

**LA NOVELA CULTURALISTA EN ESPAÑA
(1960-1980)**

**Tesis Doctoral realizada por
MARINA MORENO LORENZO
bajo la dirección del Prof. Dr. D.
ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS**

INDICE GENERAL

INDICE	1
CAPITULO I: DEFINICIÓN DE LA NOVELA CULTURALISTA	3
A. La cultura como referente	7
B. Alusiones culturales como principal recurso	16
C. Inverosimilitud	22
CAPITULO II: INTENTOS DE CLASIFICACION DE LA NOVELA ESPAÑOLA	41
CAPITULO III: PRINCIPALES TIPOS DE NOVELA RELACIONADOS CON EL CULTURALISMO	53
CAPITULO IV: TÉCNICAS DESREALIZADORAS	70
A. Rupturas espacio temporales	71
A.1. El espacio	71
A.2. El tiempo	85
B. Lo fantástico como elemento desrealizador	97
C. Conciencia mítico-literaria de los personajes	101
D. Dialéctica verdad-mentira, realidad-ficción	117
D.1. Verdad-mentira	117
D.2. Realidad-ficción	151
CAPITULO V: TÉCNICAS CULTURALISTAS	181
A. Citas	183
B. Alusiones	195
C. Digresiones	255
D. Extranjerismos	262
CAPITULO VI: ESTRUCTURA	267
CAPITULO VII: ESTILO	296
A. El humor	297
B. Nuevas técnicas y otros recursos	320
CAPITULO VIII: EL PAPEL DEL MITO EN LA NOVELA CULTURALISTA	330

CAPITULO IX: IDEOLOGIA Y SOCIEDAD	363
A. El ataque a los valores establecidos	364
B. Otros aspectos	384
BIBLIOGRAFIA	426
Obras generales	427
Obras específicas	440
Artículos	449
Apéndice	464

I

DEFINICION DE LA NOVELA CULTURALISTA

I. DEFINICION DE LA NOVELA CULTURALISTA

Este estudio se empezó pretendiendo simplemente analizar las notas culturalistas en la novela española del XX, entendiendo por tales aquellas alusiones no sólo a otros autores y obras literarias, sino a todos los ámbitos del arte y el conocimiento, en la línea, pues, de trabajos como los de Díaz Plaja¹ Culturalismo y creación poética o de Posario Hiriart² Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala.

Pronto se pusieron en evidencia una serie de dificultades, pues eran muy numerosas las novelas con características de este tipo y, a su vez, éstas eran muy diferentes unas de otras. Se puede ser culturalista como Pérez de Ayala, como Azorín o como Baroja y, centrándonos en la novela más actual, como Martín Santos, como Benet, como Cunqueiro o como Torrente.

Está claro que no todos son lo mismo. Por tanto, una vez establecida una característica, el culturalismo, -que, hay que reconocerlo, es muy antiguo en la literatura- será preciso ver cómo cada cual usa de ella, y si puede tener tanta importancia como para definir un tipo de novela o no.

En primer lugar es importante que el culturalismo sea evidente y no se oculte o disfrace con alusiones más o menos veladas, es decir, el autor alardea de su

-
1. Díaz Plaja, G., Culturalismo y creación poética, Madrid, Selección de Revista de Occidente, 1972.
 2. Hiriart, R., Las alusiones literarias en la obra narrativa de F. Ayala, N. York, Eliseo Torres and Sons, 1972.

erudición, si bien normalmente esto va acompañado de una buena dosis de ironía. (Por supuesto, lo del alarde hay que entenderlo en el buen sentido: se trata de que el autor se preocupa de que estas notas culturalistas sean bien patentes).

Además, hay novelas que no sólo tienen gran abundancia de notas culturalistas, sino que basándose en ellas crean un mundo particular; es decir, que su referente no es la realidad sino la propia cultura. Por ende, estas notas culturalistas terminan siendo al mismo tiempo uno de los principales -si no el principal- recursos estilísticos. De hecho, analizando estas novelas podemos ver que recursos aparentemente fundamentales y basados en las nuevas técnicas están en realidad al servicio del culturalismo.

La preocupación por la cultura va unida a una obsesión por recordarnos continuamente que estamos ante una producción libresca, artística, enteramente dependiente de la voluntad creadora del escritor, con una realidad exclusivamente lingüística; y como consecuencia de esto, la novela culturalista será deliberadamente "inverosímil".

Así, pues, si intentamos establecer unas condiciones que deben cumplirse para que una novela pueda llamarse culturalista, encontramos las siguientes:

- 1.- Construir un mundo cuyo referente no es la realidad sino la cultura.
- 2.- Las alusiones culturales deben ser tan numerosas que constituyan el principal recurso, siendo los demás subsidiarios de éste, al menos en cierto

modo.

3.- Inverosimilitud.

Aparte de estas condiciones "sine qua non" la novela culturalista tendrá una serie de características que también estudiaremos. Por el momento, explicaremos más detalladamente estas condiciones que acabamos de establecer. Para ello tomaremos como ejemplo unas cuantas novelas; pocas, pero significativas y escritas en un período de tiempo restringido -del 60 al 80-, para ser exactos-. Estas novelas serán en orden cronológico las siguientes:

Perucho, J., Les histories naturals, Barcelona, Destino, 1960 (1ª traducción castellana en Barcelona, Marte, 1968).

Cunqueiro, A., Un hombre que se parecía a Orestes, Barcelona, Destino, 1968.

Torrente Ballester, G., La Saga-Fuga de J.B., Barcelona, Destino, 1972.

Espinosa, M., Escuela de Mandarines, Barcelona, Romero, 1974 (Los Libros de la Frontera).

Ruiz, R., El tirano de Taormina, Madrid, Hiperión, 1980.

Incluimos la primera, a pesar de estar escrita en catalán, porque forma igualmente parte del panorama cultural español. Se tradujo al castellano en 1968, aunque no por el mismo autor. La saga-fuga nos parece la más representativa de la serie, pero todas interesan

por representar distintos modos y momentos de evolución de la novela culturalista. A veces, haremos alusión a otras obras de estos autores, y a otros autores y obras que también son culturalistas, pero las nombradas constituirán la base del estudio.

Consignamos a continuación las ediciones que se han utilizado en el presente trabajo, excepto la de El tirano de Taormina, que es la primera:

Perucho, J., Les histories naturals, Barcelona, Ediciones 62, 1983.

Cunqueiro, A., Un hombre que se parecía a Orestes, Barcelona, Destino, 1981.

Torrente Ballester, G., La Saga-Fuga de J.B., Barcelona, Destino, 1980.

Espinosa, M., Escuela de Mandarines, Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1983.

Procederemos ahora a comprobar si cumplen las condiciones arriba enumeradas. Así conseguiremos también ir aclarando aquéllas. Examinaremos, pues, la primera condición: La cultura como referente.

A. LA CULTURA COMO REFERENTE

- Las historias naturales

Empezando por el título, que alude a Plinio³, esta

3. Plinio, Historia natural.

novela está construida sobre un entramado de referencias culturalistas. Se estructura entretejiendo tres hilos fundamentales; uno literario: la novela romántica de terror -más que la gótica-, que va unido a un motivo legendario y ya mítico para la cultura del siglo XX -gracias sobre todo al cine- el del vampiro; otro histórico: la Cataluña del siglo XIX en el marco de las guerras carlistas; y otro erudito-científico, pues mezcla las ciencias naturales con la bibliofilia: en efecto, el protagonista es un naturalista que no solamente investiga sobre el terreno sino que alude constantemente a sus lecturas sobre ese y otros temas.

Ramón Buckley⁴ en Raíces tradicionales de la novela contemporánea española señala la vinculación existente entre este personaje y la novela de caballerías. La búsqueda del vampiro es una "queste" caballeresca contra el mal.

-Un hombre que se parecía a Orestes

El mito de Orestes sirve de base a esta novela, pero un mito destemporalizado y deslocalizado. El presente y el pasado, Galicia y Grecia, se mezclan y se confunden de intento. Encontramos personajes que sirven para cumplir un destino, para representar un papel. Ellos han leído su propia historia -como en el Quijote-. Saben lo que les va a pasar y viven esperándolo. Son personajes literarios conscientes de serlo. Pero es que además -y esto es lo que les diferencia de Augusto Pérez⁵ o de los seis personajes en busca de au-

4. Buckley, R., Raíces tradicionales de la novela contemporánea española, Barcelona, Península, 1982, p. 24.

5. Protagonista de Niebla de Miguel de Unamuno.

tor de Pirandello- forman parte de un mito que trasciende lo literario.

Por lo tanto, aquí se trabaja también sobre varias claves culturales. Primero, la historia de Orestes con su doble dimensión mítica y literaria -quien no la conozca no podrá comprender la novela-. Desde el principio queda ya, pues, claro que el referente de la novela no es la realidad, sino la literatura y la mitología. Tampoco hay que olvidar que se incluye dentro de la novela una obra de teatro que uno de los personajes, Filón el mozo, escribe y que trata sobre una figura marginal de la novela. Literatura dentro de la literatura, un viejo recurso culturalista y barroco que se da a menudo también en el siglo XX y que comentaremos más adelante. Hay, además, otros subtemas culturales, entre los que destacan la etnología y el folklore.

Ya lo dice Manuel García Viñó⁶: "Cunqueiro, que sabe mucho de la vida, lo sabe, en tanto escritor, por dos caminos exclusivamente: sus sueños y los sueños de los otros, pero no de unos otros cualesquiera, sino de unos otros poetas. Debajo de aquéllos está sin duda su vida. Pero, como materia directa de observación, como materia literaria, están sólo la vida, purificada por el sueño y los libros, las historias, los cuentos, las leyendas, el anecdotario popular; las diversas plasmaciones, en fin, de los sueños de los otros".

6. García Viñó, M., Novela española actual, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 119.

-La Saga-Fuga de J.B.

Transforma la Galicia provinciana y reprimida de la posguerra en una ciudad de leyenda celta, donde cada uno de sus habitantes vive también por cultivar y acrecentar esa leyenda. Los personajes principales tienen una obsesión cultural: la historia, los inventos, la lingüística, la música, la poesía, la magia negra, incluso el espiritismo. Sólo los godos parecen apegados a una prosaica realidad a-cultural, pero al verse a su pesar introducidos en un mundo mítico, no hacen más que subrayar el juego realidad-ficción. Si un godo puede vivir en Castroforte es que Castroforte existe. Aquí se plantean ya una serie de cuestiones que más adelante tendremos que estudiar.

Sin embargo, lo que ahora nos interesa dejar claro es que el mundo de la Saga-Fuga no es la Galicia real -aunque haya también mucho de ésta en la novela- sino una Galicia transformada en diversos matraces culturales:

a) La leyenda céltica -en lugar de la ciudad sumergida, la ciudad que levita, según declara el propio Torrente, explicando también la génesis de esta idea a causa del impacto producido por la contemplación de un cuadro de Goya en la National Gallery⁷. Además, en este tema de la ciudad levitante hay otras referencias culturales a las que Torrente, que yo sepa, no hace alusión. J. Swift, en sus "Viajes de Gulliver", nos muestra una utópica ciudad que flota en el aire y cuya

7. Torrente Ballester, G., Los cuadernos de un vate vago, Madrid, Plaza y Janés, 1984, p. 86.

iconografía -en las ilustraciones de la época- recuerda la imagen final de *Castroforte*, que se eleva llevándose con ella un trozo de tierra, mostrando las raíces desnudas de los árboles. Esto lo ha visto ya Javier Villán⁸, que en su artículo "Gonzalo Torrente Ballester en la cumbre" habla de la vinculación de *Castroforte* con las islas volantes de Swift. A su vez, Gimferrer⁹ lo relaciona con este autor, aunque sin especificar claramente el porqué. "Poema o fábula -he pensado a veces en la invenciones de Swift. Mordaz sátira literaria o indagación en torno a la convención narrativa, La Saga-Fuga de J.B. no sólo admite varias posibles lecturas sino que las reclama".

b) La historia y la filosofía: J.B. es el mito del eterno retorno. A lo largo de las distintas épocas, un J.B. ejerce la misma función. Luego es el mismo. Así Torrente aprovecha para presentarnos los momentos históricos que le resultan más interesantes. La edad media gallega con sus obispos guerreros -tema tratado también por Cunqueiro-; el siglo XVII, terrible, oscurantista e inquisitorial; las guerras napoleónicas -que obsesionan al autor. Napoleón será un tema central en La Isla de los jacintos cortados. Del mismo modo, volverá a los obispos guerreros en Fragmentos de Apocalipsis; el romanticismo opuesto al racionalismo objetivista -el vate frente a don Torcuato, que es una especie de negativo de J.B.- y el obsesionante período de nuestra posguerra.

8. Villán, J., *La Estafeta Literaria*, nº 533 (1-II-1974).

9. Gimferrer, P., "Otras inquisiciones: La saga / Fuga de JB", *Destino*, nº 1817 (29-VIII-72).

c) La lingüística y el estructuralismo: una de las claves fundamentales de la novela es el concepto estructuralista de función. Leo Hickey¹⁰ dice sobre esto que "una función puede ser cumplida idéntica o analógicamente en edades distintas por personas diferentes". Los J.B. y los personajes que pululan en torno a ellos se relacionan en el doble eje sintagmático y paradigmático. Me explico: la relación entre el J.B. de turno y su oponente -don Acisclo, don Apapucio, etc.- es sintagmática, se da dentro del mismo discurso y es siempre igual -se oponen-, mientras que las relaciones de los J.B. entre sí son paradigmáticas -hay un paradigma de Jota Bes que pueden ejercer la misma función en distintos discursos y lo mismo ocurre con sus oponentes.

De otro lado, diversos críticos y el mismo autor¹¹ han señalado la influencia que tiene el estructuralismo -al que al mismo tiempo se parodia- en la obra.

d) La literatura: la institución de la Tabla Redonda y sus miembros están tomados del famoso ciclo del Rey Arturo. Numerosos personajes son escritores, se incluyen poemas, etc. No nos detendremos más por ahora, pues todos estos aspectos serán estudiados detenidamente más adelante.

Finalmente señalaremos que Joaquín Marco¹² afirma:

10. Hickey, L., Realidad y experiencia de la novela, Madrid, Cupsa, 1978, p. 213.

11. Varios, Novela española actual, Madrid, J. March y Cátedra, 1977.

12. Marco, J. en Novela española actual, Madrid, J. March y Cátedra, 1977, pp. 71-2.

"Por la imagen, la "visión" de orden romántico o la "ensoñación" del mismo signo, se crea una realidad que funciona adecuadamente en un mundo creado por el discurso". Y también: "El novelista alude a lo real como mera apoyatura de lo que ahora resulta verdaderamente real; es decir, el mundo narrativo creado se crea por la palabra".

-Escuela de Mandarines

Esta novela presenta especiales características dentro del grupo. Tiene, en efecto, un cúmulo de referencias culturales: se sitúa en un país imaginario, Feliz Gobernación, y en una época indeterminada -pero aludiendo a un remotísimo pasado-. Este país está vinculado con una larga serie de países y ciudades utópicas, inventadas por filósofos y literatos, desde Tomás Moro a Aldous Huxley. De hecho, la filosofía será la clave fundamental de la novela. A través del estudio de los sistemas filosóficos de Feliz Gobernación se da un irónico repaso a la historia de la filosofía. También hay otras claves como la propia historia -se estudia un largo período conflictivo en Feliz Gobernación-; la literatura: muchos de los personajes son literatos y se incluyen sus obras dentro de la narración; el arte y, en general, todas las manifestaciones culturales posibles.

Ahora bien, Escuela de Mandarines nos remite directamente a la España de Franco, y el autor se preocupa de que la cosa sea suficientemente clara. En este sentido funcionaría un poco al revés que las del resto del grupo, pues es una alegoría, mientras que las otras

son una doble metáfora. En el fondo, es un experimento ampliado -y muy ampliado- basado en la novela filosófica estilo Voltaire¹³ -sus relaciones con Micromegas son evidentes- o Huxley¹⁴.

Sin embargo, estas diferencias no afectan a lo fundamental, es decir, construir un mundo cuyo referente no sea la realidad sino la cultura; pues esto quiere decir simplemente que el escritor no toma como materia prima directamente la realidad sino una interpretación culturalista de ella, que es la que hace de "realidad" en el contexto de la obra. Esta interpretación puede ser mítica o legendaria -como en las demás- o alegórica como aquí, pero en todos los casos se trabaja sobre un material previamente culturalizado y literalizado. Lo que ocurre es que Escuela nos remite a la realidad de una forma más directa, pero también las otras nos conducen a su modo a la realidad en diversos grados, como veremos cuando tratemos el problema de la supuesta "evasividad" de la novela culturalista, y también como esa renuncia a la "realidad" en primer grado es lo que la distingue del grupo intelectual-filosófico-existencial.

Rafael Conte¹⁵ se refiere al aspecto que nos ocupa en su artículo "La tentación de la totalidad: Escuela de Mandarines y Agata, ojo de gato", al decir: "Aspira a la totalidad, a la representación del mundo por medio del pensamiento, y a la expresión de esta representación mediante el arte, la escritura. Y al mismo

13. Voltaire, Micromegas, 1752.

14. Huxley, A., Un mundo feliz, 1932.

15. Conte, R., "La tentación de la totalidad", en Insula, nº 341 (1975).

tiempo, un homenaje al mundo clásico".

El tirano de Taormina

Aquí la pirueta metafórico-culturista es doble: no solamente el tirano es un mito, y es consciente de serlo, sino que crea su propia leyenda a través de Arnaldo de Montferrat, su cronista. Así unimos la mitología -orígenes de Schiavón y Taormina-, la historia - el tirano es intemporal y asiste incluso a acontecimientos modernos como el mayo del 68-, la literatura y la crítica literaria -Arnaldo va elaborando su crónica y haciendo su autocrítica. Por su parte, Schiavón contribuye a la labor de crítica literaria con observaciones de su cosecha-.

De este modo, el referente resulta ser la Taormina de Schiavón, que es una recreación mitificada y absolutamente culturalista, con muy pocos puntos de contacto con la Sicilia real.

De hecho, si estableciésemos una escala de valores resultaría ser Escuela de Mandarines la que más nos remite a la realidad, seguida de La Saga-Fuga, el Orestes, Las Historia Naturales y, en último lugar, el Tirano. No hay que confundir este "remitir a la realidad" con el clásico realismo. Ya hemos visto que Escuela no es realista en absoluto, pero resulta una transparente parábola sobre la España del franquismo. Como dice Rodríguez de la Mota¹⁶ -prudentemente, pues aún no había muerto Franco: "una llamativa tentación ase-

16. Rodríguez de la Mota, E., "Reseña de Escuela de Mandarines", La Estafeta Literaria, nº 562 (15-IV-1975).

diará al lector más conspicuo de Escuela de Mandarines: regodearse en la clave que aparentemente subyace en el relato. Evidentemente, existe una correspondencia (declarada por el autor) entre el mundo de la Feliz Gobernación y ciertas sociedades o formas de vida cercanas a nosotros; no obstante, la universalidad que como obra de arte detenta Escuela de Mandarines rechaza cualquier intento de asimilación concreto."

También Cecilio Alonso¹⁷ la califica de "tertulia de amigos en clave".

B. ALUSIONES CULTURALES COMO PRINCIPAL RECURSO

La abundancia de notas culturalistas se da evidentemente en todas las novelas citadas. No tratamos ahora esto con más detalle porque en otro apartado de la tesis iremos analizando estas notas y poniendo ejemplos de cada novela.

Pasaremos, por tanto, a intentar demostrar que los demás recursos son, en cierto modo, subsidiarios del culturalismo.

En efecto, estas obras incorporan con mayor o menor abundancia y naturalidad lo que se han dado en llamar nuevas técnicas, pero las utilizan con una intención diferente. No es lo mismo la ruptura de la secuencia temporal en una obra como Ciego en Gaza¹⁸ que en una novela policíaca como por ejemplo Cinco Cerditos¹⁹.

17. Alonso, C., "Miguel Espinosa / Escuela de Mandarines", en Camp de l'Arpa, n.º 16 (Enero 1975).

18. Huxley, A., Ciego en Gaza.

19. Christie, A., Cinco cerditos.

En ésta, la historia se cuenta hacia atrás y desordenadamente para aumentar la intriga. En aquélla, la distorsión temporal se pone más que nada al servicio de la experimentación formal.

Del mismo modo, cuando la novela culturalista juegue virtuosistamente con el tiempo, lo hará con una finalidad también culturalista: al situarnos en un mundo mítico, absolutamente literarizado y fuera de la realidad y, por tanto, de sus leyes. Los autores culturalistas suelen insistir mucho en ese punto, pero, sobre esto volveremos al hablar de la inverosimilitud.

Las Historias Naturales

Perucho utiliza una técnica bastante clásica, en la que destaca sobre todo la parodia y el pastiche, amén de la introducción de textos de otros autores, la mayoría reales, aunque también hay alguno apócrifo. Como vemos, todos estos recursos son alusiones culturales más o menos claras, así como los índices finales, referencias a las ciencias naturales, etc. (Vid. técnicas culturalistas).

Un hombre que se parecía a Orestes

Cunqueiro destruye el esquema tradicional de la narración, volviendo a contar una y otra vez la misma historia desde distintos puntos de vista -técnica utilizada en el Cuarteto de Alejandría de L. Durrell (1957-60)- pero sin llegar a determinarla nunca. Esto no corresponde únicamente a una preocupación por el proceso narrativo, que existe sin duda, o a un deseo

de ruptura estilística, sino que está al servicio del análisis y disección del mito, que es, a su vez, la base cultural que constituye el referente de la obra.

La Saga-Fuga de J.B.

En general, podemos decir que una de las claves de esta novela es el humorismo, y más concretamente la parodia -en esto coinciden prácticamente todos los críticos: Marco, Gimferrer, Amorós, Villanueva, Ridruejo, etc.²⁰. Esto explica muchas de las "nuevas técnicas" que utiliza Torrente, como la inclusión de los poemas en el idioma particular de José Bastida, que están directamente inspirados en un personaje auténtico, pero que sirven para parodiar de un lado la introducción de poemas -recurso habitual en ciertos tipos de novela- y de otro experimentos como el esperanto; y a un nivel más profundo, lo que hace es socavar los fundamentos de la lingüísticas: una lengua individual para uso particular, es lo contrario de lo que normalmente se entiende por lengua, ya que no sirve para comunicar nada. Pero es que, además, Torrente aprovecha para poner sus típicas trampas -siempre culturalistas- al lector, como al final, cuando Bastida recita el principio de la primera Catilinaria disfrazado de su idioma.

20. Marco y Gimferrer, ops. cit.; Amorós, A., "Conversación con Gonzalo Torrente Ballester sobre 'La Saga / Fuga de JB'", en Insula, nº 317 (Abril 1973); Villanueva, D., "El autobiografismo de Gonzalo Torrente Ballester", en Insula, nos. 444-5 (Nov.-Dic. 1983) y Ridruejo, D., "Gonzalo Torrente Ballester busca y encuentra", Destino (19-VIII-1872).

Por otra parte, si nos ponemos a hacer inventario de las llamadas "nuevas técnicas", encontramos que tanto en esta novela como en las demás del grupo abundan menos de lo que parece a primera vista.

Así, en la Saga-Fuga los elementos que pueden parecer más chocantes, como la conjuración de las Damas o el Palanganato, se explica perfectamente aludiendo a la clave paródica que antes citábamos. La ordenación esquemática de datos sobre "el hombre malo del sombrero negro", "El hombre negro del sombrero malo", etc., no son más que una sutil burla de los métodos estructuralistas.

Analícemos ahora un fragmento que parece un típico ejemplo de las nuevas técnicas. Nos referimos al momento en que Bastida llega a casa de Barallobre y cae en las garras de Clotilde. La entrevista es caótica, alternando la descripción del cuadro que adorna la habitación, que se convierte en una auténtica batalla, con la conversación de Clotilde que termina en una maraña sintáctica solucionada con un comentario de unos versos de Góngora.

El "nouveau roman", por ejemplo, utiliza la técnica de la descripción minuciosa de los objetos, mezclándola también a veces con la conversación o la narración. Ahora bien, aquí el tema del cuadro está directamente relacionado con el asunto J.B.; además, el cuadro cobra vida y en ningún momento hay confusión entre lo que ocurre en el cuadro y lo que pasa en el cuarto. (compárese esto con los métodos de Robbe-Grillet, por

ejemplo ²¹).

La utilización de sintaxis distorsionada por parte de Clotilde responde también a una doble motivación culturalista; es recurso normal en la novela moderna, pero Torrente se burla abiertamente de esto al ponerlo en labios de un personaje como Clotilde, en el que la incoherencia sintáctica se corresponde perfectamente con la mental, y, además, demuestra que el hallazgo no es tan nuevo, utilizando para el análisis del texto clotildiano la misma técnica que se usa para ordenar los textos gongorinos, para lo cual se inserta una conocida cita de éste convenientemente ordenada según los métodos habituales de la crítica. Así, pues, se nos remite a tres claves fundamentales: historia, literatura y lingüística, todas ellas eminentemente culturalistas.

Más adelante se utiliza una especie de contrapunto al revés en la narración de la penitencia de Lilaila Aguiar, que consiste en subir descalza a la Colegiata, y que se alterna con la subida en el pasado de Coralina Soto y con la escena imaginada por Jacinto de la subida del Cuerpo Santo por primera vez. Este contar simultáneamente tres hechos ocurridos en épocas diferentes, aparte del efecto del contraste entre las peregrinaciones "santas" de Lilaila y Barallobre y la Valleinclanesca de Coralina, tiene como fin la anulación de la dimensión temporal, lo que es primordial para la concepción palingenética de la historia que se refleja en la Saga-Fuga.

21. Así, en La casa de Honk-Kong, Barcelona, Seix Baral, 1968.

Escuela de Mandarines

Espinosa sigue básicamente la estructura del Quijote y en general de la novela barroca, con sus historias y poemas intercalados y su desarrollo itinerante. Esta servidumbre es del todo intencionada, precisamente para recordarnos que estamos siempre ante un producto literario, fruto a su vez de una larga cadena cultural de la que constituye un eslabón más.

Lo mismo podemos decir de su índice de personajes -al principio y no al final como en Cunqueiro y Perucho- o del barroquismo de su lenguaje, que es un instrumento más para desrealizar la narración.

El tirano de Taormina

Coincide con el Orestes en la anulación del punto de vista único: tenemos el del narrador, el de Arnaldo de Montferrat, y el reflejado por las conversaciones entre éste y Schiavón. Esta estructura pretende poner en evidencia el proceso creador, el texto contiene su propia autocrítica. Además, la parte del narrador constituye una técnica de verosimilitud, frente a la falsa crónica de Arnaldo, y los diálogos con el tirano sirven también para introducir comentarios eruditos y disquisiciones más o menos filosóficas.

Sobre estos puntos volveremos en el estudio de la estilística de las obras. Ahora interesa subrayar simplemente la primacía del culturalismo.

C. INVEROSIMILITUD

Esta es la tercera condición a la que nos hemos referido. Aparentemente puede resultar contradictoria, pues más arriba hemos hablado de técnicas de verosimilitud, etc., pero tiene su explicación: los autores de las novelas que nos ocupan nos colocan deliberadamente en un mundo imposible e increíble, por lo tanto inverosímil. Insisten en el poder creador de la palabra. Todo es posible desde el momento en que puede ser expresado. Por lo tanto, ese mundo inverosímil tiene entidad lingüística y es, en consecuencia, real. De ahí ese empeño en hacer verosímil lo inverosímil. En realidad es un juego -no olvidemos que este tipo de novela corresponde a una concepción lúdica-. Tanto el autor como los lectores saben que la única entidad del texto es la lingüística, pero el escritor se complace en jugar con la realidad y la ficción, en hacer creíble lo increíble; y el lector debe entrar de lleno en el juego para disfrutar de estas novelas: lo imposible puede parecer cierto pero continuamente se nos recuerda que estamos ante una ficción literaria. Esto coincide con lo que han señalado Sobejano y otros sobre la moderna abundancia de novelas que versan sobre un escritor que escribe una obra.

