravilloso.

Néstor Pereyra y Uxío Preto van construyendo de manera conjunta la identidad y las acciones del propio Néstor y Rula, centradas en su historia amorosa. En el caso de que ésta se frustre, Preto le desaconseja a Néstor el suicidio, puesto que si Néstor se mata o es asesinado, el veneno y la muerte recaerían en el cuerpo de Preto (pág. 115).

Torrente fusiona la ficción y la realidad dentro de la ficción que supone una novela. Y la fusión que se logra entre el escritor y su heterónimo y a la vez personaje es también perfecta, como a la hora de describir una sensación compartida que es, en cierto modo, única: “Mi mano, al abrir la puerta, temblaba del temblor de Néstor” (pág. 115), dice Uxío Preto, que está escribiendo *Aquilina o la Flauta de Pan* junto a Néstor Pereyra, ante la llegada de Rula. Lo que parece que sucede en el mundo real de los personajes, acontece en realidad en la imaginación de Uxío Preto, que a su vez finge que es todo fruto de las ocurrencias de Néstor Pereyra mientras está escribiendo. Si Rula ha aparecido por la puerta, es porque en realidad así se le ha ocurrido a Uxío Preto: “Y sin más preámbulos [Rula] mostró el paquetito, que lo traía medio escondido y preguntó por la cocina. “De lo del té me encargo yo. Un té no lo sabe preparar cualquier soltero solitario (la hubiera interrumpido para decirle que solitario y soltero significan lo mismo,

pero no quise hacerle a Néstor semejante faena). La preparación del té es un arte difícil” (págs. 115-116). Así pues, Néstor Pereyra es una figura artificiosa, tan solo un símbolo de la conciencia de Uxío Preto inventada por él mismo, pues toda la narración pasa por la imaginación de Preto. Cuando éste y Néstor escuchan la precisión y solvencia con las que Rula explica la preparación del té, Preto cree que se ha documentado para ello en algún libro de consulta; sin embargo afirma que “ese pensamiento, como otros que se me iban ocurriendo, no lo comuniqué” (pág. 116). De esta manera, como se puede ver, los “pensamientos” de Uxío Preto en el fondo no son tales, sino ocurrencias e invenciones disfrazadas de aquello. Sólo él es quien decide y quien descarta la materia novelesca. La fuerza de su imaginación tiene la potestad de convertir la ficción en realidad:

Olvidé a Néstor, pero, cuando mi cabeza se halló más holgada, lo recordé y empezó a preocuparme su ausencia o, al menos, su silencio. Despertaba de noche, creía haberlo escuchado, buscaba en las oscuridades la huella de su paso o una silueta blanca con su contorno. Temí que el episodio de Rula lo hubiera desintegrado como persona imaginaria, que hubieran regresado a mi ser sus componentes: los busqué en mí mismo, inútilmente, y no lograba entender las razones por las que esas construcciones espirituales de tan extraña consistencia se rigen por leyes tan desgraciadamente desconocidas o insuficientemente conjeturadas que nos impiden cualquier clase de acción o intento de remedio, aunque no sea más que el mero ponerse a gritar en lo interno de uno mismo: “¡Néstor, Néstor!”, como quien grita dentro de una casa vacía e inmensa por cuyas estancias resbala nuestra voz hacia el silencio, sin otra respuesta a veces que ese reloj remoto en el espacio, campanadas casi muertas, aunque también lo sea en el tiempo, campanadas que llegan desde siglos lejanos (pág. 121).

Tal vez la falta de imaginación o la carencia de recursos para poder aplicarla producen en Uxío Preto un cierto vacío espiritual semejante a la sensación de soledad:

Una punzada en el corazón, o algo que parecía serlo, me advirtió de que el silencio o la ausencia de Néstor me habían dejado solo, y de que lo echaba de menos. No me atrevo a declarar que le hubiera tomado afecto, pero sí que me había acostumbrado a su compañía y que nuestras conversaciones habían actuado de acicate intelectual, aunque no deje de ser posible el que todos estos razonamientos fuesen cortinas de humo que ocultasen la verdadera realidad, aquella punzada en el corazón a la que podía dar el nombre de soledad (pág. 121).

El problema surge cuando el escritor desea inspirarse pero no encuentra la manera de hacerlo y la única respuesta que encuentra es el vacío y el silencio. Ello sucede porque

Néstor ya ha adquirido autonomía con respecto a Uxío Preto. Néstor desaparece de la imaginación de Preto cuando le resulta oportuno, al margen de que después le dé explicaciones a su creador: “Perdona que te haya abandonado, pero tenía que empaparme del Bosco [...] El Bosco es el gran maestro de los que escriben como yo, es decir, de muy pocos. Posee el secreto de la fantasía” (pág. 124). En este caso, por ejemplo, Néstor Pereyra se ha ausentado en busca de las iluminaciones necesarias para poder escribir *Aquilina o la Flauta de Pan*; y por lo que parece esa experiencia le ha beneficiado para, al menos, descubrir el procedimiento de la imaginación, tan útil para poder escribir una novela fantástica como la suya: “Todo consiste en desplazar, de su contexto, realidades de distinta naturaleza y reunir las en un contexto nuevo” (págs. 124-125). Es fácil adivinar que esta idea de Pereyra coincide con el concepto que Torrente tiene de lo imaginativo.

En algunas ocasiones da la sensación que Uxío Preto cree con más firmeza en la existencia de su heterónimo o figura desdoblada que en sí mismo. Si en algún momento Preto refuerza su frecuente identidad en crisis, es cuando se percata de que Néstor Pereyra supone una dualidad de sí mismo que resulta proyectada, o al menos objetivada hacia el exterior con ayuda de su imaginación. Esta idea se plasma muy bien cuando Uxío Preto y Néstor Pereyra se dan cuenta de la belleza y de la sensualidad de los muslos de una mujer mientras está estudiando: “[...] escuché esa respiración que jadea contra la incertidumbre; ¡en ese interior mío, diablo, al que no concedo existencia, al que no considero un espacio, menos aún el adecuado para que por él transcurra Néstor Pereyra! Sin embargo era el único posible” (pág. 125).

Parece, pues, que sólo Uxío Preto se siente vivo, o real, con la inconsciente ayuda de Néstor Pereyra. Como éste último reconoce, las palabras de Preto para escribir la novela coinciden con las imágenes que Pereyra tiene de la misma, tal vez porque Pereyra es como un hemisferio del cerebro de Preto posiblemente apto para ejecutar con eficacia esa especialidad.

Por esa razón, a Uxío Preto le supone cierta angustia invocar a Néstor Pereyra y no encontrarlo. Sólo en esos momentos es cuando reconsidera la naturaleza de su personaje y la sustancia de sus relaciones con él; y es entonces cuando surge la posibilidad de que Néstor Pereyra sea un personaje que se aparece únicamente en sus sueños (pág. 129). El capítulo Gamma, en el que Uxío Preto cuenta la invención de su personaje o heterónimo

Néstor Pereyra y la escritura de ambos de *Aquilina y la flauta de Pan*, termina reforzando de manera aparente la idea del sueño, pero en realidad es un espejismo y las posibilidades de interpretación resultan, como tantas veces, abiertas: “¿Dónde estará Néstor Pereyra? “Los suspiros son aire y van al aire” Alguna noche creo que camina por ese lugar en que se engendran los sueños y pasa fugaz por el mío, pasa como una sombra apresurada o empujada por el viento. Pero no creo que sea él, sino sólo su recuerdo” (pág. 130). Como Pereyra es el fruto de la imaginación de Preto puede que haya desaparecido porque se ha terminado la historia, o bien la historia ha terminado porque con la desaparición de Pereyra aquélla se ha podido frustrar; entonces el personaje ya ha cumplido su función y no tiene sentido que siga estando presente. Por encima de cualquier hipótesis hay sólo una certeza: la historia termina con Pereyra desaparecido. Pero no debemos olvidar que *Yo no soy yo*, *evidentemente* es una metanovela, y que esa desaparición de Pereyra puede formar parte del final de la historia narrada en *Aquilina y la flauta de Pan*, que se inserta en el capítulo Gamma de la novela de Torrente. El juego, como siempre, es la única evidencia y el único elemento que explica cualquier dificultad.

En múltiples ocasiones se asocian las relaciones entre la realidad y la ficción con el tema de la identidad, y lo misterioso puede engarzarse con aspectos teológicos mediante lo satírico; por ejemplo, cuando Uxío Preto explica cómo Pedro Teotonio Viqueira “entró” en su vida y le envió las consabidas fotografías en las que aparece con un rostro distinto en cada una: “Dispongo en este momento de cuatro figuras distintas y un solo hombre verdadero” (pág. 176).

La ficción tiene el poder de construir la realidad a base de nombrarla, y también para imponerse a la realidad. Por ello en una de las cartas que escribe a Uxío Preto, Pedro Teotonio Viqueira le dice que “[...] Mi ciudad imaginaria, y sin embargo vivida, Alcázar de la Ribera, ya real para los dos, se me presentó en una sola visión ancha, completa, como una fotografía ampliada” (pág. 187), ciudad en la que luego acontecen sucesos del ámbito de lo extraordinario, como el hecho de que los personajes de la novela *La ciudad de los viernes inciertos* no saben cuándo es viernes en la realidad de la novela (págs. 188-189). La explicación que aporta la lógica a este suceso extraño radica en que tal hecho no puede desgajarse de la intrínseca naturaleza ficcional de aquello que Torrente nos cuenta. Además de todo ello, y a la vez que va imaginando cada espacio, Pedro Teotonio lo va describiendo y escribiendo: “Presté atención al convento de las monjas.

Es un edificio blanco, con celosías en las ventanas, un portón grande y, muy cerca, la entrada de la capilla [...]” (pág. 187).

La concepción del tiempo dentro de la realidad novelesca nos habla también de las relaciones existentes entre realidad y ficción, al tiempo que nos da una pista de la visión que ocupa este tema dentro de la poética de Torrente, detallada en una de las misivas de Pedro Teotonio Viqueira enviadas a Uxío Preto:

El chorro del estanque era tan uniforme que más parecía participar en la quietud del ámbito que de la movilidad del agua, y su rumor, al brotar de un chorro inmóvil, lo parecía también, con esa sensación de eternidad que da el ruido uniforme e inalterado. Pero esta sensación se desvaneció al surgir en el bosque el canto del ruiseñor [...] que me restituyó al tiempo, inexorable al darme su medida. Dicho de otra manera y sin exagerar, sería como haber entrado en lo irreal y como si el pájaro me hubiera devuelto a la realidad. No deja de ser posible que haya salido perdiendo. Si mantenerse en la realidad tiene ciertas ventajas, escapar de ella no deja de ser atractivo como aventura, si bien teniendo en cuenta que cuando llamo “irreal” a lo “otro” me inclino por un modo vulgar, aunque claro, de expresarme, ya que, como bien sabes, para mí no existe lo irreal, sino otras caras de lo real para cuyas percepciones no nos sirven los sentidos (pág. 193).

De nuevo se nos ofrece una visión de la identidad sustentada en un soporte con una naturaleza, si no múltiple, al menos dual, que acusa inclinaciones contradictorias. Mientras, Pedro Teotonio continúa relatando su experiencia a Preto:

En cualquier caso, mi tránsito no fue completo, pues si la mitad de mi espíritu se deja llevar por aquella acumulación de arpegios ascendentes hasta cimas insuperables o descendentes hasta gravedades difíciles, la otra permanecía fiel, y en éxtasis, a la quietud del chorro y de su música insistente, sin perder ni un solo instante la conciencia de que “esto”, el chorro inmóvil, el inmóvil rumor, era más misterioso que “lo otro”. [...] Me distrajo un ruido, regresé sin transición al tiempo y al espacio usuales. Se había abierto una puerta, se había añadido una más a las circundantes oscuridades. El sillón en que me hallaba sentado se acogía a una sombra, de modo que no me movió el miedo a que me descubrieran. Fui sólo un hombre atento entre tantas quietudes. Así esperé. Pasaron unos instantes: de las inciertas dimensiones del instante creo haberte dicho lo necesario y experimentar el tiempo como realidad infinita es salirse de él por la otra puerta (pág. 193).

Y, por último, esta experiencia le empuja a Pedro Teotonio a dilucidar una reflexión entre filosófica y poética:

Cuando se espera, el tiempo se suspende. Yo esperé. ¿Poco, mucho? No sé. Lo que pasó cupo en aquella noche, pero no te podría decir si antes de la madrugada, aunque en aquélla bien pudiera repetirse la primera madrugada del mundo (pág. 193).

Como puede verse, el tiempo no es un elemento estático, sino bastante aperturista y maleable, y de ahí el tratamiento fantástico con que Torrente lo utiliza. Dicho tratamiento viene dado por una concepción relativista del mismo que permite hablar, por ejemplo, de esas “inciertas dimensiones del instante” a la vez que se duda de su naturaleza “infinita” o que en una madrugada se repita “la primera madrugada del mundo”. Vuelve a insistir Torrente -valiéndose esta vez de la voz de Pedro Teotonio Viqueira- en la idea de que lo irreal o lo fantástico no es algo que no exista, sino que es una cara más del complejo universo que define lo que es la realidad, aunque no pueda aprehenderse por la vía de los sentidos. Si en un principio Pedro Teotonio Viqueira le describe a Preto la experiencia de un tránsito de un mundo irreal a la realidad, finalmente le hace saber que tal movimiento ha sido sólo parcial. Pero lo que resulta indudable es que ese lado oscuro de la realidad goza para él de más atracción e interés. Y la fuente de la que procede esa atención hay que buscarla en el “misterio”. Y ese misterio suele materializarse a través de una sombra, elemento recurrente en la narrativa de Torrente como factor introductorio o desencadenante del hecho fantástico. Y también la sombra es un elemento que permite una cierta seguridad de movimientos. Sólo en lo oscuro y lo ambiguo encuentran tantas veces reposo los personajes de Torrente.

Gracias al poder de la ficción se consigue también una permanente actualización de los acontecimientos de la narración, que en su incorporación a esa narración en marcha se establece, fundamentalmente, mediante dos procedimientos. El primero de ellos vendría dado a través de las apelaciones que se hacen escritor y personaje y que rompen el ritmo interno en el que transcurren los hechos narrativos: “De pronto empezó a hablar no con naturalidad, sino como si cantara. Sus primeras palabras no las pude escuchar a causa del ruseñor, pero de pronto el avecilla acordó enmudecer, y llegaron a mí unos versos conocidos, caramba Preto, no te caigas del susto” (pág. 194). El segundo proceso, que no exige que se excluya dentro del mismo el cumplimiento del primero, quedaría determinado cuando alguno de los personajes hace un repaso o reconsideración de todo el material narrativo utilizado hasta ese momento para evaluarlo:

Querido Uxío, todo lo que hasta el momento te llevo descrito o insinuado puede explicarse racionalmente, incluidos los efectos del silencio de la noche, de la luna, y de los cantos contrapuestos del chorro y del ruiseñor. En un ambiente así, la aparición de una mujer velada no deja de ser lógica, e incluso necesaria. Y si al final de todo esto resultase ser la luna, Diana misma, pues, mira, no sería difícil hallar razones para explicarlo. Lo que no entiendo es por qué una mujer así de aparatosa, en un ambiente tan poético, sale de casa a deshora para recitar la “Sonatina” ante un auditorio de cipreses impávidos, y tal vez soñolientos. Confío en que hallarás motivos para que siga investigando en este lugar contradictorio. Los admito de antemano, porque estoy decidido a seguir adelante. No obstante, en la terraza ya no quedaba nada que hacer porque asomaba el alba, porque enmudeció definitivamente el ruiseñor; porque, de pronto, me atrajeron los rosas azulados que flotaban en el horizonte de la mar. Me fui (pág. 194).

En este mismo fragmento queda patente el paso de un nivel de realidad narrativa a otro, al tiempo que la interrupción explícita que supone en la narración para pasar a otro nivel de realidad conlleva el cumplimiento del primer procedimiento anteriormente expuesto. Podemos observar una mezcla y fusión (y confusión) de esos dos niveles narrativos: el que incluye los comentarios que hace Pedro Teotonio Viqueira sobre la narración de Uxío Preto, y el que cuenta el papel que cumple el propio Pedro Teotonio como personaje dentro de la narración de Preto: “Me fui”.

Estos procedimientos sirven también para ejemplificar el tránsito del nivel de la ficción dentro de la ficción, o novela dentro de la novela, al nivel de realidad de los personajes cuando dejan de escribir, aunque todo ello forme parte de la novela de Torrente y en eso consista el juego que *Yo no soy yo, evidentemente* nos propone.

Todo aquello que no tenga presencia física no es menos real aunque ocupe una posición ambigua dentro de los límites entre realidad y fantasía, como sucede con el escenario físico –que a pesar de ser físico, “no existe”- en el que se desarrolla la acción planteada en “El breve capítulo sigma”, que se caracteriza por una luz difusa envuelta en un círculo de sombras. No se puede determinar el origen de las sombras y también se desconoce si la luz procede de alguna parte, o si es “sólo luz por sí misma, milagro” (pág. 257). Tampoco se sabe qué pueden contener las sombras: “puede que nada, puede también que el universo entero, con sus gentes, sus ciudades y sus mares; con sus soles, sus estrellas y sus lunas” (pág. 257). Del mismo modo se nos advierte que el cuerpo de la mujer que está en el escenario “no es consistente: puede ser el de alguien que se sueña a sí mismo” (pág. 257). El juego con las luces y las sombras también puede situarse en el

contexto de las ambiguas fronteras entre el sueño y la realidad (pág. 257).

Como ya hemos observado en alguna ocasión anterior, el poder de la ficción permite que se vaya convirtiendo en real todo aquello que van imaginando los personajes (págs. 269-270). El poder de la ficción es de tal magnitud y está tan asumida por la voz narrativa que las desapariciones de Nicole, Leticia y el café pueden sentirse como algo casi físico (pág. 272).

También hemos comentado ya la conciencia que tienen los personajes de saberse tratados como figuras de ficción. Dentro de la también referida dramatización que acontece en el “Capítulo Sigma” sucede la confusión de Froilán y Melitón. Uxío Preto concluye que Nicole es un personaje inservible en toda la historia; y Leticia cree que Froilán (¿o quizá Melitón?) encontró a Nicole (pág. 281).

El asunto de la dificultad de trazar una limitación precisa que divida los campos de la realidad y la ficción enlaza con el tema del sueño cuando tienen lugar los desvanecimientos de Uxío Preto y de Leticia. Ésta última se siente como un personaje literario que ha sido moldeado por un escritor como Froilán, y también es consciente de que Nicole es un personaje literario. Uxío entonces le pregunta a Leticia: “¿Dónde estás? ¿Por qué estás aquí? ¿Y quién soy yo? ¿Por qué respondes a mis preguntas? Nada de lo que te rodea es real, y es probable que yo tampoco lo sea” (pág. 281). Pese a las provocaciones de Preto bajo la excusa del cuestionamiento de la realidad de su propia identidad, no consigue que Leticia dude de la realidad de la suya, si bien no descarta que todo se trate del fruto de un sueño y que Uxío Preto forme parte de él (pág. 281). Leticia sospecha que Uxío Preto puede ser también Froilán Fiz debido al parecido físico de ambos, para encontrarse después con la ambigua objeción de Uxío Preto: “Son cosas de los sueños” (pág. 282). De este modo se mezclan las luces y las sombras, la realidad y la ficción, hasta formar entre todo una única amalgama confusa. Lo único que queda para encontrar una clarificación, o quizá para ahondar aún más en la confusión, son las palabras; sin duda, eso sí, lo más importante.

9.5. LO FANTÁSTICO Y LO EXTRAORDINARIO

Muchos de los aspectos pertenecientes al ámbito de lo fantástico que se muestran en *Yo no soy yo*, evidentemente afectan a la especial concepción del tiempo que aparece,

como más adelante desarrollaremos, en *La ciudad de los viernes inciertos* de Pedro Teotonio Viqueira. Y esa fantasía del tiempo viene determinada, sobre todo, por la circularidad con la que tal tiempo se caracteriza, frente a la linealidad que define al tiempo convencional y ordinario. Y a su vez, la circularidad del tiempo conlleva la sucesión de acontecimientos del ámbito de lo extraordinario que en tal peculiar concepción temporal encuentran la explicación de su enigmática naturaleza.

En el caso de Torrente, no es sencillo en ocasiones trazar los límites que separan a una y otra categoría de lo fantástico, y así la materia imaginaria puede situarse en un espacio fronterizo de tales categorías, como lo fantástico extraordinario, en el que podemos encontrar una explicación racional a un fenómeno imaginario, aunque no sea en primera instancia. Un ejemplo de ello podemos observarlo cuando María Elena lleva a Uxío Preto a un café lleno de dioses después de haber encontrado al escritor, como suele ser habitual en él, sumido en la ambigüedad y el misterio: “Ella me adivinó, más que verme, en las sombras [...]” (pág. 83). Tales dioses son presentados, sin embargo, de manera desmitificada y mostrando pasiones humanas como la sexualidad (pág. 84). Si hemos decidido enmarcar el encuentro de Uxío Preto dentro de lo fantástico-extraordinario es porque los actores principales que viven tal suceso –Uxío Preto y María Elena- son dos entes de ficción de los que además, en el caso de Preto, se duda de su existencia; y en el caso de María Elena, si al final es demostrado que el primero no existe, el segundo dejaría también de tener sentido pues se supone que tanto ella como todo lo que enmarca el capítulo Gamma es fruto de la invención del supuesto escritor. Todo ello impide una base realista que podría servir para explicar un hecho extraordinario, y que por carecer de ella lo acerca a lo fantástico-extraordinario, sin que tampoco pueda encuadrarse de manera absoluta en lo fantástico puesto que todo lo que sucede se inserta en una metanovela, y en la metaficción –que, a pesar del término, lleva implícita una referencia a un nivel externo de la ficción, que sería la novela como objeto real- toda fantasía encuentra su resolución racional.

Sí pueden encuadrarse de manera plena dentro de lo extraordinario fenómenos como el del obispo del convento de Alcázar de la Ribera, que gracias a una “papilla misteriosa” preparada por una de las monjas “dejó de morir, aunque no mejoraba, sino que se quedó entre la vida y la muerte un poco ido de espíritu y memoria [...] como que a veces decía que era papa, y, otras, monaguillo [...] Así pasó mucho tiempo, dos o tres

generaciones de monjas, quizá más” (pág. 188). La explicación a este acontecimiento extraordinario la hallamos de nuevo en la metaliteratura: se trata de una invención de Pedro Teotonio Viqueira para insertarla en *La ciudad de los viernes inciertos*. Pero tal fenómeno sólo es extraordinario en cuanto a que “puede explicarse”, ya que en su naturaleza es plenamente fantástico porque se halla en un nivel ficcional profundo, por centrarse en un personaje que ha sido inventado por otros tres (Torrente Ballester, Uxío Preto, Pedro Teotonio Viqueira).

El personaje del obispo se encuentra en un tercer nivel ficcional –invención de Torrente + invención de Uxío Preto + invención de Pedro Teotonio- un nivel más profundo que el de Pedro Teotonio –invención de Torrente + invención de Uxío Preto- y dos niveles más que el de Uxío Preto –invención de Torrente-. Cuanto más profundo sea el nivel en el que el personaje se sitúe más se acercará el fenómeno que aquél protagonice a lo fantástico, pues más se alejará de la referencia realista básica que se halla en el primer nivel.

Por estos mismos motivos, hallarán una explicación en la metaficción sucesos del ámbito de lo extraordinario tales como la sensación de ingravidez corporal de Pedro Teotonio Viqueira cuando visita el Palacio de la Marquesa –no podemos olvidar que se trata de una narración en la que lo que Pedro Teotonio cuenta como vivencias en primera persona es lo que en realidad imagina para escribir *La ciudad de los viernes inciertos*, sumado al hecho de que Pedro Teotonio es una invención de Uxío Preto- junto a la presencia de sombras tenebrosas en la entrada del Palacio de la Marquesa:

Adiviné algunas puertas. Me aproximé a una de ellas. Arrancaba desde su umbral una escalera de piedra con pasamanos, por la que ascendí, más que osada, inconscientemente, aventurándome en lo oscuro y en lo desierto. No me sentía atraído, sino empujado. Me pregunté por quién, y la respuesta que surgió de las tinieblas fue: “¡Por tu sombra!” Absurdo, ¿verdad? Había quedado fuera. Lo comprendí en seguida, al tiempo que otra vez me sentía compelido al ascenso, no sé por qué manos de céfiro que mi razón (disparatando) había inventado para tranquilizarme el temor. La sombra se desvanece entre las sombras, pero *algo* me seguía. ¿Acaso me perseguía? ¿Y no sería que ese algo o alguien me vigilaba? No escuchaba mis pasos [...] aunque sí las pisadas, un poco retrasadas de las mías, de mi perseguidor. Así empecé a recorrer pasillos y crujías, salones y sobrados, con la sensación cada vez más firme de haber entrado en lo confuso, en lo vacío y en lo circularmente interminable: dos vueltas, tres, quién sabe cuántas, y la convicción cada vez más segura de no estar solo (pág. 195).

Como siempre sucede en las novelas de Torrente, la presencia de oscuridad crea indeterminación y ambigüedad espacial. Estamos ante el Palacio de la Marquesa pero podríamos encontrarnos ante cualquier otro escenario real o ficticio. Basta con imaginarlo. Y al tratarse de un espacio inventado, éste se desarrolla dentro de una gran libertad susceptible a lo fantástico, y por ello las paredes se mueven:

Por alguna rendija de ventana, por algún enrejado de maderas, entraban retazos de luna que sólo me servían para agrandar las sombras, para que se perdieran en la nada los límites de los espacios. Estaba en el Palacio de la Marquesa como podía estar en un desierto imaginario, en la oscuridad sombría de un recuerdo. Mi mano a veces creía rozar un mueble, un cortinaje, un quicio, pero al alargarse para tocarlos, los perdía o huían. ¿Puedes imaginar lo que se siente cuando vas a tocar una pared, y la pared escapa? Una multitud de soluciones innecesarias ocupaban, simultáneas, el lugar del espanto y lo ahuyentaban. Ante todo, la contraria de la impresión de mis sentidos, el que mis manos no tropezasen con nada, el que a mí mismo no se me hubiera interpuesto ningún obstáculo, no quería decir que en el palacio no los hubiese, sino sencillamente que, por su disposición, no interrumpían mi camino ni el del que me seguía, cada vez más cerca de mí, como que a veces temía recibir en mi nuca su aliento (pág. 195).

Torrente da un paso más en la libertad espacial de aquello que imagina, ya que desaparece el suelo sobre el que pisa Pedro Teotonio y surge la ingravidez corporal antes mencionada:

Pero asimismo la prolongación al infinito de mi sensación primera: nada tocaba, nada me entorpecía porque no había nada, y si mis pies no sentían la tierra que pisaban era porque no había tierra, porque iba caminando por un camino estelar, por el espacio tenebroso entre estrella y estrella apagadas [...] (pág. 195).

Sin embargo, las sombras conceden indeterminación y libertad espacial al escenario en que aparecen. Por eso Pedro Teotonio Viqueira puede encontrarse, indistintamente, tanto en el Palacio de la Marquesa, como en un desierto imaginario o en la también sombría oscuridad de un recuerdo.

El imaginario pueblo Alcázar de la Ribera no aparece, lógicamente, en los mapas, y así se lo hace saber Uxío Preto a Pedro Teotonio Viqueira (pág. 198). Otro tanto sucedía con Castroforte del Baralla, de *La saga/ fuga de JB*.

Si en un momento dado Preto concede a tal pueblo una apariencia y una sensación de

realidad y juega a imaginarlo localizado en algún lugar concreto porque encuentra verosímil el relato de Pedro Teotonio de los hechos fantásticos que en Alcázar de la Ribera acontecen, de manera posterior puede cambiar el rumbo de su parecer e imaginarlo en un lugar totalmente impreciso. La libertad de localización de los territorios imaginarios es lo que le permite escoger entre cualquiera de las dos posibilidades pues, como es lógico, sería impensable elegir si se tratara de un lugar real.

También pertenece a lo extraordinario el proceso que experimenta Ute –de quien sabremos posteriormente que es una princesa- para “recobrar su aura”, del que es testigo Pedro Teotonio y que recoge en su narración aparecida en el capítulo zeta, para hacer partícipe a Uxío Preto del mismo de manera posterior:

Ute tiraba ya de la manga de mi chaqueta [...] La operación de recobrar el aura no requirió de ritos ni ceremonias. Entró delante de mí, pasó al otro lado del mostrador, y, al volverse, ya el aura la envolvía: no como las coronas de los santos, sino como una mandorla, una especie de emanación de su cuerpo, imperceptible a los sentidos, sólo accesible al espíritu, aunque quizás a través de algo que sospechaba la vista. No quiero decir con esto que el aura fuese visible, sino que, al cerrar los ojos, dejaba de percibirse. Bueno. Me estoy metiendo en un lío al intentar explicarte lo inexplicable, o describirte lo indescriptible. Créeme bajo palabra: Ute, instalada en su tienda como una bruja en su cueva, emite una especie de efluvio que he denominado aura y mandorla, no porque lo sean, sino porque son las únicas realidades a las que puedo referirme, aunque, como sabes, ni el aura de los santos ni las mandorlas son tampoco perceptibles en tanto realidades, sino figuras convencionales en que se simboliza una realidad sospechada (pág. 208).

De nuevo la explicación de este fenómeno la tenemos en que únicamente se trata de una operación mental de Uxío Preto –valiéndose de la intermediación de Pedro Teotonio- para imaginar una escena concreta que ha de insertarse dentro de *La ciudad de los viernes inciertos*.

Un último ejemplo tomado de *Yo no soy yo, evidentemente* que queremos encuadrar dentro de lo extraordinario es un fragmento que, como en el anterior que hacía referencia a la inexistencia en los mapas de Alcázar de la Ribera, nos remite de nuevo a *La saga/fuga de J.B.* Cuando los investigadores están comentando *La ciudad de los viernes inciertos* con el objetivo de avanzar en sus pesquisas, se centran en un personaje innominado –de nuevo la ambigüedad y lo enigmático- de manos que se mueven solas con tal autonomía de su cuerpo que incluso están separadas del mismo. Ivonne piensa

que son las de Úrsula. (pág. 250). El recuerdo de José Bastida, a quien le sucedía el mismo fenómeno, se hace inevitable.

Cuando Ivonne le pregunta a Úrsula por el profesor de francés que perseguía el tarot que aparece en *La ciudad de los viernes inciertos*, ésta le dice que jamás ha existido, pues sólo se trata de una invención de Uxío Preto. La casa de Úrsula se asemeja para Ivonne a la de María Elena descrita por Uxío Preto en el “Capítulo Gamma”. Cuando Úrsula le presenta a Karol, su esposo, Ivonne tiene la sensación de que es un personaje inventado por Uxío Preto, aunque como siempre, al final, se siente incapaz de resolver su duda: “De pie, alto y fuerte, el cabello de un rubio casi blanco, me recordó, no sé por qué al protagonista de “La ciudad de los viernes inciertos”, ese personaje que puede ser Pedro Teotonio, pero que también puede no serlo y que probablemente no lo es” (pág. 250).

Si hemos comprobado que el espacio, como en el que se sitúa el imaginario Alcázar de la Ribera, es susceptible de ser tratado bajo una perspectiva de lo fantástico, el tiempo es también un elemento que en *Yo no soy yo, evidentemente* aparece tratado en muchas ocasiones desde la fantasía. Como ya apuntamos anteriormente, el tratamiento fantástico que se hace del tiempo se relaciona con la consideración de su duración de una manera circular en lugar de lineal, que sería lo convencional y ordinario.

Es por tanto esa manipulación consciente de su naturaleza lo que le convierte en un elemento de estudio para nuestro trabajo. Cuando Pedro Teotonio se encuentra narrando la historia del obispo que deja de morir gracias a la papilla milagrosa, siente una curiosa revelación en la que están implicados de manera equitativa el tiempo y el espacio y en la que se establece una relación de interdependencia entre ambos elementos:

El tiempo comienza a bifurcarse, de eso me di cuenta al advertir un desfase, una falta de coincidencia, entre el movimiento de mi reloj y el de la realidad, no exactamente quieta, sino desperezándose lenta como una galaxia que evoluciona, diríase que desganada, hacia una estrella ignota todavía, tal vez inexistente. Y esta sensación, que fue enseguida convicción, me sacó del convento, y me zambulló de repente, sin darme tiempo a pensarlo, pero tampoco contra mi voluntad profunda, en la mitad de nuestro pueblo, que por alguna razón no averiguada aún, comienza a parecerme lo suficientemente real como para que yo piense en él, me agarre a él como a lo único evidente y táctil, pero, además, razonable, conforme con los datos de los sentidos y con las exigencias de la lógica; o como más cierto al menos que esta situación ilusoria en que me hallaba (pág. 188).

La falta de concordancia entre el tiempo objetivo y un tiempo subjetivo tiene la potestad para quien afecta ese desfase -en este caso Pedro Teotonio Viqueira- de trasladarle a un espacio físico diferente de donde se encontraba. Una vez más, tampoco se aclara si en esa traslación interviene del todo o no la voluntad de quien cambia de escenario -“sin darme tiempo a pensarlo, pero tampoco contra mi voluntad profunda”-, pero lo que sí parece quedar claro es que el cambio de escenario motiva que el lugar de destino -el imaginario pueblo Alcázar de la Ribera- aparezca ahora reforzado en su realismo.

El tiempo en Alcázar de la Ribera no discurre de manera natural ni tampoco hacia delante. O puede ir, indistintamente, hacia delante o hacia atrás, mediante saltos en unas ocasiones y mediante rodeos en otras. No sigue el orden convencional de los días de la semana, y además, la duración de unos días discurre de manera más rápida que de otros. Y nunca se sabe cuando es viernes hasta que el Director de la banda municipal lo declara de manera pública. Paradójicamente, fuera de Alcázar de la Ribera, el tiempo sumiría a los personajes en el desconcierto, tal vez porque imaginan que en otros lugares ese discurrir se tornaría lógico y convencional. La única certeza es que dentro de Alcázar de la Ribera el tiempo lleva a los personajes a la repetición del 14 de marzo de 1910, un día que en su momento fue dichoso para las vidas de los lugareños del pueblo y que, por tanto, ellos esperan que se repita para convertir Alcázar de la Ribera en un lugar de fiesta con música y fuegos artificiales.

Como sucedía con el ejemplo anteriormente citado con el personaje del obispo inventado por Pedro Teotonio, la peculiaridad del tiempo y del espacio de Alcázar de la Ribera habría que integrarla en lo fantástico, al ser una ciudad de una novela -*La ciudad de los viernes inciertos*- dentro de otra -*Yo no soy yo, evidentemente*-. El referente realista primero en el que se encontraría una explicación a la peculiar situación de Alcázar de la Ribera está entonces en dos niveles ficcionales más alejado -*Yo no soy yo, evidentemente* + *La ciudad de los viernes inciertos*- para que pueda resultar posible incluir este fenómeno en lo extraordinario. De modo que podríamos hablar de que todo lo que concierne a las invenciones literarias de Uxío Preto pertenece a lo extraordinario por la naturaleza metaliteraria de *Yo no soy yo, evidentemente* y que lo que inventa y escribe Pedro Teotonio Viqueira en *La ciudad de los viernes inciertos* pertenece a lo fantástico por ser todo una doble invención: la de Uxío Preto que está a su vez inventado

por Torrente.

Pedro Teotonio Viqueira acude a Ute para que, con ayuda del tarot, le resuelva ciertos aspectos de aquel enigmático 14 de marzo (págs. 212-213). De manera metafórica, recurre a este procedimiento mágico que simboliza el ahondamiento y la búsqueda del escritor de aquellos aspectos de su novela que todavía desconoce y quiere encontrar.

Como a Torrente siempre le importó que hasta la más libérrima de las fantasías en sus novelas estuviese acotada por la verosimilitud, *Yo no soy yo, evidentemente* no es tampoco una excepción en ese sentido, y de nuevo la reivindica. Por ejemplo, Pedro Teotonio es partidario de cambiar el nombre del personaje de doña Lola, a quien responsabiliza de todos los problemas relativos al tiempo y a los viernes en Alcázar de la Ribera, porque no lo encuentra verosímil para una mujer que recita versos de Rubén Darío disfrazada de Antígona, puesto que “Doña Lola es el resumen de la vida corriente, y esto en que estamos metidos no lo es” (pág. 214). Pedro Teotonio busca la verosimilitud pero al mismo tiempo es partidario de la fantasía por su condición de escritor. Ute, más realista y partidaria del destino que de la fantasía, piensa, en cambio que hay que “[...] aceptar la realidad como viene, porque es muy difícil cambiarla” y que “[...] La realidad no es como las novelas de caballerías, y, a veces, falla el caballero” (pág. 214).

El director de la banda municipal le advierte a Pedro Teotonio que una emisora de radio desordenaría el “orden circular” que supone el discurrir temporal en Alcázar de la Ribera y que tanto trabajo costó establecer de esa manera (pág. 217). Ese orden es circular porque da vueltas alrededor de aquella mítica fecha del 14 de marzo de 1910, que ya sucedió y volvió en una ocasión posteriormente, y que volverá a repetirse de manera indefinida. El director de la banda municipal le advierte a Pedro Teotonio que depende de su condición de poeta el que se repita de nuevo aquel 14 de marzo. Y si Pedro Teotonio se encuentra en Alcázar de la Ribera por casualidad –“lo mismo podía haber ido a Almuñécar o a Marbella”–, para el director de la banda municipal la llegada de Pedro Teotonio al enigmático pueblo es una señal del destino.

La famosa misión que se encomienda a Pedro Teotonio consiste en que engendre una niña el huidizo día del 14 de marzo con la hija del Director de la banda municipal. Esa niña continuaría la tradición de recitar a Rubén Darío durante un culto, puesto que se cuenta que la engendrada el primer 14 de marzo de 1910 fue hija del mismísimo Rubén

Darío. El director de la banda tuvo una hija el 14 de marzo, Ute –que podría ser a la vez la marquesa y la quinta-, después de haber mantenido relaciones con la hija de Rubén Darío y, en el presente de la novela, le llega el turno a Pedro Teotonio de tener una hija con la del Director de la banda municipal. Se trata, pues, de la repetición de un ritual para favorecer la vuelta del mítico 14 de marzo de 1910. De ahí la circularidad del tiempo fantástico, en el que intervienen además elementos legendarios y míticos, como puede verse. Y si Pedro Teotonio fracasa en su misión el pueblo de Alcázar de la Ribera continuaría dando vueltas alrededor del 14 de marzo sin llegar a él, a la espera de que otro poeta pueda ejecutar con eficacia la misión en el futuro.

Vivir en un tiempo en espiral en lugar de hacerlo en un tiempo lineal convierte a Pedro Teotonio en contemporáneo de Pío XI y del Mariscal Rommel, si bien, como dice Uxío Preto “[...] estas paradojas pueda vivirlas cualquiera con un poco de imaginación” (pág. 225). También Uxío Preto confiesa haber sido contemporáneo al mismo tiempo de Atahualpa Yupanqui y del cardenal Cammbacères. Así le advierte Uxío Preto a Pedro Teotonio acerca de los anacronismos históricos pero posibles gracias al uso de la fantasía:

Nada te impide inventar una comedia en la que Napoleón enseñe a Julio César a jugar al ajedrez: sería el suyo un tiempo lineal, salvo si la terminas con la misma partida, y las mismas palabras, dando a entender que todo lo que acaba de suceder volverá como repetición inacabable; será entonces un tiempo circular o cíclico, en el que algunos creen, aunque tan distanciados unos ciclos de otros que en vez de círculos los tiempos nos parecerán líneas rectas. Pero lo tuyo es distinto, es un tiempo de visible e imprevisible vaivén. Si lo cortamos por un plano secante la figura que resulte será una espiral, no sé aún si de secciones circulares o elípticas, pero, de momento, da lo mismo. La espiral es la representación más exacta de la vorágine, en espiral se mueven los ciclones, y tiene la ventaja de que, si la situas en un plano inclinado (Alcázar de la Ribera lo es) puedes deslizarte por ella como por un tobogán para caer directamente en los brazos de esa doncella que te espera un catorce de marzo incierto (pág. 225).

Esa concepción circular del tiempo, posiblemente reducida a la unidad, sería una idea próxima a la del Paraíso, por ser el espacio del no-tiempo:

Imaginemos en un principio una curva amplia, de enorme radio, nada menos que un viernes cada año. A la curva siguiente le corresponde un viernes cada mes, y, a la otra, uno cada semana. Conforme el radio mengua, los viernes se van aproximando, y, reducidos, a tiempo, se amontonan unos encima de

otros, hasta el momento inefable en que todos los días son viernes, en que se vive un viernes interminable y veloz, como un caballo embridado que corriera sin moverse. A esta paradoja de dinamismo y quietud podríamos llamar Paraíso, y puede ser su símbolo la susodicha doncella, aunque no sé por qué. Lo tuyo es esto, pero con modificaciones. Si el inventor del sistema fue ese hombrecillo de la batuta, debes felicitarlo de mi parte: lo tengo por un verdadero demiurgo (pág. 225).

Y también, precisamente, en esa temporalidad circular participará la convivencia anacrónica de figuras históricas. El tiempo –los viernes- no se repite como si fuera el repaso de una línea recta, sino que da vueltas sobre sí mismo en forma de espiral, como tantas veces sucede en la narrativa fantástica de Torrente:

Garibaldi forcejea, Rommel retrocede o avanza, la ley matemática de la espiral se interrumpe, vacila, retrocede, planea, recobra su camino, se fatiga, descansa. ¡Y todo por carecer de un poeta a mano, de un poeta probado en su virilidad que engendre, en una futura recitadora de programas modernistas, otra que la repita al infinito, si bien mediante intervenciones sucesivas de poetas homogéneos y de recitadoras equiparables. Genial. El sistema es tan cautivador que si alguna esperanza me queda de que te libres de Ute es porque la espiral, o la vorágine de los viernes, acabará por engullirte, por absorberte en su maelstrom de tiempo y verso. ¡Lástima que en el vórtice te aguarde un lecho semejante al conyugal por su escaso peligro, en que una doncella de faz inédita espera con anhelo el cumplimiento de una operación de resultado incierto! (págs. 225-226).

La clave de la circularidad es, por tanto, la repetición de los hechos. Pero por ser un tiempo de carácter fantástico, Uxío Preto se permite describirlo e interpretarlo con una gran libertad creativa, y por ello llega a asociarlo incluso a figuras matemáticas. Y además Uxío Preto describe esas imágenes con un grado tan intenso de lirismo que da lugar a la visualización de las mismas por parte del lector, que comienza a ver toboganes por donde deslizarse donde antes sólo había curvas y espirales. El tiempo –consistente en la repetición de los viernes- y el espacio –la sucesión de curvas y espirales- aparecen de nuevo interrelacionados hasta llegar al resultado final de una metáfora visual y antitética, y por ello en cierto modo con tendencia a lo fantástico: “un viernes interminable y veloz, como un caballo embridado que corriera sin moverse”.

El enigmático escenario en donde se encuentran luces y sombras y que sirve de introducción para la dramatización de la novela de Froilán Fiz, está también caracterizado por una temporalidad difusa: libre, y al mismo tiempo ambigua. Así lo

describe Uxío Preto: “El tiempo que transcurre tampoco es mensurable. Puede ser todo y ninguno” (pág. 257).

Las imágenes fantásticas pueden conducir también a aserciones metafísicas del mismo calado: “La respiración de la mujer sólo lo mide para ella, el único ser vivo en una ausencia de ser” (pág. 257). A partir de la sombra descrita en el escenario se crea una conciencia fantástica del tiempo y del espacio: “Sin embargo, y de repente, algo se mueve en las sombras, sombra también, que camina, y al caminar y moverse crea un espacio y un tiempo. Puede pensarse ya que hay un suelo que soporta lo que anda, y así mismo la silla en que se sienta la mujer: porque todo puede ser pensado, sin que exista” (pág. 257). En esta última parte Torrente deja de nuevo patente el abrumador poder de la imaginación.

Podemos observar argumentaciones que ponen en comunicación disciplinas tan distintas como la física y la especulación filosófica, barnizado todo ello, cómo no, por el tamiz de lo fantástico, que es la sustancia que aporta la poeticidad estilística necesaria:

Los pasos que, más que oírlos, se imaginan, nos libran de la angustia de aceptar que esa mujer se encuentre así, arrojada al espacio indefinido, sostenida en el vacío por una ausencia de fuerzas. No hay, sin embargo, que alarmarse. Lo más probable es que se trate de meras imágenes creadas por las palabras, no de otro mundo sometido a indescifrables leyes, a leyes aún desconocidas. Es la única razón por la que, de las sombras, puede salir todo lo imaginable (págs. 257-258).

Y como acabamos de ver, se pone de nuevo de manifiesto el poder de la palabra por encima de cualquier otro, pues permite crear todo lo que pueda imaginarse a partir de la nada, o como dice Uxío Preto, “de las sombras”.

La figura de Uxío Preto vuelve a ser tratada con ambigüedad. Pero el sarcasmo ahora se acentúa, porque se trata de un autorretrato si damos por válida la hipótesis de que el Capítulo Sigma en el que se inserta la novela de Froilán Fiz está escrito en realidad por el propio Preto y se vale del heterónimo de Froilán Fiz para enmascarar su identidad. Como siempre, se manifiesta a partir de una sombra. Incluso se le llega a asemejar con un caballo, y debido a la síntesis expresiva que busca el lenguaje dramático propio para la presentación de un escenario y la descripción de los personajes, esa semejanza queda reducida a una caricatura y potenciada al mismo tiempo que, paradójicamente, queda sumida en la ambigüedad y en el misterio:

Y lo que sale, sin hacerlo del todo, sino quedándose a media luz y a media sombra, es la figura alargada de Uxío Preto, vagamente vestido de inquisidor, con ropas amplias y oscuras, que, al removerse, van creando remolinos y rápidos tumultos, o caen en pliegues regulares cuando está quieto, y se confunden con la sombra cuando no salen de ella. Uxío Preto se cubre la cabeza con un capirote flácido, cuyo ángulo estrecho le llega hasta la cintura: un capirote que le enmarca la cara, un poco caballuna. Su aspecto es, en todo caso, exagerado: no es necesario semejante melodrama para meter miedo a una pobre mujer (pág. 258).

Como no podía ser de otra manera en el caso de Torrente, el disfraz con que Preto se mueve en un entorno de sombra que sirve para potenciar la ambigua intención del personaje, sumado a los efectos lingüísticos de la narración de carácter hiperbólico – remolinos, tumultos- y sarcástico –la cara “un poco caballuna”-, aportan una fantasicidad que puede insertarse en lo extraordinario, debido a lo minucioso de esa explicación lingüística y sarcástica, y a lo exagerado de los detalles.

9.6. ELEMENTOS LÚDICOS

Toda novela metaliteraria implica la inclusión en ella de elementos lúdicos que implícitamente piden la participación del lector, y en ese sentido *Yo no soy yo*, evidentemente no es una excepción. Uno de los temas más importantes que aparecen en la novela de Torrente, el de la identidad, es tratado en muchas ocasiones de forma lúdica y humorística.

Un ejemplo de ello lo tenemos en el famoso 14 de marzo, mientras en Alcázar de la Ribera reina la celebración por la llegada del día tan añorado. Ese mismo día Pedro Teotonio habrá de entrar en el palacio de la marquesa sin ser visto ni seguido por nadie. Pedro Teotonio deberá disfrazarse con el sombrero y el traje del profesor de francés de la marquesa para fingir su identidad, puesto que con él comparte estatura y peso. Por ello, con mucha razón siente Pedro Teotonio que su destino personal depende de su manera de ponerse un sombrero (pág. 242).

Por otra parte, los asuntos de la desmitificación de la Historia y la mezcla de la realidad con la ficción también están tratados de forma lúdica. Por ejemplo, Karol le confiesa a Ivonne que los retratos que aparecen colgados en su casa no pertenecen a sus

antepasados, sino que los compró junto con su mujer porque a ambos les permitía “inventar algo” (pág. 253). Aunque algunos de esos retratos puedan ciertamente semejarse a sus antepasados, cuando alguien les pregunta a quién pertenecen, la contestación de Karol toma el siguiente cariz ambiguo:

[...] nuestra respuesta es siempre vaga. Gente de otro mundo, de otro tiempo, sí. Con sus nombres, con sus biografías, pero sin relación con nosotros. Son piezas de las fantasías que yo escribo. Todo este escenario está destinado a nosotros, a nuestra intimidad, no a los demás, y nuestra intimidad la poblamos de fantasmas. Sobre este mundo real, estos muebles, estos cachivaches, hemos montado otro imaginario para nosotros mismos, un mundo que no nos engaña, pero que nos divierte y en el fondo nos satisface: La Alemania como debió ser, un país y una sociedad en la que tendríamos cabida. Quizá vaya en ello un poco de nostalgia de lo que se perdió para siempre. Nada de esto aparecerá en la novela de Pedro Teotonio, ¿verdad? No tuve ocasión de contárselo a aquel sujeto que estoy convencido de que era Uxío Preto [...] (pág. 254).

Esa voluntad de inventar de los personajes dentro de sus vidas que han sido previamente marcadas por Uxío Preto con unos determinados designios para responder a su novela supone una muestra inequívoca de búsqueda de una cierta libertad e independencia de movimientos por parte de esos mismos personajes y también de rebeldía hacia su autor.

Karol, personaje inventado por Uxío Preto o por Pedro Teotonio Viqueira, “se hace real” al discutir con Ivonne acerca de su función y la de su esposa dentro de la novela. Ivonne echa en falta que en la novela de Pedro Teotonio el recorrido vital de los personajes quede en cierto modo interrumpido, y por ello el lector tiene dificultades para imaginar el posible destino de los mismos. De manera que en el fondo agradece a Karol que haya creado “un mundo fantástico” (pág. 254) en torno a su vida y a la de su esposa. Pero Karol le advierte que todo ha sido posible gracias al tarot de su esposa. Y es en este punto donde entra verdaderamente en juego la desmitificación de las grandes figuras históricas y de sus épocas, junto con la mezcla de la realidad y la ficción:

¡No sabe usted lo útil que nos es el tarot de Úrsula! Escogemos unos personajes y el tarot nos ayuda a inventarles una biografía distinta de la real. ¡Cómo le divertiría a usted conocer la de Federico II de Prusia, un Federico, además de músico, perezoso y mujeriego! En mi historia de Alemania no hay guerras... ¡Si usted supiera...! Llevamos reinventada la de las dos familias, y le aseguro que es más interesante que la verdadera; o, al menos, menos solemne. ¡Largas noches de invención! Casi hemos

reconstruido la nobleza alemana entera y el resultado es una especie de vodevil. Una historia tan distinta que, al final, no hubiera habido necesidad de Hitler... (pág. 254).

Además, se excusa en la intermediación de un elemento relacionado con lo mágico como es el tarot para inventar a su gusto toda una serie de figuras históricas. Y junto al cambio de esas figuras específicas, también se permite cambiar ciertos pasajes de la historia. Pero lo importante es destacar que la finalidad que les mueve a los personajes a reinventarse los pasajes históricos y las grandes figuras es esencialmente lúdica, por la mera diversión que supone inventar. Lo hacen, pues, para divertirse y también, quizá, para enmendar errores del pasado. Esta quizá sea una de las ventajas que permite la fantasía de la temporalidad circular que tantas veces aparece en las novelas de Torrente.

