

doncella tan fina". (pp. 107-8): "Hi havia un gran sòcol, prop del presbiteri, d'ingènua ceràmica popular, les rajoles del qual representaven escenes artesanes i, en un color verd pujat, determinada botànica de la terra: la verdolaga, la matafaluga, el panís... Centrades, amb gust, escenes de la vida de santa Marina. La sua vida conté / que a las portas de la Iglesia, / cinch anys seguits estigué / sufrint del temps la inclemencia. / Pe'l crim que le imputà/de Pandoquio una vil filla. / Per Jesús vista la vida / de doncella tan humil / paga li donà cumplida / en lo cel entre altres mil: / ahont gosa sens parar / de la presencia divina. / Son grans y maravillosos / los miracles que ha obrat, / puix sens fi son los febreros / y als que de doló ha curat; / y per la vista lograr/es eficaç medicina./ També fou una eficaç medicina per a la nerviositat de la tertúlia del marquès de La Gralla l'arribada a l'Acadèmia de Ciències de l'excepcional tramesa del bolet".

Otras veces, el poema se pone en labios de los personajes (p. 108): "Agnès i Montpalau es donaven tendrament les mans. Imploraven: Per Patrona y Tutelar / la villa de Prat vos té".

También (p. 123) puede ser su función ambientarnos en una región o paisaje: "Muntats en sengles cavalls de gran força i vigor, els tres viatgers arribaren a Corbera, població que la musa popular havia titllat de "foradada", per la gran quantitat de finestres que s'hi veien pertot arreu. Així, hom deia: Corbera, la foradada, Vaig a Corbera, la foradada. Hi havia una



cançó molt bonica, que feia: Corbera, la foradada. / Gandesa, la flor del món. / Les costes de la Fontcalda / per a mi ben planes són". A veces son simples pareados o refranes (p. 164): "La tarda es feia dolça i suau. En la llunyania es veia el Montsant, amb una ampla cortina de núvols al damunt. Un soldat, natural de Rasquera, digué, contemplant-ho, el següent adagi: -Si el Montsant porta capell, / no et "fios" d'ell". O para caracterizar a los personajes (p. 168): "Durant les marxes i contramarxes hom el veia, entre perols i cossis, somnolent i una mica estúpid, cantar un zortzico en basc, absolutament incomprensible: Aztu, aztu gernikako / arrigola guetairá. Un dia Amadeu se li acostà i, empipat de tanta xerrameca reialista, li ensenyà, d'amagat del basc, un rodolí liberal, procaç i mala bava. El rodolí deia: Visca la Constitució / i que mori el gran Cabró!".

Se incluyen otras poesías cultas, citando a veces el autor, con similares funciones (p. 34): "Aquell matí, Antoni de Montpalau acabava de deixar "El Constitucio-nal", on, després d'una nota calumniosa allusiva al príncep Lichnowsky, inseriren una oda artísticopatriòtica d'un poeta que duia molta empremta, Joaquim Rubió i Ors, i que signava "Lo Gayter del Llobregat". Hi havia una estrofa que deia: Dels antichs trobadors la muda lira / Jo arrancaré de llurs humits sepulcres, / Y al geni, que plorant entre llurs llosas / Divaga, invocaré, / Y despertant los que lo mon admira / Sombras sagradas, noms cenyits de gloria, / Los comptes y antichs reys y llurs famosas / Batallas cantaré". Junto a la técnica de verosimilitud y la ambientación



histórica, así como el contraste de planos, tenemos una importante referencia al ambiente romántico de la novela y a las aventuras que habrán de suceder: húmedos sepulcros, sombras sagradas, condes y antiguos reyes... El acróstico a Barcelona (p. 36), ejemplo de cursilería decimonónica y lanzado en plan panfleto, tiene sobre todo valor de ambientación. Otras veces, hay además una manifiesta intención irónica, como en el Soneto de El Joven Observador (página 76): "Salve, salve, Monarca idolatrado...".

Muy característico de Perucho, y entroncado con su habitual maniqueísmo y su afición a la patrística (p. 89): "Venia el capvespre. Una tenalla mossegà els cors angoixosos. S'insinuava ja l'imperi de la tenebra, la periòdica derrota solar. El pare Villanueva recità l'himne de Sant Ambròs: Aeterne rerum conditor, / noctem diemque qui regis / et temporum das tempora / ut elleves fastidium...". San Ambrosio y la Iglesia se oponen claramente al poder diabólico y tenebroso representado en el Dip (p. 90): "L'Esperança es concentra en l'astre del dia. La veu sebollida d'Aurelius Ambrosius, en noble competència amb la de san Hilari de Poitiers, en perfilava l'himne modèlic, definitiu, de l'Església.

Algunos poemas son obra del propio Perucho -cuya importancia como poeta han señalado Díaz Plaja<sup>20</sup> y otros-, sirviendo también para varios fines además del citado contraste de planos. Así, para caracterizar a

---

20. Díaz Plaja, Cien libros, Barcelona, Marte, 1971, (pp. 212-15).



un personaje (p. 131): "El metge Galvan, que era poeta, dedicà a Montpalau una oda incitant-lo a la immortalitat. Els vapors del vi pujaven. L'oda, en un moment de lírica efusió, deia, inspirant-se en el poeta llatí: Del río del olvido / No mi alto nombre se hundirá en el lodo/ Ni moriré yo todo" -destacan a la vez el culturalismo y la ironía-. O para aumentar el aire de misterio (p. 132): "Això no obstant, una misteriosa velleita, que feia mitja en un portal, els digué en forma d'endevinalla: -El Mussol és al bressol. / A la muntanya va el cargol. / Aneu-hi a la posta de sol" (p. 189) "En substitució de la carnisseria en projecte, i amb els mateixos efectes eliminadoris, existeix, no tan divulgada potser, una altra fórmula més civilitzada: la de l'exorcisme. Aquesta, acompanyada de la cantarella Hi dorm amb la lluna i el sol, / El vampir és al llençol / Un cadafal és son bressol".

-Sueño, imaginación, alucinaciones: Estos aspectos tienen menos importancia aquí que en las otras novelas del grupo. Esto se debe sin duda alguna a que precisamente se pretende colocar en el plano de lo real una historia increíble y que se tienen por legendaria: la del vampiro. Por eso no es conveniente delinear unos planos nebulosos, porque se quiere insertar lo fantástico en lo real, para hacerlo verosímil y producir el terror. Por cierto que Antonio Risco<sup>21</sup>, en "Literatura y fantasía" incluye a Perucho y dice: "Hoy se da la circunstancia de que se lee de otra manera muy diferente. De ahí que el tipo de relato fantástico decimonónico parezca muerto ya". En efecto, esto es un pastiche

---

21. Risco, A., Literatura y fantasía, Madrid, Taurus, 1982, p. 22.



del relato decimonónico, que como tal, ironiza sobre él.

Con todo, se hace alusión a un sueño de Cabrera, en su estado de vampirizado (p. 163): "Sense haver-hi estat mai, somniava, com en una premonició estranya, uns prats verds i plujosos, molt semblants als de Surrey, i una vida tranquil·la, burgesa i familiar, entre lladrucs de "setters" i amb l'absència total de terrible No-Mort". De nuevo nos encontramos el tema de la profecía. En una nota del índice onomástico colocado al final del libro se nos dice que Cabrera (p. 213) "Finalment es mullerà i visqué a Londres voltat de "setters" amb "pedigree"". Su estado semi-vampírico le confiere pues ciertos poderes para-normales.

Por añadidura, el hecho de que un personaje histórico como Cabrera aparezca vampirizado y salvado por Antonio de Montpalau, contagia de su ser histórico al Dip y a su matador, meros entes de ficción.

#### Un hombre que se parecía a Orestes

-Historia dentro de la historia: Este procedimiento es fundamental, como en toda la obra de Cunqueiro. Sus personajes siempre están contando historias, bien las suyas o bien las de otros. Carballo Calero<sup>22</sup> le ha calificado de narrador de historietas, pero como dice Martínez Terrón<sup>23</sup>, "la narración constituye así

22. Carballo Calero, R., citado por Martínez Torrón, La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro, La Coruña, Ed. do Castro, 1980, p. 61.

23. Martínez Torrón, op. cit., p. 61.



un simple navegar al paio, sin rumbo o dirección aparente, salvo antojo de los personajes (...) Y sin embargo, la serie de historias conserva la sombra de una voz interna que les da unidad y las aglutina".

Como se dice en Merlín y familia<sup>24</sup>: "Dígoche eu que por moito que saques de tí unha historia, aínda canto mais a saques de tí, sempre por catro ou cinco fíos de verdade, que quizaves sin decatarte lévalos na memoria túa".

Estas historias adquieren sin duda una gran importancia dentro del Orestes, aunque nunca son muy largas, a veces meras anécdotas. Normalmente suelen estar relacionadas con la situación del momento o con algún tema general de la obra, y a veces, con ambos. Este aspecto, que no suelen señalar los comentaristas, es fundamental para la unidad de la obra. Así, abundan las historias de adulterios -el leproso, el mendigo, el rey- o venganzas más o menos fallidas. En la página 150 la historia del tornero, el cazador y la madre viciosa está relacionada con la situación -se ha hablado de que Orestes va a vengar a su padre- y con el tema general de la obra, sólo que en clave de humor.

Otras historias tienen algún leit-motiv marginal, como el de las orejas: Tadeo, Cívilo, Eumón, el niño tracio... y toda clase de deformidades, que apasionan a Cunqueiro, tal vez por su herencia campesino-galaica, y por su relación con los grandes temas de la mitología: la pierna de Eumón, la jorobadita, el enano, las dos cabezas y ya en terreno plenamente mitológico, cen-

---

24. Cunqueiro, A., Merlín e familia, Vigo, Galaxia, 1976, p. 59.



tauros y sirenas. Otro tema constante es la frustración, que aparece en la historia principal -Orestes y Egisto, sobre todo- y en las secundarias -matador de dragones, doña Inés, la Jorobadita...-.

Pero lo que es más importante para la confusión de planos es que por contraste con la delirante imaginación que despliegan los narradores, la historia marco parece real, amén de contribuir a la riqueza de niveles. Y al revés, cuando una historia se ha contado varias veces, o se ha aludido a un personaje en varios relatos, éste adquiere mayor realidad, y de aquélla se sacan esos "catro ou cinco fíos de verdade".

El teatro.- Aparece varias veces y es muy importante para el contraste de planos. Tenemos un dramaturgo, Filón el Mozo, que entre otras está escribiendo una tragedia sobre Orestes. Se incluyen algunos textos del "borrador". Filón, mimando a Ifigenia en la escena del reconocimiento se asoma a la ventana y ve a un apuesto extranjero con una piedra en el anillo, lo que le da pie para una escena de su comedia, pero, al mismo tiempo, se deja entrever la posibilidad de que ese extranjero sea el propio Orestes (p. 57): "Por mucho que tarde en escribir el segundo acto, no se me olvidará el grave andar de Orestes".

En la cuarta parte, dedicada a doña Inés, se incluyen tres pasos del mismo Filón, que no termina la tragedia de Orestes porque está esperando que venga a vengarse. En ellos se cuentan tres amores fallidos de doña Inés: el del Galán de Florencia, el del Rey y el Capitán Dialogante y el del Mendigo. Todos forman



parte de una pieza dramática que Filón da a Eumón y que éste lee. Se incluye también un apunte para otro paso -el del músico- y todo esto se alterna con la narración de los mismos y otros amores de doña Inés. Así se enriquece considerablemente el contraste de planos: doña Inés, personaje "real", sueña amores con personajes también "reales" a los que ella transforma, y a su vez estas historias "reales" son elevadas al plano de la ficción teatral. (Aquí aparecen asimismo la frustración y la deformidad: el rey sin ojos -Edipo-, el músico loco que teme que le corten las manos, el mendigo...). Sin embargo, no se incluye ningún poema.

-Sueño, imaginación, locura: Sabida es la importancia del sueño y la imaginación en la obra de Cunqueiro, señalada por todos sus columnistas. Los personajes son soñadores que contactan con la realidad en mayor o menor grado. Algunos saben que sueñan, otros terminan locos al ver sus sueños frustrados; a veces la confusión dura simplemente un momento.

Egisto es uno de los personajes más interesantes. Aunque en el mito clásico él y Clitemnestra son los traidores, aquí ambos se nos presentan con una dimensión mucho más humana. El asesinato de Agamenón se nos describe de forma muy poco honrosa. Egisto le mata por la espalda, debido al miedo. Sin embargo, este personaje es ante todo un soñador que se pasa la vida interpretando papeles -inventados mucha veces por él mismo- e incluso tergiversando los hechos de su propia vida. Así lo encontramos elaborando el guión de lo que será su propia muerte a manos de Orestes (p. 79): "Egisto,



verdaderamente, lo pensaba todo como si la escena final se desarrollara en el teatro". (p. 124) "Se distraía Egisto inventando coincidencias, y al final siempre se asustaba, temiendo que la realidad se diese a imitar sus imaginaciones". -Hay, pues, una momentánea confusión de planos-.

Un episodio interesante es cuando juega a caballero andante al quedarse solo en el bosque (p. 127): "En un repente, el corazón del viejo rey había recobrado el ritmo de la juventud. Egisto osó canturrear el comienzo de un romance antiguo, con andante de lanza y banderola que salía a librar cautiva. Y viendo un fresno joven en el lindero del bosque, apeándose del caballo tiró de navaja y cortó la más esbelta rama, la que limpió y redondeó en los nudos, y con un cordón del jubón ató su puñal y su pañuelo verde de sonarse en los oficios en la punta más fina. Y ya dueño de lanza con banderola, trotó por aquellos claros, poniendo la mano izquierda de visera por ver si aparecía a lo lejos la figura de una aventura, y deteniéndose pensativo en las encrucijadas, como los héroes que pintan los libros de caballerías". Aparte del manifiesto anacronismo y las referencias literarias -ya Buckley<sup>25</sup> señala la relación con las novelas de caballerías, aunque refiriéndose a la obra general de Cunqueiro, sin citar el Orestes- interesa porque Egisto es aquí consciente de su mentira y llora (p. 128) "y con el bosque se terminaba aquella hora de libertad y de fortuna. Egisto temió ser visto desde los molinos con aquella lanza

---

25. Buckley, R., op. cit., pp. 197-8.



que parecía de niño pobre que saliese a jugar a cañas y deshaciendo el ingenio, guardando puñal y pañuelo, tiró la rama de fresno a la cuneta, y al rey le pareció que con ella, que allí quedaba en el polvo, había tirado al suelo el último día feliz de su vida. Por el rostro de Egisto se deslizaron dos gruesas lágrimas".

El carácter de Egisto es eminentemente quijotesco. No le gusta la realidad, trata de cambiarla por medio de la fantasía, pero aunque momentáneamente llegue a confundirse, es consciente de lo pueril de su esfuerzo y por eso llora. Finalmente, ya en la ancianidad, se imagina serpiente que muerde a Orestes. Pero su sueño se torna pesadilla, temiendo siempre al vengador y que se cumpla la terrible profecía (p. 137): "¡Egisto morirá como un perro!".

(Por su parte, el propio Orestes imagina cómo será su venganza y cómo hará sus discursos, pero es mucho más realista que su padrastro.)

Doña Inés es un poco la réplica femenina de Egisto, pero en ella la imaginación tiene mayor poder, puesto que está loca -aunque no tanto como parece-. Enamorada de Orestes, al que jamás ha visto, imagina que todos los hombres lo son, pero al mismo tiempo se da cuenta de que no lo son, en un juego de desdoblamiento de personalidad: en la página 128 se dice: "Y Ragel contaba y no paraba de los delirios amorosos de doña Inés, y a él mismo, un anochecer de noviembre con viento y lluvia, que se había visto obligado a echarse el capizuelo de cuero por la cabeza, lo confundió la señora, primero con un correo alemán, y le pedía noti-



cias de un amante que decía que tenía por allá, y después con el propio amante, que se había teñido el pelo de negro y se había recortado la perrera en flequillo, y llegaba a escondidas por ver si la dama le era fiel" -surgen también los temas del disfraz y el equívoco-. Doña Inés espera a Orestes y mientras tanto se enamora de los que se le parecen -equívoco clave de la novela-. (p. 129) "Yo creo -aseveró Egisto- que el día en que doña Inés comenzó con eso de los amores locos (...) fue cuando dio en imaginar que Orestes, tras mi muerte, se refugiaba en su torre y ella lo esperaba... 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". La relación don Quijote-doña Inés queda subrayada por el aire cervantino del lenguaje: dio en imaginar... Se hace hincapié en la importancia del sueño (p. 173): "Todos los que podrían escribirle a doña Inés son gentes de la imaginación, pedazos de niebla". (p. 200) "¿Sueñas mucho? -Todos los días". En general este tema adquiere particular importancia en el paso del Mendigo. Pero al final se ve que también doña Inés, como don Quijote, es consciente de su locura (p. 203): "Algún día tiene que ser verdad, tiene que llegar la gran hora, la loca hora preciosa!".

Pero hay una influencia directa del sueño sobre la realidad: Ifigenia permanece joven mientras espera a Orestes, y a la inversa, al perder la capacidad de soñar se pierde la juventud (p. 174): "¡Todos tenemos un tema! De mozo, yo soñaba que llegaba a rico... ¡Per-



dido quedó el virgo del sueño! Y dejé de ser mozo desde aquél día, y comenzaron a asomar en mi rostro las arrugas". -De otros locos como el músico y el frustrado matador se dragones, hemos tratado ya-.

Dice Martínez Torrón<sup>26</sup> en La fantasía lúdica de A. Cunqueiro: "Para nuestro autor, lo soñado posee autoridad incontestable. El sueño, en su ficción, es la única verdad, lo que la constituye. Pero aún más: parece tener más realidad que la realidad misma, en cuanto que el hombre está constituido por sus sueños, y es la fantasía la que nos da la medida del espíritu del hombre (...). La relación entre sueño y realidad es de fusión entre los distintos planos de la narración, sustentada por los personajes. La narración se constituye en sueño dentro de un sueño".

Podemos estar de acuerdo con esta ésta última afirmación, pero no con que el sueño sea la única verdad, al contrario, los personajes la mayoría de las veces son bien conscientes de que sueñan -hasta la propia doña Inés tiene sus momentos lúcidos, como hemos visto- y precisamente lo que les hace frustrarse es su pretensión de adecuar la realidad a su sueño, o el sueño a su realidad, cosa que jamás consiguen.

#### La Saga-Fuga de J.B.

El hacernos confundir realidad y ficción es ya típico del Quijote, como señala el mismo Torrente<sup>27</sup>:

<sup>26</sup>. Martínez Torrón, op. cit., p. 51.

<sup>27</sup>. Torrente Ballester, G., op. cit., p. 78.



"El Quijote es una creación dentro de otra "historia" ficticia de una creación literaria y de sus consecuencias, con la finalidad (...) de convertirse, el sujeto de toda esta máquina, en personaje literario". Pero aquí se va aún más allá: lo ficticio es real, puesto que tiene existencia lingüística. Por tanto la palabra es la realidad. Lo que ocurre es que está en un plano distinto de existencia -en declaraciones del autor-.

La historia dentro de la historia se da aquí de forma diferente, pues en la Saga-Fuga hay varios narradores, que contribuyen pues a complicar los planos de la ficción: Hay en primer lugar un AUTOR, que nos narra el Incipit y el capítulo II en tercera persona, y vuelve a retomar su papel de narrador sin previo aviso, en el capítulo III, a partir de la escena del juicio. Bastida nos narra el capítulo I y en el III empieza él, pero en el susodicho juicio su yo se transforma en el autor y luego de nuevo en Bastida y otra vez el autor sin aviso ni distinción hasta el final, incluida la CODA. Nos damos cuenta sobre todo porque se habla de Bastida en tercera persona (páginas 542 y siguientes); en la 545 es otra vez Bastida quien narra y en la 547 se vuelve a hablar de él en tercera persona, ya hasta el final. Además en la parte del capítulo III en que realiza su viaje transmigratorio a través de los distintos J.B., su yo narrador se va identificando con ellos sucesivamente. En el capítulo I, Bastida saca sus datos de fuentes escritas que a veces cita textualmente, como las Memorias de don Torcuato, los periódicos, los versos del Vate, etc. De otro lado, la Balada de Santa Lilaila se inserta como texto aislado y perte-



neciente a autor desconocido. Antes del capítulo II se pone un poema del Vate y antes del III otro cuyo autor no se indica.

Con todo esto, nos encontramos un verdadero coro de voces que narran la historia, lo cual contribuye a darle verosimilitud. Dentro del marco de la narración del autor se coloca la de Bastida, y los poemas citados, y a su vez, dentro de la de Bastida, las Memorias, etc. siguiendo el procedimiento de las cajas chinas, aunque de forma más sofisticada que en Las Mil y una Noches.

El AUTOR, por ejemplo, que seguía procedimientos bastante tradicionales, cambia repentinamente en los capítulos II y III al introducirse él mismo como personaje dentro de la obra, hablando con Bastida para ayudarle a salir de la espiral del tiempo, y alterando el juicio y el asesinato de Clotilde. Así, el autor está poniendo de manifiesto que nos hallamos ante una ficción, pero de otro lado, al hablar con sus personajes, se está colocando en el mismo plano que ellos, ergo si el autor es real, los personajes también deben serlo y al revés.

La riqueza de planos se complica, pues evidentemente no están en el mismo nivel de lo real la historia de Bastida que las opiniones de Bendaña o las memorias de don Torcuato que la Balada de Santa Lilaila.

El plano de lo real está jugado en la novela por los personajes contemporáneos de Bastida y éste mismo. A partir de aquí, tendremos varios niveles organizados



fundamentalmente en varios ejes: pasado/presente/futuro y realidad/mentira/sueño o alucinación/literatura y arte, que pueden ser tangentes. Así, la transmigración de Bastida participa a la vez del presente y del pasado, pero se sitúa en el plano de lo real. En cambio, el juicio está en el nivel del sueño y en el presente. Las memorias de don Torcuato están en el pasado por los hechos que relatan, en el presente en tanto que existen como obra literaria y como tal tienen una realidad literaria dentro de la Saga-Fuga y además tratan hechos reales, pero se sospecha que tergiversándolos. Algo parecido ocurre con la balada de Santa Lilaila: en tanto que literatura se sitúa en otro plano de la realidad, participando a la vez del presente y del pasado, y trata un hecho real -real para el mundo de la Saga, claro- aunque como literatura no tiene por qué ser absolutamente histórica.

La decoración profética de la Colegiata como obra de arte existe en el presente pero dando testimonio del pasado que la creó y a la vez anunciando el futuro. El papel del futuro es también muy importante, porque cuando se profetiza algo, ese algo aún no es real, y termina siéndolo al cumplirse la profecía.

No solamente aparece el plano del sueño -juicio- sino también el de la alucinación: Los cuatro otros-yo de Bastida, don Acisclo ve cosas raras (y sueña, por cierto), etc. Y al revés, aspectos claramente alucinatorios, se colocan en el plano de lo real, como la transmigración de los J.B. o la posesión de Barallobre por Balseyro y de Bastida por el bello Paco de la Mi-



randolina -¡Cruel ironía!-.

En la Saga-Fuga aparecen algunos personajes que se encierran en un mundo cultural o de ensueño y van perdiendo progresiva o alternativamente contacto con la realidad, aunque no se puede decir que estén auténticamente locos. Así ocurre con don Torcuato, Bastida, Barallobre, Beatriz o el mismo don Acisclo, que pierde pie muchas veces sumido en sus ensueños fanáticos, como en su fantasía sobre las monjas o sobre los nacimientos artificiales.

Tenemos múltiples ejemplos en los que se busca el contraste de planos al modo cervantino. Por poner un ejemplo, el Suizo y sus contertulios adquieren fuerza real frente a la impasibilidad de la figura rediviva del Vate -que resulta evidentemente falsa-. En esta escena, para complicar aún más las cosas, se hace referencia a personajes reales (p.376): "Galaor dijo a Bohor: "Es como si Baroja quisiera sentarse en la silla de Camilo José Cela". Así el plano se complica más aún.

(Existen muchas referencias a personajes reales, pero de esto nos ocupamos en las alusiones culturales, así como de otras técnicas de verosimilitud, tales como índices finales, fuentes, etc.)

Se incluyen poemas que hacen de pórtico a cada capítulo, y que narran parte de la historia o anuncian lo que va a ocurrir. También se nos ofrecen abundantes muestras de la habilidad poética de Bastida y el Vate.

La preocupación por el proceso creador, caracte -



rística del culturalismo y a la que ya nos hemos referido, contribuye a enriquecer el contraste de planos. La hemos visto ya en Cunqueiro al hablar de Filón el Mozo y sus reflexiones sobre su inacabada tragedia; aquí aparece en el asesinato de Clotilde, intervención directa del autor, y en el juicio soñado por Bastida (p. 526): "¡Enciende un poco, a ver!", dijo la sombra, y de algún lugar que yo no veía salió una débil luz como de candilejas. "¡Demasiado realista!". Y un poco antes se dice: "Es muy pequeño esto para crear la apetecida distanciación. Sería necesario un amplio espacio, a ser posible como un embudo, pero de gran radio". Así se evidencian los trucos y recursos del que realiza una obra de ficción, dentro a su vez de otra historia de ficción.

En resumidas cuentas, Torrente juega a vestir la ficción de realidad pero dejando muy claro que es ficción. Como ejemplo final de confusión entre realidad y ficción, verdad y mentira, consignamos una típica conversación entre Bastida y Barallobre (p. 547):

"Barallobre le interrogó: "¿Y cree usted que es verosímil todo eso que me ha contado?" "Verosímil, no, por supuesto, pero sí real." "¿Acaso para usted lo real no es verosímil?" Bastida se levantó y dio un paseo de maniquí profesional. "¿Me encuentra usted verosímil?" "¡Hombre, si se considera objetivamente no, desde luego!" "Sin embargo, soy real."



### Escuela de Mandarines

Tal vez sea de todo el grupo la que paga mayor tributo al Quijote, lo cual se pone particularmente de relieve en este aspecto del contraste de planos realidad-ficción.

-Historia dentro de la historia: Característica importantísima aquí. No olvidemos que la novela está narrada por la Vejez, que cuenta al Cara Pocha su propia vida, dentro de un pequeño marco en tercera persona. Además, múltiples personajes narran, ya su historia, ya las de otros. Pero, a diferencia de Cunqueiro, aquí las historias intercaladas se colocan separadas, con título y todo, a la manera del Siglo de Oro. La importancia de éstas se pone de manifiesto incluso en los títulos de algunos capítulos: "Quinientas mil historias", "Relato increíble", "Relato clásico", "Relato moderno", "Relato político", "Donación de historias"... En algunos capítulos se narra más de una historia, y en cambio otras veces una sola historia ocupa varios capítulos, como la de la herejía de los becarios, narrada por Mosencio.

El plano de la ficción literaria se da aquí ampliamente:

-Teatro: A lo largo de la obra, los personajes asisten a la representación de varias obras teatrales, como en el capítulo 24, "Teatro rural", en el que se incluyen dos comedias de Dionisio Kinós, una insumisa, "Beocio y los emucetados" y otra sumisa, "El tesoro de los nudistas". La representación de esta última se



interrumpe con la llegada de la autoridad, que se lleva preso a un actor -clara alusión a la realidad española del momento-. En el capítulo 30, "Estreno rural" se representa "La orgía en el Valle de Tabladillo", obra en tres partes con multitud de personajes, y alusiones a la entomología. Se habla a veces rimando, aunque en prosa. Adivinanzas, filosofías y delirio final con salmodia de connotaciones místicas y evangélicas. En el capítulo 53, "La comedia didascálica", se representa "Las prostitutas vedadas, juego de gratuidades o conflicto de jurisdicciones" (comedia imaginada por Dionisio Kinós). El efecto cómico se basa en la humillación del soldado y el alcalde. Una vez más, la representación es interrumpida por la fuerza pública, que apalea a los espectadores.

Pero la confusión de planos llega al límite en el capítulo 59, donde se representa "Los juglares de Azenaia", pieza que versa sobre las hazañas del propio Eremita que presencia la representación. Al final, realidad y ficción se identifican: lo que ocurre en la pieza pasa también en la realidad.

"Alcalde:

¿Qué sucede?, ¿hay subversión? ¿quién es esa Azenaia?, ¿está permitida? Y estas canciones ¿quién las autorizó? (Al Eremita.) Forastero, ¡muéstrame la cédula!...

En este punto se detuvieron los actores, miraron a la lejanía, y en un abrir y cerrar de ojos, recogieron sus decorados y dieron en correr con los circunstantes. Pronto descubrí que se acercaba el alcalde de



veras, como si la realidad quisiera seguir el dictado de la representación" (p. 598).