En efecto, Sobejano²² en su artículo "Ante la novela de los años 70", publicado en Insula en el 79, señala la importancia que en la novela de estos años tiene la autocrítica de la escritura y la fantasía.

22. Sobejano, G., "Ante la novela de los años 70", en Insula, nos. 396-7 (1979).

Comenta la libertad de la fantasía para jugar con personajes e inventar situaciones irrealizables. Por otra parte, hace notar que un tema cardinal de la nueva novela parece ser la busca del sentido de la existencia en el sentido de la escritura.

Joaquín Marco²³, en Nueva literatura en España y América, a la pregunta: La novela, ¿género en crisis? contesta: La novela de hoy tiende al formalismo. El novelista español descubre, una vez más, la importancia de la expresividad lingüística, se deja llevar por la oscuridad expositiva (esto va más bien por Goytisolo, Benet, Leyva, etc.). Se define barroco. Descubre nuevamente el papel de la imaginación. Pretende huir de los esquematismos. La novela pasó ya de mera "distracción" a convertirse en forma de cultura, como en su día hicieron la poesía y hoy el teatro.

Ya lo dijo Malraux²⁴: "Hay que liberarse de la idea de que el arte es una especie de ornamento de la realidad. Por el contrario, es su rival. Ni el arte ni la cultura son adornos de la ociosidad, son conquistas desesperadas del hombre para erigir, frente al mundo externo, un mundo que sólo pertenezca al hombre".

23. Marco, J., Nueva literatura en España y América, Barcelona, Lumen, 1972.

24. Citado por Alborg, J.L., La hora actual de la novela española, Madrid, Taurus, 1958, p. 62.

Las Historias Naturales

Evidencia en este terreno su temprana fecha de publicación con respecto a las demás. Su autor entra en el mundo de lo fantástico y lo imposible al igual que en el resto de su obra, pero no aparece una preocupación explícita por el proceso creador. Ahora bien, hay que tener en cuenta que esta novela es un "pastiche" del género de terror romántico. Perucho lo recrea añadiéndole el carácter culturalista. Pero en este tipo de narraciones es fundamental inquietar, asustar al lector. Por eso no se le puede recordar que está ante una ficción.

¿Es que acaso Perucho pretende hacernos creer su historia? En absoluto -tampoco lo pretendían los románticos, dicho sea de paso-. Precisamente su servidumbre hacia el modelo literario pone de intento en relieve la inverosimilitud del relato. Se cuenta con la complicidad del lector, que pone el patrón a seguir y disfruta con las coincidencias. Es, pues, literatura basada en la literatura de forma bastante patente -algo parecido a lo que hará mucho después Umberto Eco en El nombre de la rosa²⁵.

Tampoco aquí se alude tan claramente como en las otras novelas a la entidad exclusivamente lingüística de la realidad del mundo narrativo. Pero, con todo, hay algunos detalles relacionados con el poder transformativo de la palabra -lo cual es lógico en una realidad lingüística-. Así, en el exorcismo del vampiro se

25. Eco, U., El nombre de la rosa, Barcelona, Lumen, 1982.

utiliza, en lugar de la clásica estaca, un breve poema que más adelante se citará. Y cuando Villanueva recita el himno de San Ambrosio, éste actúa a modo de defensa contra el mal.

En relación con esto está la importancia del nombre: por ejemplo, el Dip cambia de nombre según sus distintos estados: Onofre de Dip, No-Muerto, y Mussol (el Búho, defectuosamente traducido al castellano por mochuelo). En la tertulia del Marqués de la Gralla hay una alusión filológica (p. 57): "Efectivament, la paraula "Dip" ve de l'àrab i equival a ésser ferotge i és emprada sovint per a significar el xacal, àvid de sang". Ahora bien, Dip es el nombre del caballero, ya antes de ser vampiro. ¿Despiste, predestinación o metedura de pata del filólogo D. Bartolomé Garriga? Por otro lado, a lo largo de la novela, la palabra se usa con este significado, pues al vampiro se le denomina el "Dip" con más frecuencia que de ninguna otra forma. Se nota también un nominalismo estilístico: toponimias, nombres en latín, etc.

Un hombre que se parecía a Orestes

Ignacio Soldevilla Durante ²⁶ dice de la obra general de Cunqueiro que es "una fabulación mitificante, igualación al nivel del mito y de la leyenda de toda realidad. Por ejemplo, Simbad es una víctima de la confusión de niveles en la que vive, hasta el punto de no saber, como el lector, si es el verdadero Simbad

26. Soldevilla Durante, I., La novela desde 1936, Madrid, Alhambra, 1980, p. 146.

o es una víctima de sus lecturas, un Alonso Quijano de las "Mil y Una Noches".

Spires,²⁷ sin embargo, explica la obra de Cunqueiro como un choque entre lo mítico y lo real. "Los personajes de la novela -dice refiriéndose al Orestes- se niegan a reconocer este choque, y por eso pierden su propia identidad a manos de las figuras clásicas; sólo el lector implícito experimenta la necesidad de crear nuevos mitos para dar sentido a la existencia prosaica de la nueva realidad española y mundial".

José Domingo²⁸ califica las novelas de Cunqueiro de "Divertimentos de narrador que arrastra a sus lectores a una única aspiración: embelesar, embaucar, divertir, evadir de la realidad con la magia de la materia poética".

García Viñó²⁹ insiste en la importancia del sueño; Pacho Marinero³⁰ dice en "D. Álvaro de Bretaña. Perífrasis y paráfrasis del tiempo", artículo publicado en Insula en el 72: "El Sochantre y Orestes viven situaciones imaginarias, encuentran o pierden la realidad por medio de la fantasía. A ambos sólo les queda, al final, reconocer la preponderancia de la vida, ya turbulenta, ya cotidiana".

27. Spires, R., La novela española de la posguerra, Madrid, Cupsa, 1978, p. 277.

28. Domingo, J., La novela española del S. XX, Madrid, Lábor, 1973, p. 37.

29. García Viñó, M., Novela española actual, Madrid, Guadarrama, 1967, pp. 119-27.

30. Marinero, P., "D. Álvaro de Bretaña, perífrasis y paráfrasis del tiempo", en Insula, nos. 308-9 (1972).

Aunque todas estas críticas parecen divergentes, al menos coinciden en un punto: los personajes de Cunqueiro están fuera de la realidad y esto queda bien patente en todo momento. Cuáles son sus relaciones con ésta, si son vencedores o vencidos, si es escapista o no, son cuestiones que se tratarán más adelante. Por ahora, nos interesa este aspecto de consciente "irrealidad" en el sentido de pertenecer al exclusivo campo de la literatura. Esto resulta muy evidente en el Orestes, pues los personajes son conscientes de que están cumpliendo un papel literario. Orestes sabe que debe matar a Clitemnestra, que la ha matado ya en otras obras literarias. Filón el Mozo, que convierte a los personajes en materia literaria, muestra también el mismo juego. Y el capitán dice a Fusebio: "... me temo que mientras vivas siempre tendrás entre manos el asunto Orestes. Y ellos, los reyes, no podrán morir si no viene Orestes. El pueblo estará ese día como en el teatro" (p. 24).

Cunqueiro no quiere que nos "creamos" este Orestes sino que le acompañemos en una divagación poética -y lingüística, no hay que olvidarlo-, sobre lo que pudo haber sido y no fue.

También aquí podemos ver el poder de la palabra; así, en el episodio del león, se dice que a los reyes se les ha olvidado la palabra que abre la puerta. Este detalle, aparte de la relación con el cuento maravilloso (Alí-Babá, etc.) resalta el poder mágico del verbo, como se ve al intentar mover Tadeo la espada de don León (p. 63): "Mientras el acero lo habite el pensa-

miento airado del que lo usó para la venganza, no habrá quien lo mueva, salvo el héroe. Dentro de pocas horas ya habrá enfriado y entonces podrá levantar la espada cualquier mozalbete". "Escupió Quirino en la hoja, e hirvió el salivazo y humeó, como si hubieran caído unas gotas de agua en un hierro al rojo vivo". La metáfora se hace aquí real. El ardor de la ira se comunica a la espada. Este es un procedimiento habitual en la literatura fantástica pero, como ya veremos, la novela culturalista tiene otro matiz, aunque participe de lo fantástico. Por eso aquí, en una obra altamente culturalizada, esto tiene otro significado: el ponernos en guardia para que recordemos que nos encontramos ante una ficción que utiliza además la palabra como materia prima.

Otro de los personajes, Fumón, dice (p. 98): "Fíjate en que todo está escrito. Todo lo que está escrito en un libro, eso va pasando, vive al mismo tiempo. Estás leyendo y Fumón sale de Francia una mañana de lluvia, y lo ves cabalgar por aquel camino...".

Lo que está escrito, es decir, la palabra, es real: vive. En la historia del niño de las orejas enormes, los centauros protestan porque (p. 110) "la palabra centauro era marca registrada". El nombre tiene pues mucha importancia, de alguna manera nos define, nos caracteriza, nos hace. En la historia del músico de nuevo la metáfora se interpreta como realidad. El músico cree que de verdad le cortará Inés las manos con los jazmines (p. 183): "Nadie te las cortará, amor mío, no siendo yo. Yo, con jazmines. Esto dijo Doña Inés

y se acercó al búcaro de jazmines, en la repisa de la chimenea. Con dos jazmines en cada mano se acerca al músico, e intenta golpearle en los dedos. El músico la mira aterrado. -¡No, no me cortes las manos!". Esto se relaciona también con el tema del equívoco y la locura. Doña Inés, que juega a estar loca -como don Quijote- queda aquí en evidencia frente a un auténtico loco y alega patéticamente: "¡Pero si el jazmín no corta! ¡Pero si el jazmín ni siquiera araña!".

La Saga-Fuga de J.B.

Amorós, al hablar de Fragmentos de Apocalipsis³¹, la novela que Torrente Ballester escribe a continuación de la que nos ocupa, afirma que "se niega explícitamente toda referencia al mundo de la realidad, todo intento de verosimilitud, pero... ¿no será la suya, pese a todo, una novela realista?" (Sobre esta pregunta se volverá en su momento). Como vemos, estas palabras pueden aplicarse igualmente a la Saga-Fuga.

Joaquín Marco³² en Novela española actual dice que Torrente crea en esta obra "una realidad fantástica y crítica" y más adelante "la fundamentación de este mundo es el lenguaje (...). Por la imagen, la "visión" de orden romántico o la "ensoñación" del mismo signo se crea una realidad que funciona adecuadamente en un mundo creado por el discurso (...). El novelista alude

31. Amorós, A., "El apocalipsis irónico de G.T.B.", en Cuadernos Hispanoamericanos, nº 340.

32. Marco, J., Novela española actual, Madrid, J. March y Cátedra, 1977, pp. 68 y 71.

a lo real como mera apoyatura de lo que ahora resulta verdaderamente real, es decir, el mundo narrativo creado". Y, por supuesto, se crea por la palabra.

En la laga se hacen algunas afirmaciones reveladoras. Así, en una conversación entre Barallobre y Bastida sobre la forma en que aquél había eludido el peligro en el 36, Bastida le dice (p. 298): "Ha engañado usted al Destino con el estilo directo". Y Barallobre (p. 299): "Llamémosle, una vez más, metáfora, puesto que usted habló de estilo directo. En una miniatura de ese barco, metí un muñeco de cera con recorte de mis uñas en lugar del corazón, y lo lancé al río". "Es una metáfora ortodoxa" responde Bastida. Poco después, al exponer éste su idea sobre el tiempo, Barallobre la rechaza porque (p. 300) "en materias tan graves Barallobre no admitía que un silogismo fuera sustituido por una metonimia". En un nuevo intento de burlar su sino y traspasárselo a Bastida se refiere otra vez a la metáfora (p. 270) "yo soy un término. Usted, el otro. Se trata pura y simplemente de que usted actúe de sustituyente". Refiriéndose al problema de la sustitución del Cuerpo Santo, que se deteriora rápidamente, se dice (p. 522): "... aunque, en el fondo, sea lo mismo sustituir dos objetos que dos palabras". Y en otro momento (p. 462): "tuve que cambiarme en metáfora de fuerza, olas gigantes, que os rompéis bramando, y en metáfora de prisa...".

Don Perfecto Reboiras define la realidad como un sistema de símbolos. El protagonismo que se le concede a la palabra es, pues, total. La historia es la lengua.

Por eso la verdad y la mentira no cuentan, pues la palabra tiene siempre existencia en cuanto tal. -Por eso hay en la Saga-Fuga tanto mentiroso y tantas versiones distintas de una misma historia-. Los ejemplos son innumerables (p. 431): "no era él quien despreciaba a Julia (...) sino las palabras mismas, capaces por sí solas de injusticia: las palabras, de envés cargado de impiedad, inocentes y terribles, caritativas y criminales según donde estuvieran los acentos".

Un J.B. le dice a otro en su alucinante viaje a través de varias encarnaciones (p. 451): "Una vez dentro, para pasar de una esferita a otra, basta con una metonimia por contigüidad". Cuando Bastida duda de si mantiene aún el carácter obispal, se tranquiliza al recordar que el obispo está aún más allá de las Islas (p. 508) "Si bien el meollo residiese en el sentido que se diese a la palabra -resurrección- si ontológicamente literal o aparentemente metafórico". A mayor abundamiento sigue una digresión sobre la palabra, relacionándola con el invento de la lengua particular de Bastida (p. 508) "un sistema de palabras que sirviese para expresar lo que las cosas son y no son al mismo tiempo".

Barallobre le dice a Clotilde (p. 511): "Descubrí cómo podías caer en tu propia trampa: todo era cosa de palabras y yo sabía utilizarlas". Y Jacobo Balseyro (p. 537) "¿Por qué mis palabras, o esas palabras que uso como mías, pueden obrar maravillas? (...) ¿O es que ya ha olvidado la virtud de la palabra? (...) Pues os lo diré sencillamente: Porque la palabra es

la clave de la Ley, es la Ley misma. La crea y la supone...". Frase de regusto bíblico y cabalístico.

El juego de Torrente queda al descubierto de forma muy clara en el asesinato de Clotilde. El narrador interviene cambiando el desenlace (p. 561): "Ya está hecho ¿no?". "Ya está hecho, pero podemos deshacerlo. Yo, al menos, lo puedo". "Ya me dirás cómo". "Nada más fácil. Consiste solamente en tachar y sustituir. Tachando y sustituyendo se enmiendan los errores".

(Este procedimiento lo vuelve a utilizar de forma mucho más reiterada en Fragmentos de Apocalipsis). Queda, pues, bien patente que los personajes y la historia no tienen otra consistencia que la lingüística. Por tanto, todas las técnicas de la verosimilitud son trampas que nos llevan a enfrentarnos con la entidad exclusivamente literaria de la obra.

En El Quijote como juego³³, libro clave para comprender a Torrente, éste dice: "Real es todo lo que existe, este hombre, aquel río, la revolución francesa, el logaritmo de pi, una metáfora, una utopía -a condición de que cada uno de ellos sea colocado en la esfera de realidad que le corresponde".

Resulta también muy interesante la nota que se inserta sobre Jacobson y su concepto de la novela como metonimia frente a la idea de Torrente, que la ve más bien como metáfora (p. 80).

33. Torrente Ballester, G., El Quijote como juego, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 41.

"Pensé durante mucho tiempo que la "realidad suficiente" se obtenía entendiendo antes las notas esenciales del objeto y expresándolo luego en palabras. Hoy no lo creo así: estoy persuadido de que las condiciones internas del juego verbal completo bastan por sí solas para causar esa impresión de realidad que se apetece". (Esto coincide con lo que dice M. Peñuelas³⁴: "La metáfora aparece más como un acercamiento o intento de acercamiento a la realidad que como alejamiento de ella").

Al hablar de Cervantes afirma: "Él no juega con realidades, sino con palabras" (p. 74).

Refiriéndose a la importancia del nombre (p. 56): "... el 'cambio de nombre' implica un cambio de cualidades, un cambio incluso esencial ;la virtud mágica de la palabra!". Esto se refleja en la Saga-Fuga. Para soslayar el problema del incesto, Clotilde dice a Jacinto (p. 511): "Si me llamas Cuqui y yo te llamo Cuco, ya no somos hermanos". (Justo al revés de Shakespeare³⁵. "Lo que llamamos rosa..."). El Vate reflexiona sobre el que llamarse Joaquín ha condicionado su destino (p. 499).

Escuela de Mandarines

Es, como ya hemos dicho, una parábola y, por lo tanto, adquiere automáticamente, en cuanto tal, un

34. Peñuelas, M., Mito, literatura y realidad, Madrid, Gredos, 1965, p. 134.

35. Shakespeare, W., Romeo y Julieta, acto II, escena 2ª.

carácter estrictamente literario -o aún mejor lingüístico- que la separa y diferencia claramente de la realidad. Se emplean, además, varias técnicas para "desrealizar" el contenido de la novela, como la hipérbole, la indeterminación espacio-temporal y todos aquellos recursos que van encaminados a hacer de Feliz Gobernación un mundo autónomo con sus propias leyes, filosofía, historia, literatura, etc. (Esto se estudiará con detalle más adelante).

Por supuesto, también en esta obra se concede gran protagonismo a la palabra. Así, se dice con innegable regusto evangélico (p. 309): "El vendedor de epitafios recogió mis palabras y las distribuyó entre las mujeres para su aprendizaje." Y en el capítulo 3 se afirma que según el Memorión, por ser el lenguaje más extenso que el hombre, decimos con él más de lo que sabemos. "Decimos lo que sabemos, pero no sabemos todo lo que decimos" (p. 308). Esto es importante, porque es, quizá, la explicación del misterio de la obra literaria, que efectivamente trasciende a menudo las intenciones del autor. La palabra es, pues, un instrumento peligroso, un arma de doble filo, "... y quien vive de coger la palabra, también muere cogido entre palabras" (p. 409). Igualmente se relaciona con esto lo que se dice en el capítulo 50, "Reflexiones sobre el arte": la misión del arte será crear la utopía y contagiarnos de ella, y además todo arte es lírico (p. 504), "lo existente, concebido como arracional, es lírico". De ahí que el arte reviva incesantemente los temas del amor, la vida y la muerte. No olvidemos que la poesía es arte preferente en la obra.

También el nombre adquiere aquí especial relieve: los nombres y apodos de los personajes son muy significativos, así como los cambios de nombre. Un ejemplo claro está en el capítulo 68, "El nombre de Azenaia". Va vinculado también con la idea de la fama, sobre la que se insiste en el capítulo 59, "La fama de Azenaia". Es evidente que el nombre de alguna forma hace al hombre, está estrechamente vinculado a sus características de forma que un cambio vital profundo se corresponde con un cambio de nombre, idea por otro lado de antigua riagambre: Simón-Pedro, Pablo-Saulo, Rodaja-Vidriera-Rueda, Quijano-Quijote, y aquí hay muchos personajes que cambian de nombre, sobre todo el protagonista, que recibirá entre otros los de Eremita, Enamorado de Azenaia y Vejez.

El tirano de Taormina

Resulta tan explícita como la Saga-Fuga. No solamente la historia que cuenta está situada en el nivel de lo mítico y lo fantástico -el inmortal Schiavón, su ascendencia mitológica, etc., sino que el tirano y el cronista, en sus conversaciones, tocan repetidas veces el tema de la realidad y la ficción y el poder de la imaginación y de la palabra:

"La verdad, querido Arnaldo, es lo que satisface a uno..." (p. 14). "Las historias más seductoras que jamás haya leído son las Metamorfosis del Nasón: pura y encantadora mentira tras mentira..." (p. 17).

"¿Comprendes, Schiavón, la primacía de lo mitológico sobre lo filosófico?" (p. 19).

"-He aprendido mucho de ti a lo largo de esta historia.

-Sí, yo también.

-Por ejemplo, que uno puede llegar a alcanzar absolutamente lo que quiere.

-Cuestión de imaginación.

-Esa fuerza inmensa, ubicua y poderosa, fuerza que me da coraje y valor ante la muerte.

-Mejor para ti.

-Lo imaginativo es la quinta dimensión. Las religiones crearon mundos maravillosos para después de la muerte... Es la mejor fórmula para enfrentarse a ella con entereza" (p. 194).

Sobre el tema específico de la palabra y el nombre, los ejemplos son muy abundantes (p. 13): "-¿Cuál es tu nombre juglar? -Mi nombre es Arnaldo de Montferrat... y no soy un juglar sino un goliardo. -¿Será por nombres? Juglar, trovador, goliardo... A mí me llaman tirano y no me enfado". Y al final de la conversación: "-Pero, ¿es que nos vamos a pasar la vida discutiendo por palabras?". Que es exactamente lo que ocurre. Uno y otro se muestran bastante puntillosos en lo terminológico y repetidas veces muestran su interés por la exactitud de las palabras, así como por los distintos problemas que se presentan en el proceso creador. Lo mismo sucede con el narrador.

Así, al ir elaborando su historia (p. 18), "Arnaldo de Montferrat iba descubriendo -redescubriendo, mejor- un mundo abierto absolutamente a todo -tanto lo que ocurrió como lo que pudo haber ocurrido-, un

mundo que aceptaba la imposibilidad dentro de sus márgenes, un mundo en que lo poético tenía cabida sin menosprecio, un mundo en el que las cosas sucedían a despecho del bien y del mal, un mundo en el que el hombre podía sentirse libre". Y éste es evidentemente el mundo de la ficción literaria, es decir, de la palabra. Como se dice después (p. 44): "-Vida es verbo. -Vida es sustantivo..., que tiene género y número pero carece de tiempo". Y también (p. 61) "intuyó Arnaldo que -tal vez- todo era fruto de su imaginación, que -quizá- todo lo humano había nacido de la mentira embellecida, que -muy posiblemente- toda creación del hombre no era más que una mascarada de palabras eufónicas"... (p. 78) "Quizás la razón de que ambos existieran se basaba en ese vagabundeo lúdico del lenguaje". Ya antes se ha insistido en la idea de lo lúdico (p. 65): "... pensó que la única razón para interpretar el mundo era la 'ratio ludens'". Todo esto se relaciona con El Quijote como juego y con el culturalismo en general, que es muy lúdico.

Hablando de Leonora se dice que Schiavón estaba preocupado porque (p. 86) "quizá Arnaldo estaba arrepentido de haberle creado tal exquisitez". (p. 89) "Se hará todo según tu palabra" (alusión al evangelio).

Como vemos, Arnaldo, en su papel de cronista, crea la realidad e influye en ella. Por ejemplo, Schiavón sospecha que Arnaldo pueda ser culpable del cambio de Leonora. Esto se relaciona también con la confusión realidad-ficción. Lo mismo ocurre con el tema de Lady Godiva (p. 112). "La acción inmediata, sin embargo,

fue la creación de Lady Godiva, la más evidente figura inventada de toda esta historia".

Las alusiones a la confusión de la realidad con el texto literario y con la palabra son numerosísimas (p. 114): "Todo es texto, amigo, el mismo texto". (p. 119) "Te emborrachas con palabras". El propio Raúl Ruiz³⁶ dice en "El discurso inacabado", Quimera, noviembre del 83: "Pero si Dios ha muerto -como es sabido- y el hombre también -según se dice-, sólo queda la Nada más absoluta, más majestuosa, sólo nos queda la Palabra".

Todo este proceso llega a su culminación al final de la novela (p. 179): "-Yo suponía un poder de protagonismo, un poder paradójicamente temporal... Pero tu poder, Arnaldo, es el de la palabra, el del verbo, el eterno... Tú estabas por encima de mí y de Sixto. Tú has sido el demiurgo, el hombre capaz de crear y mantener y destruir un mundo". Dice Arnaldo (p. 133): "-Siempre culpáis de todo a lo que está fuera de vosotros... Dios, Diablo, Destino... Yo no soy nada de eso, yo no te dejo ni te quito nada, yo -tal vez- te haya creado; pero sabes perfectamente que los hijos se revelan contra los padres, los hombres contra Dios... Tú has andado muchas veces por veredas que ni siquiera yo pensaba, has vivido junto a mí, no por mí". Palabras fundamentales que conectan con el problema del existencialismo (Augusto Pérez)³⁷ y coinciden con Torrente (asesinato de Clotilde) y Espinosa (las pala-

36. Ruiz, R., "El discurso inacabado", Quimera, nº 33 (Nov. 1983).

37. Unamuno, M., Niebla, 1914.

bras dicen más de lo que pretendemos). En las últimas páginas de la novela, Arnaldo hace interesantes reflexiones sobre su propia esencia y misión (p. 189): "... He vivido a través de una historia que yo mismo iba narrando, pero que, en ocasiones, dominaba, me hacía actuar, decir, contar, lo que nunca hubiese dicho, hecho o contado" y de nuevo coincidiendo con el existencialismo (p. 190): "... No hay una vida perfecta... Tal vez la perfección sea la muerte...".

Cuando Arnaldo muere al final, Taormina desaparece con él. Así la confusión de planos se hace total: de un lado, Taormina y su historia existen por él; de otro, son independientes, ya que pueden causar su muerte.

Además de estas reflexiones explícitas, ya hemos visto cómo el triple enfoque narrativo de la novela contribuye también al juego realidad-ficción y al mismo tiempo nos coloca de lleno ante lo imposible, pues los planos que representan lo "real" dentro de la novela, es decir, el del narrador y las conversaciones, conservan del mismo modo la dimensión mítica y anacrónica y, a mayor abundamiento, en el nivel del diálogo están todas las claves que acabamos de citar.

CONCLUSIONES

En resumidas cuentas, para todos estos autores no hay realidad en el sentido normal de la palabra. Todos ellos nos introducen en un mundo fantástico e increíble, precisamente para dejar patente que la única

realidad, o mejor dicho, la "realidad suficiente" -en terminología de Torrente- en sus novelas está en el mero hecho de su existencia lingüística. Es bien cierto que hace ya tiempo que los escritores han dejado de someterse al concepto de mimesis y han proclamado su independencia basada en el poder creador de la palabra. Pero lo que diferencia a estos autores es que esta idea forma parte importante de la obra. Sus historias son increíbles para que nunca puedan confundirse con la realidad, para dejar bien claro su carácter literario y, por lo tanto, cultural. Aparte de esto, como hemos visto, algunos lo corroborarán directamente introduciendo reflexiones sobre el tema dentro de la obra literaria y otros lo harán de forma más sutil.

Recopilando un poco lo dicho hasta ahora, tenemos que la novela culturalista se aleja de la realidad por un doble camino -toma como materia prima una elaboración ya cultural de la realidad y además se sitúa en el mundo de lo maravilloso, o al menos de lo inverosímil, para dejar patente la separación literatura-realidad-, aunque esto no quiere decir que sea exactamente novela de evasión, como más adelante veremos; y además su utilización de las nuevas técnicas es relativamente parca y subsidiaria del recurso fundamental: el culturalismo en sus diversas manifestaciones.