Tenemos más muestras de juego con la identidad cuando Álvaro y Ana María Magdalena buscan por una ciudad “donde las mismas sombras sorprendían por lo inciertas” (pág. 285) a Virucha Portabales, “probablemente profesora, pero esto no pasaba de conjetura” (pág. 286). El espacio físico de esa ciudad en la que se hallan los personajes en su búsqueda es de carácter fantástico e incluso fantasmal, como no podía ser de otra manera al tratarse de Torrente:

Íbamos como quien camina por un mundo de fantasmas, piedra o niebla, sin distinguir una cosa de la otra, sin poder comprobar si en realidad eran distintas: tan pronto la estrechez de una calleja, tan pronto la vastedad de una plaza cuyos límites no se presienten; tan pronto nada. El espacio cubierto de unos soportales, el espacio incalculable en que se alzan dos gigantes oscuros cuyos remates no se alcanzan a ver. Pórticos, columnas, esquinas, grandes escalinatas. La niebla impedía abarcar los conjuntos, pero sabíamos que más allá que lo que nuestra vista limitaba, continuaba la piedra, sin poder siquiera sospechar su forma. Lo único que dijo Ana María, durante todo el trayecto, fue “Esto parece otro mundo” (págs. 285-286).

Las nieblas, las sombras y los cielos grises son las constantes de estos escenarios misteriosos en donde casi nunca aparece el sol por ser un símbolo de la claridad y la lucidez, pero si aparece, su claridad suele resultar extraña. En este fragmento concreto, la extrema tenebrosidad del ambiente, cercana a lo tétrico, empuja a Ana María a desear huir, pero finalmente los dos personajes prosiguen con la investigación de la identidad de Virucha Portabales. Ana María Magdalena piensa en la posibilidad de que Virucha sea una figura mitificada por Froilán Fiz, porque ambos investigadores habían barajado ya la

hipótesis de que bajo tal identidad podía esconderse Leticia. Pero como ya sabemos, Virucha Portabales es en realidad Elvira, aunque también es probable de que sea Leticia.

Mientras pasean por la ciudad, Álvaro y Ana María Magdalena encuentran una calle cercana al lugar en donde se imprimió la *Autobiografía póstuma* de Uxío Preto. Sin embargo, cuando preguntan a distintos lugareños por la localización exacta de la calle ninguno la reconoce, e incluso alguien llega a afirmar que no existe ni ha existido nunca. Cuando Álvaro cree haberse equivocado, encuentra en una librería un ejemplar de la *Autobiografía póstuma* y se da cuenta de que se trata de otra mentira más del libro de Uxío Preto. Sin embargo, a Ana María Magdalena no le sorprende: “Lo encuentro incluso lógico. Descubrir al impresor nos daría esa pista segura que Uxío Preto nos escatimó hasta el final” (pág. 289). Pero ambos investigadores tienen la sensación de que Uxío Preto está jugando con ellos, se ven como marionetas suyas, casi como si fuesen dos personajes más que están dentro de sus novelas. Parece que Uxío Preto, en el caso de que existiese, dejó muchos cabos irremediadamente sueltos como si sospechara que el misterio de su existencia algún día habría de ser investigado y no quisiera que nada quedara resuelto.

Por último, el lirismo cumple también un papel importante a la hora de enmarcar un estilo afectado con unos determinados intereses al servicio de aquello que se cuenta. Después de haber realizado una poética descripción del pueblo de Alcázar de la Ribera exaltando su belleza, Pedro Teotonio Viqueira tiene la repentina ocurrencia de que sea el pueblo “inhabitable de un ensueño, sombras y luces transitorias y un inmenso vacío” (pág. 183). Encuentra “duro, cristalizado e inmóvil” el palacio de la Marquesa: “[...] por un momento esperé que la ciudad y la plaza se me llenasen de vida, pero no se me ocurre nada” (pág. 184). El carácter de la descripción se acompasa al estado de ánimo de quien describe. Pedro Teotonio está describiendo el pueblo y, de repente, quizá se ha quedado sin palabras para proseguir porque quizá se ha encontrado con algún inesperado aspecto de la narración que le ha causado desconcierto, y por ello le pide ayuda a Uxío Preto, de quien él depende por ser creación suya, para poder encauzar su narración con eficacia: “Uxío Preto, tú, que sabes algo de esto, ¿qué puedo hacer? ¿Por qué no me ayudas a descubrir los hombres y las mujeres de esta ciudad vacía, y, si de veras lo está, a inventarlos poco a poco?” (pág. 184).

Como hemos podido ver a lo largo de este apartado, la peripecia lúdica preponderante

en *Yo no soy yo, evidentemente* es la problemática de la identidad concretada en el caso de la heteronimia ficticia centrada en la figura de un escritor que, además, ni siquiera sabemos si realmente existió. La presencia de un segundo plano ficticio –los heterónimos de Preto- e incluso de un tercero –aquellos personajes creados por los heterónimos en cada una de las novelas- enriquecen el plano ficticio de primer nivel, centrado en el escritor Uxío Preto; plano este último que desde una perspectiva “juega” a ser también “real” –puesto que no se descarta la existencia del escritor- mientras que, desde su otra perspectiva ficticia, entra en una relación de dominio con respecto al plano “real” de la novela –centrado en los investigadores- dado que Ivonne, Álvaro y Ana María Magdalena llegan a desconfiar de lo que Preto escribe en su *Autobiografía póstuma* y, en este sentido, se sienten burlados por el escritor, que los trata como si fueran marionetas. Y esto nos conduce, inevitablemente, a la confusa separación –por formar parte todo de una misma unidad- entre la realidad y la ficción.

Con ello se demuestra una vez más la apuesta narrativa de Torrente por situar al plano ficticio en equidad con el plano real hasta el punto de llegar a superarlo.

10. CRÓNICA DEL REY PASMADO (1989)

Esta novela³⁰ de Torrente Ballester es uno de los mejores modelos de desmitificación histórica elaborados por su autor. Puede leerse incluso como un paso adelante en un proceso en el que la desmitificación se torna en burla declarada de una época española determinada -siglo XVII- y de un rey en concreto, Felipe IV, cuyo nombre no menciona Torrente en ningún momento pero acerca del cual nos da el novelista las suficientes pistas para poder descubrirlo con cierta facilidad.

Crónica del Rey Pasmado es una novela histórica en la que, como tal, el marco histórico es real y el argumento es inventado. El desencadenante de la acción de esta novela de Torrente tiene lugar cuando a este innominado rey, después de haber pasado la noche con la prostituta Marfisa, le sobreviene la obsesión de ver a su real esposa desnuda, con el consiguiente escándalo que tal decisión provoca en toda la corte, que queda sumida en el más absoluto estupor. El Monarca es un hombre tremendamente ingenuo, pero Marfisa, la prostituta de la corte, se encargará de abrirle las puertas de un mundo lleno de sensaciones nuevas para él, al estar prohibidas por la intransigente normativa de la Iglesia. Ese mundo no es otro que el espacio de la sensualidad y del placer. Es entonces cuando ve por primera vez a una mujer desnuda y, a consecuencia de ese impacto que le deja “pasmado”, siente un deseo irrefrenable por ver a su mujer, la Reina, en ese mismo estado. Toda la corte, por supuesto, trata de convencer al Rey de que desista de su obsesivo deseo. Mientras corre como comidilla de palacio el rumor de que el Monarca ha tomado la insana costumbre de frecuentar las más frívolas compañías. Los súbditos son conscientes de que si el Rey viera cumplido su deseo las consecuencias de su pecado recaerían sobre ellos, y además toda la corte se vería perjudicada, puesto que en ese momento el ejército del Rey se prepara para una batalla en Flandes y espera la llegada de la flota de las Indias, territorio que el reino de España pretende cristianizar y cuya flota transporta el oro necesario para subsanar las arcas de un reino que atraviesa una penosa situación económica y está dominado por la corrupción política. El padre Villaescusa y el valido real, además de la reina, intentan evitar que el propósito del Rey se lleve a cabo; pero los más liberales, como el Padre Almeida -jesuíta-, el conde de la Peña Andrada y la Abadesa se posicionan al lado del Rey.

³⁰

Utilizamos la primera edición de la novela: Barcelona, Planeta, 1989.

Crónica del Rey Pasmado se encuadra dentro de la última etapa de la obra de Torrente, en la que han mermado de manera considerable los elementos fantásticos a la vez que la factura de éstos se ha tornado más sencilla y menos ambiciosa –como por ejemplo en la presente novela y en *Las Islas Extraordinarias*- ; y han desaparecido prácticamente del todo en otras, como *Filomeno, a mi pesar* (1988); *La muerte del Decano* (1992); *La novela de Pepe Ansúrez* (1994); *La boda de Chon Recalde* (1995) o *Los años indecisos* (1997).

Richard K. Curry considera que *Crónica del Rey Pasmado* “presenta características típicas del estilo narrativo de Torrente: ironía, sátira, humor, burla: juegos con la realidad y la fantasía, con la historia y la literatura; personajes libres, algo extravagantes” (2007: 17). Por su parte, Ángel Basanta cree que con esta novela Torrente recurre de nuevo “al libre juego con la historia” y que a través de una “divertida situación grotesca” desarrolla “una sutil parodia de la novela histórica” (1997: 121). Por último, Carmen Becerra sostiene que el marco histórico de la novela determinado por el contexto de la época “garantiza la verosimilitud histórica del discurso literario, a pesar de que la anécdota central que desarrolla sea totalmente falsa” (2005: 55).

10. 1. MITIFICACIÓN Y DESMITIFICACIÓN

Como indicamos antes, nos encontramos con una novela que satiriza a un rey en concreto y a su tiempo. Curry considera que el referente histórico y el sustrato ideológico de la novela “adquieren configuración endógena al aparecer en el texto [...] como resultado de la confrontación agónica entre el individuo y ciertas estructuras del poder” (2007: 16). Cree que resulta pertinente, además de mover a la risa del lector, el contraste entre protagonistas “provenientes de esferas de actividad marcadas y no marcadas ideológicamente” tales como el Rey, Marfisa, la Reina y la esposa del Valido, que “no hacen sino reaccionar (con dignidad, motivo que enlaza a los no marcados ideológicamente en una unidad disociable) ante elementos de la esfera política que amenazan su integridad humana” (2007: 16). Concretamente, añade Curry, sucede un enfrentamiento entre el orden, el de las fuerzas políticas y religiosas que se hallan vigentes en ese momento de la historia de España, y el libre albedrío (2007: 16).

La imprecisión en la localización temporal con la que arranca la acción de esta novela –“aquel domingo”, a “tantos de octubre” (pág. 7).- supone ya una muestra de la vocación fabuladora y de una voluntad narrativa de cierto perfil mítico y legendario –pues resulta semejante al “Érase una vez” con que dan comienzo muchos cuentos clásicos- que Torrente Ballester ha llevado a cabo para acometer la escritura de esta *Crónica del Rey Pasmado*.

Los elementos mágicos tan habituales en la narrativa de Torrente se hacen también presentes durante el transcurso de la madrugada de ese domingo, pues el narrador de la novela nos habla de la participación de milagros, maravillas y sorpresas (pág. 7) en un evento que todavía no nos ha contado en qué consiste, aunque al acabar la novela nos damos cuenta de que se trata del deseo del Rey hecho por él público de ver a su esposa desnuda. Torrente, que sigue siendo fiel a su estilo y a su mundo, no tarda en dar la vuelta a aquello que nos cuenta o, al menos, a entreverarlo con la ambigüedad, y así nos dice su narrador que no todos los testigos comparten la misma visión de los hechos, e incluso que “todo el mundo habló de los hechos aunque nadie los viera” (pág. 7); aunque ese mismo narrador acepta la versión que se va a contar como la más fidedigna, aquella que se impone y que se termina aceptando. El percance primero acontece con la irrupción de una víbora –en la versión de una vieja-, de una simple culebra –según el talabartero-, de una culebra de tamaño considerable –para una beata que acababa de salir de misa- o de una boa gigantesca –para alguien de la Guardia Valona- que, en cualquier caso y dada su naturaleza constrictora, quiere atrapar un edificio para apretarlo. La imprecisión y las distintas versiones a la hora de contar una misma historia, la hace susceptible de terminar de manera inevitable en el dominio de la ficción que acabará imponiéndose. Y ese tono legendario es también muy propio de las narraciones que se transmiten oralmente de generación en generación para terminar instalándose en el imaginario colectivo popular. También comparte la imprecisión legendaria el hallazgo de un tesoro de monedas por obra de un niño, puesto que para algunos tal hallazgo aconteció “fuera del portillo de Embajadores” (pág. 8) y para otros tuvo lugar “a la salida de la puerta de Toledo, según se sale, a la izquierda” (pág. 8), y porque además, en cualquier caso, “ni el tesoro ni el niño fueron habidos” (pág. 8). Lo que en cualquier caso resulta nítido es que dos versiones distintas de una misma historia pueden convertir esa historia en dos historias.

Parece que el propósito de la mencionada culebra es el de derribar la casa de los pecadores, según el testimonio mayoritario popular recogido en palabras del Gran Inquisidor, y que le sirve al Padre Almeida, un atípico jesuita, para responder lo siguiente: “Es lo que tiene la opinión popular, Excelencia, que siempre hay alguien que la crea y la dirige, pero luego cada cual piensa por su cuenta” (pág. 76). Con estas palabras del jesuita queda subrayado el carácter ambiguo y aleatorio con el que se puede enfocar cualquier testimonio de tipo informativo, quedando así desprendido de cualquier rigor. Ángel Basanta opina que la parodia de la novela histórica “se revela ya en el comienzo mismo, con el burlesco acopio de datos e informaciones destinados a atender varias versiones acerca de una mínima contingencia” (1997: 122). Así pues, un mínimo acontecimiento es aprovechado por las multitudes para desatar la fantasía popular: “a tanto ha podido llevar un pasmo erótico del rey convertido en problema de Estado” (1997: 123).

También las figuras de Dios y del Diablo son simplificadas por algunos personajes a los paradigmas mítico-simbólicos del Bien y del Mal, sin ahondar en su complejidad. Y al no profundizar en un plano superior, tales figuras quedan reducidas a una mera caricatura de sí mismas lejos de la realidad. De ahí que el padre Villaescusa piense que Dios, por el pecado del Rey de desear ver el desnudo de su esposa, puede castigar a todo el país en su batalla en los Países Bajos y haciendo que la flota sea asaltada y robada por los ingleses (pág. 79). Sin embargo, el padre Almeida, más liberal, no coincide con esta visión, y cree que “Dios castiga a los pueblos por su estupidez y la de sus gobernantes, y les ayuda cuando éstos no son estúpidos” (pág. 80). El padre Villaescusa considera que la discusión mantenida entre todos los eclesiásticos es fruto de la acción del diablo, y no deja de flotar en el aire la pregunta de si los malos resultados de las acciones son culpa de Dios o del diablo. Pero lo importante es destacar que las imágenes que dan los religiosos tanto de la figura de Dios como de la del Diablo resultan risibles y, por ello, quedan desmitificadas de manera inmediata:

Y el Padre Ribadesella, apenas sin moverse, pero con tono claramente irónico, intervino.

-Por la razón que todos sabemos, esta noche pasada, Lucifer voló por nuestros cielos en figura de un bellissimo mancebo cuyo vuelo dejaba en los aires un reguero de plata. Hay testigos.

-Si esto es así –habló el padre Villaescusa, sin perder la solemnidad- propongo que se exorcice esta sala inmediatamente.

-¿Se refiere Vuesa Paternidad al ámbito en que nos encontramos, o a los que componen la reunión?
Aquella inesperada y a todas luces impertinente pregunta del Gran Inquisidor sorprendió a casi todos los presentes y, más que a nadie, al padre Villaescusa.
-Yo no me refería a nadie en concreto, Excelencia.
-En ese caso, es de pensar que la presencia del Diablo no constituye ninguna novedad. El Señor está en todas partes, pero el Diablo anda siempre detrás.
-Pero, a veces, el Señor se distrae.
-Que viene a ser más o menos lo que dije antes: que el Señor se inhibe; pero a mí me cuesta caro creerlo (págs. 81-82).

El padre Almeida refuerza su postura liberal —es uno de los personajes que muestran más aperturismo y tolerancia en la novela, junto con el conde de la Peña Andrada— cuando afirma que las mujeres de las tribus que él cristianizó iban desnudas y que muy probablemente así seguirían. Este comentario provoca las iras del padre Villaescusa, que le espeta que su primera obligación como sacerdote era obligarlas a vestirse. La idea que el jesuita tiene del paraíso es el de un lugar en el que las personas que lo habitan no han tenido la necesidad de llevarse sus ropas consigo. El narrador zanja este debate, como ya es habitual en las novelas de Torrente, en un ambiente de claroscuros y, por tanto, con la suficiente ambigüedad para mostrar algún guiño enigmático: “Había oscurecido, y a la luz escasa de los cirios, todas aquellas caras parecían fantasmas. Pero en los fantasmas ya no creía nadie. Menos que nadie, el jesuita y el conde” (pág. 96).

El debate acerca del posible pecado del Monarca en torno a su noche libertina compartida con la prostituta Marfisa, añadida a su deseo de ver a su esposa desnuda suscita grandes controversias entre los religiosos. Por ejemplo, el siempre polémico padre Almeida no cree que se trate de un adulterio por considerar que los encuentros sexuales entre el Rey y la Reina fueron fruto de la obligación y del deber, pero en ningún caso de la libertad (pág. 69). Esa ambigüedad y ese relativismo humorístico con los que algunos eclesiásticos enfocan este tipo de cuestiones sirven, en cierto modo, para desmitificar sus figuras.

También resulta desmitificador para la ciencia teológica la creencia de los teólogos de que hechos concretos como la llegada de la flota a Cádiz o una victoria o una derrota en Holanda pueden depender de los pecados del Rey (pág. 111). En ese sentido, el Valido le pide a la Duquesa que trate de evitar que el Rey y la Reina tengan cualquier tipo de encuentro sexual que haga que el Monarca busque el desnudo de la Reina mientras no

lleguen noticias de la flota y de la guerra de Flandes. Por otra parte, el padre Ribadesella tiene entrevistas en el mismo convento de los franciscanos siempre tras la puesta de sol – señalemos de nuevo la importancia de los espacios oscuros y penumbrosos para generar ambigüedad y misterio en la narrativa de Torrente- con el Maligno, a quien el padre Ribadesella nunca califica como tal, sino que denomina “Interlocutor Misterioso”, e incluso con “bromas denominativas” como “el Trasgu” (pág. 127).

Otro juego con la oscuridad para suscitar ambigüedad y misterio –también un tanto desmitificador por recurrir de nuevo a la caricatura burlesca- es el que protagoniza el padre Ribadesella después de su diálogo con el diablo recogido en la novela (págs. 129-135) cuando piensa en un gallo en el momento en que el Trasgu se excusa y se despide del padre Ribadesella:

El Trasgu se levantó; la oscuridad más compacta de su cuerpo revelaba una figura esbelta, y, a poco que se moviera, cimbreada. Al padre Ribadesella le recordó algo, pero, al igual que aquella tarde en la sala de los consejos del Santo Tribunal, lo único que se le representó en la mente fue la figura de un gallo.

-Los milagros menores me están vetados. Si quiero ayudar a alguien tengo que hacerlo por los medios corrientes, y no es nada fácil (pág. 135).

No es tampoco ésta la primera vez que Torrente recurre a tal procedimiento: recordemos que en *La saga/fuga de J.B. Bastida* jugaba a dejarse entrever en la oscuridad para generar ambigüedad con su persona. Los juegos de luces y sombras asociados con lo fantástico los tenemos de nuevo en *Crónica del Rey Pasmado* cuando, al esconderse el conde de la Peña Andrada parece el diablo, y doña Paca de Távora se asusta:

Había hablado con tal energía y autoridad, que el oficial miró al fraile, y ambos recularon hasta la puerta, seguidos de los soldados, y cerraron. Doña Paca dejó la luz en la esquina de una mesa y comenzó a buscar al conde y a llamarlo en voz queda.

-¿Dónde estás? Ya se han ido, puedes salir.

Así llegó frente a la puerta que acababan de cerrar y frente al lienzo de pared donde el conde quedara cuando el fraile y sus secuaces habían abierto. Le pareció ver en la pared la silueta de un hombre alto, con espada y sombrero de larga pluma, como el conde: la silueta que hubiera dejado alguien al filtrarse por la pared, no muy clara, por supuesto. Acercó la luz y se desvaneció, pero al apartarla, la vio de nuevo, la gallarda silueta, con los contornos más definidos, si la miraba de frente, que se desvanecía al

mirar de costado; y cuando la veía, el conde parecía sonreírle desde el fondo de los tiempos. Pegó un grito: “¡Es el demonio!”, un grito lleno de pavor. “¡Me acosté con el demonio!” Y corrió desmelenada por sus estancias, doña Paca de Távora, gritando: “¡Es el demonio, es el demonio!”, hasta acabar tirada en la cama, rezando y gimiendo, sin darse cuenta de que, al arrojarse sobre la sábana revuelta, le habían quedado los muslos al recacho (págs. 168-169).

En este caso no se puede hablar de un procedimiento fantástico total porque no se ha producido tal metamorfosis; tan sólo se trata de una apariencia o visión –de una alucinación si se quiere– de doña Paca de Távora como consecuencia de unos efectos concretos del reflejo de una luz proyectado en la oscuridad.

De todos modos, no son pocos los escenarios que en *Crónica del Rey Pasmado* están dotados de una atmósfera fantástica, ambigua y lúdica, pues “las campanas de Santa Águeda tocando solas las oyó todo el mundo; pero, ¿quién es todo el mundo?” (págs. 8-9). Esa misma atmósfera fantástica se mezcla con elementos religiosos y sobrenaturales, como la atribución a las almas del infierno y del purgatorio de las angustiosas voces procedentes de la casa en ruinas del barrio de Las Vistillas, o como la presencia del mismo infierno en los gases sulfurosos que proceden de la parte inferior de la grieta de la calle del Pez, y que dan origen a rugidos de dolor y blasfemias (pág. 9). Los predicadores justifican la presencia de estrellas en el cielo a la afición de la Divinidad por la belleza y también por motivos de obediencia. Por su parte, el párroco de San Martín, don Secundino, descubre con el catalejo la presencia de brujas en el cielo y se decide a investigar el hallazgo de brujas en los sábados (pág. 10). Ésta es sólo una de las muchas notas lúdicas y humorísticas con las que Torrente salpicará la novela.

En *Crónica del Rey Pasmado*, como en tantas novelas de Torrente, se mitifica a la figura femenina. Cuando el Rey contempla los cuadros en los que aparecen mujeres desnudas que se hallan en el “cuarto prohibido” del Palacio, queda seducido por ellos como si éstos tuvieran una significación de carácter fantástico o al menos pertenecieran a otro orden de la realidad. Y en esa ambientación y atmósfera fantástica de los cuadros cumple un papel no poco importante la mitología femenina, pues en uno de los cuadros aparece una vieja celestina que recoge en el regazo de su falda el oro que Zeus envía a la entrepuerta de Dánae, “que tenía unos muslos largos y un cuerpo dorado, semejante al de Marfisa” (pág. 27). Destacar el aspecto erótico de la figura mítica es un procedimiento que sigue Torrente para desmitificar al mito, pues subvierte su función.

Gonzalo Navajas considera que *Crónica del Rey Pasmado* es una novela postmoderna al optar por el relato de un segmento temporal del pasado, incompatible con la visión de la Historia plena, propia de la Historiografía moderna a la que se adscriben los historiadores del siglo XIX más importantes (2007: 3). Cree que Torrente escoge ese segmento de la historia de España del siglo XVII “no para destacar y emular sus cualidades de grandeza ejemplar sino para poner de relieve sus múltiples insuficiencias y carencias -su mediocridad y mezquindad intrínsecas-” (2007: 4), y se propone “la distancia crítica a través de la ironía y el humor” para llevar a cabo “el desenmascaramiento ideológico de un periodo que, más allá de su deslumbrante brillantez, revela componentes inequívocos de corrupción, intolerancia y brutalidad” (2007: 4). Está claro que la monarquía y la corte quedan ridiculizadas en la novela, que según Navajas “transforma a los personajes de la monarquía, la aristocracia y la Iglesia en pobres títeres de una representación trivial” dado que “ni el rey ni el valido ni las figuras de la Inquisición se corresponden con la imagen de un gran Imperio” (2007: 4): el rey porque no posee carisma ni autoridad alguna, y el valido, que se supone que es la figura más poderosa e influyente del país, porque no es capaz de hacer frente a los contratiempos aciagos para los ejércitos del país. Torrente muestra los aspectos más desfavorables de los comienzos del siglo XVII retratando a una nación en crisis y a un imperio que empieza a mostrar sus primeras señales de declive: la monarquía resulta inoperante y el rey se encuentra sometido a la voluntad de quienes le rodean, sobre todo de su valido y de los representantes más conservadores de la Iglesia. Según Navajas, los grandes ideales de la épica, como el honor, el heroísmo y la lealtad han desaparecido para sustituirse por “la banalidad de la vida de todos los días en una corte que sólo conserva la estéril apariencia de grandeza de un pasado que ya ha dejado de significar en el presente” (2007: 6). Al final todo se resuelve en las hipócritas apariencias: importa más la vida y las costumbres sociales que la política social o los motivos del declive económico del país. Añade también Navajas que se contraponen “al ámbito de la sociedad real y cortesana, que se correspondería con la Historia oficial y académica, una versión de la historia que queda adscrita a los personajes anónimos de la vida cotidiana” (2007: 6). El más significativo para Navajas es el de la prostituta Marfisa, que resulta determinante para la resolución ideológica de la novela dado que supone un revulsivo de la versión de la sexualidad de la Iglesia: “La microhistoria sustituye así a la

macrohistoria como modelo para la contextualización de un segmento del pasado” al tiempo que se da voz a las figuras que normalmente han carecido de ella y “ascienden a la categoría de los agentes más activos y decisivos de la historia” (2007: 6). Considera que, aún cumpliendo el papel en apariencia pasivo de ser objeto del silencioso deseo del Monarca, Marfisa “se convierte en explícitamente activa y [...] deviene en agente motivador de la versión no represiva de la historia” dado que para el Rey, la simple contemplación del cuerpo desnudo de la prostituta “es equiparable a una visión subliminal del Paraíso” (2007: 9). El Rey encuentra en la prostituta aquello que su esposa no sabe o no quiere ofrecerle y así, Marfisa resulta ser la depositaria de un conocimiento que, lejos de distanciar las relaciones maritales de los monarcas, puede mejorarlas, ya que ahora podrán acabar con todas las inhibiciones que les impiden llevar una vida sexual plena y satisfactoria para ambos (2007: 10). Además, la prostituta parece en ocasiones más preocupada que los monarcas por los asuntos del reino y las dificultades de la nación, enfatizándose así las inquietudes responsables de Marfisa, alejadas de cualquier frivolidad esperable por su condición social.

En opinión de Janet Pérez, la impotencia real y la obligada abstinencia del monarca “se convierten en poderosos símbolos de la naturaleza ilusoria del poder” (1997: 94). Apunta que, al contrario que Canuto de *La Princesa Durmiente va a la escuela* -que muere- y que Ferdinando Luis de *La Rosa de los Vientos* -que resulta destronado-, el Rey Pasmado es el único que no sufre los estragos del espejismo del poder, dado que al final de la novela sigue siendo rey y permanece en palacio, aunque “sería excesivo afirmar que termina felizmente” dado que, aunque termina por lograr unas horas de intimidad con su esposa la reina, al final de la novela sigue sin tener el control de un país que se le viene encima y para el que se revela incompetente por su incapacidad de resolver sus problemas económicos, sociales e internacionales (1997: 96). Además, Pérez señala de manera reveladora que con los ejemplos en los que se enlaza la problematización del poder y el erotismo en la obra en conjunto del autor, “Torrente ha encontrado un símbolo de múltiples resonancias en la impotencia o abstinencia impuestas por el poder, el hecho de que la ostentación del poder no soluciona los problemas eróticos e, incluso, puede agravarlos” (1997: 93).

Navajas destaca también la desmitificación de la visión hispánica y del sexo. Con respecto a la primera, cree que Torrente cuestiona la visión de la España imperial de la

cultura franquista, en la que se ensalzaba el pasado español como un referente que sirviera de espejo de los grandes ideales que supuestamente imperaban en el país en la época de Franco, al mostrar una sociedad que ya daba las primeras señales de debilitamiento interno que frustraron la conformación de la nación española como una sociedad avanzada y consolidada, y por ello considera que el retrato que realiza Torrente del pasado puede ayudar a explicar los hechos del presente de una manera eficaz (2007: 7). En cuanto al segundo aspecto, el sexo muestra la dimensión personal y humana de ese declive tanto externo como interno que empezaba a acosar a la nación española en esa época, hasta el punto de que “ese medio es el síntoma de la condición moral y humana de una época” (2007: 8). Cree que “frente a la normativa represora de la sensualidad y las relaciones sexuales, *Crónica del Rey Pasmado* propone la liberación del yo frente a las restricciones externas” (2007: 8). De este modo cree que la idea del pecado se relativiza y que desaparece la idea de Dios como un activo testigo de las acciones de los hombres, a los que ahora deja verdadera libertad en sus decisiones (2007: 8).

Navajas cree además que la versión ironizante de la historia que aparece en esta novela “permite, a través de la indirección y el humor, la emergencia de una alternativa legítima a la situación social y cultural del país” y que es el conde de Peña Andrada quien posibilita esta opción, al facilitar el encuentro entre el Rey y Marfisa y así, de paso, desobedece lo establecido por la Inquisición y la Iglesia (2007: 8). Para Navajas, Marfisa supone el triunfo del deseo y la libertad sexual sobre las normas restrictivas de la Iglesia, así como también la definición y determinación del mundo de la novela “desde la marginalidad y la periferia” por una mujer que “prevalece sobre los desastres y abominaciones de la historia objetiva” (2007: 8).

10.2. LO FANTÁSTICO

En *Crónica del Rey Pasmado* el elemento fantástico aparece colindante con otros como lo religioso en su vertiente demoníaca, lo humorístico y lo erótico. Como ejemplo del primer caso tenemos la convivencia de brujas y demonios promotores de maldiciones con lo estrictamente cartesiano en la misma percepción de la realidad. Cuando alguien no se aviene al cumplimiento de la estricta realidad, se piensa de inmediato que su

corrupción es fruto del demonio, como sucede cuando se da lectura al informe de don Secundino en el que éste da cuenta de la presencia de brujas en el cielo de la noche de los sábados.

La mezcla de lo fantástico y lo religioso también tiene lugar en las conversaciones que mantienen el Padre Ribadesella y el “Maligno” todas las noches, “bajo una encina [...] en el patio de copa tan desparramada que todo lo oculta y todo lo tapa, de manera que, sentado a su cobijo, nadie columbra ni las cruces ni sus sombras” (pág. 28), en palabras de Rivadesella. También se observa esa mezcla en la referencia que hace el propio Ribadesella al gigantesco dragón que quiso destruir el Alcázar, pues el mismo Satanás le ha confesado al fraile que se convierte en la figura del dragón para hacer ver sus fechorías porque Dios no creó dragones (pág. 29).

Tenemos una nueva mezcla de lo fantástico y lo religioso cuando, durante un encuentro entre el conde de la Peña Andrada y el Rey, el conde le advierte al Monarca que si abre las vidrieras de Palacio podrá escucharse “latir el corazón de la ciudad dormida” y el estremecimiento de toda esa ciudad después de haber conocido la noticia del deseo del Monarca de ver a la Reina desnuda. Según el conde, ya la ciudad entera es conocedora de tal información comentada en cada rincón de la ciudad e insinuada en los púlpitos, pues “andan por la ciudad procesiones de penitentes en rogativa de que no les alcance la venganza del Señor por los pecados del Rey” (pág. 153).

Dentro de esa mezcla de lo religioso y lo fantástico puede incluirse también la asociación del hecho religioso en cuanto a milagroso con lo fantástico, como sucede en los intentos del padre Villaescusa de forzar a la Providencia para que la esposa del Valido “pariese un hijo, o, al menos, una hija” dando por segura la efectividad de esa descendencia debido a que Villaescusa entiende que ha tenido esa idea por iluminación divina (pág. 179). Si tal hecho se produjese, redundaría en beneficio de la República y para la familia de los Guzmanes.

Cuando se abre la grieta en la calle del Pez por la que emanan los olores del infierno, el olor predominante es el del azufre, olor que se utiliza, precisamente, para fumigar a los espíritus malignos. Como los demonios no lo pueden resistir, lo arrojan del infierno en cuanto pueden, y esa grieta en la calle del Pez puede justificar una de esas ventilaciones (pág. 33).

La dimensión fantástica de la teología queda patente en el momento en que el diablo establece la diferencia entre fe –que le incomoda- y superstición –que le deja indiferente-, cuando el Padre Villaescusa le ve transformado en un varón alto y delgado y exclama “Ave María Purísima” (pág. 129). El diablo simboliza y personifica el pecado; sin embargo, él no se atribuye los pecados del Monarca –sus relaciones con Marfisa y el deseo de ver a su esposa desnuda- de cuya autoría y responsabilidad le acusa Villaescusa. Sin embargo, el diablo sostiene que a veces los pecados son fruto de la estupidez humana, sin que se haga necesaria su maligna intervención (pág. 129).

Por su parte, la fantasía y el humor se hermanan a través de la hipérbole, por ejemplo, cuando el padre Villaescusa asegura que “más del noventa por ciento de los gallegos, clérigos incluidos, se condenan” y que las mujeres que no son brujas son putas, tal y como atestiguan los informes del Santo Oficio (pág. 20). Todo ello hace que el Valido imagine “al lejano Reino de Galicia ardiendo por los cuatro costados, en un gigantesco auto de fe. El remedio del padre Villaescusa siempre era el mismo” (pág. 20).

Al hilo de una afirmación del diablo basada en que tanto el cielo como el infierno no están en ningún lugar específico, sino que son estados, el diablo y el padre Rivadesella mantienen una conversación en la que enfatizan las diferencias entre el verbo ser y el verbo estar, que resultan estar más claras en latín que en romance. En el caso de que el fraile se viera ante la posibilidad de defender tal tesis ante un tribunal optaría por hacerlo en la segunda lengua (pág. 131).

También la fantasía se mezcla en *Crónica del Rey Pasmado* con el erotismo, uno de los temas más repetidos en la narrativa de Torrente Ballester. Un ejemplo de esta fusión en la novela que ahora analizamos lo tenemos en las figuras –consideradas amigas del diablo por cometer inmoralidades- y que fornican en el aire, “jugando a cabriolas” (pág. 31), espectáculo del que es testigo el párroco de San Pedro, aunque para el diablo no son más que visiones, pues sólo se trata de nubes (pág. 130). Se piensa que la obsesión del Rey de querer ver a su esposa desnuda se debe a un endemoniamiento, y que la puta Marfisa es la culpable de ello, pues es a partir de una relación sexual que maniene el monarca con la prostituta cuando da comienzo su particular empeño (pág. 37). El padre Villaescusa pide incluso prisión para Marfisa pues, por su culpa, desde que el Monarca mantuvo relaciones sexuales con ella, “anda metido en sí, como pasmado” (pág. 37).

Además de todas estas fusiones, resulta ocasional un lirismo estilístico asociado a lo fantástico y a lo tenebroso, como el desnudo de Lucrecia:

Lucrecia [...] iba dejando las prendas encima de una silla, hasta que cayó la última. Entonces, se santiguó rápidamente y se acostó. Lejos, aunque dentro de la casa, se batió una ventana. Después empezó a silbar el viento: bajaba de la sierra como una manada de caballos que los hubieran soltado de repente: bajaban aullando por las esquinas y enfriando el aire caliente de la noche. Lucrecia, entredormida, se arrebujó como pudo (págs. 171-172).

En este fragmento, por ejemplo, Torrente ha recurrido a sugerentes imágenes visionarias para explicar de forma plástica y sensorial algo tan simple como el correr del viento. Cuando se concede un papel simbólico a las sombras para referirse a lo tenebroso, se produce la asociación entre lirismo y fantasía. La niebla —como en el siguiente fragmento— y la penumbra suelen ser los elementos a los que recurre Torrente para suscitar un ambiente misterioso:

Lo del viento fue que pasó de repente y se fue, aunque dejando el frío. En su lugar vino la niebla, primero unas vedijas, aquí y allá; después una masa compacta, oscura y gris, que se abatió sobre la villa y la ocupó, como un ejército invasor: calles, plazas, pasajes. Se coló por las rendijas y oscureció los interiores. Los más viejos del lugar no recordaban niebla igual, que parecía meterse por las narices y vaciar las conciencias. Duró bastantes horas y como vino se fue, aunque llevándose consigo muchos recuerdos. 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 (págs. 222- 223).

Sería interesante también reseñar para este apartado, aunque sea brevemente, la capacidad persuasiva que ejercen la imaginación y la alucinación sobre la realidad, sobre todo en el caso del Rey. El poder de la ficción sobre la mente es total cuando el Rey puede ver las visiones que su imaginación y sus deseos le dictan; siempre, eso sí, con su permanente rostro de “pasmado” que no le abandonó desde que tuvo su encuentro sexual con Marfisa, pues es este hecho el que le condiciona también en el momento de contemplar obnubilado sus “visiones”. Pareciera, incluso, que con la prostituta hubiese experimentado una vivencia nunca conocida anteriormente por él, y que hasta tal punto le afecta, que resulta ser el motor desencadenante de sus deseos de ver a su esposa desnuda. Por ello, no es extraña la recurrencia con la que acuden a él imágenes eróticas protagonizadas por mujeres:

El Rey dejó de contemplar el horizonte, donde la última mujer desnuda se había desvanecido, y quedó unos instantes cabizbajo, aunque con cara de pasmarote. [...] El Rey vaciló un tiempo. Se aproximó a la ventana abierta, que daba sobre la plaza de armas. Un pelotón de soldados se ejercitaba allá lejos. Más cerca, departían unos caballeros, y un jinete muy emplumado caracoleaba con su caballo ante un grupo estupefacto de espectadores: todo bajo un sol que empezaba a ser tórrido. Alguien divisó al Rey, e hizo un saludo con el sombrero. Los demás saludaron también, y los soldados del pelotón presentaron armas, pero el Rey no los veía: veía solamente un inmenso vacío: impreciso en sus contornos, como si fuera hecho de nubes. Pero el cielo estaba limpio. El Rey cerró los ojos, y siguió viéndolo, y sólo entonces se convenció de que lo tenía dentro, de que no podía ver otra cosa. Lo estuvo contemplando con el rostro inmóvil y la mirada fija hasta que llegó el ujier e hizo sonar las llaves (págs. 24-25).

Como podemos observar, se cumple en este fragmento una vez más el precepto de la naturaleza de lo fantástico en la obra de Torrente, y que no es otro que el de la localización de lo fantástico en la sensibilidad y la percepción del mundo exterior que resulta determinante en la elaboración de una imagen mental por parte de un personaje, en este caso, el Rey.

10.3. LA METAMORFOSIS

Los cambios de identidad que experimenta el diablo en sus encuentros con el padre Ribadesella tienen cierta importancia y suceden en varias ocasiones en esta novela de Torrente Ballester. Entre las brujas y los brujos que pulularon durante una noche por el cielo, una de ellas era más hermosa que el resto y, paradójicamente, tenía sexo masculino. Como ya hemos señalado, el párroco de San Pedro piensa que puede tratarse de un ángel (pág. 29), aunque el demonio lo atribuya a delirios y visiones del cura. La metamorfosis, en este caso, no queda clara, pues faltaría por resolver si en verdad se trata de una alucinación. Como Torrente no lo resuelve, deja entonces al lector sumido en la más absoluta ambigüedad.

Satanás se metamorfosea en “un hidalgo entrado en años con bigote muy enhiesto”, perro o pájaro para hablar con el padre Ribadesella, que resulta ser su interlocutor elegido, “por prudencia y para no comprometerme” (pág. 30). Ambos ocultan sus relaciones a sus secuaces, aunque los superiores jerárquicos del fraile ya las conocen, y

el padre Ribadesella también cree como el párroco de San Pedro que el espectáculo de figuras voladoras ha sido preparado por el diablo.

El diablo tiene la particularidad de que en sus encuentros con el padre Ribadesella se metamorfosea tan sólo en entes agradables a la vista como en un pájaro, un perro, una rana o en un remolino de viento, “nunca [en] una sabandija, ni [en] un sapo, ni [en] un ciempiés” (pág. 128). Entre sus transformaciones llega incluso a convertirse, como ya indicamos antes, en un esbelto varón:

Ya iba a marcharse el fraile, cuando le pareció que, a su izquierda, la oscuridad se hacía más compacta y que cobraba una forma aproximadamente humana, aunque de un varón muy alto y muy delgado que se hubiera sentado a su lado, y montado una pierna sobre la otra. El padre Ribadesella se santiguó y dijo en voz alta: “Ave María Purísima”, y el Trasgu le respondió:

-No seas imbécil. Si fuera fe, me echaría a temblar; como es superstición, no me incomoda.

-La costumbre es la costumbre.

-A veces la olvidas (págs. 128-129).

Como ya indicamos con anterioridad, el párroco de San Pedro vio al diablo flotando en las alturas y le pareció “un hermoso mancebo que dejaba en el aire, al surcarlo, un rastro de plata” (pág. 130). Así se lo hace saber el padre Ribadesella, pero para el diablo no son más que simples “visiones” (pág. 130).

El cielo y el infierno no son, por cierto -y como mucha gente asimila de manera habitual por la iconografía de la cultura cristiana- localizaciones espaciales, sino estados anímicos del ser tal y como dicta la teología, al menos según el testimonio del diablo. Es decir, no se trata de una geografía física sino de un sentimiento metafísico. Concretamente, el diablo dirá que “el infierno es frío” (pág. 130); por tanto, nada que ver con la hendidura de la calle del Pez, de donde cree el padre Ribadesella que procede el infierno. Por esa misma razón, el diablo le asegura al padre Ribadesella después de preguntarle éste que en dónde está el infierno, que “el Infierno no está, es. Igual que el cielo” (pág. 130). Sin embargo, aunque el padre Ribadesella no comprende esta afirmación tan sentenciosa del diablo, sospecha que lleva implícita tal carga de polémica, que se vería incapaz de defenderla ante un tribunal sin temer por su vida. También se utiliza la luz y se juega con la sombra para recrear un ambiente específico de misterio:

Había salido la luna, que partía en dos el ambiente: la mitad del claustro en tinieblas, la otra mitad

iluminada, y el resplandor permitía al padre Ribadesella percibir los contornos de la sombra que, a su izquierda, se mantenía con las piernas cruzadas, pero que movía las manos. Quizá llevase barba puntiaguda, quizá no; quizá llevase la melena caída sobre los hombros, como cualquier caballero (pág. 131).

Y ese escenario de misterio creado a partir de una sombra siempre está a un paso de lo fantástico en el contexto de la obra de Torrente. Sin embargo, insistimos en que no hay que olvidar que la superstición era un elemento clave dentro de la época que se relata en *Crónica del Rey Pasmado*, y este dato atenúa en cierto modo la dimensión fantástica que pueda conllevar la presencia de brujas y demonios dentro de esta novela.

11. LAS ISLAS EXTRAORDINARIAS (1991)

Torrente vuelve a recurrir en esta novela³¹ -perteneciente, como *Crónica del Rey Pasmado* a la última etapa del novelista- a uno de sus temas favoritos: la obsesión por el poder político. De nuevo, y como ya hiciera en *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946) –su primera incursión narrativa en este aspecto- se preocupa también por utilizar el procedimiento irónico de la desmitificación para cuestionar su utilidad social y su validez moral.

Al igual que *Guadalupe Limón*, *Las Islas Extraordinarias* se sitúa en un país hispanoamericano imaginario –Torrente comienza a inventar, pues, desde el escenario en que sitúa su novela- al que acude un detective privado para investigar una posible conspiración que pone en peligro la vida de un General con maneras de dictador de ese país, que está compuesto por tres islas: la del trabajo, en la que viven los políticos; la militar y la del amor y el vicio. El General se encarga del gobierno de la primera Isla, su hijo lleva las riendas de la Isla militar y su esposa es responsable del mando de la Isla del amor y del vicio. Sin embargo, el dictador no deja de pensar que ambos están aliados para arrebatarse el poder sin descartar el asesinato si éste fuera necesario. La corrupción política y el favoritismo endogámico, dos de las consecuencias inmediatas derivadas de esa particular situación gubernativa, a la vez que las luchas intestinas familiares por el poder, serán entonces el blanco del distanciamiento irónico -que roza la farsa por momentos- del novelista.

En esta dictadura prácticamente todo está prohibido: el pensamiento crítico por supuesto; pero también la libertad de prensa; la singularidad individual; la autonomía sexual -una serie de mujeres están obligadas a mantener relaciones con el dictador para engendrar un hijo que formará parte de la élite del gobierno-; la libertad de construcción urbanística -pues todos han de ser iguales, como los individuos que los habitan, como la sociedad entera-; también el amor, la atracción sexual y el sentimentalismo. En cuanto a los rebeldes y a los discapacitados, quedan suprimidos.

Para Ángel Basanta, el impulso de *Las Islas Extraordinarias* arranca “a caballo entre la manipulación de esquemas míticos y la reflexión acerca de la totalitaria contrautopía en la historia de la humanidad” (1997: 118), y define y contextualiza esta novela de

³¹ Utilizamos la primera edición de la novela: Barcelona, Planeta, 1991.

Torrente como una “fantasía burlona sobre el poder dictatorial y sus funestas consecuencias concebida en la tradición alegórica ilustrada de las fábulas del Siglo de las Luces, de las narraciones de Voltaire” (1997: 118).

11.1. LO EXTRAORDINARIO

Los elementos de lo extraordinario que puedan encontrarse en esta novela de Torrente ya están explícitamente indicados en su título: son las Islas propiamente dichas y la atmósfera que envuelve a la acción en general y a muchos sucesos concretos lo que puede definirse globalmente con tal categoría. La explicación a tal fenómeno es que Torrente se basa en una situación real e incluso reconocible, como lo es cualquier espacio en que se desarrolle una dictadura política. El lector podrá asistir a los acontecimientos narrados en *Las Islas Extraordinarias* como si de un espectáculo de concatenaciones alucinadas se tratara; pero lo que en realidad hace el autor no es otra cosa que ofrecer una dimensión alegórica de una situación real, precisamente, para ayudar a comprenderla y, en la medida de lo posible a racionalizarla, puesto que por sí sola, sin el apoyo de la ficción, esa realidad resultaría caótica, incomprensible y probablemente inverosímil. Por tanto, y de forma paradójica, en esta novela de Torrente, los elementos enclavados en el ámbito de lo extraordinario –que son los alegóricos- son a la vez los más realistas.

El misterio y la extrañeza comienzan a cercar al detective ya antes de su llegada a las Islas, y ambos elementos se personifican en la vendedora de pipas y en la motorista que le envía el mensaje que explicita la tarea que se le encomienda realizar. A su llegada a la Isla, el detective supone que se trata de un país nuevo, pero tampoco advierte ninguna señal de ello, pues no parece hallarse ante ningún trámite de entrada ni tampoco con la necesidad de tener que mostrar documento alguno. Tan sólo se encuentra con las mencionadas vendedora de pipas y motorista que, mediante mensajes, le indican la dirección de un hotel en donde alojarse, a la vez que le advierten que tenga cuidado (págs. 14-15).

La cama de la habitación destinada al detective resulta también extraña, a la par que peligrosa, pues consta de un dosel que podría asfixiar con relativa facilidad a quien estuviera durmiendo (pág. 22). La habitación del hotel tiene una disposición formal igual

de extraña, y en la misma habitación el detective recibe la visita de la motorista, que le advertirá del peligro de la cama.

Cuando el narrador se dispone a desayunar, recibe un mensaje en su servilleta en el que se le indica que un coche vendrá a buscarle en esa misma mañana (pág. 25). La gente con la que se encuentra el detective se dedica a preguntarle por asuntos banales o, al menos, descontextualizados, tales como el quinto cromosoma o la cifra exacta de producción de nueces y su precio en el mercado (págs. 30-31).

En su primer encuentro con el General –como ya dijimos, así se denomina a lo largo de toda la novela a un individuo que desempeña la función de un dictador- la primera impresión que tiene el detective es que la Isla es como una gran empresa en la que alguien pretende asesinar a ese General, ya que ha visto cómo un camarero ha servido al dictador un café que estaba envenenado, y cuando el dictador se lo hace probar el camarero cae fulminado en el acto.

El hijo del dictador, que ejerce el cargo de jefe militar, controla el poder de la segunda Isla y se encarga de juzgar y ejecutar a los responsables de las conspiraciones que el dictador organiza. En dicha isla se vulnera con mucha facilidad el código castrense, y el hijo del dictador presume de haber mandado matar a muchas personas (págs. 45-46).

La tercera Isla, conocida como la del Amor y del Vicio, está bajo el mandato de la esposa del dictador. Una de las señas de identidad de esta isla es que en ella no se mata a nadie. El dictador le ha pedido a Gina -que ayuda y sirve de guía al detective en su investigación- que tenga un hijo con él, con la promesa de que su hijo pertenecerá al Estado hasta que el dictador pueda hacerse cargo de él. Posteriormente, Gina será otra vez libre y podrá casarse de nuevo con quien quiera (pág. 47). Una de las obligaciones que debe cumplir el General consiste en dejar embarazada a una mujer elegida, pues debe tener muchos hijos para formar una clase social privilegiada (pág. 141). Todos los hijos fecundados por el dictador serán la futura clase gobernante, con la excepción de algunos idiotas, que “serán dulcemente suprimidos”. Las madres no aman a esos hijos, sino que acceden a tener esos hijos con el dictador simplemente como actos de servicio al Estado (págs. 47-48). A través de este comportamiento se puede traslucir el miedo y la obediencia predominante en cualquier situación dictatorial por temor a perder la vida. El detective se ve entonces ante la paradójica obligación de defender un régimen que en el fondo le empieza a causar repugnancia. Por su parte, Gina acepta con tanta indiferencia

todo lo que ocurre en las Islas que el detective encuentra inverosímil su actitud y piensa que puede estar representando un papel.

No deja de descartarse la idea de que el envenenador del camarero hubiera sido el propio dictador, y que este suceso pueda ser un episodio más de la misma conspiración (págs. 49-50). El detective entiende que todos los acontecimientos de los que ha sido testigo hasta ese momento pueden interpretarse de varias maneras diferentes.

Los distintos núcleos de población que habitan en las tres islas se reparten en cada una de ellas en función de su caracterización, favoreciendo de este modo la homogeneidad y el pensamiento unívoco propio de las situaciones dictatoriales. Por este motivo, la disciplina, el orden civilizado y la ausencia de huelgas y conflictos son los elementos comunes de los modos de vida de los ciudadanos en las tres islas. Este es un método más de alienación individual en el que toda identidad distintiva queda anulada. El detective se percata de esta ausencia de identidad diferencial en algún caso concreto, como el del propio General, que trabaja en un despacho lleno de retratos suyos, que “se movía con sobriedad y corrección, aunque también con algo de automatismo, o al menos de rigidez” (pág. 69). Este personaje, observa además a Gina “como a un palo” en lugar de hacerlo como a una mujer atractiva. También se comporta de la misma manera con una mujer con uniforme de marino, dando la impresión de tener prohibido por imperativo estatal la delectación en la belleza femenina. El detective, por su parte, escucha una frase que le hará reflexionar mucho: “Su Excelencia no gobierna; se limita a mandar” (pág. 51).