Con razón Rodríguez de la Mota<sup>28</sup> señala sus vinculaciones cervantinas, y Basanta<sup>29</sup> su carácter clásico, que quedan de manifiesto no solamente en los ejemplos hasta ahora vistos, sino también en la abundancia de poesías incluidas.

- Poemas y canciones: Un gran número de personajes tienen aficiones poéticas y se insertan canciones populares -populares de Feliz Gobernación, claro-. El primer poema aparece ya en la introducción, y su autor es el Cara Pocha. Está dedicado a la Tierra y en general tiene resonancias de los libros sagrados. El estilo de los poemas es variado, según el autor al que se atribuyan. Los hay satíricos, amorosos, narrativos, etc. Por ejemplo, en la página 71 hay un poema de Climacio el Enmucetado, que es caricaturesco: "Yo soy importante, y tú, un pelagatos". El Eremita es muy aficionado a la poesía, como vemos en su canción de despedida (página 88) y en varias dedicadas a Azenaia.

El capítulo 7, "Sustancias ligeras", está constituido casi en su totalidad por las canciones de las putas. Son muy variadas y tienen un tono ligero, aunque mezclado con latinismos y extranjerismos usados irónicamente (p. 115): "Almitas quam tabula rasa", (p. 116) "Como cualquier 'parvenu'", etc. En el capítulo 33 se

---

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

29. Basanta, A., Literatura de la posguerra: La narrativa, Madrid, Cincel, 1981, p. 94.



incluyen también varios poemas, uno épico y tres paródicos de la épica, con el tema central del hambre, y en el 25 hay también varios cantos: el de las chicas, el de los soldados en alabanza a éstas, y el dedicado a Azenaia y la respuesta de ella, teñidos ambos de amor y alta filosofía. Aquí el hilo de unión entre los poemas es el intercambio de finezas.

En el capítulo 26 Mitsukuri recita la "Canción de la mujer que pare mandarines"; en el 46 tenemos la "Elegía a Maravillas Gironés" recitada por Beocio; en el 49 se incluye un poema de brujas; en el 50, "Reflexiones sobre el arte", se incluyen varios -lógicamente, al ser la poesía una de las artes; en el 54, "El infierno de Cebrino", hay una especie de competición poética entre éste y el Eremita, que continúa en el 52. Febricia Eulalia recita un poema que Lamuro escribió para ella (capítulo 56); los soldados nos ofrecen un poema social y junto a éste Pantolfo el teólogo recita un himno al sol, al que adora (capítulo 57).

En el capítulo 59, "La fama de Azenaia", al que nos remitimos a menudo por su particular importancia, aparece el propio Miguel Espinosa, componiendo un poema de encargo con la técnica del leixa-pren, e introduciéndose de paso como personaje de la obra, de forma aún más clara que Torrente. Escribe también "versos gnómicos", sobre la idea y su relación con Azenaia, para demostrar su habilidad. Espinosa dice ser El Juglar de Azenaia (p. 588): "Amén de ganar mi pan como versista contratado, hago dos únicas cosas: cantar constante a la sola, la irrepetible, la felicísima Aze-



naia, también llamada Mercedes, hija de Teodosio Rodríguez, nacida en el Valle de Tabladillo; y componer continuo un "Poema Interminable" a cierto Puncio Curzio". Se incluye parte del poema y luego se realiza la ya citada representación de "Los Juglares de Azenaia".

Las inscripciones de la Enigma están en verso, y se nos consigna un poema de Vicinio, un "Himno que ensalza a la parcialidad mandarinesca", un poema revolucionario del Eremita, breves citas poéticas hechas por Ambrosio, un poema muy chico recitado por Pedrarias -y que encaja por tanto muy bien con su personalidad-, la Enigma da sus respuestas en verso, y finalmente, en el epílogo, el Gran Padre recita "El cielo de Azenaia".

Los poemas, además de ayudar al contraste de los diferentes planos de ficción, pueden tener múltiples funciones: caracterizar a un personaje, o bien constituir una especie de armazón poético del capítulo, o incluso dar un contrapunto lírico a una historia o a la visión de un personaje.

-Sueño, imaginación y alucinaciones: El Eremita nos narra en cierta ocasión un sueño feliz, en el que abandona por fin Feliz Gobernación (p.358). "En esto me despertaron unos ruidos; abrí los ojos, y verifiqué la mentira del sueño y la realidad del lugar". Sin embargo, en el sueño se introduce un elemento real, pero fuera de contexto, tal como ocurre efectivamente en nuestros sueños (p. 358). "Ya que te vas y desapareces, déjanos en la pupila la estampa de tu figura". Tal me dijeron las recolectoras de membrillos". Aquí se dis-



tingue, pues, perfectamente el plano del sueño del de la realidad. El propio Eremita apunta el fundamento real de las palabras del sueño. Pero no olvidemos -y ahí está el quid de la cuestión- que este plano real es a su vez el plano de una ficción literaria.

En el capítulo 50, "Reflexiones sobre el Arte", se alude también al sueño de un soldado, insistiendo en la distinción de planos (p. 496): "Esta noche soñé con tus momificadas, encorvadas, enlutadas, purulentas, borrachas, ganchudas y puntiagudas brujas". Se observa el cambio de punto de vista respecto a lo mismo cuando Cebrino contesta: "¡Te equivocaste, hermano! soñaste con honradas abuelitas: Mis brujicas son ciertamente jóvenes, blancas, tersas...".

En "El infierno de Cebrino" (capítulo 51), a diferencia de lo que ocurre después del descenso a la Cueva de Montesinos, no se duda de lo que relata Cebrino, pero él mismo dice algo revelador cuando los soldados le proponen subir también al Paraíso (p. 518): "Hermanos, los Cielos son un suceso demasiado complicado para mi literatura". Lo que indica que lo narrado puede ser invento del susodicho.

Encontramos también un personaje que se nos presenta como alucinado dedicándose a difundir el culto al Sol (p. 568): "Mi espíritu, traspasado por la luz, hierve en renovaciones (...) Dios me reveló su voluntad: ¡Quiere la intransigencia! ¡Exige la sangre!, pues una religión no se establece en seco". Los soldados se dirigen a él de forma despreciativa. "- ¡Maldito loco!, dientes de burra, aliento fétido, panza gris, ore-



jón, culón, vuelve al masturbatorio y déjanos en paz".

Aquí hay además una serie de personajes que son conscientes de que hay una obra literaria que cuenta su historia: el Eremita, Espinosa, el Cara Pocha...; y una serie de reflexiones sobre el proceso creador y la crítica literaria, sobre todo en los capítulos "La fama de Azenaia" y "Reflexiones sobre el arte".

#### El Tirano de Taormina

La historia dentro de la historia se da de modo diferente aquí: Arnaldo de Montferrat escribe la historia del Tirano de Taormina y le va mostrando su trabajo al propio tirano, a medida que lo hace. Hay, pues, un marco narrativo en tercera persona, con un narrador más o menos tradicional; la historia escrita por Arnaldo y las conversaciones entre éste y el tirano, que al mismo tiempo van haciendo crítica literaria y modificando la obra -preocupación por el proceso creador-.

Arnaldo es también poeta, y al principio se incluyen algunos de sus poemas, lo que sirve para enriquecer los planos de ficción.

Schiavón se sabe personaje de una obra literaria, pero el sueño y la alucinación no tienen papeles relevantes, aunque en cambio se insiste repetidamente en el poder de la imaginación. El tirano es un tanto ambivalente, en el sentido de que se teje su propia leyenda y se la cree hasta cierto punto -ya que en el fondo sabe que es mentira-. Pero como ya hemos visto, verdad y mentira no cuentan. Sólo el poder de la palabra.



Lo mismo que en la Saga-Fuga y en Escuela de Mandarines, se da un desplazamiento en el tiempo que coloca a los personajes a distintos niveles: los del pasado son ya historia, y están por tanto a otro nivel de la realidad. Igual sucede con los personajes mitológicos, que se colocan en otro plano de lo real -o de lo ficticio-, tanto aquí como en las obras más arriba citadas.

En resumen, en todas las novelas hay ficción dentro de la ficción, ya sea de un modo o de otro, y esto contribuye a confundir al lector para que crea real lo que está leyendo, como hacía Cervantes en el Quijote. Por tanto, todos estos procedimientos son técnicas de verosimilitud, pero no las únicas, pues hay también otras como la inclusión de personajes históricos y de personajes reales pertenecientes a distintos ámbitos de la cultura, las citas de documentos, los índices, etc., que no hemos estudiado aquí porque lo haremos en el apartado de alusiones culturales. Como vemos, muchos recursos tienen una función múltiple, pues la inclusión de poemas y obras de teatro dentro de la novela, son una referencia al barroco al mismo tiempo que una expresión de la moderna tendencia a entender la novela como género total y a abolir las tradicionales separaciones entre los géneros -que es en el fondo una idea barroca-. Por eso la poesía aparece en todos menos en el Orestes -tal vez por el tono lírico de la prosa de Cunqueiro- y el teatro está presente en la Saga-Fuga -de forma marginal- y con gran protagonismo en el Orestes y en Escuela.



El contraste de los diferentes planos de ficción está también muy relacionado con el problema de la verdad y la mentira. Por eso estos dos puntos son complementarios y no se pueden entender el uno sin el otro.

Toda esta confusión entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo ficticio, está al servicio de una ideología coherente y que se manifiesta en todas las novelas que estudiamos, si bien en algunas de forma más evidente que en otras:

-La entidad lingüístico-literaria de la obra es suficiente como principio mínimo de realidad; por tanto, las referencias a lo real extraordinario no son obligadas -en el sentido de una servidumbre-. La literatura crea su propio mundo en el que real y ficticio, verdadero y falso, tienen otro significado.

-Pero al mismo tiempo, se complacen en obligarnos a admitir que la literatura, aunque en otro plano de lo real, forma parte de nuestro mundo, y los personajes y lugares que conocemos a través de ella, forman igualmente parte de nuestra realidad, aunque sea psicológica y culturalmente.



V

**TECNICAS CULTURALISTAS**



## V. TECNICAS CULTURALISTAS

Son aquellas que están más directamente relacionadas con la segunda condición: abundancia de técnicas culturalistas y servidumbre de los otros recursos al culturalismo. Ya hemos visto cómo en las técnicas desrealizadoras había también casi siempre un matiz cultural y cómo en las técnicas culturalistas puede haber un matiz desrealizador. Todo está estrechísimamente relacionado. Pero ahora nos ocuparemos de las técnicas más evidentemente culturalistas.

La empresa resulta problemática debido a la avalancha de notas de este tipo que presentan las novelas que estudiamos, pues tocan todos los campos posibles y además en serio y en broma, pues también se dan falsas citas y parodias de la cultura en general.

Ya hemos aludido al afán de totalidad que caracteriza a la novela, sobre todo a la del siglo XX. En ella caben efectivamente todas las manifestaciones de la cultura humana, y esto se refleja de manera particularmente clara en la novela culturalista -aunque con un tono de parodia e ironía que no siempre aparece en las otras novelas-: Literatura, mitología, pintura, arquitectura, música, cine, filosofía, matemáticas, física, química, medicina, ciencias naturales, gastronomía, lingüística, geografía... por supuesto, cada autor tiene sus preferencias como también veremos.

Trazaremos ahora un cuadro que ordene un poco el trabajo que vamos a desarrollar a continuación:



- A. CITAS
  - Manifiestas
  - Interpolaciones
  - Alteradas
  
- B. ALUSIONES
  - B<sub>1</sub> Directas
  - B<sub>2</sub> Modelo subyacente y paralelismo de situaciones
  - B<sub>3</sub> Parodia
    - Literaria
    - De la cultura en general
  
- C. DIGRESIONES
  
- D. EXTRANJERISMOS

#### A. CITAS

Es un recurso antiguo y tradicional el citar a otros autores y obras, aunque no en todas las épocas y contextos tiene el mismo significado. En la Edad Media, la cita de autoridades era recurso obligado para demostrar la verdad de lo que se decía, ya que había, entre otras cosas, un respeto supersticioso por la letra. Con todo, ya entonces era utilizada a veces en forma irónica o paródica ("Como dice Aristóteles, cosa es verdadera...")<sup>1</sup>.

En la novela que nos ocupa, el propósito de la cita es desde luego, diferente. En realidad, nos proponemos demostrar que citas, alusiones y digresiones, forman parte fundamental de la estructura de la novela cultu-

---

1. Ruiz, J., Libro de Buen Amor, Estr. 71.



ralista.

Rosario Hiriart<sup>2</sup>, en su libro "Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala", recoge unas declaraciones de éste en su ensayo "Notas sobre la novelística cervantina". Ayala insiste en que el escritor parte siempre de la literatura que le ha precedido y se apoya en ella para comunicar su nueva concepción a los lectores. Opera sobre el supuesto de un conocimiento compartido de la tradición literaria como parte de la comunidad del idioma y del conjunto de los valores de la cultura, de tal manera que la referencia a un hecho o a un modo de expresión amplía el alcance de la nueva obra proveyéndola de una especie de caja de resonancia".

Estas afirmaciones de Ayala hacen hincapié en una función importante de la alusión -y por tanto de la cita, caso particular de aquélla-. Si como dice Jakobson, en la literatura la connotación debe predominar sobre la denotación, es claro que estos procedimientos amplían enormemente el campo connotativo del mensaje literario.

Hiriart estudia las alusiones literarias en la obra de Ayala examinando la función que desempeñan -contraste cómico, refuerzo del sentido trascendente, caracterización del personaje, etc.- e insiste repetidamente en que las alusiones no son nunca improcedentes, pedantes o "excrecencias eruditas" sino que funcionan con vistas a la economía artística de la obra en cuestión,

---

2. Hiriart, R., Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala, New York, Eliseo Torres and Sons, 1972, p. 11.



contribuyendo a dotarla de su plenitud de sentido. (Algo parecido a lo que hacemos nosotros, pero en un área menos limitada).

Guillermo Díaz-Plaja<sup>3</sup> titula su discurso de ingreso en la Real Academia Culturalismo y creación poética y en él trata fundamentalmente de las alusiones literarias en poesía. Aunque el propósito primordial de este trabajo parece ser demostrar que se puede hacer crítica literaria a través de la poesía lírica, nos puede resultar de utilidad, más que nada para ver lo universal del procedimiento.

Como vemos, pues, siempre se ha citado, pero lo característico de la novela culturalista es la abundancia y amplitud del procedimiento, que se extiende a todos los campos del saber -lo mismo que la alusión y digresión-.

Todorov<sup>4</sup>, en Literatura y significación, define la cita del siguiente modo: "La cita es un enunciado cuyo proceso de enunciación no es original".

Raúl Ruiz<sup>5</sup>, en su artículo "El discurso inacabado", dice que "las citas deben ser la consecuencia del paseo, de la relectura, de la sorpresa, del encuentro o reencuentro, del azar (...) Se cita porque se cree en la Palabra".

Distinguiremos tres tipos diferentes de citas:

- 
3. Díaz Plaja, G., Culturalismo y creación poética, Madrid, Revista de Occidente, 1972.
  4. Todorov, T., Literatura y significación, Barcelona, Planeta, 1974, p. 38.
  5. Ruiz, R., "El discurso inacabado", Quimera, nº 33 (Nov. 1983).



1. Cita manifiesta: Se nombra el autor o la obra o al menos se hace referencia a la autoría ajena con alguna alusión: el poeta, el otro, etc.

2. Interpolación: Se inserta en el texto de la obra sin hacer notar en forma alguna su calidad de texto ajeno.

3. Cita alterada: Suele ser manifiesta y se cambia generalmente con un propósito humorístico.

Estudiaremos la abundancia, calidad y papel que desempeñan las citas en las obras que nos ocupan. No todos los autores las utilizarán, como es lógico, en la misma forma ni en la misma cantidad: Torrente y Perucho las usan muchísimo, Ruiz bastante y Cunqueiro y Espinosa más bien la alusión y la digresión.

#### 1. Cita manifiesta

A veces se dice claramente incluso el autor: En las Historias Naturales: "El marquès de Sallent, en les seves memòries, ens descriu la vila, menestrada i progressista, com un baluard inexpugnable de la llibertat. "Basta -diu- un gracienc, inflammat per les seves conviccions, amb una arma al braç i una paret al seu darrera, per a posar en fuga els odiosos escamots de les forces ocultes de la reacció" (p. 22). "Finalment, per completar la convicció sobre l'acció genèrica del principi matemàtic coagulant, Ferrer cità eruditament Job: "Instar lactis me mulxisti, et instar casei coagulari permisisti" (p. 46). "inseriren una oda artísticopatriòtica d'un poeta que duia molta empenta, Joa-



quim Rubió i Ors, i que signava "Lo Gayter del Llobregat". Hi havia una estrofa que deia: Dels antichs trobadors la muda lira..." (p. 34).

En La Saga-Fuga (página 275): "Y halló que Merlín estaba leyendo un artículo recortado de una revista francesa en que se citaba una frase de Shakespeare, que Merlín pronunciaba Chéspir, y decía que el hombre está hecho de la sustancia del tiempo..." (p. 515). "¡Ay de los meantes contra el muro! dice en alguna ocasión la Sagrada Escritura".

En El Tirano de Taormina (p. 84): "'La Historia tenía tan sólo que esperar unos cuantos años para asistir al ignominioso genocidio que deseaba Catón: "Delenda est Carthago". (Como vemos, se suele citar en idioma original, lo que aumenta el tono culturalista) (p. 58). "Pues..., como dicen que pensaba el filósofo del jardín: "La muerte no puede afectarnos en nada, pues lo que ya ha perecido carece de sensaciones y lo insensible no es nada para nosotros": -Epicúreo me has salido. -Gran tipo, este Epicuro..." (p. 165). "Esa mano blanca nos escupe con voz de computadora lo que dijo Ulises al cíclope: "Mi nombre es Nadie".

Otras veces no se dice de forma tan evidente, pero se señala la autoría ajena mediante alguna perífrasis o alusión, o al menos tipográficamente:

En La Saga-Fuga (p. 450): "La mar, como dijo el poeta, recomienza eternamente. La cita, inesperada, me dejó chafado". -Es curioso señalar que Joaquín Marco<sup>6</sup> define esta cita como encubierta- (p. 510). "Siem-

6. Marco, J., op. cit., p. 73.



pre me acuerdo de unos versos que leí en un libro de un poeta judío: "Ella era amable, y él la amaba; pero él no era amable, y ella no le amaba" (p. 129). "Don Torcuato, aun sin venir a cuento, brindó el toro a don Amerio: "Tirez les premiers, messieurs les anglais!" (la cita va en bastardilla).

En El Tirano (p. 176): "Del porteño universal, Tiresias del mar del Plata, escogió la frase que podía servirle de colofón y, al mismo tiempo, cubrir sus espaldas absolutamente sinceras:

"La realidad, sin duda, habrá sido más completa que este resumen" (p. 95): "En la seguridad de que su amor 'bien valía una misa'".

Hay un caso particular, dentro de este tipo de citas, que son las que se colocan al principio de la obra. Siempre guardan una relación, ya temática, ya estilística o ideológica, con ella. Todos las usan menos Espinosa.

Perucho pone tres, una de la Apología de los paños de Bartolomé José Gallardo, otra de las Memorias documentadas del Teniente General Don Manuel Llauder, marqués del Valle de Ribas y la tercera de la "Encyclopedie Methodique". La primera tiene relación con el vampiro "antes de trazarla con tal ente, haría bien mis mementos", la segunda con el período histórico durante el que transcurre la obra, la tercera con el carácter ilustrado del protagonista; y las tres, con la afición del autor por los libros "raros y curiosos".

Cunqueiro pone una, evidentemente, de La Orestíada



de Esquilo. Torrente coloca asimismo tres al principio de su Saga-Fuga. La primera, de Germán Bleiberg: "Ros-tros que sueñan pasmos en la niebla", hace referencia al papel de la niebla, que ya hemos comentado. La segunda, de Gerardo Diego: "Una sesión de circo se iniciaba / en la constelación decimoctava" alude a la levitación y la tercera, popular, "Tin morín de dos pingües / cú-cara mácara chíchara fue", al lenguaje inventado por Bastida.

Raúl Ruiz es el más pródigo, y todas sus citas aluden al tema de la verdad y la mentira. Entre ellas se desliza, en típico juego culturalista y paródico, una de Schiavón, en italiano, sobre el mismo tema. Todas están en su lengua original y son, aparte de la del Tirano, una inscripción en Bomarzo, otra de Joan Castelló Guasch, una de Luciano de Samósata -en castellano, es la excepción-, dos de Oscar Wilde, una de Persio y una de Borges, muy apropiada desde luego para cerrar la serie: "Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas".

## 2. Cita camuflada o interpolación

En la Saga-Fuga hay varios ejemplos: (p. 68) "Ya está, Bastida. Ya no pondrás fuego al mundo por los cuatro costados, muera Sansón con los filisteos<sup>7</sup>, porque la furia y el rencor, y la humillación, al ser puestos en palabras escandidas, pierden la virulencia"; (p. 81) "El Vate Barrantes compuso entonces un himno

---

7. Biblia, Jueces XXVII-30. (Los subrayados son, naturalmente, míos).



gigante y extraño<sup>8</sup>, en ingentes octavas italianas"; (p. 235) "Hacen una reducción del concierto en Re, para piano y violín, con objeto de que lo ejecutaran, en pie de igualdad se sobreentiende, en las largas noches del helado invierno, cuando las maderas crujir hace el viento, y azota los vidrios el fuerte aguacero<sup>9</sup> y no hay otro modo de ahuyentar la pesadumbre que entregarse al placer espiritual de la música"; (p. 462) "Una noche, mi casa se llenó de esbirros que me buscaban: tuve que cambiarme en metáfora de fuerza, olas gigantes que os rompéis bramando<sup>10</sup>, y en metáfora de prisa, que corraste parejas con el viento<sup>11</sup>, para salvar la pelleja"; (pp. 426-7); "Suspiros (que son aire y van al aire...<sup>12</sup>(p.568) (...) Hojas del árbol caídas...<sup>13</sup>" (p. 464) "Era feo Abelardo, y desmediado, pero lo que escondía en la sombra no era la facha, sino los ojos de la cara<sup>14</sup> (...) sus lecciones eran como poemas, mitad metáfora, mitad razón, o acaso mitad dialéctica, mitad tragedia, y las terminaba todas asegurando que el hombre es una pasión inútil<sup>15</sup>. Leo Hickey señala algunas pero sin estudiarlas de manera sistemática, ya que las mezcla con las alusiones y las citas explícitas: "En primer lugar, entre los conocimientos "positivos" o "académicos" que ayudarían a una comprensión total de la obra, se notan gran número de referencias

- 
8. Bécquer, G.A., Rimas, Rima I.
  9. Bécquer, G.A., Rimas, Rima LXXIII.
  10. Bécquer, G.A., Rimas, Rima LII.
  11. Calderón de la Barca, P., La vida es sueño, Acto I, Escena 1ª.
  12. Bécquer, G.A., Rimas, Rima XXXVIII
  13. Espronceda, J., El estudiante de Salamanca, v. 268.
  14. Poema del Cid, Cantar I, v. 18.
  15. Sartre, J.P.



"Louske caudem carturbera, Akisclina, caskienbia cospra?"<sup>21</sup>; (p. 567) "Soy yo acaso el guardián de mi hermana?"<sup>22</sup> -Me has respondido como Caín al Señor".

En El tirano de Taormina (p. 28): "Ni quito ni pongo tirano, sirvo a Schiavón"<sup>23</sup> (p. 83) "inconvenientes de ser la reserva cereal de Occidente" (p. 89) "-Se hará todo"<sup>24</sup> según tu palabra. -Se nota que nos estamos aproximando a la era cristiana". En la página 96 se hace toda un parodia erótica de la misa, en la página 121: "Aquella frase casi evangélica: "Dejad que las niñas se acerquen a mí"; en la página 153 encontramos las letanías espúreas de Gaspar de Linguaglossa, que entra ya más bien en el terreno de la parodia: "Regina ardens", etc.

Como vemos, estas citas son a veces explícitas y otras interpolaciones, suelen obedecer a un propósito humorístico o paródico, aunque en ocasiones el cambio se debe a una mera adaptación a la situación.

#### 4. Características

Analizaremos algunas características de las citas en general:

En primer lugar, no será lo mismo poner la cita en boca de un personaje que ser utilizada por el autor.

---

21. Cicerón, In Catilinam, I, 1 "quosque tandem abutere, Catilina, patientia nostra?".

22. Biblia, Génesis, IV, 9.

23. Bertrand du Guesclin.

24. Lucas, 5, 38.



Asimismo, es evidente que las citas no explícitas y alteradas requieren un mayor grado de complicidad -y de cultura- en el lector, así como las que están en otros idiomas.

Cuando la cita se pone en labios de un personaje, cumplirá normalmente una función de caracterización de éste. Así ocurre en Las Historias Naturales con los personajes de la tertulia del marqués de La Gralla, cuya erudición se quiere resaltar -un tanto irónicamente- o en la Saga-fuga cuando los miembros de otra tertulia supuestamente erudita -la Tabla Redonda- leen un artículo sobre Shakespeare en una revista francesa. Es Merlín quien lo lee, y lo hace mal. En cambio, Barallobre no se equivoca en sus citas, sino que las apostilla sabiamente (p. 515): "¡Ay de los meantes contra el muro!, dice en alguna ocasión la Sagrada Escritura; y es un tropo que me ha hecho meditar bastantes veces y olvidar el dolor anecdótico que en el momento pudiera lacerarme".

De la misma forma, Schiavón y Arnaldo salpican su conversación de citas para mostrar su erudición y asombrar al interlocutor-contrincante.

A veces, la cita puesta en labios de un personaje sobrepasa esta función meramente caracterizadora, como es el caso del padre Villanueva recitando el himno de San Ambrosio, al incidir en uno de los ejes temáticos de Las Historias Naturales: la lucha del bien y el mal; o cuando Abelardo, en la Saga-Fuga, dice que el hombre es "pasión inútil" (p. 464), lo que sirve para que lo identifiquemos con otro filósofo -Sartre- pertene-



ciente a una época posterior, lográndose así un efecto recurrente y fundamental en toda la obra: el personaje función -en este caso responde al paradigma: filósofo francés- y la anulación del tiempo; o como cuando don Torcuato, en su enfrentamiento dialéctico con don Amerio le dice (p. 129): "Tirez les premiers...!", no sirve sólo para subrayar la cultura y el sentido del humor, así como la caballerosidad desafiante de don Torcuato, sino que nos recuerda que para Castroforte el episodio es como una batalla que hay que ganar, lo que se ratifica con el canto final del Himno de Riego. Otras veces es una trampa para el lector, como lo de la Catilinaria.

En El Tirano de Taormina Gaspar de Linguaglossa cita irreverentemente el evangelio introduciendo cambios de significado erótico, lo cual sirve no sólo para presentarlo como clérigo venal, sino para incidir en una de las claves de la obra: la oposición Tirano-Papa y por tanto, Tirano-Iglesia; y en la perversión erótica, que juega también como veremos un importante papel.

Cuando es el narrador y no el personaje quien utiliza la cita, lo puede hacer de varias formas: como una aportación documental que sirve para anular el punto de vista único y complicar los planos de la ficción: esto lo hace mucho Perucho, sobre todo en la descripción de lugares: suele acompañar la suya propia con la de algún viajero de la época, con lo que consigue también ambientarnos históricamente e incidir en una de sus grandes obsesiones culturalistas: la bibliofi-



lia. Así ocurre con la descripción de las afueras de Barcelona por Alejandro Laborde (p. 65).

A veces la función es más complicada, como cuando Antonio de Montpalau aparece entreteniéndose sus ocios con la lectura de la "Orde breu y Regiment molt útil y profitos pera preservar y Curar de Peste. Fet i ordenat per Bernat Mas, en Arts y Medicina Doctor; natural de la ciutat de Manresa. Dirigit a Nostra Señora Santissima de la Font de la Salut. Any 1625. Ab llicencia y Privilegi. En Barcelona per Esteve Liberós" (p. 136), de la que se insertan varios textos. Esto no es pura manía de bibliófilo -aunque Perucho lo es- pues si bien es cierto que para caracterizar al personaje basta con nombrar lo que lee, las peregrinas teorías sirven para establecer un paralelismo explícito entre la actitud científica del autor y lo que en Barcelona piensan de Antonio (p. 137): "Amb el mateix esperit de criticisme científic, el marquès de La Gralla i els seus savis col·legues es feien creus, a Barcelona, de l'informe que Montpalau havia tramès, des de Prasdip, respecte als esdeveniments del vampir". Sin contar con que hay también una relación entre el tema de la peste y el ambiente malsano "de putrefacción y de muerte" en el que se desenvuelve Antonio; amén de que el vampirismo es como una especie de epidemia. Algo semejante ocurre con el tratado sobre caballos (pp. 177 y siguientes), ya que éstos serán también vampirizados.