II

INTENTOS DE CLASIFICACION DE LA NOVELA ESPAÑOLA

II. INTENTOS DE CLASIFICACION DE LA NOVELA ESPAÑOLA

La crítica actual nos ofrece continuamente nuevos ensayos de clasificación de la novela dentro de la novela. Esto se explica, de un lado, por motivos prácticos, ya que es muy difícil hablar de una novela sin encasillarla en un tipo -o tipos- determinado; existe una necesidad de relacionar para comprender. De otro lado, estas clasificaciones no se toman hoy día como compartimentos tajantemente cerrados, sino como meras indicaciones que sirven para aclararnos un poco en la densa selva de la crítica literaria.

Así es como debemos entender la novela culturalista. Es una orientación sobre ciertas características que podemos esperar de una obra, no una división rígida, al estilo de la vieja tríada épica-lírica-dramática.

Al acudir a los libros especializados, nos encontramos con clasificaciones de todo tipo y para todos los gustos. Dejando aparte trabajos más generales, como el de Edwin Muir¹ -Dramatic Novel, Novel of Character, Chronicle Novel- que afectan más bien a la estructura y moviéndonos en campos más concretos, vemos que los principales autores hablan del "bildungsroman", de la novela de "quest" (N. Frye)², de la novela mítica, in-

1. Baquero Goyanes, M., Estructuras de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1970, p. 63-4.

2. Baquero Goyanes, M., Estructuras de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1970, p. 32.

telectual, amorosa, humorística, histórica, de aventuras, de ciencia-ficción... la lista sería interminable, pero la novela culturalista no aparece en ella*.

Si nos centramos en España, y en los estudios que sobre la novela posterior a nuestra guerra civil se han realizado, el panorama se nos presenta bastante confuso:

Andrés Amorós³, en su Introducción a la novela española contemporánea, al hablar de los géneros, afirma que no pretende tratar todos los que existen sino elegir "tan sólo algunos que son típicos de la novela de nuestro siglo y pueden decirnos directamente algo sobre ella". Y pasa a estudiar la novela psicológica, la simbólica, católica, policíaca, poética, intelectual, de humor, el vitalismo norteamericano, el vitalismo sexual... Sin embargo, no alude para nada al culturalismo, si bien es evidente que, sin decirlo, lo incluye dentro de la intelectual.

En la década de los 60, la crítica se encuentra inmersa en la obsesión por la ya declinante novela social y las "nuevas técnicas" propugnadas por la influencia de las narrativas francesa e hispanoamericana. En los 70, el panorama novelístico español está cambiando rápidamente y la crítica recoge el desafío lo mejor que puede.

* Para una lista más completa de las obras consultadas sobre este tema, ver el apartado de bibliografía técnica.

3. Amorós, A., Introducción a la novela española contemporánea, Madrid, Cátedra, 1979, p. 109.

Santos Sanz Villanueva⁴, en Tendencias de la novela española actual (1950 a 1970), clasifica nuestra novela del siguiente modo: Realismo de grupos, Behaviorismo, Realismo simbólico, Realismo mágico, Realismo irónico, Alienación y Superación del Realismo social. Aunque este autor escribe aún en una época anterior al auge culturalista, la obsesión realista es bastante evidente todavía. El criterio de Martínez Cachero es meramente de consignar datos. Hace una historia sin clasificación seria, guiándose únicamente por la cronología⁵.

Gonzalo Sobejano⁶, en la edición de 1975 de su Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido), amplía su clasificación de la edición de 1970. A la novela social y existencial añade la estructural y señala que hay que tener en cuenta tres aspectos: "el relieve de la estructura formal (disposición de las partes en una figura que se presenta como nueva), la indagación de la estructura de la conciencia personal (habitualmente del protagonista) y la exploración de la estructura del contexto social. Novela estructural quiere decir, por tanto, que la estructura está, en este tipo de novelas, más acentuada, formal y semánticamente, que cualquier otro elemento."

-
4. Sanz Villanueva, S., Tendencias de la novela española actual (1950 a 1970), Madrid, Cuadernos, 1972, pp. 55-6.
 5. Martínez Cachero, J.M., Historia de la novela española entre 1936 y 1970, Madrid, Castalia, 1973.
 6. Sobejano, G., Novela española de nuestro tiempo, Madrid, Prensa Española, 1975.

A partir de 1965, Pedro Correa⁷ destaca las siguientes corrientes: Novelistas experimentales, éticos, simbólicos o idealistas, realismo mágico o fantástico y humoristas.

Gonzalo Sobejano, en su artículo "Ante la novela de los años 70" publicado en Insula, nos. 396-97, señala como rasgos determinantes de un nuevo tipo de novela: la memoria en forma preferentemente dialogada, la autocrítica de la escritura y la fantasía. Aunque no hace referencia a ninguna de las obras que estudiaremos (cita solamente Fragmentos de Apocalipsis de Torrente Ballester) estas características, sobre todo las dos últimas, aparecen claramente en ellas.

En 1980, Manuel Durán⁸ publica en ANEC un artículo titulado "Así que pasen diez años. La novela española de los 70", en el que afirma que "pasa a ocupar el centro de la escena lo que Gonzalo Sobejano ha llamado "novela de la contraola" y otros han definido como "novela del realismo dialéctico" o "nueva novela". Es un tipo de novela generado por Martín Santos, propulsado por Juan Goytisolo y consagrado de forma muy peculiar por Juan Benet".

Domingo Ynduráin⁹ dice al referirse a los últimos

7. Citado por Yerro Villanueva, F., Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual. Universidad de Navarra, 1977 p. 20.

8. Durán, M., "Así que pasen diez años. La novela española actual" ANEC, 1980.

9. Ynduráin, D., Epoca contemporánea 1939-80, vol. VIII de la "Historia y crítica de la literatura española" dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1981.

años de la narrativa (a partir del 62): "En cierto modo, la dicotomía realismo/experimentalismo resulta insuficiente, lo que obliga a organizar el material de otra manera. Para ello hay tres criterios fundamentales: uno, el más sencillo, consiste en tomar como guía los nombres más conocidos y seguir la evolución de cada uno de ellos, cosa que hace Soldevila (1980). Otro procedimiento es clasificar las novelas por su temática o por su forma (o combinar los dos principios) como Marco (1972) y Sobejano (1975); el tercero, quizás el más esclarecedor, se basa en la fecha de publicación de las obras y, al mismo tiempo, en la edad de los autores, y es el que sigue Basanta (1979). Esta variedad de criterios indica que las cosas han cambiado y que la realidad no se deja organizar tan fácilmente (...). Ante esta situación, los críticos opinan que el panorama de la novela de los años 70 es confuso y difícil". Como vemos, coincide con nuestra opinión, para terminar dividiendo la novela última en dos grupos: la generación de los mayores y el de los que empiezan a escribir en la década de los 60.

Angel Basanta, en Literatura de la postguerra: La narrativa (Madrid, Cincel, 1981), divide la novela así:

I: La inmediata posguerra (años 40). De Pascual Duarte a La Colmena.

II: La renovación de la novela (años 50). de La Colmena a Tiempo de silencio. Aquí hace un apartado, la novela imaginativa y fantástica, en el que incluye a Cunqueiro.

III: La experimentación narrativa (años 60). De Tiempo de silencio a La Saga-Fuga de J.B. Aquí se incluye Un hombre que se parecía a Orestes, dentro de la novela metafísica e intelectual.

IV: La novela de los años 70. De La Saga-Fuga de J.B. en adelante.

El criterio no es meramente cronológico, como dice Ynduráin.

Parece, pues, bastante claro el confusionismo de la crítica y la ausencia de alusiones a una posible novela culturalista.

¿Quiere esto decir que nadie ha visto hasta ahora la existencia de este tipo de novela? Creo que no se trata precisamente de eso. Se ha visto el culturalismo, pero como una característica más, no definitiva y además muchas veces confundida con el intelectualismo. Precisamente uno de los fines de esta tesis es el delimitar algo más exactamente todos estos conceptos. Pero es menester avanzar con lentitud, ya que el camino se presenta difícil. Hasta ahora hemos visto que en general los críticos no contemplan la existencia de una novela culturalista. Pero, entonces, ¿cómo califican a las novelas que nos ocupan?

Hay que decir que esto se hace en general de forma algo confusa. Se adscriben a uno u otro género y frecuentemente son presentadas como "casos aislados" sin ver la relación que existe entre ellas -lo cual es grave si se tiene en cuenta que una de las principales tareas de la crítica es precisamente relacionar-.

Tomaremos algunos ejemplos. Así, La Saga-Fuga de J.B. es calificada por Julio Manegat de novela mítica y metafísica¹⁰, por Carmen Martín Gaité de novela de magia¹¹; Robert C. Spires la considera una mezcla de "romance" y "low mimetic"¹² siguiendo a N. Frye, lo cual equivale a incluirla, de forma más complicada terminológicamente, en el mundo de lo fantástico; Dionisio Ridruejo hace hincapié en el humorismo¹³. Pedro Gimferrer en el aspecto lúdico¹⁴, Alicia Giménez habla de novela laberíntica...¹⁵. Angel Basanta¹⁶ se refiere a la erudición, a veces culta, a veces falsa, poniendo así el dedo en la llaga, pero sin dar a estos aspectos la importancia capital que merecen, y la califica de novela experimental. Aranguren¹⁷, lúcido como siempre, en sus "Estudios literarios" alude a Torrente como novelista de ideas y culturalista -¡milagro!- y es más, se atreve a relacionar la Saga-Fuga con Escuela de Mandarines. Joaquín Marco, en Novela española actual¹⁸, señala el parentesco con la novela de caballerías, así como el carácter culturalista del autor, en lo que coincide con Aranguren. Martínez Cachero¹⁹, en esta

10. Manegat, J., "La Saga-Fuga de J.B.", Noticiero Universal, Barcelona (3-I-1973).
11. Martín Gaité, C., "La Saga-Fuga de J.B." en Novelistas españoles de posguerra, Madrid, Taurus, 1976, p. 237.
12. Spires, R.C., La novela española de posguerra, Madrid, Cupsa, 1978, p. 305.
13. Ridruejo, D., "Gonzalo Torrente Ballester busca y encuentra", Destino, n.º. 1820 (19-VIII-72).
14. Gimferrer, P., "Otras inquisiciones: la Saga-Fuga de J.B.", Destino, n.º. 1817 (29-VII-72).
15. Giménez, A., Torrente Ballester, Barcelona, Barcanova, 1981, p. 72.
16. Basanta, A., Literatura de la postguerra: La narrativa, Madrid, Cincel, 1981, pp. 83-84.
17. Aranguren, J.L., Estudios literarios, Madrid, GRedos, 1976, pp. 279-281.
18. Marco, J., Novela española actual, Madrid, Cátedra, 1977, p.66
19. Martínez Cachero, J.M., Novela española actual, Madrid, Cátedra, 1977, p. 116.

misma obra, insiste en que la novela de Torrente Ballester es en general intelectual, y el mundo de la cultura pesa mucho en ella. Gonzalo Sobejano²⁰ la incluye en la novela estructural y Manuel Durán²¹ indica que la Saga-Fuga es en realidad una parodia de este tipo de novela. También se refiere a ella como novela intelectual, cargada de alusiones cultas.

Cunqueiro es, junto con Torrente, el autor más estudiado por la crítica, dentro del grupo que nos ocupa. Su caso es diferente al de éste, pues si bien la Saga-Fuga marca el comienzo de una nueva etapa (sin querer con esto decir que no sea coherente con la obra anterior) dentro de la producción de su autor; la novelística, y en general todo el trabajo literario de Cunqueiro, presentan una gran homogeneidad que hace que muchas veces las opiniones sobre sus obras sean intercambiables.

Podemos apreciar claramente una evolución de la crítica en sus observaciones sobre A. Cunqueiro. En los años 50-60, bajo el reinado de la novela social, se le acusa con frecuencia de evasivo, escapista y cosas aún más nefandas. Con el paso del tiempo, al abrirse la sociedad española, y con ella su literatura, a la imaginación y a la cultura, este autor que era el principio un "raro" se ve por fin reconocido y comprendido -y no es el único, evidentemente-. La concesión del Premio Nadal, en 1968, a Un hombre que se parecía a

20. Sobejano, G., Novela española de nuestro tiempo, Madrid, Prensa Española, 1975.

21. Durán, M., "Así que pasen diez años: La novela española de los 70", ANEC, vol. 5, 1980.

Orestes manifiesta a las claras este cambio de rumbo.

Desde críticas como la de Fernando Quiñones²², que en el 56 dice de El caballero, la muerte y el diablo: "(...) el inconveniente (...) es que estos tiempos literarios no van con las fantasmagorías (...) He aquí, sin embargo, a este noble oficiante de una literatura muerta, de una literatura gótica, pero con trama de cargazón barroca, por desgracia llamada a recoger", o la de José Domingo²³, que en su libro La novela española del siglo XX afirma: "Su obra no roza siquiera ninguno de los problemas que afectan a la novela contemporánea; ni compromiso, ni angustia existencial, ni objetivismo, etc. (...) Divertimento en suma del narrador, que arrastra a sus lectores en una única aspiración: embelesar, embaucar, divertir, evadir de la realidad con la mágica de la materia poética" hasta estudios como el de Martínez Torrón²⁴, Soldevila Durante²⁵, Buckley²⁶, etc. va un abismo. Pero todos coinciden con relacionarlo de un modo u otro con lo fantástico y lo mítico (lo que es innegable) y en verlo como una figura aislada dentro del panorama de las letras españolas. Únicamente se encuentran nexos de unión en-

-
22. Quiñones, E., "Reseña de El Caballero, la Muerte y el Diablo", Papeles de Son Armadans, nº 4 (VII-1956).
23. Domingo, J., La novela española del siglo XX, Madrid, Lábor, 1973, vol. 2, p. 37.
24. Martínez Torrón, D., La fantasía lúdica de Alvaro Curqueiro, La Coruña, Ed. do Castro, 1980.
25. Soldevila, Durante, I., La novela desde 1936, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 144-147.
26. Buckley, R., Raíces tradicionales de la novela contemporánea española, Barcelona, Península, 1982.

tre su obra y la de Joan Perucho, y ambos han suscitado críticas muy similares. En este sentido, resulta interesante citar la opinión de Soldevila Durante²⁷, ya que establece una relación entre Perucho, Cunqueiro y Torrente al decir que el catalán "parte de presupuestos semejantes a los que habían llevado a Torrente Balles-ter a escribir sus historias para eruditos o a Cunqueiro a sus mistificaciones y fabulaciones". También Azancot²⁸ le llama escritor insólito y hace notar su capacidad fabuladora. En sus "Notas sobre literatura fantástica", Margarita Smerdou Altolaquirre²⁹ incluye a Cunqueiro y Perucho. Joan Fuster³⁰ dice de este último que es "un narrador que procede del mundo de la poesía y que no acaba de salirse de él". Refiriéndose a Les Històries naturals, la define como novela más trabajada y sofisticada que sus obras anteriores y "con un irónico fondo erudito".

Sobre Escuela de Mandarines encontramos referencias como la de Rafael Conte³¹, que la encuentra escrita fuera del tiempo y de las modas y desconectada de tendencias, aunque termine afirmando: "Es, pues, una novela intelectual, deliberadamente anacrónica en sus signos externos (...) una parodia de la cultura oficial"; o la de Eugenio R. de la Mota³² que dice: "No

27. Soldevila Durante, I., op. cit., p. 198.

28. Azancot, L., "Reseña de Historias secretas de balnearios", Estafeta Literaria, nº. 504 (15-XI-1972).

29. Smerdou Altolaquirre, M., "Notas sobre literatura fantástica", Estafeta Literaria, nº. 555 (1-I-1975).

30. Fuster, J., Literatura catalana contemporánea, Madrid, Editora Nacional, 1975, p. 327.

31. Conte, R., "La tentación de la totalidad: Escuela de Mandarines y Agata ojo de gato", Insula, nº 341 (1975).

32. Rodríguez de la Mota, E., "Reseña de Escuela de Mandarines", Estafeta Literaria, nº. 562 (15-IV-75).

hay lugar en este caso para los encasillamientos ni las etiquetas. Quien quiera poseer una idea mínimamente fiel de su real dimensión habrá de leer el libro, operación tan prolongada como gozosa". Angel Basanta³³ habla de "obra de profundas connotaciones míticas y escrita en una forma clásica". Cecilio Alonso³⁴: "es un texto abierto y sugestivo que no trataremos de encasillar: libro de humor, novela, discurso de filosofía itinerante, fantasía autobiográfica fuertemente objetivada, fábula política, tertulia de amigos en clave, parodia literaria... y aún más".

De Raúl Ruiz la crítica se ha ocupado hasta el presente bastante poco. Con todo, Sanz Villanueva³⁵ señala el alarde culturalista de que hace gala este autor y Angel Basanta lo incluye en la que él llama "generación del 68"³⁶ junto con Espinosa.

En resumen, las novelas que nos ocupan no han sido todavía claramente clasificadas ni relacionadas entre sí. Es evidente que tienen conexiones con diferentes tipos de novela, y éstos a su vez se relacionan, de una forma más o menos directa, con el culturalismo. En el punto siguiente hablaremos de todo esto, intentando establecer puntos en común y diferencias, con el fin de aclarar conceptos.

33. Basanta, A., op. cit., p. 94.

34. Alonso, C., "Miguel Espinosa: Escuela de Mandarines", Camp de l'Arpa, nº. 16 (Enero 1975).

35. Sanz Villanueva, S., "Raúl Ruiz: estética de la abundancia", La Gaceta del Libro, nº 18 (1ª quincena Marzo 1985).

36. Basanta, A., op. cit., p. 95.

III

**PRINCIPALES TIPOS DE NOVELA RELACIONADOS
CON EL CULTURALISMO**

III. PRINCIPALES TIPOS DE NOVELA RELACIONADOS CON EL CULTURALISMO

-Novela intelectual: Andrés Amorós¹ la define como portadora de toda clase de ideas y la saluda como "uno de los inventos más ambiciosos e interesantes del siglo XX" -esta afirmación resulta discutible, pues sin duda se dan novelas de este tipo con anterioridad, aunque desde luego sea un género característico del presente siglo.

Considera dentro del grupo el bildungsroman, que relaciona con la novela de búsqueda (The quest de N. Frye) al igual que Baquero Goyanes², y pone como máximo ejemplo en nuestro país a Pérez de Ayala. Frye³ habla de que históricamente este tipo de novela se puede considerar como una continuación de la sátira menipea, los diálogos de los muertos o los renacentistas. En este sentido, las novelas de Baroja pueden considerarse un ejemplo perfecto.

Amorós⁴ señala dos peligros fundamentales: el aburrimiento del lector y la deshumanización abstracta -esto último ya lo vio Ortega⁵, no en vano en los años 20 florece este tipo de novela-. Dice también que es

1. Amorós, A., Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Catedra, 1979, p. 139.
2. Baquero Goyanes, M., Estructuras de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1970, p. 32.
3. Frye, N., Anatomy of Criticism, New York, Atheneum, 1966, pp. 310.
4. Amorós, A., op. cit., p. 137.
5. Ortega y Gasset, J., Ideas sobre la novela, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

preciso no encerrarse en un concepto demasiado estrecho de lo intelectual. No es necesario que la novela discuta problemas muy elevados. Lo fundamental es que la visión del mundo que nos dé sea amplia, inteligente, sabia, compleja y, como consecuencia casi inevitable de todo ello, irónica ante muchas pequeñeces de nuestra vida.

Lo malo, o lo bueno, es que en esta definición encajan prácticamente todas las novelas importantes que se han escrito desde que el mundo es mundo. En efecto, en un sentido amplio de la palabra, se puede decir que hoy día es muy difícil escribir una novela que no sea intelectual -sobre todo, ahora que se ha pasado la moda "social"- . Pero concretando un poco más, consideraremos novela intelectual aquella en la que la discusión de problemas políticos, filosóficos y culturales forma una parte fundamental de ella ya sea a través de las conversaciones de los personajes, como en Huxley o Baroja, ya sea a través de la actitud del autor, como en el caso de Pérez de Ayala -en cierto modo, sus novelas podrían calificarse de tesis, aunque por no embrollar más la selva terminológica, la novela de tesis la consideraremos una variante de la intelectual-.

Resumiendo, y como dice Alborg⁶, "en la novela intelectual la acción no es sino un pretexto para engarzar su mundo ideológico".

6. Alborg, J.L., La hora actual de la novela española, Madrid, Taurus, 1954, pp. 66-67.

-Novela filosófica: Julián Marías⁷ clasifica la novela que evoluciona paralelamente a la filosofía en tres etapas: 1ª sin partir de una filosofía previa se siente la necesidad de hacer de la novela una nueva fórmula de conocimiento (Dostoyevsky, Proust, etc.); 2ª representada por Unamuno, para quien reclama el título de creador de la novela existencial, y 3ª la novela como complemento o instrumento auxiliar de una filosofía, o como un método parafilosófico (Sartre, Camus, etc.).

Vintila Horia⁸ en Presencia del mito habla de la novela de conocimiento o gnoseológica "cuya tarea consiste en ilustrar los temas de la filosofía, en trasplantarlos al terreno literario, siendo una técnica simbólica del conocer, como la poesía o la tragedia".

Sherman H. Eoff⁹ en El pensamiento moderno y la novela española dice que la novela moderna es filosófica, pero sus raíces están ya en el XIX. Define lo filosófico como síntesis entre las derivaciones de la ciencia y el irreprimible sentido religioso del hombre.

La novela existencial, que es como vemos un caso particular de la filosófica, tiene capital importancia en España, tanto antes de la guerra (generación del 98) como después. Así, Sobejano¹⁰, en Novela española

7. Citado por Roberts, G., Temas existenciales en la novela española de posguerra, Madrid, Gredos, 1973, p. 8.
8. Horia, V., "Valorización filosófica de la novela", en Presencia del mito, Madrid, Escelicer, 1956.
9. Eoff, S.H., El pensamiento moderno y la novela española, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 9.
10. Sobejano, G., Novela española de nuestro tiempo, Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 176-7.

de nuestro tiempo, establece como un grupo de peso dentro de la novela española actual el de los novelistas existenciales conflictivos -entre los que coloca por cierto al Torrente de Los gozos y las sombras y a los que define como "aquellos cuya problemática primordial viene a ser la incertidumbre, la urgencia de decidirse, la pugna entre ideal y conducta, el choque de unas conciencias con otras, el desgarramiento de la propia conciencia individual".

Gemma Roberts¹¹, en Temas existenciales en la novela española de posguerra, afirma que el existencialismo español no es rigurosamente filosófico. Por su parte, Manuel García Viñó¹² se refiere a la novela metafísica o de conocimiento que parece coincidir más o menos con la existencial, aunque no enuncie claramente en ningún momento las condiciones que debe cumplir este tipo de novela.

Con la novela intelectual y todas las más estrechamente relacionadas con ella (filosófica y existencial) la novela culturalista tiene evidentemente muchas cosas en común: sus personajes dialogan sobre los grandes problemas que nos abruman, se construyen utopías y teorías filosóficas, se reflexiona sobre la condición humana, pero... todo esto en un mundo literario alejado de la realidad. Cualquiera puede ver la diferencia y al mismo tiempo el parecido entre las conversaciones de Andrés Hurtado y su tío Iturrioz¹³, por ejemplo, y Schiavón y Arnaldo.

11. Roberts, G., Temas existenciales en la novela española de posguerra, Madrid, Gredos, 1973.

12. García Viñó, M. op. cit., p. 161.

13. Baroja, P., El árbol de la ciencia, 1904.

Aisladas de contexto, las dos son igualmente intelectuales, luego es el contexto lo que las diferencia, realista en una, mítico en otra.

-Novela mito o novela mítica: Estrechamente relacionada con la filosófica, es para Sobejano¹⁴ aquella en la que tras lo que se cuenta hay -en virtud de misteriosos símbolos o alegorías- un constante aludir a algo que subyace profundamente más allá de la superficie de la novela.

Muchos son los críticos que comentan este género. Albérès¹⁵ ve en Joyce el último novelista de la Edad Media precisamente por su dimensión simbólica. Para Michel Butor¹⁶, "todas las grandes obras están necesariamente en comunicación con el contenido de este enorme ensueño, de esta mitología confusa, de este innumerable comercio, pero desempeñan también una función totalmente distinta y absolutamente decisiva: transformar el modo en que vemos y contamos el mundo, y por tanto, transformar el mundo".

Maurice Z. Schroeder¹⁷ piensa que la novela tiende -ya desde Zola y Hardy- a ver la vida humana en términos de mito y leyenda, para así conseguir los efectos que parecían propios de la poesía.

Andrés Amorós¹⁸ dice que, en nuestro siglo, el ele-

14. Sobejano, G., op. cit.

15. Albérès, Metamorfosis de la novela, Madrid, Taurus, 1971, p. 70.

16. Butor, M., Sobre literatura, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 115-116.

17. Citado por Baquero Goyanes, M., Estructuras de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1970, pp. 73-74.

18. Amorós, A., op. cit., p. 118.

mento simbólico es fundamental en muchas novelas importantes. Toda gran novela es algo simbólica de la condición humana, pero hay, además, otro tipo de novelas que poseen una doble proyección: la referencia inmediata a algo concreto y la resonancia oscura, misteriosa (pero real) que despiertan.

En lo que se refiere a la novela mito podemos decir que la culturalista lo es también, pero a su vez posee otras características que la apartan de otras obras que pueden llamarse míticas. Así, el Ulises de Joyce se considera mítica por motivos lo suficientemente tratados ya por la crítica como para referirlos aquí -y utiliza, señalamos de paso, muchas alusiones culturales, como hace a su vez la intelectual, grupo en el que también puede incluirse el Ulises- pero, de nuevo el escollo, su materia prima, su referente, es la realidad. El Ulises se asienta firmemente en el Dublín de principios de siglo -a' igual que ciertas novelas de Baroja lo hacen en Madrid- y el simbolismo mitificador es por tanto de otro tipo.

Novela intelectual, filosófica, mítica... todas buscan, en último término, el sentido de la vida humana. Pero ¿no es ésa una búsqueda inseparable de toda novela?

-Novela fantástica: Al hablar de este género es obligado aludir a la obra de Tzvetan Todorov¹⁹ Introduction à la littérature fantastique. Aun cuando su

19. Todorov, T., Introduction à la littérature fantastique, Paris, Ed. du Seuil, 1970, p. 29.

concepto nos resulta ya bastante estrecho, es interesante recordar que para él la esencia de lo fantástico radica en la duda: "Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel" (...) "La foi absolue comme l'incrédulité total nous mèneraient hors du fantastique, c'est l'hésitation qui lui donne vie".

Distingue lo "fantastique pur" (duda) de lo "merveilleux pur" (que es aceptado sin duda)²⁰. Esta distinción no siempre nos resultará pertinente. De hecho, en la novela actual no es raro ver coexistir los dos enfoques, sin que quede claro cuál es el que predomina. Ya el mismo Todorov señala que lo fantástico es propio del XIX, y que en el XX se da más bien lo maravilloso, pues no hay duda sino adaptación, como en el caso de Kafka; lo extraño es lo normal.

También Irène Bessière²¹ (Le récit fantastique) rebate a Todorov. Para ella, lo fantástico no constituye un género literario: "mais il suppose une logique narrative à la fois formelle et thématique qui (...) reflète, sous l'apparent jeu de l'invention pure, les métamorphoses culturelles de la raison et de l'imaginaire communautaire". Insiste en el ludismo característico del género. "Son ambiguïté, ses incertitudes, de données subconscientes et de l'erotisme, en font une organisation ludique".