Los inventos y la ciencia ficción también tienen cabida como elementos de lo extraordinario que se introducen en la situación dictatorial narrada en esta novela de Torrente. El paraguas electrónico fabricado por el dictador con el fin de proteger al país entero de cualquier ataque, “protege los barcos de las bombas de aviación, que los hace enteramente invulnerables” (págs. 70-71), a la vez que por otra parte elimina el arma de aviación de la guerra naval y devuelve a los barcos el protagonismo en la batalla. Esta será una novedad que altera la estrategia y que convertirá al conjunto de las Islas en una potencia invencible. El propio dictador le advierte al detective que no se tome la molestia de comunicar su invento porque no le creería nadie, dado que es algo “increíble” (pág. 72).

Las relaciones, según Gina, “inverosímiles pero no imposibles” (pág. 80) del dictador con la NASA se mueven en las fronteras de la realidad y la fantasía. El detective lo

atribuye a delirios del propio dictador. Pero sin duda, por otra parte, lo ve capaz de situarse al frente de la NASA, dado su inmenso poder. Al mismo tiempo y por esa razón, el detective llega a la conclusión de que cualquier intento de conspiración contra la persona del dictador tiene que contar con su neutralidad si no es con su colaboración, pues su poder no deja el mínimo resquicio que le impida conocer cualquier artimaña urdida contra él. Este es el juego básico en el que se teje la ambigüedad de la trama de *Las Islas Extraordinarias*.

11.2. ALIENACIÓN DE LA PERSONALIDAD

Resulta cuanto menos curioso que un novelista como Torrente, que en gran parte de su obra ha mostrado personajes cuya psicología se caracteriza por una identidad múltiple y cambiante, ofrezca ahora una novela en la que se plantea una situación social problemática cuya consecuencia primera es la alienación de la personalidad individual. Pero esto, como decimos, halla su explicación en el marco político de una dictadura encargada de cubrir las satisfacciones populares y de “contentar a la gente” para evitar que proteste y que se olvide “de dónde está”, al mismo tiempo que esa gente da por satisfechas y cubiertas necesidades que muchas veces no lo están, pero cuya denuncia les acarrearía atenerse a consecuencias muchas veces peligrosas. Por ello, a veces se busca desde dentro de la dictadura a jóvenes con carácter que puedan ejercer con posterioridad el poder y evitar que incurran en sentimentalismos, para que se “sientan hijos del sistema y no de sus padres, que su amor y gratitud tengan el sistema como objeto” (pág. 88). Esta manera de programar hombres y predeterminarlos para el ejercicio del poder, tan propio también de escenarios dictatoriales, es analizado por el dictador, que utiliza un lenguaje retórico, hueco y basado en lo políticamente correcto propio de su ejercicio, y alimentado de forma constante por ideas radicales y extremistas. Por ejemplo, se justifica de este modo el asesinato de quienes no se adaptan a las condiciones dictatoriales impuestas:

Comprendo que una de las cosas más difíciles de aceptar es la práctica de la muerte preventiva, derecho de la sociedad a suprimir a aquellos de sus miembros que por alguna razón resultan peligrosos. Esta idea del derecho de los superiores a dar muerte a los que estorban, sean inferiores o no, se deduce fácilmente de la supresión de Dios. Tenemos que pensar que un hombre, quienquiera que sea, es un

accidente, ni más ni menos que una piedra o un insecto. Su existencia se justifica por su función. Si no sirve, ¿para qué se le va a mantener? (págs. 88-89).

Se tiene, pues, una concepción funcional, instrumental y utilitarista del ser humano; y cuando no se somete a esa concepción, se le elimina sin problemas porque queda carente de derechos al no tener ningún valor práctico. El detective no sólo observa autoritarismo en las palabras del doctor Martín cuando le explica las características del gobierno de la Isla, sino también en sus gestos:

El indudable cinismo de sus palabras se envolvía en los mejores recursos de la dicción, y se acompañaba de movimientos pausados de las manos, secuencias de movimiento lento que, de repente, terminaban en un ademán brusco, en una mano extendida y convincente (págs. 89-90).

Ese lenguaje políticamente correcto propio de las dictaduras incluye la eliminación del verbo matar del vocabulario político. Dentro del marcado lenguaje dictatorial, matar es un acto de limpieza antes que un acto moral, pues elimina a las conciencias de todo lastre y prejuicio, y en la medida en que tal objetivo se logra, la dictadura sobrevive y puede prolongar el ejercicio de su poder. De esta manera, se consigue anular la conciencia a base de eliminar prejuicios entre las gentes (pág. 90). A consecuencia de esto, se sustituye la moral tradicional –no sin esfuerzo por parte de aquellos que la viven– por otra pragmática basada en las necesidades y en la realidad de los hechos propios de la dictadura (pág. 91).

Como ya hemos advertido, la sustitución del pensamiento e incluso la consideración del peligro de que la gente piense de manera autónoma también está presente en la situación dictatorial de *Las Islas Extraordinarias*. La misión principal del doctor Martín consiste en hacer creer a la gente que piensa por sí misma y en suministrarle un pensamiento satisfactorio; por ello se cree un personaje esencial para el sostenimiento eficaz del Estado: “[...] Yo soy el artífice del pensamiento y del sistema. Sin mí, el Estado se desmoronaría. La gente necesita creer que piensa...” (pág. 92). Se engaña a la gente vendiendo dos diarios de información que parten de las mismas premisas y llegan a las mismas conclusiones pero que son opuestos en su expresión; y así de este modo se cree que son dos diarios de opinión contrapuesta y que se puede escoger libremente uno u otro. Los habitantes de la Isla Primera juegan en el Casino creyendo que se divierten,

pero en el fondo lo hacen para “reintegrar al Estado el exceso de sus ganancias” (pág. 101). Pero por encima de todo, se trata de hacer creer a la gente que de este modo se busca satisfacer todas sus necesidades. Por tanto, tan sólo es un espejismo, una forma de mantener a la población engañada y de crearle una felicidad artificial.

11.3. AMBIGÜEDAD Y JUEGO

El espacio narrativo –no sólo el físico- de *Las Islas Extraordinarias* se caracteriza por la ambigüedad y el misterio, éste último sobre todo en cuanto a la caracterización de los personajes se refiere. Ni se especifican las identidades del dictador, su esposa y su hijo – con tales denominaciones se les conoce en la novela- ni tampoco presenta una denominación y unas características específicas el detective que habrá de investigar y evitar la trama urdida para acabar con la vida del dictador, ni el “mandado” (pág. 7) que le encarga ejecutar tal misión. Ello induce a pensar que a Torrente no le ha interesado en esta ocasión la indagación en unos personajes con una constitución psicológica bien marcada en cada caso, sino que le ha bastado la construcción de unas figuras planas que pueden servir de arquetipo universal para ayudar a enmarcar y explicar una situación problemática como es la alienación provocada por el ansia de poder dictatorial.

El detective, que como sabemos es la voz narradora de la novela, tiene la sospecha de que se le oculta la verdad de la misión que le es encomendada en virtud de causas y razones enigmáticas. El dato más relevante que le ofrecen es que su defendido se ocupa desde hace más de veinte años del gobierno de un país.

Justo antes de que el detective comience su misión, Torrente introduce un apunte levemente metafictivo que, a modo de juego irónico, sirve de marco para encuadrar la historia propiamente dicha, que es la visita de este hombre a las islas para desbaratar la conspiración que se urde contra el tirano. El detective piensa en llamar a Isabel –una de las pocas referencias nominativas de la novela-, de quien nos dice que es “lo único que me relacionaba con mi pasado” (pág. 11), para informarle de la misión que acababan de encomendarle. Como al final decide no llamarla por creerla casada, el detective interpreta su propio desistimiento con un singular significado metaliterario:

[...] todos mis años de vida anterior se hundieron definitivamente en el olvido, o al menos eso llegué a creer, y me hallé con la memoria fresca, casi intacta: como al comienzo de un libro que empezase

precisamente con la visita de un hombre desconocido, de voz simpática, que me había contratado para una tarea que pertenecía a mi oficio, y que me había anticipado, por mi trabajo, una importante cantidad de dinero. Pero este dinero, si sucediese lo peor, quedaría para siempre en una cuenta cuyo titular no podría cancelarla (pág. 12).

Es decir, en esta autorreferencia que hace el detective, se siente en cierto modo protagonista de una aventura verdadera y tiene una ligera conciencia de ficcionalidad. Torrente ha recurrido en más ocasiones a este procedimiento, tal vez ahora contado de una manera un tanto más accesible que en otras novelas suyas anteriores mucho más ambiciosas.

La ambivalencia de conceptos que pueden explicar el propósito esencial y el significado de la narrativa fantástica de Torrente en general y de *Las Islas Extraordinarias* en particular se resume en un fragmento muy significativo que aparece en esta última novela. Se trata de la explicación final que le da el dictador al detective acerca de los favores de los que se beneficia su gobierno en las Islas y de algunos derechos de los habitantes y de las personas que para él trabajan, que conviven con las denuncias de aquellos insatisfechos que deciden abandonar las Islas y que sin embargo reciben caso omiso:

Todo país es nuestro cliente potencial. En alguno del Tercer Mundo nos han denunciado, pero la denuncia fue recibida como una fantasía: *los que no creen en la existencia de este centro están en lo cierto, y por eso se equivocan: no creen lo increíble, y nosotros lo somos. Pero, por esta vez, lo increíble es lo real* [la cursiva es nuestra] (pág. 77).

Las oraciones marcadas con cursiva, de significado –una vez más– ambiguo y equívoco, pueden servir al lector como clave para orientarle en el modo más eficaz de leer e interpretar *Las Islas Extraordinarias*, al tiempo que también puede tomarse como una buena muestra de la poética que explica el concepto de la fantasía de Torrente Ballester, por el planteamiento amplio y nada excluyente que ofrece del significado de lo real.

También la ambigüedad y el juego se ciernen sobre la idea de la conspiración. La esposa del dictador asegura que ninguno de los funcionarios que trabajan para su marido tiene motivos para conspirar contra él, pues todos viven con gran holgura bajo su gobierno y se sienten satisfechos con su trabajo, de modo que un atentado contra el

dictador supondría también un atentado contra sí mismos. Sin embargo, la amenaza conspirativa sigue en pie, a pesar de que el detective no cuenta con datos suficientes para perfilar la solución, ni siquiera una mínima hipótesis. Todo queda envuelto en una gran bruma, como así se lo confirma la esposa del dictador:

Todos carecemos de datos. Sin embargo, sabemos que algo oculto se mueve. Acaso sea menester ser ciudadano de las Islas para percibirlo y que a usted se le escape porque viene de fuera. Es muy posible que cuando lleve usted aquí unos días más, respire el mismo aire de conspiración que nosotros respiramos. Si usted interroga a cualquiera de los clientes del Casino, incluso a sus servidores, todos le dirán lo mismo: algo raro sucede, o está a punto de suceder. Y todos ellos carecen de datos, igual que yo. Es algo que está en el aire... (págs. 104-105).

Lo único que se sabe es que los rumores de la conspiración son fruto de algo “oculto” que “se respira en el ambiente” y que son más fáciles de percibir si se vive de manera asentada en las Islas. El Detective percibe que incluso Gina está dirigida desde el gran poder y no es dueña de sus decisiones ni de su voluntad. Por un instante siente desconfianza hacia ella y piensa que todo lo que él pueda decirle de sus hallazgos ella lo revelará a alguien desconocido para el detective, un “ser oculto” para el que quizá Gina trabaje y que puede ser el responsable primero de la conspiración. Pero esto sigue siendo tan sólo una hipótesis pues el detective, cuanto más cree avanzar en su investigación, más acorralado por las dudas se siente.

Existe un juego de equívocos con la hipotética presencia de la conspiración y a la vez también con el descarte de esta teoría. Asimismo, Torrente juega con conceptos como mandar y gobernar en el intrincado diálogo entre el detective y el dictador que da comienzo cuando el primero le plantea la dimisión al segundo:

-[...] he llegado a la conclusión de que mi trabajo es inútil. A estas horas, no sospecho de nadie, no tengo una pista, no hay nada que pueda contarle. Incluso he llegado a dudar de que exista una conspiración.

Su Excelencia me miró con desconfianza.

-¿Y le parece poco?

-Me parece insuficiente. Además, en el fondo, creo que existe, aunque carezca de razones para creerlo, más que las palabras al respecto que escuché de sus labios.

-Yo tampoco estoy muy convencido, y ahora, después de escucharle a usted, mucho menos. Dispuse que usted se entrevistara con aquellas personas que podían desear mi desaparición.

-Cualquiera de las que elija está donde está porque usted la sostiene, aunque todas ellas crean que son el sostén de usted.

-¿Eso creen?

-Y no les faltan razones. Pero tener razones no basta, ni siquiera tener razón. Hay algo más profundo.

-Ellos gobiernan, yo mando. ¿Le parece suficiente?

-No veo muy clara la diferencia. Ellos, además, mandan, cada uno en lo suyo.

-Eso es, cada uno en lo suyo. Pero yo mando en todos.

-¿Está seguro?

Esta vez me miró con incompreensión irritada.

-¿Lo duda usted?

-No conozco la organización del Estado lo suficiente, o quizá sea mejor decir que conozco la organización, pero no la realidad. Yo he hablado con unas personas que me describieron varios aspectos de un Estado ideal, pero nadie me dio acceso a la realidad. Ignoro la opinión de los ciudadanos, lo que se dice o susurra en los mercados, cómo respiran los trabajadores, la situación de los intelectuales y el punto de vista de los hombres de negocios. Me han dicho que la conspiración se respira, pero no en los lugares que conozco, no en las personas con las que he hablado. Todos ellos parecen no sólo contentos, sino dispuestos a defender su estado [...] (págs. 141-143).

Como ya se ha indicado, al profesor Martín se le remunera por pensar por los demás – parece incluso que es el único que lo hace-, pues facilita al resto de los habitantes la conclusión de cualquier problema, ya que “a la gente le gusta pensar que hay que darles el pensamiento hecho” (pág. 147). A través de este personaje, Torrente denuncia la anulación de la individualidad humana y la alienación de la personalidad y el criterio y el pensamiento único típico de las situaciones dictatoriales.

Paradójicamente, el dictador es una figura apoyada por aquellos a quienes él sostiene. Por ejemplo no podría denunciar nada de lo relativo a la conspiración porque él no controla la propaganda, sino la persona que él designó para tal tarea (pág. 151).

Al final de la novela, parece que todo el periplo del detective es la metáfora de una pesadilla, pero no se sabe si todo ha sido realidad o ficción, lo que resulta enigmático a los ojos del lector:

La sensación de ensueño desapareció a poco, porque las imágenes soñadas no duran tanto ni permanecen tan precisas en la memoria, y, sobre todo, no son tan coherentes. Me levanté convencido de que todo había sido cierto, de que había matado a un hombre para evitar que matasen a una mujer, de que este hombre era el dictador de las Islas. Repentinamente sobrenadó en mi conciencia una palabra, *enigma*, a cuyo análisis me apliqué. La historia y sus personajes aparecían como enigmáticos,

pero lo enigmático no es más que la apariencia de una realidad cuando se desconoce el sistema de causas que la produjo, o bien algunos detalles, y yo había transcurrido por las Islas Extraordinarias moviéndome entre una serie de efectos, que si las causas conociera, todo estaría más claro. La enigmática motociclista, ¿era por ventura Gina? Si lo supiera, dejaría de ser enigmática. [...] Conseguí eliminar el vocablo de mi conciencia, y acepté las cosas como se me representaban en su orden, a sabiendas, eso sí, de que faltaban datos para su cabal entendimiento (págs. 162-163).

Podemos encontrar una marca de metaliteratura cuando el detective decide escribir su aventura en las Islas cuando ya ha dado por finalizada la misma, momento que coincide también cuando la novela de Torrente está llegando a su fin (pág. 167).

El final de *Las Islas Extraordinarias* resulta ambiguo por la dificultad de los períodos de transición para los que serviría el famoso refrán: “Más vale lo malo conocido que lo bueno por conocer”, puesto que no se sabe si la fecha de la muerte del dictador, que es la más importante de las fiestas nacionales, es una fiesta alegre o triste en las Islas Extraordinarias. Ello se debe a la dificultad que entrañan los procesos dictatoriales largos y complejos, pues es una incógnita si el modelo estatal que le suceda, que resulta desconocido para quienes han sufrido esa dictadura, puede entrañar nuevos riesgos, si cabe aún más delicados o peores que la situación política que los ha precedido.

11.4. FANTASÍA Y DESMITIFICACIÓN

Como una “fantasía satírico-burlesca” ha calificado Ángel Basanta a esta novela (1997: 118); mientras que Carmen Luna Sellés afirma que *Las Islas Extraordinarias* es un relato fantástico dado que el detective, que pertenece a una realidad existencial específica, se traslada a otra que resulta extraña y anormal para él, “de forma que se considera exiliado en un mundo otro” (2007: 41) y que esa sensación puede compartirla también el lector. Así pues, la irrupción de un mundo extraño en el cotidiano, o lo fantástico como “contraste de dos espacios opuestos en sus leyes” se cumplen en esta novela (2007: 41). Luna Sellés cree, además, que se trata de una novela de distopías, porque “al contrario de las utopías que transcurren en una época y en un lugar remotos o luego de un quiebro en la continuidad histórica, guardan una estrecha relación con la sociedad actual” (2007: 42). Así pues, Torrente utiliza el relato policíaco y fantástico para realizar una crítica de carácter ideológico, a la vez que repleta de escepticismo,

sobre la mitificación del poder político (2007: 42). Luna Sellés cree que Torrente crea un espacio que, al no ofrecer alternativas, mueve al desengaño: “En toda distopía hay un contradiscurso político-ideológico que trata de desmontar el poder total alcanzado por una fallida utopía o por una utopía que al ser ejecutada degenera en distopía, entendida como la búsqueda del control total a través del poder absoluto y vigilante como sucede en *Las Islas Extraordinarias*” (2007: 42). Si toda dictadura no es otra cosa que la puesta en marcha de una utopía, Torrente satiriza la degeneración de las utopías al mostrar el “devenir antiutópico de las utopías una vez instaladas en la realidad”, en opinión de Luna Sellés (2007: 42).

Janet Pérez considera que la sátira de poder que aparece en *Las Islas Extraordinarias* resulta “lúdica hasta extremos esperpénticos (aunque ya no puede calificarse de intrahistórica por su enfoque en los centros de poder)” aunque “difiere de una mayoría de sus antecesoras por dedicar más espacio y consideración a los límites del poder y la impotencia -en último plano- de los poderosos, aspecto también muy evidente en *Crónica del Rey Pasmado*” (2005: 21). De hecho, Pérez encuentra un punto de unión entre los hombres que regentan el poder en *La Princesa Durmiente va a la escuela*, *La Rosa de los Vientos*, *Crónica del Rey Pasmado* y *Las Islas Extraordinarias* y es que todos ellos, aunque cada uno a su manera, “se convierten en víctimas del sistema que supuestamente regentan, sin controlar siquiera hechos nimios de su vida diaria” (1997: 93); además, todos ellos viven aislados y aunque mandan, la población desoye o tarda mucho tiempo en acatar las órdenes. Janet Pérez cree que entre todos ellos los casos más claros son los de los reyes de *La Princesa Durmiente va a la escuela* y *Crónica del Rey Pasmado*, cuyos subordinados llegan a impedirles el paso físicamente -como hace Villaescusa con el Rey Pasmado- y obstaculizar sus más profundos deseos (1997: 94). En cuanto al dictador de *Las Islas Extraordinarias*, Pérez sostiene que, aunque no encuentra tanta resistencia a que se acaten sus mandatos como sucede con los poderosos de las otras tres novelas de Torrente, se cree que es el centro de un complot con el único objetivo de asesinarle y que, efectivamente, al final acaba con su vida; pero se encuentra aislado y carente de libertad como él resto de sus homólogos torrentinos y por ello “no puede creer en su propio mito” dado que “los que verdaderamente ejercen el poder son invisibles y, por ende, invulnerables” (1997: 95).

Como ya hemos señalado anteriormente, el dictador le dice al detective que no

informe a nadie del descubrimiento del paraguas electrónico que se ha diseñado para proteger de ataques al país entero puesto que no le creería nadie, dado que es una noticia “increíble” (pág. 72). El invento, en efecto, resulta en sí mismo inverosímil, pero gracias a la fina ironía de Torrente podemos verlo como posible dentro de los parámetros de lo fantástico. De la misma manera, varias veces en *Las Islas Extraordinarias* se muestra la idea de que se concede más credibilidad a una noticia que, tenga el grado de inverosimilitud que tenga, sea comunicada por el propio dictador o por algún habitante de hecho de la Isla, que por un desconocido. Ello nos hace reflexionar, de esta manera, sobre la relativa consistencia que tienen los conceptos de realidad, verdad, credibilidad o verosimilitud para los habitantes de las Islas, que sólo creen en la veracidad de una noticia según quién sea el emisor que la comunica y dejando totalmente al margen el contenido del mensaje.

Por su parte, el humor y la desmitificación del tema político se hacen patentes cuando el dictador revela al detective que el gobierno de la Isla tiene tanto poder como la NASA. En cierto modo, este organismo depende del poder que ejerce el dictador desde la Isla, y por tanto, el dictador puede ejercer su poder si así lo desea para destruir a la NASA:

[...] El edificio grande y achaparrado que desde él se contempla es el verdadero centro de mi poder [...] ¿Sabe usted que la NASA depende de nosotros? Claro está que también nosotros dependemos de ellos, pero la iniciativa es nuestra. Si necesitamos una nueva aleación, ellos nos la proporcionan, pero se quedan con la fórmula, que usan en la construcción de sus naves espaciales. ¿Sabe usted que todos los planos se elaboran ahí? Ellos las construyen y dicen que las perfeccionan, pero esto último no es cierto. Cada nave lleva un dispositivo secreto que la mantiene en relación con nuestro centro de seguimiento, al que obedece si nosotros lo deseamos. Las naves espaciales son nuestro instrumento de advertencia más persuasivo: si la NASA se retrasa en el envío de cualquier material solicitado, nosotros enviamos a su base el último cohete, o estorbamos indefinidamente un acoplamiento en el espacio. Ellos, entonces, saben lo que tienen que hacer. Usted se preguntará por qué no nos destruyen: pues porque sin nosotros tendrían que cerrar la tienda. Eso que usted ve ahí es el centro científico más importante del mundo. Vamos con diez años de adelanto sobre los demás (págs. 73-75).

La Isla envía a la NASA planos para la construcción de naves espaciales a cambio de recibir materiales que puedan ser de utilidad para el dictador. Se desmitifica y ridiculiza a los “cerebros” –así se denomina a los ingenieros aeronáuticos y a los especialistas en electrónica y aleaciones-, pues, a cambio de satisfacer todas sus necesidades y caprichos

desde el gobierno de la Isla –que consisten en proporcionarles automóviles lujosos o en suministrarles cocaína o películas pornográficas-, se les trata como si fueran idiotas y se les anula la personalidad de forma premeditada. “Si logran ponerse de acuerdo, podrían ser los dueños del mundo, pero, afortunadamente, se odian, y yo aprovecho su odio y me beneficio de él”, afirma de ellos el dictador (pág. 76). La situación, como puede verse, es típica de los países con regímenes dictatoriales: se anula la potencialidad de aquellos disidentes que por su perspicacia y espíritu crítico y rebelde puedan resultar incómodos para la política de ese régimen, que buscará a toda costa la alienación de los individuos, la anulación de su personalidad y la obtención del pensamiento único. A pesar de que al dictador nunca se le nombra como tal, sino como el “General”, sus características son las que responden a un dictador político, así como las intrigas y presiones que se ciernen sobre él para serle arrebatado el poder son las habituales de cualquier dictadura. Cuando alguno de los disidentes decide marcharse de la Isla, después no puede volver y se dedica a denunciar el autoritarismo gubernativo de una Isla ante cancillerías que prefieren no creerlo, junto con la “fantasía” con la que son recibidas las denuncias hechas desde países del Tercer Mundo. De este modo, se prefiere pensar que es “increíble” una situación de autoritarismo político que, por eso mismo, Torrente quiere presentar como cercana a lo fantástico o al menos a lo delirante, para evitar el riesgo de denunciarla públicamente por parte de quienes son testigos o víctimas de ella. Esto es, se busca el amparo y el engaño de la ficción y la justificación de la mentira, aún reconociendo íntimamente esa falsedad, para evitar el enfrentamiento con la realidad. Al mismo tiempo, Torrente nos ofrece una visión mucho más rica de la realidad que aquella que nos muestra el simple realismo, puesto que la situación política que discurre en *Las Islas Extraordinarias* es real e increíble al mismo tiempo; es decir, se trata de una fantasía verosímil.

Carmen Luna Sellés incluye *Las Islas Extraordinarias* dentro de la postmodernidad, “esa vuelta de tuerca del arte contemporáneo que socava los saberes establecidos pero que en su postura iconoclasta muestra el secreto deseo de una verdad” (2007: 50). Según ella, en esta novela se muestra una reflexión “sobre el relativismo histórico, la manipulación o el monopolio de la verdad por parte de este gobierno totalitario” (2007: 48).

Con el estudio de *Las Islas Extraordinarias*, con menos elementos de lo fantástico

que algunas de las obras mayores de Torrente, pero sí con los suficientes para ser incluida en nuestro trabajo, terminamos con el análisis pormenorizado de las obras del autor gallego para dar paso al estudio de algunas nociones teóricas relativas a su percepción y empleo de lo fantástico en su obra literaria, así como también veremos el reflejo de la postmodernidad en su creación literaria.

SEGUNDA PARTE

1. TORRENTE BALLESTER Y SU MUNDO FANTÁSTICO

Para empezar a desarrollar este punto, es necesario partir de un concepto que para Torrente Ballester es el elemento detonador que sirve para materializar lo fantástico que reside en su potencial imaginativo: la palabra, la palabra como realidad poética, individual y autosuficiente. El novelista gallego señala en su discurso de ingreso en la Real Academia Española que sólo ella “ordena el caos, y lo hace significativo” (1977: 28). Advierte Torrente que “la invención no existe mientras no está formulada en palabras”, y el ejemplo en su obra que mejor puede reseñar esta sentencia es *Fragmentos de Apocalipsis*, cuyo mundo metanovelesco comienza a funcionar a medida que el narrador lo va inventando y que desaparece cuando lo abandona definitivamente, con el derrumbamiento verbal, y por tanto físico, de su espacio. Torrente añade que “la palabra permite recrear un mundo dado o crear uno nuevo, porque, por su virtud, lo que se dice, aunque no corresponda a nada real, queda fundado y constituido [...] Lo dicho, por el solo hecho de ser dicho, posee consistencia propia, se sostiene por sí mismo” (1977: 28).

También resulta necesario definir los conceptos de imaginación y de fantasía. Es posible que muchos autores preocupados por reflejar en sus novelas la realidad más estricta desde sus recovecos intimistas e históricos no se planteen qué diferencias pueden existir entre imaginación y fantasía, si es que no los tienen por palabras sinónimas; pero para un narrador nacido en la Galicia de 1910 y con una fuerte influencia del imaginario popular y de la tradición de leyendas orales, estos dos conceptos resultan totalmente diferentes.

Para comenzar a explicar esta distinción diremos que para Torrente Ballester todas las cosas son reales siempre y cuando a cada una se le coloque en el lugar que le corresponda: "La imaginación modifica los datos reales de la experiencia, convirtiendo una determinada imagen de la memoria en otra nueva, manteniendo su esfera de la realidad; mientras que la fantasía cambia de esfera de la realidad. Cuando la imaginación se transforma nos encontramos ante la fantasía" (“Sobre la fantasía”, 1994).

Esto quiere decir que la imaginación combina los elementos de la experiencia elaborando nuevas formas, bien de modo verosímil -creando imágenes que se desarrollan dentro del mismo orden de lo real- o bien de modo inverosímil -fuera del orden de lo

real-, y así llegamos al mundo de la fantasía. Según Torrente Ballester, la fantasía y la imaginación se oponen sólo en el modo de transformación de la realidad:

Yo creo que la capacidad de la imaginación consiste en transformar tu cabeza de tal modo que funcione como la de otro. O, dicho de otra manera, en imaginar con una cabeza distinta de la tuya, y hacerla que actúe ("Sobre la fantasía", 1994).

Por tanto, esto significa que la imaginación opera por "deformación" y la fantasía por "desplazamiento" ("Sobre la fantasía", 1994). De cualquier manera, Torrente señala en su discurso de ingreso en la Real Academia Española que cualquier proceso de elaboración de una fantasía exige una base real, "una realidad sobre la que operar el proceso", y para ello pone como ejemplo la liebre habladora de *Alicia en el país de las Maravillas*: "si descomponemos la imagen en sus elementos constituyentes, advertimos en seguida que todos ellos proceden de lo real, pero que han sido desplazados de sus contextos habituales e insertados en otros" (1977: 18); y de esta manera, el autor gallego llega a la siguiente conclusión: "nada hay en la novela que no haya pertenecido antes a la realidad, si bien es necesario que este concepto, realidad, sea entendido en su más amplio sentido" (1977: 18).

En opinión de Torrente, "para que un escritor realista sea un verdadero creador es esencial que ponga en práctica su imaginación. La imaginación crea, y se trata de crear, no de reproducir o de recrear, que es más bien tarea de la memoria" ("Sobre la fantasía", 1994). En cierto modo, el mecanismo de la imaginación es similar al de los sueños. No obstante, aunque ambos elementos conviven en el recorrido de su obra, la novelística de Torrente Ballester ha conocido etapas en las que ha resultado más abundante la fantasía que la imaginación, y viceversa (Álvarez Perelátegui, 2002: 420). El autor nos muestra otra definición de los conceptos de imaginación y fantasía:

La imaginación es la capacidad de crear imágenes exclusivamente. La imaginación es la producción de imágenes; éstas estéticamente proceden de la experiencia, pero no coinciden con la experiencia. Lo que coincide con la experiencia es la memoria. La memoria te trae la versión real de las imágenes. La imaginación te trae la versión modificada de las imágenes. La diferencia entre lo realista y lo no realista (en el sentido tradicional del término) radica en esto: lo realista trata de reproducir las estructuras de la realidad de modo fiel, como si pusiese ante lo real un espejo; la no realista prescinde de las estructuras

de la realidad, cuando prescinde de una manera máxima de dichas estructuras estamos ante la fantasía (Becerra, 1990: 30).

El novelista fija la clave a la hora de narrar lo fantástico en la verosimilitud: “Lo fantástico hay que saber contarlo bien, pues si lo cuentas mal no lo crees [...] La fe en lo inverosímil es un acto mágico de las palabras” (Becerra, 1990: 29). Torrente llega a establecer tres órdenes distintos de realidad: “la realidad de las cosas materiales, la realidad de las cosas humanas y la realidad de las cosas suprahumanas” (Becerra, 1990: 16). Para él no existe nada que sea irreal, puesto que no existe nada que no pueda ser pensado, imaginado o nombrado.

Vamos a recordar las tres condiciones que exige Todorov para lo fantástico para comprender mejor dicho concepto: el lector debe dudar entre una explicación natural o sobrenatural de los hechos de la narración, el personaje debe compartir la duda (condición frecuente, pero no indispensable) y, por último, el lector no debe recurrir a explicaciones alegóricas o poéticas. Pero Torrente expresa su discrepancia con un aspecto de la teoría de Todorov, y opta por el pacto de ficción entre autor y lector:

Lo corriente es que autor y lector participen de un juego convenido, base de la ficción misma, en que uno y otro “fingen creer” que se trata de una realidad; y de esta afirmación (de este juego) no se excluyen ni siquiera las obras de carácter fantástico, extraordinario o maravilloso [...] no haber tenido en cuenta este pacto previo lleva a Todorov a una conclusión errónea de su estudio de la narración fantástica (Esteve Maciá, 1994: 68).

Becerra califica la fantasía de Torrente como un “disparate” (1990: 38), y el propio autor lo asevera de este modo:

Yo inserto hechos en sistemas, pero ni siquiera los sistemas son reales aunque los hechos lo sean: pierden su realidad. Es decir, tú coges un hecho real, lo insertas en un sistema no real y pierde la realidad. Igual que si coges un hecho irreal, lo insertas en un sistema real y crea un contraste. En *La saga/fuga* puedes encontrar ejemplos de estas dos cosas (Becerra, 1990: 39).

Al término de su primera etapa de novelista -la más realista, con la salvedad de alguna obra como *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, en la que los elementos imaginativos empezaban a asomarse aunque no de una forma concentrada-, Torrente

Ballester da un gran paso hacia lo fantástico cuando publica *Don Juan* y, después del paréntesis realista de *Off-side*, da otro paso más grande aún con *La saga/fuga de J.B.* en la que, como ya hemos visto, libera su imaginación de toda restricción y ajusta cuentas con la fórmula de la novela realista enfrentándose a una obra arrolladora desde todas sus perspectivas, en la que se muestra el poder de la palabra para crear una realidad sostenible en sí misma, y que desde luego excede en mucho a los límites de lo que entendemos por “real”: “La palabra se yergue contra todos los principios de la verosimilitud establecidos por la novela realista y resulta autosuficiente para crear mundos coherentes y verosímiles, porque lo real es la palabra y ésta dicta los límites de lo real” (Álvarez Perelátegui, 2002: 420). Torrente también se rige por la verosimilitud para crear sus mundos fantásticos, pero esa verosimilitud no tiene nada que ver con la del realismo convencional.

Según la opinión de Laín Entralgo, la imaginación de Torrente Ballester es “de carácter intelectual, enriquecida por una ironía constante frente a aquello que constituye el objeto de la creación imaginativa” (Magro, 1999). Esa ironía, para Torrente Malvido, “procedía de una incredulidad que él quería que fuera creencia o creyencia, pero su evolución fue hacia una incredulidad cada vez mayor con respecto a todo” (Magro, 1999).

Efectivamente, su fantasía se impregna de una visión de humorismo escéptico de la realidad. Ese humor, más que un instinto de vocación paródica, se entiende como un refugio ante la amarga incertidumbre de lo real, e incluso como una alternativa frente a la misma. Vemos, por tanto, la relación entre el humor y lo fantástico en Torrente, y lo poderosos que resultan ambos elementos en su obra.

Las novelas fantásticas de Torrente Ballester plantean “una compleja trama ficcional pero verosímil en su lógica interna, es decir, la verosimilitud no resulta de las relaciones de posibilidad de sus ficciones en el mundo real, sino de organizar un argumento coherente en sí mismo” (Esteve Maciá, 1994: 68). El escritor gallego considera más difícil la elaboración técnica de una narración que su invención y su expresión y cree que cuando a un escritor le falla la imaginación lo mejor que debe hacer es “callarse” (“Sobre la fantasía”, 1994).

Para Torrente, el concepto de verosimilitud que debe tener cualquier relato, también si ese relato es fantástico, es el de conseguir visos de realidad a través de una disposición

organizada de los materiales. Es indiferente que dicha realidad pueda existir o no, pues lo que importa es que el lector “finge creer lo que se le cuenta” (Esteve Maciá, 1994: 68). Para su mayor comprensión, Torrente Ballester plantea cuatro principios definidos de la novela:

PRINCIPIO DE CREDIBILIDAD: “Necesidad que experimenta el lector de "tener por verdadero" lo que se narra o describe en tanto dura la lectura”. En este principio resulta esencial la práctica de una actitud lúdica por parte tanto del autor como del lector (2004: 46).

PRINCIPIO DE REALIDAD SUFICIENTE: “Condiciones estructurales mínimas que se exigen al objeto representado (hombre, cosa) para que pueda ser recibido "como si fuera real" y, por tanto, creíble” (2004: 46). Así lo explica el novelista de forma más detallada:

[...] si, finalmente, cuenta entre los poderes del hombre el de inventar realidades, lo que debemos llamar *materia real* no basta como justificación de una actitud estética cuya repetición cíclica en la Historia está probada: su mera constancia en la obra de arte no garantiza en absoluto su valor, y, desde luego, no se ha descubierto ningún principio inmutable que obligue a utilizarla [...] pero existe la creencia en su fuerza, en el peso de la materia real en la operación estética, y esto es lo que yo considero el segundo error grave de los realistas. Admito, desde luego, que la experiencia de lo real, el trato cotidiano con el mundo en que vivimos, causa una impresión a lo que llamamos convencionalmente *fuerza* y que exigimos a la obra de arte. Pero, ¿por qué medios se alcanza? ¿sólo por la imitación? [...] La *fuerza* de lo poético, la *realidad suficiente* que se le pide a la obra de arte, no consiste tanto en la coincidencia con lo real como en el resultado de la manipulación acertada de los elementos expresivos de que se vale el artista. [...] Yo llamo *realidad suficiente* a ese mínimo de fuerza necesaria para que la narración o el drama nos impongan su realidad, la suya específica. [...] La constancia, la operatividad de esa realidad suficiente tampoco se obtiene por cotejo, sino que se advierte meramente por sus efectos. Conviene insistir, hasta la pesadez, en que la obra poética es autónoma y dotada de una realidad “sui generis” (Torrente Ballester, 1986: 57-58).

Con este principio Torrente establece la dependencia de la ficción de la "experiencia de lo real" tanto del escritor como del lector y exige que la narración tenga un mínimo de verosimilitud dentro de la especificidad que independiza el mundo de la ficción del mundo de la realidad. Como dice Ángel G. Loureiro, Torrente apuesta por un modo de entender la creación literaria según la cual el escritor propone al lector una imagen que no procede de la realidad sino del mismo escritor, ya que está en su interior, y así

estimula al lector para que éste pueda engendrar en su interior una imagen de la misma fuerza (1990: 27). De esta forma Torrente denuncia lo que considera el error de los autores realistas de creer que en la inserción de materiales reales, los hechos narrados y su mimesis con la realidad, radica la esencia de la literatura, que para Torrente está en la estructuración adecuada de los materiales literarios para que tengan la verosimilitud suficiente y sean aceptados por el lector. Y esto supone que el autor otorga más importancia a la credibilidad de la narración que a su fidelidad a la realidad referencial, y por ello la imaginación y la creatividad pueden tener más valor subjetivo que la memoria.

Torrente considera que “para describir una realidad suficiente hay que meterse en el interior del personaje” y que “la única manera de meterse dentro de un personaje es inventándolo” dado que la mera copia de personajes es incompatible con la invención porque sólo pueden verse “desde fuera” (Becerra, 1990: 34).

Además, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, Torrente Ballester señala que la realidad suficiente -un concepto que al fin y al cabo utiliza como sinónimo de verosimilitud- concierne tanto al realismo como a la fantasía; y que la materia novelesca, tenga procedencia realista o imaginaria, antes de convertirse en literatura, se convierte en “materia imaginaria” y a partir de ahí el novelista puede “operar sobre ella y dotarla de la forma en que encuentre la vida” (1977: 15).

PRINCIPIO DE COHESIÓN: "Opera desde un punto “de cohesión” que rige la organización de todos los predicados referidos a un sujeto (el personaje), y que puede estar dentro o fuera del mismo, ser *interno* o *externo* a él. [...] Es un acto de libre voluntad sostenido que pertenece al personaje” (2004: 78). En opinión de Ruiz Baños, la libre voluntad del personaje hace alusión al desarrollo autónomo del mismo (1997: 52).

PRINCIPIO DE CONGRUENCIA: “Para que el personaje pueda existir como tal, es menester que el mundo en que le hace vivir sea adecuado a su despliegue como tal personaje” (2004: 114). Este principio, junto con el anterior, no es solamente indispensable para que el personaje exista como tal, sino también para que pueda entenderse en el contexto de su situación dentro de la obra a la que pertenece; por ello “es menester que el mundo en que se le hace vivir sea adecuado a su despliegue como tal personaje” (2004: 114):

El personaje literario es, de verdad, un conjunto ordenado de significados [...]. La psicología de un personaje no tiene por qué ser real; basta que sea “convinciente”, y esta capacidad de convicción no se obtiene copiando o imitando lo real, sino poniendo en juego medios estrictamente literarios que cobran su sentido en el contexto total de la novela y del personaje (2004: 77 y 113).

Nos parece que estos cuatro principios formulados por el propio Torrente son esenciales para entender su poética narrativa, ya que todos se resumen en una invocación a la verosimilitud narrativa que fija en su obra tanto la coherencia y la autosuficiencia de lo “real” y de lo fantástico por separado, como la eficaz convivencia de ambos elementos juntos.

La novela fantástica plantea la convivencia de los materiales fantásticos con los reales dentro de una misma unidad, ya que resulta imposible recrear lo fantástico sin tener como punto de referencia lo real, aunque sólo sea para destruirlo. Por el contrario, la realista sólo combina distintos materiales de naturaleza real o que sólo pueden tener una realidad:

La materia prima de una historia no es lo real, sino lo verosímil, sin que la coincidencia sea obligada. Lo verosímil es, ciertamente, un artificio, pero tan interiorizado por nosotros que se podría afirmar que la verdad verosímil no se registra. La realidad como tal es mala consejera a la hora de la narración. Para que interese hay que manipularla, trazarla, darle un grosor o aligerarla pero nunca tomarla sin más. Se le ha de trabajar, [...] trascenderla, pero sin perderle de vista (Esteve Maciá, 1994: 69).

Por ese motivo, el escritor debe ser respetuoso con los límites de su propia experiencia “que es la riqueza y el límite del escritor encerrada en su conciencia y en su inconsciencia, formada por lo leído y lo vivido”. Además, Torrente añade que “un escritor es más rico cuanto más rica sea su experiencia, pero está limitado y no debe salirse de ella. Si lo hace puede meter la pata” (“Sobre la fantasía”, 1994). Como es lógico, los materiales del escritor, generados a partir de sus experiencias vitales –ya sean antiguas o recientes- yacen en su memoria hasta el momento de utilizarlos. Como la memoria inventa, y lo hace más en la medida en que va pasando el tiempo, es en ese punto en el que la imaginación comienza su trabajo.

A pesar de que *La saga/fuga de J.B.* es un paradigma de fantasía disparatada, Torrente Ballester afirma que “aun en mis mayores fantasías, fui siempre muy comedido con la verosimilitud y las proporciones” (Esteve Maciá, 1994: 70).

Torrente crea sus novelas fantásticas y, en el caso de las metaliterarias, invita al lector a que sea testigo de su diseño y construcción, mostrando el artificio que las sustenta, un juego verbal y formal muy cervantino -el elemento fundamental de su fantasía es el ludismo- en el que el narrador busca la complicidad del lector, o bien jugando con él al despiste mediante la ironía, como hace en *Yo no soy yo, evidentemente*, o bien ofreciéndole sugerencias que pueden esconder claves esenciales de la novela, como en *Fragmentos de Apocalipsis*. Esto quiere decir que la justificación de la ficción fantástica reside en su propia condición de tal, está en la palabra misma y en todo aquello que conforme su esencia:

La fe en lo verosímil es un acto mágico, pero es un acto mágico de las palabras. Lo bueno del caso es que el mismo procedimiento verbal que utilizas para hacer creíble lo inverosímil, es el mismo que usas para hacer creíble lo verosímil (Esteve Maciá, 1994: 71).

Torrente inserta las situaciones imposibles desde la verosimilitud del realismo en el mundo de las posibilidades cotidianas, y esta operación en apariencia inverosímil deviene sin embargo en un resultado verosímil si seguimos la lógica de Torrente. Desde un punto de vista realista, las novelas de Torrente que estudiamos en el presente trabajo carecen de lógica, pero en cambio sí la tienen desde la perspectiva fantástica e imaginativa. De todos modos, como ya hemos indicado, el novelista ferrolano no busca situaciones o personajes reales, le basta con que sean convincentes o verosímiles, a través de medios literarios que cobran su sentido en el contexto total de la novela y del personaje.

El autor gallego piensa, al margen de caracteres y psicologías, que "un personaje literario está constituido por todo lo que dice y hace, así como por todo lo que dicen de él, y si es contradictorio, allá el que juzga" (Torrente Ballester, 1986: 341).

En cuanto al concepto que tiene Torrente de lo que es un personaje literario, está íntimamente unido a su concepto de la vida y del ser humano en general. En la medida en que las acciones humanas son proyectables en la vida y, por tanto, inconclusas hasta la muerte, el hombre es un sujeto inestable cuya definición va desarrollándose en la fluencia del tiempo, de su tiempo en la vida. Por ello su carácter no estará nunca del todo determinado y sus acciones y sus pasiones pueden variar muchas veces. Por todo ello, los personajes de Torrente nunca son planos ni tampoco son "personajes-carácter" -

aquellos que tienen un rasgo esencial que explica toda su conducta-. Trata también el novelista de construir personajes que resulten verosímiles al lector, pues pretende conseguir que éste los acepte, que le atraigan o que les rechace. En definitiva, Torrente distingue entre personaje unívoco y personaje múltívoco. El primero, está sujeto a una sola y misma significación, invariable, sin poder desvincularse de ella y que puede dar lugar a que se convierta en símbolo, mientras que el segundo personaje "es intuitivo, no construido desde fuera, sino que crece autónomamente desde dentro en su calidad de "destino" en su contexto ficcional" (Ruiz Baños, 1997: 54). El personaje múltívoco, al contrario que el unívoco, es un personaje vivo que puede inspirar los más diversos sentimientos en el lector, y siguiendo la trayectoria literaria de Torrente, nos atreveríamos a afirmar que es el tipo de personaje que su autor prefiere. El personaje múltívoco es susceptible de ver diversificada su propia identidad mediante el tema del doble, o incluso multiplicada, en personajes de distintos espacios y épocas -puede ser muchas personas en un solo cuerpo-. Al contrario, el personaje unívoco está sujeto a una unidad de la persona de la que nunca podrá escapar. Carmen Becerra pone como ejemplo de personaje múltívoco a don Juan, "al poseer libertad para actuar de una forma distinta al papel que la historia le había encomendado" (1990: 110), mientras que Borja Rodríguez Gutiérrez elige a Eva Gredner, de *Quizá nos lleve el viento al infinito* y a don Acisclo, de *La saga/fuga de J.B.* como personajes unívocos, por ser "personajes no ambiguos [...] que no son capaces de vivir el simulacro, son inhumanos y, por ello, irreales" (2006: 70). Rodríguez Gutiérrez no duda en afirmar que los personajes unívocos, "monolíticos, terminantes, sin sombras ni dobleces, son los más inhumanos de la novelística de Torrente Ballester" (2006: 70). Por su parte, Torrente Ballester advierte en su discurso de ingreso en la RAE que el texto literario múltívoco potencia la imaginación, "es capaz de crear significaciones nuevas, resonancias nunca experimentadas, por lo que cada generación, al leerlo, lee un libro distinto al de la anterior y al de la siguiente" (1977: 32). El novelista añade que el principio generador y, al mismo tiempo, rector de la cohesión de este tipo de obras "es interno a la obra misma, como lo es el del árbol, y, como éste, lo rige todo, incluso la aprehensión de elementos externos, los que no inventa, pero que en virtud de esa operación quedan incorporados en el sentido total de hechos un solo cuerpo" (1977: 32).

Por otro lado y como señala Ángel G. Loureiro, lo fantástico en las novelas de Torrente se vive por un número "limitado" de personajes, por ello el profesor opta, como ya vimos, por denominar ese fenómeno como "fantástico privado" (1990: 34). Según Loureiro, ese tipo de personajes debe cumplir algunas condiciones como la de reconocer que la multiplicidad y las metamorfosis de la identidad permiten "la apertura a mundos inusitados" y la de "poseer una superior imaginación y un gran sentido lúdico, lo que les permite crear, manipular o al menos entender lo que sucede en los mundos novelísticos creados por Torrente, separándose así del resto de personajes" (2010: 88-89). Cita como ejemplos a Bastida de *La saga/fuga de J.B.* y a los narradores de *Fragments de Apocalipsis* y *La Isla de los Jacintos Cortados*, y de esta última novela también a Ariadna, por mediación del narrador (2010: 88-89). Loureiro añade que "los elementos fantásticos en Torrente se pueden englobar en la categoría más amplia, y para él fundamental, del juego" (2010: 89).

Es importante destacar también la distinción que establece el escritor entre imagen como producto de la invención y concepto como idea intelectual. Sin duda alguna ayuda a entender mejor su universo novelesco, "que procede de la simbiosis feliz de aspectos imaginativos e intelectuales, aunque en el marco de la ficción predomine lo inventado" (Ruiz Baños, 1997: 48). Por su parte, lo intelectual está estrechamente relacionado con lo lúdico.

La fantasía es el punto de partida creativo de Torrente Ballester siempre y cuando la entendamos como una ampliación de los límites de lo real a partir de la óptica de lo posible. De esta manera, "lo posible inventa imágenes que son las que [...] producen la impresión de la realidad en lo literario" (Ruiz Baños, 1997: 48). Sin embargo, para Torrente, el "concepto" resulta insuficiente para producir una ilusión de verosimilitud:

El "concepto" no describe la realidad, sino que la "define", y lo que yo creo es que una definición no produce la impresión de realidad suficiente inherente a la naturaleza misma de la literatura. El narrador del *Quijote* nos suministra "definiciones e imágenes" de los personajes: éstas tienen más fuerza que aquéllas. Otra cuestión es dónde está y de dónde procede [...] la imagen-modelo. Personalmente, y no en virtud de datos teóricos, sino de mi propia experiencia, creo que esa imagen –modelo está en el interior del novelista, es ella la que intenta describir y proponer al lector para que éste pueda engendrar en su interior una imagen de la misma fuerza. Y aquí es donde se impone [...] el sujeto-escritor con sus cualidades personales (2004: 80).

Por eso la imaginación en Torrente sirve para ensanchar lo real, a la vez que es uno de los fundamentos de su obra, “en la cual las ideas materializadas en “conceptos” se subordinan a la “realidad” imaginativa de la representación inventiva” (Ruiz Baños, 1997: 48). Así lo dice el escritor:

Quien dice “poiesis” dice por supuesto imaginación. Luego vienen la forma y la palabra, que son otra cosa, sin las que la invención de lo imaginado carece de existencia, queda en mero ensueño. A esto le llamo el arte. Poesía y arte en diversas proporciones componen necesariamente la obra. El papel de los restantes ingredientes, aunque en un principio no lo parezca, acaba siempre relegado a un lugar secundario (Torrente Ballester, 1986: 52).

El autor de *Fragmentos de Apocalipsis* piensa que sólo la palabra puede convertir en acto la potencia vital de la imagen inventada: no se trata de negar la existencia de lo que no se escribe, sino de estimular su existencia mediante la palabra, dado que todo lo que puede escribirse tiene la potestad de existir. Así es como explica Torrente, en el “Prólogo a la obra completa”, el proceso literario que discurre desde la gestación de una imagen que puede o no descartarse posteriormente, hasta la culminación de la escritura:

Nuevas figuras me andan por la imaginación, van y vienen, se sumergen en la oscuridad o emergen de ella. Me siento su notario: si soy capaz de serlo, perderán su condición de fantasmas “hechos de la sustancia de los sueños” para serlo de sustancia verbal. Que es, no se olvide, otro modo de fantasmagoría. ¿Seré capaz, como deseo, de darles la única vida que me es posible, la de la poesía, o como tantas otras veces, dejaré que se muevan en la mente, como lo han hecho hasta ahora, hasta que huyan, hasta que se transformen en otras o hasta que se olviden? No lo sé. [...] Pero hay un demonio que le obliga a uno a sentarse ante la máquina, o a hablar ante la grabadora, y a buscar en la mente los esquemas en que tales figuras pudieran acomodarse y ser (1977: 99).