Otras veces, la función principal del documento es dar verosimilitud, como en la cita de Rubió y Ors, aparecida en **El Constitucional** y cuya lectura da pie



además a Antonio para evocar a un poeta amigo suyo (p. 34).

Pero el autor puede citar también como un recurso personal estilístico suyo. Esto lo hace sobre todo Torrente, y le sirve para ironizar, distanciarse de lo que narra. Por ejemplo, al referirse al "himno gigante y extraño" (p. 81) del Vate, está ironizando sobre las aspiraciones de éste a ser "el poeta romántico" que es en realidad Bécquer<sup>25</sup>. Hay que notar que cuando Torrente cita como narrador, interpola, a diferencia de Perucho. Esto se debe también a que este tipo de cita tiene un carácter automático de asociación de ideas.

Espinosa cita con las mismas funciones, pero en su caso son pseudocitas, parodias por tanto y que en ese apartado se estudian.

Raúl Ruiz deja para el autor más bien las alusiones que las citas, pues éstas están a cargo sobre todo de los personajes, o de Arnaldo en su papel de personaje -narrador- complicación corriente en la novela culturalista.

## B. ALUSIONES

### B<sub>1</sub> Alusiones directas

La alusión es una referencia -más o menos clara o complicada- a cualquier campo de la cultura. Su papel es similar al de la cita, y lo mismo que ésta, pue-

---

25. Bécquer, G.A., Rimas, Rima I: "Yo sé un himno gigante y extraño..."



de ser utilizada por el autor como narrador o por los personajes.

Las alusiones directas son el caso más sencillo, pues la referencia se hace de modo evidente y breve. Lógicamente, pueden ser más abundantes que las citas y abarcar un mayor número de campos; por eso las estudiaremos por temas.

Ya hemos dicho que se alude prácticamente a todos los sectores del saber, pero algunos destacan por su frecuencia sobre los otros: lingüística y literatura, historia, mitología y religión, muy relacionadas entre sí, se llevan en general las preferencias. El resto son ya más características de cada autor en particular.

#### Lingüística

Estas alusiones son de capital importancia en Torrente y Ruiz, lo cual no es de extrañar, pues tanto El Tirano de Taormina como La Saga-Fuga de J.B. son reflexiones sobre el poder creador del lenguaje. Esto se manifiesta de modo diferente en cada autor.

En la Saga-Fuga varios personajes son lingüistas o gramáticos: Bastida, Barallobre, Bendaña (el trío de posibles J.B. del siglo XX) están además unidos por esa ciencia común: la posesión más preciada de Bastida es un ejemplar de la "Gramática" de Bello y Cuervo. Las conversaciones sobre el tema son muy abundantes. Bastida es el inventor de una lengua particular, por supuesto provista de su correspondiente gramática. Barallobre escribe numerosos artículos sobre lingüística fir-



mando con diversos seudónimos, entre otras cosas para ocultar una excesiva sabiduría -como dice su alter-ego en una ocasión ya citada-. Tanto uno como otro analizan el mundo con ojos de lingüista, es decir, la lingüística es para ellos también una filosofía, como hemos visto en innumerables ejemplos que resulta innecesario repetir. En la página 291 se incluye una explicación técnica del sonido de la voz de Barallobre: "que las explosivas lo eran en medida atronadora; que las fricativas acariciaban la piel de puro suaves, y que las sibilantes parecían salir de un ruido de serpientes mitológicas".

Hasta don Acisclo se ve obligado a lucir su erudición semántica en un tema bastante espinoso y sale del paso con una sabia disertación sobre los derivados de "caraclum" y "cunnu" (p. 178). Aunque en clave de humor, es una cuestión lingüística la que es capaz de obsesionar a todo Castroforte hasta la levitación (p. 94). Tía Celinda inventa un lenguaje esotérico, y don Prudencio Pedrosa, uno para reclusos. No cabe duda de que esta abundancia de inventores idiomáticos, aunque se revista de parodia, tiene importante carga idológica: quien inventa la lengua inventa el mundo.

Parecido es el caso de El Tirano de Taormina: tanto el autor-narrador como Arnaldo y Schiavón aluden continuamente a la lingüística, ya utilizando su terminología en metáforas y comparaciones, ya reflexionando sobre la relación lenguaje-realidad. Ponemos a continuación algunos ejemplos: "Los lingüistas son los burócratas de la lengua" (p. 30); "Intuyó Arnaldo que (...)



muy posiblemente toda creación de hombre no era más que una mascarada de palabras eufónicas" (p. 61); "Quizás la razón de que ambos existieran se basaba en ese vagabundeo lúdico del lenguaje" (p. 78); "Cuando estalló (la bomba) las metáforas o comparaciones se sintieron traicionadas" (p. 167); "Esto no son más que estratagemas del lenguaje" (p. 193).

Arnaldo es poeta e historiador, lo que hace que se interese naturalmente por la lingüística, y lo mismo Schiavón, versado en todos los saberes.

En Escuela de Mandarin encontramos también algunos ejemplos de esta preocupación lingüística. Así, en la "Introducción" se dice (p. 71): "Tal vez Ollero no existió, o fue simple motete para rellenar refranes, como la Bernalda o la Bicinia". En el capítulo 6, el Eremita critica las frases hechas y en el 14 los Soldados se defienden así (p. 173): "-¿Oyes, Eremita? Es costumbre de estas provincias usar tales expresiones: "¡Y qué chatillas son las putas!" -dijeron los soldados-. Ahora comprenderán que nosotros no somos excepción ni gente novelera, sino modesto coro. ¿Sabes leer? -No, y en esto somos iguales. -¡Vaya con el gramático-so! ¡Y cómo nos engañó!".

En el capítulo 31 se hace una pequeña disquisición semántica sobre la palabra "oferente" con el siguiente comentario (p. 330): "En verdad que en tu aldea hablan gramáticos". Y en el "Memorión" se dice que, 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).



De hecho, aquí la lingüística resulta una clave tan fundamental como en las dos obras antes mencionadas, pero de una forma distinta: el lenguaje adquiere un protagonismo especial en tanto que generador de todo el mundo referencial. Esto lo han señalado Cecilio Alonso<sup>26</sup> y Moreno Durán<sup>27</sup>, y se estudiará con más detalle al hablar del estilo.

Como vemos, en todos los casos, las alusiones lingüísticas están muy ligadas a la ideología e incluso a la misma estructura de la novela. No hay que olvidar que la visión que aquí hemos dado se completa con las referencias al poder de la palabra.

### Historia

Tiene gran importancia en todas las obras que estudiamos, aunque no en todas tiene el mismo papel.

En Las Historias Naturales, al situarse la acción en el siglo XIX e intervenir en ella algunos personajes reales de la época, la historia se convierte en protagonista: las guerras carlistas dan pie a varios episodios importantes de la novela, aludiéndose a los fusilamientos de Estella y a una serie de personajes que intervinieron en ella, entre los que destacan, por participar señaladamente en la trama, el príncipe Lichnowsky y Ramón Cabrera, este último vampirizado por el Dip.

---

26. Alonso, C., "Reseña de Escuela de Mandarines", Camp de l'Arpa, nº. 16 (Enero, 1975).

27. Moreno Durán, "Una novela sobre lesbianas, una demostración estética y una meditación filosófica", Camp de l'Arpa, nº 86 (Marzo-Abril, 1981).



La historia tendrá pues una doble función: ambientación y técnica de verosimilitud; al aparecer un personaje histórico como víctima del vampiro, éste queda automáticamente incorporado al mismo plano de lo real.

Sudece igual con la aparición de George Sand y Chopin en la tertulia del marqués de La Gralla. La presencia de ambos reviste de historicidad a todos los demás. Es preciso hacer notar que la referencia histórica se extiende con frecuencia a otros ámbitos de la cultura: George Sand es escritora, Chopin músico, Milá y Fontanals, al que encuentra Antonio en su viaje, folclorista y literato.

Actuando en la forma típica de la novela culturalista, Perucho ha investigado la época con paciencia y minuciosidad de erudito, consultando periódicos y documentos, que le permiten citar a personajes secundarios que los libros de historia han olvidado ya, como los firmantes de la proclama que celebra el restablecimiento de Cabrera, astutamente utilizada por el autor, así como la grave enfermedad que aquejó al general. En la página 130 se inserta un proyecto de ley de 1840, firmado por Pascual Madoz, y referente a Gandesa, uno de los lugares por los que Montpalau pasa en su búsqueda del vampiro -viaje probatorio del que el héroe saldrá con bien-.

Los periódicos de la época aparecen varias veces -"El Constitucional", "El Joven Observador", etc.- y se alude a acontecimientos nimios, pero que en su momento obtuvieron el primer plano de la actualidad, como el globo de Cantalupo.



Numerosos personajes son historiadores, aparte del ya citado Milá y Fontanals, y destaca entre ellos Jaime Villanueva, que precisamente introduce la parte histórica de la vida del Dip, creándose así un efecto de historia dentro de la historia, pero en el sentido científico de la palabra. Es decir, el marco histórico del XIX retrocede a su vez hasta la Edad Media, en busca de los orígenes del siniestro caballero, relacionándolo también entonces con figuras auténticas como Violante de Hungría y el rey Jaime I.

Un nuevo repaso al índice final nos puede servir para que la gran cantidad de alusiones históricas se haga patente.

En la Saga-Fuga de J.B. las alusiones históricas realizan también una doble función: apoyar el concepto filosófico de Palingenesia y la cíclica repetición de los J.B., que al probarse prueba también el eterno retorno y dar verosimilitud a la acción y a los personajes, contagiándoles su historicidad y contribuyendo a la confusión de realidad y ficción.

Se da un repaso desordenado pero bastante completo, a la historia de Castroforte, que es también la de España, aunque con ligeras variantes: Vienen los griegos y los romanos -Argimiro, Celso Emilio-. El Obispo Jerónimo Bermúdez está calcado del modelo medieval del obispo guerrero, como San Gonzalo -que aparece por cierto en Flores del año mil y pico de ave de Cunqueiro-<sup>28</sup>. En la historia del Canónigo Balseyro aparece

---

28. Cunqueiro, A., Flores del año mil y pico de ave, Barcelona, Taber, 1968.



la Inquisición, al hablar del Palanganato se alude a los Rosa-Cruz, a los que imitan. Con el Almirante Ballantyne asistimos a la guerra de la Independencia y a la batalla de Trafalgar. Napoleón y Nelson -personajes que atraen a Torrente -volverá sobre ellos en La isla de los jacintos cortados<sup>29</sup>, lo mismo que el tema del Obispo Guerrero y constructor (Ramírez-Gelmírez) se tratará de nuevo en Fragmentos de Apocalipsis<sup>30</sup> intervienen en la acción. En la historia del Vate se aludirá al problema de los separatismos y regionalismos, y en la de Bastida y Barallobre, a la guerra civil.

En la página 415 y siguientes, el Canónigo Balseyro profetiza "La Revolución Francesa, las guerras de Napoleón, la cautividad en Fontainebleau y el concilio Vaticano", lo que sirve al tema de la anulación del tiempo y alude a su amistad con Nostradamus y Periclausus (p. 416): "El francés Nostradamus, un judío muy simpático, no faltaba nunca, y tampoco el italiano Rufino Periclausus, un médico rubicundo de quien aprendí la simetría y el arte de embalsamar. Le quedé tan agradecido que le cambié de querida". Al relacionar a los personajes ficticios con los históricos, una vez más, se colocan ambos en el mismo nivel de realidad -o ficción-. Es el mismo caso de la batalla de Trafalgar, en la que interviene Nelson frente a Ballantyne, o cuando se cita a Jorge Juan y a Antonio de Ulloa como miembros de la tripulación de Jerónimo Ballantyne, uno de los potenciales J.B. y aparecen dialogando con Bastida -la pirueta es doble, por cuanto la trasmigración

---

29. Torrente Ballester, G., op. cit.

30. Torrente Ballester, G., op. cit.



de Bastida es puesta en duda dentro de la propia novela-.

Hay descripciones de las batallas de Trafalgar y Brunete, pero se colocan en planos intermedios de la realidad, más relacionados con la alucinación: un cuadro cobra vida (Trafalgar), desde una alfombra voladora Bastida, poseído por el Bello Paco de la Mirandolina -deformación humorística de Pico de la Mirándola- asiste a la batalla de Brunete, en la que él mismo participó. Los efectos son múltiples: anulación del tiempo, mezcla de planos, ambientación histórica, desrealización, verosimilitud...

La historia de Abelardo y Eloísa, que se desarrolla a la vez en el París del siglo XX y en el medieval, sirve de contrapunto real a los amores imaginarios de los diversos J.B., así como a la anulación del tiempo: Abelardo es también Sartre. Se hace una triple alusión: historia, filosofía y literatura. (Hickey comenta también la importancia de estas alusiones<sup>31</sup>).

Otras veces las alusiones históricas, sean a personas o documentos, son muy breves y sirven fundamentalmente como técnica de verosimilitud: se dice que George Borrow ha hablado de la biblioteca de la Casa del Barco como la mejor de Europa (p. 463), se alude a San Bernardo de Clairvaux como Abad del Claro Valle (p. 505) -en transparente traducción de su nombre-. En casa de Lilaila Barallobre hay enmarcada una carta de Cuvier

---

31. Hickey, L., Realidad y experiencia de la novela, op. cit., p. 223.



(p. 518). Se dice que Ballantyne disparó la andanada que mató a Nelson y que Manet pintó un retrato de Coralina Soto (p. 361).

Se alude también a instituciones y documentos reales: "Codex Magdaleniensis", Biblioteca de Nueva York (p. 363), Archivo Histórico Nacional y Biblioteca Nacional (p. 368), etc.

En El Tirano de Taormina la narración de la historia del tirano coincide con la de Europa. Desde la antigua Grecia hasta hoy se repasan acontecimientos de toda índole: las muertes de Sócrates y Arquímedes, las olimpiadas, las guerras púnicas, el incendio de la biblioteca de Alejandría, César, Cleopatra, el advenimiento del cristianismo y su llegada al poder político, el papado de hierro, las Cruzadas, el XVIII francés, la Revolución Francesa, el Mayo del 68... Algunas se nos narran directamente y otras están transformadas en supuestos acontecimientos de la historia de Taormina.

Se alude a personajes históricos como Catón, Constantino, etc. Algunos aparecen tomando parte directamente en la acción de la novela: Ricardo Corazón de León, el conde de Saint-Germain, Lady Godiva...

Todo esto se justifica porque Schiavón es eterno, o mejor dicho inmortal. Pero es que todo el libro es una reflexión sobre el tiempo y la historia, de forma parecida a la Saga-Fuga, sólo que aquí la parte histórica es cuantitativamente mucho más importante. De hecho Schiavón es un pretexto literario para recorrer



la historia y reflexionar sobre ella.

Un hombre que se parecía a Orestes y Escuela de Mandarines son diferentes en este aspecto. También son meditaciones sobre el tiempo y la historia, pero en ellas las alusiones son mucho menos directas. Están veladas por las brumas de la poesía en Cunqueiro y por la alegoría en Espinosa. Los dos crean, como hemos visto su tiempo e historia particulares. Con todo, es posible rastrear algunas referencias concretas en Cunqueiro -la antigua Grecia, la Edad Media, la Galicia del XIX y principios del XX e incluso la de nosguerra-, abstractas en Espinosa -las dictaduras, las guerras sucesorias..., excepto cuando apunta directamente a la España de Franco, como ya veremos, pero eso no es historia para él, sino actualidad...

En Escuela hay también referencias al Siglo de Oro, sobre todo en el lenguaje, pero todo esto resulta vago e indefinido frente a la claridad de las alusiones de los otros.

De otro lado, mientras que Perucho, Torreante y Ruiz utilizan las alusiones históricas como técnicas de verosimilitud, no se puede decir lo mismo de Espinosa y Cunqueiro, pues en ellos tienen más bien un papel confusionista y desrealizador.

### Mitología

Las alusiones mitológicas son fundamentales en el Orestes y en el Tirano. En el primero, porque se basa en un tema de la mitología -y de la literatura- griega:



Orestes, Ifigenia, Egisto, Agamenón, Clitemnestra, Electra, por nombrar sólo a los más importantes, son personajes del libro. Hay además otros elementos tomados de la mitología: los caballos, ligados al agua y a Neptuno (p. 31): "Viene varias veces a la orilla del mar a ver si de las aguas sale un caballo (...) El caballo se lo mandará su dios, que no el nuestro". Los centauros: el señor Elicio "había aprendido de un centauro retirado el arte de la jineta" (p. 61) y en la historia del falso centauro de Tracia, los auténticos protestan por la usurpación; las sirenas, en la historia de San Tigernail, aunque aquí son ya las sirenas medievales de cola de pez y no las aladas de la mitología griega, etc.

A veces la alusión es más breve y menos recurrente (p. 34): "Todo barquero es Caronte, señor Eusebio, y pasa a la humanidad entera en su barca"; (p. 66) "... Poseidón, que fue dios de las gentes antiguas idolátricas"; en la página 89 se alude a Hermes y en la 90 a Bóreas, luego se habla de los hiperbóreos, unicornios, dragones, etc.

Se hace referencia a los arúspices y a sus procedimientos adivinatorios, así como al jabalí de Caledonia -aunque atribuyendo su muerte a Egisto-. Como vemos, al hablar de mitología, no nos referimos exclusivamente a la clásica, sino que nos movemos en un concepto más amplio, aunque somos conscientes de la dificultad de deslindarla a veces de la leyenda y la superstición.

En el Tirano las alusiones mitológicas son abundan-



tísimas, pues la primera parte de su historia se desarrolla en este terreno.

Schiavón desciende de Lampetia y Faetusa, hijas de Elios, y tiene por maestro a Quirón. En la página 20 se nos describe una asamblea de dioses, en el Olimpo por supuesto, y las historias de Dédalo e Ícaro se entretajan con la de Arnaldo. Al entrar en el período histórico se abandona, sin embargo, lo mitológico, aunque se siguen haciendo abundantes referencias a lo mítico.

En la Saga-Fuga hay también alusiones de este tipo, como al comparar a Clotilde con Gea o Pachamama (p. 296), o al narrar los amores del iniciador de la función Acisclo con una sirena. En la página 299 se dice: "Barallobre, mientras servía el vino, alabó las habilidades culinarias de su hermana, y mientras comían los bocadillos, se dejó deslizar hacia el tema de los dioses o mitos ctónicos, Proserpina o la serpiente y sus relaciones con las mujeres y con el motivo central de la Orestíada y la victoria final de Apolo".

Aquí mitología y cristianismo van muy unidos, pues los mitos de Castroforte giran en torno a Santa Lilaila y sus reliquias.

En Escuela de Mandarines aparece la sibila y el Oráculo, pero otras referencias a la mitología entran ya en el terreno de los modelos subyacentes, lo mismo que ocurre con Las Historias Naturales.

En general, estas alusiones se justifican por la



importancia que el concepto de mito tiene en la novela culturalista, como veremos más adelante.

### Religión y Biblia

Son importantes, ya que todos estos escritores han recibido una educación judeo-cristiana. En general, hay una actitud crítica y a veces arcadamente anticlerical, aunque cuando se alude a la Biblia, sobre todo al Antiguo Testamento, ésta se ve más bien como una fuente cultural -todo lo importante que se quiera-.

Además, la religión es un subtema relevante en algunas obras, como la Saga-Fuga y el Tirano de Taormina, que estudiamos primero por esa razón.

En La Saga-Fuga la religión constituye un leitmotiv de cambiante significado: Los J.B. están vinculados al Cuerpo Santo y a su santuario. Santa Lilaila es el principio y el fin de los J.B. -la relación mito-religión es evidente- entre los que hay un obispo herético y un canónigo sospechoso de brujería. Siempre hay otro canónigo que se opone a J.B. -la función Acisclo-, la rivalidad entre Castroforte y Villasanta es económica y religiosa, se disputan la primacía y ponen en duda la autenticidad de sus respectivos santos y reliquias; se alude a la Inquisición y a varias herejías, así como a San Bernardo de Clairvaux, al Papa y al Concilio Vaticano. También se cita la Biblia, como ya hemos visto, y en la página 291 se identifica a Barallobre con Jehová.

Algo parecido ocurre con el Tirano. El enemigo es



el Papa Sixto VI, y su sueño acabar con el cristianismo. En muchos momentos, la historia de Taormina se entreteje y confunde con la de la Iglesia, y varios momentos cumbre de la historia de ésta, están aquí representados. Uno de los ejemplos más significativos es el del Edicto de Milán (p. 92): "¿Y si cerrara el período con el Edicto de Milán, promulgado a raíz de la batalla de Puente Milvio, donde la invocación de Constantino y el 'In hoc signo vinces' celeste le dieron la victoria? Realmente podría decirse que tras la concesión a los cristianos del libre ejercicio de su culto, el papel del paganismo había virtualmente terminado. Los partidarios del contubernio Iglesia-Estado tienen aquí su efemérides (sic) sacra a favor de la muerte de Juliano el Apóstata como funeral del mundo pagano, estarían los nostálgicos desesperados, lo que de alguna manera sienten que su vida es una cita a la que han acudido demasiado pronto o demasiado tarde. Juliano apostató y apostó por lo irrecuperable: no se podía volver a Zeus, Afrodita, Dionisos, Atenea, Apolo... Ya Luciano los había matado con cariño para que no fueran ultrajados. Más que fallecimiento en sí, lo de Juliano fue un intento cataléptico de resurrección". Consignamos tan largo párrafo porque aquí se condensan muchos de los aspectos que estamos comentando: las alusiones históricas se unen a las religiosas, mitológicas y literarias. Con un lenguaje totalmente moderno -efemérides sacra, contubernio Iglesia-Estado- e irónico, se pasa revista a unos acontecimientos de múltiples implicaciones, sobre todo ideológicas, con latinajo incluido.



Por lo demás, las alusiones religiosas son abundantísimas en el resto de la obra: Martirio de Santa Agueda; evangelio (p. 110) "tú no eres un tirano, sino un pastor al que no le interesan sus ovejas. -Ya sale tu lenguaje de ex-seminarista" -como es habitual en Raúl Ruiz, la alusión lleva emparejada su propia crítica;- Antiguo Testamento -en la página 160 se cita el Dies irae-; la Biblia en general (p. 162): "-¿No había dicho Sixto en alguna ocasión que el trabajo era un castigo divino? -Y lo es... o así lo pone la Biblia" y en la p.68 "La Biblia es la Espasa de los géneros literarios".

En Las Historias Naturales la religión juega un papel menos importante, aunque no ocurra así en otras obras del mismo autor, principalmente El caballero Kosmas<sup>32</sup>, donde la teología y la patrística son claves para la comprensión de la novela. En Las Historias hay algunas alusiones religiosas, como en la página 90, donde se cita el himno de San Ambrosio comentando "L'Esperança es concentrava en l'astre del dia. La veu sebollida d'Aurelius Ambrosius, en noble competència amb la de sant Hilari de Poitiers, en perfilava l'himne modèlic, definitiu, de l'Església", o el capítulo IX de la 2 parte, donde se describe la romería de Santa Marina, patrona de Prasdip, calificada de "Verge eficacíssima", con inclusión de poema popular que relata la vida y milagros de la santa.

Pero, en general, la función fundamental de la religión es más solapada, ya que la novela se estructura

---

32. Perucho, J., Les aventures del cavaller Kosmas, Barcelona, Planeta, 1981. Traducción castellana, Las aventuras del caballero Kosmas, Barcelona, Planeta, 1981.



algo maniqueamente como una lucha entre el bien -Antonio, el amor, la Iglesia- y el mal -el Dip- lo mismo que ocurre de forma aún más clara, en El Caballero Kosmas.

La figura del Dip está rodeada de una serie de connotaciones diabólicas: deja olor a azufre, "ha natura de malefici" (p. 28), su aparición está sabiamente dosificada: al principio se alude a él como "l'ombra" y tiene ya claros elementos satánicos: "Uns moments se sentí una estranya vibració encantada, malèfica, obsessiva" (p. 32). "La presència fosca del diable era evident, òbvia. Es féu el senyal de l'alfa i l'omega" (p. 37). "Una fosca riallada, satànica i burlesca, retrunyí per la cripta" (p. 104); "Onofre de Dip, en la seva inacabable cursa devers la cort hongaresa, travessà les alteroses muntanyes dels Càrpats, lloc on a la nit de la vigília de Sant Jordi es concentren totes les forces malèfiques de la terra" (p. 112). Milá y Fontanals habla a Montpalau entre otras cosas de "l'aparició del diable en forma de cabró o de boc, amb mirada diabòlica" (p. 182). El mismo Dip dice de sí mismo: "m'haig de beure, en maledicció satànica, la fresca sang escolada" (p. 186). Hay una serie de animales, plantas y objetos maléficos asociados al Dip, y que a veces son el propio vampiro -conocida es su capacidad de transformación-: la lechuza, la cabra, el toro, el gato, etc., que en determinados momentos se cruzan en el camino de Antonio, la planta carnívora, las pulgas del Maestrazgo, e incluso lugares u objetos como la sima petrificadora, las criptas, tumbas, etc.



En justa compensación, las fuerzas del bien se alían junto a Antonio de Montpalau capitaneadas por la Iglesia, a la que se alude continuamente y el vampiro huye ante las cruces, como es sabido y se dice varias veces en el libro. El padre Villanueva, erudito sacerdote, es una valiosa ayuda. El amor inocente y virginal es un símbolo del bien. No sólo el amor de los protagonistas se declara y consolida en la verbena de Santa Marina, sino que hay alusiones a otras santas vírgenes como Santa Faustina. Es conocida la atracción y el efecto destructor de la hermosa virgen (Inés) sobre el vampiro. Hay además, como en el mal, una serie de fuerzas que se alían: la mística "áurea picuda", de dulces cantos; las plantas como el ajo y la verdolaga, etc.

Todo esto se estructura en un juego de oposiciones: azufre / perfumes, áurea picuda / sombra y animales diabólicos, Antonio / dip y en resumen bien / mal.

También la música se alía con el bien y aparece en las escenas de paz y amor frente a la sombra siniestra de los momentos terroríficos. "Se sentí una música feble, encantada, com una delicada reminiscència de l'ànima de les plantes" (p. 100); "'L'àurea picuda" -la negligida, la manyaga, la tímida- eixí d'algun lloc amagat, inaccessible a la mirada traïdora i baixa dels homes. S'allisà unes plomes que esdevingueren noves, lluents. Llavors, entonà el cant. El cant d'harmonia i de pau, d'amor i de llibertat, de justícia i d'honor. El cant inaudible" (p. 188).

Esta significación maniquea de algunas obras de Pe-



rucho no pasa del ámbito literario. Es decir, esta concepción del mundo encaja con el universo de leyenda, de cuento maravilloso o de terror que recrea el autor.

#### Un hombre que se parecía a Orestes

Como en toda la obra de Cunqueiro, la religión es aquí más bien un motivo folclórico o etnográfico, haciendo hincapié en las supersticiones y costumbres populares: "Hoy es el día de ofrecerles cebollas a los Santos Cosme y Damián" (p. 9) y luego se cuenta humorísticamente un milagro de estos santos -el de las orejas-. Este mismo aspecto aparece en la historia de San Tigernail de Clones (la hagiografía, de otro lado, tiene también sus connotaciones literarias).

En ocasiones, las referencias se dirigen, en doble vertiente religioso-literaria, a la mística, como en el episodio de la jorobadita. "Por tres veces la bengala tocó el hombro izquierdo de la jorobadita, una ola de calor invadió el cuerpo de la muchacha. Algo que era a la vez fuego y placer, quemadura y refresco de lima le obligó a cerrar los ojos. Creyó que iba a desmayarse" (p. 31); y luego "Micaela, en su inocencia amorosa, creyó que había quedado preñada del desconodido" (p. 32). También en la historia del monstruo de dos cabezas la cabeza femenina "pedía que le pusiesen maestro que le enseñase poesía religiosa" (p. 35).

A veces se alude a la teología (p. 36): "Es el argumento de necesidad de que hablan los teólogos griegos en el epítome de los milagros -apostilló el Sr. Eusebio" o la Biblia: "Como si fuese el vencedor del Go-



liat y acudiese Israel jubiloso" y (p. 66) "si Salomón violentó a la reina de Saba..."