Lo fantástico, lo maravilloso, lo imposible son

20. Todorov, T., op. cit., p. 49.

21. Bessière, I., Le récit fantastique, Paris, Larousse, 1974, pp. 10 y 26.

características primordiales de la novela culturalista, pero ya hemos visto que ésta no se queda ahí; va más allá. Concretamente lo fantástico -siguiendo a Todorov²²- necesita el contraste de lo real para ser efectivo, cosa que no ocurre en la novela culturalista. Lo maravilloso puro no precisa el contraste de lo real para ser efectivo, pero tampoco tiene por qué utilizar alusión cultural alguna, y si no, ahí están los cuentos de hadas.

Tampoco lo fantástico precisa de este auxilio cultural, como lo prueban las más famosas novelas pertenecientes al género, que se han clasificado tradicionalmente como subgénero por esa aparente falta de "intelectualismo".

-Realismo mágico: Estrechamente relacionado con lo fantástico, y muy en boga a raíz del famoso "boom" de la narrativa hispanoamericana.

Para Carter²³ el realismo mágico debe cumplir cuatro condiciones:

- 1.- Combinación de realidad y fantasía
- 2.- Deformación del tiempo y del espacio
- 3.- Técnicas para la verosimilitud: índices finales, fuentes, etc.
- 4.- Historia de la historia.

22. Todorov, T., Introduction à la littérature fantastique, Paris, Ed. du Seuil, 1970, p. 35.

23. Carter, Antología del realismo mágico, New York, Odisseus Press, 1970, citado por Sanz Villanueva, S., Tendencias de la novela española actual, Madrid, Cuadernos, 1972, pp. 110-1.

Sanz Villanueva²⁴, siguiendo a Carter, incluye a Cunqueiro dentro del realismo mágico. Sin embargo, la novela hispanoamericana no siempre cumple estas condiciones, y algunas de ellas, como las de García Márquez, parecen pertenecer incuestionablemente a esta tendencia.

Miguel Ángel Asturias²⁵, refiriéndose al realismo mágico de tipo indigenista, afirma: "una realidad mágica se mezcla con la realidad. El indio la pinta con tantos detalles que lo irreal se torna más real que lo real. Por otra parte, el mito de la palabra es extremadamente fuerte; basta pronunciar el nombre de una cosa o una persona para alcanzar la posesión de ella".

García Márquez²⁶ dice de sí mismo: "Yo creo que particularmente en Cien años de soledad soy un escritor realista, porque creo que en América latina todo es posible, todo es real... Vivimos rodeados de esas cosas extraordinarias y fantásticas y los escritores insisten en contarnos unas "realidades" sin ninguna importancia. Yo creo que tenemos que trabajar en la investigación del lenguaje y de formas técnicas de relato, a fin de que toda la fantástica realidad latinoamericana forme parte de nuestros libros". Alejo Carpentier²⁷ declara: "... una noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando, a finales de 1943, tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe (en Haití)... y de conocer la todavía normanda Ciudad del

24. Sanz Villanueva, S., op. cit., pp. 55-56.

25. Morán, F., Novela y semidesarrollo, Madrid, Taurus, 1971, p. 186.

26. Morán, F., op. cit., p. 281.

27. Morán, F., op. cit., p. 284.

Cabo, el Cap Français de la antigua colonia, donde una casa de larguísimos balcones conduce al palacio de la Cantería, habitado antaño por Paulina Bonaparte. Mi encuentro con Paulina Bonaparte allí, tan lejos de Córcega, fue, para mí, una revelación. Vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente".

Fernando Morán²⁸, en Novela y semidesarrollo, dice: "Al revés de los sudamericanos, la cultura española no difiere de la occidental en nada esencial, salvo en las deficiencias al instaurar las consecuencias de la misma llevadas a cabo con menores obstáculos en los países más avanzados técnicamente, y en los aportes no propiamente europeos, semíticos, importantes en la nuestra".

"El realismo fantástico no puede, pues, desempeñar el mismo papel en nuestra novela que en la sudamericana. Pero además, nuestro primitivismo rural no es nada mágico, a diferencia por ejemplo del portugués".

Como vemos, todo esto plantea diversas cuestiones que deben ser discutidas. En primer lugar, parece clara la existencia de dos tipos de realismo mágico, uno con matiz culturalista, y otro sin él. Las condiciones que plantea Carter²⁹ se refieren, pues, exclusivamente al primero de dichos tipos. Lo verdaderamente primordial para que exista realismo mágico es la mezcla de lo real y lo fantástico, que suele conllevar también

28. Morán, F., op. cit., p. 338.

29. Carter, op. cit.

la distorsión espacio-temporal. Las otras condiciones tienen una evidente relación con el culturalismo. Esto explica que no puedan ser aplicadas, por ejemplo, a García Márquez y ni siquiera a Carpentier, que es bastante más erudito.

De otra parte, Fernando Morán, al referirse a las características de nuestro primitivismo rural, olvida casos como los de Galicia y Asturias, en los que hay un claro componente mágico que tiene además reflejo en nuestra literatura desde hace ya tiempo, y no tenemos más que citar a Valle Inclán.

Vemos también que la mayoría de los escritores utilizan habitualmente como sinónimos fantástico, mágico y maravilloso. Nosotros haremos lo mismo, pues no nos parece pertinente hacer sutiles distinciones en este campo.

Al hablar de realismo mágico ya nos referimos a que puede tratarse de un realismo mágico de dos clases, uno culturalista -que respondería a las condiciones de Carter³⁰- y otro no. Falta saber si las novelas que estudiamos encajan absolutamente en la clasificación de Carter: algunas de ellas cumplen todas las condiciones. En otras, se echa de menos un porcentaje apreciable de "realismo": Perucho, Espinosa, Ruiz. Además, Carter no menciona el culturalismo como característica importante, aunque las técnicas de verosimilitud sean también recursos de éste, pero no menciona expresamente otras técnicas culturalistas que se dan en las novelas citadas y forman parte fundamental de ellas.

³⁰. Carter, op. cit.

Así, pues, aunque este tipo puede ser el que más se acerca, resulta también confusionista, pues las novelas que normalmente consideramos más características del realismo mágico no son culturalistas en absoluto, como García Márquez, que además se califica a sí mismo de realista y quiere ser "creído", todo lo contrario de los autores que estudiamos. Algo parecido le ocurre a Carpentier aunque sea más culto. Parte directamente de una realidad: la hispanoamericana.

-Novela policíaca: Aparece asimismo relacionada con el campo de lo maravilloso. Thomas Narcejac³¹ afirma que "la imaginación es una fuerza mágica. La imagen es el 'subjetivo-objetivo'. No hay otra definición de la magia. La imaginación tiende pues por su propio impulso a producir mitos. Y los mitos corrigen en alguna medida lo real".

Distingue entre lo "maravilloso cándido" propio de los cuentos de hadas e incluso de la novela de aventuras, y lo "maravilloso lógico" propio de la novela policíaca: "En efecto, es la lógica la encargada de crear lo maravilloso moderno, porque es ella quien plantea los problemas. Si la imaginación no se apoyara sobre el razonamiento, no dispondría, ni en un grado ínfimo, de la facultad de sorprender".

He aquí que de pronto nos vemos enfrentados con una nueva visión de lo maravilloso aparentemente paradójica, y representada además por un tipo de novela

31. Narcejac, T., La novela criminal, Barcelona, Tusquets, 1982, p. 66.

en tiempos considerada como subgénero pero sobradamente reivindicada en la actualidad.

Así, Wayne C. Booth³² incluye la novela policíaca dentro de las típicas novelas intelectuales y Roger Caillois³³ subraya también el intelectualismo del género en su interesante estudio Le roman policier ou comment l'intelligence se retire du monde pour se consacrer à ses jeux et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci -título revelador y que debemos comentar a posteriori-. Para él, la novela policíaca se acerca cada vez más a la matemática. Tiene por objeto demostrar, no mostrar. Llega a ser un juego de ingenio, un mecanismo intelectual que produce un placer abstracto.

Caillois difiere aparentemente de Narcejac al considerar que en la novela policíaca "interesa reducir lo inexplicable a explicable, lo imposible a posible, lo sobrenatural a lo natural. Y digo aparentemente porque esto es otra forma de aludir a lo "maravilloso lógico".

También Román Gubern³⁴ hace notar que "el misterio, o si se quiere la categoría de lo enigmático, con su fuerte e inseparable impregnación del coeficiente "peligro" -peligro de lo desconocido, o mal conocido- es mucho más importante en este género que otro aspecto

32. Booth, W.C., The Rethoric of Fiction, Chicago, The University Chicago Press, 1968.

33. Caillois, R., Sociología de la novela, Buenos Aires, SUR, 1942, citado en Amorós, A., op. cit., p. 126.

34. Gubern, R., La novela criminal, Barcelona, Tusquest, 1982, p. 14.

en apariencia más llamativo...: la muerte violenta".

Por otro lado, este tipo de novela, tradicionalmente considerada de evasión -lo mismo que la fantástica- ha merecido estudios de intelectuales como Gramsci y Einstein³⁵, lo cual indica que refleja también los problemas de la sociedad que la crea. El propio Caillois se refiere a esto ya en el título de su estudio "... et comment la société introduit ses problèmes dans ceux-ci".

Sin duda se debe a todas estas características el hecho de que en la actualidad la novela policíaca haya extendido su influencia y esquemas a otros tipos de novela más "cultos" -dentro del concepto tradicional- como es el caso del "nouveau roman". Refiriéndonos a la novela culturalista, podemos rastrear influencias de la novela policíaca en la Saga-Fuga: principia con un hecho misterioso, el robo del Cuerpo Santo, y la vuelta atrás es para aclarar las circunstancias de este robo, lo que efectivamente se hace al final. Lo mismo que otro género de evasión, la ciencia-ficción, ha servido para dar forma a novelas que en realidad son filosóficas -del signo utopía- como 1984 o Un mundo feliz de A. Huxley. Por no remontarnos más lejos y recordar el delicioso cuento Micromegas de Voltaire. En Escuela de Mandarines Feliz Gobernación nos recuerda el funcionamiento de estados aparecidos en novelas de este tipo -sistema económico, cargos, nombres, vestimentas, arquitectura, etc.-.

35. Estudios incluidos en el libro de Gubern cit. supra.

En cuanto a otro de los tradicionalmente considerados subgéneros de "evasión" que ya hemos visto cómo han sido rehabilitados por la moderna crítica, que a veces inspira o presta algunas de sus técnicas a la novela culturalista, la novela de terror, diremos que Las historias naturales se inspira en ella, pero evidentemente la diferencia es abismal entre ésta y, por ejemplo, Drácula de Bram Stoker, aunque las dos tratan el mismo tema y tienen algunas características comunes.

Ya hemos aludido antes a estos préstamos, que son normales en la literatura del siglo XX. Por poner un caso, recordemos que La Náusea de Sartre sigue el pie de la letra el esquema de la típica novela de terror decimonónica: diario en primera persona, protagonista solitario y atormentado por un monstruo del que jamás puede librarse y que poco a poco se va revelando en todo su horror, inaccesible e increíble para los demás (Puede resultar un divertido experimento compararla con Le Horla de Maupassant).

Lo que ocurre es que aquí el monstruo es el horror metafísico, la angustia existencial, la náusea.

En resumidas cuentas, el intento de clasificación tipológica de las novelas resulta ser la clásica pescadilla que se muerde la cola: lo intelectual puede ser fantástico, lo maravilloso puede ser lógico, los subgéneros (en el sentido de subliteratura) pueden ser intelectuales...

Con todo, es preciso seguir adelante, pues a pesar de las dificultades, todo este trabajo contribuye a

profundizar más en el estudio de la novela. Ésta se hace cada vez más compleja y variada y ello repercute, indudablemente, en la labor de la crítica.

Creemos haber demostrado, pues, la utilidad de esta nueva clasificación dentro de la novela. Nos falta ahora estudiar detenidamente sus características, que estarán directamente vinculadas a las condiciones antes expuestas.

IV

TECNICAS DESREALIZADORAS

IV. TECNICAS DESREALIZADORAS

Se relacionan a la vez con las condiciones primera y tercera: crear un mundo cuyo referente no es la realidad, sino una elaboración cultural de ésta, y la inverosimilitud. Las dividiremos en varios grupos para estudiarlas con más comodidad.

A. Rupturas espacio-temporales

Ya hemos señalado anteriormente cómo la novela culturalista se coloca con premeditación y alevosía fuera de la realidad. Uno de los principales recursos para conseguir este efecto es romper con el espacio y el tiempo reales. Por medio de diversos mecanismos que ahora estudiaremos, la novela culturalista se sitúa al margen del espacio y del tiempo, de forma que no caigamos en la tentación de confundir novela con realidad -aunque, por otra parte, jueguen también a lo contrario, es decir, a hacernos creíble lo fantástico-.

A.1. El espacio

Dentro de las obras que estudiamos, algunas se sitúan en lugares inventados, otras en sitios reales, pero de alguna manera, todas deforman el espacio introduciéndolo en un mundo más o menos mítico y legendario.

Las historias naturales:

-Pratdip:

En Las historias naturales se introducen en medio

de una geografía realista y minuciosamente tratada, una serie de elementos fantásticos o ficticios. El ambiente de la novela es catalán a más no poder, lo mismo que su localización: la historia empieza en Barcelona y nos hará viajar, siguiendo un itinerario detallado y verídico -tras las huellas del romántico Laborde y otros- a través de esta provincia y la de Tarragona hasta llegar al Priorato, donde se halla enclavada la siniestra villa de Pradip, dominio del vampiro, que sirve a Perucho para hacer una pirueta desrealizadora al revés. Como indica Buckley¹, este pueblo existe en la realidad, pero al ligar hábilmente su nombre al del vampiro, nos induce a creerlo fruto de su fantasía. Así el proceso desrealizador alcanza incluso a la propia realidad extraliteraria. Ya Sklovski² observó al estudiar a Cervantes: "Don Quijote, en su conversación, no cesa de confundir hechos históricos reales con invenciones de las novelas, pero tanto la historia como la geografía, con sus elementos, están incorporadas a la novela hasta tal punto, que el propio viaje de Marco Polo, descrito por una persona que conocía los primeros libros de caballerías, se tomaba por una novela"². Exactamente el mismo juego de Perucho. Por lo demás, el pueblo en sí está caracterizado de forma bien realista; lo fantástico corre a cargo del personaje -el dip- más que del lugar. Con todo, hay otros detalles que contribuyen a alejar el espacio novelístico del mundo de lo real.

-
1. Buckley, R., Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España, Barcelona, Península, 1982, p. 230.
 2. Sklovski, V., Sobre la prosa literaria (reflexiones y análisis) Barcelona, Planeta, 1971, pp. 184-5.

En persecució del vampiro, Antonio de Montpaláu debe dirigir-se hacia el Maestrazgo; de nuevo el itinerario es exacto y realista, pero aquí se nos presenta de pronto un Maestrazgo imposible, mágico, desligado de lo verosímil. Aparece (p. 133) "una font raríssima. Després d'un menjar frugal, quan el lacai de Montpalau es disposava a netejar, a l'aigua de la font, els coberts utilitzats, veié, amb horror, que un ganivet que acabava de posar sota el raig de la font desapareixia, menjat per l'aigua, i que se li quedava a les mans, només, el mànec de fusta".

Y más adelante, unas pulgas gigantes (p. 134): "Les puces monstruoses es mantingueren a relativa distància. Era un animal repugnant i terrible. Esguardaven els viatgers amb avidesa. Com esperant una oportunitat feien salts de dispersió al seu entorn, gimnàstics, d'una alçada increïble".

Entramos después en la pavorosa Sima del Difunto, que aparte de los atractivos normales en toda sima que se precie, cuenta con otros que la sitúan decididamente fuera de lo habitual y aun de lo posible (p. 152): "De cop, sentiren com una esgarrifança i la certitud d'una presència estranya part darrera. Es giraren. Una aranya monstruosa romania immòbil a deu passes, com si estigués convertida en una estàtua de pedra. Aquella aranya, però, no tenia ulls" (...) "Unes figures humanes, convertides en pedra, aturades en actituds diverses, omplien la gran cavitat". La sima resulta ser refugio del Dip y, además, con hilo musical petrificador (p. 154): "Montpalau pogué explicar als seus companys

que el que succeïa a l'horrible mostre era que es trobava sota els terribles efectes de la petrificació. Calia sortir de seguida perquè l'agent petrificador era precisament la dolça música encantada".

Es notable la insistencia en lo maléfico y siniestro, muy de acuerdo con el tema, y que se nota incluso en el vocabulario: horror, monstruosas, repugnante, terrible, increíble, horrible...

Así, pues, dentro de una geografía de intento realista, ese Maestrazgo mágico aunque real y ese Pradip que a modo de trampa nos desliza a no creer en lo existente, nos producen el necesario efecto marginador del mundo de lo real.

Un hombre que se parecía a Orestes:

-Grecia o Galicia, el espacio mítico en Cunqueiro:

En Un hombre que se parecía a Orestes, el distanciamiento espacial parece consumado por el mero hecho de situarnos en la antigua Grecia. Sin embargo, según vamos leyendo, nos vamos percatando de que ni es tan antigua, ni es tan Grecia. Ciñéndonos ahora exclusivamente a lo geográfico, Grecia está mezclada con Galicia, hay elementos de una y de otra, y el resultado es una tierra de nadie, ambivalente y aún más distanciadora y desrealizadora: la antigua Grecia ha sido alguna vez; esta tierra grecogalaica o galaicogriega no tiene más existencia que la puramente literaria. Son muchos los críticos que hacen notar esto: Iglesias Laguna dice³: "... traslada a una Galicia campesina,

3. Iglesias Laguna, A., "Reseña de Un hombre que se parecía a Orestes", Estafeta Literaria, nº 420 (15-V-69).

milagrosa y feudal el mundo eruditizable de los heleenistas".

Estudiaremos ahora cómo realiza Cunqueiro esta mezcla de elementos. Se da, en primer lugar, una serie de localizaciones griegas explícitas desde el capítulo I (p. 19): "El oficial de forasteros tenía un tío en las postas reales, llamado señor Eustaquio, al cual correspondía el revisado de mojones de legua que estaba ordenado que siempre tuviesen la numeración clara: A Tebas, 20 leguas". Obsérvese ya el efecto contradictorio del lenguaje de Cunqueiro, lleno de localismos gallegos, frente al dato geográfico. Nadie puede situar en el contexto griego clásico a un "señor Eustaquio".

El mendigo Tadeo, al recordar la historia de su madre, dice (p. 27): "Se llamaba Laura, y aseguraba no recordar nada de su familia, salvo de una tía que calcetaba medias dobles de invierno para el rey de su ciudad, uno de los que fueron a Troya". Al hablar de los amantes de Teodora encontramos (p. 46): "Fuera uno de éstos, un estratega mitilénico retirado, el que la sacara sostenida, y cuando el general se quedó sin dineros, pasó ella a la Casa de Arrepentidas".

(P. 66): "Y este caballo -prosiguió don León- tiene además la novedad de que yo me embargo en Málaga para Atenas, por ejemplo, en una nave pisana..."; (p. 103) "Somos latinos -dijo Eumón el tracio- y de oficio correos y venimos de recorrer toda Grecia en busca de un tal Orestes para entregarle un pliego sellado"; (p. 143) "La niña de la panela, que había visto en la plaza de Mantinea"; (p. 147) "- ¡Me llamo Orestes

de Micenas! -dijo el viajero. -¿Cae muy lejos eso? -preguntó el gordo. -Cien días". (p. 160) "Orestes estaba ante el mar. En el horizonte se veía la costa de la Hélade firme"; (p. 161) "Orestes pasó un brazo por el cuello del caballo y comenzó a imaginar el discurso que haría a una embajada que le mandaba Electra desde Tebas, reprochándole el retraso en la venganza".

Todas estas menciones de lugares griegos, así como las alusiones a la guerra de Troya y la presencia de personajes como Orestes, Egisto, Clitemnestra, Electra, Ifigenia, etc., parecen situar la acción claramente. Sin embargo no es así. Para empezar, muchas veces que se nombran estos lugares, el contexto es humorístico o contradictorio (sin contar con los anacronismos de los que luego nos ocuparemos). Luego, la enumeración de lugares resulta demasiado cosmopolita -lo cual contribuye también al efecto anacrónico-. Se habla de Nápoles, Provenza, Vich... De otro lado, las continuas alusiones a la religión católica nos sitúan en otro contexto: la romería de San Cosme y Damián, la historia de San Tigernail de Clones...

Las costumbres y, sobre todo, el lenguaje de los personajes tienen muchas resonancias de Galicia: (p. 12) "- ¡Doce reales es un pedir! -dijo una de las muchachas, levantando una ristra de cebollas.- ¡Los santos tienen memoria del coste de la ofrenda! -aseveró la vieja".

En el capítulo III de la 1ª parte, todo el episodio del barquero podía estar sacado de cualquier novela de ambiente gallego, y lo mismo ocurre con las distin-

tas escenas de posada. Del mismo modo, en el prólogo, la descripción de la ciudad es de intento ambigua, aunque si en algún sitio ha de encajar es más en Galicia que en Grecia.

La Saga-Fuga de J.B.

Castroforte del Baralla:

Torrente Ballester sitúa la acción de la Saga-Fuga en Castroforte del Baralla, capital de una misteriosa quinta provincia gallega, que por oscuros motivos que luego se aclaran, permanece celosamente oculta a los ojos del resto del mundo por los manejos de la administración central.

A primera vista, pues, Castroforte podría confundirse con una de tantas ciudades de ficción que no son sino trasunto literario de otra ciudad real (Vetusta, Oleza, etc.). En efecto, tiene muchos puntos en común con Santiago, villa en la que su autor se inspira -como él mismo dice en Los cuadernos de un vate vago⁴. Empezó escribiendo una novela, Campana y piedra, que no terminó, y de la cual surgieron La Saga-Fuga de J.B. y Fragmentos de Apocalipsis⁵, y cuya acción se desarrolla en principio en Santiago, que no tarda en transformarse en Villasanta de la Estrella, ciudad rival que será luego de Castroforte; aunque tampoco puede identificarse aquélla exactamente con Compostela, ya que ésta aparece también en la Saga-Fuga (pp. 558 y 569), formando

4. Torrente Ballester, G., Los cuadernos de un vate vago, Madrid, Plaza y Janés, 1984, p. 101.

5. Torrente Ballester, G., Fragmentos de Apocalipsis, Barcelona, Destino, 1977.

parte de la "otra Galicia" -pero Torrente se cuida bien de informarnos de que Castroforte no es una ciudad como todas, sino que constituye un verdadero mundo aparte. Para ello, se basa en varios recursos:

Levitación y niebla: Elementos de misterio que le dan a la ciudad su característica fantástica más llamativa -aunque no la única-. Obsérvese la progresión hacia lo fantástico: la niebla, un elemento real del paisaje gallego, pero también, fuente de muchas leyendas y consejas. (En principio, como se dice en Los cuadernos de un vate vago (pp. 82, 86 y 205), el autor había pensado en una ciudad que desapareciese en la niebla. Más tarde, la contemplación de un cuadro de Goya junto con la influencia de las numerosas leyendas gallegas sobre ciudades sumergidas -asolagadas, que diría Cunqueiro- dan esta ciudad levitante. Pero sabiamente, Torrente conserva la niebla como elemento ambiental que acompaña siempre a la levitación).

Irónicamente, siempre en el juego realidad-ficción, se nos da una explicación "racional" del fenómeno: Castroforte levita cuando todos sus habitantes están obsesionados por una preocupación común; descubrimiento basado en la abracadabrante teoría del "tren ensimismado" (p. 189).

Tenemos, pues, ya una ciudad imposible y una explicación aparentemente lógica -siempre la dialéctica entre lo lógico y lo ilógico, que son aquí intercambiables- al por qué se ha de ocultar la existencia de Castroforte y ésta no figura en los mapas, pues más de una vez los viajeros se encontraron con que no estaba

en su sitio. Ahora bien, y esto es importante, los habitantes de Castroforte saben que son diferentes, pero ignoran el porqué: no son conscientes de su levitación.

La historia, la cultura y la mitología de Castroforte son diferentes de las del resto de Galicia. Castroforte es un microcosmos, un mundo aparte, y esto sí lo saben los nativos. Por poner algunos ejemplos, los signos del zodiaco son trece, no doce (pp. 86-87) y se llaman de manera diferente. Los animales (lampreas, estorninos) no se comportan normalmente, sino que siguen leyes misteriosas ligadas al Cuerpo Santo y a las profecías de la Colegiata.

La historia, si bien siguiendo las líneas generales del resto del mundo, se interpreta aquí de una forma muy "sui generis": la romanización, -Argimiro el Efesio, Celso el romano-, el Barroco -Balseyro-, el Siglo de las Luces -Palanganato-, el XIX con sus revoluciones y guerras -Ballantyne, Barrantes- y hasta la guerra civil -Barallobre-, son aquí diferentes. Los verdaderos enemigos de Castroforte son los godos en general y Villasanta en particular, como ciudad, y los Bendaña como familia.

La ciencia Castroforteña campa también por sus respetos. A veces se mezcla con la magia, como en el caso del canónigo Balseyro, cuya habilidad de nigromante queda ampliamente demostrada; otras, con el arte, como en el Homenaje Tubular de don Torcuato. Otras, queda en el terreno de lo teórico, con hallazgos como el del estornudo de Catiñeira y su relación con el maremoto (p. 122), la particular interpretación del darwinis-

mo -paso del monóculo al binóculo- (p. 154), el tren ensimismado (p. 189), las personalidades complementarias (p. 119), etc.

Castroforte tiene sus propios mitos: algunos, como Santa Lilaila, muy relacionados con otros parecidos de lugares cercanos -aunque siempre con un toque especial. No hay que olvidar la estrecha relación del Cuerpo Santo con los Barallobre y ciertos animales-; otros más elaborados como el de los J.B. -que no es sino una versión del mito del Salvador-.

La verdad es otra en Castroforte. Esto se afirma varias veces a lo largo de la novela. Los personajes son conscientes de su profunda otredad, negando incluso su pertenencia a Galicia. Bastida dice (p. 405): "Aparte que yo no soy de aquí, sino de Fornelos de Montes, en la provincia de Pontevedra, donde la verdad varía". Pero, al mismo tiempo, los castrofortesños tienen una sospechosa obsesión por "demostrar" la existencia de Castroforte, la cual es para ellos una tautología. Sobre esto volveremos en otros apartados.

En suma, Castroforte, aunque tenga mucho de ciudad gallega -todos sus rasgos realistas lo son-, está situada clarísimamente en el terreno del mito y lo fantástico.

Escuela de Mandarines

-Feliz Gobernación:

En la obra de Miguel Espinosa, no es ya una ciudad, sino un país entero el inventado por el autor.

A diferencia del caso anterior, al empezar a leer Escuela de Mandarines, todo parecido con la realidad es mera coincidencia, es decir, no hay referencias de ningún tipo que nos acerquen al mundo real. Feliz Gobernación, sus habitantes, ciudades y pueblos, no pueden identificarse con ningún país conocido. Pero esto es sólo al principio, pues poco a poco, Espinosa nos va dando pistas que nos indican que en realidad ese extraño país es nada menos que España. Es decir, mientras que Torrente tiene un aspecto real-costumbrista que hace que identifiquemos a Castroforte con Santiago, y por lo tanto, es necesario un despliegue de recursos fantásticos para convencernos de la no realidad de Castroforte, aquí ocurre al revés; todo está literariamente transformado en una parábola cuya relación con la realidad es simbólica; por eso necesitamos pistas que nos aclaren la identificación. De otro modo, la parábola podría ser interpretada solamente en su sentido universal, peligro que Espinosa quiere evitar. Además de fustigar a todos los malos gobiernos en general, le interesa que quede claro su particular ataque a la España de Franco, como ya hemos explicado con anterioridad.