Al hablar de la literatura fantástica es imprescindible mencionar el “mito” en la obra de Torrente. La Real Academia Española, en la edición de su diccionario de 1992, define esta palabra como 'Fábula, ficción alegórica, especialmente religiosa', y en una segunda acepción 'Relato o noticia que desfigura lo que realmente es una cosa, y le da apariencia de ser más valiosa o más atractiva'. Esta última definición es la que resulta más adecuada para la obra literaria del novelista ferrolano, pues esa desfiguración de la que habla la Academia viene a ser lo mismo que el concepto de “deformación” que Torrente “aplica a

la operación que realiza la imaginación en el objeto literario, mientras cambia la imagen inicial de una esfera a otra que se supone mejor o más propicia para su hábitat dentro de la narración” (Álvarez Perelátegui, 2002: 426). Para Torrente todo relato está llamado a configurar un mito, presuponiendo que sea relato como primera condición y que en segundo lugar contenga un mínimo de elementos ficticios.

Sin embargo, el autor gallego regresa al realismo en sus últimas novelas, “pero sin abandonar del todo el resquicio imaginativo, pues se observa que trabaja la imaginación sobre la memoria y utiliza hechos vividos, como en *Los años indecisos* (1997), una obra de tintes autobiográficos. Imagina, pues, sobre la experiencia” (Álvarez Perelátegui, 2002: 426).

Estos dos modos de trabajar de Torrente sirven en primer lugar para verificar la variación que ha experimentado su capacidad imaginativa a lo largo del tiempo y, en segundo lugar, para cerciorarse de que, a pesar de que en su última etapa no desarrolló de manera abierta lo fantástico en sus novelas -que es uno de los valores que más le ha reconocido la crítica literaria desde siempre-, no ha prescindido de su imaginación en ninguna de ellas (Álvarez Perelátegui, 2002: 426).

Torrente Ballester siente que aspira “a la creación de un mundo lírico y fantástico, divertido y conmovedor, que se mantuviese por sí mismo en pie, si bien [...] como señal distintiva se le pudiera añadir lo de intelectual” (“Prólogo en 1984”, 1998: 14-15). Ambos términos sirven para integrar “una realidad compleja que admite lo cultural, lo sentido, lo pensado, lo imaginado y lo fantaseado” (Ruiz Baños, 1997: 40) en una “obra bien hecha que es un todo orgánico en el cual debe buscarse la totalidad”³². Para Torrente Ballester “el relieve, el contexto funcional y la construcción del personaje, conforman un “todo orgánico” con sus “principios” vitales en los que se asienta la “totalidad” de la *Novela*” (Ruiz Baños, 1997: 40).

Torrente Ballester establece una diferencia fundamental entre el oficio de escritor y el de novelista tiene que se relaciona de manera muy estrecha con todo lo que hemos visto hasta ahora. Para Torrente, novelista es aquel que tiene una capacidad innata para “crear, fantasear, imaginar... Lo dice la palabra, novelar” y escritor es el literato capaz de desarrollar “una prosa eficaz, concisa y bien escrita” (“Sobre la fantasía”, 1994). Así

³² Conferencia pronunciada en Albacete -Fundación Juan March- en noviembre de 1984, cit. en Ruiz Baños, Sagrario: *op. cit.* pág. 40.

pues, a partir de esta definición podemos deducir que escritor podría ser un sinónimo de prosista.

El propio Torrente reconoce con humildad: “No sé si soy un buen escritor. Lo que yo soy es novelista” (“Sobre la fantasía”, 1994). Y también recurrió a ejemplos clásicos para explicar este paralelismo:

Cervantes escribía peor que Quevedo, pero era más imaginativo. Cervantes era novelista y Quevedo, escritor. Cervantes ha sido el autor que mejor ha sabido narrar su realidad, pensando que una novela se basta a sí misma y Quevedo el que mejor ha sabido narrar la realidad (“Sobre la fantasía”, 1994).

En referencia a otros autores ha advertido la misma condición:

Gabriel Miró tenía un asombroso dominio del idioma, pero le faltaba imaginación, algo que al novelista Baroja le sobraba. Baroja es el típico ejemplo del novelista que deja de ser escritor y Miró el del escritor que deja de ser novelista (“Sobre la fantasía”, 1994).

Mencionemos otro ejemplo, esta vez contemporáneo al novelista: Torrente se consideraba autor de una prosa de calidad estilística inferior que la de Cela (“Sobre la fantasía”, 1994), pero es indudable que el autor de *Los Gozos y las Sombras* ha desarrollado más la imaginación en su obra literaria que el premio Nobel. Torrente admite que escribe de forma espontánea pero que a pesar de ello no emplea el castellano con la destreza suficiente, pues como él dice, escribe en “ferrolano” (“Sobre la fantasía”, 1994). Cree que su literatura no es únicamente palabra, hasta el punto de que ésta es para él el último elemento (Sánchez Dragó, 1998). Así pues, para Torrente, la palabra tiene un valor puramente instrumental, es el puente entre las imágenes y sus formas.

Sin embargo, esta espontaneidad reconocida por el novelista no impide que cuando llega el momento de escribir sus novelas, a pesar de tenerlas prefijadas en la cabeza, junto a los elementos conscientes puedan surgir otros inconscientes. Si Torrente Ballester entiende que pertenece a la realidad el simple hecho de la concepción imaginaria de sus obras, sólo la materialidad de la palabra supone el paso definitivo que dar para integrarla de manera irrevocable en lo real, cuando lo imaginario se asimila y se inserta en la realidad, pasando las dos a formar parte de una sola categoría, en la que profundizaremos en el próximo capítulo.

2. TORRENTE BALLESTER EN SUS RELACIONES CON LA REALIDAD

Las características fundamentales de la literatura de Torrente Ballester enumeradas por el propio novelista son: intelectualismo, racionalismo, fantasía, humor y ganas de jugar con las palabras y con las imágenes³³. Torrente Malvido ha destacado de su padre que “vive en las dos vidas” (Magro, 1999). Y ya desde su misma infancia mostraba una indudable tendencia a perderse en invenciones, ya que sus hermanos le decían: “Pero Gonzalo, ¿ya estás contando mentiras?” (Magro, 1999). Deducimos pues que para Torrente, desde su niñez misma, contar era el sinónimo de inventar la realidad. Sin ir más lejos, Sobejano le ha calificado “como el más fantaseador de nuestros novelistas” (*Novela española contemporánea*, 2003: 94). Y es que tanto la vida como la obra del autor gallego se determinaron por la confusión entre las fronteras de la realidad y la ficción. Por este motivo, para Torrente Ballester la fantasía también es real: “No hay nada que no sea real, porque todo aquello que se puede nombrar y construir con palabras es real. Lo que sucede es que hay muchas clases de realidades” (“Sobre la fantasía”, 1994); o como también apunta “lo real es todo, o bien, expresado de manera negativa, no existe nada que no sea real, dado que existen varios órdenes de la realidad y, en consecuencia, las cosas no son todas reales de la misma manera” (Becerra, 1994: 15). Si estas afirmaciones las personificamos en un ejemplo para facilitar su entendimiento, diremos que para Torrente Ballester tan real es el objeto que en un momento dado tiene frente a él, como sus sueños o sus imaginaciones. El autor ha definido la creación artística como la realización que necesita el hombre para lograr su plenitud:

La totalidad humana es la realidad y lo imaginario, es decir, es este hombre concreto y escueto, y un alma invisible que le rodea y que le pertenece. Pues bien, toda esa parte es la que justifica la existencia de la poesía, pues la poesía es lo que permite dar realización imaginaria (lo imaginario es tan real como

³³ Torrente Ballester, Gonzalo: *La parábola del hijo pródigo* (Discurso con motivo de su investidura como "Doctor Honoris Causa" por la Universidad de Santiago de Compostela. Publicada por *Diario 16* el 9 de julio de 1988, en el suplemento "Cultura", págs. VI y VII; cit. en Ruiz Baños, Sagrario: "La construcción ficcional en Gonzalo Torrente Ballester", pág. 58.

lo no imaginario) a esta menesterosidad, a esta falta de algo que constituye una de las características radicales del ser humano, del hombre³⁴.

Todas estas delimitaciones turbias le han ayudado a entender al escritor gallego que la realidad -o la suma de distintas realidades- no tiene por qué estar regida por la lógica, dado que hay situaciones y elementos de la vida en los que permanecerá siempre el misterio, dado que el único misterio real es la realidad (Álvarez Perelégui, 2002: 429).

La ya citada frase de Torrente: “Por mi temperamento y mi educación me siento inclinado al más estrecho realismo y, con idéntica afición, a todo lo contrario” que apareció en el prólogo de *Don Juan* -quizá para glosar la más contundente del “empacho de realismo” producido por la trilogía *Los gozos y las sombras*- resulta muy esclarecedora de la poética del novelista. Aparte de que quizá se trate de un juego de ambigüedad gallega, de sus palabras deducimos que su inclinación natural discurre por lo fantástico, pero ésta a su vez resulta atemperada y contenida por su educación racionalista.

“Hay en mí una fuerza inexplicable que me hace inventar mundos y personajes”, ha dicho también Torrente de sí mismo (Castaño, 1996: 3). Y en la palabra “inventar” reside la clave esencial de su obra literaria. A partir de algunas inquietudes -unas veces teológicas, otras amorosas, otras metafísicas, todas intelectuales- que surgen de su experiencia humana pone en marcha el mecanismo que activa la imaginación que le permite inventar sus novelas, y esa imaginación que a Torrente le sobraba la echaba sin embargo de menos en los novelistas españoles de los años ochenta y noventa. El autor de *La saga/fuga de J.B.* define al lector como “un hombre que necesita de la imaginación de otro para completar su vida” (Sánchez-Dragó, 1998). Lo que Torrente busca en definitiva es compartir con un lector cómplice el gozo que le supone crear e inventar mundos a partir de la nada.

Torrente Ballester ha admitido una posible influencia suya depositada en los novelistas que en el momento de escribir estas líneas rondan entre los cincuenta y sesenta años, en el sentido de que han sido capaces de observar caminos que él intentó abrir para comenzar en ellos su andadura, como el de la posibilidad de plantear

³⁴ Torrente Ballester, Gonzalo: "La poesía como experiencia, como objeto de conocimiento" en VV. AA.: *La novela*, Universidad de Murcia, 1987, págs. 247-259. (cita en pág. 253); cit. en Ruiz Baños, Sagrario: "La construcción ficcional en Gonzalo Torrente Ballester", pág. 35.

objetivamente el problema en la discusión entre realismo y no realismo. Torrente sentencia que toda esa generación es antirrealista (Castaño, 1996: 87). No en el sentido de que para ese grupo la literatura se relacione o no con la realidad de una manera más o menos estrecha, sino antirrealista en la medida en que lo que entendemos por realismo ha seguido ante la materia literaria unos métodos repetidos en el tiempo y por todos conocidos. Torrente ha reconocido haber sido el primer novelista en la literatura española del siglo XX que ha adoptado una actitud diferente ante la realidad; no solamente por el hecho de abrir el paso a lo fantástico en su obra, sino también por su concepto abierto e integrador de la realidad, que le ha permitido haber escogido de ella unos hechos distintos de los que eligió el realismo, debido a las limitaciones ideológicas impuestas por el realismo tradicional (Castaño, 1996: 87).

Para Torrente la fantasía es una cara de la moneda que hemos acordado en llamar "lo real", ya que la otra cara sería la realidad. Ahora bien, dicho esto, "podemos preguntarnos si el universo pertenece al género real o al fantástico y afirmar sin duda que realidad y fantasía no son conceptos opuestos, sino más bien elementos indispensables que forman parte de un todo coherente, perfectamente compatibles y compenetrables: o todo es real, o todo es ficticio. No hay términos medios, ni mezclas, ni límites" (Álvarez Perelátegui, 2002: 430).

No escribiríamos una banalidad literaria si afirmásemos que Torrente Ballester es un escritor realista y antirrealista al mismo tiempo según su concepto de lo real, pues sus propias novelas -las que en nuestro trabajo estudiamos- son las que así lo verifican. Torrente es un autor realista porque la base sobre la que se asienta su literatura es la realidad -como sucede con cualquier escritor-, pues ahí se encuentran todos los materiales de los que dispone para elaborar sus invenciones. Incluso cuando sus novelas reflexionan sobre el mito político o intelectual son también realistas, pues tienen su sentido en una preocupación del autor de orden intelectual que suele resolver de forma irónica. Y el Torrente más antirrealista surge ante la imposición de un realismo testimonial, obediente y mimético con la tradición, al que combate con su visión aperturista y novedosa de lo real. Aquello que no se ajusta a las estrictas leyes del realismo convencional Torrente lo ensancha hasta integrarlo en la verosimilitud de lo fantástico "y así, la palabra, reta osadamente a la realidad, que está limitada por sus leyes racionales y miméticas" (Álvarez Perelátegui, 2002: 430). Y la fantasía es el elemento

más adecuado para percibir la independencia de las palabras de la ficción con respecto a lo real: "Lo que hacemos con las palabras no es meter en ellas la realidad, sino crear una realidad con ellas, que no es lo mismo" (Esteve Maciá, 1994: 76).

Esto demuestra la necesidad de analizar estos dos polos opuestos en su obra literaria, pues ambos forman parte del arte, y para Torrente Ballester el arte es un juego, "aunque se juegue con el propio corazón o con los corazones de otros, aunque se juegue con lo más serio y respetable que nos ofrece la realidad. La realidad misma ¿no es también en cierto modo un juego?" (Villán, 1990: 9). Para el novelista ferrolano, el realismo "parte de la experiencia, es una realidad descontextualizada cuyos elementos, fuera del entorno habitual, tienen otro significado y simbolizan otra estética. No se trata tanto de inventar partiendo de la nada, cuanto de reelaborar determinados signos" (Villán, 1990: 9).

Torrente cifra en torno a los años cincuenta -bastante lejos entonces del "empacho de realismo" que le llevó a publicar *Don Juan* en 1963- su replanteamiento del concepto tradicional de realismo. Gracias a su visión amplia, incluso totalizadora, de los conceptos de realidad y realismo, Torrente puede empezar a practicar un nuevo realismo alejado del tradicional y decimonónico, y que supondrá el primer paso que le permitirá escribir las novelas que hemos estudiado en las que el elemento fantástico está plenamente incorporado. Así lo explica el propio autor:

Estábamos en los años cincuenta. Yo seguía estudiando el arte de la novela, pero sin intenciones personales [...] No podría indicar con exactitud cuándo se me ocurrió la posibilidad de *salvar el realismo* despojándolo de todo lo que se le había reprochado como ganga antiestética, pero conservando lo que merecía ser conservado: la relación con la realidad, la historia, los personajes, en una palabra, cuanto pensaba yo que constituía lo esencial de la novela. Me influía entonces muy poderosamente Ortega y Gasset [...]. Pero no estoy muy seguro de que lo que entonces entendía como tal coincidiese [...] con lo que como tal realismo habían llevado a cabo, los maestros del siglo XIX. Creía ya que a la novela realista, para serlo, le bastaba con un punto de apoyo en lo real; que no era menester, para que lo fuese, que todos sus términos hubieran de soportar airoso el cotejo con la realidad; que ésta, en una palabra, fuese constantemente el término de referencia. Tampoco creía en esa necesidad de observar lo real que a nuestros maestros del período positivista había llevado con tanta frecuencia a lo costumbrista y pintoresco (Marco, 1977: 100).

Nos encontramos entonces ante el surgimiento de los primeros balbuceos de su voz literaria más personal: aquélla en cuyo germen se halla el elemento fantástico revestido

de materiales intelectuales, humorísticos y lúdicos. Casi entonces al principio de su carrera como novelista ya que su primera obra en este género, *Javier Mariño*, es de 1943. Podemos afirmar con seguridad que si no publicó antes sus obras de inclinación hacia lo fantástico fue por una cuestión de simple “supervivencia”. En los años cincuenta en España imperaba un realismo imbatible, y seguramente a él tuvo Torrente que ajustarse para escribir obras como *Los gozos y las sombras* u *Off-Side*, ya que una novela de fuerte raigambre en lo fantástico como *La princesa durmiente va a la escuela* no pudo ser publicada en los años cincuenta, que fue cuando fue escrita, y tuvo que esperar hasta 1983, cuando Torrente ya era un reconocido novelista, para ver la luz.

No sería ocioso realizar aquí un leve apunte referente a la sociología literaria. El hecho de que sus libros no conectaran con el gran público y que la crítica apenas reparara en ellos hasta muy avanzada su trayectoria literaria, hizo de Torrente un escritor intelectualmente aislado. Con respecto a *La saga/fuga de J.B.* llega a afirmar: “La modernidad, si la hay [...] obedece sin duda al hecho de haberme expatriado por unos años y de haber hallado fuera de España la incitación intelectual que aquí no recibía” (Marco, 1977: 113).

En otro orden de cosas, Torrente Ballester siempre se consideró discípulo de Cervantes, y de él hereda un sentido de “la ambigüedad de la realidad”: “La realidad es lo ambiguo, el sí y el no, la realidad tiene dos caras y las dos caras son igualmente valiosas y realistas” (Villán, 1990: 63), y reconoce que este rechazo de dogmas y la pretensión literaria de abarcarlo todo viene dada a partir de los años setenta, tras la publicación de su más celebrada novela, *La saga/fuga de J.B.* (Villán, 1990: 63). No tiene ningún reparo en afirmar que Cervantes le ha influido “de arriba abajo, por dentro y por fuera, por activa y por pasiva. Me ha influido más que nadie, gracias a Dios” (Amorós, 1973: 4). Ruiz Baños mantiene que el problema de la verosimilitud -como verdad creativa- frente a la verdad que aparece en la obra de Torrente es de origen cervantino y “tiene que ver con la unidad total de la obra artística como generadora de su propia verdad” (1997: 41), al tiempo que el novelista se sirve de la verosimilitud para ampliar el concepto de lo real (1997: 44).

También considera Torrente que la intelectualidad de sus novelas tiene un carácter cervantino: “[...] mis personajes piensan [...] al modo [...] de un tal Cervantes, cuyos personajes no hacen más que pensar e intercambiar pensamientos” (Amorós, 1973: 4).

Don Quijote de La Mancha es el texto fundacional de nuestras letras en numerosos aspectos, pero para Torrente es sobre todo el primer paradigma que apuesta por el sentido lúdico de la literatura en su doble dimensión: argumental –el narrador propone el juego de saber si don Quijote está loco o no (por ejemplo, a través de los elementos de los molinos y los gigantes) - y formal: *El Quijote* se cuenta jugando, el juego es su propio modo de estar contando (Esteve Maciá, 1994: 72). Torrente considera también que *El Quijote*, “aunque lo nieguen [...] sigue presente en toda novela y lo estará hasta que el género desaparezca por agotamiento” (Amorós, 1973: 14).

Torrente confiesa que recibió la influencia de *El Quijote* a través de la lectura de *Meditaciones sobre El Quijote* de Ortega y Gasset, que le sirvió de orientación en cuanto a “cuestiones formales y también modos de considerar materiales literarios, modos no ideológicos” (Becerra, 1990: 199-200), de la misma manera que le permitió conocer a Cervantes “como autor de novelas, como hombre que maneja unas realidades estéticas” (Becerra, 1990: 225). Su débito con Ortega es tal que Torrente confiesa haber aprendido a pensar con la lectura de su obra, y añade: “Yo soy en prosa didáctica, como escritor de artículos y ensayos, un discípulo de Ortega” (Becerra, 1990: 230). En cuanto a la comprensión de *El Quijote*, también admite que fue decisivo el drama *Enrique IV* de Pirandello, y que la serie de comedias que escribe al comienzo de su trayectoria literaria están muy influidas por este dramaturgo (Becerra, 1990: 200).

Darío Villanueva valora que el cervantismo en la obra de Torrente se encuentra en su ironía, que “no consiste en otra cosa que en la percepción de lo maravilloso en lo real y de lo real en lo maravilloso” (1983: 26). De este modo, según el crítico y académico, emparenta el autor gallego con *El Quijote* y, más específicamente, con la tradición anglocervantina (1983: 26). Por su parte, Ángel Basanta opina que lo que Torrente hereda de Cervantes es “la libertad y la actitud lúdica” (1997: 126) y añade que “su genealogía está en Cervantes y en la escuela cervantina inglesa de los siglos XVIII y XIX” (2001: 25). En otro trabajo más reciente, Villanueva apunta que los rasgos cervantinos de Torrente son, además de la mencionada ironía, el juego, “el principio de realidad suficiente” -que “descubrió” mientras escribía *Don Juan*-, el recurso del Manuscrito encontrado y, por último, la “duplicación interior”, “relato especular” o “mise en abyme” como formas autorreflexivas, en las que el relato no sólo se presenta como resultado y producto sino también como proceso (2010: 100-103) y considera que

el período literario de Torrente más fértil en cuanto a influjo cervantino es el que discurre de 1967 a 1977, comprendido por las novelas *Off-side*, *La saga/fuga de J.B.* y *Fragmentos de Apocalipsis* pero que en su opinión también afecta a sus diarios de trabajo *Cuadernos de la Romana* (1975) y *Nuevos cuadernos de la Romana* (1976), a su ensayo *El Quijote como juego* (1975) e incluso a su discurso de ingreso en la Real Academia Española *Acerca del novelista y su arte* (1977), trabajos todos ellos marcados por la poética perfilada por el Torrente ensayista; de todos modos la fijación de este período no debe hacer perder de vista, según Villanueva, que el cervantismo en la obra de Torrente se prolonga en novelas como *La Isla de los Jacintos Cortados*, *Dafne y ensueños* y en sus dos novelas del “Manuscrito encontrado”: *Quizá nos lleve el viento al infinito* y *La Rosa de los Vientos* (2010: 103).

Ya apuntábamos anteriormente que Torrente no sólo recibe una influencia de Cervantes sino de toda una tradición de escritores de raíz cervantina, ingleses la mayoría de ellos. El novelista considera que la presencia de la ironía en su obra es un débito de ambos:

[...] el primer escritor del que yo recibo una influencia real, que es Chesterton [...] lo leo entre el año 26 y el 30 y sigo leyéndolo a medida que van apareciendo sus obras [...] Mi primera lectura de Chesterton [...] fue *El hombre que fue jueves* ... Además también leí mucho [...] a Bernard Shaw [...] Muy importante también en este aspecto de mi relación cervantina es mi encuentro con Sterne [...] cuando yo leo *El viaje sentimental* [...] (Becerra, 1990: 206).

Torrente considera que la influencia que pueda haber recibido de escritores como Chesterton, Swift, o Sterne es “una forma” en su obra (Becerra, 1990: 206). Al hilo de esto trae a colación una cita de Collin Smith, que declara que las dos novelas más cervantinas que se han escrito son el *Tristram Shandy* y *La saga/fuga de J.B.* (Becerra, 1990: 206). A su vez, Torrente declara que la lectura que hizo de *Tristram Shandy* le “perfecciona la noción del juego” (Becerra, 1990: 207).

La fantasía de la obra de Torrente es de raíz intelectual, pero tiene un sentido lúdico. Torrente pasa del juego que requiere el aspecto formal del texto al capricho creador del autor, que en el prólogo de *La Isla de los Jacintos Cortados* confiesa haber sido empujado “hacia una literatura casi volátil, poco más allá del juego y un poco más acá del mero regocijo” (pág. 12). Por su parte, Borja Rodríguez Gutiérrez considera que el

juego, como también lo es la obra de Torrente, “es una creación intelectual consciente y lúdica, que puede, o no, tener un significado” (2006: 63), y añade que debe cumplir dos características esenciales: “la primera es la existencia de unas reglas a las que los jugadores deben ser fieles, aún cuando sea un único jugador y el juego ignorado de todos [...] y la segunda es la clara conciencia y comprensión de que el juego es falso y no tiene nada que ver con la realidad, que es una creación de la fantasía” (2006: 63). Cree, además, que el juego “redime” a los personajes de Torrente, mientras que la capacidad de ser otros, “les humaniza” y les convierte en multívocos (2006: 70).

Esta es la manera que tiene Torrente de unir humor, juego y fantasía entre sí. Y llegados a este punto conviene que nos detengamos a analizar la actitud desmitificadora presente en la obra del autor. Mariano López López señala que la desmitificación consiste “en desemocionalizar los elementos, en invertir el sentido de la reacción que transforma todo aquello que sea cultura en naturaleza o, al menos, lo social, lo cultural, lo ideológico en lo natural” (1992: 21), una precisa definición que sirve para explicar de manera muy conveniente cómo Torrente lleva a cabo este procedimiento en su obra. La desmitificación de lo que es convencionalmente aceptado hasta el punto de convertirse en un referente fetichista -hechos y personajes históricos, sobre todo- es el resultado que Torrente obtiene con la aparición del juego a nivel argumental y formal; y la degradación del mito, entre otros muchos procedimientos, constituye la forma fundamental de ese juego. Es un proceso de "rebajamiento de lo serio por medio de lo grotesco" (Loureiro, 1990: 42), entendido como desmitificador. Todo esto pone en marcha el mecanismo del principio de credibilidad, según el cual entre el autor y el lector se establece un pacto implícito en el que el lector toma por verdadero lo que lee. Pero esto puede contrastar con el carácter lúdico de su obra y del acto de su lectura, y explicar su escaso número de lectores. En opinión de Ángel G. Loureiro, la corrosividad y la desmitificación de las novelas de Torrente "choca con la excesiva seriedad con que los lectores se toman a sí mismos" (1990: 43), aunque para este investigador el juego de Torrente no es tan inocente como el autor proclama ni tan banal como a muchos lectores les gustaría entender, sino que se debe al puro azar (1990: 44).

Villar Dégamo considera que Torrente construye sus mitos “a partir de un collage de referencias legendarias, personales, históricas, literarias y religiosas, que relaciona y mezcla hasta construir con ellas un retablo novelesco de personajes que piensan, que es

la manera de proyectar su forma de ser y la visión del mundo que les rodea” (2001: 37). Si el mito es el producto de una hipérbole o de una invención colectiva, Torrente deforma a los personajes mitificados sirviéndose de la técnica expresionista para exagerar sus rasgos y circunstancias hasta alcanzar en ocasiones el esperpento, y de esta manera “disfraza lo estremecedor de la tragedia de ironía y parodia, y la vuelve tragicómica” (2001: 40). Como muy bien reconoce Villar Dégamo, Torrente “no es un creador literario de mitos de personaje, sino espaciales y colectivos” (2001: 42), es decir, fruto de la veneración popular y al margen de que sean reales o literarios, como por ejemplo Napoleón o Dafne. Mediante la desmitificación, Torrente deja desprovistos de trascendencia los rasgos más característicos de los personajes mitificados, hasta el punto de llegar a invertir hasta el ridículo sus valores más importantes, empleando en ello la ironía y la parodia cervantinas. Villar Dégamo apunta que el autor recurre en ocasiones a la historia y la mitología clásicas -Ulises, Ifigenia- como “disfraces para por medio de ellos proyectar su conciencia política desmitificando e ironizando para hacer más llevadera la crítica” (2001: 43).

Asimismo, Villar Dégamo señala la existencia de varios tipos de desmitificación en la obra de Torrente, entre ellos la desmitificación del hombre de poder, como sucede en *El golpe de estado de Guadalupe Limón* y en *Las Islas Extraordinarias*; la desmitificación del mito literario, cuyo ejemplo más evidente es Don Juan; la desmitificación del mito histórico, presente en *La Isla de los Jacintos cortados* y en la novela corta *Mi reino por un caballo*, en las que se trata el mito de Napoleón; la desmitificación de personajes procedentes de la propia mitología grecolatina, como sucede en *El hostel de los dioses amables*, y la desmitificación de los mitos atlantistas, creados a su vez a partir de la mitificación de otros espacios, como sucede con Castroforte del Baralla en *La saga/fuga de J.B.*, Villasanta de la Estrella en *Fragments de Apocalipsis* y la isla de La Gorgona en *La Isla de los Jacintos Cortados* (2001: 44-45). Villar Dégamo añade que, en estas últimas, de ambiente gallego y basadas en mitos y leyendas locales, “los materiales míticos aspiran a una totalidad y a la creación de un imaginario propio” (2001: 44). Una de sus desmitificaciones más recurrentes es la de la realidad como ficción histórica, que a pesar de reconocerse como una fuente de ficción está documentada en obras de consulta y referencia. Como sugiere López López, Torrente parece seguir las siguientes premisas: “si la realidad histórica está llena de elementos ficticios que cuestionan el

carácter real de aquella, la ficción contiene muchos elementos históricos” (1992: 33) y también su opuesta “si la ficción es ambigua, la historia también lo es” (1992: 34). De estas afirmaciones obtenemos la conclusión de que tanto la historia como la ficción pueden ser igual de reales o igual de irreales; por ello sus fronteras son confusas y el novelista puede recrear la historia como más le plazca.

Torrente reconoce por primera vez su actitud desmitificadora en su cuento “Gerineldo”, más tarde en la novela corta *Ifigenia* y en la obra teatral *El retorno de Ulises*. Y, de manera más consciente por la presencia del elemento lúdico, en *La saga/fuga de J.B.* (1973: 4). Posteriormente, la desmitificación histórica será clave en *Fragmentos de Apocalipsis*, *La Isla de los Jacintos Cortados*, *La Princesa Durmiente va a la escuela*, *La Rosa de los Vientos*, *Crónica del Rey Pasmado* y *Las Islas Extraordinarias*. Y de manera puntual se encuentra también en *Dafne y ensueños*.

Esta actitud no puede deslindarse del desencanto ideológico experimentado por el autor desde su juventud hasta su madurez, como testigo de los acontecimientos que iban marcando el desarrollo de la dictadura franquista. Carmen Becerra observa que existen dos momentos en la trayectoria literaria de Torrente que marcan esta evolución. La primera fase, que califica de “esperanza escéptica”, la extiende hasta la escritura en 1951 -que no la publicación, en 1983- de *La Princesa Durmiente va a la escuela* definida por el propio autor como “una sátira contra todo y contra todos”, que “pone de manifiesto la total decepción del escritor ante el espectáculo político, social y cultural de la España de entonces” (2005: 56) y que defrauda las expectativas que había depositado el escritor en el régimen de Franco. En la segunda fase, “de descreimiento total [...] el autor centra su escritura sobre todo en la creación de personajes que protagonizan su propia historia, y a los que la Historia, con mayúsculas, no les tiene reservado ningún espacio” (2005: 56). Se trata pues, según Becerra, de personajes marginales a los que la Historia no hace ninguna concesión que no sea la de ser objeto de sus embustes y de los que se sirve para Torrente para plantear visiones alternativas de una historia que arremete contra los tratamientos monolíticos y unilaterales realizados desde las versiones oficiales de los hechos que se posicionan del lado de los poderosos (2005: 56). Por ello Torrente “las parodia, las convierte en sátira, desmitifica a sus protagonistas, se ríe de ellos y espera que el lector entienda que bajo el disfraz del humor y la fantasía se asienta una sólida posición de relativismo escéptico” (2005: 56).

En este último aspecto Janet Pérez coincide con Becerra, pues establece dos modos de tratar la historia por Torrente: por un lado la historia tradicional como recuento de prohombres y recreación de momentos excepcionales, y por otro lado la “intrahistoria”, que nos habla de “los pequeños seres anónimos en su existencia cotidiana” (2005: 21); y señala que Torrente trata de manera desmitificadora a los personajes históricos representantes del poder, que ya se han convertido en mitos o se encuentran en proceso de serlo -aunque se trate de personajes de ficción-, con procedimientos lúdicos basados en la utilización de elementos satíricos y fantásticos, además de aquellos propiamente desmitificadores; de manera que los representantes del poder, aunque lo ostenten, terminan siendo objeto de burlas (2005: 21). En cuanto a los relatos de tipo intrahistórico, cuyos protagonistas “representan a la gente sencilla, lejos de los centros del poder, el tratamiento característico resulta más serio y realista; el narrador los trata con mayor comprensión e incluso cierta simpatía, no del todo exenta de ironía; muchas veces pierden, pero no son burlados” (2005: 21). Entre los personajes del primer tipo se nos ocurre citar a Ascanio Aldobrandini de *La Isla de los Jacintos Cortados* y, en cuanto a los del segundo tipo, a la prostituta Marfisa de *Crónica del Rey Pasmado*.

Janet Pérez considera que la obra de Torrente Ballester como conjunto “enfoca de manera especial el abuso de la historia, interpretada desde ideologías encontradas como arma para adoctrinar y así controlar personas de influencia” (2005: 21) centradas en la figura del hombre que ostenta el poder y al que, sólo por ello, se asocia el mito. Asimismo, considera que, al margen de que tengan o no personajes históricos, las novelas “históricas” de Torrente -y cita como ejemplos *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, *Ifigenia*, *La rosa de los vientos* y *La Princesa Durmiente va a la escuela*- “se enfocan en los que ejercen el poder o lo buscan, y en tales ficciones aparecen más elementos fantásticos o inventados que en los relatos intrahistóricos, que raras veces escapan de una realidad limitada, casi siempre gris y sujeta a estrecheces económicas casi constantes” (2005: 21); y añade que “a este binomio de historia e intrahistoria en la obra torrentina corresponde el del hombre y el mito, probable origen de otro tema repetitivo -casi un leitmotiv-, la identidad fracturada, la personalidad dividida o contradictoria, reflejando las contradicciones entre vida e historia, el hombre y su mito” (2005: 22). También Pérez considera que, en la obra en conjunto de Torrente en cuanto al tratamiento de este tema se refiere, “existe una curva ascendente mediante la cual el

hombre va siendo desplazado mientras el mito creciente ocupa cada vez mayor espacio, a la vez que se ensancha un abismo entre vida y mito, verdad y literatura en la supuesta “historia” (2005: 22).

De entre todas las figuras mitificadas por la historia, la de Napoleón parece ser la obsesión repetida de Torrente. El estratega francés se convirtió para el autor en símbolo del hombre poderoso creado de un modo artificioso por la historiografía y mitificado después por la creación colectiva, y que aparece por primera vez en su obra teatral *Atardecer en Longwood* (1950), aunque la preocupación por el obsesivo ejercicio del poder que encubre a mitos ya está presente en *Lope de Aguirre* (1941). Janet Pérez considera que la referencia cercana de los cuarenta años de dictadura de un Franco mitificado por la historiografía de su propio régimen subyace en el retrato que Torrente realiza del prohombre que ostenta el poder y se obsesiona por quedar favorecido en la historia, presente por ejemplo en el caso del Emperador Carlos Federico Guillermo, “el Águila del Este” de *La Rosa de los Vientos* y en las sátiras de procesos de mitificación que aparecen en la misma *La Rosa de los Vientos*, en “Gerineldo”, *El golpe de estado de Guadalupe Limón* y *La Isla de los Jacintos Cortados* (2005: 26). Y Torrente, que presenciaba “la puesta en pie de la historiografía franquista, la mitificación de José Antonio y del Generalísimo, del “glorioso alzamiento nacional” que partía del hombre y la realidad para terminar en el mito” (2005: 28), se percató de que sólo mediante la utilización del elemento fantástico y humorístico podía engañar a la censura franquista y publicar sus obras, pues los censores contaban sólo con versiones metódicas y serias de la historia, sin que las parodias y las sátiras entraran en sus planes. Así, Janet Pérez se explica que Torrente pudiera publicar alguna sátira excesivamente arriesgada en el contexto de la dictadura franquista como es “Gerineldo”: “Conocedor de los riesgos que corría, Torrente dedica buena parte de su producción literaria a burlarse indirecta e irónicamente de los procesos de mitificación, la glorificación del fascismo, la censura y manipulación de la prensa, la destrucción y prohibición de textos anteriores, como también los métodos historiográficos del momento” (2005: 29), explica Pérez.

Isabel Torrente Fernández considera que en la obra de Torrente no se puede deslindar la función del mito con la de la realidad histórica; no sólo no se oponen sino que se relacionan. La realidad puede ser de varias modalidades pues depende del tipo de individuos que la interpreten y la investiguen de modo histórico; mientras que “los mitos

no mueren, sino que se reinterpretan en el contexto de las distintas condiciones sociales que cristalizan a lo largo de la historia, y en esa labor de reinterpretación la propia imagen mítica incorpora elementos históricos” (2010: 125). Por esta razón el mito supone un elemento de esperanza para colmar las aspiraciones históricas de las sociedades (2010: 125).

Por otro lado, el sentido del humor nace en la obra de Torrente como consecuencia de una visión totalizadora de la realidad que aglutina un conjunto de elementos opuestos y contradictorios combinados entre sí -y el ejemplo que aquí más nos compete es el de lo real y lo fantástico-; de tal manera que no existen individuos buenos o malos, verdaderos o falsos, sino ambas cosas a la vez. Torrente considera que un elemento clave que ha de tener el humor es la ambigüedad: “lo que no tiene ambigüedad puede ser ironía o puede ser sarcasmo, pero para que exista humor tiene que haber ambigüedad” (Becerra, 1990: 239). “La esencia de la realidad, tal y como la ve Torrente, no radica en el dualismo; esto es, en la existencia de elementos contradictorios en pugna -cuerpo y alma, materia y espíritu-, sino en un “monismo de estructura bipolar”. En la vida todo anda mezclado y cualquier separación es falsa o al menos, arbitraria o convencional (Becerra, 1994: 14). Dice Torrente: "Quien se da cuenta de la dualidad, del contraste, no como cosas aisladas, sino formando parte del mismo cuerpo, adelanta mucho en el camino de la comprensión del humor" (Becerra, 1994: 14). Precisamente, lo grotesco en la obra de Torrente surge de la tensión interna que se produce en la realidad entre lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso:

Para mí, *esa bipolaridad de lo real*, en el orden estético, podría designarse con la palabra *grotesco*, y en ese sentido, no en el corriente, la usaremos. *Lo grotesco es el valor estético primordial de la realidad humana* [sic]³⁵.

Para el autor de *La saga/fuga de J.B.*, "la realidad es más extensa -e intensa- de lo que creyeron los realistas" (Torrente Ballester, 1986: 56-57), quienes pretendieron acotar previamente lo que para ellos constituye lo real. El autor entiende que separar lo real en lo ridículo y lo bello, sin contaminaciones ni relaciones mutuas, es una decisión dogmática, porque en la vida práctica sí están relacionados y hasta mezclados. Para

³⁵ “Los cuernos de don Friolera”, *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1982, págs. 218-219, 220; cita recogida en Ángel G. Loureiro (1990: 18).

Torrente, lo grotesco "abarca toda la realidad en todo momento" (Loureiro, 1990: 19), no es sólo una inversión de lo culturalmente establecido. Y tanto en la realidad como en el arte, lo grotesco y lo sublime "no se dan meramente superpuestos -el uno al lado del otro, sin confundirse- sino que esa dualidad se reduce a un principio único, lo grotesco, del que brotan las diversas manifestaciones -hermosas o ridículas- de signo contrario de lo real" (Loureiro, 1990: 20). Esa concepción de la realidad como algo grotesco conlleva la presencia imprescindible en cualquier obra realista del humor, que Torrente diferencia de la comicidad, la sátira y la ironía. Para Torrente, el humor nace en el siglo XVI con Cervantes, Shakespeare y Montaigne, posiblemente con motivo del fracaso del humanismo, siendo Cervantes su gran maestro (Loureiro, 1990: 21). Así, lo grotesco sería el resultado de una visión desencantada del mundo vivida con lucidez y con esperanza. El rasgo principal del humorista es ver claro, lúcidamente; y no hay un lenguaje claro si previamente no existe un pensamiento o unas ideas claras. Por ello, "el artista con verdadero sentido del humor percibe de manera más profunda la realidad y comprende, por lo tanto, su esencia grotesca" (Loureiro, 1990: 21).

Es esencial en el escritor-humorista un sustrato y un referente serio -realista- que sirva de base a la comicidad de lo que cuenta, en donde estaría lo fantástico. Lo contrario sería el chiste, que no trasciende la frontera de la comicidad. De esta manera, tampoco llegan a ser verdaderos humoristas quienes simplifican la realidad a través de la exageración y del ridículo. Y tampoco aquellos que son dogmáticos, carentes de ternura y compasión. Así, Cervantes sería el primer humorista de la literatura española de su época que agrupe todas aquellas cualidades. Y por ello otros, como Quevedo, se quedan en la sátira. Torrente, en cambio, sí es un verdadero humorista, pues siempre muestra un elevado grado de compasión -de raíz cervantina, precisamente- hacia todo lo que satiriza. El autor aboga por mirar lo humano desde una perspectiva igual a ello; es decir, "con ojos de hombre" (Loureiro, 1990: 23), ni superior -que acarrearía el problema de la sátira inane- ni inferior -postura también inconveniente, pues supondría observar la realidad "demasiado en serio" y acarrearía el problema de la mitificación-. Así pues, Torrente prefiere desmitificar lo mitificado y perderle el respeto a la realidad entendida como una presencia solemne y con gravedad. Para el autor, de esta forma, observar la realidad desde cualquier punto de vista que no sea el de alguien a la misma altura que esa realidad no es una visión correcta.

3. TORRENTE BALLESTER Y GARCÍA MÁRQUEZ

A mediados de los años cincuenta del siglo XX la crítica propone la existencia de un realismo mágico en la prosa hispanoamericana caracterizado por la compenetración y a la vez la difícil delimitación de elementos realistas y fantásticos dentro de una atmósfera novelística inusual. Aunque es un calificativo normal y mayoritariamente usado para definir la obra de Gabriel García Márquez y en concreto sus *Cien años de soledad*, lo cierto es que podríamos retrotraernos hasta Miguel Ángel Asturias para encontrar a un escritor que en sus novelas nos ofrece una presentación mágica y mítica de sucesos ordinarios. Posteriormente, aunque unos pocos años antes de la eclosión de la novela del escritor colombiano, podemos pensar también en Juan Rulfo como un “realista mágico”. Lo que sí es cierto es que el detonante que ayudó a la difusión del término fue el temprano éxito de *Cien años de soledad*.

Pues bien, la obra de los escritores normalmente asociados al realismo mágico (Asturias, Rulfo, García Márquez, etc.) surge con la intención de reunir los distintos elementos de un universo de creencias míticas que tiene sus raíces en la cultura popular de sus países respectivos, que juntos conforman la realidad maravillosa de Latinoamérica. Nos encontramos entonces con una serie de elementos culturales reales de naturaleza cotidiana para los nativos pero singular para los foráneos que deberán expresarse mediante un lenguaje necesariamente nuevo dado que el lenguaje acuñado en Europa resultará inservible para exponer esas singularidades: de ahí surge la fusión del realismo y la fantasía que da lugar al nacimiento del realismo mágico. Como ya sabemos, este movimiento se inclina de manera destacada hacia lo maravilloso al presentar con naturalidad sucesos que no son entendibles desde la simple razón, y se caracteriza por la ausencia de distancia existente entre el narrador y lo fantástico narrado, y por la aceptación de la realidad mágica por parte del narrador, del personaje y del lector debido a la ausencia de juicio sobre la veracidad de lo narrado. Pozuelo Yvancos se ha referido a la “naturalización narrativa de lo maravilloso” de *Cien años de soledad* (1993: 168) como la que emplea el narrador de *La Odisea* al hablar de las sirenas o los narradores de *Las mil y una noches* (1993: 171). Lo que sucede es que, por un motivo

estricto de diversidad cultural, para el lector europeo lo maravilloso es tal y, en cambio, para el lector hispanoamericano pudiera ser incluso realista.

En muchas ocasiones ha recaído sobre *La saga/fuga de J.B* el parentesco cuando no la deuda con *Cien años de soledad*. Por ejemplo, Santos Sanz Villanueva aduce que no es casual la coincidencia de la repetición cíclica de los Aurelianos y de los J.B. en las novelas del colombiano y del gallego, respectivamente (2010: 146). Francisco Umbral ha ido más lejos y se ha atrevido a señalar de manera taxativa que en *La saga/fuga de J.B.* puede haber una "sospechosa influencia" de García Márquez (1995: 240). Sin embargo, queda todavía espacio para opiniones opuestas, y así Alfredo Conde considera que tanto Torrente Ballester como Álvaro Cunqueiro "se adelantaron al realismo mágico, que es sobre todo gallego" (Magro, 1999).

En el "Prólogo en 1984" de *Compostela y su ángel*, Torrente se erige junto a Cunqueiro en pionero de una determinada estética de lo fantástico que sugiere que influyó en los autores hispanoamericanos del boom -aunque no se refiere directamente a ellos por su nombre, nos da las pistas suficientes para que podamos intuirlo- y no al revés:

Álvaro Cunqueiro y yo coincidíamos [...] en aspirar a la creación de un mundo lírico y fantástico, divertido y conmovedor, que se mantuviese por sí mismo en pie, si bien al mío propio, como señal distintiva, se le pudiera añadir lo de intelectual. Aquellos desmesurados maestros de la crítica de entonces, y muchos de la de ahora, no hicieron caso a Cunqueiro ni me lo hicieron a mí. Ninguno de ellos podía comprender que se escribiera así en aquellos tiempos, si bien sea cierto que ellos no entendían de estas ni de otras escrituras, y ahí están sus vaciedades para probarlo. Y cuando modos de escribir afines (lenguaje, imaginación, fantasía, música) irrumpieron desde otros lugares [...] a nosotros se nos hizo discípulos de los que podían, por sus años, serlo nuestros. La falta de rigor y de honradez de quienes entonces tenían por el mango la sartén de los juicios literarios [...] es un aspecto de nuestra cultura contemporánea que sólo conviene dilucidar a medias y con carga política en la decisión. La única verdad es que ni los unos ni los otros sabían lo que se traían entre manos; la verdad es que tampoco lo saben muchos de los que ahora pontifican (1998: 14-15).

El autor gallego está denunciando el comportamiento y las aptitudes de los críticos literarios que han valorado la recepción de una serie de obras, valoración en la que además, según él, el interés ideológico no queda libre de sospecha. No obstante, a pesar de estas acusaciones, Torrente Ballester ha confesado su pretensión fallida de

homenajear a García Márquez y a *Cien años de soledad* cuando terminó de escribir *La saga/fuga de J.B.*, ya que durante el tiempo de composición de la novela todavía no había leído la obra maestra del autor colombiano:

Cuando leí a García Márquez, en 1970, mi novela no sólo estaba inventada, sino montada. Se me ocurrió, y lo conté alguna vez, insertar en ella una pequeña parodia del mundo femenino de Macondo, pero mi concepción anterior, y ya establecida, del Palanganato, pudo más que mi voluntad paródica y hube de renunciar: ahí está el mundo femenino de Castroforte do Baralla, suficiente y autónomo (Torrente Ballester, 1975: 200).

Para ser exactos, Torrente señala que “en 1967 *La saga/fuga* ya estaba hecha, es justo el momento en que se desprende de *Campana y piedra*” (Becerra, 1990: 39). No obstante, el escritor ha reconocido los puntos comunes y divergentes que, en su opinión, existen entre las dos novelas:

Si alguna semejanza existe [...] es que a ambas novelas les sobran cien páginas. El resto transcurre por caminos tan diferentes que son opuestos; [...] en [mis libros] abundan los elementos intelectuales, en los de García Márquez predominan los líricos. Esto, por lo pronto, denotados actitudes básicas distintas. El tratamiento de lo fantástico es, asimismo, distinto, y no digamos el modo de usar el lenguaje, y el lenguaje mismo (Torrente Ballester, 1975: 199).

En primer lugar, Torrente niega cualquier influencia literaria común entre García Márquez y él, defendiendo su propia genealogía:

No existe ninguna relación [entre *La saga/fuga de J.B.* y *Cien años de Soledad*] Alfonso Grosso explicó ciertas semejanzas por los orígenes comunes: Faulkner principalmente. Por lo que a mí atañe, ni ese recurso me queda, porque Faulkner *no ha influido en mí* [sic]. Necesito, pues, repetir la nómina de aquellos novelistas de los que me siento y considero descendiente, y de aquellos escritores que me han ayudado a elaborar mi estética: esa doble lista a cuyas cabeceras figuran Cervantes y Edgar Poe, y que siguen por los novelistas anglosajones la una, por Baudelaire, Mallarmé y Ortega y Gasset la otra. No son, claro está, escritores de los ahora leídos. ¿Quién pierde el tiempo con Swift o con Rabelais? ¿A quién le importan Sterne o Stephen? (A quién de los que preguntan, de los que emiten juicios gaseosos [sobre la influencia de *Cien años de Soledad* en *La saga/fuga de J.B.*]) (Torrente Ballester, 1975: 198-199).

En cuanto a la coincidencia de la repetición entre los Buendía de García Márquez y los J.B. suyos, Torrente se apoya en la fusión de la realidad gallega con la creación de un sistema de elementos míticos para justificar la independencia de *La saga/fuga de J.B.*:

Galicia es un país marítimo, que carece de mitos marítimos. Es un país céltico, que carece de mitos célticos [...] en Galicia los mitos célticos han venido por vía cultural y no por vía tradicional. [...] En *La saga/fuga* creo los mitos marítimos: J.B. es un mito marítimo, en relación con algo que viene por la mar y que repite el esquema céltico del rey Artús que se va volando y volverá volando, pero por la mar; y luego utilizo toda la parafernalia de la Tabla Redonda, pero de una manera irónica [...] tertulia inspirada en una real que rea la tertulia de Muruais en Pontevedra [...] Pero, ¿la realidad gallega cuál es? Que no hay más que un mito, pero un mito europeo: es Santiago [...] El hecho de que yo multiplique..., porque claro, el mito céltico es el mito de la persona individual (es D. Sebastián o es el rey Artús) y yo hago el mito uno y múltiple, en tanto que todos coinciden en ser J.B. , pero J.B. es incalculable..., pero esto es algo que ya no tiene relación con el mito en sí, se trata de un juego poético. Tengo una posibilidad con estas cuatro historias de hacer un juego, porque así me viene hecho. Si no invento el juego de los infinitos J.B. soy tonto, porque está ahí, en el mero enunciado está como posible juego (...) en el mero planteamiento de los J.B. está la posibilidad de que sean infinitos... ¿Qué tiene esto que ver con los Aurelianos o con el realismo mágico? (Becerra, 1990: 41-42).

Torrente reivindica también la inspiración musical de *La saga/fuga de J.B.* para defender la personalidad de su novela:

He repetido muchas veces, y el que tenga ojos puede verlo, que no se usa caprichosamente en el título la palabra “fuga”, anuncio de un principio constructivo mantenido a lo largo del libro, y cuyos antecedentes (y modelos) están en la música. En una palabra: la analítica literaria, ciencia por fortuna bastante desarrollada ya, permite discernir ingredientes, comparar estructuras, definir estilos. Si alguien, con ese instrumental, me demuestra que en mi novela hay algo que adeudo a García Márquez, me callaré la boca y maldeciré a los demonios que sembraron en mi imaginación gérmenes que no eran míos. Pero mientras esto no acontezca seguiré negándome a aceptar la menor semejanza (Torrente Ballester, 1975: 199).

Pero fundamentalmente, el autor gallego se apoya en su propia obra y en el recorrido trazado por ésta desde sus orígenes, mostrando con ejemplos de obras suyas anteriores a *La saga/fuga de J.B.* algunas técnicas de lo fantástico:

Quien conozca mis libros anteriores y se haya detenido a mirarlos con alguna atención descubrirá que en ellos están los gérmenes de toda *La saga/fuga*. Cuyo mundo es, sin duda, el de *Los gozos y las sombras*, aunque de otra manera tratado. Y de este tratamiento (fantasía, ironía, humor) hay precedentes, ensayos, esbozos en *El viaje del joven Tobías*, en *La princesa durmiente va a la escuela*. [...] en *Ifigenia*, en *El retorno de Ulises* y en ciertos embutidos fantásticos de *Off- Side*. La ruptura del tiempo lineal está usada en *Don Juan*, y no por moda, por necesidad, y el truco de que allí me valgo coincide esencialmente con algunos de *La saga/fuga*. Un poema intelectual y un relato humorístico sirven de base a *Don Juan* y a *La saga...*, etc. En una palabra: quien conozca mis libros, los malos, los buenos y los medianos, puede explicarse que yo haya escrito *La saga...* sin necesidad de otros aprendizajes, incluso sin necesidad de otros estímulos [...] bueno o malo, lo mío e mío, y [...] en mi prosapia literaria, las genealogías están bien claras. Y, por supuesto, que no me avergüenzo de ellas (Torrente Ballester, 1975: 199-200).