Como se ve, el papel de las alusiones religiosas es vario: folclorismo, etnología y leyenda para ambientar e introducir fantasía y humorismo, como referencia relacionada con lo literario y como simple culturalismo. Los temas relacionados con la religión se tratan con humor, pero en general no se tiene en cuenta su aspecto metafísico.

En Escuela de Mandarines la mayoría de las alusiones de este tipo tendrán que ser estudiadas en el apartado del modelo subyacente, y hay además algunas referencias concretas, como en el capítulo 45: "Ciriaco (...) declaró (...) que los pobres heredarían el Reino de los Cielos" (p. 458), o en el capítulo 51 en el que se habla del infierno y el paraíso; aunque la mayoría tienen un matiz de crítica: en el capítulo 26 hay una serie de notas que explican la religión en las que se dice, por ejemplo, que es un suceso político y la mediocridad de los dioses oficiales un principio de seguridad. En el capítulo 27 se cuenta "La jornada del hombre piadoso" que es un ataque contra los beatos y los curas y en el 42 "Infracción de virtudes" se censura la limosna institucionalizada.

Dado que Feliz Gobernación es un mundo aparte, también lo es en religión, pero ésta está entretejida de alusiones al cristianismo y a otras sectas. De otro lado, aquí la religión interesa sobre todo como fenómeno social.



### Literatura

Es la más complicada, porque es la que abarca más áreas y de modos más variados -ya hemos encontrado varios ejemplos de alusiones a varios niveles-. Ahora estudiaremos sólo las alusiones directas a este tema.

En Las Historias Naturales no sólo hay personajes vinculados a este campo, ya sea en el terreno de la realidad extraliteraria, como George Sand y Milá y Fontanals, o en el de la ficción novelística, como el médico Galván -que es poeta-, sino que la obra está materialmente cuajada de interpolaciones explícitas de otras obras, como ya vimos al hablar de las citas, si bien algunas de ellas, más que al campo de lo estrictamente literario, se refieren al de la bibliografía.

#### Un hombre que se parecía a Orestes

Está cuajado de referencias a la literatura. El propio mito base es ya de raigambre profundamente literaria. Además, uno de los personajes principales, Filón el Mozo, es dramaturgo, y se insertan incluso algunas de sus obras. Se hacen varias referencias a la Iliada -Caballo de Troya, guerra-, a Esopo, "como la esópica del zagal y el lobo" (p. 43). Se habla de octavas reales, del "Caballero de Olmedo" -Filón ha escrito uno cambiado- de "Los Tres Mosqueteros", se alude a Calderón "y tenía la mirada dramática del espadachín que, médico de su honra, en toda dolencia receta el acero" (p. 59); en la página 91 se dice: "Clitemnestra le recordó a Eumón que había prometido hablar de los misterios de las mujeres en la tertulia vespertina y el tracio



asintió, advirtiendo que, en conjunto, disienta de la novela francesa", y en la 96: "Quizás estéis viviendo una Comedia de errores". Se nombra a Homero y Plinio (p. 140) y en el ya comentado episodio de Egisto en el bosque, se alude a la novela de caballerías. En la página 154 se refiere claramente a un poema de Machado<sup>33</sup>, al hablar de la espada de Orestes: "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 lechuga glotona".

La preocupación por el proceso creador, presente en general en esta clase de novelas como ya hemos visto, está evidentemente relacionada con la crítica literaria, y se nota sobre todo cuando Filón el Mozo aparece componiendo un Orestes.

La Saga-Fuga de J.B. contiene numerosas alusiones literarias, casi siempre vinculadas a las técnicas de verosimilitud. Así, en la página 49 se dice que Unamuno ha estado en Castroforte. "¿No sabe que don Miguel de Unamuno estuvo en la ciudad a principios de siglo?" "¡No irá usted a decirme que habla de ella en sus libros de viajes!" (...) "Por supuesto que sí. Pero, además, se le hizo una larga entrevista que fue publicada en La Voz de Castroforte. Si no recuerdo mal, menciona en ella muy elogiosamente la Plaza de los Marineros Efesios". Al final se decide atribuir a Maeztu las frases de Unamuno sobre Castroforte, ya que éste tiene mejor

---

33. Machado, A., Poesías completas, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 253. Se ha citado ya anteriormente.



imagen política -un personaje real entra en el plano de la ficción, pero a su vez, dentro de la ficción, el plano de la verdad es falseado-. Hay aún más referencias al autor de La tía Tula, quien contempla el Homenaje Tubular. "Era una mente extraña la que inventó este artilugio" comentó; "y no falta quien sostenga que, al escribir su ensayo La locura del doctor Montarco, tenía en la mente el recuerdo de don Torcuato. Lo cual quizás sea cierto pues de Unamuno podía esperarse cualquier extravagancia, pero la verdad es que nada hay más diferente en orden a fantasías, que la del imaginativo doctor Montarco y la rigurosa, racionalísima y sin embargo disparada al infinito irracional y autónoma de don Torcuato" (p. 75). Un personaje de ficción aparece como posible base para un personaje de otra ficción -anterior en el tiempo- y además toda esta crítica está hecha por otro ente literario: Bastida.

En torno a la polémica *caraculum-cunnu* se insinúa la posibilidad de escribir a Camilo José Cela. En la página 201, en un alarde muy cervantino, Bastida cita un artículo de "un tal Torrente" sobre Rilke. Así, el autor no sólo se convierte en personaje de ficción, sino que sus propias criaturas le conocen como tal literato, igual que hace Unamuno en Niebla. No es casual que en Fragmentos de apocalipsis incluya toda una escena de homenaje a esta novela.

También Fernández Flórez estuvo en Castroforte, y tomando el partido de Villasanta, "describía a Castroforte como la ciudad que se soñaba a sí misma" (p. 345).



Bastida hace una erudita disertación sobre Parrantes, comparándolo con gran número de poetas conocidos, uniéndose así alusiones y crítica literaria. "... su **Viaje subterráneo** se parece a **Une saison en enfer**, de la que es contemporáneo; que su poema **Uno, dos, tres** usa un truco muy semejante al de **Un coup de dèss**; que la métrica y el aliento de sus **Odas particulares** coinciden con el metro y el aliento de las **Six grandes odes**, que usó el alejandrino como Rubén Darío antes que Rubén Darío; que su concepto del amor coincide con el de Machado; sus poemas políticos y sociales dicen cosas que parecen de Celaya y de Otero; que en sus **Canciones al bosque muerto** se preludia **La entrada a la madera**" (p. 372). Aquí tenemos de nuevo a un personaje de ficción haciendo crítica a la vez de otro personaje de ficción, de sus ficticias obras y de una serie de poetas reales. El Vate se nos presenta como anulador del tiempo, al reunir en él las características de muchos poetas de distintas épocas.

En la página 408 se da bibliografía sobre Balseyro y se dice que Menéndez Pelayo le nombra en su "Historia de los Heterodoxos Españoles". Y cuando Barallobre se presenta en el Suizo disfrazado de Vate se comenta: "¡Es como si Baroja quisiera sentarse en la silla de Camilo José Cela!" (p. 375).

También se incluye un poema de Góngora (p. 182) y un comentario de texto del mismo (p. 289).

En Escuela de Mandarines hay como se ha observado muchos personajes que se dedican a la literatura y a la crítica literaria, pero dado el especial carácter



de esta obra, tendremos que estudiar esto en otros apartados como parodia, paralelismo, modelo subyacente, etc.

El Tirano de Taormina, por el contrario muestra multitud de alusiones directas al campo literario, sin contar la constante labor crítica a que se entregan Arnaldo y Schiavón.

Al presentarnos a Arnaldo (p. 13), se le relaciona con los goliardos, juglares y trovadores. Se alude a Homero y Ovidio (p. 16), a Scherezade (p. 25), a Proust (p. 27). "De repente, un perfume, un murmullo, una palabra, una madalenita...", a Alicia en el país de las maravillas (p. 47) "Sobre la rama de un árbol -quizá genealógico- la sonrisa del gato de Cheshire" alusión que se explica un poco más adelante: "-No es chiste...: es Alicia, Wonderland, Carrol, Schiavón", a Luces de Bohemia<sup>34</sup>: "Ya te pones estupendo, Arnaldo" (p. 66), a los géneros renascentistas: "Estas divagaciones en forma de diálogo se relacionaban íntimamente con el renacimiento" (p. 78), a Luciano -ya citada- a la Guerra de Troya, a la Arcadia y Aristófanes, a Omar Kheyyam, a Chrétien de Troyes, a Guillem de Malgrat, que aparece como personaje de la obra, al ciclo del rey Arturo -el propio rey aparece también como personaje: Fata Morgana, Avalon -que se identifica con Taormina-, a Eneas, al Santo Grial, a la Odisea, a Borges... la lista es, creemos, bastante significativa.

---

34. Valle Inclán, R., Luces de Bohemia, Escena novena: "Don Latino. - Querido Max, no te pongas estupendo!".



### Otros campos culturales

Pasaremos ahora a estudiar en cada obra otras alusiones menos abundantes o más particulares.

### Las Historias Naturales

Tiene mucho de bibliófilo y erudito de rarezas y antigüallas. Por eso los libros raros, la alquimia, las ciencias naturales -sobre todo, en su versión medieval- son temas importantes, lo mismo que la geografía -muy relacionada a su vez con los libros de viajes- y la gastronomía. No en vano el título de la obra es un homenaje a la Historia Natural de Plinio.

### Un hombre que se parecía a Orestes

Muestra preferencia por los saberes inútiles en general, y se parece a Perucho en su amor por los bestiarios, lapidarios y libros antiguos y curiosos, aunque no los cite tan bibliográficamente como el catalán. Un recurso favorito de Cunqueiro es explicar culta y prolijamente cualquier detalle en apariencia trivial. Sus personajes no se abanicen con un abanico cualquiera, sino con "un abanico veronés" (p.41), toman una sauna con ayuda de un "criado finés" (p. 60), si se miran en un espejo, ha de ser "veneciano" y son especialistas en los terrenos más variados: espuelas, teología, filosofía, adivinación, esgrima, dragones, caballos, psicología, sirenas...

En este sentido también coincide con Perucho: sus personajes son también casi todos eruditos: naturalis-



tas, como Antonio de Montpalau, historiadores, médicos, filósofos, folcloristas, poetas, etc., y en realidad, con todos los novelistas del grupo, que llenan sus obras de personajes pedantes y eruditos, obsesionados por el mundo de la cultura en mayor o menor grado.

La Saga-Fuga de J.B.

La música es clave en la Saga-Fuga. Se alude a ella ya en el título, y aparece como un subtema a lo largo de toda la novela. Lynne E. Overesch<sup>35</sup> ha estudiado la influencia de la fuga en la estructura de la obra, como veremos en el momento oportuno. El capítulo III se titula **Scherzo y fuga**. La música es la manía de don Acisclo y la de todos los personajes de su paradigma. Destaca el sueño de éste de formar una coral de monjas y el episodio en que el violín le salva de una paliza. Luego, aparece también la música en dimensiones menos clásicas: Coralina Soto es bailarina. Se canta el himno de Riego, el loro de Reboiras silba la "Marcha Real" y canta "La Violetera", etc.

Por otra parte, también la antropología cultural ocupa un terreno importante, aunque casi siempre para parodiarla, lo mismo que se hace con la ciencia en general.

---

35. Overesch, L.E., "Fugae structure in Gonzalo Torrente Ballester's La Saga/Fuga de J.B.", ALEC, 9 1-3 (1984).



Escuela de Mandarines

Aunque dado el especial carácter de Escuela de Mandarines, la mayoría de las alusiones culturales están disfrazadas, es fácil reconocer la importancia de la filosofía en esta novela. Al inventar la historia de Feliz Gobernación, Espinosa inventa también la de sus ideas, y al describirnos los distintos sistemas filosóficos, es fácil rastrear en ellos la huella de las más importantes teorías del "mundo real". Así, el capítulo 32, "Un filósofo", es por entero un ejemplo de esto. Se alude clarísimamente a Hegel, Platón, los nominalistas, etc. Pondremos algunos ejemplos: "También podemos decir, desde otro punto de vista, que el espíritu no ha comparecido totalmente en la tierra. Por convención, llamo espíritu a la conjunción de cuatro algos que nuestra inteligencia ve separados: sentir intelectual, sentir estético o emocional, sentir del tiempo o memoria y sentir ético o conciencia moral" (p. 342). "Sabemos que existe el objeto-nombre porque existe el hombre, pero aquél no equivale a éste ni éste nombra a aquél: ocurre sencillamente que algo se manifiesta en el nombre" (p. 345). Se hace filosofía de todo: de la historia, del arte... y explicaciones de este tipo abundan en todo el libro.

Hay algunas alusiones aisladas a otros temas, como la entomología y Jean Henri Fabre (capítulo 30) pero en general, la mayoría se presentan en un complicado mosaico formado por recuerdos y alteraciones de toda clase de informaciones culturales: vestidos, arquitectura, instituciones y el mismo lenguaje, son una mezcla



de distintos modelos y referencias.

### El Tirano de Taormina

Es muy aficionado a la filosofía (p. 61): "Azar, necesidad, Demócrito, Epicuro, los intermundia o meta-cosmia, morada de los dioses, edad de oro, nostalgia, insatisfacción..." (...) "Arnaldo de Montferrat, aficionado y entusiasta estudioso de las grandes civilizaciones, así como filósofo dilettante (...) pasó revista a las teorías sobre la historia, el tiempo, y el hombre". Teorías que se explican prolijamente a continuación. Además, en sus conversaciones, Arnaldo y Schiavón filosofan continuamente. El epicureísmo tiene gran importancia entre todos los sistemas filosóficos, y entre los problemas, el del Tiempo.

También el arte en general es fuente de abundantes alusiones: la pintura (p. 137): "Plagiaban con descaro los cuadros de Ruysdael o Poussin", arquitectura -el Parco dei Samani-, música (p. 154): "Desde el Templo de Venus, la orquesta de cámara de la capital derrochó armonía en las sensuales ejecuciones de las obras de Vivaldi, Rameau, Telemann, Albinoni, Corelli, Haydn, Haendel, Mozart y Monteverdi".

B<sub>2</sub> Modelo subyacente y paralelismo de situaciones

### Modelo subyacente

Muchas veces un personaje, obra o género, se toma como modelo para la novela culturalista. Este modelo no tiene por qué ser necesariamente literario, puede



pertenecer a otros ámbitos de la cultura, como historia, mitología, etc. Puede ser explícito, cuando se hacen claras referencias a él, o implícito, cuando no se hacen referencias directas pero nos resulta evidente por una serie de detalles.

### Las Historias Naturales

Subyace el modelo de la novela romántica de terror, de la cual está tomado el personaje del vampiro, aquí Dip. Tiene los elementos fundamentales: el héroe, la heroína, el monstruo -abominable, pero conmovedor en la soledad-, el misterio, la noche, la superstición, lo macabro. Pero junto a éste tenemos otro modelo, el de la novela histórica -marco de la guerra carlista y de la Cataluña del XIX en general, que se mezcla con el anterior.

Descendiendo a un plano más concreto, la vampirización del conde de Morella sigue el modelo de la de Mina en el Drácula de Stoker: progresivo empeoramiento y agudización de las características vampírescas, cura de mantenimiento a base de ajos y exorcismos y salvación final con la muerte del monstruo.

Buckley <sup>36</sup> señala que el personaje del Dip se inspira en el conde Arnau: "Dos son los pecados que se le imputan al famoso conde: el de la avaricia, porque no pagó los jornales a sus hombres, y el de la lujuria, porque raptó a la abadesa de un importante convento de Cataluña. Su alma fue condenada y Dios castigó al

---

36. Buckley, R., op. cit., p. 229.



conde a vagar eternamente, caballero en el cielo, por los aires de Cataluña, buscando la remisión de sus pecados".

"Ya no puede parecernos tan extraña la historia "natural" que Perucho nos cuenta en su libro. Los mismos mitemas están presentes en las dos historias (...). Yo sospecho que la historia de Onofre de Dip, que Joan Perucho elaboró a partir de una vieja leyenda que escuché en el pueblecito de Pratdip, no es sino una variante del mito del Comte Arnau, tan extendido por toda la geografía catalana".

#### Un hombre que se parecía a Orestes

El protagonista está tomado del teatro y la mitología griega, y la referencia es clara, pues se llama igual, así como el resto de los personajes de la historia.

También la situación inicial se toma de la tragedia griega: Egisto y Clitemnestra han matado a Agamenón y Orestes debe vengarse. Es de notar que el comienzo de las tragedias clásicas se sitúa precisamente en un punto que nunca llega a alcanzarse en nuestra novela: Orestes ha consumado ya su venganza y ahora es perseguido por su crimen. Por lo tanto, el seguimiento de la tragedia clásica es más aparente que real: se toman unos personajes y una situación, pero la conducta del Orestes de Cunqueiro no concuerda en absoluto con la del arquetipo griego, y en cambio sí coincide perfectamente con la de otro famoso personaje teatral al que no se alude para nada en la novela: Hamlet. En efecto,



ante una situación similar: madre adúltera que convive con el asesino, ambos reaccionan igual: se sienten destinados a la venganza pero vacilan a la hora de cumplirla. Este Orestes dubitativo que vacila y dilata sine die el momento de la venganza tiene mucho más de Hamlet que del héroe griego. Aquí pues, se unen los dos tipos de modelo subyacente, el explícito y el implícito.

Hay otros casos de contaminación y confusión de modelos. Por ejemplo, la historia de Ifigenia y Electra está alterada: Ifigenia, que debe estar en Aulide en el templo de Artemisa, donde Orestes la encontrará después de haber purgado su pecado, espera aquí encerrada en la torre, sin nunca envejecer, la llegada de su hermano. Electra, que espera impaciente en la casa el advenimiento del vengador, se supone aquí en el extranjero, en paradero inseguro. En la conducta contrapuesta de las dos hermanas, varonil y práctica la de Electra, tímida y soñadora la de Ifigenia, encontramos la referencia de Marta y María, las hermanas de Lázaro, y el encierro de Ifigenia en la torre proviene de una larga tradición de cuentos populares y leyendas.

Del mismo modo el episodio del jabalí de Caledonia está tomado de la Historia de Meleagro y Atalanta, aunque aquí se atribuye a Egisto.

Otro modelo importante es el Quijote. Tanto Egisto como doña Inés (y sobre todo ella) recuerdan en su forma de actuar al loco de la Mancha, aunque sus nombres respectivos los sitúen en otros ámbitos literarios. La novela de caballerías, parodiada en el Quijote, apa-



rece aquí también como modelo para el episodio de Egisto que sueña con convertirse en caballero andante. Otro personaje de raigambre cervantina es el padre de Quirino, el frustrado matador de dragones, aunque su historia está tomada de las leyendas sobre San Jorge.

#### La Saga-Fuga de J.B.

También son importantes las referencias cervantinas para explicar la conducta de ciertos personajes como Beatriz, o los juegos realidad-ficción. Así, cuando Bastida lee su informe a la Tabla Redonda en el Suizo (pp. 71 y ss.) es la misma situación que la de la lectura de El curioso impertinente en el Quijote, con la única diferencia de que aquí lo leído tiene pretensiones históricas. Pero hay otros modelos más concretos, como la Tabla Redonda y sus personajes, que siguen los moldes del ciclo artúrico, y no sólo en el nombre, pues Lanzarote es traidor a su rey, aunque sea una traición política y no amorosa. Ya Joaquín Marco<sup>37</sup> señala esta vinculación con la novela de caballerías. También el Palanganato tiene un modelo, esta vez histórico, los Rosa-Cruz y las sectas masónicas en general.

La escena del asesinato de Clotilde por su hermano se relaciona con Caín y Abel. La historia de Lilaila Barallobre es la de Mariana Pineda en todos sus detalles -hasta sale Pedrosa- exepto por el nombre de la protagonista y el lugar donde se desarrolla la acción.

---

37. Marco, J., Novela española actual, Madrid, J. March y Cátedra, 1977, p. 66.



El personaje del almirante Ballantyne está inspirado en John Moore, como el propio Torrente dice en Los cuadernos de un Vate vago (op. cit., p. 93). El relato de la huida de Lilaila Souto Colmeiro -alias Coralina- en dos columnas es un homenaje clarísimo a Tigre Juan de Pérez de Ayala -también allí las dos columnas se utilizan para dar cuenta de una huida, la de Herminia.

Finalmente, la importancia del tema del hambre la vincula a la picaresca.

#### Escuela de Mandarines

Esta obra está constituida a imagen y semejanza del Quijote: la estructura itinerante, el lenguaje, los nombres de algunos personajes, etc. están claramente inspirados en él, así como la técnica de las historias intercaladas. La Vejez, también llamado Eremita, es una especie de don Quijote que parte a enderezar entuertos, cambiando de nombre y ganando otros nuevos a lo largo de la historia, al igual que don Quijote. Lo mismo que éste tiene una amada Azenaia -Dulcinea que es también transformación de un nombre vulgar -Mercedes, hija de Teodosio Rodríguez-. Es cierto que no hay un personaje que pueda equipararse exactamente a Sancho, pero los soldados ejercen una función similar: representan al pueblo y la visión realista-materialista, utilizan refranes y terminan contaminándose en cierto modo de las ideas del Eremita. Por lo demás, los puntos en común son abrumadores. Reuniones de viajeros en campos y ventas, donde cada uno cuenta su historia, introducción de poesía y teatro -aquí mucho más



exagerado que en Cervantes- intervención del propio autor como personaje y alusión a su tarea de cronista de la historia. En este sentido es fundamental el capítulo 59, tantas veces citado.

Cecilio Alonso <sup>38</sup> hace notar algunos modelos, como el de don Quijote y Sancho tras la aventura de Clavileño, referido al pacto de fe propuesto por el Eremita a sus guardianas (pp. 479 y 524): "... si admitís mis opiniones sobre Azenaia, de quien soy defensor, yo aceptará vuestros pareceres y veredictos sobre las demás realidades..." y el dantesco-cervantino del descenso al infierno (capítulo 51).

Por otro lado, la diosa Azenaia es evidentemente Atenea, incluso se describen como de "glauca mirada" (p. 86) y además se llama Parzenós (Parthenos), y el modelo de la Enigma es la Esfinge.

La Biblia es otra fuente de inspiración: el encuentro del Eremita con el primer demiurgo, que cambiará su destino, tiene clara raigambre bíblica -San Pablo- y aun religiosa -San Agustín, San Ignacio...-. En el capítulo 10, Pincia cuenta "El niño perdido y hallado", que es una nueva versión del evangelio: el carpintero José ha perdido a su hijo, que ha permanecido tres días mezclado con los otros sin que notaran su origen plebeyo -aquí la historia evangélica está aplicada a un tema social-.

En el capítulo 30 se alude a la transfiguración,

---

38. Alonso, C., op. cit.



no sólo en el lenguaje "quedémonos aquí" (p. 328), "Levantemos una Esfinge" (p. 327), etc., sino también en la situación.

El lenguaje bíblico y místico sirve de modelo: "El vendedor de epitafios recogió mis palabras y las distribuyó entre las mujeres para su aprendizaje" (p. 309) -la figura del Eremita tiene connotaciones mesiánicas, sus discursos recuerdan las predicaciones de Jesús-; "Y tú, el Deliquio, a nosotras también, inficíonanos" (p. 329).

Otros esquemas subyacentes son el de la ciencia-ficción -ciudades, edificios, vestimentas, dinero (créditos) e incluso lenguaje- en sus vertientes literaria, cinematográfica e incluso de cómic y la novela filosófica al estilo de Voltaire o Huxley. Feliz Gobernación es la Anti-Utopía. Una especie de "Mundo Feliz"<sup>39</sup> atemporal.

El tema del hambre aparece también aquí pero de un modo más exagerado que en la Saga-Fuga. Si el hambre de Bastida puede compararse con la del Lazarillo, la de Feliz Gobernación es tan hiperbólica e inverosímil como la del Buscón.

#### El Tirano de Taormina

La escena del naufragio del "Phaleriao" está explícitamente tomada de la Eneida (p. 41): "Parece ser que, con esta historia, Arnaldo de Montferrat quiso rendir

---

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



homenaje al poeta mantuano; ya que, por una parte, se sentía, de esta manera, vinculado a la tradición épica y, por otra -esto no es demostrable-, se detenía en su narración para amar a la desconsolada Dido, a través de mares, espumas, siglos y desamores".

Hay también un paralelismo explícito entre la búsqueda de la verdad por parte de Arnaldo y la "quête" del Santo Grial. Todas las aventuras, la de Eneas, la de Empédocles, la de Arturo, se identifican en una sola tomada de la novela de caballerías -Chrétien de Troyes- (pp. 130 y ss.) que resulta así ser modelo subyacente en todas las del grupo, pues también Antonio de Montpaulau se puede identificar con un caballero andante.

#### -Paralelismo de situaciones

Por supuesto que en muchos casos de modelo subyacente hay un paralelismo de situaciones, pero aquí nos referimos a los ejemplos en los que se da un paralelismo entre la situación A de una novela y otra situación B de la misma novela que tiene una referencia cultural de cualquier tipo. Esto se da sobretodo en la Saga-Fuga: cuando Bastida verifica su viaje a través de las almas de todos los J.B., hay un momento en que se pasa sin transición del viaje de juventud de J. Barallobre y Clotilde a París a la historia de Abelardo y Eloísa. Esto, que podría parecer un mero alarde de erudición gratuita, cumple una doble función: contribuye a la anulación del tiempo que conviene al eterno retorno; si J.B. es atemporal, o cíclico, otros personajes también pueden serlo. Así ocurre con el filósofo Abelardo, que es también Sartre: dice que el hombre es pasión



inútil y es bizco. Pero, al mismo tiempo, hay un paralelismo entre la historia de amor de Eloísa y Abelardo y la de otros J.B., sobre todo la de Bastida: es feo pero tiene hermosas manos que todos miran cuando él habla. "Pero Bastida, silencioso en un rincón, en la frontera de la luz y de la sombra, pero siempre detrás de la frontera, sacó sus manos de hambriento, sus manos como garfios de cal y violetas, que así, cuando salían de la sombra, parecían emisarios de fantasmas" (p. 275) y "Allí llegaba Pierre de mañana cuando aún no pintaban las luces y se escondía en el rincón más oscuro, en cuya penumbra gustaba de envolverse, sin otro testimonio de su presencia que unas manos largas y vivas, manos que hablaban solas y cantaban a veces, aunque canciones tristes. Y no sé por qué aquella oscuridad y aquellas manos me recordaban algo visto o vivido, o que había de vivir o que había de ver" (p. 463). Y tanto Julia como Eloísa son hermosas y se enamoran, no del físico, sino del intelecto y la bondad, si bien la historia de Pierre Esbaillart es la versión romántica e idealizada de la más prosaica de Bastida y Julia.

También en Las Historias hay paralelismo entre la del Dip y la del Conde Arnau, como indica Buckley (op. cit).

### B<sub>3</sub> Parodia

En todas las obras que nos ocupan se da la circunstancia de que no solamente hay abundantes referencias culturales, sino que también hay una serie de citas, obras, artistas, filósofos, etc. que son falsos, es



decir, inventados por el autor. Y del mismo modo, se parodian también los procedimientos de varias ciencias como psicología, filosofía, lingüística, etnología, historia... En realidad, estas novelas construyen un mundo cultural ficticio, con sus propios autores, obras, historia, filosofía y demás ciencias y artes, lo que no es extraño, pues ya hemos visto que una de las condiciones de la novela culturalista es la de crear un mundo cuyo referente no es la realidad, sino una interpretación cultural de ésta.

Al mismo tiempo se parodian procedimientos o personajes específicos de algún género u obra. Por eso hemos dividido este apartado en dos partes: parodia literaria y parodia de la cultura en general.

Ya los formalistas rusos han destacado el carácter experimental y renovador de la parodia, motor de cambio en la novela. Así, Sklovski <sup>40</sup> dice que "el arte se desarrolla pasando inevitablemente por fases de autonegación. El género se desarrolla como antigénero". Para Tynjanov <sup>41</sup> la parodia sirve a menudo de palanca al cambio literario, al burlarse de un conjunto dado de convenciones, tendente a degenerar en clisés ya gastados, el artista abre el camino de un nuevo conjunto, más 'perceptible' de convenciones: un nuevo estilo.

---

40. Sklovski, V., Sobre la prosa literaria (reflexiones y análisis), Barcelona, Planeta, 1971, p. 370.

41. Tynjanov, J., Gogol i Dostoevskij. K teorii parodii, Petrograd, 1921, citado por Erlich, V., El formalismo ruso, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve), 1974, p. 277.