Empezaremos por estudiar los métodos de distanciamiento de la realidad:

Hay una falta de localización geográfica. No se nos da ninguna indicación sobre la zona, ni siquiera el planeta, en que dicho estado pueda estar situado. La hiperbólica ilocalización temporal nos remite inevitablemente a la novela de ciencia-ficción. La impresión

es de hallarnos, por lo menos, en otra galaxia.

Ni los nombres de los personajes, ni las instituciones y costumbres de Feliz Gobernación nos permiten identificarla con ningún país conocido. Las resonancias culturales son múltiples, pero una identificación determinada resulta deliberadamente imposible. Los nombres de los personajes, en general, están inspirados en el griego y en el latín, siguiendo en este sentido la costumbre del Siglo de Oro, pero a veces aparecen nombres que pertenecen clarísimamente a otras culturas y ámbitos como Nefertaris o Takehiko Mitsukuri. Las alusiones a la cultura clásica griega y latina son múltiples: la diosa Azenaia, el oráculo de la Sibila, los procónsules, legiones, estandartes, etc.; en cambio, aparecen satrapías, como en Persia, y los mandarines nos remiten naturalmente a la China.

De otro lado, se ha realizado una gigantesca labor: la creación de toda una cultura -lo que nos recuerda el famoso cuento de Borges Tlön, Ukbar, Orbis Tertius⁶, al que sin duda debe algo Escuela de Mandarines, y ambos a la ciencia-ficción-.

Con todo, pronto se hace patente la intención del autor de no permitirnos confundir ni universalizar dispersadoramente el significado de su obra. Así, en la página 206 un personaje declara: "Me llamo Mosencio, o también Moisés Pérez Coterillo". Esta afirmación es tremendamente significativa. Nos encontramos pues con que el exotismo de los nombres es una mera transforma-

6. Borges, J.L., Ficciones, Madrid, Alianza, 1972.

ción a la moda, como ocurría en las novelas pastoriles y otras obras al uso. Frente a la vaguedad culturalista del Mosencio, el Moisés Pérez Coterillo nos sitúa en una firme realidad hispana.

En otro momento se dice: "Azenaia Parzenós, o Mercedes, iguales nombres en distintos lugares" (p. 311). Y luego se representa (p. 311) "La orgía en el Valle del Tabladillo. El Valle del Tabladillo, en la quinta provincia de la vieja metrópoli, digo Segovia...". Hay muchos ejemplos de esto. Escogeremos algunos como muestra: (p. 344) "Me llamo Martino, o de otra manera, José López Martí". Hay una Maravillas Gironés, un Cebrino-Antonio Abellán Cebrián, un Polícrito -Pedro del Olmo Ruiz-, etc.

Hay otras pistas que permiten identificar a Feliz Gobernación con España, pero como tienen mayor significado político, se analizarán en otro lugar.

En conclusión, nos hallamos aquí ante un mundo aparentemente autónomo, que nada tiene que ver con el nuestro en lo que a localización espacial se refiere, y que resulta sin embargo inequívocamente identificado con España. Pero la impresión desrealizadora es tan fuerte que, así, Feliz Gobernación se sitúa en el mundo de la parábola mucho más que en el de la realidad. Sabemos que alude a España, pero no "es" España, mientras que, paradójicamente, Castroforte sí "es" Galicia.

El tirano de Taormina

-Taormina:

El proceso desligador de la realidad de Taormina es plenamente culturalista. Sicilia no se toma jamás como lugar real, sino como producto cultural. Esto se ve desde la elección del nombre (p. 16): "Taormina me parece la más eufónica de las denominaciones... -dice Schiavón-. Podía haber aceptado su nombre más antiguo, Trinacria, pero me cuesta pronunciarlo...". Es decir, lo importante son las resonancias culturales del lugar, no el lugar mismo. No interesa la Sicilia real, sino la Taormina literaria y mítica. No hay aquí el más mínimo detalle costumbrista, ni la menor referencia a la vida cotidiana que nos permita identificarnos o identificar a alguien con esta Taormina superculturalizada.

En general, la localización espacial de las novelas que nos ocupan pasa por diversos grados de fantasía o de invención, pero siempre hay algún elemento que cumple el proceso desrealizador, ya sea fantástico -Torrente, Perucho-, simbólico -Espinosa-, cultural -Ruiz- o confusionista -Espinosa, Cunqueiro-.

Es interesante hacer notar cómo los escritores de la periferia -los gallegos y el catalán- tienen un matiz costumbrista del que carecen absolutamente Espinosa y Ruiz.

A.2. El tiempo

También el tiempo, lo mismo que el espacio, se somete a un proceso de desrealización que no hay que confundir con las nuevas técnicas, que rompen con la secuencia cronológica de un modo más o menos experimental. Aquí se trata sobre todo, insistimos una vez más, de situar la novela fuera del tiempo y del espacio reales, en una dimensión exclusivamente literaria o de ficción.

Las historias naturales

A diferencia de lo que ocurrirá con las demás, esta novela ofrece una localización temporal explícita, a mediados del siglo pasado, durante las guerras carlistas.

Esta discrepancia tiene su explicación, pues Peruchó está aquí obligado por una servidumbre literaria que no pesa sobre los otros: al basarse en la novela de terror, cuya finalidad consiste precisamente en introducir lo imposible dentro de lo real -y de ahí el efecto terrorífico- necesita una localización temporal hasta cierto punto realista, para no estropear el efecto.

Pero al mismo tiempo, no estamos ante un simple escritor de terror, sino ante un artífice culto que riza el rizo de lo ya sabido. Y de ahí que su localización temporal, aunque exacta y realista, tenga también un efecto distanciador -y doblemente distanciador, como veremos-.

Al situar la acción en la época romántica, la aleja de nosotros -evasión hacia el pasado- impidiendo la identificación del lector con lo que ocurre en la novela. Además, la elección precisamente de esta época no es ni mucho menos casual, ya que el mito del vampiro es un mito romántico desde el punto de vista literario; es entonces cuando los escritores empiezan a interesarse por esta antigua superstición, que hasta ahora sólo había aparecido esporádicamente en la literatura. Los autores románticos hacen al vampiro contemporáneo suyo precisamente obedeciendo al propósito fundamental de la novela de terror. Perucho está haciendo ya otra cosa, jugando a un juego más complicado, de forma que su localización en el romanticismo es también un modo de desrealizar lo que cuenta: el vampiro queda vinculado a la época que lo interpretó literariamente con más insistencia y brillantez; luego estamos ante fenómenos culturales, literarios, no reales.

Con respecto a la localización temporal de esta novela, comenta Buckley⁷: "He aquí la broma que gasta Perucho al protagonista de su novela, la de situarle fuera de su tiempo, la de hacer el retrato del perfecto caballero ilustrado... en una época que ya no era la suya. Su nobleza, su distinción, su erudición e incluso su heroísmo parecen como chocantes, como ligeramente trasnochados, pertenecientes a un mundo que se ha esfumado sin que Montpaláu se diera cuenta". Una nueva connotación cultural que añadir a la lista.

7. Buckley, R., op. cit., p. 226.

Un hombre que se parecía a Orestes

El papel distanciador del tiempo es muy importante en este caso, ya que los anacronismos son recurso fundamental, en esta obra y en general en toda la producción de Cunqueiro. Toda la crítica recoroce unánimemente esta característica. Citamos a continuación un comentario de Iglesias Laguna⁸ a raíz de la concesión del Premio Nadal a esta novela: "El juego con el tiempo merced al anacronismo, a la traslación y ambivalencia topográficas (...) se apoya no sólo en la fantasía sino también en la erudición". También Pacho Marinero⁹ en su artículo "Don Alvaro de Breaña: perífrasis y paráfrasis del tiempo", publicado en Ínsula en el 72, hace referencia a este aspecto, señalando la creación de un tiempo abstracto y concreto a la vez, y la coincidencia con Borges en la refutación del tiempo, teorizada por el argentino y realizada, de distinto modo, por Cunqueiro.

Centrándonos en el estudio del anacronismo, debemos hacer notar la diferencia entre el uso que aquí se hace de este recurso y el que se le da normalmente. Lo habitual es situarse en una época determinada e introducir una serie de detalles modernos para lograr un efecto cómico -recuérdense, por ejemplo, los tebeos de Astérix o las películas de los Picapiedra-. Pero es que Cunqueiro para empezar, no se sitúa en ninguna época determinada, pues aunque el protagonismo de Orestes nos autoriza a esperar una localización en la anti-

8. Iglesias Laguna, I., "Reseña del Orestes", Estafeta Literaria, nº 420 (15-V-1969).

9. Marinero, P., op. cit.

gua Grecia, desde las primeras páginas queda claro que no es así.

La novela comienza con la llegada a Micenas (que nunca se nos dice que sea Micenas) de un extranjero. Nada nos induce a pensar que podamos estar unos cuantos siglos antes de Cristo; la puerta del Palomar está (p. 9) "empedrada de chapacaña portuguesa", es (p. 9) "día de ofrecerles cebollas a los santos Cosme y Damián", el palomar del rey se calea (p. 11) "por la Ascensión del Señor". El palacio del rey se parece mucho más a un castillo medieval que a un palacio griego: tiene murallas, almenas y foso.

El forastero viste de acuerdo con una moda más bien medieval (p. 12): "El jubón azul lo llevaba desabrochado, y le asomaba el entredós que bordeaba la fina camisa blanca". Las vendedoras piden por sus cebollas (p. 12): "¡Doce reales nuevos, señoría!". Y el mendigo dice, refiriéndose a la marcha "El león entra por puertas"; (p. 13) "Estuvo prohibido muchos años y se puso de moda cuando suprimieron la censura". Se habla de un "magistrado de Linternas" y en el capítulo I de la primera parte (p. 19): "El oficial de forasteros se puso el sombrero de copa, adornado con dos hebillas de plata, y requirió el paraguas... Se sentó ante su mesa, en el sillón giratorio, y de un bolsillo del chaleco sacó el reloj".

Evidentemente, no estamos ante un simple caso de anacronismos. De hecho, la utilización del término se torna diferente en este caso, ya que no hay una sincronía establecida frente a la cual un detalle pueda re-

sultar anacrónico, sino una mezcla deliberada de épocas, que impide localizar la acción en ninguna determinada: rasgos medievales se mezclan con otros modernos o de antes de Cristo. Esto obedece claramente al propósito de situar la acción fuera del tiempo real, en un tiempo totalmente literario donde todas las licencias están permitidas.

La Saga-Fuga de J.B.

Como indica Ridruejo¹⁰ en "Gonzalo Torrente Ballester busca y encuentra (una lectura de la 'Saga-Fuga de J.B.')", artículo publicado en Destino el 19 de agosto de 1972: "El uso del tiempo narrativo no es en la Saga-Fuga -como no lo es en otras muchas novelas modernas- sucesivo. Hay retrocesos, intercalaciones y anticipos. Pero no se trata aquí, como en otros muchos casos, de reproducir lo que el tiempo es en la conciencia y consignar la inexistencia del presente. Lo que Torrente pide a esa técnica es que acentúe la unidad del mito en la variedad de sus encarnaciones y que le ayude a dar una imagen de la historia en forma de espiral "enredado", como él dice en una de sus frases. El recurso funciona a la perfección y sirve también -cosa ya corriente- para establecer la debida confusión superrealista entre percepción, memoria y sueño". (Como vemos, aquí se corrobora la servidumbre de las nuevas técnicas, entre otras cosas.)

10. Ridruejo, D., "Gonzalo Torrente Ballester busca y encuentra (Una lectura de la "Saga-Fuga de J.B."), Destino, nº 1820 (19-VIII-72)

Por tanto, el proceso de desrealización temporal se basará sobre todo en la concepción cíclica de la historia: todo se repite y, en consecuencia, el tiempo se anula en una serie de acciones y personajes que son los mismos en distintas épocas -ya hemos hablado del concepto de función-. La Saga-Fuga es una novela contada desde la eternidad, pues la secuencia temporal se anula por medio de la profecía y de los acontecimientos recurrentes. Así, la subida en penitencia de Lilaila Aguiar se cuenta al par que la de Coralina Soto y que la escena imaginada por Jacinto de la subida del Cuerpo Santo por primera vez, consiguiéndose así el efecto de anulación temporal, amén del contraste (pp. 314 y ss.).

A partir de la página 415, la transmigración de Bastida a través de las personalidades de los distintos J.B. permite también anular el tiempo, pues recorre desde la Edad Media hasta la actualidad. Dentro de esto hay ejemplos particularmente llamativos, como la descripción alterna y simultánea de la batalla de Brunete y el desembarco de Ballantyne. También la identificación del París medieval y el contemporáneo en el episodio de Abelardo cumple la misma función. Según nos vamos acercando al final de la Saga, la atemporalidad se va haciendo más patente. Así, en el momento crítico de la historia de Jacinto Barallobre, los otros J.B. le acompañan. Todos los instantes decisivos son el mismo (p. 572): "El obispo al salir montó a caballo y partió hacia la muralla. El canónigo subió al balcón y compareció ante los amotinados, que le vitorearon. El Almirante, con el Lieutenant siguiéndole los pasos,

bajó la Rúa Sacra hasta la Puerta del Mar, donde se habían emplazado las mayores piezas. Jacinto pasó al lugar donde los ríos confluyen y se metió en la Ciudad Nueva. Era de noche y, al mismo tiempo, de madrugada, a veces, sólo un poco de mediodía.* El Vate Barrantes, a bordo de la barcaza cañonera, esperaba la aparición de las tropas en lo alto del camino...". Más adelante, Barallobre incita a los muchachos a apedrear el tren que se lleva a Lilaila. En la refriega, la piedra que le estaba destinada se cruza con la flecha del Obispo y se intercambian sus muertes.

La anulación temporal guarda, pues, estrecha relación con el personaje-función y la concepción cíclica de la historia. Por eso los personajes, en un momento determinado, son intercambiables por pertenecer a un mismo paradigma y poder ejercer la misma función dentro del sintagma.

La profecía es otro recurso importante, del que se vale para anular el tiempo. Diversos acontecimientos son profetizados con anterioridad: los J.B. conocen su destino, saben que deben morir, o partir "Más allá de las Islas", en determinada conjunción de astros. El Vate Barrantes se refiere en unos "Alejandrinos proféticos" (p. 49) a un personaje, don Benito Valenzuela, que corresponde a la época de Bastida. En la Colegiata hay unos relieves proféticos en los que se anuncia la batalla de las lampreas y los estorninos, la conjunción de los siete planetas y el robo del Cuerpo Santo por Barallobre. También el loro de don Acisclo resulta tener mucho de oráculo, al repetir incansablemente (p. 263)

* El subrayado es mío.

"Jove Bicorne". Su dueño aventura la ecuación (p. 268) "J.B. = Toro raptor de Europa", pero no le encuentra explicación. Sin embargo la tiene, y profética, ya que J.B. robará el Cuerpo Santo.

(Este tema de la profecía, que tiene aquí especial protagonismo, aparece también en otras obras del grupo, aunque de forma más marginal. En Las historias naturales se profetiza el advenimiento de "El Mussol" y la muerte del Dip, en el Orestes la muerte de Egisto y en Escuela de Mandarines se consulta a la sibila, y los Demiurgos profetizan sobre el Eremita.)

Todas estas técnicas de atemporalización se diferencian claramente de las rupturas de la secuencia temporal propias de la novela del XX -que también se dan aquí, y que luego estudiaremos-. Pero resulta evidente ya de entrada que el desorden en la narración -y la Saga-Fuga es deliberadamente desordenada- así como el empezar por el final (p. 9) -"¡Roubaron o Corpo Santo!" no conllevan esa sensación de anulación del tiempo. Tienen una función mucho más estilística que ideológica, al revés de las que acabamos de ver.

Escuela de Mandarines

El principal procedimiento de destemporalización es la hipérbole. El principio de la obra, a modo de cuento tradicional, y que remite irremediabilmente al Quijote, dice así (p. 63): "Hace milenios de milenios existía un famoso estado, llamado Feliz Gobernación..." Este comienzo sirve para colocar la acción no solamente en el pasado, sino en un pasado imposible, al menos

con referencia a nuestro presente, pues hace milenios de milenios no existía aún civilización.

Los personajes gozan de una longevidad asombrosa: el viejo Gran Padre está cansado, pues ha reinado ya durante 50.000 años. (¡Con razón!). La Vejez cuenta los suyos por millones, con lo cual nos encontramos situados en otro mundo, donde el tiempo no tiene el mismo valor que en el nuestro. Pero es que, además, el autor, al situarse a sí mismo como personaje de la obra, contemporáneo de la Vejez -en la época lejanísima de su juventud, cuando era llamado Eremita- y al decir al final (p. 714): "Hace milenios que ya dicté estas y otras cosas a Miguel Espinosa, el juglar de Azenaia" y al contestar el Cara Pocha: "Pues las buscaremos, las contrastaremos y las publicaremos con su nombre de autor" la pirueta temporal resulta aún más audaz ya que el situarse el lector como contemporáneo de Espinosa, la narración resulta efectuada ¡desde el futuro!

Por otra parte, y de manera similar a la de Cunqueiro, se mezclan detalles de diferentes países -ya vistos- y épocas.

Así, en el capítulo 5, a los soldados se les llama corchetes, como en nuestro Siglo de Oro, y en general todo el capítulo tiene un aire que recuerda a esa época: el alcalde "en su rincón", el lenguaje, etc. -Debemos apuntar que la lengua utilizada por Espinosa es deliberadamente arcaizante, lo cual contribuye a un efecto a la vez destemporalizador y culturalista. Estudiaremos este aspecto al ocuparnos del estilo.

En el capítulo 9 se habla de que la historia fue (p. 128) "estenografiada por su escribanillo", dos palabras que corresponden a dos épocas diferentes colocadas en la misma frase. En el capítulo 30 se alude a Jean Henri Fabre, en el 47 al petróleo como de uso desconocido. Es corriente viajar a pie, y no aparecen en general inventos modernos. En el capítulo 58, las vestiduras que se describen son por lo menos medievales (p. 573): "tras la ropilla se adivinaba el cuero" y lo mismo ocurre con los ropones de mandarines y otros peces gordos. Sin embargo, las mujeres llevan pantalones como signo de modernidad. En otros momentos, hay alusiones a la literatura moderna.

Es decir, que de nuevo nos hallamos ante un tiempo estrictamente literario, de ficción, imposible de identificar con el tiempo real.

El tirano de Taormina

Encontramos de nuevo el uso de la hipérbole, pero de diferente manera. La novela comienza: "Durante más de diez siglos anduvo Schiavón tramando su venganza contra Sixto VI" (p. 11). De aquí podemos ya sacar varias conclusiones. Schiavón será un longevo extraordinario, aunque no tanto como la Vejez, y a diferencia de lo que ocurre en Escuela de Mandarines, no todos los personajes participarán de esta cualidad. Schiavón se sitúa fuera del tiempo, y en ello se insiste reiteradamente (p. 17): "Para mí todos los tiempos son el Tiempo..., que, como muy bien sabes, en mi cuerpo ha quedado varado". (p. 27) "La cuestión cronológica no

es mi fuerte... El orden temporal debe ser cosa vuestra... A mí no me importan las fechas, los antes y los después"; (p. 50) "... Soy inercia del tiempo"; (p. 104) "El tiempo es mío". Pero también se hace notar que es único, y esta cualidad que le separa de los demás es precisamente la de estar fuera del tiempo. Así, en un diálogo con Arnaldo (p. 39): "Es muy posible que tú tengas razón, que la Verdad sea lo que dices; pero nosotros, los mortales de ciclo reducido -cincuenta, sesenta, setenta u ochenta años- nos encontramos huérfanos, porque esa verdad tuya no nos sirve para movernos en tan escaso espacio de tiempo. ¡Estoy por hacerte inmortal!, aunque nada más sea por escucharte. -No está en tus manos. -Y... ¿está en las tuyas hacerme mortal?" Y en otro momento (p. 44): "-Llegamos al primer asalto del combate: Parménides contra Heráclito. -¿Tú eres río? -Sí, somos río. -No, yo soy puente". (p. 51) "... Mi tiranía es la tiranía del mundo, la preexistente... El pueblo de Taormina no tiene memoria colectiva, no sabe cuándo empecé a gobernarles... Yo tampoco: me encontré con un pueblo que no supo negarse a las riendas que, por azar, yo tenía en mis manos... Después, todo ha sido fácil: ellos han esperado, se han desesperado, han actuado, participado en el engranaje de Cronos... Yo, he dejado que el tiempo pase... para ellos".

Con todo, hay algunos personajes que parecen estar situados fuera del tiempo, o al menos, ser también extraordinariamente longevos, como Sixto VI, Lady Godiva, Gaspar de Linguaglossa, etc.

-Esta idea del tirano longevo se vincula al pro-

tagonista de El otoño del patriarca de García Márquez. La base real de la hipérbole es clara: ya sabemos de la resistencia de ciertos gobernantes a morirse, sin contar que los años transcurridos bajo la tiranía se hacen más largos-.

La localización temporal de la historia, es decir, su presente, resulta muy difícil de establecer. El personaje de Arnaldo parece ser el más adecuado para fijar este presente, ya que la novela comienza con su llegada a Taormina y termina con su muerte. Esto determinaría dos tiempos en la narración: un presente, que es la estancia de Arnaldo en Taormina, y un pasado que es el narrado por el propio Arnaldo en sus crónicas, así como por el narrador. (Sobre esto volveremos al estudiar la estructura).

Ya que la historia de Taormina se cuenta con una cronología coincidente con la real, y se alude a acontecimientos modernos como Mayo del 68, parece que el presente de la novela podría identificarse con el nuestro. Sin embargo, la cosa no es tan sencilla. Arnaldo es un personaje con claras características medievales, de trovador provenzal (p. 12): "Sólo se conocía de su vida la villa de origen -Montferrat-, el borroso punto de partida de sus singladuras esotéricas -Avignon- y su condición primigenia -según parece- de goliardo". Su final, ejecución pública en patíbulo, tampoco corresponde a la época actual. Por lo tanto, nos resulta imposible localizar la historia con respecto al tiempo real, pues si tomamos su presente como el nuestro, Arnaldo y su muerte resultan anacrónicos, y si colocamos

el presente en la época de Arnaldo, resulta anacrónica la narración que éste hace de hechos ocurridos después de ella. En la página 62 y siguientes, Arnaldo reflexiona sobre el tiempo y la historia. Después de pasar revista a varias teorías -progresiva, eterno retorno, espiral...- se decide por una síntesis sugerida por las olas. "La historia moviéndose, avanzando dentro de unos límites en cada ola y éstas ofreciendo la posibilidad del repliegue, esa vuelta aparente, ese retorno de la cresta espumosa hacia el corazón de sí mismo". Sin embargo, a la hora de la verdad, ninguna puede aceptarse como verdadera. "Arnaldo encontró esta última interpretación -quizás- más bella que las anteriores, pero no necesariamente más cierta". "Sintió en sí que el auténtico problema del tiempo era que no concedía ninguna otra oportunidad -o no podíamos llegar a saberlo-; que la vida, concebida como única, era una injusticia; que la mejor manera de vivir -y crear- era no prestar atención al tiempo".

En definitiva, es eso lo que hace el propio Raúl Ruiz. Ya que en la vida no nos es posible librarnos de la tiranía del tiempo, que lo sea al menos en la literatura.

B. Lo fantástico como elemento desrealizador

Ya hemos visto que existe una relación entre el culturalismo y lo fantástico. Algunos elementos maravillosos han sido estudiados ya al hablar del tiempo y del espacio, así como al ocuparnos del referente no-real de estas novelas. Con todo, existen otros recursos

de tipo fantástico que no han sido tocados hasta ahora y que contribuyen como es lógico al proceso desrealizador.

Las historias naturales

Dejando aparte el consabido vampiro, encontramos aquí varios elementos fantásticos, todos ellos con un matiz misterioso y terrorífico, como corresponde al tono de la novela. Destaca el protagonismo de la flora y la fauna, al que alude el título. Así nos encontramos con el áurea picuda, la planta carnívora, el Pesce Cola, la avutarda géminis, la araña y pulgas monstruosas, la música petrificadora, el agua corrosiva... Otros detalles más sutiles se usan como preparación del clima de la novela antes de la aparición del vampiro -risas siniestras, sombras, animales diabólicos, etc.-.

Un hombre que se parecía a Orestes

Tal vez sea aquí donde mejor se manifieste la importancia de lo fantástico. Desde las primeras páginas, donde se narra el milagro de las orejas completadas gracias a votivas prótesis de bollo suizo, el monstruo de las dos cabezas, la eterna juventud de Ifigenia -que se relaciona también con el aspecto del tiempo-, el dragón despeñado, el caballo de madera que cobra vida, la pierna cambiante de Eumón de Tracia y sus enormes orejas, Tigearnail de Clones y las sirenas, las desmesuradas orejas del mal llamado centauro de Tracia, así como la indignación que entre los verdade-

ros centauros despertó la tal inexacta denominación... son suficientes muestras de la incidencia de lo fantástico en la novela.

La Saga-Fuga de J.B.

Aparte de la levitación de Castroforte y el mito de J.B., que resulta ser real, tenemos una serie de episodios que entran de lleno en el campo de lo fantástico, como la infancia ratonil de Castiñeira -que fue ratón hasta los siete años, la huida de la cárcel y otros manejos del canónigo Balseyro como la levitación -tema recurrente en la obra posterior de Torrente- y la sombra parlante, la sabiduría y la longevidad del loro de Reboiras, la visión de la batalla de Brunete desde un tapiz volador, las metamorfosis de Aldobrando Hildebrandini, la aparición del Cuerpo Santo, los amores del iniciador de la función Acisclo con una sirena, la batalla de las lampreas y los estorninos... Todos son detalles que contribuyen a sacar a la Saga-Fuga del contexto de lo real.

Escuela de Mandarines

Es la única del grupo en que no hay elementos propiamente fantásticos -tampoco son necesarios pues la desrealización queda ampliamente lograda por otros métodos ya estudiados-. Esto se explica precisamente por su carácter de parábola.

Lo que más se aproxima a lo fantástico es la aparición de los demiurgos, al principio, pero esto tiene un cariz más bien simbólico -como todo salvador o pro-

feta que se precie, su misión le debe ser indicada por algún mensajero del más allá o del destino-.

En el capítulo 51, Cebrino desciende a los infiernos pero, además de ser un episodio de un claro paralelismo literario: Dante, la Odisea y el Quijote -cueva de Montesinos-, lo fantástico se sitúa en labios de un personaje que lo narra, con lo cual siempre queda la duda de si dice la verdad -como en el Quijote-. Se puede alegar también que Cunqueiro hace esto, pero en su obra las historias maravillosas que cuentan los personajes quedan refrendadas por otras que cuenta el autor. Además, aquí los elementos cercanos a lo fantástico tienen siempre un importante aspecto simbólico.

Algo parecido ocurre con la "Historia de la diosa mensurada" (p. 276): es una narración religiosa y su papel no es aquí fantástico, sino más bien podríamos decir, antropológico, cosa que no sucede en el mismo sentido con otros relatos religioso-fantásticos que aparecen en la Saga-Fuga o en el Orestes, en los que subyace también un significado antropológico, pero subordinado al fantástico. Me explico: siendo Escuela de Mandarines un informe histórico-cultural sobre Feliz Gobernación, la historia de la diosa se incluye como un documento más. En cambio, en la Saga, Santa Lilaila, aunque es tratada desde el punto de vista antropológico por Bendaña, es real dentro de la novela, y por lo tanto predomina su función fantástica. Lo mismo pasa con el milagro de las orejas o la historia de San Tigearnail en el Orestes.