En otras declaraciones, ante la pregunta explícita de esa supuesta influencia de Macondo en Castroforte, Torrente responde:

Leí *Cien años de soledad* en el sesenta y nueve y la primera redacción de mi novela ya estaba hecha. La abuela de García Márquez es gallega y él una vez me dijo que estaba contando “todo lo que le había contado su abuela” [sic]. Lo que importa es tener una cabeza fabuladora. Nuestra niñez transcurrió en medio de consejas, de leyendas, etcétera [...] (Roig, 1975: 49).

Al margen de esos parentescos, y aparte de que mucha de la fantasía de Torrente posee una raíz céltica mientras que la de García Márquez es deudora de la mitología americana y de las Crónicas de Indias que mediante la hipérbole narraban sucesos reales como si fueran fantásticos, efectivamente los mundos novelescos de García Márquez y de Torrente Ballester no tienen nada en común que no sea lo fantástico, pero si se tratara de emparentar el mundo de Torrente con el de algún autor hispanoamericano nos atreveríamos a hacerlo con el de Jorge Luis Borges, precisamente por la trascendencia que posee el elemento intelectual en lo fantástico presente en la obra del argentino y prácticamente ausente en la obra del colombiano. Además, se ha hablado de “realismo fantástico” como calificativo para la obra de Borges, una denominación que resultaría bastante pertinente si se le adjudicara a la obra de Torrente, por la oscilación que hay en ella entre realidad y fantasía.

Torrente ha advertido también este vínculo suyo con el genial literato argentino, insistiendo una vez más en la lejanía de su tratamiento novelesco con el de García Márquez:

Un análisis exclusivamente estructural, empezando por mi sintaxis, por mi uso de las metáforas, lo que es meramente estilo (el sistema de construcción verbal, el origen y manipulación de imágenes), revelaría que no tiene nada que ver mi fantasía con la de Márquez. [...] Márquez carece de elementos intelectuales y culturales y yo manejo una cantidad elevada de elementos culturales, y lo hago de modo distinto. Es mucho más razonable buscar una relación entre Borges y yo –que no existe-, pero que somos escritores, no de la misma naturaleza, pero sí de naturaleza parecida: porque a Borges le falta la relación con la realidad y yo la tengo; es decir, todas mis narraciones tienen una base real, yo soy un escritor realista, pero yo utilizo elementos culturales de manera distinta a la de Borges, elementos culturales que ahora llaman *culturalismos*, que es una manera resentida de decir “no entiendo lo que usted escribe” (Becerra, 1990: 39-40).

Y el propio Borges, cuando en una ocasión se le preguntó su opinión sobre *Cien años de soledad*, respondió así de tajante: “No entiendo que muestren ustedes tanto interés hacia este libro, teniendo como tienen mucho más a la mano *La saga/fuga de J.B.* de Torrente Ballester, que es una novela excepcional” (Torrente Malvido, 1990: 275).

Ángel G. Loureiro se posiciona también en contra de la opinión de una posible influencia del autor de *Cien años de soledad* en Torrente Ballester, e incluso va más lejos en su defensa de la fuerte personalidad literaria del autor de *La saga/fuga de J.B.*:

Las formas de lo fantástico basadas en la multiplicidad de la personalidad o en el juego con la dicotomía cartesiana de alma y cuerpo, peculiares de Torrente, le dan originalidad frente a los despliegues fantásticos de García Márquez, Cortázar, Borges o Cunqueiro [...] Lo fantástico en Torrente -a diferencia de los otros autores- se genera usualmente a través de un personaje que osa -o merece- soñar, recuperando así el poder de esa infancia cuyo recuerdo reivindica Torrente (1990: 34).

Esa dicotomía alma/cuerpo refuerza la teoría de que la obra de Torrente se apoya con un pie en la fantasía y con el otro en la realidad. Nosotros negamos cualquier tipo de influencia de *Cien años de soledad* en *La saga/fuga de J.B.* porque la novela de García Márquez tiende a lo maravilloso -una derivación muy próxima, si no idéntica, a lo “mágico”-, mientras que la novela de Torrente Ballester, como casi toda su obra de signo fantástico, tiende a lo extraordinario. Se puede encontrar una explicación racional a todo

lo fantástico que sucede en *La saga/fuga de J.B.*, y es que casi todo parte de la imaginación de Bastida. Aparte de ello, como ya indicamos en su momento, resulta posible hacer una lectura de la novela de Torrente en clave política como retrato de la sociedad franquista de la época, con lo cual esta perspectiva deslindaría o al menos relegaría a un segundo plano la filiación mágica de *La saga/fuga de J.B.* Lo extraordinario y lo maravilloso son en cierta manera los polos opuestos de lo fantástico: como ya sabemos, en el primero existe una explicación del orden de lo racional para justificar lo fantástico; en el segundo esa explicación no existe, por tanto se acepta lo fantástico zanjando cualquier hipótesis sobre su naturaleza.

Resulta poco o nada creíble una influencia del autor colombiano en Torrente Ballester por una simple cuestión cronológica a la que ya nos hemos referido unas líneas antes: los elementos fantásticos desarrollados en *La saga/fuga de J.B.* encuentran su germen en *Don Juan*, novela publicada cuatro años antes que *Cien años de soledad*. E incluso, se puede decir que ya estaban presentes en la primera obra teatral de Torrente, *El viaje del joven Tobías* (1938). Y si nos apuramos, lo fantástico no sólo está presente en la obra y las lecturas del autor ferrolano, sino también en su infancia y las narraciones orales que escuchó de su familia; unas historias de naturaleza muy diferente a las que pudiera haber escuchado García Márquez de su abuela, ya que unas proceden de orígenes célticos y otras de orígenes americanos. Por estas razones creemos que no es posible una influencia de García Márquez en Torrente Ballester.

En cuanto a las últimas afirmaciones de Loureiro que hemos reproducido, demuestran que la influencia quizá más poderosa que haya podido tener Torrente Ballester es la de su propia experiencia vital enmarcada en la Galicia de principios del siglo XX en la que nació, dominada por una atmósfera mágica nutrida a su vez por esa mencionada tradición de la literatura oral con la que de niño el futuro escritor alimentó su imaginario. Una abuela que “hablaba a diario con Dios”, en cuya casa del barrio de Serrantes nació y que ha dejado una huella imborrable tanto en su vida como en su obra -“Me ha marcado la casa de mi abuela, grande y destartalada, los pasos quedos de todos los fantasmas”- (Sánchez Dragó, 1998) y un abuelo que le explicaba los pasos de la I Guerra Mundial a través de un mapa “contibuyeron a la formación intelectual de un novelista que utilizó la fantasía y la imaginación desde el lado más irónico y lúdico y que a la vez nunca se desligó completamente del todo de la realidad” (Álvarez Perelátegui, 2002: 434).

Un anhelo particular del novelista gallego fue el de ser siempre recordado como alguien “que alcanzó a ver las dos caras de la luna” (Magro, 1999). Cuando se le preguntó en una ocasión su opinión sobre el realismo mágico respondió: "No sé qué es eso. Creo que es un invento de los críticos que no sabían que mote poner" (Aranguren, 1999).

Para el escritor Gonzalo Torrente Malvido, su padre "intentó imponer dentro del desbarajuste que es el mundo individual, personal y general de cada uno el poder de lo que debe ser aunque sea lo imaginario sobre lo que es que suele ser tenebroso" (Magro, 1999).

Torrente ha insistido en muchas ocasiones que cada contenido novelesco necesita un modo concreto y particular de expresión, y cuando estos contenidos son barrocos y complejos en sí mismos les corresponde un modo de expresión barroca y compleja:

Es decir, que debe haber siempre una unidad de estilo entre la materia y la forma. A mí la palabra contenido no me gusta, prefiero la palabra materia, y entre la materia y la forma creo que debe haber una unidad profunda (“Sobre la fantasía”, 1994).

Por esto mismo, la literatura fantástica -sin obligación de ser adjetivada con denominación de origen alguno, ya sea gallega o colombiana- es aquella que utiliza la ficción como principal materia prima con un fin no necesariamente evasivo de la realidad sino también para mostrarnos y conocer en profundidad algún aspecto oculto de ella que sólo a través de lo fantástico puede vislumbrarse, “y por eso el tipo de lenguaje en el que esté escrita no importa tanto como su contenido. El problema es que, en ocasiones se sigue confundiendo lo intelectual con lo barroco y lo retórico, conceptos que no tienen nada que ver entre sí” (Álvarez Perelátegui, 2002: 434).

A cuenta de esto último, aunque sea en unas pocas líneas, no podemos dejar de señalar lo injusta que nos parece la extendida denominación de una parte de la obra de Torrente como “escritura barroca”. El propio novelista manifestó que el lenguaje entendido como elemento retórico es lo menos importante a la hora de escribir (Sánchez Dragó, 1998). En realidad, Torrente nunca fue un escritor retórico ni ampuloso; lo que sucede es que, de manera equivocada se ha calificado de barroco al elemento intelectual de sus novelas, confundiendo lo intelectual con lo barroco, cuando quizá se haya querido expresar simplemente que el gallego es un autor “difícil”.

Torrente es un gustoso cultivador de la perífrasis al igual que su maestro Cervantes, pero si realizáramos un análisis de los períodos sintácticos de sus novelas veríamos que no revisten una complejidad extraordinaria y si atendiéramos al léxico nos percataríamos que no habríamos de acudir al diccionario un excesivo número de veces. Sí es cierto que las referencias intelectuales amasadas en sus novelas le convierten, seamos sinceros, en un escritor no apropiado para un público de masas. Pero no conviene confundir un aspecto con el otro. Ni siquiera Torrente hizo un alarde con el lenguaje en el momento en que tuvo oportunidad de hacerlo, cuando el lenguaje era el elemento de moda durante la novela experimental más boyante de finales de los años sesenta y principios de los setenta, años en los que Alfonso Grosso publicó *Florido mayo* (1973) y José Manuel Caballero Bonald hizo lo mismo con *Ágata, ojo de gato* (1974), novelas -éstas sí- decididamente barrocas. *La saga/fuga de J.B.* resulta una novela mucho más sencilla en el plano sintáctico y léxico que las mencionadas; *Don Juan* también, aunque cuente con más elementos intelectuales que ellas. Y lo mismo podría decirse de *Fragmentos de Apocalipsis*, *La Isla de los Jacintos Cortados*, etc. En cualquier caso, Torrente nos ofrece en 1972 *La saga/fuga de J.B.*, una novela aparentemente experimental pero en la que, al modo clásico, lo que más importa es el mundo fantástico que se nos narra, es decir, un aspecto textual material, no formal.

4. TORRENTE BALLESTER: NOVELISTA POSTMODERNO

4.1. POSTMODERNIDAD: DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS

La postmodernidad es un concepto que afecta a los diversos cambios sociales y culturales que se produjeron a finales del siglo XX y que adquirieron grandes dimensiones en distintas disciplinas como el arte, la arquitectura, el cine y, también, la literatura.

David Lyon señala que en la vida diaria la postmodernidad puede verse “en la confusión de las fronteras entre la “alta” y la “baja” cultura, el desmoronamiento de las jerarquías del conocimiento, el gusto y la opinión y el interés por lo local más que por lo universal” (2000: 26). Considera que la distinción entre esa cultura de élite y la cultura de masas es confusa debido a que ambas se yuxtaponen en la televisión, uno de los inventos más característicos de la postmodernidad, que no discrimina y desplaza las antiguas delimitaciones de ambas nociones: “en un mundo dominado por los medios, el significado se desvanece. Todo vale, o eso parece” (2000: 144). Para Lyon las nuevas condiciones exigen, por tanto, una reevaluación, puesto que “la diferenciación y fragmentación galopantes del presente [...] ponen en peligro el antiguo impulso organizador de la modernidad” (2000: 27).

Lyon sugiere que la idea de la postmodernidad ya está implícita en el nacimiento de la modernidad como concepto, que cifra en el orden social surgido tras la Ilustración; aunque considera que hasta los años ochenta y noventa del siglo XX la postmodernidad no cobra importancia como concepto psicoanalítico (2000: 102). Valora que la modernidad se relaciona con “la fe en el progreso y en el poder de la razón humana para promover la libertad” (2000: 48). Sin embargo, de la duda inherente de ese posicionamiento “junto con las consecuencias no intencionales de clasificar, ordenar y racionalizar la vida moderna, recortaron las alas de la libertad” (2000: 48). De ahí, cree Lyon, surge la crisis sobre la autoridad y la identidad, nociones que a partir de ese momento requieren un replanteamiento (2000: 48). La postmodernidad supone entonces una reivindicación de la libertad por otros cauces, en vista de que la libertad prometida por la modernidad en aras de la racionalización no se ha logrado.

Alfredo Saldaña defiende que las vanguardias históricas desarrolladas durante las cuatro primeras décadas del siglo XX supusieron el último movimiento artístico moderno y que fue la Segunda Guerra Mundial la que trajo consigo el surgimiento de las primeras poéticas postmodernas (1997: 13-14). También esas vanguardias suponen, según él, “el tiro de gracia definitivo que provoca la muerte del arte (al menos en sus formas clásicas y tradicionales) anunciada por Hegel” (1997: 15). Considera que lo que realmente se cuestiona no es la postmodernidad sino la modernidad, puesto que los distintos géneros y lenguajes literarios refundados por la modernidad están siendo objeto de constantes cambios en la postmodernidad (1997: 15).

Uno de los aspectos que, según Saldaña, se ponen en tela de juicio y que dan lugar a la postmodernidad es “la desconfianza de los discursos concluyentes, acabados, tendentes a ver la obra de arte como un sistema orgánico cerrado y perfecto” y es así como surge el *fragmento* (1997: 34) y la mezcla de materiales y de géneros que producirán textos híbridos como formas de discurso (1997: 69). Considera también que el Romanticismo supuso el momento inaugural de crisis de la modernidad social y cultural dado que fue el primer movimiento que quebró el concepto de belleza instaurado desde la Ilustración, pues lo convirtió en un concepto relativista e histórico, cuando hasta entonces era de carácter universal (1997: 56). Cree que fue precisamente Kant en su *Crítica del juicio* (1790) el primero en sostener que el concepto de belleza no se puede sistematizar dado que es exclusivamente fruto del gusto particular de cada cual (1997: 62).

Saldaña señala las siguientes características específicamente modernas, muchas de ellas, por cierto, presentes en las novelas aquí estudiadas de Torrente Ballester:

la incorporación de lo feo, lo maldito, lo grotesco, etc., como asuntos artísticos; el empleo de la ironía como recurso distanciador entre el sujeto y el objeto artístico; la quiebra del yo empírico como ideal de unidad y elemento referencial del texto; la disolución de la subjetividad en fragmentos heterogéneos; la presentación de un mundo desmembrado e incoherente en lugar de un mundo unitario; el uso de la parodia como técnica desmitificadora del canon estético; la fusión y mezcla de lo heterogéneo y contrapuesto; la destrucción de la realidad objetiva como referente inmediato y obligado del texto; la importancia dada al ritmo y a la musicalidad como elementos prioritarios donde reside la belleza artística, que ya no se puede expresar de manera racional y lógica (1997: 78).

Ángel G. Loureiro enumera las que considera características esenciales del postmodernismo: “obra abierta, juego, azar, anarquía, proceso, ironía, inmanencia, neo-vanguardismo, etc.” (1997: 61). Centrándose en la narrativa postmoderna, Holloway añade “un destacado relativismo en cuanto a cualquier valor o verdad estable, una dimensión autorreferencial, un cuestionamiento de la relación discurso/sujeto humano, una fuerte intertextualidad y una combinación, casi siempre irónica o paródica, de géneros y de elementos populares y cultos” (1999: 63). Por su parte, Gonzalo Navajas sostiene que “la novela postmoderna se propone como una vía epistemológica que cuestiona las formas convencionales de conocimiento en general, incluyendo la literatura. Esa ficción pone en tela de juicio sus valores y fines y cuestiona su propia eficacia hecha de signos verbales casuales. El postmodernismo tiende a cancelarse a sí mismo” (1987: 19-20). A ello, añade Navajas que “la episteme postmodernista se centra inequívocamente en la negación no mitigada de principios y sistemas universales” (1987: 35).

Cree Saldaña que las críticas que el discurso de la postmodernidad dirige al de la modernidad se basan en “la condena de unos modelos estéticos no sólo gastados, sino también institucionalizados, unos modelos que han perdido sus iniciales componentes críticos y revolucionarios y se han domesticado, presos no sólo del uso, sino, sobre todo, del abuso y del consumo” (1997: 103). La actitud postmoderna desconfía tanto de discursos estéticos como ideológicos, aunque lo que rechaza sobre todo es la fidelidad a un único discurso, y reivindica la libertad del artista para crear su obra (1997: 105-106).

Loureiro considera que la postmodernidad supone “la crisis de los grandes relatos legitimadores” (1997: 74) y que la modernidad “no se da nunca sin la ruptura de la creencia y sin el descubrimiento de lo poco de realidad que tiene la realidad, descubrimiento asociado a la invención de otras realidades” (1997: 74). Por ello asegura que “lo postmoderno puede formar parte de lo moderno” y que “una obra no puede convertirse en moderna si en principio no es ya postmoderna” (1997: 74). Así, tal y como él lo entiende, “el postmodernismo [...] es el estado naciente del modernismo, y ese estado es constante” (1997: 74).

Abundando en la idea de que la postmodernidad contribuye desde su mirada escéptica a cuestionar las ideas establecidas por la modernidad, David Roas señala la importancia de elementos como la ironía, la parodia y el juego “para impugnar varios

conceptos fundamentales: la autoridad de las instituciones, la unidad del sujeto, y la coherencia y las fronteras entre discursos, géneros, artes y disciplinas” (2011: 174). Asimismo, añade que si “lo fantástico problematiza los límites entre la realidad y la irrealidad (o la ficción), [...] la narrativa posmoderna [...] los borra y, por tanto, armoniza lo que identificaríamos como real e imaginario” (2011: 152-153). Roas explica esto último con unas palabras que pueden ajustarse a la perfección a la poética de Torrente Ballester: “En la novela posmoderna no se produce ese conflicto entre órdenes, porque todo entraría dentro del mismo nivel de realidad (o de ficcionalidad): asumimos todo lo narrado dentro de un mismo código de verosimilitud interna. La lógica del texto no se rompe” (2011: 153).

Por último, Constantino Bértolo concibe lo postmoderno como una superación de las vanguardias: “Hay un momento en que la vanguardia -la modernidad- no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos, de forma que la respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio- lo que hay que hacer es volver a visitarlo con ironía” (1992: 286). Por ello asegura que lo postmoderno “debe superar las contradicciones entre realismo e irrealismo, narrativa de élite y narrativa de masas” (1992: 287).

4.2. RASGOS DE POSTMODERNIDAD EN LA NARRATIVA DE TORRENTE BALLESTER

En lo referente a la novela española del siglo XX, ya en los años setenta se produce una oleada de narrativa experimental que, fundamentalmente, centra su esencia en la destrucción de la línea argumental tomando como modelo obras de vanguardia como *Ulises* de Joyce o las novelas de William Faulkner, entre otras muchas, y cuyos modelos supieron también aprovechar muy bien los novelistas del llamado *boom* hispanoamericano, cuya repercusión novedosa a nivel internacional resultó también muy positiva para nuestros novelistas. *La saga/fuga de J.B.* es, entre las novelas de Torrente, la que se toma como ejemplo de esa corriente, aunque en cierto sentido nos parece un error considerar esa novela como experimental por dos motivos que ya explicamos en su momento: primero porque en ella sí que existe un argumento en su

punto de partida -aunque posteriormente se ramifique en múltiples y complejas direcciones- y segundo porque, como ya vimos, es más una parodia de la novela experimental que una novela experimental en sí misma.

Cuando en 1996 Eduardo Mendoza sentenciaba la muerte de la novela -más específicamente la novela “de sofá”, como él decía- se estaba refiriendo al acabamiento del género novelesco entendido al modo decimonónico, con presentación, nudo y desenlace para ser sustituido por un planteamiento postmoderno por el que, entre otros procedimientos, la novela deja de ser una ficción “pura” y se convierte en un registro contaminado por diversas fuentes de la realidad como el periodismo -sobre todo el reportaje y la crónica- o la historia, sin excluir en ocasiones la parodia de esas fuentes. El tratamiento paródico de esas materias encuentra su sentido en la visión descreída que tiene el autor de la infalibilidad de las mismas como métodos uniformes y veraces para conocer la realidad. Por ello el escepticismo, la desmitificación y el relativismo resultan frecuentes prismas de observación de esos modos de acercamiento y comprensión de la realidad, junto con un humor y una ironía claramente distanciadores. En relación con ese escepticismo, también, se tiende a rechazar la novela escrita desde un único punto de vista y, así, se adopta el multiperspectivismo. La realidad no es vista como un bloque uniforme sino como una entidad dispersa y fragmentaria, y por ello se tiende a mantener el escepticismo ante la idea de que una sola disciplina y un único punto de vista puedan encerrar por sí solos las claves de la comprensión y el conocimiento del mundo.

Parece claro que la novela postmoderna da un giro a los distintos subgéneros y estilos de la modernidad; por ello la parodia de esos modelos tomados como referentes parece el imprescindible punto de partida para abordarlos. Existe en primer lugar, pues, la mimesis del modelo y, posteriormente, la vuelta de tuerca que tiene su sentido en el cuestionamiento de ese modelo como referente intelectual o estético. En el caso de Torrente Ballester los modelos de subgéneros que utiliza para parodiar son la novela experimental -en *La saga/fuga de J.B.*-, la novela policíaca -en *La muerte del decano*-, y la metaliteraria -en *La novela de Pepe Ansúrez*-. En concreto, la condición postmoderna de *La saga/fuga de J.B.* resulta muy interesante dado que se trata de una novela que restaura la narratividad en una época dominada por la novela experimental pero que al mismo tiempo, como acabamos de indicar, participa también de la parodia

de la novela experimental, si bien lo hace “desde dentro”; es decir, Torrente escribe una novela en la que reivindica la narratividad pero que en parte es experimental dado que, aunque parodie el experimentalismo, se sirve de muchos de los recursos de éste para parodiarlo.

Torrente también desmitifica la Historia como una disciplina de conocimiento objetivo de la realidad, reivindicando que en ella puede tener tanta cabida la ficción como en la propia literatura. Por ello emplea algunos procedimientos de lo fantástico como el anacronismo histórico, consistente en la convivencia en un plano simultáneo de varias figuras históricas pertenecientes a épocas distintas y también de distintos estratos culturales, como podemos ver en algunos momentos de *Fragmentos de Apocalipsis*; o la traslación temporal de un personaje a otra época del pasado, como sucede por ejemplo en *Dafne y ensueños*.

Las novelas de la segunda época de Torrente Ballester -y algunas de la tercera- que aquí son estudiadas utilizan en muchas ocasiones los distintos procedimientos y características mencionadas de la postmodernidad, aparte de los que acabamos de señalar. Por ejemplo, la crisis de la identidad como idea uniforme y definitiva del individuo está presente en *La saga/fuga de J.B.*, *Quizá nos lleve el viento al infinito* y *Yo no soy yo, evidentemente*; el multiperspectivismo se encuentra en novelas como *La rosa de los vientos* o *Yo no soy yo, evidentemente*, y ésta última, además, está compuesta por un conjunto de textos heterogéneos; la parodia de subgéneros -el de la ciencia ficción y la novela de espías- aparece en *Quizá nos lleve el viento al infinito*; parodias de subgéneros también, además de estilos y disciplinas gnoseológicas se pueden encontrar en *La saga/fuga de J.B.*; el tratamiento que realiza Torrente del mito de don Juan, a su vez desmitificado mediante el procedimiento del humor y de la fantasía, puede incluirse en las claves de la postmodernidad. La autoficción aparece en *Dafne y ensueños*, y la metaliteratura la aborda el autor en *Fragmentos de Apocalipsis*, *La Isla de los Jacintos Cortados* y *Yo no soy yo, evidentemente*; en las dos primeras que acabamos de mencionar, además, no es difícil rastrear una visión desmitificadora de la Historia -con la figura de Napoleón como referente casi obsesivo-, una desmitificación que también aparece, y de manera evidente, en *La princesa durmiente va a la escuela*. Esa misma desmitificación revestida con tintes burlescos se detecta en *Crónica del Rey Pasmado*. Novelas como *El golpe de estado de Guadalupe Limón* y

Las Islas Extraordinarias, que se centran en sendas dictaduras, desmitifican, para ser exactos, el mito del poder político. Por otro lado, la desmitificación de la teología se puede observar en *La saga/fuga de J.B.* y, sobre todo, en *Don Juan*.

Si hablamos de la desmitificación como un mecanismo postmoderno, entonces el colmo de este proceder sería el de la desmitificación de los mitos, lo que acontece en *La saga/fuga de J.B.* cuando, en el interior de la novela, se duda de la existencia del mito de mayor fuerza por ser el lugar en el que se desarrollan todos los demás: el propio Castroforte del Baralla, el escenario mítico de la obra. Por su parte, *Don Juan* supone la ya advertida desmitificación de un mito, el del burlador.

En *La Isla de los Jacintos Cortados* nos encontramos con el procedimiento postmoderno de cuestionar la legitimidad del concepto de la Historia como instrumento para conocer la realidad del mundo, a la vez que se reivindica que la ficción puede acometer con mayor eficacia esa misión. Ángel G. Loureiro apunta que la desconfianza de Torrente acerca de los relatos de la historia se debe a que “desde muy pronto vio la capacidad (y la necesidad) de que todo régimen político y social cree un sentido de orden, recurriendo al mito si resulta necesario” (2006, V), y cree que *La saga/fuga de J.B.* es el ejemplo más claro de “la connivencia entre creación mítica e imposición de orden social, entre relato y orden” aunque, como él mismo señala, se muestren los límites de esa ordenación al ser “rebatida con relatos alternativos” (2006, V).

Ángel G. Loureiro explica que el postmodernismo no sólo cultiva la metaficción sino que añade un tema nuevo: la historia como construcción humana: “De ahí que a la novela postmoderna se la haya llamado metaficción historiográfica, la cual incorpora literatura, teoría e historia” (1997: 63). Cree que *La saga/fuga de J.B.*, *Fragmentos de Apocalipsis* y *La Isla de los Jacintos Cortados* participan de tal procedimiento, y que “la conciencia teórica que tiene la metaficción historiográfica de la historia y la ficción como construcciones humanas -metaficción historiográfica- se convierte en el fundamento de su reconsideración y reutilización de las formas y los contenidos del pasado” (1997: 63). Loureiro añade que este subgénero participa de la postmodernidad en tanto en cuanto opera dentro de las convenciones novelísticas y al mismo tiempo las subvierte, a la vez que “plantea la naturaleza problemática de la relación entre la escritura de la historia y la narrativización, cuestionando la reivindicación de la verdad de la historia, la cual, al igual que la ficción, constituye un discurso, una construcción

humana, un sistema de significados” (1997: 63). Así pues, la temática histórica en cuanto construcción humana es “un ingrediente esencial en la metaficción historiográfica postmoderna” (1997: 71), dado que la historia es “una construcción humana, un conjunto de signos interpretables y revisables [...] una forma de representación que no puede prescindir de la figuración”, y así Torrente juega con la historia y muestra todo el potencial narrativo que ofrecen sus figuras, convirtiéndolas en materia de relato (1997: 71). Loureiro cree que para Torrente “la historia y la ficción están relacionadas, debido a que ambas ofrecen respuestas complementarias a la discordancia entre esas dos dimensiones del tiempo: tiempo vivido y tiempo cósmico” y así “la imaginación reconstruye el pasado no observable” (1997: 71). En definitiva, Loureiro considera también a Torrente como un novelista postmoderno “por su reivindicación del ludismo y de la potencia de la facultad creativa, del poder creador de la palabra” (1997: 72).

La Isla de los Jacintos Cortados, junto a *Crónica del Rey Pasmado*, cumplen también otro rasgo postmoderno antes apuntado, que es el de la destrucción de los grandes iconos del mundo occidental: Napoleón en el caso de *La Isla de los Jacintos Cortados* y Felipe IV en el de *Crónica del Rey Pasmado*. En esta última novela, además, los personajes más significativos son antagónicos: un monarca y una prostituta; y esto nos viene a recordar la unificación y convivencia en un mismo espacio de la baja y la alta cultura por la que abogaba la postmodernidad. Además, es la prostituta quien de alguna manera “libera” al Rey, al tiempo que le enseña una importantísima lección que nunca olvidará puesto que resulta determinante para salvar su vida matrimonial: la de disfrutar de la sensualidad femenina. Sin duda, esta solución “de términos invertidos” se posiciona también dentro de la postmodernidad.

El profesor Jiménez Bastos, inventado por el narrador-novelistas de *Fragmentos de Apocalipsis* está configurado como una amalgama de personajes históricos de épocas y lugares diferentes, como el Cid, Garcilaso, Melchor Cano, Carlos V o Samitier y Monjardín -estos dos últimos, antiguos futbolistas del Fútbol Club Barcelona y del Real Madrid, respectivamente-. Por su parte, Uxío Preto, el escritor de *Yo no soy yo, evidentemente*, confiesa sentir cómo su identidad es invadida por las personalidades de Espartero, Sarasate, el capitán Nemo y Alfredo de Musset. En ambos casos tenemos personajes reales de distintas épocas, unos pertenecientes a la élite cultural y otros de

extracción más popular, conviviendo en la conformación de un mismo personaje. Incluso, en el caso de Uxío Preto se inserta un personaje de ficción, el capitán Nemo, junto a los reales que le acompañan. De esta manera, la ficción y la realidad por un lado, y la alta cultura y la cultura popular por otro, conviven en un mismo soporte de rasgo inequívocamente postmoderno, amén del guiño que supone a la crítica de la idea de la identidad como realidad uniforme del individuo.

En algunas novelas, el autor subvierte los elementos esenciales de los subgéneros que cultiva, siguiendo otra de las claves de la narrativa postmoderna. Por ejemplo, Torrente ironiza sobre el subgénero policíaco en *Las Islas Extraordinarias*, ya que el detective encargado de proteger la vida del dictador es quien lo asesina. Al margen de las novelas que aquí se estudian, el autor repite su vuelta de tuerca al subgénero policíaco, como ya indicamos, en *La muerte del decano*, novela en la que no se resuelve, tan solo se sugiere, quién es el asesino; y al subgénero metaliterario en *La novela de Pepe Ansúrez* en la que al final de la obra aún no se ha escrito la novela anunciada en su título. En cuanto a *Yo no soy yo, evidentemente*, que sí analizamos, nos encontramos ante la investigación de dos personajes acerca de la autoría de unas novelas y la supuesta identidad del escritor Uxío Preto; pero finalmente ni se resuelve el misterio de lo real de su existencia ni tampoco, por tanto, se aclara si son suyas tales novelas. El lector posee, por tanto, la misma información al principio y al final de cada obra. Todos estos juegos consistentes en la creación de novelas que plantean problemáticas “sin resolver” entran también dentro de la estética postmoderna.

El tratamiento lúdico y humorístico y, por supuesto, también fantástico, que Torrente realiza de estos subgéneros y disciplinas gnoseológicas, sin duda se debe a su visión escéptica y distanciada de los mismos; y ese tratamiento desmitificador se entronca en la postmodernidad. El amplio concepto, siempre integrador, que tiene el autor de lo que es el realismo y la realidad le permite también desentrañar con lucidez cuáles son las deficiencias de algunas de sus materias -la más clara es la Historia- para abordar su conocimiento.

El descrédito de la continuidad temporal es otro mecanismo postmoderno que lleva a cabo Torrente en muchas de sus novelas, y la muestra más clara de ello son los frecuentes saltos en el tiempo que pueden observarse en casi todas las que estudiamos en nuestro trabajo.

Lo cierto es que si fijamos el nacimiento de la estética de la postmodernidad en el siglo XX la propuesta no estaría exenta de polémica, dado que si consideramos que la metaficción y la visión escéptica y desmitificadora de algunos de los asuntos de la realidad sobre los que tradicionalmente ha recaído una pátina de solemnidad entran dentro de la postmodernidad narrativa, entonces deberíamos remontarnos hasta *El Quijote* para encontrar una novela postmoderna. Torrente Ballester, en tanto en cuanto atento discípulo de Cervantes, es en consecuencia -aunque también por los motivos que ya hemos visto- autor de novelas postmodernas.

Carmen Becerra sostiene que la postmodernidad de la obra de Torrente “es fruto de su libertad y su genio singular, de su perseverancia, de su visión del mundo peculiar, sustentado en miradas precedentes, bien conocidas, y no se debe a su obediencia de la corriente postmoderna” (1999: 19). Y añade que la función lúdica de su narrativa no se debe sólo a un material narrativo específico sino también a un nuevo modo de contar en el que tiene cabida los subgéneros (1999: 19).

Por último, Ignacio Soldevila considera que Torrente recurre en ocasiones al artificio postmoderno de la metaficción para dar credibilidad a sus fantasías; así, amparándose en la coartada o bien de la narración oral, o bien de la transcripción de crónicas y narradores medievales o populares justifica la verosimilitud de sus invenciones -como vemos que sucede en algunas de sus narraciones cortas como “El cuento de sirena” o “Farruco, el desventurado”-, cuando la explicación de esos actos sobrenaturales no puede encontrarse en el diablo (2001: 47).

Dado que resulta delicado en extremo hablar de un literato con una obra enclavada casi en su totalidad en la postmodernidad, nos conformamos con apreciar que algunos de los rasgos más significativos de dicho movimiento -en el que el influjo de lo fantástico tiene un peso importante- se reflejan en bastantes novelas de Gonzalo Torrente Ballester, como hemos pretendido demostrar en este apartado.

5. TEMAS DE LO FANTÁSTICO EN LAS NOVELAS DE TORRENTE BALLESTER

Nos disponemos ahora a realizar una síntesis de los aspectos más importantes del análisis particular que hemos realizado de cada novela de Torrente y en la que se resume nuestra verdadera aportación al estudio de la literatura fantástica del autor de *La saga/fuga de J.B.*

5.1. LÍMITES ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

El tema cervantino por excelencia adopta en la narrativa de Torrente una función lúdica, destinada a la “reflexión entretenida” y participativa del lector. En el caso de *Don Juan* este tema puede resultar de la bifurcación de la problemática de la identidad y del sueño-vigilia que se derivan de aquél dado que, por ejemplo, los sucesos que aparecen en los sueños del intelectual se repiten después una vez ha despertado.

En *La saga/fuga de J.B.* la finalidad lúdica de la dualidad realidad-ficción se resuelve dando un paso más; esto es, se ve convertida en una nueva dualidad: verdad-mentira. Bastida justifica sus conocimientos sobre los J.B. y la Tabla Redonda en las *Memorias* de Torcuato del Río y en la revista *La Tabla Redonda*, de la que es autor Ignacio Castiñeira, pero Bastida desconfía de la veracidad de estas fuentes y el lector también, dada la dificultad que éste último encuentra en el momento de trazar las fronteras de la primera dualidad realidad-ficción. Todo ello se resume en que no se sabe qué es verdad y que es mentira porque no se sabe que es real y que es inventado. Y no se sabe porque todo aparece mezclado dentro de la misma unidad; por ello así se justifican las menciones que se hacen de Unamuno y de Cela, por ejemplo.

Al mismo tiempo que se habla de Castroforte del Baralla como de la quinta provincia gallega, los personajes cuestionan su existencia administrativa, con lo que se pretende hacer también dudar al lector de la existencia real de Castroforte. En el caso de Bastida, la fusión entre el hambre y un cierto misticismo le causan delirios de carácter fantástico, pero al descubrir que Bastida fabula porque esa hambruna le provoca la mencionada debilidad delirante se puede suscitar en el lector una cierta fraudulencia hacia el elemento fantástico, fraudulencia que se repetirá en más ocasiones dentro de la narrativa

de Torrente; con lo cual, el rasgo desmitificador que impregna la mayor parte de la obra literaria del autor gallego alcanza también al elemento que dentro de ella ocupa un lugar esencial hasta el punto de dotarla de personalidad: lo fantástico. Y en esa desmitificación y ridiculización de lo que sólo es aparentemente fantástico detectamos un rasgo de postmodernidad en el autor.

Dentro de ese mencionado juego entre la verdad y la mentira, y en concreto en lo referente a la levitación de Castroforte, resulta que es verosímil para algunos personajes puesto que tal levitación cuenta con una amplia tradición mítica como referente, pero para otros personajes no deja de ser una simple broma.

Al contrario que en otras novelas de Torrente donde los personajes asumen una cierta conciencia de ficcionalidad, en *La saga/ fuga de J.B.* se sienten “reales” y como tales se refieren a la realidad. Don Perfecto Reboiras, por ejemplo, cree que la realidad y lo aparentemente real pueden llegar a confundirse, algo acorde con la tesis del novelista gallego de que lo fantástico y aquello que llamamos real forman parte de la misma unidad, es decir, de la misma realidad.

Uno de los J.B., Jesualdo Bendaña, afirma en su libro *Los mitos de Castroforte del Baralla* que el supuesto Cuerpo Santo, de cuyo robo se nos informa al comienzo de la novela, es falso, a la vez que reivindica la desmitificación de Castroforte que, en consecuencia, supondrá la victoria de la ciudad rival: Villasanta de la Estrella –escenario ficticio en el que Torrente situará su siguiente novela *Fragmentos de Apocalipsis*-. El juego de Torrente es doble: nos pide desmitificar una ficción –lo que supone dejar de creer que la ficción es verdad, asumirla como una mentira- y a la vez, en cierto modo, mitificar y dar validez verídica a otra ficción; con lo cual no sólo no desmitifica la ficción sino que busca ensalzarla, pero a través del procedimiento lúdico. Otro de los sucesos que denuncia Bendaña es que Joaquín María Barrantes tampoco murió comido por las lampreas, ni existe ninguna mención de los J.B. antes de 1865, fecha en la que se funda la Tabla Redonda. Por tanto, vemos que Bendaña no busca en realidad desmitificar mitos, sino darles verosimilitud, que es el principio del que se rige Torrente para dotar de sentido a su fantasía creadora.

Pero al mismo tiempo que Bendaña busca todo esto, dentro del juego de confundir la verdad con la mentira, también se propone demostrar que el Obispo Bermúdez es una figura mítica y que, por tanto, nunca existió. No existen mitos inamovibles entre las

gentes de Catroforte. Se discute, por ejemplo, que la muerte de los J.B. aconteciera en una noche de astros. La perspectiva lúdica desde la que Torrente aborda lo fantástico nos induce a pensar que una parte de la ficción de *La saga/fuga de J.B.* es mitológica, pero la otra cierta y así, puede pensarse que Bastida usa sólo en algunas ocasiones sus fuentes de manera arbitraria.

También se observan interferencias entre los planos de la realidad y la ficción, que consecuentemente dificultan sus relaciones, en *Fragmentos de Apocalipsis*. Esta vez los personajes, incluido el narrador que trata de escribir una novela, sí tienen conciencia de estar movidos por los hilos de una instancia superior. El sueño es uno de los procedimientos mediante los cuales la realidad y la ficción se confunden. De hecho, algunos de los sucesos que acontecen en los sueños del narrador no sólo se convierten en reales cuando llega la vigilia sino que suceden también cuando éste escribe la novela. De ahí se concluye el poder de la ficción –representada en esta ocasión mediante el sueño– para modificar e incluso imponerse a la realidad, de tal forma que cuando el narrador deja de “soñar” la novela, de pensar en ella y de imaginarla al descubrir fallido su proyecto, ésta desaparece; y en consecuencia desaparece también Lénutchka, puesto que, una vez desaparecida la novela, también deja de tener sentido su existencia. Tanto la extinción de la ciudad de *Fragmentos de Apocalipsis*, Villasanta de la Estrella, como la de Lénutchka, se producen de manera lingüística y visual, revelándose la naturaleza verbal de la metanovela.

Al mismo tiempo, se dota de realidad a espacios imaginarios o al menos intangibles, como la capacidad inventiva del narrador, que en esta novela se ve convertida en un escenario a donde el narrador acude como si fuera un espacio real. Y a ese espacio llega, además, desdoblado, puesto que se trata del universo de su propia imaginación. Con este procedimiento, Torrente busca dar consistencia real e incluso material a lo imaginario, a la vez que plasma las diferentes esferas u órdenes de la realidad –de distinta categoría, pero todas reales– que pueden cohabitar en cualquier imagen que en el fondo es real aunque nos resulte intangible, como el citado ejemplo del narrador desdoblado que visita a su propia imaginación.

Como ya indicamos, Lénutchka, la colaboradora del narrador en la tarea de escribir la novela, es un personaje creado por el propio narrador. También advertimos que en la novela existen tres órdenes distintos de realidad: el diario de trabajo, la novela del

narrador y el relato de Justo Samaniego, personaje éste último inventado también por el narrador. Lénutchka aparece en los tres niveles de realidad de *Fragmentos de Apocalipsis*.

En *La Isla de los jacintos cortados* es notable la relación lúdica que hay entre realidad y fantasía. El aspecto lúdico que posee la fantasía de Torrente, en lo que supone una interpelación al lector a que participe en ese juego de la narración al mismo tiempo que le invita a no tomarla demasiado en serio, es un rasgo que permite considerar al novelista gallego como un autor postmoderno. Uno de los aspectos que debe decidir el lector de esta novela es si realmente existe la supuesta autonomía de los personajes que aparecen en la historia inventada por el narrador de *La Isla de los jacintos cortados* puesto que, debido a la enorme atracción que siente hacia Ariadna, el narrador busca llegar cada vez más lejos en las invenciones que fabula con el único afán de seducir a la joven, y esto supone el peligro de la pérdida del control de la verosimilitud de aquello que el narrador inventa; con lo cual cabe al final preguntarse si los personajes que inventa el narrador dependen de él o si lo que sucede no es precisamente lo contrario, y de este modo termina siendo el narrador un servidor de aquello que inventa.

En el caso de *Dafne y ensueños* el juego entre la realidad y la ficción se plasma de manera eficaz en la dualidad de los narradores de la novela, Gonzalo y Gonzalito. Ya indicamos que, mientras Gonzalo rebusca en la autobiografía del novelista Torrente, Gonzalito tiende a la ensoñación y a la fabulación mítica. Parece que la función de cualquiera de los narradores consiste en aportar la perspectiva de la realidad que al otro le falta, pero de nuevo ambos son las caras de una misma moneda en la que sustenta la unidad necesaria para que esa realidad de la novela tenga sentido. Esta dualidad no es otra cosa que la concreción de la fantasía racionalista de la poética de Torrente. Por ello, junto al material fantástico de la novela conviven datos relativos a la autobiografía del novelista. A pesar de todo ello, nos parece que la preponderancia de la ficción ya está presente desde el título y se halla en el sentido de la obra. El joven Gonzalito se verá enormemente atraído por el sugestivo poder de Dafne, el gran mito, hasta el punto de sentirse en la necesidad de rescatarla de Isla Negra.

De este modo, la fascinación infantil hacia el mito de Dafne es sólo una excusa para servirse del componente fantástico con el que realizar ese ahondamiento autobiográfico, dado que el paso del tiempo facilita la incrustación del componente ficticio en los

recuerdos. Quizá por esta razón, porque Gonzalito es más lejano en el tiempo que Gonzalo, es también más fantasioso.

El mito desempeña también un papel muy importante en *La princesa durmiente va a la escuela*. Pero en este caso, Torrente se sirve del mito –en concreto, el de la Bella Durmiente convertida en Princesa– para trazar una parábola que engloba un mensaje desmitificador y crítico con el poder político. Es más, en esta ocasión Torrente se apoya en la fuerza y el poder de convicción de la ficción para burlarse y denunciar una realidad social debilitada por las acciones inmorales de los hombres. Otra particularidad que acomete el novelista en esta obra, y que no es la primera vez que emplea, es que el mito y la realidad participan en la misma medida, lo que se manifiesta en el despertar de la Princesa. Inés ya ha dejado de ser durmiente y, por tanto, ha dejado de ser mito, pero al mismo tiempo el gran suceso fantástico de la novela es que su sueño se ha prolongado durante quinientos años, lo que de nuevo confiere al personaje una carga fabulística y mítica. Por tanto, el juego entre realidad y ficción –o mito, si se quiere en este caso– nunca acaba. Con razón, para el ministro de Instrucción Pública la historia de la Princesa Durmiente no puede ser real, puesto que supondría que todas las consabidas doctrinas filosóficas y científicas sobre la duración de la vida humana son en realidad falsas y, por tanto, el caso de una sola ficción podría desbancar a toda la realidad. Y si a algo se aferra el poder político es a la realidad, a lo tangible, y teme cualquier elemento externo a ella que de manera imprevista pueda amenazarla.

Son precisamente aquellos que no son políticos quienes no temen verse embaucados por la fuerza de ese mito de la Princesa que ha dormido durante cinco siglos. El ejemplo más claro es el del actor Peter Wundt, que deberá interpretar al caballero que logra seducir a la Princesa dentro de la representación orquestada para ella, pero que de forma inesperada termina enamorándose realmente de Inés. Este sería el punto culminante del juego entre la realidad y la ficción inherente en la escenificación preparada para la Princesa con el fin de que sea testigo de todos los sucesos acaecidos durante su largo sueño como por ejemplo la Revolución Francesa, representada con tal verosimilitud que parece real y no una impostura.

Lo que supondría la consecución de una serie de sucesos históricos de carácter anacrónico, incluida la aparición de distintos personajes que representan a Voltaire o a Robespierre, entre otros, sería un hecho fantástico de primera magnitud si no se tratara

en realidad de una fingida representación protagonizada por distintos actores que, por tanto, lleva al traste la potencialidad fantástica de aquellos sucesos y personajes. Sin embargo, el elemento fantástico o mejor maravilloso no se ve del todo defraudado ante el sueño de quinientos años de la Princesa.

Quizá nos lleve el viento al infinito juega también con la mezcla de realidad y de ficción a través del tema de la identidad. El innominado protagonista se transforma a lo largo de la novela en las identidades de otros personajes que se ven abocados a perder las nociones de realidad y de ficción y a no distinguir los límites que las separan, sin conocer tampoco cuáles son los lindes de su personalidad, como es el ejemplo de Von Bülov, que en una ocasión se muestra convencido de haber soñado con robots cuando lo que ha sucedido en realidad es que su personalidad ha sido usurpada por otro, lo que le lleva a dudar de su auténtica personalidad y a confundir la realidad con los sueños. Con ello quiere de nuevo el novelista demostrar que el sueño puede ser tan real como todo aquello que podamos ver durante la vigilia.

En *La rosa de los vientos* también la dificultad de trazar los límites entre realidad y ficción se relaciona con la problemática del sueño y la realidad, y en cierto modo con la desmitificación. Se mezcla lo religioso y lo pagano –aparece el diablo Guntel- con una lectura metafórica de lo considerado como real. Una de las principales materias que se desmitifica es la Historia, sobre todo como disciplina reveladora de la veracidad y objetividad de los sucesos acaecidos. Torrente concibe lo histórico como una fuente de ficción y de mentiras –de nuevo acorde con el espíritu postmoderno citado con anterioridad-, lo que por tanto reincide en su idea de que la ficción puede ser tan real como lo empírico.

El juego entre la realidad y la ficción está determinado en *Yo no soy yo, evidentemente* por la existencia de los tres heterónimos del supuesto escritor Uxío Preto, cuya existencia examinan dos investigadores. La ficción metaliteraria de esta novela tiene tres niveles: primero se trata de averiguar si Uxío Preto existió realmente o no; en segundo lugar, si existió, se hace necesario comprobar hasta qué punto dependen de él sus heterónimos, ya que éstos llegan a ser tratados como figuras independientes de su autor; y por último, en el caso de que sus heterónimos sean efectivamente personajes absolutamente desgajados de Uxío Preto, determinar la autoría de las tres novelas que aparecen firmadas con sus respectivos nombres. El problema es que, dada la ambigüedad

y el constante juego literario de Torrente, ninguna de estas cuestiones se resuelve al final de la novela, como si nada de eso importara y la única finalidad de *Yo no soy yo*, evidentemente fuera el juego intelectual, pero juego al fin y al cabo.

Si Uxío Preto inventa sus heterónimos, es en consecuencia el responsable de todo lo que ellos inventan para sus novelas. Pedro Teotonio Viqueira, Néstor Pereyra y Froilán Fiz son fruto de la imaginación de Preto, pero adquieren tanto peso específico en la novela que llegan a tener más fuerza y relevancia que Uxío Preto. El poder de la ficción permite que se convierta en realidad todo lo inventado e imaginado por el supuesto escritor.

En *Crónica del Rey pasmado* sucesos de legítima naturaleza fantástica como la aparición de brujas, diablos y otros seres de la que son testigos varios personajes no puede desprenderse de la visión supersticiosa del marco temporal en el que esta novela de Torrente se sitúa, y que impregnaba a toda la sociedad española. Con ello, parece que nos encontramos ante un nuevo caso en el que la realidad gana la partida a la ficción al explicarla y justificarla, y así se ven otra vez defraudadas las expectativas de lo fantástico.

Las Islas extraordinarias será otra nueva aportación de Torrente al tema de la desmitificación del mito político. Una realidad social dominada por el poder mitifica a la figura que lo ostenta, y la operación de Torrente es restituir y devolver esa figura a la realidad a través de la desmitificación, una operación que en el fondo es más realista que fantástica, por más que la creación de una historia imaginaria sirva de marco y de excusa que justifique la presencia del tema que le confiere sentido, que es el de la desmitificación.

5.2. LA DESMITIFICACIÓN

El rasgo postmoderno presente en la escritura de Torrente Ballester adopta en general la actitud desmitificadora de mitos y disciplinas. Entre los primeros se encuentran, por ejemplo, don Juan y Dafne; entre las segundas, materias como la Historia y la Teología y, en menor medida, la Ciencia y la Filosofía. La desmitificación consiste, como ya hemos explicado, en una operación que devuelve a la realidad a todo aquello que se ha mitificado y, en cierto modo, ficcionalizado. En ocasiones, la desmitificación se concreta

en una forma de parodia, como hace por ejemplo en *La saga/fuga de J.B.* y en *Quizá nos lleve el viento al infinito* con respecto a los subgéneros de la novela experimental y de la novela de ciencia ficción, respectivamente. También en otras ocasiones esa desmitificación puede adoptar una forma lúdica.

En *Don Juan*, la principal figura desmitificada es la del propio seductor, por más que Torrente haya pretendido devolverle la estatura mítica al burlador. Como ya hemos explicado, Torrente primero mitifica y después desmitifica a don Juan. Cuando muestra a un seductor de más de trescientos años y que además es impotente, evidentemente se está burlando del mito y, por tanto, lo está desmitificando. También desmitifica disciplinas como la teología, encarnada sobre todo en la figura del Padre Welcek, a quien Torrente presenta de manera risible. En el caso del novelista gallego, la desmitificación se relaciona con el juego, con lo lúdico; esto es, se desmitifica todo aquello –materias y personajes- que no merece ser tomado en serio.