La crítica ha hecho notar la importancia de este recurso, sobre todo en la Saga-Fuga -Ridruejo<sup>42</sup>, Basanta<sup>43</sup>, Sordo<sup>44</sup>, Aranguren<sup>45</sup>; "sustantivación de la parodia", Marco<sup>46</sup>; "La sabia ironización del mundo cultural de nuestros días"- y en Escuela de Mandarines -Cecilio Alonso<sup>47</sup>- seguramente porque en estos autores resulta más evidente. También Pacho Marinero<sup>48</sup> habla de la paráfrasis en Cunqueiro pero sin hacer hincapié en la parodia. Veremos ahora cómo este procedimiento es común a todos los autores.

a) Parodia literaria

Las Historias Naturales

Hay que hacer notar que esta obra es un "pastiche" sutilmente paródico de la novela de terror. Por eso utiliza todos los procedimientos típicos del género pero con una suave ironía culturalista que a veces es más bien extratextual -como diría Spires, hace falta el lector implícito-:

Al describir el laboratorio de Montpalau al principio de la novela, Perucho crea un ambiente misterioso y macabro. Sin embargo, algunos pequeños detalles nos permiten descubrir la ironía, la parodia que se oculta

---

42. Ridruejo, D., op. cit.

43. Basanta, op. cit., p. 85.

44. Sordo, E. "Reseña de "La Saga/Fuga de J.B.", en Estafeta Literaria, nº. 501 (1-X-1972).

45. Aranguren, J.L., op. cit., p. 278.

46. Marco, J., op. cit., p. 79.

47. Alonso, C., op. cit.

48. Marinero, P., op. cit.



tras la aparente servidumbre al género: "L'ull, però exasperava la seva violència davant de les flàccides "t nies intestinalis", que, submergides en un líquid grog s i indefinible, dintre de pots de cristall, es movien amb pausa i cadència a la més petita trepidació. En nits de lluna plena, una ombra es retallava contra els vidres de la galeria i, sense explicació satisfactòria, penetrava a l' ampla estança del museu, devers les formes visceralis" (p. 12).

También en los episodios de car cter sentimental -que suelen formar parte de la clásica novela de terror, aunque por sí mismos protagonizan un género- est  presente este tono paródico (p. 109): "Agnès i Montpalau divagaren pel bosc, entre rier ls exquisits, sentint la música allunyada darrera seu. Un halo de poesia cenyia la parella. Botent-li el cor dins del pit, Montpalau pronunci  les paraules esperades. No calgué resposta. Una mirada ardent d'Agnes, i dues boques s'uniren en una besada delerosa. Una gran felicitat enva  aquells cors generosos i nobles. L'ànima de les plantes defall  de tendresa i lianes silvestres s'entrellagaren delicades per formar les inicials dels rom ntics enamorats. "L' urea picuda" -la favorita, la manyaga, la tímida!- enton  clarament, i en una culminaci  feli , un "solo" arravatador, excepcionalment audible". El pasaje es, de intento, t pico "ad nauseam". El detalle de las iniciales es una clara burla de la cursilería decimonónica. La intervención de las plantas y del  urea picuda, característica de Perucho, son aquí autopar dicas.



El pastiche será, pues, un procedimiento clave, como se demuestra no sólo por lo anterior, sino porque tenemos "pastiche dentro del pastiche", ya que se incluyen documentos y libros apócrifos mezclados con los auténticos. Así, en la página 28 se cita el misterioso "Tractat de Genitura" en el que se lee: "Lo dip ha natura de malefici e ha ensi de molts propries natures e arrapa e viu de mort. E com ell vol entrar en algun loch per emblar vays molt suaument e molt guinyosa e si ell veu que los seus peus fassen brogit lleve los per encantament. E encara ha una altra natura que si ell pot veser lome ans quel home veia ell encontinent loma pert tota sa forsa e va dret a la sua sanch. E encara ha altra natura que ell ha tant fort lo coll que nal pot girar sino ab os pits ensemps". La parodia del lenguaje y el estilo medieval es transparente. Estos apócrifos libros ocultistas nos remiten al círculo de Lovecraft, con su Necronomicon, De Vermiis Mysteriis<sup>49</sup>, etc. -ya Fuster<sup>50</sup> ha hecho notar la relación entre ambos escritores, y otros críticos como Latorre<sup>51</sup>, su afición a las historias apócrifas-.

#### Un hombre que se parecía a Orestes

Encontramos parodia de varios géneros: de la tragedia clásica en la novela en general, pero más específicamente en los textos de Filón el Mozo. Por ejemplo:

---

49. Obras apócrifas citadas en las novelas y cuentos de H.P. Lovecraft.

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

51. Latorre, J.M., "Las aventuras del caballero Kosmas", Quimera, nº 19 (Marzo, 1982).



"Egisto.- ¡Me voy a jugar a barra! La lectura de "La Gaceta" me fatiga. ¡Hay exceso de burocracia! Un rey debería ser un padre solemne y amistoso, descabalgando junto a un olivo para juzgar a sus súbditos. ¡Los reyes no debíamos saber leer ni escribir!" (p. 53).

Esta parodia se extiende a otros géneros teatrales, como el teatro poético al estilo de Casona, o incluso de Lorca, como en el "Paso del Rey y el Capitán Dialogante".

"Ama Modesta.- Lo descalzaré yo (se arrodilla delante del Rey y le quita los borceguíes) si mi señora quisiese, podía echarle en los pies un perfume de mérito. Tiene un estante lleno. Los más de los perfumes son de Liria.

El Rey.- ¡No quiero nada! ¡Nunca me olieron los pies! Correo, ponme los ojos" (p. 87).

En esta escena se parodian además los personajes de la Magdalena y de Edipo -aunque el rey, con las típicas contaminaciones cunqueirianas, se llama Segismundo-. Más adelante, en el mismo paso, se dice:

"Doña Inés.- ¡Labios finos, quizá crueles! Los adiviné en la copa en que has bebido. ¡Mira si te esperaba! ¿Se conocerán en los míos?

Capitán (incorporándose y apartándose).- Si mezclas las lecciones, no te puedo seguir. Estábamos en el párrafo segundo de la comparación de los corazones con vasos de finísimo cristal" (p. 193).

Al final resulta que el capitán saca sus respues-



tas de "El conversador feliz de amor", parodia de otro tipo de subliteratura muy popular.

También otro género de literatura popular -pero en el sentido de tradicional- que viene desde la Edad Media y pervive todavía en Galicia, aparece aquí en tono paródico. Nos referimos a los plantos: en el episodio del sastre Rodolfito -capítulo III de la cuarta parte- y en el entierro de éste, su viuda llora (p. 195): "¡Ay, mi Rodolfito! ¡Ay, gentileza! ¡Ay, que no tuviste tiempo de gastar el sombrero que llevaste a la boda! ¡Ay, que no lo cansaban las manos en el azadón! ¡Ay, que lo sembrado por ti daba mil por uno, plantas lozanas! Cuando cesó de llorar, explicó la viuda que su marido era sastre, pero que ella sólo sabía el planto que ha de hacerse a un marido labrador, y que lo importante, a lo que asintió doña Inés, era decirlo sentido". Luego, la propia doña Inés le hace al muerto un "llantó cortés" (p. 198): "¡Ay, mi marquesito de amor, espuela reluciente, frasco de aromas, jinete del sol, viento del alba, libro de cien hojas! ¡Ay, palabritas de cera que yo ponía de molde con mi corazón en sus oídos! ¡Ay, manos tan besadas, cuando llegaba a caballo en la noche! ¡Ay, mariscal! ¡Ay, alfarero de mis sueños! ¡Ay, copas que se quebraron todas para siempre! ¡Ay, galán, galán, galán!". Como vemos, el tan cacareado tono lírico de Cunqueiro -innegable por otra parte- es a veces un arma de doble filo.

Hay también aspectos paródicos en otros momentos ya comentados, como el de Egisto disfrazado de caballero andante y el de la jorobadita, que parodia los éxtasis místicos.



La Saga-Fuga de J.B.

Joaquín Marco, en Novela española actual<sup>52</sup>, indica el elemento paródico en el retrato de Julia, y en el Palanganato. En efecto, el retrato retórico cuajado de tópicos arrastrados desde la Edad Media, aparece convertido en un puro disparate, que se explica por el intercambio de las características pertenecientes a cada rasgo de la retratada (p. 262): "Su frente un poquito respingona (...) Los ojos de rosa sobre fondo mate (...) las orejas oscuras y brillantes, convidando a libar en ellas las mieles primeras del amor, la nariz espaciosa, con una breve arruga vertical...".

El Palanganato, por su parte, no cabe duda de que pone en solfa los ritos masónicos y de otras sociedades al uso, con sus baños de asiento -de ahí el nombre- y su adoración del rico pirulí de la Habana, que se come sin ganas.

Además, en las múltiples obras apócrifas que aparecen en la obra, se parodian varios géneros y estilos: En la balada de Santa Lilaila se burla de la poesía moderna en versículos y tono prosaico (p. 22): "Le pareció al Obispo | que la canción aquella | no era del todo adecuada | para ocasión de tanta compostura" al estilo de Brecht y otros o de la épica popular. (p. 26) "Eres un puñetero gallego desconfiado | pero yo soy obispo, y tengo autoridad". Los alejandrinos proféticos del Vate participan del mismo tono (p. 219): "¡Ay de la cabra y la cobra, el venado y el reno! ¡Ay la melancolía de las jubilaciones! | Tengamos pues,

---

52. Marco, J., op. cit., p. 80.



sindéresis, la aurora vendrá pronto..." y "¡Qué corbata morada! | ¡Qué calcetines verdes! | Cuando se queda en casa, la ciudad se encocora...", pero aquí es la poesía culta y sonora la que se imita.

Cuando Barallobre se presenta en la tertulia del Suizo disfrazado de Vate, lo hace remedando su estilo poético -apócrifo dentro del apócrifo- en unos versos dedicados al ajado busto de Coralina (p. 377): "En tanto tiempo ¡oh diosa! se te han quebrado los colores. | Ostentas un desconchado en el pezón izquierdo. | Y un miserable ha escrito "Putá" en tu cuello sin mácula".

En la "Invitación al vals" que precede al capítulo III, encontramos las mismas características: "¡Oh, ejemplar escogido de las camaleóntidas, | condestable volátil de artillerías muertas! | A paso de tortuga quienes beber los vientos | y llevar a la cita libélulas dormidas" (p. 439).

El colmo de la poesía paródica es naturalmente la que está en el lenguaje de Bastida. Los mismos títulos, como "Oda al tornillo y la tuerca" ya lo indican, y además, Torrente construye poemas perfectos en su ritmo y acentuación, aunque sin sentido. Como siempre, desliza algunas trampas, pues entre los versos absolutamente disparatados introduce algunos como: "¡Ravín! ¡Dranata! ¡Gore!" (p. 497) o "diclo rodí, finiltriclo, roetano" (p. 429).

Se cita el principio de la Teocosmogonía de Castiñeira (p. 77). "En el principio fue la Nada. La Nada será el fin. Nada sería también el intermedio si la



Nada no se hubiera doblado sobre sí misma engendrando, así, el fulgurante protoátomo del que surgieron los Dioses". Aquí se parodia la "Teogonía" de Hesíodo y las "Metamorfosis" de Ovidio.

No sólo la literatura, hasta la crítica literaria se mimetiza alegremente, como en el ejemplo ya comentado en que Bastida relaciona al Vate con varios poetas, o en la página 99: "En la serie de décimas del Poema XXII, **Canciones del desengaño**, suplica específicamente a los dioses que le devuelvan a su vida personal que le permitan escoger su destino, y sus acentos son tan poéticos y apremiantes que bien podemos pensar que el Vate estaba harto de su condición de J.B. y del halo de elegido que le rodeaba". Se citan varias cartas entre el Vate y don Torcuato sobre **Arte, Poesía y Amor**, que están en el mismo terreno; Bastida comenta sus propios poemas, y resulta muy significativo el momento en que (p. 428) la **Canción elegíaca** se transforma en **Soneto cruel** cambiando simplemente el ritmo y la acentuación: "¡Aquél verso final, capaz de avergonzar al hombre más infame!, "Díclorodí, finiltricló, roetano".

La tesis doctoral de Bastida se llama **El gerundio y la lucha de clases** y para ordenar la sintaxis caótica de Clotilde se pone como ejemplo un comentario de Góngora (p. 289).

#### Escuela de Mandarines

Se parodian todos los géneros literarios: la poesía, en todos sus aspectos; épica, en el canto de Bernaldo (capítulo 33) (p. 352): "Un ejército de escuchi-



mizados | se lanzó feroz sobre un patato. | ¡Benditos dioses! | ¡Vaya espectáculo | Birriosos, enclenques y canijos, | extenuados, exangües y desmadejados, | dieron por su cuenta la Batalla del Boniato. | ¡Éstos son los héroes! ¡Condecoradlos!", la lírica (p. 107): "Soy la mismísima Historia Natural: | paloma, gacela, corza o gatita, | me repito incesante desde la eternidad | (...) Almitas quam tabula rasa, | mocosos de piernas combadas: | si el pensamiento entra en mi alma, | dad por supuesto que acabará mi danza", los himnos (p. 66): "¡Tierra!, ¡Tierra!, | te adelantaste a mis virtudes | antes de que yo naciera, | cuando eras muchacha absorta, | en espera del bípedo, | añorando los mandarines. | ¡Tierra!, ¡Tierra!, Dulce Pecos, | y por todas las gracias | que atesoras con sobrada modestia", la poesía amorosa y la técnica paralelística (p. 586): Cebrino de amor / por Lucerna muere. / De amor por Lucerna muere Cebrino. / Cebrino por Lucerna / de amor muere. / De amor Cebrino / muere por Lucerna. / Por Lucerna Cebrino / muere de amor", la filosófica (p. 587): "La idea, que no es lo real, | habitaba en la eternidad | antes de que fuera el hecho. | La idea, antes del suceso...", los epitafios (capítulo 14): "Fedacio, tus gacelas te lloran, | y en ello tienes más suerte que muchos" o "Nada tienes que hablar ni callar, | viajero, sino pasar de largo, | que yo duermo".

También el teatro clásico se parodia, y el ejemplo más claro es sin duda "La orgía en el Valle de Tabladillo", en la que gran parte de los personajes son insectos (capítulo 30): "Moscas: Renovadas o viejas, las mismas somos, la Tierra encarnamos. No tenemos nombres,



no tenemos padres, no tenemos hijos, somos hermanos,  
¡las moscas somos! ¡Zum-zum! ¡Bum-bum!

Entomólogo: Innominadas y frívolas, ¡las moscas  
siempre! De todas formas, la Entomología describe los  
hechos mediante proposiciones estadísticas cuyo arquetipo reza: "Esto y esto se da en el mundo" (p. 315).  
Hay unas claras referencias al Auto Sacramental: personajes simbólicos, pretensiones metafísicas...

A veces la parodia se hace aún más concreta, como  
en el capítulo 51, "El infierno de Cebrino", con respecto  
al de Dante. Así, el guía Virgilio es aquí "-Cierta  
Cofrero, guía de mi viaje; un espíritu tan catasalsas,  
honachón y sablista que mereció la expulsión del Paraíso  
de los Honrados Cofreros, y anduvo golpeando por  
la eternidad, hasta que su curiosidad y desgracia le  
trajeron al Averno, donde me sirvió de mentor"- (p.  
511), o al Evangelio de San Juan: "Si el hombre no ha-  
blara, no habría insectos" (p. 75). De hecho, al esti-  
lo bíblico se parodia a menudo en la obra.

También la crítica literaria se pone en solfa a  
menudo, como en el capítulo 50, "Reflexiones sobre el  
arte", cuando el Eremita comenta el "Poema del Mandarín  
Menor". "Más antañón que las momias" y dice "el poema  
fue compuesto por diversas plumas de una misma logia".  
Y después: "El Alcallero lamenta que nuestro personaje  
no se preguntara desde cuándo se expolia y ultraja al  
hombre. Un antiguo discípulo intentó llenar el vacío  
con un "canto escéptico" (p. 502).



### El Tirano de Taormina

Se parodia la letanía (página 153): "Venus turbulenta", "Ora pro nobis". "Venus serenata". "Ora pro nobis". "Speculum luxuriae". "Ora pro nobis". "Regina ardens". "Ora pro nobis..." Y la misa (p. 95): "A te, quae laetificar senectutem meam", dijo el oficiante, atropellando lo que correspondía al inexistente acólito. A continuación, se confesó del pecado que iba a cometer e inició el introito: "Eructant cor meum verbum bonum: dico ergo opera mea Godiva..."

En los textos apócrifos se nota aquí más voluntad mimética que paródica.

#### b) Parodia de la cultura en general

### Las Historias Naturales

Se parodian sobre todo los métodos de las Ciencias Naturales; no olvidemos que su protagonista es un prestigioso naturalista, y la propia búsqueda del Dip se plantea como una empresa científica. Así, el capítulo V de la segunda parte se titula "La defensa táctico-científica" y trata precisamente del principio de la "labor de campo" propiamente dicha, ya en Pratedip: (p. 86) "Féu remarcar l'anomalia estranya que representava la preséncia (encara que només fos en el camp estricte de la llegenda) d'un d'aquests éssers en el nostre país, ja que el vampir (i forçosament hom havia d'identificar el vampir amb el dip, donaba la similitud de llurs activitats) semblava integrat en el patrimoni exclusiu dels pobles balcànics, essent com era



aquest el primer cas que hom registrava, no solament a Catalunya, sinó a Espanya, de la vinguda d'aquest ésser inclassificat". La actitud científica de Montpalau queda como vemos continuamente ressaltada, como al referirse al vampiro como "ser inclasificado", pues ya se sabe que una de las tradicionales manías de los naturalistas es precisamente la de clasificarlo todo. El tema del vampiro toca también la esfera etnológica -leyendas, supersticiones-.

Cada vez que se refiere a una planta o animal lo hace con sus términos científicos. Lo que ocurre es que muchas veces son inventados, como el "áurea picuda".

También los métodos históricos son parodiados en relación con el dip, cuando el padre Villanueva cuenta su historia aportando documentos apócrifos, o cuando los que se refieren al general Cabrera son manipulados para tergiversar su interpretación; y la gastronomía, con la receta del espedo (p. 131): "L'apotecari filòsof Pablo Ruiz organitzà un "espedo" als afores, en un lloc deliciós, anomenat la Fonteta. Aquesta menja delicada, pròpia dels pastors transhumants del Baix Aragó, consistia en tripes de be, enrotllades en una branca de roure i cuites a l'ast, ben daurades; el punt de gràcia gastronòmica, l'hi donava el fet que era una menja que cracava a la dentadura. La particularitat excelsa i refinada era, però, que l'espedo duia l'excrement de la bèstia a dintre". Huelgan los comentarios.

Los textos herméticos tampoco se salvan de la quema (p. 30): "La present genitura del dip contada y minutada baix del grau 42 poli segons les taules argoli-



cas y oras estimables y per no haverse pogut tanirne mostra alguna es estat necessari per lo animodar (...)"

El "Índice onomástico" del final, amén de técnicas de verosimilitud, parodia los métodos de enciclopedias y diccionarios con notas como las siguientes: "ALL.- Enèrgic antídoto antivampíric. De la familia de les li-liàdes. Planta bulbosa, vivaç. Té un gust coent" (p. 211); "ARPA NEUMÀTICA.- Artefacte musical, invenció de Josep Ignasi, el fill del marquès de La Gralla. Impressionà fortament Frederic Chopin durant la seva fugaç estada a Barcelona" (p. 212); "CABRERA, Ramón.- General en cap dels exèrcits carlins d'Aragó, València i Múrcia. Posteriorment ho fou també del de Catalunya. Cèlebre en tot el món pel seu valor i la seva tàctica. Al final de la campanya contragué una estranya malaltia, superada per l'oportuna intervenció d'Antoni de Montpalau, de qui fou gran amic. Finalment es mullerà i visqué a Londres voltat de "setters" amb "pedigree" (p. 213).

"EL MUSSOL.- Vegi's Onofre de Dip" (p. 214). En estas notas se mezcla lo verdadero con lo falso, y tienen varios elementos paródicos, como la de Cabrera, sobre todo al final -deliberadamente burgués y anecdótico-. Otras son totalmente exactas: "LO GAYTER DEL LLOBREGAT.- Pseudònim de Joaquim Rubió i Ors, un dels pares de la Renaixença. Els seus versos eran celebradíssims. Instaurà una dinastia d'homes de lletres" (p. 216). Otras en cambio, son puro juego humorístico: "OTORRINUS FANTÀSTICUS.- Animal inexplicable" (p. 218).



Un hombre que se parecía a Orestes

Encontramos también un "Índice Onomástico" al final, donde se incluyen igualmente personajes, animales, lugares y objetos. Pondremos algunos ejemplos: "Abad Mitrado de Santa Catalina, el.- Teólogo muy famoso en la Iglesia griega, quien tuvo una discusión secreta con el ángel Sammael, que se hacía pasar por el padre de Caín, ayudado por una opinión de Rabbí Eliezer; Sammael pertenece al orden de los serafines y es el más antiguo de los críticos de arte. El Abad Mitrado de Santa Catalina tenía una yegua a la que apreciaba mucho, pero se acatarraba con frecuencia, mandándola su Señoría a cambiar de aires. Empreñó del caballo de madera que naufragó en una playa, y de ella descendía el caballo de don León, de colores insólitos" (p. 232). Nota típica de Cunqueiro, mezclando pretensión científica y erudita con el tono coloquial de cotilleo e insertando una nota -la de Sammael- dentro de otra, a modo de digresión; "Pepe.- El foxterrier que Petronio, padre de Tadeo, enseñó a volar" (p. 241); "Monstruo de las dos cabezas, el.- Las cabezas una era masculina y la otra femenina. Por incompatibilidad de caracteres hubo que separarlas y la femenina dejó el cuerpo, que era masculino, y la pusieron de cabeza parlante, manteniéndole el calor vital con vejigas llenas de agua caliente. La última noticia de ella la tuvo Filipo, el burquero, y se la dio uno que la había visto en Buenos Aires" (p. 240). La prosaica precisión final es similar a la que hace Perucho en la nota de Cabrera; "Lucerna.- Ciudad que nunca ha podido ser bien situada en las Cartas, y mientras unos aseguran que es puerto de



mar, otros hablan de una polis helvética, perdida entre montes, junto a un lago. En Galicia, que es el extremo finisterráqueo, se asegura que está bajo las aguas, con sus torres y sus campanas, que alguna vez se oyen. Esté donde esté Lucerna hay en ella mucho señorío, batihojas y orfebres, y una feria de capas de fijador metálico" (p. 239). La Lucerna real queda disfrazada entre las legendarias, de modo que parece leyendaria también. La alusión a la leyenda de la ciudad sumergida nos remite a la Saga-Fuga. El detalle prosaico final es técnica habitual en Cunqueiro: brusco cambio de nivel. Compárese esta nota con las de Perucho sobre el mismo asunto -geográfico-: "Morella.- Ciudad capital del Maestrazgo. Catedral magnífica. La guardan canónigos coléricos. Morella tiene mucho carácter" (p. 217). O "Arnes.- Último pueblo de la provincia de Tarragona antes de llegar a Aragón. Tiene una casa-ayuntamiento que parece un palacio de florencia" (p. 211). A mi entender, la desatada fantasía de Cunqueiro y su velado trasfondo cultural dejan muy atrás la estudiada erudición -por mucha ironía que se le eche- de Perucho. Algo parecido ocurre si comentamos sus notas hagiográficas.

Cunqueiro: "Tigernail, San.- Misionero irlandés que evangelizó entre hiperbóreos. Astuto, dejó mudas a las sirenas nórdicas. De regreso a su país natal, fundó un monasterio y convenció a los lobos de las cercanías que se retirasen a las vecindades de otros monasterios más ricos en rebaños, advirtiéndoles, por otra parte, que sus ovejas no eran comestibles, lo que les probó echándoles dos que solamente eran piel y re-



sorte mecánico. Vivió San Tijernail 107 años y a los 80 cumplidos le salieron dientes de leche y unos pelos rubios en el entrecejo" (p.243). La erudición de Cunqueiro es casi siempre solapada. Así, aquí hay referencias a Ulises, que lo mismo que San Tigernail engañó a las sirenas y fue famoso por sus astutas trampas, a Hiperbórea, a San Patricio -verdadero evangelizador de Irlanda- y en otro terreno a algunos curiosos casos de senectud aparecidos en la prensa, etc. Junto a esto, la nota de Perucho aparece de una erudición más seca y evidente: "Ambrosio.- Santo del siglo IV. Formidable latinista. Escribió el himno a la mañana" (p. 211).

En general, el interés de Cunqueiro por los saberes inútiles tiene un aire de desafío a la cultura oficial.

#### La Saga-Fuga de J.B.

La parodia de la lingüística en general y del estructuralismo en particular adquiere gran protagonismo en esta obra, como han señalado Amorós y Joaquín Marco<sup>53</sup> entre otros, como indica este último en la página 444 se parafrasea a Saussure: "-Mi ausencia será un acto y, como tal, significante, es decir, acto y signo a la vez, y contiene un mensaje. Ahora bien, en el caso concreto que nos ocupa, no hay uno, sino dos códigos que permitan descifrarlo: el de J.B. y el particular de Julia", sin contar con que el concepto de función, base en la novela, es también estructuralista. Pero

53. Varios, Novela española actual, Madrid, J. March y Cátedra, 1977, pp. 112 y 71.



la parodia de la lingüística es más amplia, como vemos en el lenguaje de Bastida -y recordemos que no es el único en su novela que se inventa un código lingüístico-.

Los métodos históricos se parodian en toda la labor de reconstrucción de la historia de Castroforte que hace Bastida, sobre todo en la "Disertación histórico-crítica sobre la Tabla Redonda y el Palanganato y sobre algunas personas y algunos hechos con ellos relacionados, por J.B." (pp. 71 y ss.), especialmente en momentos como el de la demostración del odio de don Torcuato hacia el Vate, cuando se enumeran organizada-mente una serie de defectos que se le atribuyen, resaltándolo además en la tipografía. La nueva versión de la muerte del corredor de Maratón es otro ejemplo de lo mismo.

Hickey<sup>54</sup> señala la parodia de temas religiosos, como cuando don Acisclo piensa "¡Cuán grande es tu poder, Acisclo!" (p. 238).

En la teoría de Ford sobre los índices numéricos de los personajes -ya mencionada- hay una burla de los métodos de la psicología, elevada hasta el absurdo. Por otro lado, toda la investigación sobre los J.B. y el Cuerpo Santo se basa en la doble parodia de los métodos históricos y antropológicos: citas de fuentes, comparación con otras culturas... se usan cuadros, esquemas y todos los métodos usuales de una investigación científica, incluso la comparación de distintas fuentes

---

54. Hickey, L., op. cit., p. 223.



de información. (Ya Sklovski ha estudiado la utilización de gráficos y enumeraciones tipográficamente destacadas en Tristram Shandy de Sterne<sup>55</sup>).

Otro ejemplo de parodia científica, esta vez de la biología, es la nueva versión que da don Torcuato del evolucionismo de Darwin (p. 154). Se trata según él de que el hombre pase de monóculo a binóculo, y los antropólogos son de nuevo blanco de sus chistes al hablar de los diferentes mitos y leyendas que recogen el recuerdo de esta circunstancia. Esto se ve también en la entrevista de Bendaña, tantas veces citada, en la que él habla del libro que está escribiendo sobre los mitos de Castroforte, describiendo sus métodos de investigación y demás detalles.

#### Escuela de Mandarines

Se construye toda una pseudocultura, al modo de Tlön, Ukbar, orbis tertius de Borges<sup>56</sup>. Se parodian principalmente historia, filosofía y crítica del arte. Destaca el índice de personajes del principio y, sobre todo, las notas explicatorias que se insertan al final de cada capítulo y que a veces tienen más importancia y consistencia que el capítulo mismo. Estas notas van formando una auténtica enciclopedia de Feliz Gobernación.

En realidad, el libro entero es una parodia de la

---

55. Sklovski, V., Sobre la prosa literaria (reflexiones y análisis), Barcelona, Planeta, 1961, pp. 284-288.

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



erudición. Pondremos algunos ejemplos. En el índice de personajes leemos cosas como las siguientes: "Abilio: Teólogo-soldado. Reprimió la rebelión de los Becarios" (p. 15); "Aloncio: Sastre, inquisidor de los Erróneos, definió los caracteres de la Divinidad" (p. 16); "Barberillo: Autodidacto, heterodoxo, fundador de la Escuela de los Filántropos, llamado Grupo de los Autodidactos o Pueblo Pensante. Compuso una Teoría del Hambre titulada "Presencia de Falca o del Piadoso Niño", amén de múltiples tratados y poemas, entre ellos, el "Cielo de Lénice" (p. 19).