Los oráculos y sibilas, así como la creencia del

pueblo en las brujas, corresponden al mismo nivel antropológico. En cuanto al reto a la Enigma, es también simbólico.

En conclusión, aunque en esta obra hay algunos aspectos que rozan lo fantástico, no se pueden incluir plenamente dentro de este campo.

El tirano de Taormina

Lo fantástico se relaciona más que nada con la mitología: dioses, el centauro Quirón, Ícaro, etc. De todas formas, aquí se ve una diferencia con Cunqueiro, Torrente y Perucho: la conciencia de la mixtificación. Arnaldo se lo inventa, y tanto él como Schiavón lo saben.

En resumidas cuentas, lo fantástico -en diversos grados de pureza- contribuye al proceso desrealizador pero no es condición "sine qua non", ya que no es exactamente lo mismo inverosímil, imposible o simbólico que fantástico.

De otro lado, hay temas en los que coinciden varios escritores: lo mitológico, lo religioso, flora y fauna fantásticas, deformidades...

C. Conciencia mítico-literaria de los personajes

Hemos apuntado ya varias veces la existencia de un aspecto mítico en estas novelas, que es además uno de los puntos más complicados y que requiere un estudio de enfoque múltiple. Más adelante nos ocuparemos del

papel que los mitos juegan desde un punto de vista ideológico. Ahora, lo que nos interesa es que la autoconciencia mítico-literaria es un recurso que contribuye a alejarnos de lo real y a potenciar la evidencia de que nos encontramos ante un proceso literario, aunque, en contrapartida, a veces esto contribuye a "humanizar a los personajes". Pero acudiendo a las obras lo entenderemos mejor.

Las historias naturales

La esencia mítica se concentra en el Dip. Es un ser tomado de la tradición y leyendas populares, y como tal se presenta, pero aquí tiene una insoslayable realidad. La baronesa de Urpí dice en su carta (p. 55): "La tradició es perdia en el temps i tothom en parlava, almenys davant dels forasters, com d'una llegenda malèfica. En la mentalitat de la gent, però, el veritable senyor d'aquesta terra era i seguia essent el Dip, dotat de perdurable poder de supervivència en els segles, però que, de tant en tant, venia de ningú no sap on i reivindicava la sang a què tenia dret per genitura i nodriment". El padre Villanueva narra después la historia del Dip, basándose en oscuros documentos, que no solamente hablan de la historia, sino que hacen profecías para el futuro. Queda, pues, claramente establecida la esencia mítica del personaje. Pero además, se comprueba la autoconciencia de éste en la carta que escribe a Antonio de Montpaláu (pp. 184-187): "No puc alliberar-me de la meva sort". "Escric aquesta lletra amb l'unica intenció que, en aquesta hora suprema, hom no vegi en mi exclusivament l'ésser abominable i diabò-

lic que la imaginació popular ha fet de mi". "Cap dels mortals no sap el que significa el deliciós transport que esdevé a la sang, quan us transformeu, per exemple, en elefant, o -en sentit contrari- en formiga". "La profecia començava a complir-se, car essent saquejat, incendiat i conjurat el castelli de Meczyr, no em restava altre recurs que Pratedip. Vaig tornar, doncs-aquesta vegada, definitivament-, al país natal, però sabent ara el que m'esperava". "Només us imploro una cosa: estalvieu-me l'espantosa carnisseria prescrita per la llegenda". Como vemos, el Dip es juguete de un destino que no le agrada, pero que no puede evitar. Es consciente de que constituye materia de leyenda y conoce las profecías que sobre él se han hecho.

La novela de terror exige precisamente esa soledad del mito: debe haber uno sólo porque el efecto está precisamente en eso. Si hubiese en el libro otros personajes míticos, la terrible soledad, la extrañeza única del vampiro perderían mucho de su eficacia -sin contar con que la raigambre romántica del mito exige el ser uno e incomprendido frente a la sociedad-.

Un hombre que se parecía a Orestes

En esta obra, la autoconciencia, no sólo mítica, sino también literaria de los personajes, es palmaria: tanto Orestes como Clitemnestra, Egisto, Ifigenia y Electra, se saben integrantes de un mito, y ahí precisamente estriba el problema: Clitemnestra y Egisto han cumplido su papel, y esperan que ahora Orestes cumpla el suyo. Por su parte, Orestes sabe lo que debe hacer

pero no se decide a hacerlo. Con ellos, el pueblo, los otros personajes, esperan también que se culmine el mito. Además, son literaturizados en vida: Filón el Mozo escribe sus tragedias que no termina porque falta que Orestes se vengue al fin; por ende, hay indicios de conciencia de una literaturización anterior:

Eusebio dice (p. 24): "Lo más probable es que Orestes, de tanto andar en barco, hubiera naufragado, o se hubiese casado en una isla y ahora fuese dueño de una parada, pues salía en los textos^{*} como domador de caballos". Hay otros ejemplos (p. 68): "¿Era o no era Orestes? Ateniéndose a los antiguos augurios, no lo era... Orestes entraba nocturno en la ciudad, y no bien llegaba ya hacía que Ifigenia tuviese conocimiento de vagos rumores y sospechas acerca de su venida. Segundo, entraba armado. Tercero, se escondía en el foso". Cuando se habla de la espera de Egisto, que aguarda la llegada de Orestes vengador, se dice (p. 79): "Egisto, verdaderamente, lo pensaba todo como si la escena final se desarrollase en el teatro". La autoconciencia mítica y literaria del personaje se ve también en su reacción ante la teoría de Eumón, de que el muerto hubiese sido Orestes en lugar de Agamenón (p. 102): "¡Es que, si no fuese Agamenón el muerto, quedo disminuido en la tragedia!".

Orestes, al igual que Egisto, imagina cómo será la escena de la venganza, y más adelante Electra le da instrucciones sobre lo que debe hacer (p. 146): "Tú -le había dicho Electra- declararás siempre que eres

* El subrayado es mío.

Orestes, y que te diriges, sin perder hora, a cumplir la venganza. La gente se apartará, religiosamente aterrada por tu **sino fatal**". Tal vez uno de los momentos más reveladores sea la visita de Orestes al tirano, al que aquél se presenta cumpliendo su papel de vengador y el tirano representa su otro yo que duda.

La Saga-Fuga

El caso más importante es el de los J.B. Se saben integrantes de un mito. Su destino está marcado y profetizado desde hace tiempo. No son libres, no pueden huir de su destino, aunque algunas veces lo intenten -como J. Barallobre-.

Está claro que no todos los J.B. tienen la misma importancia en la novela. El autor se recrea sobre todo en la historia del Vate Barrantes y en la de Jacinto Barallobre. Las actitudes de éstos son diferentes, pero surgen de una fuente común: el conocimiento del propio destino mítico.

El Vate ha sido preparado desde la infancia para representar el papel de Varón Liberador. En las páginas 97 y 98 se cuenta con detalle cómo Las Tres Damas llevaron al poeta y a Ifigenia a la cripta y allí, sobre el ara de Diana, se consumaron los ritos -por otra parte placenteros- que debían preservar de la muerte al Varón Liberador.

Los J.B., como todos los mesías, son hombres atormentados, torturados por su destino. El Vate lo manifiesta varias veces, y también Barallobre. En general,

todos los J.B. manifiestan su tristeza y su lucha en algún momento. Todos tienen su oración del huerto: El Obispo (p. 454) "El corazón se me encogió de súbito, al pensar que era el último sol que veía ponerse, porque ignoraba entonces que me sería dado contemplarlo una tarde tras otra durante siglos. También entonces pensé en mi vida, y pregunté al Señor humildemente si me había equivocado. Pero el Señor me confió a mí mismo la respuesta, y yo, turbado, no podía responderme". Más adelante dice a su mujer (p. 455): "Piensa que esa muerte que Dios nos ha mandado, es sólo para mí". El Canónigo (p. 520): "De lo que se piense en el cielo, caballeros, de una manera u otra estaremos siempre mal informados. Sus mensajes son difíciles de interpretar, pues con frecuencia dicen una cosa y la contraria, para dejar a salvo nuestra facultad de elección. Para mí, resultan mucho más claros los estelares. No son tan ambiciosos, pero por lo general son bastante más concretos. Mañana, por ejemplo, hay conjunción de astros. Desde el punto de vista de mi fortuna personal, mala ocasión para cualquier cosa. No me resultará raro encontrarme mañana con la muerte". El Almirante (pp. 503-504): "Me hubiera gustado contemplar, aquella noche, en el cielo desnudo, la conjunción de los planetas que mi ayudante, el Lieutenant de la Rochefoucault me anunciara... Recibí como un presagio siniestro su anuncio de la conjunción de astros, porque me hizo recordar una leyenda oída, en mi niñez, en la isla del Oeste donde he nacido, según la cual los hombres de mi clan morían siempre en tales noches... Cuando explicaba a mi comandante las razones por las que debíamos entrar, de arribada, en Castroforte, me tuve que callar la

principal: Si había de morir dentro de pocos días, que mi muerte, a lo menos, no fuera a manos de ingleses". El Vate, en su surrealista conversación con Bastida -que cuenta al Vate su leyenda, y éste decide cumplirla (p. 500): "Es curioso -dijo-; está en mis manos, de mí depende, que el futuro sea distinto. Puede ahora mismo, con un acto de voluntad, dar la razón a Bendaña y a don Torcuato, (...) o dársela a la leyenda, hacer el disparo que nadie confiesa haber oído y en que nadie cree, y marchar por el Barallobre abajo hacia ese lugar donde no se sabe si se está muerto o si se espera vivo el día incalculable del regreso". Palabras estas evidentemente contradictorias, pues él mismo admitirá después lo inevitable de su destino. "Luego ¿mi muerte es hoy? (...) En eso coinciden la historia y la leyenda (...) En ese caso, y puesto que no hay salidas voy a hacer que la leyenda sea historia (...) De pronto, se le encogió el corazón. "¿Será esto un suicidio? Porque yo creo en Dios". (La respuesta de Bastida, muy puesta en teología, así como la propia pregunta, están dentro de una preocupación constante en Torrente. La teología aparece aquí marginalmente en varios momentos -historia del Obispo y del Canónigo, problemas de don Acisclo, etc.- y tiene mayor protagonismo en otras de sus obras, sobre todo en el Don Juan¹¹, donde es un verdadero subtema). (p. 500) "¿Sabes que no fui feliz?". "Lo sé perfectamente". "Si me hubiera llamado Federico o Roque, o simplemente Carlos, ¡qué distinto hubiera sido todo!... Pero me llaman Joaquín, y esc cambió las cosas. Por llamarme Joaquín fui poeta y amante de Ifigenia, que es un monstruo, y Lanzarote del Lago, que es una farsa estúpida, y me voy a morir antes de tiem-

11. Torrente Ballester, G., Don Juan, Barcelona, Destino, 1963.

po, sin más consuelo que esas flores -me dijo-; quiero pedirte un favor. Puesto que entiendes de poesía y te gusta escribir, ¿por qué no haces un libro demostrando que soy un gran poeta?" (Estas palabras del Vate son tremendamente reveladoras. No desea cumplir su amargo destino de J.B., pero al mismo tiempo su ansia de inmortalidad y fama es enorme, lo que refleja su inseguridad)

Jacinto Barallobre, el más cobarde y el menos heroico, el más complejo y extraño de los J.B., es también el más reacio a cumplir su destino, al que cree haber engañado ya una vez -en el 36- y al que espera -erróneamente- poder seguir engañando. Así, en las páginas 298 y siguientes, cuenta a Bastida su traición en el 36: "Pero también respeté al Destino. Tenga usted en cuenta, sin embargo, que, en aquella ocasión, algo andaba desfasado. En efecto, un Bendaña entró de nuevo en la ciudad al frente de unas tropas, y un Jota Beles hurtó el Cuerpo Santo, pero ni aquel día ni ningún otro de los de entonces hubo conjunción de astros. La que esperamos es, desde entonces, la primera (...) En una miniatura de ese barco, metí un muñeco de cera con recorte de mis uñas en lugar del corazón, y lo lancé al río" (...) "Es una metáfora ortodoxa". Como se ve, no hay tal burla, pues al no haber conjunción de astros está claro que no era el momento de la muerte.

El caso de Bastida es especial. Él es en cierto modo J.B., pues se prueba la autenticidad de su transmigración al conocer los secretos de la Cueva, pero no lo es plenamente puesto que será Barallobre quien

complete el ciclo. De todas formas también manifiesta su temor ante tal posibilidad. Pero es más bien como un anti-J.B., pues si el ciclo de éstos termina arrebatando a Castroforte de la faz de la tierra, Bastida consigue huir y llevar con él a una castroforteña fecundada o al menos fecundable.

No son solamente los J.B. los conscientes de su destino. Todo Castroforte espera la conjunción de astros y teme por lo que tiene que pasar: Bastida (p. 314) "Bendaña vino porque tenía que venir por los Idus de Marzo y jugársela con nosotros, todavía no sabemos cómo, pero ya verá usted la situación cómo se va creando sola, quiero decir, como entre todos y el Destino la formamos" y Clotilde (p. 324) "No pongo más que una condición: que os caséis en los Idus de Marzo".

Los disfraces de Jacinto responden a la misma motivación -identificación con los J.B.-. También otros personajes se mueven en parecida tragedia: así, don Acisclo, que descubre de pronto que él forma parte también del mito y su destino está pues fijado, lo cual le lleva a afirmar que Dios no existe, ni él lo necesita para seguir comportándose como hasta el presente.

El mito de los J.B. y el Cuerpo Santo obsesiona a Castroforte. Unos, como los de la Tabla Redonda y Bastida, luchan por demostrarlo; otros, como Bendaña o el Poncio, por negarlo. Pero el mito los envuelve a todos y está por encima de ellos: los argumentos de Bendaña serán refutados y el Poncio testigo de la levitación de Castroforte, fiel a sus antiguos mitos y perenne creadora de mitos nuevos (el Palanganato, don

Torcuato y otros mixtificadores que al final resulta que no lo son tanto).

Los nativos de Castroforte son pues conscientes de que en sus mitos está su identidad, y por eso los defienden. Dudar de los mitos es dudar de la existencia de la propia ciudad y, por ende, de todos sus habitantes. Cuando Parapouco Belalúa, director de "La voz de Castroforte" habla con Bastida para pedirle datos sobre el pasado de Castroforte, le dice (p. 45): "A los niños de las escuelas (...) se les enseña, aquí, que hay cinco provincias gallegas, y que Castroforte del Baralla es capital de la quinta, pero, fuera de aquí, las provincias son sólo cuatro, y Castroforte no figura en los mapas". Este estado de cosas, que Belalúa data desde los tiempos de Cánovas, se va agravando. Ya no se enseña a los niños nada sobre el Almirante, el Obispo, etc. Hay una crisis de identidad propiciada por el gobierno central: todos los funcionarios son policías, en las carreteras no hay señales que identifiquen el camino de Castroforte, etc. (También es de notar la técnica de verosimilitud, que da una explicación seudológica de por qué el lector no sabe nada de Castroforte). Por eso los nativos luchan por recuperar sus mitos y su identidad, ya que no solamente la cultura, sino la moral, son diferentes en Castroforte.

La restauración de la Tabla Redonda obedece al mismo propósito. Todos sus miembros luchan por sus mitos. Aquí hay un detalle muy interesante, pues la primera Tabla Redonda se fundó en tiempos del Vate, lo que nos lleva a ocuparnos del personaje de D. Torcuato

del Río, y todo está también conectado con la rivalidad de Villasanta -obsérvese que ésta es igualmente inventada, pero se supone real, en el mundo de la novela, por oposición a Castroforte, cuya realidad se cuestiona-.

En efecto, en su largo informe sobre la Tabla Redonda y el Palanganato, Bastida constata la labor de don Torcuato y sus contertulios que afirman (!cómo no!) la existencia de Castroforte y divulgan sus mitos, frente a las maniobras de Villasanta. Don Torcuato ha escrito un libro, Historia de la rivalidad milenaria entre Castroforte del Baralla y Villasanta de la Estrella, con un apéndice documental y una cronología rigurosa de los obispos de Tuy (p. 73) y Castiñeira una Teocosmogonía (p. 77) con este fin.

El "Eco de Villasanta" publica la noticia de que un grupo de topógrafos ha ido a buscar Castroforte sin encontrarlo, (pp. 83-84) "lo que pasa es que Castroforte no ha existido nunca (...) ¡Otra vez las lampreas! Verdadera y única razón socioeconómica por la que el arzobispo Ramírez, según dicen, inventó el mito de Castroforte del Baralla "

Desde el principio de su historia, Castroforte debe luchar -¡asombroso!- por demostrar su existencia. (Lo gracioso es que Villasanta, su principal rival, no existe tampoco, pero está caracterizada con rasgos realistas.) Por eso sus habitantes tienen esa conciencia de formar parte de un mito, y no se contentan con ello, sino que lo incrementan, como don Torcuato y su Homenaje Tubular, que tan bien casa con la idiosincra-

sia de Castroforte, y que tan mal sienta a los godos. (p. 76) "Sus últimos vestigios fueron machacados y fundidos cuando la guerra en señal de patriotismo" (el patriotismo y la fidelidad a Castroforte están reñidos).

Don Torcuato es un personaje que tiene también conciencia, no sólo del carácter mítico de Castroforte, sino del suyo propio, como lo prueba la construcción del Homenaje Tubular, y en general, todos sus actos. Lo mismo sucede con los miembros del Palanganato, perfectamente conscientes de su tarea de coadyuvadores del mito de J.B. (Varón Liberador) en general, y del Vate en particular. Como señala Ridruejo¹², la serie martirial es doble, masculina y femenina, y el Palanganato y la Tabla Redonda son instituciones paralelas y complementarias.

Escuela de Mandarines

Su protagonista (la Vejez o el Eremita) es una vez más consciente de su papel. Empujado a luchar con Feliz Gobernación por unos demiurgos, esto le imbuye del carácter sobrenatural de su misión. Por otro lado, su asombrosa longevidad - unos millones de años - confirma también, ante los demás y ante sí mismo, su aspecto extraordinario. Sabe que ha sido convertido en personaje literario, no sólo por la crónica de Espinosa, sino también porque es testigo de una representación teatral

12. Ridruejo, D., "Gonzalo Torrente Ballester busca y encuentra (una lectura de la Saga/Fuga de J.B.)", Destino, nº 1820 (19-VIII-1972).

sobre sus propias hazañas.

Pero no conforme con su autoconciencia de mito, él a su vez mitifica a su amada Mercedes (alias Azenaia) que queda también convertida en personaje literario, no sólo de la crónica y el teatro, sino incluso destinataria e inspiradora de innumerables poemas.

Además, su misión le resulta, como a los otros, difícil. Es reacio a aceptarla al principio y sufre después tentaciones de abandonarla (capítulos 39 y 60), aunque por supuesto las vence.

El Cara Pocha es igualmente consciente de su carácter mítico. Se le presenta desde el primer momento con una serie de cualidades que lo asimilan a un prototipo de profeta o fundador de religiones: habla en plural mayestático, suelta sentencias y compone poemas a lo Buda y emprende un peregrinaje de incógnito, cansado del largo reinado, a imagen y semejanza de los protagonistas de cuentos y leyendas. Se sabe diferente a los demás y por encima de ellos y miembro de un paradigma que se repite a lo largo de los siglos -en esto coincide con los J.B.-.

Hay otros personajes que están en la categoría del mito religioso, como la diosa Azenaia. En ellos no hay autoconciencia, pues no aparecen como personajes "reales", sino mitológicos para los actantes.

Como vemos, en Escuela de Mandarines el mito central es también un Salvador fracasado, que acepta su papel porque está por encima de sí mismo y por tanto

debe representarlo aunque no le agrada (p. 81): "Dicen que los dioses y los animales sólo tienen Historia Natural, pues, alejados de toda competencia y cambio, viven absortos en la concordia y continuidad de la Creación, sin salir de sí ni padecer alienaciones. En esta historia hubiera pasado mi existencia de no suceder algo extraordinario". (p. 83) "La misión es muy dura, porque te convertirá en un solitario entre 900 millones. ¿Te angustia?"

El tirano de Taormina

También aquí nos encontramos con un personaje consciente de su carácter mítico, y que además contribuye a la forja del propio mito al encargarse su historia a Arnaldo de Montferrat. Ya hemos visto al hablar del tiempo cómo se da cuenta de sus profundas diferencias con los demás. El resto de los elementos míticos tienen como papel fundamental el refrendar este carácter en Schiavón: sus antecesores y primeros pobladores de Taormina, su maestro, etc., están tomados de la mitología griega, y también algunos personajes que se introducen posteriormente están en el terreno del mito -Ricardo, Arturo, Lady Godiva- pero el único que posee autoconciencia de tal es Schiavón -en este sentido Ricardo y Arturo no cuentan, pues forman parte de una visión de Guillem de Malgrat, y por tanto no se colocan en el mismo plano de la realidad-.

Arnaldo sabe que el tirano es un mito, pues él mismo contribuye a crearlo (p. 15): "-Entonces..., lo que tú deseas es un mitógrafo. -Llámalo como te apetez-

ca... Las historia actuales empiezan a parecerme anecdotarios anónimos. -Y tú ¿qué quieres? -¡Leyenda, mito! La leyenda -o el mito: me importa poco el término- es la gran historia de los héroes". (p. 16) "Todo lo que he dicho corresponde al ámbito mítico-cultural de Creta... y no sé cómo ligarlo con Taormina. -No me vengas con remilgos, Arnaldo". (p. 17) "Partiendo del gusto de Schiavón, Arnaldo se fue zambullendo en el entramado de bellos mitos. Sin perder un ápice de su personalidad -muy al contrario-, el provenzal hurgó en la mitología para contribuir al esplendor de la ínsula y su tirano". (p. 19) "-¿Comprendes, Schiavón, la primacía de lo mitológico sobre lo filosófico?". (p. 20) "la mitología es algo abierto a la suma de elementos, aunque sean totalmente dispares... La mitología es algo asistemático y sin dogmas... La mitología está enraizada en el pueblo, yo diría, carnalmente enraizada en el pueblo... La mitología acepta, asume, acumula -no organiza- los absurdos trascendentes y las verdades domésticas..., con lo cual queda humanizado el pensamiento. -¿Que era lo que querías demostrar? -Ni más ni menos. -¿Y no te has dado cuenta de que me estabas definiendo? -Más o menos, Schiavón, más o menos". (p. 28) "-Pues..., ya que puedo intervenir en la confección de mi propia vida..., introduciría un elemento mítico indispensable, que inexplicablemente se te ha pasado por alto". (p. 30) "Schiavón asistía, estupefacto, a la crónica de unas lecciones atribuidas a Quirón. Comprendía el tirano que Arnaldo se encontraba a gusto imputando sus desmadejados pensamientos a un monstruo aureolado de famosa y mítica sabiduría".

Sin duda es aquí donde el proceso literario miti-

ficador queda más en evidencia. Al final, en el momento de su muerte, se mitifica también a Arnaldo, pero es una mitificación del autor, en la que no participa ya el personaje. (pp. 198-9) "Cuando el verdugo descargó su furia ciega o insensible sobre la nuca de Arnaldo, un estrépito de espejos hechos añicos se enseñoreó de Taormina... Entre estertores volcánicos, la Isla se sumergió en su apocalipsis. Moría un dios revelador (...) Como lava incandescente, la sangre de Arnaldo fue serpenteando por ciudades y pueblos, riscos y escolleras, valles y orillas, montes y trigales... A su paso, la tierra devastada y los personajes calcinados asumían su naufragio de fuego en la inexistencia, en el paisaje o reino triste de lo innombrado.

El último aliento de su boca de Orfeo fue una sonrisa de esfinge que propone un enigma a las generaciones posteriores a la catástrofe. Dejaba, flotando en el mar que se extinguía, el testamento incómodo, la ambigüedad poética, la suprema sabiduría de este silencioso mensaje: lo inescrutable quizás, como esencia del existir".

Taormina desaparece con su creador, confirmando así su carácter mítico. También Castrolibate se pierde en el espacio al cumplirse su ciclo de mil años. Pero aquí, el carácter literario del mito se hace aún más claro: desaparece con su creador -que no es él, en sí mismo, un mito- y se hunde "en el paisaje o reino triste de lo innombrado". Es decir, de lo no-lingüístico.

D. Dialéctica verdad-mentira, realidad-ficción

Ya hemos visto, al tratar de la inverosimilitud, cómo la novela culturalista juega con los conceptos de verdad y mentira, realidad y ficción. La lógica que gobierna el mundo literario no tiene nada que ver con la realidad, pero al mismo tiempo gusta de parecerse a ella, de engañar al lector, de hacerle creer lo increíble y al revés -lo que justifica el uso de técnicas de verosimilitud-. En resumidas cuentas, realidad y ficción, verdad y mentira, son ambivalentes, dan lo mismo dentro de la obra literaria, porque todo es real y cierto en el nivel de la realidad y la certeza lingüísticas.

D.1. Verdad-mentira

Esta dialéctica se pondrá de manifiesto en las novelas por medio de varias técnicas: la mentira, la simulación, el disfraz, el equívoco, las diferentes versiones de una misma historia, los cambios de personalidad, etc. Las iremos estudiando en cada una por separado, como de costumbre.

Las historias naturales

Entre un conjunto de personajes de una pieza, que no evolucionan, siempre fieles a sí mismos y eminentemente veraces, el Dip destaca como la encarnación de la simulación y la metamorfosis.

Es el único personaje que cambia, que evoluciona a lo largo de la novela, lo mismo que cambia el punto

de vista de la narración con respecto a él: primero se nos presenta desde fuera, a través de otros personajes o del narrador, y luego desde dentro, en la carta que escribe a Montpaláu. Así vemos que no es tan insensible y malvado como parecía, sino una víctima de su destino. -Las apariencias engañan, un tema típico de nuestra novela desde el Lazarillo, y que aquí aparecerá múltiples veces-.

El Dip comienza siendo un hombre normal. Su primera transformación se produce al ser vampirizado, y la última, al decidirse a morir. Estas dos son fundamentales, pues la primera termina con su vida humana y la segunda con su existencia de no-muerto. (p. 187) "Ara, però, que ha arribat l'hora definitiva, només desitjo una cosa: descansar (...) Almenys vull aconseguir la pau eterna, i que Déu em perdoni".

Entre estas dos metamorfosis claves, se dan otras filosóficamente menos profundas, pero bastantes aparatosas: el vampiro puede convertirse en diversos animales (p. 185): El fet de poder volar, de tenir la facultat de transformar-me en qualsevol de les bèsties d'un repertori establert, però gairebé illimitat" y al huir de Pratedip adopta una nueva personalidad: el Mussol, famoso gerrillero carlista.

En un momento determinado asistimos a una transformación del vampiro (p. 104): "Enmig de la cripta, en un esclat fosforescent, contemplaren, amb horror, una tomba oberta. S'hi atansaren. A dintre, però no hi havia ningú. Només la capa i les sabates del vampir que lluien esmorteïdament.

Una fosca riallada, satànica i burlesca, retrunyí per la cripta. Ensems, un fresseig d'ales els féu alçar el cap. A través d'una ampla lluern, des del sostre, una gran àguila acabava d'emprendre el vol". (El estilo es un deliberado pastiche de la novela de terror. No en vano una de sus obras se titula Amb la tècnica de Lovecraft ¹³.)