El juego en Torrente lleva implícito el elemento humorístico y, en ocasiones, la desmitificación en su obra alcanza diversas formas de parodia. Por ejemplo, en *La saga/fuga de J.B.* se parodian muchas disciplinas, géneros, discursos y formatos literarios, empezando por el de la novela experimental. La presencia en la novela de una trama narrativa –si bien se bifurca enseguida en múltiples ramificaciones- en la que la amenaza de la levitación de Castroforte del Baralla se encuentra como telón de fondo, impide considerar de manera concluyente a *La saga/fuga de J.B.* como una novela experimental en la totalidad del concepto. También es notoria la parodia –y por tanto, la desmitificación- de la univocidad de los personajes –presente sobre todo en las múltiples combinaciones de las identidades de los personajes cuyas siglas son J.B.-. Probablemente, Torrente se haya propuesto desmitificar –para imitar mediante la parodia, con el objetivo de ridiculizar- las dos formas más extremas del discurso narrativo: la complejidad y el hermetismo de la literatura experimental –mediante las distintas historias que conviven en *La saga/fuga de J.B.*- y la excesiva simplificación a la que conlleva la narrativa lineal poblada de discursos y personajes unívocos – a través del personaje multívoco J.B.-.

En *Fragmentos de Apocalipsis* la desmitificación se define también mediante fórmulas paródicas y humorísticas. El personaje creado por el narrador bautizado con el nada inocente nombre de Felipe Segundo se dedica a lo largo de la novela a contar

chistes grotescos que degradan su figura. También se desmitifica de nuevo el asunto político, en esta ocasión mediante las leyes caprichosas del rey vikingo Olaf y las acciones del Supremo. Aspectos como la teología, la historia y nociones como el universo se tratan desde un punto de vista que nada tiene que ver con la concepción convencional que podamos tener de todo ello. La historia, por ejemplo, se nos representa como un transcurrir cíclico basado en el eterno retorno, para nada lineal, y también se propone una perspectiva fantástica para enfocar la teología y la problemática de la existencia de Dios, lo que suponen aportaciones que quiebran la concepción ordinaria que se tienen de tales disciplinas. Al dar la vuelta o presentar un punto de vista que puede resultar polémico o revolucionario de determinadas teorías que han sido aprehendidas por el hombre de una forma concreta, en cierto modo desmitifica o se ríe Torrente de esas visiones del mundo que se han dado por sentadas.

La desmitificación de distintas figuras históricas que aparecen en *La Isla de los Jacintos Cortados* supone la aportación de un rasgo postmoderno. El ejemplo más destacado es el de Claire al afirmar la invención de Napoleón, que supone llegar tan lejos como negar la existencia de un capítulo decisivo en la historia universal. De nuevo en esta novela se concibe la historia como una narración de hechos inventados en la que se desmitifica a figuras como Metternich, Chateaubriand o Nelson, convertidos aquí en personajes novelescos. Con ello pretende Torrente reivindicar la historia como un subgénero novelesco más. Y ante la hipótesis de que Napoleón sea un personaje de ficción, se decide la construcción de un Napoleón real pero futurible entre Chateaubriand, Flaviarosa y otros personajes.

Dafne es la principal figura desmitificada en *Dafne y ensueños*, principalmente porque Gonzalito la humaniza. Dafne pierde su rango mítico pero, paradójicamente, sin dejar de ser idealizada por el narrador, cuya fascinación no se ve mermada con la desmitificación. Dentro del marco de su ensoñación, Gonzalito –que como ya indicamos representa la propensión fantástica y mítica del narrador desdoblado- otorga a Dafne un tratamiento realista e incluso erótico que lo desmitifica. Junto a la desmitificación de Dafne, tenemos también la del diablo, visto aquí desde una perspectiva totalmente ajena a la convencional, pues suscita las simpatías de Gonzalito. Y la propia muerte es también fruto de una desmitificación, pues figuras como la fallecida bisabuela Carmen tienen para Gonzalito la misma presencia que los fantasmas.

También de signo histórico es predominantemente la desmitificación que se ejecuta en *Dafne y ensueños*, sobre todo en lo referente a la batalla de Trafalgar. Gonzalito se introduce en un nivel diegético que no le corresponde para advertir a Nelson que debe corregir la estrategia militar que le llevó a perder la batalla de Trafalgar, aconsejándole desobedecer a Villeneuve, que fue quien le hizo perder la batalla. Si Gonzalito puede avanzar y retroceder en el tiempo es porque Torrente ve legítima una dimensión fantástica en la Historia; posiblemente porque esta disciplina se puede contar, tiene un aspecto narrativo susceptible de ser enfocado desde la ficción.

Gonzalito resuelve todas las dudas que le plantean las distintas vicisitudes históricas en la mesa de la cocina de su casa, jugando a hacer batallas con los alimentos y los cubiertos. De nuevo el elemento lúdico sirve de enfoque más apropiado para analizar el tratamiento que Torrente realiza de los distintos aspectos de lo fantástico.

Los elementos tenebrosos de la propia fenomenología fantástica gallega resultan también con frecuencia destruidos en esta novela, jugando así Torrente con su propia tradición al tiempo que rompe con la expectativa de signo fantástico que tales hechos suscitan. En una ocasión, la inminente presencia de fantasmas, a la que se asocian los ruidos nocturnos de la casa en la que vive Gonzalito, se resuelve en la simple caída de la litografía de una de las habitaciones, cuyo cristal se rompe en pedazos. No obstante, a pesar de esta excepción, lo fantasmagórico sí tiene una presencia real en la novela, pero que resulta desmificada si la relacionamos de nuevo con la visión convencional que se tiene de lo fantasmal. Lejos de la percepción tenebrosa, el fantasma adquiere en *Dafne y ensueños* un estatuto entre distinguido y melancólico, debido a que se trata de una figura que murió antes de tiempo o que vaga por el mundo añorando su pasada existencia en él. Los poetas son también desmitificados. Si en un principio son vistos por Enrique como seres iluminados por los dioses que escriben versos a su dictado, posteriormente se ven abocados a corregir y reelaborar ese mismo material heredado.

Resulta significativo que sea Gonzalito –que simboliza la dimensión fantástica de ese soñador racionalista que es Torrente– el encargado de restituir a la realidad –al menos a la realidad del contexto gallego– mediante la operación de la desmitificación a figuras como Dafne –a quien como hemos visto otorga carnalidad–, el diablo, los fantasmas, etc; cuando se nos antoja que esa operación realista sería más apropiada para que la ejecutara Gonzalo. Pero esto se debe a la fantasía racionalista de Torrente ya que, como bien

sabemos, fantasía y realismo conviven con igual equidad en su poética, y lo único que hace de nuevo el novelista es jugar con las dimensiones de ambas categorías.

La princesa durmiente va a la escuela también participa del rasgo postmoderno de la desmitificación. En esta novela no sólo la disciplina de la Historia se ve afectada por este procedimiento: también la teología, la ciencia y la filosofía. El Rey Canuto aparece degradado, pues es tratado como poco menos que un memo y un inepto, y la Princesa Inés termina convirtiéndose en una figura asilvestrada que tan sólo obedece a sus instintos más primarios, principalmente el de la sexualidad. El principal responsable de ello es el doctor Motza, que ejerce su trabajo basándose en el arte de la brujería antes que en la ejecución de procedimientos científicos y médicos. El llamado Gran Montaje Histórico que se prepara para cuando la Princesa despierte de su sueño de 500 años es suficientemente explícito para hacer notar la visión escéptica y degradada de la Historia y la política que Torrente ofrece en esta novela. Rhodesius quiere meter los 500 años de Historia en ese Gran Montaje, quedando patentes las pretensiones subjetivas y poco científicas del historiador. Por su parte, el aspecto teológico se degrada cuando, por ejemplo, se descubre que el Arzobispo Jonny no cumple el voto de castidad.

En *Quizá nos lleve el viento al infinito*, como ya hemos dicho, se parodia la ciencia ficción, y especialmente se desmitifica un significativo aspecto de tal materia: la tecnología. Hay un constante juego entre el ser humano y lo tecnológico, dirimiendo qué puede haber de cada uno en el otro, que en cierto modo no es diferente al diálogo lúdico entre la realidad y la ficción al que Torrente nos tiene acostumbrados. Se desmitifica lo humano al ser pensado como una construcción elaborada por la divinidad, y se desmitifica lo tecnológico al dotarlo de una realidad que en el fondo está implícita en cualquier construcción elaborada por el hombre pero que en el fondo se escatima; lo que sucede es que Torrente reviste esa desmitificación tecnológica bajo la forma de la parodia, y por ello nos encontramos un robot que puede hablar, con constitución femenina y que incluso tiene pezones. Pero la desmitificación de esta novela alcanza su punto culminante cuando se llega a la conclusión de que el robot y el ser humano no son tan distintos, porque ambos comparten el método de aprendizaje basado en la imitación. También es significativo que Irina, al recibir la bala, muera como un ser humano, clamando sin ir más lejos a Gospodin –Dios en alemán–.

Von Bülov concibe la historia “como expresión de la estupidez humana” que de

nuevo participa de la visión postmoderna de Torrente, dominada por el humor escéptico del novelista. El espionaje histórico se degrada también al equiparlo con las películas de James Bond. En *Las memorias del Maestro de las huellas que se pierden en la niebla*, libro que se menciona en la novela, se asegura que servirá en un futuro para cuestionar todas aquellas verdades históricas que se han considerado desde siempre inamovibles.

En *La Rosa de los Vientos* se desmitifica, de nuevo y en esencia, la Historia y la religión. Torrente ridiculiza al Gran Duque Ferdinando Luis, el personaje principal de la novela, que se presenta a sí mismo sin disimular su estulticia. No es la primera ni será la última vez que Torrente desmitifica una figura de alto rango: ya lo hizo en *La Princesa Durmiente va a la escuela* con el Rey Canuto y lo repetirá de nuevo en *Crónica del Rey pasmado* con Felipe IV. También Carlos Federico Guillermo, primo del Gran Duque Ferdinando Luis, es desmitificado. En esta novela la historia vuelve a ser contemplada como una disciplina susceptible de convertirse en un género de ficción, dado que admite la interpretación desde múltiples puntos de vista y que por tanto la alejan de ser una fuente objetiva de datos que salvaguarda una verdad incontestable. En esta interpretación se revela también, no sólo la actitud postmoderna del autor en su enfoque, sino su visión escéptica del mismo. La figura del diablo, representada en esta novela por Guntel, es tratada de nuevo desde la desmitificación y el sarcasmo, hasta convertirlo incluso en una caricatura ridiculizadora.

Yo no soy yo, evidentemente supone en cierto modo la desmitificación de la figura del autor, que queda desplazado a un segundo lugar debido a la significación que alcanzan sus heterónimos. Un supuesto autor real se ve empequeñecido ante la creación de unas figuras imaginarias, que son sus heterónimos, y que como afirmamos, cobran tanta fuerza que llegan a confundirse con la identidad de su autor. Esas identidades están tan revueltas que los investigadores que tratan de desentrañar ese asunto no consiguen llegar a ninguna conclusión.

Crónica del Rey Pasmado, como ya señalamos antes, supone la desmitificación de la figura del Rey Felipe IV, quien a su vez mitifica a la mujer, al querer verla desnuda y al experimentar los efectos emocionales que tal desnudo le provoca cuando éste se hace efectivo. Se sabe que el Rey Felipe IV tuvo una vida sexual tan promiscua que llegó a sumar veintiún hijos bastardos, de tal modo que Torrente realiza un retrato ridiculizador del monarca al presentar una visión opuesta en la novela, convirtiéndolo en un personaje

insulso y ensimismado, “pasmado” en definitiva.

Debido al ambiente de superstición religiosa de la época que también hemos señalado, el diablo y las brujas vuelven a tener una particular relevancia, y a su vez son tratados de manera desenfadada e incluso risible por algunos eclesiásticos, que asimismo también están desmitificados.

Pese a que la novela es esencialmente un retrato desmitificador de personajes y situaciones, el marco narrativo en que está insertada la historia tiene una cierta atmósfera mítica y legendaria, dado que no se nos precisa su localización temporal. Sin embargo, Torrente nos proporciona las pistas suficientes para cerciorarnos de que el monarca del que nos habla y a quien nunca nombra directamente es Felipe IV.

Por último, *Las Islas Extraordinarias* es una obra sobre la desmitificación del poder político. El primer acercamiento que Torrente realizó sobre este tema se encuentra ya en su segunda novela, *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946). Más tarde lo repitió en la novela corta *Ifigenia* (1949) y posteriormente en las estudiadas *La Princesa durmiente va a la escuela*, *Crónica del Rey Pasmado* y en la presente *Las Islas Extraordinarias*. En esta última novela se ridiculiza la situación dictatorial vivida en las islas que dan título a la novela. También se ridiculiza el uso de los inventos que hace el dictador –como el paraguas electrónico– para defenderse de los posibles ataques enemigos. Debido a la situación de extrema dificultad que supone la vida en un país dictatorial, en ocasiones gozan de mayor verosimilitud las noticias “increíbles” que las “creíbles” y también aquellas que son comunicadas por el propio dictador antes que por cualquier desconocido. El dictador se siente con tanto poder que se considera capaz de destruir a la NASA, dato que nos sirve para constatar el retrato caricaturesco y ridiculizador que Torrente realiza del dictador. Desde su gobierno el dictador subestima la inteligencia de los ingenieros de la NASA, con quienes mantiene una relación de intercambio comercial. Las denuncias recibidas por los disidentes de esa dictadura son recibidas como una “fantasía” desde las chancillerías, que prefieren considerarlas como “increíbles”. Torrente se aprovecha de esa falta de credibilidad social que provocan las condiciones extremas de las situaciones dictatoriales para presentar –y al mismo tiempo denunciar– una historia bajo la coartada de lo fantástico pero que en realidad es una fábula desmitificadora. Pero el mérito principal de Torrente en esta novela es el de presentarnos una historia que, si bien para los foráneos de las Islas se trata de una

“fantasía increíble”, termina siendo para el lector una fantasía verosímil.

5.3. LA IRRUPCIÓN DE LO FANTÁSTICO

Lo fantástico en la narrativa de Torrente Ballester es un elemento complejo. Muchas de sus novelas toman como punto de partida ese fenómeno, pero en algunas ocasiones, cuando parece predominar incluso la fantasía de inclinación maravillosa, sus efectos se ven vencidos ante la repentina irrupción de la realidad, que pareciera que cumple la función de desenmascarar lo fraudulento de la ficción, de “ponerla en su sitio” para quien pudiera considerarse un escritor realista desde la perspectiva más tradicional del término. Tal vez esto responda a la convivencia en partes iguales en la poética de Torrente de realismo y fantasía, racionalismo y ensoñación, o a que el novelista gallego considera los dos elementos como integrantes de una misma unidad de sentido, de un solo universo.

Don Juan es, por ejemplo, uno de los casos más claros en este sentido. El seductor sigue en activo con la hiperbólica edad de 300 años, habla con la estatua de don Gonzalo y ésta le invita a cenar. Pero al final, todo lo fantástico que sucede en la novela se pone en entredicho por tratarse de una representación en la que don Juan y Leporello son unos actores que interpretan su propio mito fraguado a lo largo de tres siglos de historia en las distintas versiones que sobre ellos se han realizado.

La saga/fuga de J.B. permite en un principio insertar dentro de lo fantástico algunos sucesos como la invención de Bastida de sus cuatro interlocutores, que juegan a intercambiarse sus ojos y sus voces; y el juego que lleva a equívoco con el propio territorio de Castroforte del Baralla, que existe y es considerado la quinta provincia gallega pero sin embargo no aparece en los mapas ni en las indicaciones. Castroforte es un lugar que pareciera que está fuera del tiempo y del espacio, y en donde sus habitantes viven aislados. Comparte, como podemos ver, características genuinas de los territorios míticos. Además, el riesgo que existe de que levite lo convierte también en un lugar aparte. Pero como casi todo, por no decir todo, parte de la imaginación de Bastida, podemos decir que lo fantástico es relativo en último término.

Torrente incorpora a personajes reales y los dota de una dimensión fantástica al situarlos en un mismo nivel que los imaginarios, ya que incluso éstos hacen explícitas

referencias de aquéllos, y de este modo se cita, por ejemplo, a Baroja y a Cela. La ficcionalización de esas figuras reales puede entenderse también como un rasgo postmoderno y desmitificador. Por ejemplo, Unamuno es entrevistado en el periódico *La Voz de Castroforte* hablando de la mítica ciudad; y Salgueiro, último rey Artús de la Tabla Redonda, envía telegramas a Azaña para pedir la república para Castroforte. Cuando Hitler y Robespierre llegan a Castroforte, se cocinan estorninos para ellos. En este caso, la convivencia entre personajes reales e inventados, supone una ficcionalización de los primeros.

Los sucesos fantásticos que acontecen en *Fragmentos de Apocalipsis* están motivados por la imaginación del narrador, que va creando y escribiendo la novela a medida que la va inventando. Su función principal es la de materializar sus ficciones mediante su imaginación. También se desprende de ese material imaginario cuando se percata de que no sirve a sus intereses. Por ejemplo, el narrador decide olvidarse de Lénutchka, su personaje que a su vez ejerce las funciones de ayudante, cuando Samaniego –otro personaje suyo aunque de un nivel ficcional diferente- se la roba para incluirla en su propio relato y convertirla en lesbiana. Este suceso le hace percatarse al narrador de que ha perdido el control de la novela, y siente que debe preparar un escenario adecuado para despedirse de Lénutchka. Es por tanto patente que lo fantástico en *Fragmentos de Apocalipsis* es aquello que sucede en la imaginación del narrador.

En *La Isla de los Jacintos Cortados* lo fantástico sucede en muchos momentos a lo largo del transcurso que dura la historia que inventa el narrador para seducir a Ariadna. Todo hecho fantástico sucede en la novela a partir de las ocurrencias que el narrador imagina para Ariadna, incluidos los personajes que van apareciendo. Cagliostro, por ejemplo, coloca un espejo al narrador en donde se muestran los sucesos de toda la historia, y el narrador le pide que le retrotraiga al momento de su nacimiento, que curiosamente coincide con el de Torrente.

El peso de lo legendario y lo sobrenatural religioso, junto al destacado papel que juegan las brujas, los fantasmas y las supersticiones aparecen tamizados por lo fantástico en *Dafne y ensueños*. Son los ensueños de Gonzalito los que le inducen a penetrar en lo fantástico. Con respecto a las leyendas, lo fantástico surge gracias a la base de un antecedente realista que lo reclama, entablándose entre los dos elementos una relación de causa-efecto. De este modo, se asocia el robo de unas campanas a la llegada del fin del

mundo.

Lo fantástico en *Quizá nos lleve el viento al infinito* viene de la mano de los robots, de su comportamiento humano a pesar de ser máquinas, en relación a la dualidad ya comentada hombre-robot presente en la novela. No sólo éstos últimos tienen atributos humanos, sino que poseen la capacidad de generar sentimientos. Si, como ya hemos indicado, Eva Gradner tiene pezones y puede hablar, el narrador e Irina comparten una relación amorosa con momentos próximos al sentimiento místico.

En *La Rosa de los Vientos* es el sugestivo personaje del diablo Guntel quien en muchas ocasiones provoca las situaciones fantásticas. Cuando por ejemplo habla con los muertos crea un ambiente fantasmagórico tal –si bien, todo hay que decirlo, salvado por la ironía y el juego- que aúna lo tenebroso a lo fantástico.

En *Yo no soy yo, evidentemente* puede integrarse dentro de lo fantástico el concepto del tiempo que se muestra en una de las novelas firmadas bajo uno de los heterónimos de Uxío Preto, *La ciudad de los viernes inciertos*. De nuevo nos encontramos ante una visión circular del tiempo que provocará unos determinados efectos, pero tales ya se incluirán en el ámbito de lo extraordinario por hallar su explicación en tan particular discurrir temporal y en último término, por partir de la imaginación del heterónimo de Preto -o del propio Preto, en definitiva-. Todo suceso fantástico que se enmarque dentro de las invenciones del supuesto escritor no puede encuadrarse exclusivamente en lo extraordinario debido a la ausencia de una base realista dado que hablamos de un escritor que ni siquiera sabemos si existe, pero tampoco podría encuadrarse dentro de lo fantástico puro porque todo cuanto sucede está inserto en una metanovela y por tanto no hay espacio para la duda; quizá por ello lo más apropiado sería hablar de lo fantástico-extraordinario. Aquí entonces podríamos incluir la visita al café de María Elena y Uxío Preto en el que se encuentran con unos dioses desmitificados que presentan pasiones humanas como la sexualidad. Si Preto no existe, personajes supuestamente reales como María Elena también dejarían de tener sentido. De todos modos, lo fantástico incrementa cuanto más se ahonda en el nivel ficcional, y así por ejemplo resultan más fantásticas las invenciones de Pedro Teotonio Viqueira que las de su autor Uxío Preto, puesto que esa fantasía se va alejando cada vez más del primer referente realista en el que hallaría su explicación lo extraordinario.

Junto al tiempo, también el espacio se ve afectado por lo fantástico. Este espacio se

caracteriza también por su circularidad y por su irrealidad –ésta última se encargan de estudiarla los investigadores-. Pedro Teotonio sitúa su ficción en Alcázar de la Ribera; pueblo que no aparece en los mapas porque no existe, como así se lo advierte Uxío Preto. Otro tanto sucedía con Castroforte del Baralla en *La saga/fuga de J.B.* Por tanto, en *Yo no soy yo, evidentemente* lo fantástico afecta al tiempo y al espacio. El tiempo en Alcázar de la Ribera puede ir hacia delante o hacia atrás, unos días duran más que otros y éstos no siguen el discurrir convencional de los días de la semana, siendo el viernes el día más importante. Tales fenómenos provocan anacronismos en las vidas de los personajes, que se mantienen en la feliz espera de que se repita el mítico día del 14 de marzo de 1910.

Si tenemos a Froilán Fiz por otro de los heterónimos de Uxío Preto, el retrato que hace aquél del supuesto escritor en su novela, en donde le llega a asemejar con un caballo, sería en el fondo un autorretrato. Por ello, lo fantástico es también tratado desde el prisma de la ambigüedad, el misterio y el juego.

Por último, en *Crónica del Rey Pasmado*, lo fantástico invade a los planos religioso-demoníaco, humorístico y erótico. La presencia de brujas y demonios generadores de maldiciones, debido al ambiente supersticioso de la época, conviven en el mismo plano narrativo que los eclesiásticos que con ellos hablan. Ese clima supersticioso permitiría englobar tales hechos dentro de lo extraordinario, pero el hecho de que tales figuras no sólo estén presentes en la novela, sino que además intercambien diálogo con algún cura, como por ejemplo el padre Rivadesella, nos permite dar un paso más lejos e integrar tales sucesos dentro de lo fantástico. Del mismo modo, también se puede incluir dentro de lo fantástico el momento en que el diablo se convierte en un esbelto varón ante los ojos del padre Villaescusa, pues de nuevo nos encontramos con una aportación del imaginario de Torrente operada sobre la figura del diablo que excede a su mera presencia en la novela justificada por el mencionado ambiente supersticioso de la época.

También cuando se busca la dimensión milagrosa del hecho religioso, ya se está suscitando la intervención del elemento fantástico. Ello sucede cuando el padre Villaescusa trata de “forzar” a la Providencia con sus oraciones para que la esposa del Valido pudiera quedarse embarazada y de este modo poder asegurar el futuro de la República.

Lo fantástico también está preso en las leyendas que circulan por la novela, como en

aquella que conocemos al principio, cuando se nos dice que al abrirse la grieta de la calle del Pez emanan los olores del infierno, siendo el del azufre el olor predominante, ya que se utiliza para fumigar a los espíritus malignos, que como no soportan el olor, lo expulsan en cuanto pueden por esa grieta de la calle.

Como hemos dicho, también el elemento erótico se ve afectado por lo fantástico en esta novela. Por ello, el párroco de San Pedro puede divisar a figuras consideradas “amigas del diablo” fornicando en el aire, aunque para el diablo esto no sean más que visiones del cura, pues son sólo nubes. Tal vez lo fantástico privado se ofrezca aquí a los ojos del párroco de San Pedro y no a los del diablo, o tal vez todo sea sólo el fruto de la susceptibilidad de la mirada del religioso. Por otro lado, la obsesión del monarca de querer ver a su esposa desnuda se justifica por un endemoniamiento del Rey provocado por la puta Marfisa, con quien además ha mantenido relaciones sexuales que son las que, a los ojos del padre Villaescusa, le han dejado “pasmado”. Vemos pues que el elemento humorístico se suma al hecho erótico revestido de fantasía.

En otras ocasiones Torrente busca provocar efectos fantásticos jugando con la tenebrosidad o el lirismo de plásticas imágenes, como puede hacer con las sombras, la penumbra o la niebla –todas ellas con el común denominador del misterio y la ambigüedad-.

El Rey de Torrente es un personaje dominado por el poder de lo fantástico. En ocasiones, su imaginación le persuade de ver visiones, de las que es testigo su rostro “pasmado”. Por ello mismo, son recurrentes en él las imágenes eróticas protagonizadas por mujeres. En consecuencia, su constante “pasma” resida tal vez en el modo en que percibe la realidad exterior, dominado, insistimos, por lo fantástico.

5.4. LO EXTRAORDINARIO

Lo extraordinario en la narrativa de Torrente viene en muchas ocasiones determinado por el carácter metaliterario de sus novelas. Igual que hemos visto en el apartado anterior, la resolución en la que desemboca lo extraordinario es en ocasiones tan prosaica que se produce un cierto desengaño en las perspectivas potenciales del material imaginativo, como sucede por ejemplo en *Don Juan* o en *La Princesa durmiente va a la escuela*, y que sin duda obedecen al peso de la vertiente racionalista de Torrente.

En *Don Juan*, el simple motivo de la representación teatral sirve de explicación a todo suceso de la novela perteneciente a lo extraordinario, y también en consecuencia da al traste con ello. La avanzada edad de don Juan, por tanto, se explica en el comienzo de la andadura del mito, en su funcionamiento a partir de la primera ficción en la que se desarrolla.

En algunas ocasiones las metamorfosis y procesos de cambio de la identidad resultan detalladamente narrados, como cuando Garbanzo Negro se instala y abandona el cuerpo del padre Welcek. En ese detallismo encuentran su explicación, pero lo extraordinario se subraya cuando la explicación es ajena al proceso, como las alucinaciones provocadas por las drogas.

En *La saga/fuga de J.B.* lo extraordinario de algunas situaciones es fruto de la imaginación de Bastida, como la levitación de Castroforte, las transmigraciones temporales, también la conciencia difusa y subjetiva del tiempo. Cuando Bastida viaja por los J.B. realiza saltos en el tiempo que abarcan siglos. El mismo proceso de transmigración de un cuerpo a otro de los J.B. también es un fenómeno extraordinario, pues es fruto de la imaginación de Bastida. El almirante Ballantyne sigue el transcurso de una batalla a través de un cuadro hasta que se introduce en él, para abandonarlo más tarde. Lo que hace es un viaje a través de su imaginación.

El suceso extraordinario suele estar impregnado de humor en la obra de Torrente, y en *La saga/fuga de J.B.* aparece muy imbricado dentro del tema de la identidad múltiple. Cuando Paco de la Mirandolina, antes José Bastida, se tira desde el aire al vacío, su personalidad se disgrega hasta convertirse de nuevo en Bastida, mientras los restos inútiles de Paco de la Mirandolina caen al vacío para que Bastida después los asimile de nuevo y salga de la “espiral del tiempo” en la que ha quedado atrapado. Bastida mete la mano en su interior, que es su imaginación, como si fuera un espacio físico. Es un hecho metafórico, con una imagen real de gran fuerza como referente, y al mismo tiempo nos remite a lo extraordinario.

También la imaginación del narrador-novelistas de *Fragmentos de Apocalipsis* permite explicar todo suceso extraordinario que acontezca en la novela. Todo cuanto sucede parte de su imaginario fabulador. También cuando la novela termina, pues el narrador ve derrotada su imaginación cuando ha de reconocer que Samaniego ha sabido ir más allá que él, le ha robado a Lénutchka y la ha convertido en lesbiana. En ese instante se da

cuenta de que ha perdido el control de la novela y que lo único que le resta hacer es poner el punto final. También en esa derrota de su potencial imaginativo hallan su explicación las detalladas desapariciones de Lénutchka y de Villasanta de la Estrella. Se destruye la ciudad con sus calles y sus habitantes, y también se destruye lingüísticamente, se van descomponiendo las palabras de cada objeto y también cada objeto, puesto que en *Fragmentos de Apocalipsis* la palabra es el objeto, ya que posiblemente se trate de la novela de Torrente más sustentada en la lingüística, y no sólo en la literatura.

En *La Isla de los Jacintos Cortados*, como ya sabemos, tenemos a un narrador que cuenta una historia a una joven. Durante el transcurso de esa historia a veces interfieren los elementos de la misma en la realidad, como la aparición de los pájaros voladores con faldas que son las Tres Parcas (la Vieja, la Muerta y la Tonta) en los alrededores de la cabaña en la que se encuentran el narrador y Ariadna. Puede entenderse como un símbolo de la falta de control que tiene el narrador sobre su propia imaginación.

En esta novela, el espejo es un símbolo que explica la transición de un nivel ficcional a otro. Agnesse, por ejemplo, experimenta una metamorfosis después de oír unas voces extrañas al verse en el espejo. Y Claire se sirve del procedimiento espiritista de insertar a Agnesse dentro de Ariadna y averiguar su pasado y también para descubrir si Napoleón es una figura inventada o no.

Ariadna, igual que Lénutchka en *Fragmentos de Apocalipsis* cumple el papel de exigir verosimilitud al narrador y éste, por tanto, ha de buscar una explicación última que justifique todo cuanto inventa. Sólo cuando el narrador constata el fracaso de su intento de seducción a Ariadna, se abandona a lo maravilloso y convierte la Isla de la Gorgona en un barco.

En *Dafne y ensueños* se observan personificaciones y apariciones dentro del sueño. Cuando Gonzalito habla con el río de su amor a Lina y a Dafne, este diálogo sólo se produce gracias a su imaginación, a la capacidad de invención y ensoñación del niño Gonzalito frente al Gonzalo maduro y realista. Cada instancia narrativa necesita de la otra para su realización completa.

También en los sueños de Gonzalito tiene lugar lo extraordinario. El niño no controla lo que sueña y de este modo el sueño se convierte en pesadilla, al aparecer en él animales parecidos a dragones.

La Princesa Durmiente va a la escuela es de nuevo un caso claro que demuestra que Torrente es un escritor en el que conviven lo realista y lo mágico porque la fantasía se encuentra sujeta a la verosimilitud. Por ello tenemos en esta novela a un grupo de científicos que trata de imponer límites a la fantasía porque intenta dar una explicación racional a los sucesos fantásticos que en ella acontecen.

La Princesa le cuenta a la Condesa Waldoska que ha tenido un sueño en el que su identidad se escinde, y esto se debe a la imaginación libresca de Inés. Esta explicación, junto con el desarrollo del suceso dentro del ámbito del sueño, justifica su inclusión en lo extraordinario.

Cuando la Princesa se salta el guión de la representación que está dirigida a ella pone en un aprieto a los organizadores, que se ven obligados a improvisar porque son racionalistas. Este acontecimiento es una metáfora de las dificultades a las que se ve abocado lo racional cuando trata de controlar lo fantástico, personificado en la novela en la figura de la Princesa Inés.

Dentro de los científicos, el doctor Motza cumple un papel diferente. Se sirve del procedimiento de la hipnosis con una apertura a lo extraordinario, ya que excede los límites de la ciencia. De hecho, inventa una psicotecnia para lograr que la Princesa recuerde su pasado y se libere de sus prejuicios. Pero cuando la Princesa despierta de la hipnosis, sólo obedece a sus instintos de carácter sexual. Así Torrente funde lo racional de la ciencia con la apertura imaginativa de lo mágico, con una victoria de lo segundo, dado lo disparatado de la resolución final. Es más real que lo maravilloso.

Sin embargo, después de consumar el acto sexual con el Campeón de Hockey sobre Patines, éste viola a la Princesa y ella, en consecuencia, le da muerte. Finalmente, la Princesa será también asesinada. Inés era tomada por muchos como el símbolo mesiánico del comienzo de un nuevo tiempo en la Historia, pero su muerte significa el triunfo de la razón sobre el mito que encarna Inés, que ha sido destruido.

En *Quizá nos lleve el viento al infinito* lo extraordinario radica fundamentalmente en el poder del narrador para metamorfosearse en otras identidades, dado que el tema del doble es uno de los más característicos de lo extraordinario. Este narrador tiene la particularidad de convertirse desde niño en lo que quiere: árbol, tigre, etc. Si el narrador detalla pormenorizadamente su proceso de conversión en otra identidad está explicando un proceso que, si fuera del ámbito de lo maravilloso, se ejecutaría a través de la magia, de

un modo inmediato. Otra baza que permite incluirlo dentro de lo extraordinario es que el primer condicionante que actúa en beneficio de la transformación es la imaginación del narrador: primero el narrador juega a imaginar algo, y luego se transforma en ello. El robot Eva Gredner tiene también el don de la metamorfosis: en alguna ocasión el robot se convierte en ser humano y otra vez en robot. Por su parte, el científico Siffer, que se atribuye la creación de Irina, sopla sobre su frente y de ese soplo le nace el alma. De nuevo vemos el debate entre realismo y fantasía, realidad y ficción, orientada la primera hacia el campo de lo científico y lo tecnológico.

En *La rosa de los vientos* el Incansable Escrutador del Misterio sueña con un barco que se hunde y luego vuelve a emerger, mientras que la Torre del Homenaje se hunde y luego recupera su derechez. La explicación de todo ello se encuentra, evidentemente, en que se trata de un sueño. Lo que en apariencia es genuinamente maravilloso no es tal porque se explica por una causa racional.

Otros sucesos, como el de los barcos de los muertos renacido cuyos pasajeros se multiplican, se explican por la base humorística con la que están relatados, ya que lo humorístico y lo terrorífico encuentran mejor aceptación dentro de lo extraordinario que de lo maravilloso, caracterizado esto último, como ya sabemos, por una absoluta falta de afectación por parte del narrador. Como tampoco quedan muy claros en este episodio los límites entre lo real y lo fingido o soñado, creemos que está lejos del ámbito de lo maravilloso, que es el más alejado de la realidad. E insistimos que en esta novela es el humor el elemento detonante que ayuda a incluir la fantasicidad de los fenómenos dentro de lo extraordinario.

En *Yo no soy yo, evidentemente* lo extraordinario de muchos sucesos tiene su explicación en el carácter metaliterario de la novela, pues son ocurrencias de los heterónimos de Uxío Preto aplicadas a sus personajes, y relacionadas también con Alcázar de la Ribera, inexistente escenario en el que *La ciudad de los viernes inciertos* se sitúa. Los investigadores se convierten también en cierto modo en personajes de Uxío Preto, entran en el juego de su ficción. Los personajes de distintos niveles narrativos –los de Uxío Preto y los de Pedro Teotonio Viqueira– conviven como si pertenecieran todos a uno sólo y al mismo.

En *Las Islas Extraordinarias* la atmósfera que envuelve a los sucesos que se desarrollan en las Islas puede integrarse dentro de lo extraordinario. La peculiar situación

política que domina el territorio ejercida por un General con maneras totalitarias justifica lo disparatado de muchos de los hechos que suceden, como si Torrente quisiera decirnos que no hay que buscar lo fantástico en mundos remotos y ajenos al nuestro, sino que en determinadas situaciones de nuestro mundo real pueden encontrarse acontecimientos de naturaleza extraordinaria. Lo que sucede es que Torrente se ve en la necesidad de recurrir a la ficción para subrayar la naturaleza extraordinaria de esos hechos, dado que en una crónica histórica o periodística, aun siendo reales y precisamente por serlo, resultarían inverosímiles. También por ello mismo podemos justificar la poética de Torrente, enclavada en la idea de que lo real y lo fantástico pertenecen a un mismo universo.

Lo extraordinario de los sucesos se cifra en muchas ocasiones en el disparate y la ridiculez a los que no son ajenos muchas de las situaciones de lo real dentro del contexto de cualquier dictadura. Por ejemplo, el hijo del dictador se encarga de ejecutar a los enemigos que conspiran contra su padre, conspiraciones que él mismo organiza. Y uno de los camareros del dictador resulta envenenado con un café destinado para él, sin descartarse que el envenenador del café fuera el propio dictador, con el único fin de probar la buena marcha de la conspiración dirigida contra él y por él organizada. El dictador concentra tanto poder que no ignora ninguna artimaña tramada contra él. Por tanto, vemos que Torrente se sirve de lo extraordinario para realizar parodias de lo que sucede en las dictaduras políticas. Lo extraordinario se percibe también en los inventos científicos de los que se sirve el dictador para defenderse de los ataques enemigos, como el paraguas electrónico. El propio dictador no necesita de nadie para advertir lo “increíble” de sus inventos.

5.5. LO MARAVILLOSO

Lo maravilloso es la derivación de lo fantástico donde más fantasía hay, ya que plantea un mundo autónomo del real desde su propio origen, en el que no cabe cuestionamiento ni explicación alguna de lo fantástico. En cambio, lo extraordinario ofrece un escenario real o cotidiano de pronto interrumpido por un suceso extraño. Debido a la convivencia –en bastantes ocasiones inseparable– del elemento racionalista junto al fantástico en Torrente, a que muchos de los fenómenos en primera instancia fantásticos en su obra pueden explicarse por un motivo metaliterario, lúdico –como por

ejemplo la identidad múltiple- u onírico, y a que precisamente por ello se produce un desengaño en el lector de esas expectativas fantásticas, la presencia de elementos maravillosos en la narrativa del autor gallego es menor que la de elementos extraordinarios y fantásticos. Este dato hace inviable cualquier influencia de García Márquez en el autor ferrolano. Sin embargo, podemos observar como excepción algunos episodios de lo maravilloso en algunos momentos de *La saga/fuga de J.B.*, en la totalidad de su novela corta *Doménica* –en la que lo maravilloso triunfa de forma clamorosa sobre las otras perspectivas- o, parcialmente, en *La Isla de los Jacintos Cortados*, *La Princesa Durmiente va a la escuela* y otras novelas que veremos a continuación.

No obstante, este dominio de lo extraordinario sobre lo maravilloso en las novelas de Torrente está calculado desde la recepción del lector, no desde la del personaje intradieгético, que difiere por completo de la otra. Por ejemplo, los personajes creados por los narradores de las metanovelas de Torrente no tienen la obligación de saber que son sujetos de unas ficciones que son la explicación racional de unos fenómenos que ellos viven como si pertenecieran a lo maravilloso.

Como ya vimos en el caso de *Don Juan*, el descubrimiento final de que el burlador y Leporello son unos actores que representan una obra da al traste con la fantasicidad de los elementos presentados, por ello no nos atrevemos a incluir ningún fenómeno dentro de este epígrafe, ni siquiera la avanzada edad del seductor, dado que todo se enmarca dentro de dicha representación del mito. Además, esa avanzada edad no es más que un significado metafórico del recorrido literario y al función de un mito que tiene ya más de tres siglos de historia -en 1963, momento de la publicación de la novela de Torrente, sólo tres siglos-.

El caso de *La saga/fuga de J.B.*, como ya hemos adelantado, es distinto. Los largos parlamentos y discursos del loro de don Perfecto Reboiras, junto al hecho de que los muertos de Castroforte son en realidad muertos vivientes o al estornudo de Castiñeira que termina convirtiéndose en un tifón que provoca más de cincuenta mil muertos en Yokohama son hechos impregnados de magia contados por un narrador que no se sorprende por el alcance de los mismos.

Muchas de las leyendas que se cuentan en *La saga/fuga de J.B.* son de una naturaleza fácilmente encuadrable en lo maravilloso. Celinda, por ejemplo, mantiene la boca

cerrada durante varios días porque está convencida de haberse tragado el alma de su abuela y así, con la boca cerrada, evitará que se escape. La propia levitación final de Castroforte, en obediencia a la leyenda, es un fenómeno del ámbito de lo maravilloso. Cuando la levitación está a punto de producirse, Barrantes dedica una elegía a la ciudad y el malherido Barallobre trae en una barca el ataúd del Santo Cuerpo, produciéndose el sosiego del mar y sacando a flote desde los abismos de las profundidades las escenas de la Vida y la Muerte de Santa Lilaila de Éfeso. Llega a continuación la procesión de ahogados que piden perdón con sus labios inmóviles, mientras los peces flanquean la barca y llevan el muro impenetrable que mil años antes había roto Barallobre. Entonces, el Obispo asume la forma del canónigo y la barca de Barrantes se mueve según su recitación. Jacinto alcanza el Círculo y todos los J.B. se funden en uno solo, aunque de personalidad múltiple. Al lector sólo le resta aceptar estos fenómenos con naturalidad y sin asombro, como hacen los personajes -que los viven como si pertenecieran a lo maravilloso-, salvo que el lector quiera buscar en la imaginación de Bastida su explicación a los mismos, con lo cual dejarían de pertenecer a lo maravilloso. En resumen: el lector sabe que se encuentra ante el artificio de una invención de Bastida, pero los personajes inventados por Bastida no tienen por qué saberse inventados por él, de manera que en ellos sí que está justificada la vivencia de lo maravilloso.

El carácter metaliterario de *Fragments de Apocalipsis* anula también la naturaleza maravillosa de los sucesos presentados, integrándolos a todos dentro de lo fantástico y de lo extraordinario desde la recepción del lector. El narrador y Lénutchka son los primeros que saben que toda fantasía parte la capacidad inventiva del primero, aunque esto no lo saben ni tienen por qué saberlo los personajes de la novela. Éstos últimos, por tanto, sí pueden percibir lo maravilloso en sus vivencias, pero sólo ellos.

La Isla de los Jacintos Cortados es una metanovela también, aunque el narrador deja de inventar cuando acepta que no puede conquistar a Ariadna. Entonces, transforma la inventada Isla de la Gorgona en un barco, y a partir de este suceso termina la metanovela como discurso oral -Ariadna llega a quedarse dormida en presencia del narrador- porque concluye la narración enmarcada y con ella, la referencialidad de los elementos de lo extraordinario que a ella remiten. El narrador ya no se ve obligado a buscar la verosimilitud en lo que cuenta a Ariadna. Da entonces rienda suelta a su imaginación y ése es el punto en el que surgiría lo maravilloso si aceptamos que el narrador se

desentiende de la verosimilitud, pero sin olvidar en ningún momento que cualquier cosa que cuente partirá de su imaginación. Vemos entonces que lo maravilloso es también relativo en esta novela.

Cuando el narrador –novelista de *Fragmentos de Apocalipsis* se da cuenta de que el intento de la escritura de su novela le ha llevado al fracaso, Lénutchka desaparece, el escenario de la novela se destruye y ésta termina. Sin embargo, en *La Isla de los Jacintos Cortados* cuando el narrador se da cuenta de que es inútil seguir inventando para Ariadna, no deja sin embargo de actuar, y es cuando convierte la Isla de la Gorgona en un barco. Los habitantes de La Gorgona aceptan con naturalidad esa conversión de la isla en un barco, sensación compartida también por el narrador a la hora de contarla. Para los habitantes de La Gorgona la conversión entraría dentro de lo maravilloso, ya que ignoran ser criaturas de una ficción, como sucedía con las de Castroforte. Pero la explicación, como siempre, radica en que se trata de invenciones del narrador. La explicación última es que puede haber sucesos en sí mismos pertenecientes al plano de lo maravilloso pero que, en último término, dejan de serlo. Esos sucesos se integrarían en lo maravilloso sólo para los personajes ignorantes de su ficcionalidad, pero no para el lector explícito ni para el narrador-autor que los imagina, ni tampoco para narratarios como Lénutchka, Julia o Ariadna.

En *Dafne y ensueños* lo maravilloso que aparece en las ensoñaciones de Gonzalito se justifica por su fuerte tendencia imaginativa. En el peso que cobran los relatos orales de la Galicia natal de Torrente tiene cabida lo maravilloso. En ellos las ninfas, por ejemplo, ocupan un lugar perfectamente compatible con la realidad de cada día, haciéndose presentes y conviviendo en la rutina de los personajes. Al niño Gonzalito le contaron que el espíritu de Dafne “había emigrado hacia los ángeles”. También lo religioso tiene algún aspecto susceptible de integrarse dentro de lo maravilloso. Es la vertiente mística de lo religioso la que facilita esa inserción, concretada en la abuela de Gonzalito. Y por supuesto la tradición mítica gallega entra de lleno en lo maravilloso, empezando para los propios gallegos, que cuentan y escuchan esas historias con absoluta naturalidad. Álvaro, hermano de Gonzalo en la novela y en la vida real, le pregunta a su abuela si el agua habla. Para contar este suceso probablemente Torrente se haya apoyado en la leyenda del hada de ojos verdes que habla a través de las aguas de los ríos. Los muertos, como ya veíamos que sucedía en el Castroforte de *La saga/ fuga de J.B.* no sólo están vivos sino

que hacen revelaciones a éstos.

El suceso maravilloso más significativo de *La Princesa durmiente va a la escuela* es que la protagonista Inés duerme un sueño de quinientos años de duración. La hipérbole del tiempo es real, aunque en la novela que ahora nos ocupa sólo sea una excusa de la que Torrente se ha querido servir para establecer una alegoría sobre el carácter ancestral y el proverbial poder del mito, en este caso el de la Princesa Durmiente. Mientras que para la colectividad la historia de la Princesa no pasa de ser un cuento infantil, para el Rey Canuto es algo real.

A pesar de que mucha gente no ha sido testigo del sueño de la Princesa sí perciben que la leyenda va cobrando con el tiempo un peso real. Tanto los políticos que rodean al Rey como los científicos –representantes todos de la vertiente racionalista- se muestran preocupados por tener bien atado el concepto de lo real: les asusta la repercusión de las dimensiones de lo maravilloso entre el colectivo popular. Intentan sobre todo adecuar la peculiar situación de la Princesa a los cauces de la verosimilitud para que la población civil no caiga en un sentimiento de nihilismo existencial. Los habitantes de Minimuslandia tampoco entienden que la Princesa haya podido mantener su sueño durante cinco siglos, y cualquier intento de entendimiento resultará en vano; sólo les cabe, pues, aceptarlo, porque como ya hemos explicado pertenece al ámbito de lo maravilloso.

La teoría del sueño de los quinientos años aniquila cualquier doctrina filosófica y racionalista, lo que supondría el estrepitoso fracaso de un modo de entender la realidad durante mucho tiempo. Tampoco el comité científico propuesto ante la desesperación del Ministro de Instrucción Pública es capaz de encontrar una explicación a tal fenómeno. Pero como ya hemos comprobado la ciencia es insuficiente para explicar lo maravilloso porque nunca lo maravilloso podrá explicarse. De cualquier manera, los quinientos años del sueño de la Princesa pueden también obedecer a la creación de un símbolo referido al reconocimiento de la historia de un mito literario, semejante a los trescientos años de edad de don Juan.

A partir del despertar de la Princesa, todo suceso maravilloso sólo lo será en apariencia si se encuentra inserto en la representación destinada para escenificarle los sucesos históricos más importantes acaecidos durante su sueño, pues en la clave de la representación encuentran su explicación.

Lo maravilloso resulta escaso en *Quizá nos lleve el viento al infinito*. Se limita a surgir y sólo en parte, cuando no existe la sorpresa por parte de quienes son testigos de las transmigraciones del narrador.

En *La Rosa de los Vientos* también lo maravilloso se reduce a episodios aislados, como el de la aparición de las setas transeúntes y la falta de afectación del narrador en el momento de relatarlo. También entra dentro de lo maravilloso las reuniones que celebran en sus tumbas los antepasados muertos del Gran Duque Ferdinando Luis, tal y como se explica en el primer informe que el Gran Duque recibe del Incansable Observador del Misterio.

Lo maravilloso de las situaciones se anula en *Yo no soy yo, evidentemente* por tratarse de una metanovela e imbricarse tales sucesos en ella, al igual que sucedía en *Fragmentos de Apocalipsis* y en *La Isla de los Jacintos Cortados*. Observamos en *Yo no soy yo, evidentemente* el mismo proceso que en el resto de metanovelas de Torrente: las criaturas de ficción que no saben que lo son viven como maravilloso algo que para los investigadores no puede entrar en lo maravilloso, y para el lector que se implica en un juego metafictivo, tampoco.

5.6. LA IDENTIDAD MÚLTIPLE Y DISGREGADA

La metamorfosis, la duplicidad y la transmigración de almas y de esencias son las formas que adopta la problemática de la identidad –siempre vista como juego– en la narrativa de Torrente, como rebelión del autor a la consideración unívoca de los personajes. El tema de la identidad es de gran magnitud en novelas como *La saga/ fuga de J.B.*, *Quizá nos lleve el viento al infinito* y *Yo no soy yo, evidentemente*.

En *Don Juan*, como es típico de la figura del mito, el seductor se hace pasar por otra persona y llega a confundir la identidad de sus conquistas, y de este modo se relaciona el tema de la identidad con el de la verdad y la mentira. En esta novela el tratamiento de la identidad es eminentemente lúdico.

Por su parte, Garbanzo Negro adopta distintas personalidades mediante la metamorfosis y asumiendo las peculiares características de cada uno, así como cuando las abandona, como le sucede por ejemplo con el caso del padre Welcek y de Leporello. También el narrador da muestras en alguna ocasión de sentir su identidad como algo

inestable, como si sus recuerdos y sus sueños fueran de otra persona y tuviese la sensación de haber estado viviendo en otro tiempo los sucesos que vive en su presente. Esto sucede porque el alma de don Juan ha emigrado a la suya. Pero el narrador no vive esta experiencia como una anomalía de naturaleza fantástica. Lo que sucede es que esta transmigración de almas le repercute al narrador cuando se enamora de Sonja. Siente un sincero amor hacia ella, pero a la vez se siente poseído por otro, que es don Juan, que le ha prestado ciertas virtudes como la audacia y un particular encanto. Por tanto el narrador sabe que si conquista a Sonja con las cualidades del narrador, le está engañando. Al final, el narrador decide representar su papel para conseguir que Sonja se dé cuenta de que él es mejor seductor que don Juan. No deja de jugar con ella y sólo entonces será cuando de verdad se sienta “dueño” de sí mismo aunque a la vez, paradójicamente, se sienta de nuevo invadido por los recuerdos de otro.

Cuando la novela está ya muy avanzada, no estamos del todo seguros de que los personajes sean quienes dicen que son, y como ya sabemos al final se revelan como actores de una obra de teatro, reforzándose de esta manera el tratamiento lúdico ya indicado desde el que se enfoca *Don Juan*. Como ya hemos indicado, esa condición de actor de don Juan se debe también a que debe interpretarse así mismo y seguir haciéndolo de un modo fiel en cada versión que se realice sobre su mítica figura.

En *La saga/fuga de J.B.* resulta esencial el tema de la identidad. Bastida descubre a los J.B. durante una sesión de espiritismo y viaja a través de ellos, subrayándose de ese modo la multiplicidad de su personalidad. Bastida busca ser otros debido a sus problemas de autoestima. Por tanto, su viaje por los J.B. no sólo es un juego, sino también una forma de reafirmar su identidad de forma positiva, de modo que su imaginación le ayudará a potenciar su autoestima. Cada J.B. representa en el fondo una de las caras de la personalidad de Bastida, por tanto el viaje de Bastida por los J.B. resulta ser un viaje por el fondo de sí mismo. Él es el único que cree en la existencia de los J.B., y además es el dueño de sus vidas. Y aunque los J.B. son producto de su imaginación, él los trata como si fueran reales.