Como vemos, algunas son más eruditas que otras. Lo mismo ocurre con las notas, algunas parodian más directamente las ciencias, otras dan simplemente datos que contribuyen a la verosimilitud. Así, en la "Introducción" junto a notas extensísimas, como la 1, que se refiere a Feliz Gobernación, en la que se dice (p. 74): "El cumplimiento de los Preceptos Adjetivos se llamaba Reino de la Preceptividad, o Legalidad y presumía condiciones sine qua non para la Feliz Gobernación: 1º considerar al Conciliador como individuo del Pueblo..." y cosas por el estilo, y otras como la 5: "Novecientos millones de seres: número de habitantes de Feliz Gobernación en la época clásica" (p. 75).

Es interesante resaltar que estas anotaciones ofrecen un punto de vista más distanciado, posterior a Feliz Gobernación, viéndola ya como un objeto de estudio algo fósil.

Algunas notas contienen claras referencias a filósofos como Kant, Hegel o Marx, así como a los principa-



les sistemas filosóficos. En la nota sobre Martino (p. 344) se dice entre otras cosas: "Según Martino, hay una realidad solamente nominada, la de los objetos-nombre, la única desde el punto de vista filosófico. A tales objetos no corresponden cosas ni figuras, tampoco ideas o representaciones; al llamarlos objetos-nombre, no queremos decir que equivalgan a palabras, sino que a su realidad no puede atribuirse la existencia ni la no-existencia; surgen cuando aparece precisamente su nombre, y tienen, por tanto, un ser estético, no eidético; son nombres en sentido ontológico".

En la nota sobre Mitsukuri (p. 356) encontramos: "He aquí algunos de sus aforismos: "El sentir estético es el reino de la absoluta libertad, después, el sentir ético. La metáfora expresa la total libertad que es lo estético, donde no existe la contradicción; ella sirve de vehículo a la afección que llamamos lirismo" (...) "Ética es una teoría de los objetos", etc.

Como ya hemos indicado, la filosofía es una de las claves de la obra. Se filosofa sobre todo: Arte, Literatura, Historia, Política, Amor...

#### El Tirano de Taormina

Se parodian sobre todo los métodos de la Historia -recolección de documentos, comparación de fuentes, conversaciones con testigos... Por ejemplo, al llegar el momento en que Arnaldo debe narrar la historia de César y Cleopatra, se citan dos textos que dan dos versiones diferentes del mismo hecho, entre las cuales Schiavón debe escoger -lo que se relaciona también con



el problema realidad-ficción y las técnicas de verosimilitud- (p. 85): "Para colmar su sed de conocimientos, el tirano le brindó la aportación fidedigna de su mariscal Buffardo, testigo presencial de la estancia de Julio César en la tierra de los faraones" (p. 86) "Un día -cuenta Buffardo- se detuvo ante el palacio real un pequeño barco de pesca, que no llamó la atención..." El tema polémico es por supuesto el incendio de la Biblioteca de Alejandría: "Nadie se puede imaginar -proseguía Buffardo- lo que esto dolió al gran soldado. Su cultura no iba a la zaga de sus valores castrenses... y comprensión perfectamente lo que con el incendio perdía la Humanidad". Hasta aquí, la lacónica narración de un soldado que -quizás- trataba de salvar el prestigio de otro milite" (p. 89). Como vemos, los textos apócrifos se comentan sobre la marcha, valorando su "historicidad". Y continúa: "La versión del escriba triste es tal vez más imparcial, pero deja un resabio melancólico, de tristeza oculta, de nostalgia e irreparable pérdida."

"Cuando el Romano -refiere el escriba, en Anales Egipcíacos, IX, 2- se sintió rodeado, en trance de sucumbir ante los partidarios de Tolomeo, eligió la amenaza, el chantaje, para poder salir airoso de situación tan precaria" (p. 90). La parodia es patente: la cita exacta, el referirse al autor como "el escriba triste"...

También se habla de un filósofo, Filisco de Arcadia, el Mendigo, que es discípulo de Sócrates y una caricatura-compendio de todos los filósofos griegos



(p. 80). "Partidario acérrimo de lo individual y concreto, se opuso a la teoría de las Ideas".

"-¡Oh Platón, yo veo el caballo, pero no la cabal-  
llidad!"

También se utilizan gráficos, en la reflexión de Arnaldo sobre el tiempo y sobre el enigma del Santo Crial, pero no hay índice de ningún tipo.

En suma, la parodia constituye una alusión cultural en broma, y supone por tanto una autoparodia. Admite todo lo que de cómico o ridículo pueda haber en la cultura, pues es peligroso tomarse nada demasiado en serio.

#### C. DIGRESIONES

Entendemos por digresión el desviarse del tema principal del discurso. Aquí nos referimos lógicamente a digresiones eruditas, introducidas ya en las conversaciones, ya en la narración, y que cumplen la misma función que las otras alusiones culturales.

El formalismo ruso estudia la digresión atribuyéndole el mismo papel renovador que a la parodia. Así, Víctor Erlich dice en su obra El formalismo ruso (ya citada): "Las grotescamente largas e irrelevantes digresiones de Sterne, proseguía Sklovski, (...) son testimonio elocuente de su aguda conciencia de la forma literaria y de su convencionalidad esencial". "Es este tomar nota de la forma, violándola, lo que constituye el contenido de la novela" (p. 276).



El mismo Sklovski (op. cit., p. 241) afirma: "La debilitación y parodia del relato, su conversión en un cuento aburrido, aumentan la significación de las digresiones a que la atención es desplazada".

### Las Historias Naturales

En Las Historias Naturales el papel digresivo lo juegan principalmente las largas citas tomadas de los diferentes libros y periódicos, pero encontramos asimismo el tipo habitual en otros momentos, como en el capítulo IV de la primera parte, "Aires de París", que empieza con una digresión sobre los perfumes: "La teoria dels perfums és complicada i vastíssima. Requereix, a més, una llarga experiència i una certa voluptat del sensori. Un bon perfumista ha de posseir, entre altres qualitats, un gust segur, una cultura refinada, una intelligència àgil, un tracte privilegiat i assidu de les dames, un instint despert i un olfacte educat i concís. Amb aquest bagatge hom pot intentar fortuna en la discriminació dels perfums, dels quals caldrà copsar el matís exacte i difícil i destriar els vicis o la impuresa. És cosa sabuda que rar és el perfum que apareix en la seva única i simple corporeïtat. N'hi ha, naturalment, de directes, l'evocació dels quals és possible immediatament per la nomenclatura; d'altres que, després d'una delicada aspiració, requereixen una concentració espiritual que no es dóna, o almenys no és fàcil d'aconseguir, si no és després d'aïllar-se, un moment, tancant els ulls" (p. 38). Tambien en las digresiones se desliza evidentemente el tono paródico, pero no son tan gratuitas como pudiera parecer. Ésta,



por ejemplo, se relaciona con la sensualidad, siempre presente en las obras de Perucho.

Un hombre que se parecía a Orestes

En Un hombre que se parecía a Orestes las historias intercaladas juegan a menudo el papel digresivo-cultural. Aparte de esto encontramos, más que auténticas digresiones, apostillas digresivas. Así, en la página 22, al hablar de espuelas se dice: "-Tienes que aprender todo lo que se sepa acerca de espuelas, y especialmente de las espuelas de Nápoles. Yo tuve una, de las que llaman de cresta de gallo.

Eusebio aprendió todo lo que se sabía de espuelas: leyó tratados, recibió estampas con toda la variedad de ruedas. Lo sabía todo de espuelas. Cuando un forastero entraba a registrarse, Eusebio miraba si gastaba espuela.

-¡Andaluza! -afirmaba, sonriendo. Y no fallaba".

O un poco más adelante: "En una vuelta en el tormento, de las que llaman de pespunte, que es la segunda de la cuestión del torcedor, se le llenaron los ojos de sangre, dio un grito, y expiró". Esta clase de digresión la usa a su vez Torrente, pero es aún más característica de Cunqueiro. Sirve sobre todo para caracterizar a los personajes, que suelen ser muy redichos (p. 36): "Es el argumento de necesidad de que hablan los teólogos griegos en el epítome de milagros -apostilló el señor Eusebio". El procedimiento está resaltado por la indicación del propio autor.

El capítulo VII de la primera parte es todo él una



digresión sobre esgrima. Quirino cuenta una historia que resulta ser un ejemplo perfecto de la técnica de Cunqueiro, con pequeñas digresiones y alusiones culturales de todo tipo: San Jorge y el dragón, el violín guarnerius, la locura del padre... En realidad, toda la técnica narrativa de Alvaro Cunqueiro es digresiva; la narración forma meandros ocupados por historias que cuentan los personajes o el propio autor. Lo que pasa es que normalmente se llama digresión no a la historia intercalada, sino a la disertación sobre cualquier tema -cultural o menos cultural, pero en plan de ensayo o conferencia-: Por eso el Tristram Shandy<sup>56</sup> se suele poner como ejemplo de estructura digresiva. Ya dijo N. Frye<sup>57</sup> que la estructura digresiva de esta obra es una consecuencia de lo que la novela tiene de "anatomía" -entendiendo por tal disección o análisis-. Se trata de un estudio de la sociedad humana en términos de la estructura intelectual suscitado por la concepción de la melancolía. Tal especie se relaciona con la de la "Utopía" y lejanamente con la "Sátira menipea" -en todas estas modalidades, la digresión ocupa un lugar importante-. Como dice Baquero Goyanes<sup>58</sup>, la digresión es importante estructuralmente en la novela -ensayo o novela humanística, a la manera de Huxley, Mann o Pérez de Ayala.

Estructuralmente, pues, digresiones e historias intercaladas son equivalentes; se diferencian en el

---

56. Sterne, L., Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero, Barcelona, Planeta, 1976.

57. Frye, N., Anatomy of criticism, New York, Atheneum, 1966, p. 310.

58. Baquero Goyanes, op. cit., p. 135.



contenido. La novela que nos ocupa es en general más digresiva al estilo de Cunqueiro que al de la novela-ensayo. Cunqueiro mezcla siempre la historia con la erudición, y el dato erudito con la poesía y la ironía. (p. 89): "La ciencia de los criadores había llegado a tanto en el país de Eumón, que sacaban del vientre de la yegua madre la mula que querían, bebiendo en blanco, calzada de mano, bragada, y para el abad del monasterio de Olimpia, cana de cola, que era ése el gusto de su Beatitud, y contó Eumón que una vez, necesitando el Obispo de Adana un muleto con unas alas pequeñas en las patas, casi a raíz de los cascos, y tal como vienen las de Hermes en las estatuas antiguas, que quería monseñor sacar la bestezuela en un milagro, los abuelos de Eumón se comprometieron a lograr tal híbrido, y poniendo a la yegua bajo un asno zaino al que habían colocado unas alas de muestra, hechas con plumas, y paseando el asno así vestido por delante de ella los nueve días siguientes al coito, llevando después la yegua a un campo donde todos los muletos destetados tenían aquel mismo adorno en las patas, no queriendo ser menos "Aragona", que así se llamaba la yegua, dio a sus meses una cría aiada, como pedía el mirrado de la ciudad de Adana, célebre desde Teófilos, el clérigo que vendió el alma al diablo" -obsérvense las apostillas y pequeñas digresiones internas.

La Saga-Fuga de J.B.

En la Saga-Fuga de J.B. la digresión está sobre todo en boca de los personajes. A veces son pseudo-culturalistas y otras auténticamente eruditas. Así, a par-



tir de la página 110, tenemos una larga digresión sobre psicología -la teoría de Ford, ya citada- absolutamente inventada y humorística, lo mismo que las enmiendas de don Torcuato a la teoría de Darwin o a la historia del corredor de Maratón. Pero en otras ocasiones, la digresión responde a una erudición auténtica, como al explicar Barallobre su nombre (p. 318): "Yo llevo el nombre de ese monte", respondió Barallobre, y era lo cierto; porque como usted no ignora, la raíz céltica "bre" con las variantes "ber" y "berg" significa precisamente monte"; o en la página 553, cuando Bastida se pone a hablar de la palanca y Aristóteles de forma manifiestamente inoportuna, lo que sirve para subrayar su nerviosismo: "Empuje con más fuerza. Usted es un hombre alto, recuérdelo, y la longitud del brazo de la palanca es un factor decisivo. Dijo Aristóteles...".

#### Escuela de Mandarines

En Escuela de Mandarines, la digresión es muy abundante, aunque aquí, claro está, son siempre sobre la cultura de Feliz Gobernación. Pondremos un ejemplo muy claro. En el capítulo 21, cuando Mosencio está contando la historia de los becarios, dice: "El Barberillo Auto-didacto compuso un sutil comentario, titulado "Presencia de Falca o del Piadoso Niño", pues tal era uno de los apodos del becario, donde intentó configurar una teoría del Hambre, como verás en estos ejemplos", y reproduce una serie de citas del Barberillo. Luego, consciente de la digresión, dice: "Pero volvamos al tema..." La obra está llena de relatos y discursos de este tipo. Así, en los capítulos 66 y 67, que están



dedicados a unas oposiciones, se transcriben los discursos del Cara Pocha y los dos opositores, que son en realidad el resumen de la ideología oficial de Feliz Gobernación. La digresión sirve pues para caracterizar y explicar la historia, cultura e ideología del mundo de Feliz Gobernación, amén de su importancia estructural.

#### El Tirano de Taormina

En el Tirano de Taormina encontramos dos digresiones fundamentales, una sobre el Tiempo (pp. 61-65) y otra sobre el Santo Grial (pp. 128-132). La primera tiene una clara justificación, pues al reflexionar sobre el tiempo se está reflexionando también sobre la estructura y el significado de la novela. La segunda tiene explicación menos inmediata, pero se relaciona con la necesidad de dar sentido a la vida humana por medio de la búsqueda (la quête) de lo que sea. Es de destacar la carencia de humor en ambas.

Hay un artículo de Raúl Ruiz, "El discurso inacabado"<sup>59</sup>, que contiene afirmaciones muy significativas sobre el tema. Se nos dice que "... lo importante no es la excursión ni la incursión, sino el curso mismo: el discurso; el discurso como digresión" (...) "Después de Sterne, de Proust, de Joyce, del surrealismo, ¿quién puede atreverse a negar la ecuación discurso-digresión? Ésta no es el "efecto de romper el hilo del discurso", sino el discurso mismo; ya no es un vicio, no es artificio, sino hábito, naturalidad, ritmo que traduce el proceso de la mente".

---

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



D. EXTRANJERISMOS

Las Historias Naturales

La palabra extranjerismo se utiliza aquí en el sentido de palabras o frases en idioma extranjero, no en el de adaptaciones recientes al idioma propio. En Las Historias abunda sobre todo el latín, en los nombres de plantas y animales casi siempre, como ya hemos visto. También hay frases en francés (p. 41): "C'est foutrement bon" dice George Sand, y Laborde (p. 65): "Il est nécessaire cependant d'être bien armé en voyageant en Espagne". En general, suelen tener un matiz humorístico: la frase de George Sand es malsonante, lo que dice Laborde, no muy agradable para los españoles -los elogios están traducidos-. Aparece el italiano: "Il bacio furtivo y la lacrima grossa" (p. 78), y en la carta que Lichnowsky escribe a su amada Matilde (p. 161); el latín -aparte de en las nomenclaturas- en el himno de San Ambrosio (p. 89) y el vasco, en la coplilla ya citada.

A veces el extranjerismo es una sola palabra, teniendo en estos casos marcado carácter culturalista: "El fet és que Onofre desaparegué de l'entourage del rei d'Aragó" (p. 112). "-No -digué Cabrera, fent un eructe en **staccato**" (p. 141). "Semblava un "sans-coulotte" de la Revolució francesa" (p. 173).

Un hombre que se parecía a Orestes

También en el Orestes se usa el latín con doble sentido cómico-erudito (p. 122): "-Tristitia post coi-



tum! -comentó el del laúd-. ¡Con eso quería quitarnos de encima de las muchachas San Tigernail!", pero Cunqueiro prefiere utilizar el cultismo de aire paródico o popular, como "finisterráqueo" (p. 239), "oración secreta propia de los lúpicos", u "Orestes vespertino" (p. 163).

#### La Saga-Fuga de J.B.

En la Saga-Fuga encontramos por encima de todo latín. La mayoría de las veces su uso se relaciona con la religión: en la Balada del Cuerpo Santo, cuando habla el Obispo (p. 24): "¡Una luz, una luz! Y el Obispo: | "In tenebris, lux scintillat! | Y el Presbítero: | "In tenebris, lux una! | Y el Diácono: "¿Qué pasa?". El efecto humorístico se logra por degradación: del latín al castellano coloquial; en la página 127: "Don Amerio (...) llegó (...) armado de entimemas y excomuniones latae sententiae". La pomposidad de los términos resulta humorística dada la calidad del pecado -rivalidad Calientes-Gaviotas-. También se utiliza el latín humorísticamente cuando Bastida se ve obligado a hacer de medium para el Espiritista (p. 42): "Ego, Hieronimus Veremundi, aepiscopus sedis tudensis". Y en los derivados de "caraclum" y "cunnu" (p. 178).

Hay además francés (p. 129): "Tirez les premiers", "Rouget-de- l'Isle chantant la Marseillaise" (p. 105); italiano: "Amor che muove il sole e le altre stelle" (p. 181), que es, por cierto, una cita explícita de Dante, etc.

Las frases y palabras en gallego creemos que no



se deben considerar propiamente extranjerismos, ya que se trata de la lengua del país.

### Escuela de Mandarinés

Los extranjerismos no se usan mucho en Escuela de Mandarinés excepto en los nombres, que tienen un aire internacional, ya que lo mismo son griegos, que latinos, que japoneses, que alemanes, que egipcios, que judíos: Cleofás, Menipo, Favonio, Nefertaris, Mitsukuri y hasta Zoroastro.

El latín aparece repetidas veces: en "La orgía en el Valle de Tabladillo" -nombres de insectos- en el capítulo 7: "Almitas quam tabula rasa" en el 15, "Inter pares"-y no sólo el título, hay más, dentro del capítulo-.

También encontramos francés: "Como cualquier parvenu", y alemán (capítulo 35): "Geschichte der Bewusstseins", "Seis Staatslehren"... sin contar con que a las damas se les llama "Lalas" (árabe), etc.

En general se usan una vez más con función humorística.

### El Tirano de Taormina

especial importancia del extranjerismo se advierte en El Tirano de Taormina. Se usa preferentemente la lengua de la cultura dominante en el período histórico que se trata. En el siglo XX el inglés: "White Hand, no man's land, stablishment way of life, the Time is money..."; en el XVIII el francés: buffet, faiseur



de milacles, chaise-longue, "sera bon, pas meilleur"...; en el Imperio Romano, el latín: Delenda est Carthago, laus deo, in hoc signo vinces... -el latín se utiliza además en toda la obra-.

El papel de este recurso es en el tirano más de ambientación que humorístico.

#### CONCLUSIONES

Hemos estudiado una serie de recursos que tienen como denominador común la referencia cultural, y creemos haber dejado bastante clara la importancia de éstos. No todos los autores muestran preferencia por los mismos, pero todos reúnen en sus obras un gran número de características de este tipo.

Además resalta el carácter cómico o paródico con el que suelen tratarse estos recursos naturales, lo que indica en estas novelas un matiz de autoparodia, bastante evidente en algunas. La cultura es, pues, base y recurso principal, pero al mismo tiempo se burlan de ella y por tanto de sí mismos -de otro lado, hay que tener en cuenta que para poder burlarse de la cultura primero hay que poseerla-.

La mayoría de los críticos coinciden en señalar la cultura de los autores y las huellas que ésta deja en sus novelas, aunque sin meterse en mayores profundidades. Así lo hacen, por ejemplo, Azancot, Fuster y Díaz Plaja, al hablar de Perucho<sup>60</sup>; Martínez Torrón,

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



Varela Iglesias, Emilia Zulueta, Pilar Palomo o Pacho Marinero, de Cunqueiro<sup>61</sup>; Hickey, Sordo, Marco, Aranguren, Villán, Villanueva y Vilumara, de Torrente<sup>62</sup>; Conte, Basanta, Alonso y de La Mota, de Espinosa<sup>63</sup>; y Lázaro y Sanz Villanueva, de Raúl Ruiz<sup>64</sup>.

- 
- Fuster, J., op. cit.  
Díaz Plaja, G., Cien libros, Barcelona, Marte, 1972, pp. 212-215.
61. Martínez Torrón, op. cit.  
Varela Iglesias, op. cit.  
Zulueta, E., "La narrativa de A. Cunqueiro", Revista de Literaturas Modernas, nº 15 (1962).  
Palomo, P., en Martínez Torrón, op. cit., p. 72.  
Marinero, P., op. cit.
62. Hickey, L., Realidad y experiencia de la novela, Madrid, CUPSA, 1978.  
Sordo, op. cit.  
Marco, op. cit.  
Aranguren, op. cit.  
Villán, J., "Gonzalo Torrente Ballester en la cumbre", Estafeta Literaria, nº 533 (1-II-1974).  
Villanueva, D., "La novela española en 1979", ANEL, vol. 5 (1980).  
Vilumara, M., "El desafío de Torrente Ballester", Camp de l'Arpa, nº 6 (Marzo-Abril, 1973).
63. Conte, R., "La tentación de la totalidad: Escuela de Mandarines y Ágata ojo de gato", Insula, nº 341 (1975).  
Basanta, A., op. cit.  
Alonso, C., op. cit.  
Rodríguez de La Mota, "Reseña de Escuela de Mandarines", Estafeta Literaria, nº 562 (15-IV-1975).
64. Lázaro, J., "Dialéctica mítica de Sixto VI", Quimera, nº 15 (Enero, 1982).  
Sanz Villanueva, S., "Raúl Ruiz: estética de la abundancia", La Gaceta del Libro, nº 18 (1ª Quincena Marzo 1985).



**VI**

**ESTRUCTURA**



## VI. ESTRUCTURA

### Las Historias Naturales

Seguramente es este libro el de estructura más sencilla de todo el grupo. Narrado en tercera persona, el narrador es omnisciente, en el más puro estilo decimonónico.

Está dividido en cuatro partes bastante simétricas -todas tienen diez capítulos, excepto la tercera, que tiene nueve -repartidas a su vez en capítulos numerados y con título.

La primera parte transcurre en Barcelona. Se centra en Antonio y en la tertulia del marqués de La Gralla, en la que surge la historia del Dip. Antonio decide partir en su busca. La segunda parte es el viaje a Pratedip y a las aventuras que allí suceden, encuentro con el vampiro y con Inés -el antagonista y el amor aparecen en el mismo lugar-, primeras victorias en ambos terrenos, historia del vampiro. Antonio decide continuar la persecución. En la tercera parte nos encontramos en el marco de la primera Guerra Carlista. Viaje a Gandesa y luego al Maestrazgo. Nueva victoria parcial sobre el Dip. En la cuarta parte asistimos a la huida hacia Berga y finalmente a Francia. Al fin el Dip cae -carlismo y vampiro fenecen al tiempo-. En el capítulo X estamos de nuevo en Barcelona: final feliz.

A lo largo de las tres últimas partes se mantiene un nexo de unión con Barcelona mediante las referencias



a lo que ocurre o puede ocurrir en la tertulia del Marqués de La Gralla. Además, hay capítulos que sirven de conexión al repetir la misma historia o al resultar simétricos. Así, en la primera parte, el capítulo IV, "Teoría del Dip"-que va ya preparando el terreno. Perucho utiliza desde el principio elementos terroríficos y misteriosos: sombras, murciélagos, etc., para dar ambiente e inducir un clima propicio a la vampírica historia- y el IX, "Una carta misteriosa", en el que la teoría se hace realidad. Estos capítulos se corresponden con el X de la segunda parte, "Una historia de los Cárpatos" y con el VI de la cuarta, "La carta". A su vez, el VIII de la segunda, "El vampiro", se corresponde con el VIII de la tercera, "La sima", y con el VIII de la cuarta, "Onofre de Dip alcanza la paz", lográndose por fin en éste lo que en los otros son intentos fallidos.

En el capítulo V de la primera parte, "El toro diabólico", se describe una fiesta en Barcelona. También hay fiestas populares en el capítulo IX de la segunda parte y en el X de la cuarta. Estos dos últimos están doblemente vinculados además por el tema del amor. El protagonismo de botánica y zoología se ve en los capítulos II y X de la primera parte, en el VI y VII de la segunda, en el IV de la tercera y en el IV de la cuarta -estos temas aparecen también en otros momentos, pero con menos protagonismo-.

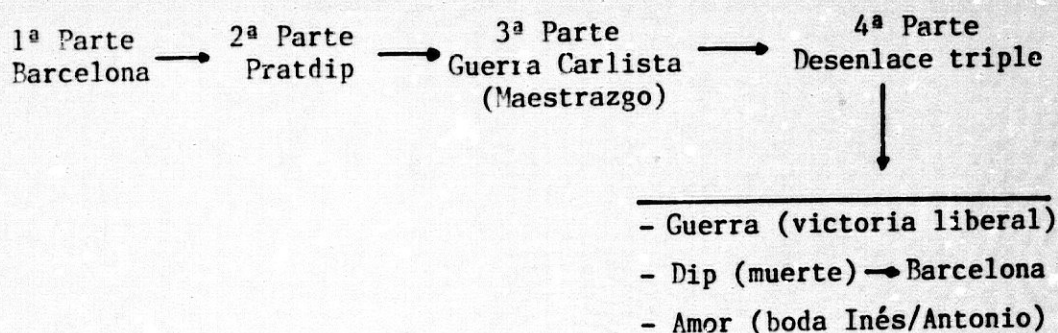
En fin, que hay múltiples temas que sirven de leitmotiv y dan unidad al libro -como la bibliofilia y los textos prestados, que ya hemos comentado, o la inclusión de cartas-.



Se respeta el orden cronológico y el libro tiene estructura claramente itinerante y cerrada: la historia queda perfectamente rematada con el final feliz: muerte del Dip y amor de los protagonistas.

La narración es en general lineal con excepción de los contrapuntos referentes a la tertulia del marqués. Hay saltos al pasado al referirse a la historia del Dip o a los amores de Lichnowsky y al futuro, con las profecías sobre el vampiro, pero respetando siempre la secuencia temporal.

#### LAS HISTORIAS NATURALES



#### Un hombre que se parecía a Orestes

Consta de un prólogo sin título y cuatro partes, divididas a su vez en capítulos, seguidas de seis retratos y un "índice onomástico".

El prólogo y las tres primeras partes nos cuentan la misma historia, pero desde diferentes puntos de vista: la primera y el prólogo reflejan el del pueblo, la segunda el de Egisto y la tercera el de Orestes. Se utiliza la tercera persona. No hay progresión tempo-



ral de una parte a otra, pero sí dentro de cada una -en este sentido se respeta el orden cronológico-. Hay historias intercaladas, es decir, numerosos personajes que cuentan historias en cada parte.

El prólogo nos ambienta en la ciudad y nos pone en situación con la llegada del forastero que se parece a Orestes, y se incluye la historia del milagro de las orejas.

La primera parte empieza y termina en el despacho del oficial de forasteros, lo que le confiere una estructura circular: siempre la duda de si este forastero será o no Orestes. En general, cada capítulo es independiente de los demás, aunque con algunos temas o detalles que lo relacionan con el resto de la obra:

El segundo se centra en Tadeo, que cuenta su historia, la de su madre y la de Micaela -esta última es la ligazón con el leit motiv de Orestes-. En el tercero es el barquero quien relata las historias de las dos cabezas y de Ifigenia. Esta última y el interrogatorio sobre extranjeros sirven de nexo de unión con la historia principal. En el capítulo IV, el augur Celedonio expone la situación de la ciudad y de la familia real, esperando siempre a Orestes. En el quinto Teodora narra la historia del sospechoso de ser Orestes. En el VI se incluye un fragmento de la tragedia de Filón el Mozo sobre Orestes. En el VII, el diestro Quirino narra la historia de su padre a don León y Tadeo. El comportamiento de don León con la espada le identifica con Orestes. En el VIII, el herrador y don León cuentan historias de caballos, y el caballo es,



como la espada, otro elemento identificador de Orestes. En el IX volvemos al oficial de forasteros, cerrando el ciclo.