Hay también equívocos como el del "Phallus impudicus", que es una seta, pero se asemeja enteramente al órgano que le da nombre, y otros detalles de carácter vago o ambivalente, que contribuyen al clima de misterio al mismo tiempo que acentúan el carácter borroso e indeterminado de lo real -se verán en el apartado el estilo-.

Un hombre que se parecía a Orestes

También aquí nos encontramos con varios personajes que mienten, engañan o simulan; equívocos, distintas versiones de la misma historia, etc. Ocupémonos en primer lugar de los personajes que de alguna forma mienten o simulan:

Egisto confiesa a Eumón que cuando era joven había pensado suplantar a Orestes para gozar de doña Inés. Tanto ésta como Egisto son dos soñadores. De hecho, la mentira nunca suele ser flagrante y gratuita en Cunqueiro, sino que va estrechamente unida al tema del sueño (del que trataremos en el apartado D) o del equívoco o el disfraz.

13. Perucho, J., Amb la tècnica de Lovecraft, Barcelona, Atzavara, 1956.

El equívoco es un tema central en la novela, pues el mismo título lo es, y en torno a Orestes se producen múltiples situaciones de este tipo. Así, doña Inés, que espera a Orestes y mientras tanto se enamora de los que se le parecen (p. 129): "Su ama, Modesta llamada, me dice que nunca nombra a Orestes, pero que todos los desconocidos que pasan por la torre, y a los que declara súbito amor, son como las apariencias del que vendrá un día".

Ya en las primeras páginas aparece el equívoco del león: Al oír la marcha **El león entra por puertas** (p. 13) "los niños gritábamos en la plaza, escondiéndonos detrás de las columnas: "¡Que entra el león!", y decían que al oírnos, los reyes se escondían en una cámara secreta que tenían". Aquí hay una clave lingüística, ya que león es metáfora de Orestes. Por ende, el equívoco es doble, pues el personaje al que habla el mendigo **se parece a Orestes** -aunque nunca llegaremos a saber si lo es o no- y atiende por don León.

La madre del mendigo Tadeo nos da un ejemplo, humorístico y poético a la vez, cuando al sorprenderla su hijo en camisón en brazos del escribano, dice que lo ha confundido con el mar (p. 28). Al referirse a la tragedia que en secreto escribe Filón el Mozo sobre Orestes encontramos (p. 54): "Era el momento en que Filón tenía que hacer que la infanta viese a alguien cabalgando por el camino real, y ese alguien **se parecía a Orestes**. Debía aparecer por la derecha, para que la gente no lo confundiese con el caballero de Olmedo (...) o sería mejor ponerlo de a pie, **disfrazado de**

peregrino, e Ifigenia comenzaría a sacar el parecido por cómo se apoyaba en el bordón".

Ifigenia dice en su monólogo (p. 56): "¿Y si no fuese mi hermano? ¡Que esas equivocaciones se dan en las grandes tragedias!". Egisto ha hecho pintar muchos retratos de Orestes, pero cada uno muestra un rostro distinto. Y se llega a decir (p. 72): "¡Si todos los Orestes posibles fuesen Orestes, no valdría la pena ser Orestes!".

En la historia del padre de Quirino aparece el tema de la confusión unido a la locura, que nace del deseo frustrado de matar al dragón (p. 62): "Y murió mi padre de no poder ver cumplido su sueño, y cuando estaba con delirios imaginativos no podían entrar en casa personas con tricornio, que los tomaba por infantes del dragón, de cabeza con cresta emplumada -que es como salen del huevo estas criaturas-, y quería alcanzarlos".

Uno de los equívocos más graciosos es el del oficial de inventario, que es una cuñada del verdadero, y acaba haciéndose amante de Ragel, que había prevenido contra él a Egisto (p. 111): "es mi obligación prevenirte contra ese que llamas tu oficial de inventario. Puedo decirte, mi señor Egisto, que yo huelo mismo los disfraces".

El equívoco de Eudoxia y Ragel se hace aún más divertido y complicado, forzando al máximo el juego de las apariencias (p. 123): "Y bajando cogidos de la mano las escaleras, Eudoxia se rió, y Ragel, preguntan-

do la causa de la risa, fue respondido por el oficial de inventario que, unos meses pasados, estando ella con un catarro goteado, tanto que se le despegaba el bigote, hizo de oficial de inventario un sobrino suyo, sin que Egisto lo supiese, y vaya burla de Ragel, metiéndole mano a la que creía moza, encontrarse con un muchacho".

En la historia del enano Solotetes (pp. 16-17), el tema del disfraz y el engaño es muy importante. Engaña primero al arzobispo imitando el ruido de una moneda de oro al caer y luego se nos dice que Agamenón lo disfrazaba de liebre y engañaba a los galgos, asustándolos luego con la imitación del grito de la gallina-búho -animal por otra parte imaginario-.

También en la historia del leproso hay engaño y falsas apariencias, pues el leproso no es tal, sino que el médico ha diagnosticado falsamente para acostarse con su mujer. En la historia del fallido crimen del tirano, el juego es muy significativo y hermoso: mata a la imagen reflejada en el espejo, pero al final el crimen resulta ser cierto pues el padrastro muere de risa.

Al final del Paso del Capitán se produce otro equívoco, pues la romántica doña Inés descubre chasqueada que las poéticas respuestas del capitán están sacadas de "El conversador feliz de Amor".

Finalmente, el propio autor contribuye muchas veces al equívoco, y a confundir verdad y mentira con su ironía (p. 61): "Y había que creerle, porque no era

nada hiperbólico, que había aprendido de un centauro el arte de la jineta".

Volviendo al revés la identificación león = Orestes tenemos (p. 43): "No se vivía en la ciudad con el miedo, y para distraer a las gentes, y para que el miedo no se hiciese política, se corrió la voz que lo que se esperaba no era a Orestes, que andaba perdido en Oriente, sino un león rabioso". Algo parecido ocurre con la espada de Orestes, importante símbolo de su venganza, y que aparece cambiante y ambivalente (p. 45): "Levantó el bastón de caña con puño de plata como héroe que levanta una espada que quiere herir. Se detuvo, la cabeza erguida, mismamente donde el último rayo del sol de la tarde le besaba los pies. Y era verdaderamente en la mirada asombrada de Tadeo y Celedonio, una larga espada la que sostenía su diestra". Las connotaciones son múltiples: la comparación se hace realidad -como pasaba en el ejemplo antes citado de la espada candente-, aunque quepa una explicación lógica por el sol que deslumbra. Cuando el verdadero Orestes habla de su espada, dice (p. 154): "La llevo en mi caballo, envuelta en lana pura, sin hilar, engrasada con aceite de la lámpara de un templo famoso después que hubo bebido en él, en noche de luna llena, una lechuza glotona". Aparte de la alusión literaria¹⁴, vemos la importancia de la espada como símbolo.

14. Machado, A., Poesías completas, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 253: "Por un ventanal / entró la lechuza / en la catedral./ San Cristobalón / la quiso espantar / al ver que bebía / del velón de aceite / de Santa María".

La encogida pierna de Eumón, que se va alargando gradualmente, se sustituye por toda una colección de prótesis (p. 85): "... a Eumón, cada seis lunas se le acortaba la pierna derecha y se le ponía como la había tenido de un año de edad y tardaba otras seis lunas en volvérselo a su natural". (p. 94) "Quedaba por decir que Eumón tenía, para disimular en ella la suya achicada temporalmente, unas piernas de madera de abedul con juego de tuercas en la rodilla, todas del mismo tamaño que su pierna natural, pero con diferente hueco, correspondiendo ésta al distinto bulto de la pierna, según iba creciendo, que menguar lo hacía en un día". Es la típica historia humorística disparatada de Cunqueiro. Obsérvese el detalle de la colección de prótesis -en lugar de una sola- que lleva aún más la historia al terreno de lo fantástico-absurdo precisamente por su minuciosidad realista.

Otro detalle relacionado con la relatividad de la verdad es cuando al volver a la ciudad el Tracio dice (p. 131): "¡Es el hogar!" y Egisto: "¡Es la prisión!".

Historias en diferentes versiones: Hay varias historias que se cuentan en forma diferente, es decir, dando distintas versiones de un mismo caso, con el fin de confundir y quitar seguridad sobre lo verdadero y lo falso.

La historia de la jorobadita aparece muy relacionada con el problema verdad-mentira. La primera vez es narrada por Tadeo y se alude a que (p. 31) "Es un príncipe. Todos los días viene varias veces a la orilla del mar a ver si de las aguas sale un caballo, en el

que ha de ir a galope a su ciudad a cometer un gran crimen por venganza. El caballo se lo mandará su dios, que no es el nuestro". Más adelante, el propio don León, al narrar la historia de su caballo, confirmará indirectamente la historia de la jorobadita (p. 66): "Y este caballo -prosiguió don León- tiene además la novedad de que yo me embarco en Málaga para Atenas, por ejemplo, en una nave pisana, y yo voy durmiendo en mi camarote y mi caballo va por su cuenta a nado, y llega puntual para que yo lo cabalque". Cunqueiro tiene buen cuidado de apostillar la conexión (p. 66): "Dijo esto, y puso su mirada en la de Tadeo, el cual halló el relato de don León, que nunca había hablado tanto, como una respuesta a lo que el mendigo le había contado del encuentro de Orestes con la jorobadita en el país vecino.

"El herrador no sabía si tomar por verdadera aquella historia del caballo, pero al fin éste estaba allí, con su lucero de oro y su cola azul, herrada la mano de cabalgar en plata". La función es múltiple: se confirma la aventura de la jorobada y se nos obliga a admitir el aspecto mágico del caballo -obsérvese la complicación de planos: el caballo está allí y hay que creer en sus existencia, pero creer en su existencia implica también creer en su magia -de otro lado, y lo que es más importante, contribuye al equívoco eje de la novela, pues nos induce a identificar a don León con Orestes.

La muerte de Agamenón se narra varias veces interpretándose de diversas formas. La primera parece ser

también la más objetiva, ya que la cuenta el narrador (p. 81 y siguientes), y en ella Egisto no tiene un papel muy airoso; casi inmediatamente se refiere de nuevo, pero indicando que está falseada por la imaginación de Egisto (p. 84): "La verdad era que Egisto tendía a ennoblecer su hazaña, a componer una figura heroica. Al pueblo se le había explicado que la muerte de Agamenón fuera forzosa, que el rey antiguo quería quemar la ciudad (...) Y aun fuera casual la muerte". Hay pues una tercera versión, para el pueblo, que se justifica por razones de autodefensa. En la página 87, Egisto embellece y adorna aún más su versión de la muerte de Agamenón al contársela a Eumón. Luego, el propio Eumón dará otra interpretación, apuntando la posibilidad de que el muerto fuese Orestes y no su padre, para, acto seguido, desdecirse (p. 101): "-El vino me hizo confuso parlanchín, amigo Egisto, y me limité a decir en voz alta mis más secretas deliberaciones... El muerto puede ser Orestes o no serlo, lo que importa es que tú tengas la seguridad, o la esperanza, de que lo haya sido. Unos días estarás cierto de ello, y otros no. Pero, con las dudas, tu vida será diferente. Un hombre que duda, es un hombre libre, y el dudoso llega a ser poético soñador, por la necesidad espiritual de certezas, querido colega. La filosofía no consiste en saber si son más reales las manzanas de ese labriego o las que yo sueño, sino en saber cuál de las dos tiene más dulce aroma". Se entrecruzan pues varios aspectos: el mentiroso, el soñador, las apariencias engañan, la verdad no importa, el sueño es tan real como la misma realidad... Es particularmente importante la idea de la verdad como prisión y la duda como liberación, que se

opone al pensamiento más extendido. Por ende, las distintas versiones, cada vez más disparatadas, hacen más real y creíble la primera, que pertenece también al mundo de la ficción.

Algo parecido sucede con la historia de la entrega de Clitemnestra (p. 81): "Pisó la reina, sin darse cuenta de ello, el galgo de Egisto, tumbado al sol, y que se levantó quejándose. Creyó la reina que el perro al alzarse se revolvía contra ella, y se echó en brazos de Egisto". (p. 115) "En algunas de estas ocasiones, Egisto se ponía a cuatro patas y comenzaba a ladrar, y entonces Clitemnestra salía de su ensoñación y gritaba pidiendo socorro, abrazándose al primero que encontraba... Profundizando en el tema, Egisto se decía que así como la reina cayó en sus brazos por el susto del pisotón del galgo, pudo haber caído en brazos de otro por el pisotón de un foxterrier, lo cual quitaba todo el mérito a su conquista de la reina moza... Y Clitemnestra, entregada una vez, por propia dignidad no tendría más remedio que confesarse enamorada de Egisto, disculpando con la joya brillante de un gran amor la súbita caída. Y así, pues, fue casualidad el que Egisto se transformara en el matador de Agamenón y en la víctima de Orestes". De nuevo abundamos en el tema de que las apariencias engañan, pero además, Egisto se muestra analítico y capaz de autodesmitificarse -precisamente porque es capaz de ver la realidad, y ésta no le gusta, es por lo que finalmente acaba refugiándose en los sueños.

La Saga-Fuga de J.B.

Como hemos visto al citar El Quijote como juego¹⁵, Torrente deja bien claro que no existe la verdad absoluta. En Castroforte nos movemos en un denso entramado de mentiras entre las que muchas veces se esconde la verdad, y viceversa. Varios personajes del libro son mentirosos profesionales o patológicos, pero incluso en las mentiras de éstos, se desliza a veces la verdad. Por otra parte, hay historias que nunca llegan a ser descifradas, y al final nos quedamos sin saber lo que "verdaderamente ocurrió".

Entre los mentirosos tenemos a don Torcuato y Beatriz, a Jacinto y Clotilde Barallobre, a las Damas del Palanganato... la lista es tan larga que será conveniente distinguir entre los personajes que mienten por puro placer, como don Torcuato, Beatriz o Clotilde; los que lo hacen con algún fin, como Jacinto -que se declara muerto y se disfraza de los J.B. Es más bien un simulador-, o las Damas del Palanganato -que embrollan la historia para que no la entiendan más que los iniciados-; los que mienten obligados por las circunstancias: Bastida, don Annibal Mario, el Canónigo Balseyro; los que mienten para ocultar alguna faceta desagradable de su carácter: Parapouco Belalúa, don Celso Taladriz, etc. Castroforte en general es un pueblo de mentirosos y simuladores: los funcionarios del gobierno son todos policías, el pueblo entero finge creer en la muerte de Barallobre...

15. Torrente Ballester, G., op. cit.

Examinaremos ahora con detenimiento cada uno de estos tipos de mentirosos:

Don Torcuato es mendaz a varias bandas. En primer lugar, Bastida da a entender continuamente que don Torcuato falsea la realidad en sus memorias (p. 139): "Don Torcuato desfigura los hechos con breves toques. La supresión de un adjetivo, la introducción oportuna de un sustantivo verosímil, le permite transformar la realidad a su favor". Además, don Torcuato se inventa noticias que publica en el periódico (p. 125): "D. Torcuato sostenía la utilidad política del canard, y una de las tareas a que la trinca se entregaba con mayor entusiasmo era a su concepción, elaboración y redacción. De este modo, Guillermo I, Emperador de Alemania, entró en París prisionero de Napoleón el Pequeño, el Papa Pío IX fue ahorcado en la Plaza de San Pedro y Garibaldi proclamado rey de las Dos Sicilias". -Curiosamente, aquí hay un Papa asesinado como en el Tirano. De rechazo, Castroforte tiene una idea bastante peregrina de lo que pasa en el mundo. Informados por don Torcuato, Castiñeira o don Godofredo Barallobre -remon-tándonos aún más atrás- los castroforteños tienen un lío más que regular en lo que a la historia se refiere, así como una interpretación muy especial de las teorías científicas y filosóficas que de fuera les vienen -Evo-lucionismo, Palingenesia, etc.-.

Beatriz miente por puro placer, pero en un típico equívoco de Torrente, termina por creer en sus propias mentiras. La historia de la fabricación de la hija, por ejemplo, cambia en cada ocasión, pero todo el mundo

sabe que es mentira. Es que Beatriz tampoco pretende que se crean las cosas que cuenta, sino engañar a los godos haciéndoles creer que está loca.

La disputa de Pura y Beatriz sobre cuál de las dos había estado casada, disputa inútil, pues todos saben la verdad, nos da una pista sobre otro papel que juegan las mentiras de Beatriz: la provocación. A Beatriz le gusta fastidiar, sacar de quicio a la gente, y nada resulta más efectivo para eso que negar lo evidente. Pero Beatriz, a modo de caricaturesco don Quijote, acaba por caer en su propia trampa (p. 306): "Fue la noche misma en que Beatriz Aguiar llamó al dormitorio de su hermana y le dijo: ¿Estás segura de que eres tú, o soy yo?" "¡Vete a paseo de una vez!" "Es que estaba contándome mentiras como casas, y como aquí eres tú la única que miente, temí que fueras tú y no yo la que se había acostado en mi cuarto". Esta última respuesta merece un análisis más detenido. En realidad, es una trampa de ingenio como las de algunas adivinanzas populares: la mentirosa patológica lo es hasta el punto de afirmar que quien miente es su hermana. Por otro lado, ella es consciente de que no dice la verdad, no se cree sus propias mentiras. No las cree, al menos, habitualmente, pero el juego llevado a sus últimas consecuencias es peligroso; se admite una mentira como verdad: la mentirosa es Pura, luego si yo miento, yo soy Pura. Esto conecta con el problema de la identidad, que luego trataremos.

Clotilde Barallobre resulta ser digna compañera de Beatriz, aunque sus mentiras suelen tener alguna

finalidad más oscura. Su relación incestuosa con su hermano, la de ésta con Lilaila y Jesualdo... Todo queda envuelto en una maraña de mentiras: a Bastida le dice (p. 434): "Porque si a su debido tiempo éi se hubiera casado con Lilaila, como yo le aconsejaba, no habríamos llegado a esta situación, pero él, venga a decir que era tonta, y que un intelectual necesita otra clase de mujer, y para arriba y para abajo, hasta que ella se cansó y le mandó a paseo". Bastida aprovechó un silencio de Clotilde para meter baza. "Pues yo tenía entendido que el señor Bendaña le había soplado la novia cuando él estaba ausente. Al menos eso es lo que se cuenta". Efectivamente se alude varias veces al resentimiento de Jacinto hacia Jesualdo por esa razón, lo que se confirma al final con el apedreamiento del tren que se lleva a Lilaila. La mentira de Clotilde es pues evidente para el lector, pero las cosas no son nunca tan fáciles en La Saga-Fuga. En la página 478 y siguientes, cuando Bastida viaja a través de los J.B., descubre a su paso por Jesualdo -J.B. fallido, como él-, que ha sido Clotilde en realidad quien tuvo la culpa del fin del noviazgo de Lilaila y Jacinto, pues al instigar a éste a hacer trampa en las oposiciones, consigue que Jacinto tenga que irse, y además dice que éste no era su hermano (p. 479) "porque Micaela, segunda esposa del difunto señor Barallobre, lo había engañado con el administrador de los barcos, y ella lo sabía de buena tinta, porque había tenido pruebas en la mano". Siempre el leit-motiv de la trampa y el engaño, así como las confusiones genealógicas -recuérdese que la importancia de los secretos estribaba, entre otras cosas, en que servían para evitar el incesto. Por otro

lado, Clotilde habla de puebas. Si lo que dice es cierto, no ha habido incesto. Más adelante se comprueba que en verdad no son hermanos, pero es Clotilde la bastarda, no Jacinto -como debe ser, para que él pueda seguir siendo J.B.-. Así, técnicamente no ha habido incesto, pero sí lo ha habido en la práctica para Barallobre, que creía estar pecando con su hermana. Al final, Clotilde pagará con la muerte sus mentiras, que fueron reales para Jacinto.

Otro ejemplo de falsa genealogía nuevamente restablecida la tenemos en la de Cristal, negada en la página 538 y reafirmada en la 549.

Jacinto une a la trampa y la mentira el desdoblamiento de la personalidad. Ha hecho trampa en el 36 y quiere hacerla de nuevo ahora, engañando al destino para no morir como J.B. En un largo pasaje muy culturalista (página 256), se habla de cambiar la víctima del sacrificio. Además, está la historia de su falsa muerte, de la que, como es habitual en la obra, se dan varias versiones; pero lo más interesante es que se dice textualmente que Barallobre miente (p. 344): "Bastida le había escuchado sin atreverse a sonreír, pero no creía de todo el cuento una sola palabra, o, más exactamente, creía en todas sus partes una a una, ya que pudieran ser verosímiles, pero creía también que el orden en que Barallobre las había expuesto y las conexiones establecidas entre ellas destruían lo que pudiera haber de verdadero. De modo que la explicación de Barallobre no le sirvió de nada". Obsérvese el razonamiento estructuralista de Bastida al analizar las palabras de Barallobre. De otro lado, también la actitud del pueblo ante la falsa muerte es significativa: los godos

fundan una sociedad que publica un boletín para demostrar que Barallobre vive.

Jacinto utiliza varios seudónimos para firmar sus artículos lingüísticos, todos con las iniciales J.B., y Bastida adivina que son él mismo porque a su vez, tiene sus propios desdoblamientos (p. 197): "Tal multiplicidad de Jota Bes no era caprichosa, sino sistemática, más o menos como me sucedía a mí con mis interlocutores, pues si todos ellos componían un hombre de ciencia único, cada uno de ellos presentaba una faceta especializada y contribuía a disimular el hecho escandaloso de que un solo hombre dominase siete u ocho ciencias distintas, aunque relacionadas todas ellas con la Palabra. Nadie lo sabía en Castroforte, ni creo que tampoco fuera de él. Pero yo, que poseía un secreto análogo, lo comprendí fácilmente". A mayor abundamiento, Barallobre se dedica a pasearse por Castroforte vestido como los diversos J.B., aunque según él, no cree en estos mitos. Sin embargo, está muerto de miedo con la conjunción de los astros, sin contar que con sus disfraces contribuye a la propagación de esos mismos mitos que niega, y cuando aparece en el Suizo disfrazado de Vate, ataca con algunos argumentos de Bastida las afirmaciones de Bendaña, y da datos precisos y comprobables con respecto a Coralina. Es muy de Torrente hacer que la "verdad" se difunda por medio de una superchería. Por último, no debemos olvidar que el final de Jacinto será también el de Castroforte y la confirmación definitiva de la autenticidad de los mitos. También es interesante para lo del desdoblamiento y el juego de apariencias lo que dice en la página

344: "Salí a la calle como verdadero Jacinto Barallobre, es decir, vestido de mí mismo para que nadie me reconociese". Efectivamente, en el alucinado mundo de Castroforte, el Viejo de la Montaña es ignorado por sus conciudadanos; por tanto, de alguna forma la paradoja se hace real.

Jacinto se halla a medio camino entre los personajes que mienten por placer y los que lo hacen por necesidad. Por varios motivos -principalmente los desdoblamientos- enlaza con Bastida. Siendo éste como es un ejemplo de buena persona y honestidad, se ve obligado a mentir y engañar por las circunstancias. Bastida, por su parte, podría decirse que actúa en defensa propia. Así ocurre en sus cambios de bando en la guerra, o cuando el espiritista le obliga a actuar como medium y él sale del paso con un fragmento de Cicerón (p. 41): "Si fracaso, pensé, también éste me pondrá en la calle. Y, en ese caso, ¿a dónde iré?". Es el mismo caso de las clases de la señorita Vieites, prohibidas por el Reglamento del Colegio, pero vitales para Bastida. Don Galgo se entera y termina expulsándole. La Vieites a su vez, saca las oposiciones pero no le paga a su profesor. Bastida resulta pues el más engañado. Con todos los mentirosos que hay en la Saga-Fuga, el colmo es precisamente obligar a Bastida a serlo también, con su integridad y forzándose por consiguiente a sí mismo, que es la peor manera de mentir.

Los bulos se corren por Castroforte con facilidad pasmosa, por increíbles que sean. Uno de los más graciosos es el de la desaparición de las mujeres, que

sume en el pánico a la población.

En lo que se refiere a los desdoblamientos de personalidad, ya Gimferrer¹⁶ señala su importancia, y en El Quijote como juego¹⁷ se dice: "No puede dejar de mencionarse el universal deseo que todo hombre tiene de "ser otro". Dejando aparte los casos de Beatriz y Jacinto, ya vistos, nos centraremos en Bastida. Su desdoblamiento es diferente al de los otros dos: Beatriz pierde la identidad a consecuencia de sus mentiras y Barallobre se disfraza de los J.B. en un desesperado intento de conjurar lo que teme. Pero Bastida tiene cuatro interlocutores de distintas nacionalidades, que aparecen desde el primer momento e indican un problema de soledad e incomunicación. Amén de algo mucho más prosaico: Bastida no come y esto le hace propicio a los "transportes" de todo tipo. Una vez más, Torrente riza el rizo y se queda con el lector: don Joseíño, después de intentar inútilmente actuar como médium para el espiritista, resulta ser el mejor de ellos, al transmigrar a través de las almas, no sólo de los J.B. pasados y presentes, sino también de los posibles o potenciales. Para llegar a ese máximo experimento de disgregación de identidad, hace falta una preparación, y no cabe duda de que Bastida la tiene. Ahora bien, mientras que Bastide, Bastidoff y compañía quedan en la novela como claramente pertenecientes al exclusivo mundo de la mente bastideña, no ocurre así con los J.B. El viaje a través de las mentes de éstos ha sido

16. Gimferrer, P., "Otras inquisiciones: la Saga/Fuga de J.B.", en Destino, nº. 1817 (29-VII -1972).

17. Torrente Ballester, G., op. cit., p. 49.

real, como lo prueba el hecho de que Bastida conozca los secretos. Siguiendo el juego habitual, cuando Bastida relata a Barallobre su experiencia, éste le da una explicación racionalista, basada en la sicología, y concretamente, en los múltiples complejos de inferioridad de aquél (p. 552): "¿Qué pretende?". "Darle la razón, don Jacinto. Nada más que eso. Hasta ahora, todo han sido palabras acertadas de su parte, disparates de la mía. Falta la comprobación práctica. Vayamos a la Cueva. Veamos qué hay detrás de cierta piedra. Si no hay nada...". Y una vez más lo imposible resulta ser cierto y es Bastida quien tiene razón, con lo cual, y de paso, se consigue ridiculizar a la sicología.

Precisamente con la teoría de Ford (página 119) se realiza una de las máximas piruetas relacionadas con la mentira, la ficción y la sicología: cuando los índices numéricos de dos personajes sumen 10, éstos no existen sino como entes ficticios. Así demuestra la no existencia de numerosas figuras históricas, lo que prefigura el tema central de La isla de los jacintos cortados¹⁸.

Durante casi toda la novela se mantiene el equívoco sobre la identidad y realidad de J.B. Hay varios candidatos al papel, y resulta curioso, aunque coherente con el pensamiento de la novela, que sea un no-J.B. quien viaje a través de ellos. Bastida, que tiene un enorme protagonismo en la obra, parece ser el destinado a J.B., sin embargo al final es Barallobre. De la misma forma, el loro de don Acisclo resulta

18. Torrente Ballester, G., La isla de los jacintos cortados, Barcelona, Destino, 1980.

ser lora.

Aquí hay también muchos ejemplos de historias en diferentes versiones. De algunas ya hemos hablado, como el incesto de Clotilde-Jacinto, a otros nos referiremos ahora.