Cuando se encuentran en la biblioteca, los interlocutores realizan una transmigración de voces y de personas entre ellos, unos toman las voces de los otros mediante la metamorfosis. Ellos se divierten jugando a intercambiar sus ojos y sus voces para demostrar que no tienen personalidad propia. Torrente no sólo ironiza sobre la

univocidad de los personajes, sino también sobre la autonomía que adquieren éstos con respecto al autor.

Una de las sátiras reseñables que sobre la univocidad del personaje realiza Torrente es la de la multiplicidad de identidades de El bello Garzón, el Hombre Malo del Sombrero Negro, el Hombre Negro del Sombrero Malo, El Aire que se mece gentil en la Palma y la Palma que en el Aire se mece gentil. También se producen manifestaciones de la misma persona en distintos tiempos: el Obispo y el Canónigo, ambos J.B., que podrían resucitar y reencarnarse en un nuevo J.B. que liberaría Castroforte y la proclamaría república independiente.

A veces, quienes acompañan a Bastida en sus transformaciones no son conscientes de ello, debido al carácter privado de lo fantástico de Torrente ya señalado por Loureiro, ya que todo parte de la imaginación de Bastida.

Como ya es habitual en Torrente, la imaginación de sus personajes es tratada como si fuera un espacio físico. Cuando Bastida se desdobra, también su identidad se disgrega, y contempla su imaginación y su conciencia como si fueran un escenario, tratando de reforzar la verosimilitud de la imagen. La materialización de la conciencia se ve reflejada cada vez que Bastida mete la mano en su interior como si se tratara de algo físico.

Algunos de los J.B. tienen conciencia de ficcionalidad, y también Bastida, aunque éste se encuentre en un nivel diferente a los otros al ser su inventor. El Canónigo Balseyro cuenta al menos con cuatro identidades: don Asclepiadeo, don Asterisco, don Amerio y don Apapucio, pero sólo uno de ellos es cristiano. Su verdadero nombre es el de don Pafnucio. Pero por la dificultad de la pronunciación de su nombre la gente le llamaba Apapucio, aunque sólo los inventores de la leyenda, a quienes no se cree, prueban tal hecho. Don Acisclo considera que si las historias de los cuatro canónigos son admisibles, también lo son la de los cuatro J.B. Todavía no está decidido el J.B. de turno, que podría ser Jacinto Barallobre, Jesualdo Bendaña o el propio José Bastida.

Se juega con la realidad y la leyenda, y Bastida defiende la realidad de ciertos personajes aunque su existencia no esté probada en documentos oficiales, como sucede con las ausencias de don Jerónimo, su sucesor y su predecesor en el catálogo completo y científicamente garantizado de los Obispos de Tuy. También existe una versión supuestamente real de la muerte de Balseyro y otra versión legendaria que naturalmente

se contradicen. Esto se explica por la dualidad de Balseyro, pues mientras resulta herido en la batalla de la Puerta del Mar, su cuerpo duerme en la cárcel de Valladolid. Para algunos está endemoniado, por estar a la vez dentro y fuera de prisión, pero entonces no se entiende que pudiendo escapar de la prisión no lo haga.

Barallobre le confiesa a Bastida sentirse poseído por el canónigo Balseyro, que está a punto de expulsarle de sí mismo. Bastida no sabe si se refiere al Balseyro real o al legendario, y Barallobre sostiene que los dos son el mismo, con lo cual se satiriza de nuevo la univocidad del personaje. Cuando Bastida y Balseyro vuelan sobre el tapiz sobre el que divisan Castroforte, Bastida se metamorfosea en Paco de la Mirandolina y se tira al vacío. Ya en el aire su personalidad se disgrega hasta que vuelve a ser Bastida y los restos inertes de Paco de la Mirandolina caen al vacío. Se instala dentro del carrito del señor Valenzuela y asume de nuevo los restos de Paco de la Mirandolina. También adopta las personalidades del almirante Ballantyne y del Canónigo Balseyro, cuyos procesos son pormenorizadamente detallados por el propio Bastida. Aunque la leyenda rige el destino de los hombres, Bastida, al haber creado esa leyenda, es el único responsable del destino de esos hombres y de Castroforte. Otra de las leyendas de la novela es la profecía de un hombre –que puede ser cualquier J.B.- que trae un cuerpo en los brazos –que también puede ser cualquier J.B.-.

Algunos religiosos sostienen que J.B. es el diablo, pero no se sabe ni cuál de los J.B. es el diablo, ni si se encuentra entre los vivos o entre los muertos.

El doble aparece cuando Barrantes escribe un soneto que le resulta ininteligible y percibe cómo su cerebro se disgrega y se dirige a él. En realidad se trata de Bastida, que es ciertamente quien escribe los versos, aunque Barrantes los sintiera y los pensara previamente. Otro caso de duplicidad es el del juicio a las cuatro Lilailas pecadoras, “que bien podían conceptuarse como una sola y gigantesca pecadora”, satirizando Torrente con ello de nuevo la univocidad de los personajes. Al juicio acuden las cuatro en espíritu y con algunas alteraciones que dificultan su identificación. Por ejemplo, Lilaila Souto y Coralina Soto son la misma persona. Jacinto Barallobre aparece vestido de Obispo Bermúdez, se marcha y reaparece transmutado en el Canónigo Balseyro. Por su parte, cuando Jacinto Barallobre ve su propia esquela en el periódico, cambia de identidad para poder ser otro. Como podemos ver, el aspecto fantástico, el lúdico y el sobrenatural son distintas perspectivas desde las que se aborda el tema de la identidad.

Existe una diferencia fundamental en la manera de Torrente de enfocar el tema de la transmutación de la identidad en *Don Juan* y en *La saga/fuga de J.B.* Si en la primera novela el Garbanzo Negro actúa a través de varios cuerpos de manera real, las multiplicaciones de J.B. son producto de unos personajes imaginados por Bastida. Garbanzo Negro no deja de ser él mismo a través de varios cuerpos, mientras que Bastida se multiplica. En consecuencia, esa multiplicación conlleva también una ausencia de individualidad de los J.B. Carecen de psicología y por esta razón sus identidades y sus ropas se pueden intercambiar a partir de las distintas combinaciones que ofrecen las iniciales con las que coinciden todos sus nombres.

En *Fragmentos de Apocalipsis* el narrador confiesa en la primera entrada de su diario que no recuerda su pasado y que se siente constituido por distintas personalidades que fueron suplantando a la suya, como la de Napoleón. El médico le advierte que ha sustituido sus recuerdos por los de otra persona y que su personalidad ha perdido el control y se ha diversificado, al producirse una ruptura en su conciencia compatible sin embargo con el mantenimiento de otras identidades, como un conjunto de heterónimos de los que no se siente ajeno, que a su vez conviven con una serie de seres extraños que no serán otros que los primeros personajes de la novela que se propone escribir. Uno de esos personajes será don Justo Samaniego, que resultará muy decisivo, puesto que tomará partido en el discurrir de la narración. Como podemos ver, hasta ahora tenemos un caso de doble y, evidentemente, una nueva burla de Torrente a la literatura del personaje unívoco. Otro personaje de la novela del narrador, el profesor Jiménez Bastos, es al mismo tiempo un conjunto de personajes históricos de distintos tiempos y lugares, integrantes tanto de la élite como de la cultura popular. Se trata de la diversificación de su personalidad en la de múltiples figuras que rompe además las nociones temporales y espaciales.

En *La Isla de los Jacintos Cortados* es importante señalar el ya explicado momento en que Claire le dice al narrador que pretende sembrar en la memoria de Ariadna todo cuanto sabe de Agnesse para formar un molde con su personalidad para que Agnesse lo habite. Como ya sabemos, Claire apoya la teoría de la invención de la existencia de Napoleón y Agnesse conoce detalladamente el proceso de esa invención, Claire trata de utilizarla como si fuera una “médium”. Al mismo tiempo, el personaje injertado dentro de Ariadna incluye toda la información de Agnesse, que sustituirá el alma de Ariadna y

hablará en su lengua. De esta manera Claire intenta descubrir el proceso de la invención de Napoleón dado que le resulta inútil averiguarlo por los caminos científicos. Le responderá Ariadna, pero en realidad a quien se lo pregunta es a Agnesse. Nos encontramos de nuevo ante un caso de doble: Claire quiere sembrar semillas de Agnesse en la memoria de Ariadna para que el doble crezca dentro de ella. Sin embargo, el narrador teme que todo este procedimiento perjudique la vida de Ariadna, de manera que el cuerpo de Agnesse sobreviva al suyo.

Existen otros casos de duplicidad de identidad en esta novela, pues Alain Sydney y Claire son la misma persona, al igual que Cagliostro y el Gran Copto, también el simio interior es una metáfora de la conciencia del narrador.

La duplicación interior es un caso de aplicación intelectual de lo fantástico, y este fenómeno sucede en *Dafne y ensueños*. De hecho, Gonzalito y Gonzalo son dos bifurcaciones de una misma identidad, que obedecen a dos planos complementarios de observación e interpretación de la realidad.

La figura mítica de Dafne en cierto modo pasa también por un tratamiento de duplicidad, pues por una parte está el mito alimentado por la lectura y por otra el crecimiento de tal figura en el imaginario de Gonzalito y la fascinación que siente por el mismo.

En cierto momento, el personaje de Julián se metamorfosea en Gonzalito y, posteriormente, el narrador deja de ser Gonzalito para convertirse de nuevo en Julián. En otro momento Gonzalito da a entender que para conocerse es imprescindible salir de uno mismo y de esta manera, por ejemplo, al sentir a Hamlet se percibe mejor su mensaje que si se tratara de entender desde fuera.

La Princesa Durmiente va a la escuela juega en varias ocasiones con el tema de la identidad en tono burlesco. Según el informe de un diplomático, el Rey Canuto carece de personalidad, pero al mismo tiempo se advierte que debe cuestionarse el contenido de ese informe, dado que al autor del mismo se le considera un humorista. También se dice que el Rey Canuto es un ser abstracto, que su personalidad está compuesta de retazos de sus antepasados y que entre ellos se encuentra el mismísimo Hamlet.

Por su parte, el profesor Rhodesius propone convertir a la Princesa en alguien que no es, a través de la manipulación de su identidad, cuando se despierte de su sueño. Ni más ni menos propone convertirla en una mujer ideal, lejos de la asilvestrada criatura en la

que se acabará convirtiendo con la ayuda del doctor Motza.

El sindicalista Harry P. Simon se convierte en el empresario Henri Peledan con solo cruzar una puerta de su despacho –aquí vemos otro caso de duplicación de la identidad– con las consecuentes transformaciones que tal cambio de oficio supone. Harry P. Simon se encarga de dirigir la A.G.T. y la C.G.T. provocando la declaración de huelga de ambas sin que los trabajadores de las mismas supieran que era Henri Peledan quien tomaba las decisiones que les perjudicaban, puesto que incluso desconocían su existencia. Sin embargo, el propio personaje no percibe esa doble vida como un caso de duplicidad sino de prolongación de una existencia en la otra. Su mujer, en cambio, sí vive la peculiaridad de ese proceso como un caso de duplicidad, y actúa de secretaria con Harry y de mecanógrafa con Henry. Sin embargo, la duplicidad de la identidad sí llega a ser problemática cuando Peledan elige la manera de vida de Simon, aunque sólo sea por el espacio de unas horas.

La duplicación interior aparece de nuevo en la figura de Pick, dado que se nos habla de su personalidad metafísica por un lado y de su mentalidad abstracta por otro, como si fueran las dos capas materiales escindidas de una misma identidad. Por otra parte, el esposo de la Condesa Waldoska está marcado por la indefinición y la ambigüedad.

Y así llegamos al problema identitario central de la novela: el de la Princesa Durmiente después de su despertar. Con aplicación de medicamentos, el doctor Motza consigue en la Princesa una disgregación –que no duplicación– de su personalidad: su cuerpo y su alma se separan y ella, en consecuencia, buscará únicamente satisfacer sus apetitos sexuales. Sólo podrán ser testigos de este comportamiento aquellos que liberen su moral de prejuicios, lo cual significa un peculiar modo de aplicar lo fantástico privado: el acceso al suceso extraordinario provocado por el efecto de las drogas está sólo permitido a unos pocos. Para conseguir lo que pretende, el doctor Motza dice haberse inspirado en el mito de Tristán e Isolda, que pudieron ver separados el alma y el instinto. El doctor sostiene que cuando los efectos de la medicación terminen, el alma de la Princesa volverá a instalarse en su cuerpo y ella recuperará la cordura. Es posible que la Princesa no sepa que es una víctima de una representación orquestada para ella. Cuando la medicación acentúa los instintos primarios de la Princesa, la habitación en la que se encuentra se convierte en una selva por la fuerza de esa recreación imaginaria que se produce en aquellos que son testigos del cambio de carácter de la Princesa. La

atmósfera resulta tan poderosa que el propio narrador se llega a confundir. Pero evidentemente, la transformación de la sala en una selva no llega a ser completa porque sólo sucede en la imaginación de los testigos, por tanto no se produce físicamente. Para el doctor Motza, consumir la cantaridina –el medicamento que le administra a la Princesa- supone elegir entre el placer del instinto y la esclavitud de la conciencia-, y el doctor sabe que la Princesa escogerá la opción de dejar gozar a sus instintos.

En *Quizá nos lleve el viento al infinito* el tema de la identidad convive con otro próximo, el de la personalidad. El problema de la identidad viene suscitado por el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla, una ambigua denominación aglutinadora de un conjunto de varias personalidades y a la vez de reminiscencias borgianas, así como por el polimorfismo nominal de Eva Gradner, de influjo cervantino. Por su parte, la personalidad se manifiesta como un asunto múltiple y cambiante, debido a las constantes metamorfosis del Maestro en otros personajes. Una vez más, esta circunstancia es vivida desde una perspectiva lúdica por el propio Maestro y narrador, que además de innominado se autodefine como un impostor, y es además autor de unas “falsas” *Memorias póstumas* en las que revela que el Capitán de Navío De Blacas es sustituido por el Capitán de Navío De Blacas para realizar tareas bajo la dirección del Servicio de Inteligencia de la NATO, sin que ninguno de sus compañeros de trabajo se diera cuenta “del fraude, o tal vez de la burla”. El narrador se dedica a asumir personalidades ajenas, como la del Sargento Maxwell y la del propio De Blacas, ya que afirma que quien había sustituido a De Blacas era en realidad él mismo. Los juegos de personalidad llevan a equívocos delirantes entre los personajes. El General en jefe se ve implicado –sin ser culpable- en el robo del informe que contiene el Plan Estratégico para la Defensa de los Países del Este, y piensa en dimitir o suicidarse. El narrador es en realidad el propio De Blacas, pues ha estado hablando de sí mismo en tercera persona para problematizar aún más el tema de la identidad. Pero esto es sólo el comienzo del juego del cambio de personalidades del narrador. Cuando éste usurpa la personalidad de otro, cambia su aspecto físico y lo cuenta detalladamente, como cuando adopta la personalidad de Etvuchenko.

El juego de equívocos se extiende a más personajes: la supuesta agente secreto de la CIA, Eva Gradner, es en realidad una muñeca robotizada. Y además, a la vez que Eva Gradner, es Mary Quart. Por su parte, el narrador ama a Irina, otra de las muñecas, con el

cuerpo de Etvuchenko. Cuando el narrador se viste con las ropas de De Blacas para asumir de nuevo su personalidad, la anterior conformada por Etvuchenko queda hecha un guñapo. El doctor Schawartz será otra de las personalidades que asuma el ambiguo e innominado narrador. También las de Von Bülov y Winston Peers –igualmente conocido como Edy Churchill-, la de Mr. Shaw y la de su portero Paul. El narrador no cree que su capacidad de metamorfosearse en otras personalidades sea una particularidad suya, ya que piensa que Etvuchenko y de Blacas son la misma persona, pero no ni uno ni el otro, sino que ambos son el Maestro de las huellas que se pierden en la niebla. Del mismo modo, Solange se llama Felicia, “y no sé si otras veces Suzy”. También se juega con el nombre del robot: unas veces se le denomina Gradner, otras Gredner, otras Gridner, otras Grodner y otras Grudner.

El proceso de conversión de una personalidad a otra en *Quizá nos lleve el viento al infinito* consiste en la metamorfosis –ya que el narrador toma las formas de las personas para luego regresar de nuevo a su enigmática identidad- y no en la transmigración de *La saga/fuga de J.B.*, consistente en el viaje de Bastida a los cuerpos de los J.B. De modo que la palabra *forma* resulta clave para entender y explicar el proceso. Aunque hemos hablado de metamorfosis, en ocasiones ésta resulta compatible con una sensación de dualidad por parte del narrador, como en una de las veces en que se metamorfosea en el agente Maxwell. De cualquier modo, nos encontramos en *Quizá nos lleve el viento al infinito* con un personaje que cambia de personalidad pero sin perder su identidad, que consiste en poseer el don de convertirse en otras personalidades. Lo paradójico es que tenemos a un personaje innominado, conocido tan sólo como “el maestro de las huellas que se pierden en la niebla”, que sin embargo en la novela llega a tener tantos nombres como personas en las que se metamorfosea. Es importante destacar el carácter transitorio de la suplantación de la personalidad del misterioso “Maestro de las huellas que se pierden en la niebla”, mucho más superficial si lo comparamos con el viaje de Bastida por los J.B. Además, las transmigraciones de Bastida en *La saga/fuga de J.B.* tienen su origen y explicación en la imaginación del propio personaje, mientras que las metamorfosis del “Maestro de las huellas que se pierden en la niebla” suceden en el plano real de la novela.

La novela se cierra con una conclusión poética acerca del tema de la identidad: el yo carece de sentido y consistencia si no existe un “tú” que lo busque y que lo nombre.

En *La Rosa de los Vientos* la problemática de la identidad introduce el asunto del doble. Guntel atestigua la existencia de dos mujeres llamadas Lislott. Una de ellas es una bailarina que, a pesar de haber sido vista dos veces, no existe; y la otra, no se sabe si existe o no; pero de lo que no duda es que las dos son como una sola. Cabe la posibilidad de que todo sea fruto de un sueño de Guntel, pero como no es seguro se complica la posibilidad de trazar una frontera entre lo real y lo imaginario. También la posibilidad de un embrujamiento demoníaco explica en varias ocasiones la confusión de identidades, por ejemplo ante la posibilidad de que Guntel, junto al Almirante y a Lislott hayan compartido un mismo sueño, o cuando la Emperatriz Úrsula Cristina se asombra de su gran parecido físico con Lislott y, al mismo tiempo, con Máríka, de quien asegura que ha usurpado su nombre y su figura. También Lislott descubre que lleva dentro de sí el cuerpo desnudo de un hombre “como si lo hubiera desnudado” ella y al que, sin embargo, ella siempre vio vestido. Ambas, Úrsula Cristina y Lislott, se reconocen con capacidad para transformarse en cualquiera de las otras, y en consecuencia, también de transformar a sus amantes.

Como sucede en otras novelas de Torrente, para hacer más visible y verosímil ese proceso de metamorfosis, se materializa el espacio de la conciencia, como si éste fuera un escenario.

La ambigüedad que conlleva la problemática de la identidad de *Yo no soy yo*, evidentemente está ya presente en el título de la novela. De nuevo, una finalidad lúdica empuja a Torrente a dar una nueva vuelta de tuerca a uno de sus temas más frecuentes, canalizado en esta ocasión mediante el asunto de la heteronimia y de la dificultad de definir la permanencia de este concepto dentro de lo real y de lo imaginario.

En esta novela de Torrente, más que en ninguna otra suya, el concepto de identidad está unido al de la veracidad y la falsedad a la que conllevan, respectivamente, la verdad y la mentira. Se trata de averiguar, en primer lugar, si el escritor Uxío Preto existió o si su identidad es fruto de una patraña. En caso de que se cumpliera esta segunda hipótesis, sus tres novelas firmadas con tres heterónimos distintos serían también una mentira. El propio Preto se propone demostrar que todo es cierto, pero de inmediato vierte sobre la veracidad de su propia identidad un velo de ambigüedad, al decir que sus palabras pueden haber sido escritas por Uxío Preto o por un farsante o un bromista y, por tanto, todo puede ser verdad o mentira con las mismas posibilidades. El lector deberá participar

en ese juego al que ha sido invitado por el propio Preto y, en última instancia, por Torrente Ballester. Al final de la novela, el juego se resolverá imposible de concluir puesto que los investigadores que tratan de dilucidar la veracidad de la existencia de Uxío Preto no llegan a ninguna conclusión. Se trata, en fin, de que tanto los investigadores como los propios lectores duden de todo, incluso hasta de sus dudas.

Los investigadores barajan la posibilidad de que Uxío Preto enmascare a varias personas individuales. Exista o no exista, la identidad del supuesto escritor está envuelta en misterio. Si existe, será una personalidad que tiene el poder de disgregarse y, por tanto, puede ser un doble. El profesor Sharp cree que la obra firmada por Uxío Preto ha sido en realidad escrita por cuatro o cinco personas distintas enmascaradas bajo su nombre, y a Ivonne le atrae estudiar la existencia de Preto precisamente por la multiplicidad de su identidad. En “El capítulo Gamma” Preto cuenta cómo su identidad ha sido invadida por varias personalidades como las de Espartero, Sarasate, el capitán Nemo y Alfredo de Musset –unos reales y otros imaginarios y, entre los primeros, de distintas épocas, como ya sucedía en *Fragmentos de Apocalipsis*-.

Uxío Preto imagina identidades que se terminan realizando en su persona, y la experimentación de esos desdoblamientos es muy habitual en las novelas de Torrente cuando sus personajes quieren cambiar de identidad. Viven todos ellos esa capacidad de desdoblarse en otro como una vocación. Los personajes creados por Preto, de los que luego se servirá como heterónimos, adquieren autonomía dentro de su imaginación con respecto a él, como le sucede con Néstor Pereira (escrito a veces Pereyra, como si fuera un juego más dentro de la identidad difusa), que resulta el prototipo de la vida que le hubiese gustado llevar a cabo a Preto y que por distintos impedimentos no pudo ser posible. Y dentro de “El capítulo Gamma” esa escisión de Néstor Pereira que encarna cierta personalidad de Uxío Preto llega a ser total porque nos encontramos ante un doble de Uxío Preto. El supuesto escritor se comunica con su personaje y al mismo tiempo heterónimo, aunque en realidad no deja de ser un diálogo de Preto consigo mismo, dado que Néstor es un personaje que ha partido de su imaginación. Pero vive esa transmutación como una dualidad, ya que Pereyra asume parte de la personalidad de su creador sin que la de éste desaparezca, así pues ambas conviven al mismo tiempo y en el mismo cuerpo. No obstante, cuando Néstor besa a María Elena lo hace como Uxío, lo que provoca sospechas en María Elena. Por este percance culpa Néstor a Uxío, aunque

dada la ambigüedad de la novela con el tema identitario, cabe también interpretarlo como un reproche que a sí mismo se hace el propio Uxío.

Si la identidad es dudosa, será también frágil. Néstor entra y sale de Uxío cuando quiere, pero como es lógico es la imaginación de Preto quien lo permite. Cuando pretende algo concreto o quiere ponerse en acción, Uxío se convierte en Néstor y éste se siente totalmente desprendido de su creador. Pero Preto no quiere reconocer del todo la absoluta posesión que de sí mismo ha tomado su propio personaje y opta por seguir considerando la usurpación de su identidad como una dualidad que lucha por objetivarse, ya que no deja de hablar de Néstor en tercera persona. Pero siempre queda claro que todo parte de procesos mentales surgidos en la imaginación de Preto, que en ocasiones se olvida de salvar la dualidad que mantiene con Néstor y es cuando lo humorístico alcanza su culminación. Y en otras ocasiones, cuando se olvida de Pereyra, éste desaparece de la narración aunque luego Néstor reivindique una autonomía que desconcierta a Preto, pero todo entra dentro del juego de la identidad ambigua y difusa de la novela. Cada cual reivindica su autonomía: Preto a través de la dualidad, como creador, y Néstor como personaje; sin embargo a Preto le provoca el mismo desasosiego la presencia de Néstor tanto en el interior de su mente como fuera de sí mismo, dado que Pereyra aparece y desaparece de forma arbitraria.

Igualmente, Preto se desdobra cuando mantiene correspondencia con su heterónimo Pedro Teotonio Viqueira cuando éste le comenta aspectos de la novela que está escribiendo, en lo que supone la parte más metaliteraria de *Yo no soy yo, evidentemente*. También recurrirán los investigadores a este material para averiguar si Preto existió o no y si fue el autor de las tres novelas.

También en las novelas firmadas por sus heterónimos aparecen personajes con identidades dobles, pero todo lo que cuenta Uxío Preto nunca ha existido por tratarse de una invención suya. Los investigadores valoran que Preto exista aunque no con ese nombre, y que sean varios los que respondan a la vez a su identidad. El propio Preto juega a duplicarse en muy poco espacio de tiempo con sus heterónimos Froilán Fiz y Pedro Teotonio Viqueira dentro de la novela firmada por éste último. En “El breve capítulo sigma” se concluye que Froilán Fiz y Melitón podrían ser uno el doble del otro, por tanto la misma persona; es por ello que todas las identidades remiten al final a la de Uxío Preto y por ello no se habla de Uxío como de alguien con una sola identidad sino

con de una amalgama de muchas en la que aquélla se diversifica. Froilán, como Uxío, es capaz de desdoblarse en todas las identidades que quiera.

Los heterónimos superan el plano ficticio e invaden el de lo real en el que se encuentran los investigadores, por tanto todos los personajes de la novela de Torrente terminan situándose en un mismo nivel y en consecuencia, se puede invertir la naturaleza ficcional de los heterónimos y la naturaleza realista de los investigadores. De nuevo se refuerza la teoría del autor gallego de que realidad y fantasía pertenecen a un mismo universo y son indivisibles.

Como las tres novelas están escritas con estilos diferentes y los investigadores son conscientes de la capacidad de Preto de poseer varias personalidades, no pueden llegar a ninguna conclusión acerca de la existencia o no del hipotético escritor. La supuesta *Autobiografía* de Preto puede que tenga más de novela que de autobiografía, y seguramente Torrente haya querido ironizar sobre la importante carga ficcional que se encuentra en un subgénero considerado de no ficción dentro del discurso académico.

Si descartamos la hipótesis de que toda la novela es un juego y una inmensa broma, podemos indicar que todos los desdoblamientos de Uxío Preto y de sus heterónimos son fruto de proyecciones imaginarias del supuesto escritor, al igual que las de Bastida en *La saga/fuga de J.B.* Entonces, tanto en una novela como en otra, tienen lugar en su plano imaginario, al contrario que las metamorfosis del narrador ambiguo de *Quizá nos lleve el viento al infinito*, que suceden en el ámbito “real” de la novela.

Con *Yo no soy yo, evidentemente* Torrente Ballester ha pretendido realizar una sátira sobre la ficcionalidad de los heterónimos literarios, que muchas veces acaban teniendo más popularidad y consistencia que la de los nombres reales de los escritores que los inventaron.

En *Crónica del Rey Pasmado* el tema de la metamorfosis de la identidad no se puede deslindar del ambiente de superchería de la época en la que se desarrolla el argumento de la novela. Esos cambios de identidad vienen determinados de la mano del diablo en sus encuentros con el padre Ribadesella. Se habla de brujas que pululan de noche por el cielo, aunque el párroco de San Pedro piensa que puede tratarse de un ángel a pesar de que el diablo considere que el religioso sufre de visiones y delirios. No queda claro, por tanto, si se trata de una alucinación o no, pero lo que sí queda fuera de toda duda es ese ambiente supersticioso de época antes mencionado.

El diablo escoge convertirse en animales como un perro o un pájaro, o bien en la figura de un hombre elegante para tener sus encuentros con el padre Ribadesella. Siempre elige para ello figuras agradables a la vista. Por su parte, el padre Ribadesella considera que el espectáculo de figuras voladoras del que ha sido testigo el párroco de San Pedro es una artimaña orquestada por el diablo.

Una nueva y peculiar manera de tratar el tema de la identidad se cierne sobre *Las Islas Extraordinarias*. En esta novela no se especifican las identidades del detective que la protagoniza, ni tampoco del dictador y su esposa e hijo. Todo resulta bañado por un ambiente de misterio. Aparecen muy pocas referencias identitarias en esta novela. La ausencia nominativa de los personajes principales es la simbolización de unas criaturas que, o bien han sido anuladas al estar dirigidas por el poder –la esposa y el hijo del dictador; también el detective, al verse obligado a cumplir la misión que se le ordena-, o bien son esclavas del propio poder, representado en la persona del dictador. Precisamente por ello, el profesor Martín, se encarga y se le paga por pensar por los demás: la población civil de las Islas. El tema de la ausencia de identidad es, en fin, una excusa para denunciar los abusos de poder de las situaciones dictatoriales en las que el jefe es sostenido por aquellos a quienes perjudica y aniquila. Parece también que en esta novela Torrente se ha propuesto enfocar el tema de la identidad desde una posición alienante, completamente opuesta al multiperspectivismo al que nos tiene acostumbrados.

Sin embargo, al final de la novela todo queda envuelto en la bruma de una pesadilla, como si la situación narrada resultara difícil de creer, hasta el punto de que no se sabe si la amenaza ya conocida de una situación dictatorial puede preceder, cuando esta acaba con la muerte del General con maneras dictatoriales, a una situación aún peor con el añadido riesgo de que resulta desconocida.

5.7. LA METALITERATURA

Torrente escribió novelas propiamente metaliterarias, como *Fragmentos de Apocalipsis*, *La Isla de los Jacintos cortados* o *Yo no soy yo, evidentemente*. En otras, como *Don Juan*, *La saga/fuga de J.B.* o *Quizá nos lleve el viento al infinito* lo metaliterario se reduce a algunas notas que, si bien son significativas, no resultan

suficientes para incluir la totalidad de la novela dentro del subgénero de la metaficción. Finalmente, otras como *Dafne y ensueños* resultan oportunas para integrarlas dentro de la autoficción.

El aparato metafictivo en *Don Juan* se centra en el relato de Leporello sobre la vida de su amo contada en tercera persona, y que en la novela aparece bajo el título “Historia del Garbanzo Negro”. La presencia de un narrador homodiegético como Leporello facilita la presencia de la metaficción. La explícita voluntad de contar una historia por parte de los personajes es habitual en las novelas de Torrente, y esto supone ya una mínima marca de metaficción si bien, como ya hemos indicado antes, la forma metafictiva más clara supone el planteamiento, la discusión o la elaboración de una novela –no simplemente una historia entendida como el relato de unos hechos- dentro de otra. La historia de Adán y Eva dentro del relato de la seducción de don Juan a doña Ximena también participa de esta forma de metaficción.

Sin duda puede considerarse un rasgo metafictivo la farsa dentro de la farsa que es este *Don Juan*. El intelectual y Sonja asisten a una representación teatral que está detallada en la novela –representación en la que existen espectadores que están dentro de ella; de hecho el intelectual se acaba preguntando si Sonja no es una actriz más de la representación-, y la propia obra de Torrente resulta como ya sabemos toda una representación teatral cuando don Juan y Leporello se revelan como unos actores, junto con otros como Mariana, Elvira y el Comendador. Este fenómeno permitiría incluir esta obra de Torrente dentro de las metanovelas del discurso oral enunciadas por Spire, al encontrarse un narratario ocasional en el intelectual, pero insistimos en que otras novelas como *Fragmentos de Apocalipsis* o *La Isla de los Jacintos Cortados* son ejemplos más nítidos y contundentes de obras metaliterarias.

Torrente ha querido mitificar al seductor –a través del relato de su vida, ya que el mito es ficción- y a la vez desmitificarlo –al mostrar un don Juan que en realidad es un actor que está interpretando un papel-.

La saga/fuga de J.B. contiene dentro de sí un germen metaliterario que no se llega a desarrollar de forma absoluta, y que se halla propiciado por las invenciones de Bastida, tales como la creación de los interlocutores, que se saben creados por aquél –sin que haya una voluntad explícita de escribir una historia, tan solo hay una acumulación de invenciones-. Por otra parte, los J.B. modifican datos inventados por Bastida y también

aquellos pertenecientes a las leyendas. En algunas ocasiones la leyenda de los J.B. se confunde con el rumbo que toma la novela, y entonces los J.B. se ven comprometidos a cumplir lo que dicta la leyenda de sus vidas. De este modo se juega con la realidad y la ficción, ya que la ficción de la leyenda se convierte en la realidad enmarcada en la novela. Los J.B. se saben protagonistas de una historia cuya invención corresponde a Bastida, que regresa a la realidad junto a Julia –los protagonistas femeninos de Torrente templan las veleidades fantásticas de los masculinos- cuando Castroforte levita al final de la novela.

La metanovela *Fragmentos de Apocalipsis* participa de las tres categorías del subgénero enunciadas por Spires (escritura, lectura y discurso oral), dado que el narrador va desarrollando su novela a medida que la vamos leyendo –así participa de la metanovela de la escritura- al mismo tiempo que lee a Lénutchka lo que escribe y que de manera automática pasa a formar parte del cuerpo de la novela –como exige la metanovela de la lectura- y a la vez que anticipa a su ayudante en sus conversaciones lo que va a escribir –siendo de este modo una metanovela del discurso oral-. Cuando el narrador lee un fragmento de la novela a Lénutchka y ésta lo critica, se produce una consecución de la metaficción de la lectura y del discurso oral.

En esta novela es notable la usurpación de funciones narrativas. En un momento dado, Samaniego adopta la función del narrador al robarle a éste algunos personajes, Lénutchka casi desde el principio cumple el papel asignado al lector de buscar un sentido y encauzar hacia la verosimilitud todas las fantasías del narrador, y el narrador se convierte en personaje cuando por ejemplo Moriarty le cuenta una historia y ambos buscan al Supremo. Todo ello hay que entenderlo, como siempre, en clave lúdica. Y en la misma clave ha de leerse también el final de la novela, cuando la historia inventada por el narrador termina al ver que su personaje Samaniego le ha robado a Lénutchka.

Dentro de la metaficción se inserta la problemática de la frontera entre la realidad y la ficción, concretada sobre todo en lo que atañe a este subgénero la dificultad de trazar un límite entre el narrador y el autor, dos figuras que no deberían confundirse aunque también haya que entenderlo desde la coordenada lúdica.

La Isla de los Jacintos Cortados es también una metanovela que va mostrando el proceso de la elaboración de una historia, al igual que la novela precedente. Ambas son novelas que van escribiéndose. Creemos apropiado incluirla dentro de las metanovelas

del discurso oral, ya que el narrador va construyendo una novela al hilo de la historia que le va contando a Ariadna y de la interpretación de las imágenes que el fuego le va revelando. Igualmente, resulta válido integrarla también en las metanovelas de la escritura, ya que es el resultado escrito de la “Carta de Amor con Interpolaciones Mágicas”, cuando ya ha concluido la metaficción discursiva oral.

Como sucede también con la novela anterior, las cajas chinas abundan en ella: otras historias se contienen dentro de la historia principal del narrador. Ariadna cumple en esta novela la misma función que Lénutchka en *Fragmentos de Apocalipsis* e incluso que Julia en *La saga/fuga de J.B.*: la de devolver al narrador a la realidad cuando se extravía en sus ensoñaciones fantásticas.

Mientras que en *Fragmentos de Apocalipsis* se produce la destrucción final de la historia narrada al resultar la novela un proyecto fracasado, en cambio en *La Isla de los Jacintos Cortados* hay una construcción final: la de la transformación de la Isla de la Gorgona contenida en la historia del narrador en un barco, a pesar de que el propósito para el que el narrador inventó la historia -la seducción de Ariadna- haya resultado ser también un fracaso.

Otra diferencia entre estas dos últimas novelas metaliterarias es que *Fragmentos de Apocalipsis* es más un ensayo y un intento de llevar la novela hasta sus límites fictivos mientras que *La Isla de los Jacintos Cortados* resulta más narrativa porque supone la puesta en acción de los recursos metanovelísticos.

Dafne y ensueños es, como ya advertimos, la novela de Torrente propicia para enmarcarla dentro de la autoficción. Se trata de una autoficción lírica porque la particularidad que Torrente aporta a este subgénero se centra en el elemento subjetivo propio de lo lírico que se encuentra en la parte fictiva –y si somos más precisos, mítica- de la autoficción, siendo la parte realista más acorde con la convención del subgénero.

En el polo realista de esta novela se pueden ver algunos de los aspectos de la narrativa de Torrente, en cuanto a creación de personajes e inspiración en distintos fenómenos para sus novelas. Por ejemplo, dice el narrador haberse recreado en el diablo Federico –personaje de la mitología popular gallega- para inventar su Leporello de *Don Juan*; y asimismo, con respecto a Lénutchka de *Fragmentos de Apocalipsis*, se plantea si no es una deuda de las lecturas de novelas con los héroes de la Revolución Francesa como telón de fondo. Aparecen también referencias de otras obras del autor, como *La*

saga/fuga de J.B., El golpe de estado de Guadalupe Limón, El retorno de Ulises o Ifigenia.

En cuanto al aspecto fantástico, lo esencial es el sustrato mítico que ha dejado la figura de Dafne en el imaginario sentimental del narrador y la relación de éste con ese mito, concretado en ensoñaciones y conversaciones imaginarias. Da a entender que Dafne ocupa para él el mismo lugar que Dulcinea para don Quijote; un ideal, por tanto. También resulta significativa la utilización del artefacto ficcional del que el narrador se sirve para participar en la Historia y contar su visión de los hechos, fundamentalmente porque ello le permite dar un salto atrás en el tiempo. El ejemplo más importante de este fenómeno es la intervención del narrador en la batalla de Trafalgar para advertir a Nelson del procedimiento a seguir para lograr la victoria, que consistiría en obviar las decisiones del plan del Almirante Villeneuve y desobedecer a Godoy. Aunque hay una traslación temporal al pasado, el narrador no deja de hablar desde el presente, y los personajes ya conocen el desenlace de los hechos –el propio Churruca sabe que perderán la batalla, tomen la decisión que tomen-. Entonces, el narrador se aprovecha del poder de la ficción para utilizar la estrategia de Nelson. En la novela, sólo existe lo que pasa por la imaginación de aquél. Y en este sentido, los personajes de la batalla de Trafalgar se sienten dominados por un personaje superior, que no es otro que el narrador. Éste puede encontrarse en la disyuntiva de contar lo que sucede en su imaginación al servicio de sus razonables hipótesis o bien relatar simplemente lo que le hubiera gustado que hubiese sucedido, sin obedecer a ninguna condición.

El narrador deja traslucir que inventa para tener de lo que carece, y por ello crea una mitología céltica que le ayuda a resolver sus necesidades creativas e imaginativas y a satisfacer por tanto todo cuanto no le gusta.

Se refleja muy bien la fantasía racionalista de Torrente; su inclinación, como él tantas veces dijo, hacia la fantasía y su afición a todo lo contrario, cuando el narrador advierte que incluso en sus mayores fantasías lo que más le preocupa es la verosimilitud.

Quizá nos lleve el viento al infinito contiene rasgos de las metanovelas de la lectura, del discurso oral y de la escritura, pero tampoco puede hablarse de ella como de una metanovela en sentido estricto.

Con respecto a la primera de las formas de la metaficción, tenemos un narrador que nos remite en la introducción de la novela a la lectura de unas falsas *Memorias póstumas*

de las que es autor y en las que se supone que cuenta todo lo que aparece en la novela, ya que la edición completa de esa obra se dice que fue destruida por el Gobierno soviético.

Dentro de la metaficción de la escritura, contamos con ejemplos como la constancia del narrador de estar escribiendo las páginas que leemos.

Por último, también nos encontramos con la forma de la metaficción del discurso oral cuando el narrador relata sucesos a Irina –algo que nos recuerda de forma vaga al narrador de *La Isla de los Jacintos Cortados* y a Ariadna- que luego están incluidos en la novela.

Como ya sabemos, toda metanovela consta de un plano real y otro imaginario, propiciados por la presencia de un marco externo y de una historia enmarcada, respectivamente; y si no nos atrevemos a considerar que *Quizá nos lleve el viento al infinito* es una metanovela en el sentido íntegro de la palabra es porque la historia enmarcada cobra casi la totalidad del protagonismo narrativo, ya que el marco no cuenta con suficiente fuerza para convivir con el otro plano a lo largo del transcurso de la historia, y esa comunicación tan precaria entre el marco y la narración enmarcada debilita la potencia metafictiva de la novela.

Sí puede hablarse de metaficción –de la escritura fundamentalmente, y de manera puntual de las otras dos formas- en el caso de *Yo no soy yo, evidentemente*, ya que no es descartable la posibilidad de que la *Autobiografía póstuma* de Uxío Preto sea la propia novela de Torrente, puesto que la perspectiva lúdica vuelve a resultar esencial para llevar a cabo la lectura de esta novela, y porque en ella los personajes inventados por los heterónimos de Uxío Preto, que a su vez son tomados como dobles del escritor, llegan a invadir el nivel de realidad en el que se encuentran los investigadores, resultando estos últimos, como el resto de personajes, bajo sospecha.

Como ya sabemos, dentro de *Yo no soy yo, evidentemente* se contienen tres novelas, cada una de ellas firmada por un heterónimo distinto de Uxío Preto, además de los informes de los investigadores. Pero como hemos dicho al principio, no sería un disparate afirmar que todo puede formar parte de la *Autobiografía póstuma* de Preto, obra a la que los investigadores acuden para encontrar datos reveladores sobre su existencia.

Una vez más, hay que interpretar el aspecto metafictivo de esta novela en clave lúdica, de la mano también del equívoco entre realidad y ficción, enlazado a su vez con

el de la identidad propia y ajena de Uxío Preto. Los investigadores entienden que a pesar de la apariencia estilística de las tres novelas cabe la posibilidad de que hayan sido escritas por un autor diferente. También es posible que el nombre de Uxío Preto sea fruto de la invención colectiva.

En *Yo no soy yo*, evidentemente el tema metafictivo está unido, por tanto, al de la identidad. Uxío Preto mantiene con sus heterónimos una relación de duplicidad. A veces siente que una voz que no es la suya le dicta lo que ha de escribir, y tiene la percepción de que esa voz puede provenir de Néstor Pereyra por considerarle más inspirado que él. La inspiración resulta por tanto un fenómeno que implícitamente conlleva un desdoblamiento. Preto considera que la relación que tiene con Néstor es la misma que cualquier individuo pudiera mantener con su conciencia desdoblada, así que tampoco Preto llega a revelar si Néstor es un heterónimo suyo o no. Sin embargo, Pereyra llega a usurpar la caligrafía de Preto. Cuando éste decide retomar la novela fantástica que ha comenzado Pereyra se encuentra con que posee más capacidad fabuladora que él y entonces se pregunta si no es él en realidad el instrumento de Néstor Pereyra en lugar de lo contrario.

Por si no bastara, el profesor Albareda se atribuye la creación del seudónimo de Néstor Pereira como personaje suyo y también la autoría de la novela de Uxío Preto. Por su parte, Ana María Magdalena se muestra convencida en un principio de que tanto Uxío Preto como el profesor Albareda mienten. Lee lo escrito por Preto para sacar sus conclusiones, dando paso a la metaficción de la lectura.

La descripción de Pedro Teotonio Viqueira –escritor como el resto de los heterónimos de Preto- resulta tan ambigua como lo es el propio Uxío, aunque admite que su existencia no puede regirse por las leyes de la lógica, y cuestionar su existencia sería evidentemente cuestionarse a sí mismo.

La novela de Pedro Teotonio está compuesta por cartas dirigidas a Preto, y en una de ellas le plantea a Uxío si no son los dos una sola persona. En esas cartas, Pedro Teotonio le cuenta a Uxío su proyecto de escribir la novela *La ciudad de los viernes inciertos* y, en sus respuestas, Preto se encarga de matizar y corregir el proyecto de Pedro Teotonio. De este modo se produce casi al mismo tiempo un proceso de metaficción de escritura y de lectura. Y cuando Pedro Teotonio y Uxío conversan sobre la novela en marcha, tenemos un caso de metaficción del discurso oral.

Son muchos los consejos que le aporta Uxío a Pedro Teotonio, entre ellos que no se limite a realizar una enumeración de hechos, sino que los relacione entre sí. Su supuesto heterónimo –no podemos dejar de hablar en esta novela en clave lúdica de suposiciones– le detalla la invención de personajes y su incorporación en su novela. También le advierte que siente que escribe por un mandato. Una nota a pie de página de Torrente escrita como si fuera Uxío Preto nos hace calibrar que la novela de Preto está contenida en la de Torrente.

Ivonne sigue la pista de una mujer que aparece en *La ciudad de los viernes inciertos* hasta que finalmente la localiza, y que le asegura que Pedro Teotonio es un personaje imaginario. También Ivonne dialoga con el matrimonio de Úrsula y Karol, que aparecen en la misma novela de Pedro Teotonio, para avanzar en la investigación de la autoría. En momentos como estos, los personajes del nivel ficcional invaden el plano de los investigadores, que ocupan el nivel de realidad de la novela de Torrente, y esto nos induce a pensar que tanto unos como otros pueden formar parte del juego que es la novela de Preto y de la aventura metaliteraria de Torrente. Karol dice conocer el juego que Preto urde con su identidad y con el heterónimo de Pedro Teotonio, aunque él y su esposa consideran tener una autonomía de movimientos con respecto a su creador. Como vemos, el juego continúa. Al ser una novela metaliteraria, es también un juego verbal.

También los comentarios de Ivonne acerca de *La ciudad de los viernes inciertos* se integran dentro de la metaficción del discurso oral. Por su parte, Álvaro Mendoza concluye que la *Autobiografía* de Preto tiene tal aspecto de ficción que podría considerarse una novela, encontrándose aquí implícita la perspectiva irónica desde la que Torrente analiza el verismo que se presupone en el subgénero autobiográfico.

Al final no importa si Uxío Preto existió o no y si es el autor de lo que se le atribuye, pues la clave lúdica de *Yo no soy yo, evidentemente* es lo que da sentido a la novela.

5.8. PARODIA Y SARACASMO

En la narrativa de Torrente Ballester el elemento humorístico es inseparable del fantástico en muchas ocasiones.

En *Don Juan* se pueden encontrar parodias del discurso místico cuando se relacionan

con el sentimiento amoroso, pero muchas veces mediante la acción seductora del burlador dan un brusco giro al erotismo, que sirve para desmitificar el ambiente romántico previsible a partir de tales palabras.

En *La saga/fuga de J.B.* se parodian multitud de tipos de textos y de discursos. El más importante de ellos es el que realiza de la novela experimental. Pero lo irónico de la aportación de Torrente es que realiza una parodia de la novela experimental con otra novela experimental aunque sólo parcialmente, pues en *La saga/fuga de J.B.* cobran mucho peso las leyendas de la tradición céltica y por otra parte el elemento narrativo es importante y evidente, con una acción que discurre en el tiempo y que culmina con el desenlace de la levitación de Castroforte.

Junto a la parodia de la novela experimental, se parodia también el otro extremo formal narrativo, el del realismo más rudimentario –a través de la identidad múltiple de los J.B.- el estructuralismo, la teología, la historia, la lingüística, la psicología, la lingüística, las nociones del tiempo y del espacio, y también géneros como la poesía críptica, el artículo científico y la crónica periodística. Por ejemplo, la parodia que se realiza de la poesía experimental aparece en las lecciones de poesía y crítica que intenta dar el narrador acerca de un tipo de lírica compleja y hermética, concretado en un soneto que escribe y que resulta ilegible y, en consecuencia, semánticamente incomprensible. Otro ejemplo evidente de esto es la “Balada periódico mixta de los amores del tornillo y de la tuerca”, un poema plagado de jitanjáforas con el que por cierto parodia también la inspiración poética, ya que Bastida lo escribe bajo los efectos mágicos de un embrujamiento propiciado por el espiritista.

Más adelante parodiará la métrica con otro poema en el que, mediante el cambio de la acentuación interna de sus versos, cambia también por completo el contenido y el significado de ese poema.

Las nociones del espacio y del tiempo se parodian a través de propiedades de las ciencias exactas y ayudan a crear imágenes que estimulan la imaginación del lector a través de juegos satíricos con el lenguaje, como son el “Homenaje Tubular al Sistema Métrico” y la “Fantasía Matemática de Tuberías Proliferantes y Polimorfos” de don Torcuato, cuyos tubos pueden crecer hasta tocar el cielo y descender hasta los infiernos.

Se parodian teorías psicologistas de la conducta humana para analizar las personalidades del vate Barrantes y de don Torcuato, porque están tratadas bajo el punto

de vista de lo fantástico. Cuando comprueba que las personalidades del vate y de don Torcuato se complementan, Bastida toma un estudio de Ford sobre parejas históricas que evidencia que cuando dos individuos antagónicos se complementan es porque se trata de mitos o personajes literarios. Ante tal evidencia, no se puede demostrar que el vate y don Torcuato existan, aunque el narrador esté convencido por razones empíricas de que vivieron y murieron. Lo que sucede es que Torrente juega con el lector a hacerle dudar de la veracidad de una ficción como sucede con la existencia de los J.B., aunque tal existencia sólo sea un producto de la imaginación de Bastida.

Nos encontramos también con una singular interpretación de la Teoría de la Evolución a partir de la corrección que realiza don Torcuato de la teoría de Darwin. Igualmente aparecen parodias de la teología y la psiquiatría, jugando a mezclarlas, como cuando se ponen en relación las teorías freudianas del asesinato al padre con la figura de Dios Padre de la Santísima Trinidad. En *La saga/fuga de J.B.* –al contrario que en otras novelas- la finalidad paródica no sólo es de carácter lúdico sino también intelectual, ya que pone en movimiento conceptos y disciplinas de carácter epistemológico y humanístico.

El Tren Ensimismado de don Torcuato es una parodia de la ciencia mecánica. Sostiene que con su invento –que es capaz de volar- puede demostrar que el corredor de la Maratón murió en la mitad de su camino, aunque éste no se diera cuenta de ello al estar tan ofuscado por alcanzar su meta. Por último, la teoría combinatoria de las identidades de los J.B. es una parodia del método científico de Mendeleiev.

En *Fragmentos de Apocalipsis* aparece un personaje inventado por el narrador, Felipe Segundo, cuyo nombre no parece haberle sido adjudicado de manera inocente. Seguramente haya pretendido Torrente realizar una parodia del monarca, como años después lo hará en *Crónica del Rey Pasmado* con otro Rey, Felipe IV. Felipe Segundo se dedica prácticamente a contar lo que el denomina “cuentos” y que en realidad son chascarrillos inanes sin apenas gracia. De este modo se degrada la aureola ilustre a la que remite su nombre y se ridiculiza hasta la caricatura la figura que representa.

Como buen discípulo de Cervantes, el humor de Torrente resulta suave y se encuentra lejos de la crueldad quevedesca. En *Fragmentos de Apocalipsis* se satiriza a los regímenes dictatoriales –como ya hemos observado, no lo hará Torrente ni por primera ni por última vez- a través de las acciones del personaje del Supremo y de las pueriles

aunque peligrosas leyes del rey vikingo Olaf.

El narrador ridiculiza las teorías del realismo social de las que Lénutchka es partidaria, ya que él es partidario de lo fantástico –y en un principio podríamos confundir al narrador con el autor- pero lo cierto es que Torrente tal vez ha necesitado en *Fragmentos de Apocalipsis* la presencia de este personaje femenino y de su punto de vista para mostrar que en su poética tienen cabida los dos polos narrativos.

También pueden encontrarse pequeñas sátiras de aspectos relacionados con lo teológico a través de la personificación de imágenes mentales, como la Transfiguración del Monte Tabor –para los íntimos “Transfi”- que baja al infierno todos los fines de semana y a su regreso trae consigo la lista de los vivos, y no de los muertos, que ha encontrado allí.