En los siete capítulos comprendidos entre el I y el IX, hay además otro vínculo, la identificación don León-Orestes: Ifigenia no envejece -aún sigue esperando- (III); Micaela identifica a Orestes y don León (II y VI) por el caballo; en el IV, son los augurios los que verifican esta tarea "cuando el forastero y Tadeo abandonaron la casa del augur, Celedonio se dirigió al desván a ver qué había sido de los cuervos. Los cuatro estaban muertos, degollados. Celedonio comprobó que el corte iba de derecha a izquierda y de abajo arriba, como estaba anunciado para Egisto". En el V se habla de una mancha en forma de león, en el VI, de los andares graves de don León-Orestes, en el VII de la espada y en el VIII de nuevo del caballo. Todos elementos que sirven para identificar a Orestes. Así, a lo largo de toda la primera parte se nos va forjando indirectamente un cuadro del carácter de Orestes, y de la situación de su familia, pero vistos desde fuera.

-En la segunda parte se centra en Egisto, el antagonista. Consta de once capítulos, uno sin número al principio, que sirve de pórtico, y los otros numerados del I al X. En el pórtico vemos al viejo Egisto recordando el pasado. El tema de la espera de Orestes aparece en el capítulo I: Egisto imagina su propia muerte, y se narra también la de Agamenón, así como la caída de Clitemnestra. Es decir, el final -imaginario- de la historia y el principio. En el II la visita de Eu-



món; Egisto le cuenta la muerte de Agamenón, pero hermo-seada por su fantasía. En el III se centra más en Eumón: su historia y la de su país, sus orejas -nexo con la primera parte-, historias de yeguas -también-, reflexión sobre la reacción de Clitemnestra al ver que Agamenón se ha rapado -nueva insistencia en el crimen-. En el IV Eumón continúa su viaje y Egisto le acompaña. Resurge el crimen: ahora Eumón dice que el muerto pudo ser Orestes en lugar de Agamenón. V: continúa el viaje. Amores platónicos de Eumón e historia de San Tigernail y las sirenas. VI: historia de Ragel y primera mención de doña Inés, Cirilo cuenta la historia del niño de las orejas monstruosas y los centauros -caballos-; equívoco del oficial de inventario. VII: contrapunto; lo que hace Clitemnestra mientras Egisto está de viaje. Retrato y características de la reina, celos de Egisto e historia del enano. VIII: sigue el viaje. Descanso en el faro. Se contraponen dos historias de amor, uno no realizado (Erminia-Eumón) y otro sí (Ragel-Oficial de inventario). Termina con una alusión a Orestes. IX: última jornada del viaje. Egisto se separa y sueña con ser caballero andante, historia de doña Inés y su amor por Orestes. Triste llegada al hogar. X: repite el tema del I: Egisto espera e imagina su muerte a manos de Orestes. Por lo tanto, esta segunda parte también es circular.

En los primeros capítulos se insiste en la muerte de Agamenón -varias versiones- poco a poco, el tema del amor se va haciendo dominante -sirena, doña Inés, Clitemnestra, Erminia, el Oficial de inventario-. Los capítulos del viaje forman un pequeño cuerpo aparte,



aunque íntimamente trabado con el resto de la obra: El viaje empieza en el capítulo IV, donde todavía se da una nueva versión de la muerte de Agamenón y en el IX aparece otra vez el tema de Orestes, esta vez relacionado con doña Inés.

Dentro de esta segunda parte hay una aparente progresión cronológica, aunque con numerosos saltos atrás y adelante. Decimos aparente porque empieza y termina igual.

-En la tercera parte los hechos se narran con el protagonismo de Orestes. Consta de un capítulo sin numerar y otros tres numerados. En el primero, Orestes imagina cómo será su venganza -lo que lo une con el capítulo I de la segunda parte- se introduce la historia del padrastro y los melones, que contrasta humorísticamente con el problema de Orestes. En el capítulo I retrocedemos al momento en que el héroe emprende su camino: consejos de Electra -de nuevo se imagina cómo será la escena de la venganza- y primera noche lejos de ella. Igual que en el capítulo anterior, se cuenta otra historia de cuernos y venganza, con su correspondiente equívoco. Al final, el hijo y el asesino del padre se hacen amigos. Luego, Orestes sueña que él se hace amigo de Egisto. En el II, el vengador llega a la ciudad de un tirano -se resalta la importancia de la espada-. Le cuenta sus intenciones y el tirano intenta disuadirle contándole otra venganza fallida. En el III, continúa el vagabundeo de Orestes. En un lugar se hace pasar por Egisto -lo mismo que en la segunda parte, Egisto había contado sus intenciones de hacerse



pasar por Orestes". El caballo -leit motiv- muere de viejo. Al fin, su dueño, ya anciano, llega a un río. Filippo ha muerto esperando a Orestes vespertino, y ahora es su nieto el barquero. Nos quedamos sin saber si termina vengándose o no.

El primer capítulo se sitúa en un momento intermedio del viaje de Orestes. En el siguiente retrocedemos al principio y vamos avanzando cronológicamente hasta el III.

La estructura de los tres primeros capítulos es la misma: tema de la venganza, llegada a un lugar e historia paralela.

-La cuarta parte se separa más de las otras tres, pues aquí la protagonista es doña Inés, una versión femenina de Egisto, de Orestes, de don Quijote... en suma, de cualquier soñador.

Aquí la estructura está íntimamente relacionada con el contraste de planos de la ficción: consta de cinco capítulos, el primero sin numerar, los otros, del I al IV. En el primero volvemos de nuevo a Eumón y su estancia en Argos -pasado-, y al tema de la venganza de Orestes -futuro-, lo que sirve de unión con las otras partes, así como el hecho de que doña Inés espera a Orestes: "Unos dicen que sí y otros que no, pero la verdad es que ella lo recibiría con gusto, aun llegando de parricida y con el brazo diestro ensangrentado hasta el codo. "¡Orestes hace soñar a muchas!" (p. 167). Filón el Mozo entrega a Eumón su obra sobre doña Inés, que éste lee. El resto se estructura refle-



jando directa o indirectamente lo que Eumón lee, así como algunos de sus pensamientos al hacerlo.

En el primer capítulo se incluye el "Paso del Galán de Florencia". En el I, la historia del músico. En el II, el "Paso del Rey y el Capitán Dialogante", en el III la historia del sastre y en el IV, el "Paso del Mendigo".

Los pasos reflejan directamente lo que lee Eumón. El resto de la obra de Filón está en estilo indirecto. También se consignan las conclusiones de Eumón y detalles sobre el proceso de composición de la obra por parte de Filón.

-Los seis retratos del final sirven, además de como técnica de verosimilitud, para dar una nueva versión o punto de vista sobre historias ya narradas, pero que en realidad no aclaran nada. Los retratos son los siguientes:

**Agamenón:** se cuenta por enésima vez su regreso y muerte, pero ahora desde su punto de vista.

**D<sup>a</sup>. Clitemnestra:** narra la entrega a Egisto desde la óptica de ella.

**Electra, Ifigenia y La Nodriza** adquieren aquí un protagonismo que no tienen en el resto de la obra.

**Orestes:** completa la narración de la tercera parte con la llegada a Argos. Pero nunca llegamos a saber si se venga.

En resumidas cuentas, la estructura de esta novela



se podría calificar de espiral o círculo vicioso. Cada parte da vueltas sin cesar en torno a la misma historia, volviendo a contarla una y otra vez desde diferentes puntos de vista. Incluso doña Inés, aparentemente desconectada, tiene relación: ha enloquecido de esperar a Orestes. El que todos identifican con la venganza y con la muerte, lo identifica ella con el amor -una versión desusada, pero posible, del personaje-.

Además, la trabazón entre las distintas partes está reforzada por temas recurrentes, unos relacionados con Orestes (venganza, espada, caballo, adulterio: hay muchas historias intercaladas con este tema) y otros que constituyen un leit motiv marginal, como el de la deformidad y lo monstruoso.

Es una novela abierta, ya que aunque la historia está ya completada desde tiempo inmemorial, la manera que tiene Cunqueiro de abordarla admite aún múltiples variantes.

Y es una novela itinerante, lo que se ve muy bien en las partes segunda y tercera, pero incluso las otras están relacionadas con el viaje, pues la primera es un recorrido por los distintos ambientes de Argos y en la cuarta el palacio de doña Inés es una etapa en el camino de diversos viajeros.

Ya el propio Cunqueiro, en su prólogo al libro de Martínez Torrón<sup>1</sup>, nos dice que sus novelas están concebidas como un viaje o como una confluencia de viaje-

---

1. Martínez Torrón, op. cit.



ros en un lugar dado para llegar a la conclusión de la inutilidad de tal viaje. Aquí encontramos ambos casos. En cuanto a la inutilidad del viaje hay grados, pero evidentemente el de Orestes se lleva la palma.

Martínez Torrón<sup>2</sup> dice que la narración constituye un simple navegar al páiro, sin rumbo o dirección aparente, salvo antojo de los personajes -como hemos visto, sí hay una cierta dirección obsesiva: dar vueltas en torno a lo mismo. Habla también de un viaje mental o estático, de una hipertrofia de la acción mental, en lo que coincidimos, pues ya hemos visto que la narración está formada en gran parte por lo que los personajes cuentan e imaginan.

Destaca los finales bruscos, en los que parece que el autor se ha cansado de pronto. Aquí esto se nota en la tercera parte, la de Orestes, más breve que las otras.

Para él, los efectos de la diversidad de planos estructurales son los siguientes:

- 1.- El efecto sorpresa.
- 2.- Sensación de que la realidad fantástica está en continua fluencia.
- 3.- Lo único que importa es dejarse llevar por el coloquio.
- 4.- El juego se establece con todos los elementos narrativos.
- 5.- El hilo principal no puede ser lineal y cerrado. Y
- 6.- La realidad es infinitamente rica, múltiple e inabarcable y su fantasía se aproxima a esta realidad, a punta de exageraciones portentosas.

---

2. Martínez Torrón, op. cit., pp. 61-89.



Todo esto prueba que incluso la estructura está al servicio del culturalismo.

Carballo Calero<sup>3</sup> dice que "es un narrador de historietas. Esto no quiere decir que no sea moderno. Esta falta de plan viene del carácter lúdico y por tanto libérrimo".

Lo de lúdico y libérrimo es cierto, pero como ya hemos visto, sí que hay un plan y una trabazón interna. Iglesias Laguna<sup>4</sup> califica al Orestes de obra fallida, porque "la forma prima sobre el fondo" y "Hasta el momento ha reproducido el mito de Orestes en tres planos: el histórico, el irónico y el fantástico; ahora tiene que buscarles un nexo común lo que intenta en los seis retratos". No se da cuenta de que la novela pretende deliberadamente destruir la narración volviendo incansablemente sobre ella -curiosamente, críticos de este tipo se quedan con la boca abierta ante obras como El cuarteto de Alejandría de L. Durrell (1957-60), sin recordar, por otra parte, que ya Sklovski al estudiar a Sterne dijo: "... en vez de una novela antigua, en la que se relatan los acontecimientos principales, nos presenta una especie de antinovela, en la que dirigen la acción las esperas de acontecimientos, pero donde el interés es transferido a lo que habitualmente se nos describe, a la psicología de los protagonistas y al juego con la espera del lector"<sup>5</sup>. Palabras que pueden aplicarse exactamente a la obra que nos ocupa.

---

3. Martínez Torrón, op. cit., p. 76.

4. Iglesias Laguna, A., "Reseña de Orestes", Estafeta Literaria, nº 420 (15-V-1969).

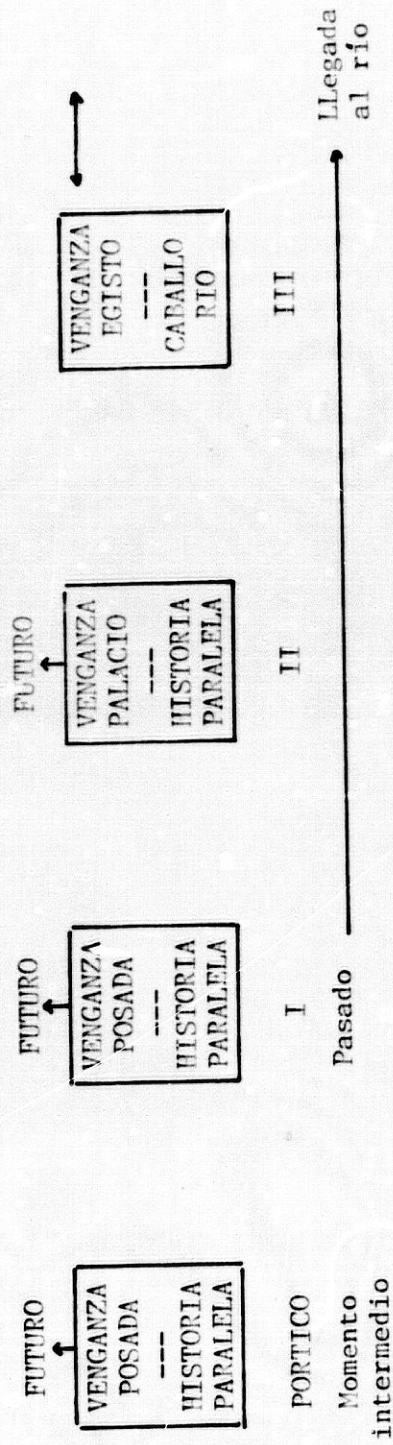
5. Sklovski, op. cit., p. 244.



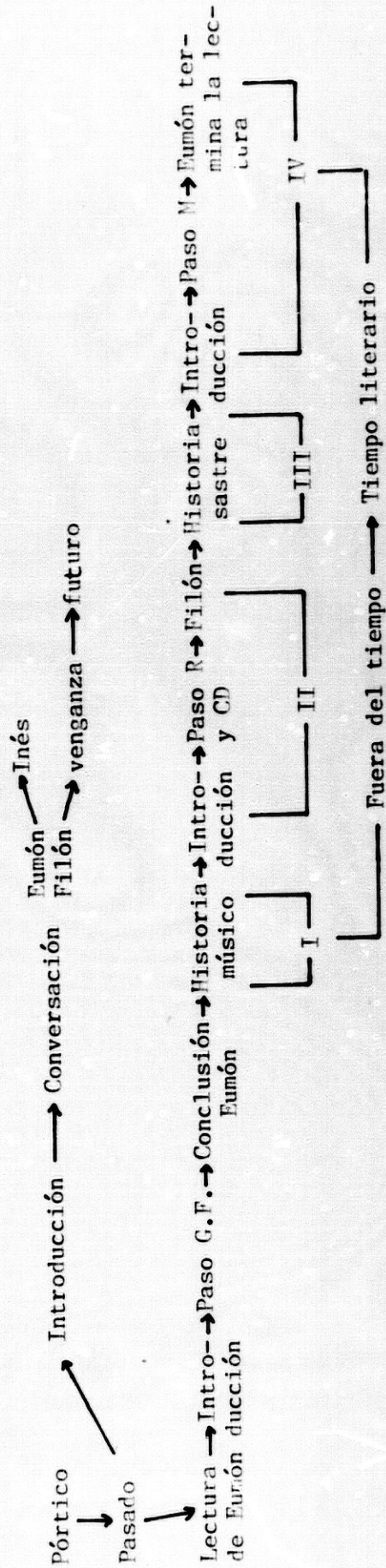




3ª Par



4ª parte





La Saga-Fuga de J.B.

También Gimferrer<sup>6</sup> hace notar esta voluntad de destrucción de la narrativa tradicional en la Saga-Fuga, comparando a Torrente con Benet: "Benet en Una meditación atomiza el relato hasta lo increíble; en Un viaje de invierno opera el vacío de una obsesiva campana neumática. En La Saga-Fuga de J.B. Torrente Ballester procede justamente a la inversa: la profusión de incidentes, siempre chocantes o grotescos, la confusión de voces narrativas hacen posible la realidad novelesca. Donde otros optan por anular el relato, Torrente Ballester opta por multiplicarlo hasta el absurdo, hasta lo inverosímil, denunciando así al mismo tiempo su falacia inevitable<sup>7</sup>.

El propio autor ha señalado el modelo musical de la fuga que se sigue en la estructura del libro. Lynne E. Overesch lo explica detenidamente en su artículo "Fugal structure in Gonzalo Torrente Ballester's La Saga-Fuga de J.B."<sup>7</sup>. Como detalles más interesantes de este artículo destacaremos el papel de los subtemas que sirven para unir diacrónicamente la trama, como la bizquera, la castración, las polémicas sexuales, etc.; y el del contrapunto que repite el tema en diferentes tonos y se imita en la novela con el paralelismo de las voces de diferentes épocas históricas.

Sin embargo, califica de digresiones episodios co-

6. Gimferrer, P., "Otras inquisiciones: La Saga-Fuga de J.B.", Destino, nº 1817 (29-VII-1972).

7. Overesch, L.E, op. cit.



mo los de Abelardo, don Torcuato o Coralina sólo por no estar íntimamente relacionados con el modelo J.B. Por el contrario, nosotros creemos que cumplen también una función contrapuntística, aunque menos evidente, ya que tienen un paralelismo con respecto a las historias principales.

Intentaremos ahora desentrañar el coro de voces narrativas y los saltos en el tiempo, así como otros detalles de la estructura de la obra.

El cuerpo principal lo forman sus tres larguísimos capítulos. No obstante, al principio se coloca un **Inci-pit** narrado en tercera persona y en el cual se utiliza la letra bastardilla, que es una forma de situarlo aparte de la historia.

A continuación se inserta la "Balada del Santo Cuerpo Iluminado". Le falta el final, lo que contribuye a la vez a la técnica de verosimilitud y a aumentar la intriga. Como vemos, al comienzo mismo de la novela se nos cuenta el final de la historia, acto seguido su principio, pero de tal forma que sólo tendrán sentido después de haber leído la obra entera. Entre principio y final han de pasar mil años, que se nos cuentan desordenadamente en el resto de la obra.

Capítulo I: "Manuscrito o quizás monólogo de J(ose) B(astida)". Este extenso capítulo (pp. 31-215) está narrado por Bastida, en primera persona, aunque como ya hemos visto, con citas de otros personajes. Abarca desde el presente: circunstancias miserables de Bastida, peligro del viejo Castroforte -recupera-



ción de señas de identidad- lo que lleva a investigar en el pasado -el deseo de demostrar a los godos el valor histórico de Castroforte es lo que hace a Parapouco Belalúa pedir a Bastida la historia de Castroforte e induce a la renovación de la Tabla Redonda, y esto, a su vez, al recuerdo de la última, que acabó en la guerra civil -historia de don Carmelo Taboada, busto de Coralina, etc.-.

Después de reflejarnos el proceso de composición de un poema por Bastida, se incluye, tipográficamente separada y destacada, la "Disertación histórico-crítica sobre la Tabla Redonda y el Palanganato; y sobre algunas personas y algunos hechos con ellos relacionados por J.B.", que Bastida lee en el Suizo a los miembros de la Tabla (pp. 71-171). La lectura es brúscamente interrumpida por don Argimiro y don Celso. Se hace una crítica del texto y la atención se centra en la polémica caraclum-cunnu y el problema del actual J.B. La victoria de Castroforte en la espinosa cuestión de la denominación de los genitales causará la levitación de la ciudad.

Así, en esta primera parte, se nos plantea de un lado la situación del presente: historia de Bastida, enigma del J.B. actual; y de otro el pasado de Castroforte: aquí sobre todo el siglo XIX y el XVIII, con algunas alusiones al pasado más remoto al referirse a la lista de los J.B.

La situación del personaje que lee un texto a otros nos remite inevitablemente al Quijote y la escena de la venta, donde también se hace crítica. La diferencia



es que allí el texto es de ficción y aquí pretende ser histórico.

El capítulo II: "¡Guárdate de los Idus de Marzo!" (pp. 219-436) lleva como pórtico un poema "De los alejandrinos proféticos" por el Vate Barrantes. Este poema tiene como fin principal la anulación del tiempo. En él, el Vate se refiere a un personaje que vivirá en Castroforte en el siglo XX -en el presente de la novela: Don Benito Valenzuela: "No hay nada más inútil que una aguja instalada | en las intersecciones de las calles y el tiempo". Este capítulo está narrado en tercera persona, aunque en él se incluyen también textos aparte, como la entrevista con Bendaña y las "Puntualizaciones" de Bastida, amén de un monólogo interior de éste, en el que se refiere a sí mismo en segunda persona (p. 249). Se centra en el presente, recogiendo todos los temas planteados en el capítulo I: historia de Bastida, el J.B. actual y la llegada de Bendaña, la rivalidad entre don Acisclo y la Tabla Redonda, etc. Hay también algunas incursiones en el pasado -y en el futuro- para romper la cronología lineal. Así, al contar Jacinto su historia a Bastida (p. 298) o al narrarse las ya citadas tres subidas de Barallobre (p. 314); en la entrevista con Bendaña y las puntualizaciones de Bastida, al descubrirse don Acisclo a sí mismo como último eslabón de lo que Bendaña califica como cadena de leyendas (p. 389) y al tomar posesión el canónigo Balseyro del cuerpo de Barallobre -Periclausus, Nostradamus, Batalla de Brunete, desembarco de Ballantyne-. La incursión en el futuro se realiza por medio de la profecía que aparece no sólo en los versos del Vate



ya mentados, sino en la ecuación J.B. = Toro raptor de Europa, y en la decoración de la Colegiata (p. 335). Hay por último, un momento especial, que se sitúa fuera del tiempo y no es ni pasado, ni presente ni futuro: cuando Bastida entra en la "espiral del tiempo": aquí el autor interviene como personaje dentro de la narración, lo mismo que en el capítulo III. Como dice Torrente en El Quijote como juego<sup>8</sup> autor y narrador no coinciden: "Dentro de la novela, el autor no existe, y si existe, si está en ella, por el solo hecho de estar se convierte también en materia ficticia".

El capítulo III, "Scherzo y fuga" (p. 441-580) empieza, como todos, con un poema, "Invitación al Vals", dirigido a Bastida aunque sin consignar el autor, por lo cual se le puede identificar con el de la novela. Desarrolla explícitamente el tema del "carpe diem".

Está narrado en primera persona y el yo se identifica con el de Bastida. Spires, en La novela española de posguerra (op. cit., p. 328), lo explica así: "La decisión de salir de la espiral del tiempo y aceptar el amor de Julia trae como consecuencia inmediata un cambio fundamental expresado por las primeras palabras del capítulo III: "Ese día, o más bien esa noche, me encontré con que yo ya no era quien solía ser, sino yo mismo". No sólo se afirma una vuelta a la primera persona narrativa, sino que se admite que ese "yo mismo" es distinto a los otros "yo" ya presentados". Ahora bien, muy pronto la cosa se complica pues este yo re-

---

8. Torrente Ballester, G., op. cit., p. 39



sulta ser múltiple, al ir identificándose sucesivamente con todos los J.B. Así, el yo de Bastida es en realidad un coro a seis voces -circunstancia que por cierto no señala Overesch<sup>9</sup> en su artículo-.

Además, hay un momento, durante el juicio soñado por Bastida, en que éste se ve a sí mismo desde fuera, ya que se habla de él en tercera persona. Entonces el narrador se puede identificar con el autor o con el propio Bastida en un efecto auto-distanciador. En la página 547 se vuelve a hablar de Bastida en tercera persona; es decir, ahora el narrador es el autor, que a su vez se introduce en la narración, y en primera persona, en la famosa conversación con Barallobre tantas veces citada. Se continúa en tercera persona hasta el final del capítulo.

El orden cronológico se rompe otra vez: Bastida viaja a través de los J.B. pero desordenadamente, volviendo de uno a otro. Al terminar el viaje volvemos al presente: coito con Julia, sueño del juicio, asesinato de Clotilde, discusión con don Acisclo -y convencimiento final de éste con la entrega del icono-; pero a partir de la página 571 hay una anulación del tiempo: la batalla final es de todos los J.B. a la vez. En la refriega, la piedra que le estaba destinada a Barallobre se cruza con la flecha del obispo y se intercambian sus muertes. Los J.B. han durado 1.000 años y por fin se juntan todos en el viaje final, en el interior del círculo.

En este capítulo se cierra, pues, la historia de

---

9. Overesch, op. cit.



los J.B., la de Castroforte y Bastida se completará en la Coda.

-Coda (p. 581-5): En tercera persona, aunque con una pequeña cuña en lenguaje bastidano se nos narra el final de la historia de Bastida y Castroforte.

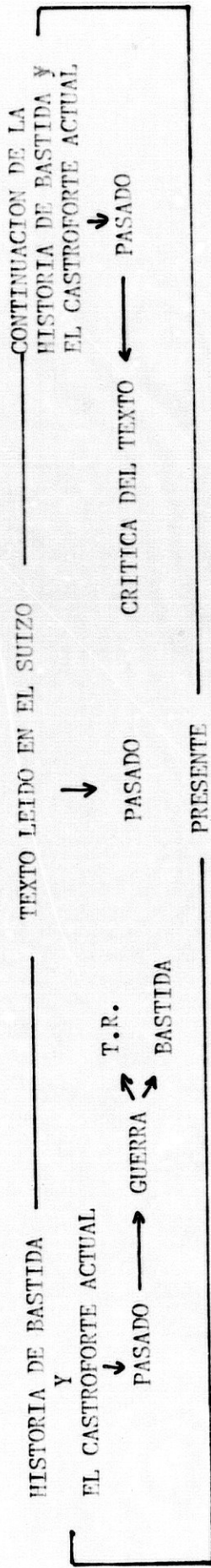
En general, la estructura de la Saga-Fuga es muy cuidada y simétrica: el "Incipit" y la "Coda" nos narran el mismo momento, sólo que el "Incipit" dentro de Castroforte y la "Coda" fuera. Con eso se consigue dar a la novela una estructura circular y cerrada: Castroforte completa un círculo y Bastida supera sus dos grandes frustraciones -hambre y amor-. Los tres capítulos son simétricos: empiezan por un poema que se corresponde con cada uno de los tiempos verbales: Pasado (la Balada del Cuerpo Santo), Futuro (los alejandrinos proféticos) y Presente (Invitación al Vals). En cada uno de estos capítulos se rompe la sucesión lineal por medio de incursiones en el pasado o en el futuro -profecías-, pero la línea del presente es progresiva, sin saltos atrás. Lo que se nos cuenta pues desordenadamente es el pasado de Castroforte, no su presente. El loro de Reboiras, que lo sabe todo pero que no tenemos la clave para que lo cuente completo y en orden cronológico (p. 264), es como la propia novela. El pasado hay que irlo reconstruyendo como un rompecabezas, a partir de los diversos datos que se nos van suministrando.

En otro orden de cosas, podemos calificarla de novela itinerante, aunque aquí el viaje se realiza en el tiempo, en lugar de en el espacio.

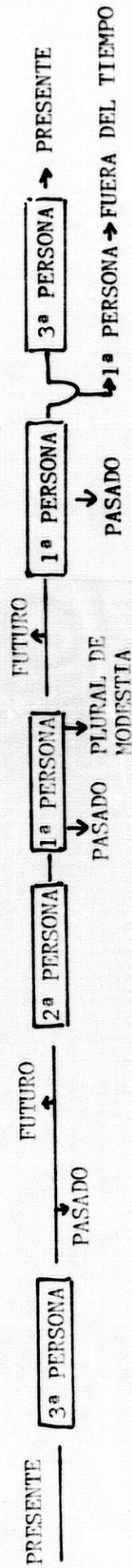


LA SAGA-FUGA DE J.B.R.

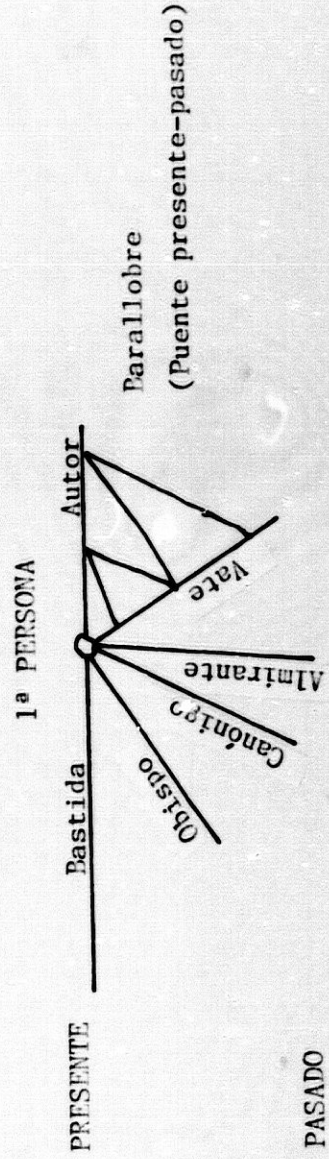
**CAPITULO I**



**CAPITULO II**



**CAPITULO III**





### Escuela de Mandarines

Lleva al principio un índice de personajes y consta de una Introducción, 72 capítulos con su título correspondiente y un "Epílogo".