En torno a Coralina Soto, la verdad y la mentira se embrollan bastante. Existe el problema de su personalidad -no se trata de desdoblamiento, sino de saber si es en realidad Lilaila Souto Colmeiro- y el de sus relaciones con el Vate, que don Torcuato insiste en minimizar. En principio se cuentan dos versiones distintas de la huida de Lilaila, con el texto repartido en dos columnas, lo que constituye un claro homenaje a Tigre Juan de R. Pérez de Ayala -típico rasgo culturalista-. Más adelante, en la entrevista con Bendaña se dice (p. 362): "Veamos sus memorias. ¿Qué dice en ellas? Que nació en Cádiz, ¡fíjese bien!, en Cádiz, hija de una gitana y de un marino griego llamado Anastasio Papaelios. El Soto le venía por su madre". Torrente ridiculiza aquí al profesor al hacerle tomar como fuente digna de crédito las memorias de Coralina, y una historia evidentemente mucho más inverosímil que la relatada en Castroforte. El mismo ha admitido antes que las memorias se las escribieron, pues ella era analfabeta. Por otro lado, antes se ha visto obligado a admitir la existencia real de Coralina, de la que existe incluso un retrato de Manet -técnica de verosimilitud- pero niega su estancia en Castroforte basándose en el viejo vicio del canard, que aqueja a don Torcuato y compañía. Pero ¿por qué han de ser las memo-

rias menos falsas que los carnards? ¿Qué bailarina que se precie contaría al público una historia como la de la perdición de Lilaila Souto? El autor cuenta así con la complicidad del lector, a quien estas objeciones se le ocurren al momento.

La subida en penitencia de Coralina se nos cuenta al par que la de Lilaila Aguiar y la del Cuerpo Santo por primera vez. Pero dejando bien claro que la aventura de Coralina está en el plano de lo real, lo que se consigue con más fuerza aún por contraste con la escena del Cuerpo Santo, colocada explícitamente en el plano de la imaginación de Jacinto.

En su viaje a través de los J.B., Bastida comprueba la estancia de Coralina en Castroforte al pasar por el Vate -comprobación que podemos aceptar si el hecho de que algo de lo visto por Bastida en su viaje sea real se considera suficiente para admitir que todo lo sea-.

La historia de Coralina se entrelaza con la del Vate. ¿Es cierto que se relacionaron? ¿Cómo murió el Vate? ¿Fue Ifigenia la asesina? Don Torcuato, Bendaña, la leyenda y el viaje de Bastida nos ofrecen distintas versiones del mismo hecho. También la traición y huida de Barallobre es narrada en diferentes versiones, así como su falsa muerte. La primera alusión a la traición, por ejemplo, la hace, significativamente, Parapouco Belalúa -que es otro traidor-. (p. 43) "A ciencia cierta, sólo conocen la historia unos cuantos ancianos, los que pudiéramos llamar supervivientes. Pero, por lo que pude colegir, el "Viejo de la Montaña" tenía que haber ido al Mendo con los demás y compró la vida

con dinero". Más adelante el propio Jacinto explicará la historia a Bastida (p. 298): "Me sentí lleno de compasión por aquellas pobres gentes que cavaban fortificaciones y defensas. Me agarré a la campana, y toqué a rebato: no podía hacer otra cosa. Y toqué, toqué, hasta que los soldados de Bendaña golpearon con los fusiles las puertas de la Colegiata. Entonces, me encerré en La Cueva y, por si acaso, encerré conmigo al Santo Cuerpo, no fuese que, para ponerlo fuera de peligro, se lo quisiesen llevar a la Catedral de Villasantana". A la luz de esta nueva interpretación, ya no se nos presenta como un traidor, sino como héroe, y los héroes -los de la Tabla Redonda y el Rey Artús sobre todo- como tontos. Sin embargo, tampoco hay que olvidar que Jacinto es un mentiroso. Poco después confesará haber engañado al destino mandando un barquito en miniatura. Jacinto es evidentemente cobarde, pero, eterna contradicción, al final terminará cumpliendo su destino y huyendo con el Cuerpo Santo.

Hay otras historias que jamás llegan a aclararse, como la de los complicados incestos que aparecen en la "Conjuración Epistolar" o "de las Damas" (p. 89). "Estoy convencido de que el "Garzón predestinado" y, a veces, "Palingenesio", no es otro que Barrantes, aunque a veces parezca no serlo. Pero ¿quién es "El Bello Garzón"? "El Hombre Malo del Sombrero Negro" puede ser o Claudio, o Benigno Barallobre, pero "El hombre Negro del Sombrero Malo" lo mismo es aplicable a Benigno que a su hijo Rogelio"... ¿Para qué seguir? La parodia es evidente, y se completa con el cuadro pseudoestructuralista acostumbrado.

Esto enlaza también con los problemas en torno

a la historia y personalidad del Vate; don Torcuato dice que es un zote y prácticamente un impotente, pero su opinión queda bastante desautorizada al demostrar Bastida, con las peregrinas teorías psicológicas al uso en Castroforte, que ambos son personalidades complementarias y por tanto destinadas a oponerse. La adoración del Palanganato nos da una visión contraria a la del propio Vate, que al parecer estaba bastante harto de todo ese montaje. Sin embargo, al final, también él es fiel a su leyenda.

A veces, las dos versiones de la historia son complementarias, como la del hallazgo del Santo Cuerpo, que aparece fragmentariamente en la Balada y termina en la imaginación de Barallobre -se nos cuenta pues siempre indirectamente y a nivel legendario-. Por último, en la página 530 se alude a las diferentes versiones de la historia de don Acisclo con Marieta y Guadalupe.

El equívoco verdad-mentira se ve muy bien en los mitos de Castroforte: la interpretación profética de los relieves de la Colegiata, y la entrevista con Bendaña. Ahora nos ocuparemos de ellos. Como de costumbre, Torrente prepara poco a poco el terreno: cuando Bastida va a la Colegiata, le parece reconocer en los relieves cada vez a más personajes del presente (p. 332): "A Bastida le daban miedo sus descubrimientos, y, siempre escamado, pensaba que era mejor no saber nada, porque esa clase de noticias secretas redundan siempre en perjuicio de quien las averigua, pero la tentación la arrastraba al interior o al exterior de la Colegiata,

en cuyas gárgolas había descubierto, en la punta de un falo gigantesto, la cara de don Acisclo". Pero Bastida, después de todo, no es de fiar. Ya hemos visto que alucina con frecuencia. Sin embargo, don Perfecto Reboiras, hombre de sólida mente, afirma que el episodio de los estorninos y las lampreas está profetizado en un capitel. Pero es que además (p. 335): "En el parteluz de la capilla del Santo Cuerpo, hay una figura a la que se ha prestado atención escasa, la de un hombre que trae un cuerpo en brazos. Siempre se ha creído que era el de Santa Lilaila conducido por el marinero Barallobre; pero es un error, ya que el Santo Cuerpo nunca salió de su urna, ni fue traído en brazos. Pero nadie hasta ahora se fijó en que, encima de la cabeza del hombre vivo, hay una serie de círculos, uno encima de otro, hasta siete (...). Es una representación de los siete planetas conjuntados ¡situada encima de la cabeza de un hombre que, en una barca, lleva en brazos un muerto!". Él los interpreta como Bendaña, Barallobre o Bastida. Sin embargo, en la página 352 esta interpretación profética se viene abajo: los siete círculos son los anillos de una serpiente y lo otro una imagen borrosa del Crucificado. Es Barallobre quien lo dice, pero es evidente su interés en desmentir todo lo referente a la conjunción de astros, en la que en el fondo cree y a la que teme como a una vara verde. El propio libro nos dará la solución del dilema: los relieves son efectivamente proféticos, pero la interpretación de Reboiras es incorrecta; sí es el Cuerpo Santo, pero llevado por el último de los Barallobre a la consumación de su destino. Así, no es extraño tampoco que en los otros relieves estén los retratos de

los actuales habitantes de Castroforte, pues el círculo se cierra y el tiempo se anula: es el eterno retorno.

Pasemos ahora a la famosa entrevista con Bendaña (página 355 y siguientes). Allí se procede a la "desmitificación" de Castroforte. Dice Bendaña que "los pueblos tienen que estar dispuestos a hacer frente a la verdad". Está preparando un libro, "Los mitos de Castroforte del Baralla", en el que demuestra sistemáticamente la falsedad de éstos. Sin embargo, sus argumentos son todos capciosos para el punto de vista del lector: da lo mismo que los de la Tabla Redonda sean unos falsarios y que "La Voz de Castroforte" meta canards a tutiplén. Esto sólo viene a apoyar la clave de la novela: la palabra es la verdad, pues de la verdad nadie está seguro. Sin contar que si la existencia de Castroforte es negada por el gobierno central, no es de extrañar que borre los datos referentes a la estancia allí de personajes históricos. Del mismo modo, tampoco es extraño que Coralina Soto falsee los datos de su nacimiento y ascendencia en sus memorias, pues sin duda alguna no cuadra bien a una bailarina haber nacido en Gunderiz.

Por otra parte, Bendaña cita pliegos sueltos de la B. Nacional referentes a Santa Lilaila, con lo cual está corroborando la existencia de ésta y de Castroforte -que es en sí mismo otra leyenda- así como su propia existencia. En suma, un juego fantástico y habilísimo de hermosas mentiras donde la única realidad es la palabra que las sustenta.

Por si todo esto fuera poco, Barallobre, disfr-

zado de Vate, acude a la tertulia del Suizo y ataca a Bendaña -con argumentos tomados precisamente de Bastida- dando datos sobre Coralina Soto, así como sobre su propia muerte -la del Vate-. Es muy característico de Torrente el hacer que la "verdad" se difunda por medio de una superchería.

Bastida escribe unas "Puntualizaciones" antibendañistas, apoyando los mitos. Aquí también se utilizan técnicas de verosimilitud, ya que se citan documentos históricos, etc. Pero, una vez más, Torrente juega con nosotros, como vemos en la opinión que Barallobre expresa sobre las susodichas puntualizaciones (p. 411): "Es un artículo contundente -dijo Barallobre- verdaderamente fenomenal, y las razones en contra de Bendaña tienen tal energía que no se las salta un gitano. También me agrada el tono en que está escrito, e incluso su curiosa sintaxis, porque se ve a las claras la ironía de su intención, es una sintaxis profundamente despectiva, yo diría que ofensiva, y si Bendaña tuviera dignidad le pegaría a usted un tiro. Lo cual no tiene mucho que ver, es cierto, con el contenido expreso del artículo, cuyo único inconveniente es su absoluta falsedad, aunque no espero que nadie, ni el propio Bendaña, la descubra, de modo que viene a ser como si fuera verdadero". Los comentarios no pueden ser más típicos: de un lado las alusiones a la sintaxis -ya hemos visto que la lingüística es la principal clave cultural del libro- y de otro, la indiferencia sobre la verdad y la mentira. Como pasa siempre en nuestros grandes clásicos (Lazarillo, Quijote...), las apariencias engañan, y la verdad y la mentira se confunden.

Por ejemplo, en la polémica sobre los sinónimos de *caraclum* y *cunnu*, que apasiona a Castroforte de tal modo que es causante de una levitación, y que ganan los indígenas y *cunnu*, vemos que la victoria es indiferente, y tanto daba apostar por uno como por otro (p. 182): "Está claro, ¿no? Un contexto adecuado hace que cualquier palabra signifique cualquier cosa, y un parecido silábico permite a Góngora trasladar al nombre de una planta el de un elemento anatómico. De esta manera, el número de denominaciones de la vulva es prácticamente infinito, como el del pene. Y, de esa infinitud, yo tengo anotado un buen montón, tanto del uno como de la otra. Hubiera podido defender la tesis contraria con idéntica tranquilidad, porque, de lo que se trataba, era de dar a los godos una lección", dice don Perfecto.

Algo parecido ocurre con el problema de la sustitución del Cuerpo Santo: las cenizas de Santa Lilaila son sustituidas por un nuevo cuerpo embalsamado por Balseyro, no sin antes sugerir éste la posibilidad de acostumbrar a la gente a hablar de las Santas Cenizas (p. 520-1). "Reducido a polvo ¿quién duda que es el mismo cuerpo?... Sería factible montar el gato por liebre apoyándose en la sustitución gradual de la palabra cuerpo por la palabra cenizas... Llevado a cabo con toda clase de cautelas, en dos generaciones se habrá logrado oscurecer, casi anular, de dicha conciencia colectiva, la noción de Cuerpo Santo, suplantada por la de Cenizas Santas. Y, para entonces, lo que habrá en la urna serán exactamente cenizas". Sin embargo, el Deán se decide por la falsificación, lo que tampoco

importa demasiado, porque ya se dice en el texto (p. 522) "aunque, en el fondo, sea lo mismo sustituir dos objetos que dos palabras". Además, en el habitual juego de sorpresas, el cuerpo sustituto es santo también, como lo demuestra el perfume de sus vísceras -sin contar con que la muerta es mártir del Santo Oficio-. Luego el engaño es menos engaño de lo que parece.

Escuela de Mandarinés

En general, aquí no se hace tanto hincapié en la dialéctica verdad-mentira, aunque se usan varios procedimientos que contribuyen a darle a la obra un aire equívoco. Así, se usa la hipérbole con enorme profusión, y sabido es que la mentira por hipérbole es la más corriente. En el capítulo 34, que es en realidad una exégesis sobre dicho procedimiento, se pone éste en evidencia al decir (p. 363) "a lo mejor no llegaron a diez..." después de haber aludido a cifras astronómicas.

Hay personajes que cambian de nombre y personalidad, pero no con el fin de engañar, sino a la manera cervantina, porque sufren una evolución vital -en ese sentido, Torrente va más allá que Cervantes-. Así, el protagonista va cambiando de nombre según cambia su papel. Al ser visitado por el primer demiurgo, éste le dice (p. 83): "Ya no te llamarás como tus padres decidieron, sino Eremita, por motivo de encarnar la soledad y monólogo de la espontaneidad que protesta". No se puede negar que el hecho de que casi todos los personajes tengan por lo menos un apodo -y a veces varios- contribuye a despistar al lector, pues induce a confusiones.

El Cara Pocha tiene muchos apodos, y además viaja de incógnito. Esto parece ser costumbre habitual, pues se habla de otro Cara Pocha que hizo lo mismo en el capítulo 8. Aquí ocurre al revés. El hecho de que todos los Grandes Padres lleven los mismos apodos, causa el equívoco por el procedimiento inverso. Sólo se les distingue por el número.

A veces hay otros errores y equívocos: el Eremita, en su calidad de rebelde, es a menudo confundido con un Excarcelante, como en el capítulo 25, en el que las muchachas le rodean por esa razón. (De todas formas el Eremita siempre "chifla a las vulvas", y la equivocación no es muy grande, pues es también un rebelde.) En el capítulo 19 se hace una aseveración reveladora en este sentido (p. 217): "Nunca sabemos si cometeremos errores para bien o para mal. Por consiguiente, no hay errores".

La historia del dictador Pancleto puede ser interpretada como un cambio de personalidad: al dedicarse a los insectos, es convertido en bufón.

En el capítulo 50 se cambia la respuesta de la sibila por otra más conveniente. También encontramos el tema del engaño en el capítulo 54 (p. 546): "Rufián, ya nos engañaste con las brujicas"; y en general, el pueblo trata de engañar a los que están por encima de él. Se insiste asimismo en la inverosimilitud (p. 378): "Después de estos increíbles sucesos...". Por otra parte, el culto a las apariencias, tan característico de Feliz Gobernación, contribuye a subrayar la falsedad e hipocresía de las normas sociales, ya que los altos

cargos sólo pueden imponerse por las apariencias.

En el capítulo 22, el Gran Padre da una lección sobre el hambre. Cada sentencia es doble: la primera verdadera y la segunda falsa, pero es la segunda la que hay que sostener en bien del hecho. Se alude repetidas veces en la obra a que Feliz Gobernación se asienta deliberadamente en la mentira.

Hay también historias que se narran varias veces, pero aquí cada versión confirma la anterior. Son técnicas de verosimilitud para hacernos creer en la realidad de las narraciones y de la cultura que las origina. Pero tanto unas como la otra, son entes de ficción. Así tenemos la historia de los Nudistas y el polémico lugar donde guardan las joyas, que es una típica broma de Feliz Gobernación -como lo de la Bernalda-. La anécdota de los Nudistas se narra por primera vez en el capítulo 8 y es Pascasio quien la cuenta. En el capítulo 24 se representa una obra, "El tesoro de los nudistas", escrita por Dionisio Kinós, que alude al mismo asunto. En los capítulos 43 y 44 Celedonio vuelve a referirse al mismo tema y por fin nos la narra de nuevo en el capítulo 45-. El hecho de que se compongan comedias sobre los acontecimientos acentúa el efecto de veracidad y fama de la historia.

Vemos también cómo se contrastan diferentes puntos de vista -todo es según el color...- en el capítulo 48, con un regusto claramente quijotesco, pues lo mismo que le pasaba a Sancho con Dulcinea, los soldados han conocido a Azenaia, y aunque la encuentran bien, no les parece nada del otro mundo. Igual que don Quijote,

el Eremita obliga a los soldados a admitir su concepto de Azenaia, aunque pacíficamente. Obsérvese el paralelismo de toda la escena con el Quijote. Del mismo modo que Sancho describe a Dulcinea entregada a vulgares labores en el episodio de la carta, los soldados dicen aquí (p. 477-8): "El curandero del lugar, cierto Teodosio Rodríguez, nos reventó unos granos y nos limpió la cascarria con la ayuda de una Azenaia, su hija, que sostenía la jofaina y cambiaba el agua". El Eremita responde: "¡Qué milagroso suceso! hermanos -contésté- lo es, en efecto, y me suspende constatar que, entre 900 millones, hayamos de coincidir y agregarnos los mirantes de Azenaia!". Se contrasta evidentemente el punto de vista idealizante con el realista y desmitificador.

El Tirano de Taormina

Aquí, el protagonista es un gran mitificador y mixtificador, ya que -entre él y Arnaldo se inventa su propia historia y la de Taormina (p. 14): "El trabajo que, de inmediato, le encomendó Schiavón fue el de una extensa, poética y creíble historia del reino de Taormina". Creíble, que no verdadera.

Tanto Schiavón como Arnaldo son, pues, dos mentirosos, que disfrutaban con sus mentiras aunque éstas tengan también cierta finalidad más práctica -encumbrar y asegurar el poder de Schiavón-. Pero, como se dice más adelante (p. 61): "Intuyó Arnaldo que tal vez (...) todo lo humano había nacido de la mentira embellecida". Es decir, la verdad y la mentira son conceptos relati-

vos, no tienen importancia (p. 16): "Una historia puede ser contada de mil maneras... y todas son veraces y todas son falsas".

La astucia, el engaño y la simulación tienen cabida sobre todo en la historia de Gaspar de Linguaglossa, pervertido por Schiavón y utilizado en contra de Sixto VI (p. 105): "-Sí, fue el primer movimiento de una alambicada jugada de ajedrez (...). Al cabo de un tiempo lo repudié, lo declaré persona non grata: el paso siguiente fue el de Gaspar yendo al Vaticano, donde protestó airadamente por mi conducta... Reacción: Sixto se traga la bola y lo nombra nuncio, para fastidiarme. -Y ahora ya tienen un caballo de Troya. -Sólo me falta el Ulises que... -No, gracias, Agamenón, pero ésta no es mi guerra". La alusión cultural está plenamente justificada. Un simulador y su cebo recuerdan a otro.

Las Salas secretas del palacio del tirano dan lugar a la polémica y la especulación, pero nos quedamos sin saber lo que de verdad contienen, aunque se constatan diversas opiniones (p. 57): "Corrían muchos rumores en la isla sobre el interior de las salas personales del tirano. Que nadie podía saberlo con certeza era seguro; pero la imaginación de los taorminenses -y su descaro en asegurar lo que ellos meramente suponían- había dado pábulo a miles de hipótesis". Algo parecido ocurre con las reflexiones de Arnaldo sobre el tiempo ya citadas (p. 65): "Arnaldo encontró esta última interpretación -quizás- más bella que las anteriores, pero no necesariamente más cierta. Ante la calma súbita del ámbito insular, pensó que la única razón para interpretar el

mundo, sin lugar a dudas, era la **ratio ludens**". No se puede, pues, encontrar la verdad. Obsérvese la abundancia de palabras que indican duda. La forma apoya al contenido.

También encontramos diferentes versiones del mismo acontecimiento. Por ejemplo, el origen de Schiavón (p. 24): "Lampetia y Faetusa -¿ya lo has olvidado?- son tus madres. -Y yo que me creía hijo de Escila y Caribdis. -Esta versión es mejor. Te vincula a los grandes dioses del Olimpo". La verdad no importa en absoluto. Pero, para complicar aún más la cosa y rizar más el rizo, el narrador nos dice (p. 25): "La razón por la que Arnaldo omitió el nacimiento de un hermano que, junto a Schiavón, vio la luz primera en Taormina, se escapa a toda explicación. Lo cierto es que, de aquellos amores sáficos, Lampetia y Faetusa quedaron preñadas". El narrador parece refrendar la versión de Arnaldo, que ha quedado bien patente que es falsa. Además, resulta sumamente irónica la aseveración "lo cierto es que..." aplicada a un enunciado absurdo.

Ejemplos de este tipo son constantes a lo largo de la novela, pues Arnaldo corrige y cambia continuamente su historia y el narrador la apostilla a su vez, lo que enlaza también con la preocupación por el proceso creador.

D.2. Realidad-ficción

Las Historias Naturales

En esta obra el principal recurso para hacer confundir los planos de realidad y ficción será la historia: personajes y acontecimientos históricos, etc., así como otras técnicas de verosimilitud culturalistas que se estudiarán en otro apartado. Con todo, encontramos también otros recursos que a continuación analizaremos.

-Historia dentro de la historia: Destaca fundamentalmente la del Dip, que se narra además por dos veces: la primera la cuenta un sacerdote y la segunda el propio vampiro, en su carta a Antonio de Montpalau -además de una alusión anterior, también epistolar, de la baronesa de Urpí-. El capítulo X de la segunda parte, "Una historia de los Cárpatos", recoge el resumen de las investigaciones del padre Villanueva sobre la historia y la figura del Dip. La historia no la cuenta el personaje directamente, sino que nos la narra el autor. Sin embargo, al final de la misma se utiliza la primera persona (p. 113): "Crec endivinar...". En general, aquí se pretende dar un tono de objetividad histórica, con alusiones a documentos, insistencia en los antecedentes y marco histórico, etc. (p. 111) "En ple segle XIII, regnant Jaume I, l'herculi i victoriós monarca (...) Quan es concertaren les noces del rei, vidu de la seva primera muller, amb la princesa Violant d'Hongria (...) Els documents no diuen quin va ésser l'encàrrec reial (...) Els documents transcriuen aquí

una sèrie de pràctiques molt interessants des del punt de vista de la litúrgia exorcista". También alude a profecías (p. 112): "Les notícies esdevenen aquí molt obscures, perquè la documentació, en forma cabalística, fa profecia, en part ja complida". Todas estas alusiones dan a la vez un aire de verosimilitud y de misterio. El padre Villanueva profetiza el final de la novela: la lucha fratricida, el "Mussol" y la paz final. -Ya en la página 28 había aparecido Montpalau consultando algunos de dichos documentos herméticos-.

En la carta que el vampiro escribe a Antonio, esta historia se completa y se enfoca de manera diferente. Es ahora el propio Dip quien habla de sí mismo y, por tanto, no hay alusiones a documentos y sí se presta mayor atención al aspecto psicológico: los sufrimientos y placeres que conlleva el estado anormal. Confirma y continúa los datos de Villanueva, contribuyendo así a la verosimilitud. Pero en general, la historia dentro de la historia no es aquí fundamental. La del Dip es el hilo conductor de la novela, y no es extraño que se le preste tanta atención, pero en otros momentos, que Espinosa, y sobre todo Cunqueiro, hubieran aprovechado para incluir historias completas, Perucho se limita a apuntar su existencia, sin narrarlas verdaderamente. Esto se ve muy bien en el encuentro con Milá y Fontanals (p. 182): "Singularment, el jove estudiant li contà la història d'un aparegut de gran força evocadora, el comte Arnau, el domini geogràfic del qual comprenia des de Ripoll a Sant Joan de les Abadesses fins a Castellar de N'Hug, amb infiltracions per altres contrades, com Prades i Siurana. Sortiren noms màgicament

suggestius i illustres, per exemple Mataplana -petita cort trobadoresca-, Gombrèn, amb castells enrunats i, possiblement, amb criptes desafectades". Precisamente Ramón Buckley¹⁹ señala la relación entre la historia del Dip y la del conde Arnau; pero el uso del estilo indirecto quita fuerza al contraste de planos. Sin embargo, el aire de erudición y, por supuesto, la presencia de Milá, lo refuerzan.

Por último, nos queda hacer notar que el papel de contraste un tanto digresivo -aunque justificado- de las historias intercaladas por ejemplo en el Orestes, lo desempeñan aquí los largos textos tomados de libros, reales o imaginarios, a los que luego nos referiremos. El efecto se consigue presentando a un personaje leyendo un texto periodístico o un libro, y consignando dicho texto. A veces lo leído se coloca en el plano de lo real -periódico- a veces en el de lo literario o en el del pasado. Se incluyen asimismo numerosos poemas que juegan un papel de verosimilitud, siendo a su vez de importancia para la estructura y las alusiones culturales. Los estudiamos aquí, en todos estos aspectos.

-Poesía: Se incluyen poemas -plano literario- en varios momentos y con distintos significados. A veces son poemas populares, que pueden servir para ambientar históricamente (p. 15): "El poble baix cantava: Van sortir sis toros. / Tots van ser dolents. / Aixó fou la causa / de cremar els convents". (p. 25): "S'hi devorava i comentava en veu alta, entre altres periòdics "El Vapor", "El Guarda Nacional", "El Guirigay" i "El Constitucional". Aquest darrer duia a la capçalera els

19. Buckley, R., op. cit., p. 230.

versos següents: Sóc un liberal exaltat, / i no tinc per perdre res, / quan podré tornar a alçar el cap / no crec que l'abaixi més". Otras veces, sirve para dar un contrapunto líricamente misterioso, como cuando Inés -apetitosa víctima para el Dip- acompaña a Montpalau a sus habitaciones (p. 83): "Una veu infantil cantà al defora: -Donzelleta Agnès: / voleu ser robada? / -Robada seré / si el galant m'agrada". El significado de la canción es doble, pues dos galanes, de muy diferente condición e intención, lucharán por llevarse a Inés: Antonio y el Dip.

El capítulo IX de la segunda parte, "El amor", se estructura tomando como eje un romance popular dedicado a Santa Marina, patrona de Pratedip. Se celebra una romería en la ermita, para festejar la desaparición del Dip. Los fragmentos del romance se van intercalando con la narración de lo que pasa en la romería y en la tertulia del Marqués de la Gralla. El papel del romance es múltiple: pone un contrapunto ingenuamente poético a la no menos ingenua historia de amor de Antonio e Inés -ya anunciada en otro poema popular- y a veces contrasta humorísticamente con lo narrado -así, la recepción del phallus impudicus en la tertulia del marqués-. Otras veces, las mismas palabras del poema se utilizan en la narración, o las de la narración están relacionadas con el poema, sirviendo como nexo de unión contrapuntístico (p. 106): "Aquest declinà un tan alt honor i el traspassà a la Verge, d'origen nobilíssim: Fou la sua desdendencia / de gent noble i poderosa, / rica y de bona consciencia, / molt cristiana y virtuosa: / de origen tan singular / naixqué