Según el Arzobispo de la novela, el padre Almanzora ha regalado a las Madres Zurzidoras de los Harapos de Cristo una estatua de la Virgen cuya cara es el retrato de su madre. Por su parte, el bonzo Ferreiro y Pablo Bernárdez mantienen una discusión sobre la relación entre el Cosmos y Dios. El fenómeno religioso incita al bonzo Ferreiro a experimentar sensaciones de duplicidad identitaria que por otra parte entran en juego con la dimensión fantástica y metafísica de la mística. Como podemos ver, es frecuente el diálogo y la interrelación a un tiempo de varios de los temas de Torrente.

Junto a estas sátiras, podemos encontrar también algunas parodias, como las que realiza de la novela *Niebla* de Miguel de Unamuno, concretada en el encuentro que el narrador mantiene con el personaje Almanzora; y también la parodia que realiza de la novela policiaca con un guiño a Borges: “El maestro de las pistas que se bifurcan”. Unos años después, en *Quizá nos lleve el viento al infinito*, nos encontraremos con un “Maestro de las huellas que se pierden en la niebla”.

Una parodia importante de *La Princesa Durmiente va a la escuela* recae sobre el comité científico. En un momento de la novela presentan un informe acerca de la Reforma Individual de la Princesa Durmiente ante el Rey Canuto, con el aspecto formal de un texto de este tipo, pero sin faltar a la afectación dramática que les exige la representación en la que actúan para la Princesa. De este modo ese informe ya no es sólo un simple informe, sino la parodia de un informe. Sólo a estos científicos les corresponde tomar decisiones que tengan que ver con la Princesa.

Resulta también paródica, entre los muchos ejemplos, la interpretación que los actores

hacen para la Princesa de *La Dama de las Camelias*, debido a la presentación caricaturesca y ridícula de los actores.

5.9. ASPECTOS LÚDICOS

En muchas ocasiones, el ludismo de la obra de Torrente cumple la función de motivar la complicidad del lector e invitarle a participar en el juego que propone el autor gallego en cada novela. También sirve de envoltorio a los elementos intelectuales que tantas veces nutren sus novelas, a la vez que invitan al lector, por la vía del humor, a no dejarse intimidar por el peso de esas disquisiciones filosóficas y teológicas. Lo lúdico, por tanto, es un atenuante que aligera el peso de lo intelectual. Se puede decir que lo intelectual y lo lúdico guardan una relación dialéctica semejante en la obra de Torrente a la que existe entre lo real y lo fantástico.

El elemento lúdico más diáfano de *Don Juan* es que al final de la novela se desvela que don Juan y Leporello son simplemente unos actores, con lo cual queda anulada la autenticidad de su comportamiento. De hecho, cuando el tribunal va a juzgar los pecados de don Juan y don Gonzalo anuncia la muerte del seductor para esa misma noche, don Juan se comporta como un actor, el público lo aplaude y él agradece la ovación. Sin embargo, todas las disquisiciones teológicas, filosóficas –intelectuales en general– enunciadas en boca de don Juan y de Leporello no deberían ser tomadas en vano. Por tanto, la lectura de la novela ha de hacerse en la misma medida en clave lúdica y en clave intelectual.

Pero esa revelación final de la novela no debería de sorprender al lector, dado que Leporello advierte al narrador al menos en dos ocasiones que ni don Juan ni él son quienes dicen que son. Las metamorfosis de Garbanzo Negro –por ejemplo cuando asume la identidad del padre Welcek– también han de incluirse dentro de los aspectos lúdicos de *Don Juan*.

Uno de los primeros inventos, si no el primero, de Bastida en *La saga/fuga de J.B.* es el de sus cuatro interlocutores. Busca divertirse, quiere multiplicar su personalidad pero al mismo tiempo también pretende reforzarla, debido a que cuenta con serios problemas de autoestima. Una vez más, esta operación no debe agotarse en su dimensión lúdica, ya que si Torrente pretende con ello realizar una sátira de la univocidad del personaje en la

estética realista, no es por tanto un procedimiento inocente. Bastida imagina, pero en ocasiones se siente también imaginado por otro.

Por otra parte, el juego en *La saga/fuga de J.B.* se basa en la ambigüedad. En primer lugar, el lector entiende que los interlocutores son una invención de Bastida, pero al mismo tiempo éste se cuida de que nadie pueda verlos, como si quisiera reforzar o justificar la verosimilitud de su invención. En segundo lugar, aunque Bastida es el único que conoce la historia de Castroforte y por tanto es el único habilitado para contarla, el lector no puede saber si en efecto al comienzo de la novela Bastida va a contar la historia de Castroforte o si se trata de otra de sus invenciones. Para reforzar esa ambigüedad, Torrente se sirve en muchas ocasiones de ambientes en los que confluyen luces y sombras.

En *La Isla de los Jacintos Cortados* lo metaliterario lleva implícito el aspecto lúdico. La mezcla entre realidad y ficción y la conciencia de autonomía o de dependencia de los personajes con respecto al narrador resultarán claves en ese sentido. Los personajes más imaginativos de Torrente –y en el caso de la presente novela, también del narrador- son los que pueden acceder a lo fantástico. Pueden por ello invadir las competencias del narrador –como hace Justo Samaniego en *Fragmentos de Apocalipsis*-. El narrador y Claire, personajes ajenos a la narración enmarcada en *La Isla de los Jacintos Cortados* dudan de la existencia de Napoleón, al contrario que los personajes inventados por el narrador en su historia con la que se propone seducir a Ariadna.

En otra de las metanovelas, *Yo no soy yo, evidentemente*, el controvertido tema de la identidad requiere la participación lúdica del lector. No sólo la que concierne a la de Preto desdoblada en sus heterónimos, sino a la de éstos mismos convertidos en personajes de sus propias novelas, como ocurre con Pedro Teotonio Viqueira y *La ciudad de los viernes inciertos* –por ejemplo, cuando Pedro Teotonio se disfraza con la vestimenta del profesor de francés de la Marquesa para fingir su identidad-. También en la novela firmada por Froilán Fiz, el personaje de Virucha Portabales –a quien buscan con obcecación los investigadores- podría ser Elvira aunque también Leticia.

Como tal metanovela, se juega también con las instancias narrativas de la realidad y la ficción. Karol –personaje inventado por Preto bajo el heterónimo de Pedro Teotonio- le confiesa a Ivonne –personaje ajeno a la ficción de Preto- que los retratos de su casa no son sus antepasados, sino que los compró junto a su mujer por los deseos de ambos de

inventar algo. La afición de su esposa Úrsula les permite una cierta facilidad para inventar mundos, personajes y situaciones –vemos aquí una referencia explícita al juego-. También se sirven del tarot para cambiar sucesos históricos del pasado, quizá con la pretensión de enmendar errores, quizá con la única intención de divertirse. Esto significa, en resumidas cuentas, un deseo de los personajes de independizarse de su creador.

Cuando los investigadores encuentran una calle cerca del lugar en el que se imprimió la *Autobiografía póstuma* de Preto ningún lugareño la reconoce, y cuando Álvaro encuentra el libro de Preto en una librería se percata de que se trata de otra mentira del escritor. De este modo, ambos se ven como dos marionetas con las que Preto juega a su antojo; así el hipotético escritor les concede el mismo tratamiento que otorga a sus personajes de ficción. Sospechan que Preto podría intuir que el misterio de su existencia algún día habría de ser estudiado y no quisiera dejar ninguna pista que lo facilitase.

5.10. LIRISMO

Dafne y ensueños y también –aunque en menor medida- *La Isla de los Jacintos Cortados* son las aproximaciones más sobresalientes de Torrente Ballester al modelo de la novela lírica. Ésta consiste en la suspensión o, al menos, la ralentización en el tiempo de la acción argumental en aras del lenguaje, que viene a ocupar el primer plano de la novela. El lirismo nace de un impresionismo de lo externo, del que no se puede deslindar el aspecto subjetivo de la mirada del escritor. Y ese subjetivismo resulta en último término una coartada idónea para la irrupción de lo fantástico.

Si lo descriptivo y lo reflexivo son fenómenos subjetivos, no debemos escatimar de ellos la presencia ni de lo fantástico ni de lo lírico. Por tanto el porcentaje de tenebrosidad o de placidez expresivas dependen del estado de ánimo del narrador de turno y de su mayor o menor apertura a lo lírico y a lo fantástico. Si acordamos que lo lírico es subjetivo es por su vocación aperturista, y si lo fantástico se caracteriza por la libertad y la falta de prejuicios creativos, deberíamos resolver que lo lírico y lo fantástico tienen en común el componente subjetivo.

En *La Isla de los Jacintos Cortados* Torrente utiliza la segunda persona –ya que el narrador se dirige constantemente a Ariadna- para rememorar sucesos del pasado y también para inventar historias que formarán parte de su narración. Sin ser el estilismo la

cualidad más llamativa de la poética de Torrente, el autor se acerca a ello cuando cultiva la palabra no solamente como un instrumento para transmitir la estética de lo fantástico sino para situarla en un lugar prioritario debido a su expresividad verbal y emocional, como sucede con esta novela.

Es el deseo amoroso que siente el narrador hacia Ariadna lo que impulsa su expresión lírica dentro del marco de la metanovela. Por ello en ese espacio no tienen cabida lo humorístico o lo sarcástico; sólo estos elementos junto con lo fantástico y la desmitificación se incorporan en la narración enmarcada.

En *Dafne y ensueños* el lirismo nace de la confluencia entre la memoria y la imaginación. El paso del tiempo favorece que se instale la ficción en los recuerdos del narrador, sin saber a ciencia cierta si sucesos concretos pertenecen al ámbito de lo real o al de lo imaginario. La memoria no puede reproducir el pasado, sólo recrearlo, y Torrente aprovecha la lógica circunstancia de su ficción autobiográfica para impregnar de intensidad verbal la expresión de su narrador.

El lirismo más diáfano de la novela se encuentra en los sueños y “ensueños” de Gonzalito con el mito de Dafne –simbolizado en la novela en una figura que remite a lo amoroso y a lo materno-. En una ocasión el narrador sale de un sueño en el que Dafne ha sido robada, y recurre a la plasticidad, a la sensorialidad estilística y a la descripción cromática para recrear el suceso, con la consiguiente suspensión momentánea del tiempo de la acción narrativa. De igual manera surge el lirismo cuando el narrador explica su relación con el mito de Napoleón, otra de las grandes obsesiones de Torrente. Lo fantástico tenebroso también tiene cabida dentro de lo lírico, pues se cuentan algunas recreaciones estilísticas del narrador en ello, para las que utiliza metáforas de elementos inanimados que mediante asociaciones de imágenes irracionales se convierten en personificaciones. Todo ello supone la detención transitoria del movimiento de la acción novelesca. En la parte más autobiográfica de *Dafne y ensueños*, lo poético es un barniz estilístico –también propenso a la ensoñación- con el que se tamizan los elementos memorialísticos.

Por otro lado, el valle de Serantes, localización natal de Torrente, es en la novela el valle de las Torres Mochas, que se presta a la recreación estética y mítica. La explícita carga fantástica y poética de *Dafne y ensueños* probablemente hubiera convertido esta obra en manos de otro autor en un libro costumbrista.

En *Quizá nos lleve el viento al infinito* el lirismo se reduce a la presencia de algunos pasajes en los que aparece la recreación de imágenes tenebrosas y fantásticas, próximas en ocasiones al irracionalismo onírico, que potencian la sensorialidad del lector y en consecuencia le distraen del desarrollo de la acción narrativa.

Los elementos líricos de las cartas recogidas en *La Rosa de los Vientos* motivan la evocación. En algunas de esas cartas se vislumbra el elemento subjetivo de lo fantástico y de lo lírico cuando se comenta la capacidad poética de la música. También cuando es el turno de la detallada descripción de sensaciones y sentimientos.

Una prosa de gran aptitud imaginativa potencia la creación de imágenes libérrimas. La adjetivación sugerente y el detalle cromático de algunas anotaciones provocan de nuevo la momentánea paralización del desarrollo de la acción de la novela.

Por último, en *Yo no soy yo, evidentemente* el lirismo surge en algunas descripciones como la que realiza Pedro Teotonio Viqueira destacando la belleza de su imaginario pueblo Alcázar de la Ribera, hasta que se le ocurre que ha de ser el pueblo “inhabitable de un ensueño, sombras y luces transitorias y un inmenso vacío”, y a partir de ese momento encuentra “duro, cristalizado e inmóvil” el palacio de la Marquesa. El carácter de la descripción que realiza Pedro Teotonio tiene todo que ver con su estado de ánimo. Algún aspecto con el que no contaba de su novela en proyecto le ha sumido en tal estupor que le ha impedido proseguir en su escritura, con lo que no le queda más remedio que recurrir a la ayuda de su inventor Uxío Preto.

CONCLUSIONES

Aunque el estudio de lo fantástico se aplica la mayoría de las veces a los cuentos, creemos que también resulta posible hacerlo para el género de la novela, siempre y cuando se contemplen y estudien fragmentos como episodios aislados que estén muy bien localizados en el texto de la obra literaria. Esa visión permite una eficaz autonomía del fragmento dentro de todo el conjunto de la novela en que se integra.

Este trabajo ha pretendido recoger las claves de la poética de lo fantástico que pueden rastrearse en las novelas de Gonzalo Torrente Ballester. Aplicar las teorías de lo fantástico a la obra de un novelista con un concepto tan libre y abierto de lo literario como es Torrente no es tarea en absoluto fácil. Se trata de buscar un punto de encuentro entre las ceñidas y rigurosas teorías y la libertad de la práctica del arte, y en definitiva se terminan poniendo puertas al campo.

Contamos con estudios que de manera dispersa han escogido algunos aspectos concretos de lo fantástico para centrar en ellos su análisis: por ejemplo el de Ángel G. Loureiro de 1990, que examina la técnica del narrador, el tiempo y el espacio en la llamada “Trilogía fantástica”; el de Genaro J. Pérez de 1989 que atiende el aspecto lúdico-fantástico, si bien de manera sintética y desarrollándolo desde diferentes corrientes estéticas de lo literario, en las novelas de Torrente que hemos venido llamando de su segunda etapa (desde *Don Juan* hasta *Yo no soy yo, evidentemente*, aunque *Dafne y ensueños* y *La Princesa durmiente va a la escuela* no están incluidas en su trabajo) o en el de Alicia Giménez de 1984, que estudia distintos aspectos de varias novelas de Torrente publicadas hasta *La Isla de los Jacintos Cortados* (1980) y que por ello resulta interesante pero sólo como documento de ese periodo exclusivo. Sin embargo hasta ahora no conocemos ninguno que, de manera totalizadora, haya hecho un esfuerzo por analizar el conjunto de los distintos aspectos de lo fantástico de manera sistemática, y a la vez clara y con un afán didáctico, y que reúna en tal estudio el examen de todas y cada una de las novelas de Torrente en donde pueda detectarse lo fantástico. Si hemos indicado que el análisis de cada aspecto en cada novela ha sido realizado de manera sistemática es para facilitar su estudio y comprensión, y así también le facilita al futuro investigador su profundización y continuación.

Además, como ya indicamos en el prólogo, algunas de las novelas de Torrente aquí

tratadas han sido objeto de estudio en artículos pero no en monografías -por ejemplo, *La Princesa durmiente va a la escuela* o *Las Islas extraordinarias*- al menos con una cierta extensión y profundidad. Sobre *La rosa de los vientos* no hemos encontrado más allá de un par de artículos -uno de ellos escrito en inglés- y un breve capítulo en el trabajo de Sagrario Ruiz Baños de 1992. Nosotros hemos tratado humildemente de subsanar esa carencia y de aportar la primera piedra para la construcción de un edificio que debería ser continuado y completado por otros estudiosos.

Uno de los aspectos en los que hemos centrado nuestro interés con especial cuidado es en el de aplicar las criticadas pero todavía vigentes teorías de lo fantástico de Todorov, y también en la distinción que el pensador búlgaro realiza de este fenómeno con respecto a lo extraordinario y a lo maravilloso para aplicarlo nosotros en las novelas que hemos estudiado de Torrente cuando tal análisis y tal distinción han resultado pertinentes. Hemos llegado a la conclusión de que lo extraordinario predomina con un amplio margen sobre lo maravilloso en la obra novelística del autor gallego, dado que muchos de los aspectos fantásticos discurren en un contexto racional dentro de la propia obra que los explica y justifica. Así, por ejemplo, nos encontramos con las ensoñaciones de Gonzalito en *Dafne y ensueños*, con las representaciones teatrales de *Don Juan* y de *La Princesa Durmiente va a la escuela*, con las multiplicaciones de Bastida que tienen su origen en su imaginación desatada o con los sucesos disparatados y ocurrencias de los narradores que dejan volar libremente a su fantasía mientras escriben novelas en *Fragmentos de Apocalipsis*, *La Isla de los Jacintos Cortados* o *Yo no soy yo, evidentemente*. También se explica la tendencia a lo extraordinario de la obra de Torrente en que es un escritor a caballo entre el realismo y lo fantástico, como hemos intentado demostrar en el análisis de sus novelas y también mediante la recopilación de declaraciones suyas.

Sin embargo, la explicación racional de los hechos de lo extraordinario entendida por el lector no tiene por qué ser extensible al personaje. Este último puede vivir como un fenómeno de lo maravilloso lo que para el lector es un fenómeno de lo extraordinario. En ese sentido, lo maravilloso suele dominar sobre lo extraordinario en la experiencia del personaje creado por Torrente.

Con respecto al aspecto metaficcional, también hemos intentado aplicar la clasificación que realiza Sobejano de los tres tipos de metanovelas cuando hemos

estudiado cualquier novela de Torrente en la que lo metaliterario estuviera presente. De esta manera, entendemos que *Fragmentos de Apocalipsis* responde a los tres tipos de metanovelas: de la escritura porque el narrador escribe lo que leemos, de la lectura porque él mismo lee lo escrito o bien se lo lee a Lénutchka, y del discurso oral porque resultan habituales las escenas en las que el narrador y Lénutchka discuten amistosamente sobre las páginas ya escritas y también sobre las que faltan por escribir. En cuanto a *La Isla de los Jacintos Cortados*, creemos que es el proceso de una metanovela del discurso oral, que tiene lugar cuando suceden las invenciones relatadas por el narrador junto a Ariadna frente a la chimenea de la cabaña, y que ese proceso metafictivo discursivo oral da como resultado un producto escrito por el narrador, *Carta de amor con interpolaciones mágicas*, que es una metanovela de la escritura que conforma la totalidad de *La Isla de los Jacintos Cortados*.

No podíamos dejar de aportar una clasificación de la novelística de Torrente en la que se observe la evolución de lo fantástico. Hemos entendido que, en atención a ello, pueden describirse tres etapas: la primera desde *Javier Mariño* hasta *Off-side*, con un claro dominio realista y en la que nos ofrece una novela con algún apunte imaginativo, si bien muy leve, como es *El golpe de estado de Guadalupe Limón*. La excepción de esta etapa está marcada por la abundante fantasía de *Don Juan*. La segunda etapa está caracterizada por el triunfo de lo fantástico -es de hecho la etapa del novelista en la que hay mayor abundancia de fantasía-, y comienza con *Don Juan*. De esta novela salta a *La saga/fuga de J.B.* y llega hasta *Yo no soy yo, evidentemente*. Entendemos que la visión intelectual y lúdica es la que puede resultar más aconsejable al lector para llevar a cabo una interpretación eficaz de los aspectos fantásticos que Torrente plasma en esta serie de novelas, dado que lo intelectual y lo lúdico son los dos ejes principales sobre los que se apoya la fantasía del autor gallego. Por último, llegamos a una tercera y última etapa que comienza con *Filomeno, a mi pesar* y que concluye con su última novela *Los años indecisos* en la que se produce una merma gradual de los elementos fantásticos y en la que las únicas novelas que hemos encontrado con algunos -ya pocos- elementos fantásticos merecedores de un cierto desarrollo son *Crónica del Rey Pasmado* y *Las Islas Extraordinarias*. En esta última etapa a Torrente le puede la urgencia de escribir novelas breves, a ser posible una cada año, por apuros económicos, tal y como el propio novelista explicó muchas veces. Seguramente por este motivo el detenimiento que exige

lo fantástico para ajustarse a las exigencias estructurales de cada novela pagó el peaje de esa necesidad primera del autor gallego.

También hemos tratado de reunir las ideas del propio novelista sobre los aspectos más esenciales del tema de nuestro estudio. En primer lugar, Torrente tiene una visión muy amplia de la realidad y, en consecuencia, del realismo; y esa visión de la realidad abarca, además de lo vivido, lo deseado y soñado, por ejemplo. Resulta muy interesante también la distinción que establece entre el concepto de imaginación, que surge de la combinación de elementos reales y memorísticos de la experiencia y que a consecuencia de ello convierte una imagen de la memoria en otra nueva pero respetando la esfera de la realidad a la que pertenece, y el concepto de fantasía, que cambia la esfera de la realidad de la imagen. Torrente lo explica aduciendo que la fantasía opera por deformación y la fantasía lo hace por desplazamiento. Asimismo, además de que el novelista gallego tiene una visión de la realidad más amplia que la que puedan compartir muchos autores cultivadores de un realismo convencional, su percepción de aquélla es fundamentalmente unitaria, hasta el punto de pensar que no hay tal separación entre realidad y ficción: por eso las fronteras entre estos dos límites resultan tan difusas en sus novelas, y por eso Torrente tampoco cree en ninguna de esas categorías como colindantes entre sí, sino que se rige por la verosimilitud como único criterio válido para poner en pie lo fantástico en el interior de su universo unitario. La convivencia en él de las categorías del realismo y lo fantástico nos vuelve a demostrar que es un novelista a caballo entre los dos mundos.

Tampoco hemos dejado escapar la ocasión de atender a un fenómeno que parece que para muchos ha pasado desapercibido: la presencia de rasgos postmodernos en la obra del autor gallego. La abundancia del realismo de la primera época de su narrativa y el regreso a tal registro en la última parece que ha servido de excusa a algunos para tener al escritor gallego por un realista convencional y como justificación para leerlo mal. Dejando aparte que el realismo que aparece en *Los gozos y las sombras* y en *Off side* en poco o en nada se parece al realismo español del siglo XIX, las novelas de Torrente que se insertan en lo fantástico cumplen algunas de las características de la postmodernidad; algo que hemos intentado demostrar, si bien de manera breve porque tampoco queríamos convertirlo en el centro de nuestro estudio. Algunas de las características de la postmodernidad literaria que hemos detectado que se cumplen en Torrente son la parodia y la desmitificación; la primera de ellas, concretada en formas como la experimental en

La saga/fuga de J.B., la ciencia ficción en *Quizá nos lleve el viento al infinito*, la policíaca en *La muerte del Decano* y la metaliteraria en *La novela de Pepe Ansúrez*; en cuanto a la desmitificación, centrada en la burla de sistemas socialmente establecidos, siendo los más repetidos la Historia como fuente de conocimientos universales y objetivos -tal y como hace en *La Isla de los Jacintos Cortados*, *La Princesa Durmiente va a la escuela* y *Crónica del Rey Pasmado*- y la política y sus sistemas enfermizos de poder, con *El golpe de estado de Guadalupe Limón* y *Las Islas Extraordinarias* como claros ejemplos. También encontramos desmitificaciones concretas de personajes reales, como Napoleón en *La Isla de los Jacintos Cortados* y Felipe IV en *Crónica del Rey Pasmado*, así como de figuras y lugares propiamente míticos como la del burlador en *Don Juan* y la de Castroforte del Baralla, inencontrable en los mapas, en *La saga/fuga de J.B.* Torrente Ballester utiliza también subgéneros apreciados por la postmodernidad literaria como son la metaliteratura, cuyo ejemplo más evidente resulta *Fragments de Apocalipsis* pero practicado también en *La Isla de los Jacintos Cortados* y en *Yo no soy yo, evidentemente*, y la autoficción con la ruptura lineal del tiempo incluida, de *Dafne y ensueños*. Asimismo, el autor gallego recurre a procedimientos y características de la postmodernidad como la crítica a la identidad como idea unívoca e inmutable del personaje; el multiperspectivismo narrativo, planteado a su vez desde enfoques distintos en *La rosa de los vientos* -el más sencillo de todos, a través de un intercambio de cartas donde toman la voz sus autores- hasta los más complejos de *La saga/fuga de J.B.* y de *Yo no soy yo, evidentemente*, mediante la multiplicación del yo y de la relación entre la heteronimia y el tema del doble, respectivamente, haciendo una parada intermedia en *Quizá nos lleve el viento al infinito*, en la que el carácter transitorio de la suplantación de la identidad parece más claro que en otras novelas, a la vez que pertenece al plano real de la obra y no al imaginario, como sucede en *Yo no soy yo, evidentemente* y en *La saga/fuga de J.B.*, en las que la identidad del personaje principal se desdobra en el primer caso y se multiplica en el segundo como fruto de las invenciones de esos personajes.

Y evidentemente ha resultado tentador centrarnos, siquiera en unas pocas páginas, en una de las cuestiones que más polémica han suscitado a la hora de analizar la fantasía en la obra de Torrente Ballester: su supuesto parentesco y su hipotética influencia del realismo mágico de García Márquez y sus *Cien años de soledad*. No son tantos los estudios que, sin embargo, tratan de desmentir esta cuestión, y nosotros hemos apostado

por un inexistente débito del novelista gallego hacia el autor colombiano y lo hemos intentado demostrar, sobre todo apoyándonos en la distinta procedencia cultural de los materiales de lo fantástico tanto de un escritor como otro -celta en el caso de Torrente y americano en el de García Márquez-, así como también en la fuerte presencia del componente intelectual de lo fantástico en la obra de Torrente que está ausente en la de García Márquez. Pero fundamentalmente, nosotros creemos que la diferencia esencial es la opuesta orientación de lo fantástico en cada escritor: en el caso del autor colombiano hay una clara deriva a lo maravilloso y en el de Torrente Ballester a lo extraordinario dado que, como ya hemos dicho, en sus novelas hay muchos aspectos fantásticos que pueden justificarse desde el punto de vista racional por el propio carácter metafictivo de unas novelas con un narrador que inventa ficciones de manera consciente, por la desbordante imaginación de personajes como el narrador de *Fragments de Apocalipsis* que inventan el mundo descrito en la novela, por el sueño, etc.

En el momento de escribir estas líneas, Torrente Ballester falleció hace trece años y tres meses. A pesar de que no ha pasado tanto tiempo cabe preguntarse si el novelista gallego correrá la misma suerte que otros tantos autores que han pasado por el trance inevitable: la de convertirse en pieza de museo. No estamos pensando ahora en términos académicos -por supuesto, y para gran alivio, Torrente ocupa un lugar indiscutible en la Historia de la Literatura Española- sino que pensamos más bien en la recepción del lector, sobre todo en la posible recepción del lector futuro. El lector de su tiempo respondió sólo tardíamente a su obra, y lo hizo después del éxito televisivo de la adaptación de su trilogía *Los Gozos y las Sombras*. Afortunadamente, la crítica había descubierto antes su valía, pero aún así lo dejó desatendido mucho tiempo. Pero volviendo a la cuestión de la recepción lectora, nosotros pensamos que el lector del siglo XXI debería leer a Torrente en la misma clave con que hubiera debido hacerlo -si no lo hizo- el lector del siglo XX: al tiempo de ser consciente de encontrarse con un novelista intelectual -por tanto con una importante dosis de ideas en buena parte de su obra- leerlo sin cierto temor reverencial; es decir, en clave lúdica. El humor es un elemento esencial en la obra de Torrente y es fundamental que el lector se acerque a ella desde esa óptica. Tal vez el número escaso de lectores que tuvo Torrente hasta casi su vejez se deba a que aquéllos no lo leyeron con suficiente humor y se dejaron abrumar por la gravedad intelectual de sus ideas. En la obra del autor gallego lo intelectual y lo lúdico se buscan

porque se necesitan, son cada uno el complemento del otro, porque lo intelectual sedimenta y prestigia con solidez la calidad de unas novelas que el registro humorístico con que acogerlas después alivia y divierte, con el añadido de que Torrente corre además con la cuenta generosa de invitar al lector a entrar en su juego, buscando la complicidad con él.

En definitiva, las presuntas novedades de nuestro trabajo sólo encontrarán su sentido al verse enriquecidas por la profundización de su estudio y el avance en su análisis, así como en la reparación de sus seguras limitaciones e imprecisiones que tengan a bien realizar los futuros investigadores que pretendan ahondar en lo fantástico de las novelas de Gonzalo Torrente Ballester.

BIBLIOGRAFÍA

Obras estudiadas de Gonzalo Torrente Ballester:

Don Juan, Barcelona, Destino, 1963, (3ª edición, 1983).

La saga/fuga de J.B., Barcelona, Destino, 1972, (6ª edición en Destinolibro, 1991).

Fragmentos de Apocalipsis, Barcelona, Destino, 1977, (Madrid, 1ª edición en Alianza Editorial, 1998).

La Isla de los Jacintos Cortados, Barcelona, Destino, 1980, (Madrid, 1ª edición en Alianza Editorial, 1998).

Dafne y ensueños, Barcelona, Destino, 1982, (Madrid, 1ª edición en Alianza Editorial, 1998).

La Princesa Durmiente va a la escuela, Barcelona, Plaza y Janés, 1983.

Quizá nos lleve el viento al infinito, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, (Madrid, 1ª edición en Alianza Editorial, 1999).

La Rosa de los Vientos, Barcelona, Destino, 1985, (1ª edición en Destinolibro, 1989).

Yo no soy yo, evidentemente, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

Crónica del Rey Pasmado, Barcelona, Planeta, 1989.

Las Islas Extraordinarias, Barcelona, Planeta, 1991.

Estudios:

Abad, Francisco: “Literatura fantástica y Literatura maravillosa: una anotación léxica”, en María Jesús Fariña y Dolores Troncoso (ed.): *Sobre literatura fantástica. Homenaje ó profesor Antón Risco*, Universidad de Vigo, Servicio de publicaciones Universidade de Vigo, 2001, págs. 51-55.

Alarzaki, Jaime: “¿Qué es lo neofantástico?”, en VV.AA.: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, págs. 265-282.

Alonso, Santos: *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Marenostrum, 2003.

Álvarez Perelátegui, Gonzalo: “Las ficciones de Gonzalo Torrente Ballester”, en

Actas del I Congreso de estudiantes de Filología Hispánica: "La palabra es futuro. Filólogos del nuevo milenio", Valladolid, Universidad de Valladolid, 2002, págs. 419-434.

Amorós, Andrés: "Conversación con Gonzalo Torrente Ballester sobre *La saga/fuga de J.B.*", *Ínsula*, nº 317, abril 1973, págs. 4, 14-15.

___ "El apocalipsis irónico de Gonzalo Torrente Ballester", en Carmen Becerra: *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, págs. 252-253.

___ "Ana Ozores descubre el Tenorio", en Gonzalo Santonja (coord.): *Don Juan, genio y figura*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001, págs. 57-61.

Basanta, Ángel: "Gonzalo Torrente Ballester en los 80: últimas novelas del autor", en VV.AA.: *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997, págs. 111-127.

___ "Gonzalo Torrente Ballester en su rama de abedul (Historia de un largo olvido)", en VV.AA.: *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Editorial Complutense, 2001, págs. 7-26.

___ "El Quijote, La saga/fuga de J.B. y la novela española actual", en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, nº1, 2003, págs. 81-99.

Becerra Suárez, Carmen (ed.): *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

___ *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Anthropos, 1990.

___ (ed.) *Los mundos imaginarios*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.

___ "Introducción" a la edición de *Don Juan*, de Gonzalo Torrente Ballester, Barcelona, Destino, 1997.

___ "Contribución al estudio del significado de *Don Juan* en la versión de Torrente Ballester", en VV.AA.: *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997, págs. 129-161.

___ "Gonzalo Torrente Ballester: Tradición y originalidad", en *Boca bilingüe: Gonzalo Torrente Ballester*, nº14, Lisboa (Portugal), noviembre 1999, págs. 14-19.

___ "Algunos aspectos de la autobiografía fantástica de Torrente Ballester: *Dafne y ensueños*", en VV. AA: *Gonzalo Torrente Ballester*, Editorial Complutense, Madrid,

2001, págs. 111-123.

___ “Real, fantástico o virtual en las hipóstasis de José Bastida (en torno a *La saga/fuga de J.B.*”, en *Hispanística XX*, Université de Bourgogne, 2001, págs. 141-150.

___ “La Princesa Durmiente ante la historia”, en *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, VI, 2003, págs. 43-55.

___ “La religión en la obra de Gonzalo Torrente Ballester”, en *Hispanística XX*, Université de Bourgogne, 2003, págs. 41-50.

___ *La historia en la ficción. La narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Ediciones del Orto, 2005.

___ *Los géneros populares en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester: la novela policíaca*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.

Bel Ortega, Fernando: “Gonzalo Torrente Ballester: *La saga/fuga de J.B.* Análisis estructural y formal de la novela”, en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros y M.P. de Salamanca, 1981, págs. 1-18.

Bértolo, Constantino: “La “nueva narrativa española”, en Darío Villanueva y otros: *Los nuevos nombres 1975-1990*; en Francisco Rico: *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1992, págs. 286-287.

Bozzetto, Roger: “¿Un discurso de lo fantástico?”, en VV.AA.: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, págs. 223-242.

Brioso, Héctor: “Introducción” a Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, págs. 7-58.

Campra, Rosalba: “Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión”, en VV.AA.: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, págs. 153-191.

Casas, Orencio: “Torrente Ballester, teólogo. Una religión narrativa”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, Universidade Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, nº6, 2008, págs. 49-71.

Castaño, Francisco: *Retrato de Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996, (1ª reimpr. de la 1ª ed. de 1988).

Castro Rivas, Jéssica: “*Don Juan*: reinención de un mito”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº3, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2005, págs. 227-230.

Ceserani, Romo: *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999.

Cifo González, Manuel: “Don Juan Tenorio: un aprendiz de burlador”. A propósito del *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester”, en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros y M.P. de Salamanca, 1981, págs. 39-52.

Conte, Rafael: “Sobredosis de don Juan”, en Gonzalo Santonja (coord.): *Don Juan, genio y figura*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001, págs. 47-55.

Criado Miguel, Isabel: “De cómo se hace una novela o *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester”, en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros y M.P. de Salamanca, 1981, págs. 63-89.

_____ “De cómo Dafne habita en los “ensueños””, en *Anthropos*, nº66-67, Barcelona, 1986, págs. 103-106.

Curry, Richard K.: “Un caso de fidelidad intertextual: El rey pasmado en novela y en cine”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº5, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2007, págs. 13-26.

Desmeules, Georges: “Literatura fantástica y espectro del humor”, en VV.AA. (eds.): *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Biblioteca filológica Colegio de España, Ediciones Colegio de España, 1998, págs. 45-66.

Dotras, Ana M.: *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994.

Esteve Maciá, Susana T.: *La fantasía como juego en La saga/fuga de J.B. de Gonzalo Torrente Ballester*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1994, (Microforma).

Estévez Molinero, Ángel: “La saga fugaz de Gonzalo Torrente Ballester: Perspectivas de inmersión en *La saga/fuga de J.B.*”, en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros y M.P. de Salamanca, 1981, págs. 91-114.

Estevez Valiñas, Gonzalo: “*La trilogía fantástica: una denominación problemática*”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº2, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2004, págs. 97-106.

Fernández, Julia: “Tres novelas de Gonzalo Torrente Ballester: *Dafne y ensueños*, *La rosa de los vientos* y *Yo no soy yo, evidentemente*”, en *RILCE*, 16.3, 2000, págs. 513-536.

Fernández, Teodosio: “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”, en VV.AA.: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, págs. 283-297.

Fernández Romero, Ricardo: ““Fantasma oscuro que se sueña a sí mismo”. La escritura autobiográfica de Gonzalo Torrente Ballester en *Dafne y ensueños*”, en *La tabla*

Redonda. Anuario de estudios torrentinos, nº4, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2006, págs. 15-32.

García de la Puerta, Marta: “Hacia una delimitación de lo fantástico”, en María Jesús Fariña y Dolores Troncoso (ed.): *Sobre literatura fantástica. Homenaxe ó profesor Antón Risco*, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións Universidade de Vigo, 2001, págs. 57-73.

García Galiano, Ángel: “Quizá nos lleve el juego al infinito (el *Quijote* en la obra de Torrente Ballester)”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº3, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2005, págs.149-163.

García Sánchez, Franklin: “Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica”, en VV.AA. (eds.): *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Biblioteca filológica Colegio de España, Ediciones Colegio de España, 1998, págs. 87-114.

García-Viñó, Manuel: *Novela española actual*, Madrid, Guadarrama, 1967.

Gil, Antonio: “La novela ensimismada (*La saga/fuga de J.B.*)”, en José Paulino y Carmen Becerra (eds.), *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Editorial Complutense, Colección Compás de Letras, 2001, págs. 69-99.

____ *Relatos de poética. Para una poética del relato de Gonzalo Torrente Ballester*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

Giménez González, Alicia: *Torrente Ballester*, Barcelona, Barcanova, 1981.

____ *Torrente Ballester en su mundo literario*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984.

Gimferrer, Pere: “Otras inquisiciones: *La saga/fuga de J.B.*”, en Carmen Becerra: *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, págs. 238-240.

Gracia, Jordi y Ródenas, Domingo: *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Madrid, Crítica, 2011.

Guirado, Juan José: “El espacio dentro del tiempo: sobre *La saga/fuga de J.B.*”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, nº1, 2003, págs. 129-145.

Gullard, Emilie: “El proceso de metafictionalización en la génesis de *La Isla de los Jacintos Cortados*”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº3, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2005, págs. 35-

56.

Herrero Cecilia, Juan: *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Hickey, L: “Realidad y experiencia de la novela”, en Carmen Becerra: *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, págs. 242-243.

Holloway, Vance R.: *El postmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999.

Knickerbocker, Dale F.: “Metaficción, fantasía y mito en el *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester”, en *Letras peninsulares*, otoño-invierno 1994-1995, págs. 485-501.

_____ “Ideología y sujeto en *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester”, en *Hispanic Journal*, vol. XVI, nº2, otoño 1995, págs. 399-416.

López Alonso, Covadonga: “El espacio representado en el *Don Juan*”, en VV.AA.: *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Editorial Complutense, 2001, págs. 51-68.

López López, Mariano: *El mito en cinco escritores de postguerra*, Madrid, Verbum, 1992.

Lord, Michael: “La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo quebequés)”, en VV.AA. (eds.): *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Biblioteca filológica Colegio de España, Ediciones Colegio de España, 1998, págs. 13-42.

Loureiro, Ángel G.: “*La Isla de los Jacintos Cortados*: magia y seducción del verbo narrativo”, en *Anthropos*, nº66-67, Barcelona, 1986, págs. 93-102.

_____ *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, Madrid, Castalia, 1990.

_____ “Torrente Ballester, novelista postmoderno”, en VV.AA.: *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997, págs. 61-76.

_____ “Tiempo de Apocalipsis, desvelos de la ironía”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº2, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2004, págs. 47-61.

_____ “Torrente Ballester: lugares de lectura, lugares de escritura”; en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº4, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2006, págs. I-X.

_____ “Historia y ficción, juego e ironía”, en *Los mundos de Gonzalo Torrente*

Ballester, Volumen II, Santiago de Compostela, Fundación Torrente Ballester, 2010, págs. 87-98.

Lyon, David: *Postmodernidad*, Madrid, Alianza, 2000.

Luna Sellés, Carmen: “*Las Islas Extraordinarias: un divertimento distópico*”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº5, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2007, págs. 33-52.

Marañón, Gregorio: *Don Juan: Ensayos sobre el origen de su leyenda*, Madrid, Espasa Calpe, 1967.

Marco, Joaquín: “Las narraciones de Gonzalo Torrente Ballester”, en VV.AA.: *Novela española actual*, Madrid, Fundación Juan March, 1977, págs. 65-91.

Martí Baldellón, Mercedes: “Bestiario fantástico”, en *Anthropos*, nº66-67, Barcelona, 1986, págs. 78-83.

Martínez Cachero, José María: *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*, Madrid, Castalia, 1997.

Miller, Stephen: “Sistemas, ismos filosóficos y literarios en *La saga/fuga de J.B.*”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº1, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2003, págs. 163-184.

Nandorfy, Martha J.: “La literatura fantástica y la representación de la realidad”, en VV.AA.: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, págs. 243-261.

Navajas, Gonzalo: *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Edicions del Mall, 1987.

_____ “La historia anti-épica en *Crónica del rey pasmado* de Gonzalo Torrente Ballester”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº5, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2007, págs. 1-11.

Navascués, Javier de: *Manual de literatura hispanoamericana VI. La época contemporánea: prosa*, Navarra, Cénlit, 2007.

Nieva, Francisco: “Introducción” a José Zorrilla: *Don Juan Tenorio*, Madrid, Espasa Calpe, 2002, págs. 9-27.

Ortega y Gasset, José: “La estrangulación de Don Juan”, en *Obras completas, V*, Madrid, Alianza Editorial/Revista de Occidente, 1983, págs. 242-250, (Artículo publicado en *El Sol*, 17 de noviembre de 1935).

_____ “Introducción a un Don Juan”, en *Obras completas, VI*, Madrid, Alianza

Editorial/Revista de Occidente, 1983, págs. 121-137, (Artículos publicados en *El Sol*, en abril de 1927).

Pedraza Jiménez, Felipe B. y Rodríguez Cáceres, Milagros: *Manual de literatura española. Posguerra. Narradores*, XIII, Navarra, Cénlit, 2000.

Pérez, Janet: “*Fragmentos de Apocalipsis* y la tradición apocalíptica”, en *Anthropos*, nº66-67, Barcelona, 1986, págs. 88-93.

_____ “Sátiras del poder en la narrativa de Torrente”, en VV.AA.: *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997, págs. 77-98.

_____ “*La Isla de los Jacintos Cortados*: parodia cervantina historiográfica”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº3, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2005, págs. 17-34.

_____ “*Dafne y ensueños*: ¿novela, autorretrato, o memoria?”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº4, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2006, págs. 33-50.

Pérez, Genaro J.: “Metaficción en *Don Juan* y *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester”, en *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. XII, nº3, primavera 1988, págs. 415-428.

_____ *La novela como burla/juego: Siete experimentos novelescos de Gonzalo Torrente Ballester*, Valencia, Hispanófila, 1989.

_____ “El narrador como diablo cojuelo: Experimentación narrativa de *La Isla de los Jacintos Cortados*”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº3, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2005, págs. 57-67.

Pérez Bowie, José Antonio: “La saga/fuga de J.B.: crónica de una recepción”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº1, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2003, págs. 101-127.

Pérez Gutiérrez, Amparo: “Estructura y tiempo en *La Isla de los Jacintos Cortados*, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº3, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2005, págs. 1-16.

Pérez Montero, María Concepción: “La ironía en *La saga/fuga de J.B.* (La saga/fuga como juego)”, en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros y M.P. de Salamanca, 1981, págs. 191-204.

Ponte Far, José Antonio: “*La Isla de los Jacintos Cortados* de G. Torrente Ballester, o El proceso de crear a base de “Remejer””, en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 380, (febrero 1982), págs. 467-472.

____ “*Fragmentos de Apocalipsis* (La novela dentro de la novela)”, en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros y M.P. de Salamanca, 1981, págs. 205-211.

Pozuelo Yvancos, José María: *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

Reisz, Susana: “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en VV.AA.: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, págs. 195-221.

Ridruejo, Dionisio: “Una lectura de *La saga/fuga de J.B.*”, en Domingo Ynduráin (comp.), *Historia y crítica de la literatura española, Época contemporánea (1939-1980)*, vol. 8, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 482-490.

Risco, Antonio: *Literatura fantástica de lengua española. (Teoría y aplicaciones)*, Madrid, Taurus, 1987.

Roas, David: “La amenaza de lo fantástico”, en VV.AA.: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, págs. 7-44.

____ *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Vilagarcía de Arousa (Pontevedra), Mirabel, 2006.

____ *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.

Roca Mussons, María A.: “Sobre algunas cervantinas de Gonzalo Torrente Ballester en *Fragmentos de Apocalipsis*”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº2, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2004, págs. 27-46.

Rodríguez Fer, Claudio: “Borges: escepticismo y fantasía”, en VV.AA. (eds.): *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Biblioteca filológica Colegio de España, Ediciones Colegio de España, 1998, págs. 145-168.

Rodríguez Gutiérrez, Borja: “Sobre la condición de escritor y/o simulador”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº4, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2006, págs. 52-72.

Roig, Montserrat: *Los hechiceros de la palabra*, Barcelona, m.r., 1975, págs. 41-50.

Romo Feito, Fernando: “*El Quijote como juego y Don Juan* (sobre técnicas

cervantinas en Torrente Ballester)”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº3, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2005, págs. 129-148.

Ruiz Baños, Sagrario: *Itinerarios de ficción en Gonzalo Torrente Ballester*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

_____ “La construcción ficcional en Gonzalo Torrente Ballester”, en VV.AA.: *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo (Pontevedra), Tambre, 1997, págs. 35-60.

_____ “La novela como mundo autónomo”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº3, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2005, págs. 69-82.

Saenz Alonso, Mercedes: *Don Juan y el donjuanismo*, Madrid, Guadarrama, 1969.

Saldaña, Alfredo: *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*, Valencia, Episteme, 1997.

Santonja, Gonzalo (coord.): *Don Juan, genio y figura*, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001.

Sanz Villanueva, Santos: *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona, Ariel, 1984.

_____ *La novela española durante el franquismo*, Gredos, Madrid, 2010.

Saramago, José: “Perfiles cervantinos en la obra de Torrente”, en VV.AA.: *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997, págs. 13-21.

Sierra, Germán: “Villasanta desde Compostela”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº2, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2004, págs. 19-26.

Sobejano, Gonzalo: *Novela española contemporánea (1940-1995)*, Madrid, Marenostrum, 2003.

_____ *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Marenostrum, 2003.

Soldevila, Ignacio: “Al margen de la realidad y la verosimilitud. Narrativa y fantasía”, en María Jesús Fariña y Dolores Troncoso (ed.): *Sobre literatura fantástica. Homenaxe ó profesor Antón Risco*, Universidad de Vigo, Servicio de publicacións Universidade de Vigo, 2001, págs. 29-49.

_____ *Historia de la novela española (1936-2000)*, Volumen I, Madrid, Cátedra, 2001.

Suardíaz Espejo, Lola: *Gonzalo Torrente Ballester, evidentemente*, Madrid, j. Noticias, s.l., 1996.

Tejerina-Canal, Santiago: “La “super/ficción” de G.T.B.(y *La saga/fuga de J.B.*)”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº3, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universidade de Vigo, 2005, págs. 83-104.

Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyoacán, 1994.

Torrente Ballester, Gonzalo: “Don Juan tratado y maltratado”, en *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968, (2ª ed. de la 1ª, 1957), págs. 281-310.

_____ “Apéndices a “don Juan”, en *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968, (2ª ed. de la 1ª, 1957), págs. 311-336.

_____ “Prólogo” a la *Obra Completa I*, Barcelona, Destino, 1977.

_____ *Acerca del novelista y su arte (Discurso de ingreso en la Real Academia Española)*, Madrid, Real Academia Española, 27-3-1977.

_____ *Los cuadernos de un vate vago*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

_____ *Cuadernos de La Romana*, Barcelona, Destino, 1975.

_____ *Cotufas en el golfo*, Barcelona, Destino, 1986.

_____ “Prólogo en 1984” de *Compostela y su ángel*, Madrid, Alianza, 1998, págs. 11-17; (reed. de *Compostela y su ángel*, Barcelona, Destino, 1984).

_____ *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino, 2004; (reed. de *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975).

Torrente Fernández, Isabel: “La historia en la narrativa de Torrente Ballester”, en VV.AA.: *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997, págs. 99-110.

_____ “La historia en la literatura de Torrente Ballester”, en *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*, volumen I, Santiago de Compostela, Fundación Torrente Ballester, 2010, págs. 111-130.

Torrente Malvido, Gonzalo: *Torrente Ballester, mi padre*, Madrid, Temas de hoy, 1990.

Troncoso, Dolores: “Valle-Inclán, Torrente y la atemporalidad (A propósito de *La Isla de los Jacintos Cortados*)”, en VV.AA.: *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Editorial Complutense, 2001, págs. 101-110.

Umbral, Francisco: *Diccionario de Literatura. España 1941-1995: De la posguerra a*

la posmodernidad, Barcelona, Planeta, 1995.

Unamuno, Miguel de: “Sobre Don Juan Tenorio”, en *Obras Completas, III*, Barcelona, Escelier, 1968, págs. 326-331, (Artículo publicado en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de febrero de 1908).

Urza, Carmelo: “El contexto histórico-mítico de *La saga/ fuga de J.B.*”, en *Hispanófila*, nº 102, 1991, págs. 57-75.

VV.AA.: *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Caja de Ahorros y M.P. de Salamanca, 1981.

VV.AA.: *Anthropos, G. Torrente Ballester. Premio Cervantes 1985*, nº66-67, Barcelona, 1986.

VV.AA.: *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo (Pontevedra), Tambre, 1997.

VV.AA. (eds.): *El relato fantástico. Historia y sistema*, Biblioteca filológica Colegio de España, Ediciones Colegio de España, 1998.

VV.AA.: *Boca bilingüe: Gonzalo Torrente Ballester*, nº14, Lisboa (Portugal), Noviembre 1999.

VV.AA.: *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, editorial Complutense, 2001.

VV.AA.: *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001.

VV.AA.: *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*, (Tomos I y II), Santiago de Compostela, Fundación Torrente Ballester, 2010.

Villán, Javier (ed.): *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1990.

Villanueva, Darío: “La fantasía lírica de Torrente Ballester”, en *Nueva Estafeta*, núms. 33-34 (agosto-septiembre, 1981), págs. 121-123.

_____ “El autobiografismo de Gonzalo Torrente Ballester”, *Ínsula*, nº 444-445, noviembre-diciembre 1983, págs. 1, 26.

_____ “La novela”, en VV. AA.: *Letras españolas (1976-1986)*, Madrid, Castalia, 1987, págs. 19-64.

_____ “Gonzalo Torrente Ballester, cervantista”, en *Los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*, volumen I, Santiago de Compostela, Fundación Torrente Ballester, 2010, págs. 91-108.

Villar Dégamo, Juan F.: “El mito y sus proyecciones en la obra de Gonzalo Torrente

Ballester”, en VV.AA.: *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Editorial Complutense, 2001, págs. 35-50.

Winter, Ubrich: “La “operación mágica”. Metaficción irónica y metafísica de la escritura en *Fragmentos de Apocalipsis*”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, nº2, Universidade de Vigo, Servizo de publicacións de Universide de Vigo, 2004, págs. 63-73.

Otras fuentes multimedia:

Aranguren, Begoña: “Epílogo: Entrevista a Gonzalo Torrente Ballester”, 29-I-1999 (Programa de Canal Plus).

Magro, Baltasar: “Informe Semanal: Reportaje sobre Gonzalo Torrente Ballester con motivo de su fallecimiento, con comentarios de Alfredo Conde, Pedro Laín Entralgo y Gonzalo Torrente Malvido”, 30-I-1999 (Programa de TVE 1).

Sánchez-Dragó, Fernando (dir.): “Negro sobre blanco: Entrevista a Gonzalo Torrente Ballester”, 28-6-1998 (Programa de TVE 2).

Torrente Ballester, Gonzalo: “Sobre la fantasía”, *Cervantes, la hora del español*, (Congreso celebrado en la Universidad de Valladolid, 26-10-1994), (Conferencia).