El índice de personajes es necesario debido a la gran cantidad de ellos que aparecen en la novela y a la complicación añadida que supone el que a muchos de ellos se les conozca por varios nombres y apodos. Además realiza otras funciones como técnica de verosimilitud, parodia, etc.

La Introducción y el Epílogo se sitúan en lo que sería el presente de la novela y forman una pequeña historia marco: la peregrinación del Cara Pocha y su encuentro con la Vejez, que le narra su historia. Están en tercera persona, mientras que en los 72 capítulos se utiliza la primera: La Vejez es el narrador. Pero, como ya hemos visto, hay también múltiples personajes que cuentan su historia. Así, pues, la estructura de Escuela queda a modo de las colecciones tradicionales de cuentos, como Las Mil y una Noches y otras: una historia dentro de otra historia y a su vez dentro de esta historia otras historias.

Al final de cada capítulo se insertan una serie de notas de carácter enciclopédico y tono paródico, ya estudiadas.

La historia del Eremita se sitúa en el pasado con respecto al presente representado por la historia marco -y sin embargo, ese pasado es el presente del autor-



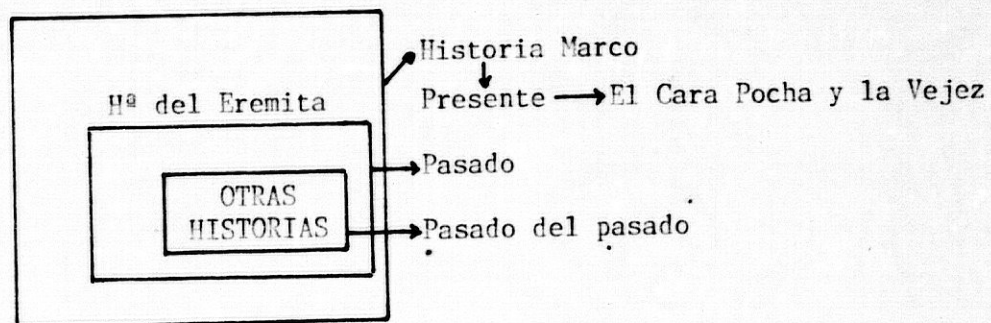
Se respeta el orden cronológico, aunque con los meandros típicos causados por las historias intercaladas. Las historias intercaladas, como es lógico, se sitúan en el pasado del pasado.

De todas las obras analizadas, es la que tiene estructura más parecida al Quijote. Se diferencian fundamentalmente por la historia marco y la primera persona -lo cual la vincula a la picaresca. Aunque el Eremita sería un anti-pícaro, lo mismo que don Quijote-.

Es una novela cerrada. Las aventuras del Eremita finalizan totalmente, si bien no consigue acabar con Feliz Gobernación -también el final coincide con el Quijote-. Y, como su modelo, es itinerante: las aventuras van sucediendo a lo largo del camino hacia la capital. Al finalizar el viaje acaba también la obra.

El autor aparece como personaje, pero no se identifica con el narrador tan claramente como en la Saga-Fuga, aunque en el "Epílogo" se hable de que ya Miguel de Espinosa ha escrito estas aventuras.

ESCUELA DE MANDARINES





### El Tirano de Taormina

A pesar de que no existen títulos, numeración, índices ni cosa parecida, la novela está dividida en cinco partes, señaladas por los espacios en blanco que entre ellas se dejan: La primera comprende hasta la construcción del palacio de Schiavón (p. 54): Edad Antigua o Mitológica. La segunda hasta César (p. 92). La tercera, la época del cristianismo (p. 135). La cuarta desde el Siglo de las Luces hasta nuestros días (p. 176) y la quinta -y más breve- la muerte de Sixto VI y Arnaldo.

Las partes se corresponden con los grandes períodos de la historia, excepto la última, muy breve y que se refiere exclusivamente a los personajes de la novela.

Desde otro punto de vista, la novela se estructura como una narración en tres planos, convenientemente diferenciados además incluso por los caracteres tipográficos en cada una empleados: el primer plano -que utiliza tipos normales- es el del autor-narrador: abarca al mismo tiempo la historia de Arnaldo y Schiavón, la de Taormina y el proceso de composición de la historia de Taormina y su tirano por parte de Arnaldo. El segundo plano -en letra cursiva- tiene estructura de los diálogos. Los interlocutores son siempre los mismos: Schiavón y Arnaldo, y hablan precisamente sobre la historia que Arnaldo está escribiendo por encargo de Schiavón, así como de sus propios caracteres y relaciones. El tercer plano -en negrita y entrecomillado- está constituido por la susodicha historia de Arnaldo.

La novela avanza en el tiempo paralelamente, pero



respetando el orden cronológico, es decir, el presente está representado por la llegada de Arnaldo a Taormina y su pacto con el Tirano. La primera línea abarca pues la historia de Schiavón en su relación con Arnaldo y otros contemporáneos (Eleonora de Sant Angelo, etc.), y la segunda se remonta al pasado, es la historia de Schiavón y Taormina desde el principio de los tiempos.

Es una estructura cerrada, pues la historia de Taormina concluye con Arnaldo, en un cataclismo final, al igual que la Saga-Fuga es itinerante en el tiempo, no en el espacio. Lo que ocurre es que aquí también el pasado se narra ordenadamente, y en la obra de Torrente no.

Los tres planos en que se divide la obra son complementarios: en el primero la narración del presente se alterna con la descripción del proceso narrativo de Arnaldo y de parte de su obra. El tercer plano representa la ficción dentro de la ficción y en el segundo se reflexiona sobre todo esto.

EL TIRANO DE TAORMINA





### Conclusiones

Al estudiar la estructura de estas novelas, hemos concluido que todas eran cerradas, menos el Orestes. Conviene, sin duda, aclarar un poco este concepto. Para Umberto Eco<sup>10</sup>, la obra abierta no es "un mensaje concluso y definido, no una forma organizada unívocamente, sino una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete (son llevadas a término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente)". Para Albérès<sup>11</sup>, en la novela cerrada la historia se basta a sí misma. Todo se explica. En la novela abierta, el escritor sabe que no llegará a interpretarse a sí mismo ni a dar cuenta total de su creación.

Qué duda cabe de que todas estas novelas admiten múltiples lecturas, como se dice ahora, pero en cuatro de ellas las historias quedan evidentemente completas y a eso nos referimos al llamarlas cerradas.

Todas ellas coinciden en la estructura itinerante, ya sea viajando en el espacio o en el tiempo. El viaje está relacionado con "The quest", la búsqueda, que para Frye<sup>12</sup> define la esencia de la novela.

Todas juegan con el tiempo, reflexionando sobre él a veces de forma más intelectual como en el Tirano, otras de modo en apariencia más ingenuo, como Las Historias Naturales. En todas hay proyecciones hacia el

---

10. Eco, U., Obra abierta, Barcelona, Seix Barral, 1961, p. 28.  
11. Albérès, R.M., citado en Baquero Goyanes, op. cit., p. 183.  
12. Frye, N., citado en Baquero Goyanes, op. cit., p. 32.



pasado y hacia el futuro (profecías). Incluso en el Tirano, que es donde la profecía o visión del futuro tiene menos importancia, hay ligeras alusiones, por ejemplo, en las Tres Salas del Tirano (p. 188), en la entrevista de Arnaldo con Empédocles (p. 187), que es paralela a la de Guillem de Malgrat (p. 128) -una especie de transfiguración-.

La reflexión sobre el proceso creador aparece en todas las del grupo, como ya hemos visto. En Las Historias Naturales esto es menos evidente, pero también se da, pues hay pequeñas alusiones críticas -himno de San Ambrosio, Milá y Fontanals-, sin contar con que el uso de un modelo literario evidente -la novela de terror- incide aquí en lo mismo.

El contraste de planos -realidad-ficción- y la historia dentro de la historia se dan en todas. El punto de vista único se anula también por medio de distintos procedimientos. Se nos ofrece un enfoque múltiple, ya sea mediante historias paralelas, varias voces narrativas o contraste con libros y documentos.

Es cierto lo que dice Baquero Goyanes<sup>13</sup>: "La estructura asume funciones antes ocupadas por el argumento o por los personajes", pues hemos visto la estrecha relación que en estas obras existe entre la estructura y aspectos fundamentales como la desrealización o el culturalismo.

---

13. Baquero Goyanes, op. cit., p. 237.



VII

ESTILO



## VII. ESTILO

Nos ocuparemos en primer lugar de un rasgo común y notorio en las cinco obras que se estudian:

### A. EL HUMOR

Como dice Santiago Vilas en El humor y la novela española contemporánea<sup>1</sup>, "el humorismo debería entenderse como derivado de humor: poetización, sublimación, intelectualización de éste. El humorismo puro es una filosofía, va más allá del bien y del mal, el humorista se coloca en una postura perspectiva, está de vuelta, pero al mismo tiempo, es comprensivo y bondadoso".

Estas características encajan plenamente en las novelas que estudiamos -incluso el aparente maniqueísmo de Perucho es aparente precisamente por eso, por el humor-. Luego el humor es una de las claves fundamentales para su comprensión.

Como el mismo Vilas<sup>2</sup> señala, es ésta una característica importante y perenne en nuestra literatura. Cita a Cunqueiro entre los "más relevantes humoristas que siguen la línea y estilos fijados por Gómez de la Serna y Fernández Flórez". De los demás no habla, lo que no es extraño teniendo en cuenta que el libro es del 68, cuando Torrente era aún un "maldito" y Espinosa y Ruiz no habían asomado al panorama literario.

---

1. Vilas, S., op. cit., p. 40.

2. Vilas, S., op. cit., p. 112.



Las Historias Naturales

Tanto Latorre como Azancot<sup>3</sup> señalan la importancia de la ironía en la obra de Perucho: "La ironía de Perucho -dice Azancot- la distancia que establece entre él y la realidad, poco tiene que ver con la ironía de los románticos alemanes (...) es una ironía elevada a la segunda potencia, divertida y lúdica, que pone al descubierto la raíz de su talante liberal". Incide así en dos importantes aspectos relacionados con el humor: el ideológico y el distanciador. Este estilo contribuye a la inverosimilitud.

Dejando aparte la parodia, ya estudiada en su momento, encontramos varios ejemplos de humor escatológico, como en la receta del espedo -ya citada- o en la página 122: "Abans, però, dinaren a la **venta**, on els fou servit un be sensacional rostit amb allioli, regat amb un vi de la Terra Alta que, de tan fort, produïa pampallugues als ulls. Amadeu es permeté de dir que, amb la pudor que feien llurs alens, no hi havia perill de témer cap atac del vampir. Montpalau, però, trobà inconvenient i de mal gust aquesta observació i, amb una severa mirada, el féu callar"; contrasta la seriedad remilgada del héroe con el humor ingenuo y realista -y también desmitificador- del criado. Con la ironía característica en él, en otro momento nos presenta a Montpalau, a solas, comportándose de modo bien diferente (p. 49): "En aquell moment, Antoni de Montpalau s'alçà de la cadira i, trobant-se sol, es rascà amb

---

3. Azancot, L., op. cit.



força l'entrecuix. Després, tornà a posar-se a escriure".

La burla de la pacateria decimonónica aparece asimismo en la visita de George Sand a la tertulia del marqués (p. 41): "Quedà encantada per l'amabilitat i galanteria de la concurrència i manifestà el seu entusiasme per l'orxata de xufla del país valencià. -C'est foutrement bon -digué. La concurrència, davant d'aquesta frase, quedà amb els melindros a mig camí de la boca. Havia dit "fotre" o quelcom de semblant, si hom no ho havia entès malament".

El detalle de la horchata es deliberadamente desmitificador y cómica la reacción biempensante y asombrosidad de la tertulia inmovilizada por el escándalo.

El contrapunto se utiliza para dar una nota a la vez poética y humorística (p. 41): "De la diligència havia baixat l'esperada parella, agradablement sorpresa de la rebuda. Hom els conduí de seguida a la fonda de les Quatre Nacions. La baronesa de Nézières, en la seva ennuvolada vila de La Rochelle, somreia complaguda. S'havien format uns núvols color de salmó que un vent de mestral empenyia devers el sud. Aspirà la fragància d'una rosa i cridà "Dentelle", la gosseta còquer que aixecava, cínicament, la pota del darrera, contra els massissos de flors". La ironía nuevamente paródica es como vemos inseparable de la prosa de Perucho.

#### Un hombre que se parecía a Orestes

El aspecto humorístico de la obra de Cunqueiro es



resaltado entre otros por Emilia Zulueta<sup>4</sup>, que destaca "el perspectivismo humorístico que une, con inagotables efectos de contraste, lo regional y lo universal, lo elevado y lo humilde, lo real y lo inventado, la visión panorámica y el detallismo miniaturista" y Martínez Torrón<sup>5</sup>, que hace notar la autorreflexión irónica en los textos de don Alvaro, así como lo irónico ingenuo, la irónica ternura, lo irónico que deshace y la ironía grotesca, que como señala Varela<sup>6</sup>, a veces adopta un tono que lo aproxima a la picaresca.

Muchos de los recursos que utiliza con fines humorísticos han sido estudiados ya en otros apartados: equívoco, anacronismos, parodia, otros se estudiarán en su momento, como el sexo y la degradación del mito.

Nos centramos ahora en los elementos a los que no se presta atención al tratar otros puntos.

-Cambios del nivel del lenguaje (p. 25): "¡Siempre hay que estar en el partido de los héroes mozos que surgen de las tinieblas con el relámpago de la venganza en la mirada!

-¡Coño, eso parece de la tragedia!" -Nótese al mismo tiempo el aspecto autoparódico y la reflexión sobre el proceso creador-.

-Alusiones de tipo escatológico (p. 36): "... el mozo era visible a caballo solamente y en descabalgan-

---

4. Zulueta, E., op. cit.

5. Martínez Torrón, op. cit., p. 124.

6. Varela Iglesias, J.L., La palabra y la llama, Madrid, Prensa Española, 1967, p. 196.



do, si hacía una seña, se evaporaba, y así se estaba, perdido en el aire, salvo si precisaba hacer aguas menores, en cuyo caso se presentaba obligadamente en visible naturaleza".

-Los personajes hablan de forma inadecuada a su rango, es decir, no se respeta el "decoro" clásico. A menudo los reyes se expresan de forma vulgar, mientras el vulgo se muestra puntillosamente redicho y culturalista (p. 36): "-Es el argumento de necesidad de que hablan los teólogos griegos en el epítome de milagros -apostilló el señor Eusebio" y (p. 37): "¿Nunca has oído hablar de las islas de la primavera perpetua? Te embarcas para ellas, llegas a mediodía, y allá moras feliz, el cuerpo sano, luengos años, siglos más bien. El agua de una fuente prodigiosa te mantiene en la perfecta edad, que son los treinta y tres años, según toda la escuela de Alejandría y los neoplatónicos florentinos (...) Los eruditos en islas de la eterna juventud, o Floridas, coinciden en que tanto como la virtud del agua de la fuente de Juvencia, es necesario para la perpetua primavera corporal que el humano abandone todo apetito sensual y se dedique a perfeccionar un único sueño, que lo habitará todo". Lo increíble de la materia a que se aplican tan eruditos argumentos contribuye también al tono lírico-cómico; (p. 131) "¿No tienes centinela? -preguntó Eumón a Egisto.- ¡Vienen cuando quieren! ¡Deben andar ahora en el vareo de las castañas!".

-Reflejos del lenguaje popular (p. 12): "¡Doce reales nuevos, señoría! -dijo la vieja- ¡Un príncipe con



un paralís no les manda mejores cebollas a los santos Cosme y Damián!", (p. 148): "... Voy yo mismo a comprarlo a las bodegas, y acierto siempre en traer un tinto regoldador, que es muy del gusto de estos pastores" -el lenguaje tiene aquí un regusto arcaizante-; (p. 171): "¡Les dio el baile! ¡Les picó la araña roja!". En conjunto, se produce una estilización del lenguaje popular.

-Animales sabios y maravillosos, deformidades físicas y otras rarezas: no siempre tienen valor humorístico, pero sí en ejemplos como los siguientes: el mirlo del mendigo Tadeo, que silba la marcha prohibida -el loro de don Perfecto llevará estos talentos al máximo en la Saga-Fuga- (p. 13): "Y fue entonces la sorpresa de que el mirlo, al ver el oro, se puso a silbar una marcha solemne, aprendida acaso de los pífanos de la ciudad"; las orejas diminutas de Tadeo, agrandadas votivamente con masa de bollo suizo, y que sólo dejaban pasar palabras de una sílaba (p. 10), o la pierna de Eumón, con su ristra de prótesis; las orejas del pseudocentauro, el enano Solotetes, o la historia de aquel que estaba emparentado con un pozo (p. 96): "-Este que aquí va -dijo Eumón indicando a uno de sus ayudantes de pompa, un hombre pequeño y moreno, picado de viruela, que no había despegado los labios en todo el camino, está emparentado con un pozo, que de él salió en niebla su bisabuela cuando su bisabuelo estaba dando de beber a su yegua.

-Hubo que enseñarla a hablar -añadió el ayudante-, aunque ya pasaba de los dieciocho, y como mi bisabuelo



había dicho que no la tocaría hasta que diese consentimiento de palabra, aprendió en seis días el Tracio, con subjuntivo y todo. Desde aquella boda, los de mi familia saludamos a los pozos como tú saludas al mar". Lo mágico y lo maravilloso están siempre teñidos de humor y al revés. También es muy graciosa la historia de las dos cabezas, una recatada y mística y la otra rijosa.

-Tono lírico mezclado con el humorismo: Esto es especialmente característico de Cunqueiro, como vemos en la página 37: "Lees, paseas, escuchas música, juegas a los bolos, duermes con la cabeza apoyada en un haz de lirios, conversas con las ninfas, ves las puestas de sol, no necesitas gabán y no hay tuyo ni mío"; en la p.117 "A Clitemnestra le gustaría hacer una navegación como las que leía Solotetes, anclando el barco en una pequeña bahía una noche de luna llena. Le dificultaba ahora el embarque el elegir el traje que más la favorecía, y dudando entre uno blanco, de piqué, o un bata de rayas rojas y amarillas, regoldó y se durmió con el agrio de un buchizo de leche que le había subido a la boca, como a niño que acaba de mamar".

El humor de Cunqueiro tiene también una clarísima vertiente costumbrista, tan estudiada y evidente que no insistimos más en ella.

#### La Saga-Fuga de J.B.

Alicia Giménez<sup>7</sup> destaca en su libro Torrente Ballester en su mundo literario la importancia del humor: Torrente hace participar al humor de la filosofía existencial (...). El humor es una forma de equilibrio

7. Giménez, A., Torrente Ballester en su mundo literario, Barcelona, Barcanova, 1981, pp. 199 y 109.



para el autor, el mismo que transmite a la obra escrita (...). Es un humor puramente literario, emparentado con la tradición cervantina, teniendo como pariente español más próximo el de "La Regenta". Hay algo que le hace estar también ligado a otra tradición, nada hispánica ésta, por una influencia cuya característica principal consiste en la moderación, en la falta de dramatismo y tristeza, en la prácticamente ausencia de lo tragi-cómico, que tanto gusta en nuestra literatura, así como por el uso de la palabra, y no de la situación, como vehículo humorístico. Todos estos puntos forman una riqueza reservada en teoría a la novelística inglesa (...) e incluso a la alemana, con precedentes tan cercanos como Mann (...). En la actualidad, Torrente Ballester participa de un humor del que él es prácticamente único representante en España (si exceptuamos algunos pasajes del fallecido Cunqueiro)".

En general, nos parece un juicio acertado, aunque yo sí encuentro a veces algo trágico, sobre todo en el personaje de Bastida -claro que A. Giménez dice que éste no tiene una dimensión humana, y a mí me parece que sí- y desde luego, se da también el humor de situación, como veremos dentro de poco. De otro lado, tampoco está Torrente tan aislado de la panorámica del humor patrio como lo ve Giménez.

También afirma que este humor no tiene nada que ver con la comicidad, y a mi entender en la Saga hay momentos declaradamente cómicos, que ahora estudiaremos.



La Saga-Fuga es un libro repleto de guiños al lector, como se ha advertido ya repetidas veces. Así, el lenguaje de Bastida, aunque como dice Torrente se basa en un hecho real, tiene claras notas humorísticas, aparte del elemento paródico: se deslizan chistes culturalistas camuflados entre el caos idiomático y además, en los dos momentos en que se describe el acto amoroso entre Bastida y Julia, al llegar el clímax de la escena se narra en lenguaje bastidano (p. 524): "Y lo que comenzó entonces fue tan estupendo que ya no puedo recordarlo, sino unos versos narrativos, descriptivos y entusiasmados que compuse cuando todavía las imágenes estaban vivas y podían conmovirme: Mácora custado lostia, | suma lostia paldelida, | mástida curva leslipolante. Ella entonces tos lústida mácora, | Kegarlimó lostiama". Y en la Coda (p. 585): "Se encogió de hombros y riendo, derribó a Julia en el césped. Loschila maila Juliaco vestí duleia, (...) Cuando se levantaron, riendo todavía, pero ya un poco serios, Castroforte parecía una nube lejana".

Los detalles cómicos son innumerables: el pirulí de los ritos del Palanganato, el Homenaje Tubular, el Consolador de Godos, el estornudo de Castiñeira, la polémica caraclum-cunnu y su paralela la de Calientes y Gaviotas, la animación de los vestigios maritales... El humor aparece frecuentemente vinculado al sexo, aunque hay bromas de todo tipo, como la atribución del "No hay en España..." al hijo espúreo del Vate, o las alusiones a Julio Cora Borraja, Paco de la Mirandolina y Aldobrando Hildebrandini -de carácter culturalista, pues son deformaciones de nombres reales-, o las sesio-



nes espiritistas con el pobre Bastida de médium y llamando a Hitler, o el contenido disparatado de la maleta de don Benito Valenzuela, godo activo y eficaz, personaje surrealista cuya prisa no explicada nos recuerda al Conejo Blanco de Alicia<sup>8</sup> (p. 239): "Había cogido, al salir de su casa, un maletín de su hija Lola, conteniendo diversos ingredientes de tocador, un par de medias sucias, un espejo de mano, un paquete de cigarrillos sin cigarrillos, una caja de preservativos americanos, lavables y resistentes, y un Novenario a Santa Teresita del Niño Jesús (...) Llevaba en el maletín, junto a las cosas de su hija, el esqueleto de una merluza, perfectamente limpio aunque envuelto, por precaución, en papel de estaño". Aquí se mezclan dos recursos: de la enumeración caótica pero posible, en la que lo cómico reside en precisiones como un paquete de cigarrillos sin cigarrillos, preservativos lavables y resistentes, y contrastes como el de éstos y el Novenario, el detalle surrealista del esqueleto de la merluza. Esto se da también en la estadística de limpieza del mismo personaje (p. 426).

Hay multitud de casos en los que los personajes muestran rasgos cómicos o ridículos, como don Torcuato, tan bajito y con su chistera puesta, ejerciendo sus habilidades de macho superdotado contra las tapias del cementerio, o don Acisclo, con su horror por las efusiones seminales y sus fantasías erótico-musicales sobre coros de monjas (p. 232) amén de sus alucinaciones (p. 281), o Beatriz y Clotilde con sus mentiras.

\_\_\_\_ Como ejemplo de un episodio humorístico, tomamos  
8. Carrol, L., Alicia en el País de las Maravillas.



el de la confrontación de loros, en el que hay un innegable componente de comicidad, y es además un humor de situación, no sólo verbal.

Los loros son el leit-motiv humorístico en la obra. Hay tres, el de Clotilde, el de don Acisclo y el de don Perfecto Reboiras; este último sin duda el decano y rey de los loros de Castroforte. (p. 53): "El cual se columpiaba en su percha junto a la jamba de la puerta los días de sol, o en su rincón de la tienda los de lluvia, y avisaba a su amo: "Perfecto, tienes cliente", o bien cuando a las chicas del Pasaje de la Violada les tocaba inyectarse su Neosalvarsán primaveral gritaba: "Perfecto, las putas" (...) Durante los primeros tiempos de guerra se había pensado seriamente en dar al loro el paseo, porque, durante los desfiles, cantaba los himnos con voz potente, aunque no exenta de cachondeo; pero, cuando lo fueron a buscar, el loro había volado a los tejados (...) Desde entonces, su voz se hizo más comedida, y anunciaba por ejemplo: "Perfecto, un caballero de uniforme oscuro, con cierto sabor italiano, viene a comprar bicarbonato", y, a continuación, se balanceaba en el columpio y salmodiaba: "El miedo es libre, el miedo es libre". El humor se apoya en las imposibles habilidades del loro, tanto como en el lenguaje y la ridiculización del fascismo -en querer dar el paseo al loro y en la perífrasis para referirse al facha-. La puntualización final de Bastida es característica de la Saga-Fuga: "Yo no se lo escuché nunca, y a lo mejor nada de esto es verdad, pero, en cuanto a lo del miedo, estoy de acuerdo".

En el episodio de la confrontación de loros, la



comicidad se basa en el equívoco, así como en el lenguaje coloquial del loro, las alusiones sexuales y la vergüenza del mancebo. Don Acisclo queda una vez más en ridículo por culpa precisamente de lo que odia: el sexo (p. 265): "De repente, el loro de don Perfecto rompió a cantar: Sal morena, sal; sal morena a tu balcón, con gorgoritos de barítono navarro aunque no muy afortunada vocalización. El Alcalde dijo, en voz baja, que aquello parecía un sainete. Don Acisclo había perdido la color. Don Perfecto sonreía, y el loro cortejador metió la cabeza entre la jaula y, con voz dulce, con seductora voz balanceante, decía: "Anda, chatita, ven, déjame que te acaricie el chochito... ¡Ven conmigo a un rincón, donde estemos solos y verás que bien lo pasas! ¡Anda, rica, déjame que te meta la lengüita!". A lo que el mancebo de la botica empezó a ponerse colorado y bajó la cabeza cuando vió que don Perfecto le miraba con una mezcla de sorna e ira. Don Acisclo, dejando caer rabioso el cierre de la jaula, exclamó: "¡Esto es una indecencia!", y don Perfecto le respondió: "Lo que pasa es que el de usted es una lora y, claro, como el mío es muy macho..." Y como todos empezaron a reír, ignorantes, sin duda, de la misteriosa significación del suceso, don Acisclo cubrió la jaula con el pañuelo y respondió al boticario: "¡Macho y bien macho es el mío, y bien que lo probó cuando yo escapé de Méjico, en los días de la revolución de Calles! Pero el de usted es pederasta". Y cogió la jaula y se fue". La estructura de la anécdota es perfecta. Nos lleva de sorpresa en sorpresa. Y luego, el efecto cómico de ver aplicada una conducta sexual humana -aunque standard, ya humorística en sí misma- a los



loros, es definitivo.

El humor de Torrente tiene también rasgos de ternura. Lo notamos sobre todo en Bastida. A pesar de que insiste en su repulsiva fealdad en episodios como el de la señorita Vieites (p. 39): "Después de todo, el pobre también tiene derecho a saber cómo son unas tetas", y se le pone en ridículo de diversas formas, su dignidad humana queda siempre a flote y el cariño del autor por su personaje es evidente. Resulta muy revelador a estos efectos el momento en que Bastida es recibido por Barallobre y éste le invita a merendar (p. 299): "Entraron en la biblioteca. Había dos bandejas grandes encima de la mesa, dos bandejas de plata cubiertas de manteles de encaje. Su contenido lo clasificó Bastida inmediatamente en tres grandes grupos: lo cocido, lo crudo y lo misterioso. Y, por mucho que intentó evitarlo, acabó quedándose absorto ante aquella magnificencia, que ni el Espiritista ni ningún Tabernero de la ciudad hubieran podido imaginar. "Me gustaría, señor -dijo a Barallobre- que no estuviera usted presente". "¿Por qué?" "¿Porque mi madre me decía siempre: hijo mío, cuando estés hambriento y vayas a comer, que nadie te note el hambre". El suave humorismo de la escena sirve para resaltar la humilde dignidad de Bastida.

Es notable el influjo de lo popular gallego en el humor de Torrente. -No es casual en absoluto que haya dos gallegos entre los autores que estudiamos, pues humorismo y fantasía son rasgos de la tierra-. Tenemos, así, los mote y apodos de los personajes: la tía Beni-