

ta dos Carallos (p. 9) "por los muchos que mete en la conversación"; el señor Florindo el Maricallo "que vive con ella, que con ella duerme, pero sin que pase nada". "¡Se lo aseguro, señor Deán, por la gloria de mis difuntiños! ¡Ni una vez me tocó el pobre el pelo de la ropa, y si una hija tuviera, se la dejaría con toda confianza, porque le aseguro que sus partes son más pequeñas que las de un niño, mejorando lo presente. Y perdone la manera de señalar"; (p. 59) "El dueño del Café, de mal nombre Pito Bebendo, porque movía la cabeza, hacia arriba y hacia abajo, como los polluelos de la gallina cuando beben agua", la mujer de don Aníbal es apodada "la Chosca" y su familia "Los Choscas", mote gallego a más no poder; y por si fuera poco (p. 222) "La Chosca, en sus entonces jóvenes años, era conocida en sociedad por el nombre de Chocholoco". También el episodio de Minucha la del Globo está lleno de gracia popular que Torrente mezcla como de costumbre con el culturalismo (p. 224): "¡Y aquí nadie se atrevió a nada porque, como usted sabe muy bien, ese señor es de los que vuelan por las noches y chupa la sangre a los cristianos!", con lo cual la zapatera justificaba, no sólo su escasa rebeldía, sino la pasividad del vecindario ante el rapto flagrante. Esto, a Merlín, cuando lo supo, que fue aquella misma noche, le preocupó más que la misma pérdida de Minucha -de la cual él no pensaba disfrutar a causa de los principios morales de su concepción matemática del Universo-, porque era síntoma de que ciertas supersticiones comenzaban a penetrar en las capas inferiores de la verdadera sociedad castrofortina, a causa de las películas Frankenstein y Drácula que los empresarios godos traían

a los cines sin que nadie osara criticarlos; y a la gente le había dado por equiparar a don Acisclo con Drácula, quizá por haber equiparado antes, aunque erróneamente, la capa del vampiro con el manto del clérigo". Las apostillas, el estilo ampuloso aplicado a lo trivial, los meandros narrativos, las preocupaciones eruditas de Bastida-Merlín, el referirse a él por su nombre en la Tabla... Todos son recursos humorísticos.

Finalmente, y por no alargarnos demasiado, nos referiremos a otro episodio que pone de relieve la gracia narrativa frente a la antipatía goda: Las tórtolas tristes y sus aptitudes para el mote y la tomadura de pelo en general (p. 252): "Clotilde, la Caña Pensante, vaya usted a saber por qué, por el capricho de algún nativo sin cabeza para motes oportunos. Porque hay que ver la gracia que tienen los nativos para los motes: Picha-de-oro al padre de siete hijas preciosas; El Glorioso movimiento a una cachonda grandota que es una gloria mirar como camina, que aquello parece la armonía sideral; la Chinquilina, como su nombre indica, a una tía guarra, y Chongo-güevo-caldereta, que no se sabe lo que quiere decir, pero que no carece de intrínquilis verbal, a un mendigo muy famoso que no puede ser más que eso, Chongo-güevo-caldereta. El desacierto de los godos en este aspecto de la literatura es, en cambio, proverbial". Y cuando las tórtolas enseñan al godo incauto de turno sus lujosos muebles y luego le pegan el corte (p. 255): "Con lo cual el godo se va pensando que las tórtolas tristes son unas imbéciles, y ellas se quedan tan panchas porque, con la complicidad del pueblo, han aprovechado una nueva ocasión de mos-

trar su superioridad moral" -significativa la solidaridad castroforteña, por encima de clases sociales, frente al godo-.

La Saga-Fuga debe interpretarse en suma en clave de humor, ya repetidas veces hemos señalado su espíritu lúdico.

Escuela de Mandarines

También en esta obra hay que tener en cuenta el humor si queremos llegar a comprenderla correctamente: Lo mismo que en el Quijote -a cuya relación con esta obra se ha aludido repetidas veces- los títulos de los capítulos son ya humorísticos, aunque de un modo más sutil: "Sustancias obtusas", "Cien quintales de Ortodoxia", "Complacencias y parabienes", "Recolección de membrillos", "Opinión de marmitones", "Inflación de virtudes", etc. Los nombres y apodos de los personajes son asimismo humorísticos: El Cara Pocha, La Vejez, el Barberillo Autodidacto, Afrenta de Rezongones, el Tapicero Reflexivo, Donato el Alabancioso... En general, cada vez que se trata de ponerle nombre a algo, esto se hace de forma más o menos humorística, desde Feliz Gobernación -nombre del país donde se desarrolla la acción y que es, por supuesto, irónico, hasta los títulos de las obras que forman la imaginaria cultura de Feliz Gobernación.

Lo mismo sucede con las instituciones y cargos públicos, que tienen además un tono paródico: becarios, enmucetados, mandarines, así como las asociaciones y sectas: "Consortio de Castos para el Mejor Gobierno del

Mundo" (p. 61), "Preceptistas Asociados para la Salvación de los Justos" (p. 11), etc.

Procedimientos muy característicos de Espinosa son la hipérbole y la acumulación, que casi siempre se usan con intención humorística, en unión de la perífrasis, empleada sobre todo para nombrar a los personajes.

Hay en la obra un capítulo que es todo él una digresión sobre la hipérbole (capítulo 34): "Quinientos encomios". Empieza imitando a Quevedo, lo que no es casual, sino un claro homenaje (p. 358): "Hablaban con la boca tan llena que sospeché nigromancia caber allí la palabra". Luego, en los dos primeros elogios de Roxano, la hipérbole es cuantitativa -por otra parte habitual en el libro entero-, pero aquí hay una exégesis de los propios personajes sobre la hipérbole (p. 362): "-¿Por ventura ignoras que los Ditirámicos y los Relatores son tradicionales adversarios? ¿Tan aislado vives que desconoces sus diferencias? Los primeros precocizan una retórica de incensadas sin noticias, y los segundos, de noticias hinchadas. Se trata de la única discrepancia y disparidad que admitimos en la Feliz Gobernación. ¿Entiendes, buen hombre? -Sí que entiendo. ¿Y con quién estás en esa desavenencia? -Mi gusto se inclina hacia los Relatores, porque disfruto con las inmensas cifras. ¿Te acuerdas?.

Trece mil millones de noticias, ochenta mil semanas (...) ciento ochenta mil cántaros aromáticos. -¡Ciento cincuenta mil! -rectifiqué (...) -Antes dijo ciento cincuenta mil. Pero ¿a qué discutir fábulas? A lo mejor no llegaron a diez". El Eremita pone en evidencia la false-

dad del procedimiento.

En general, el panegírico y la alabanza exagerada son otro leit-motiv humorístico de la obra. Así Donato el Alabancioso fue el "Incensador del Dictador Filadelfo. Compuso trescientos mil elogios del autócrata y gozó de tres mil cargos y beneficios (...) Escribió doce millones de rollos en encomio del Déspota, después subastados como papel viejo" (p. 29).

Se utilizan mucho las enumeraciones larguísimas, las cantidades enormes y las palabras pertenecientes al campo semántico de lo grande y abundante.

Hay distintos tipos de enumeración. Suele resaltar-se tipográficamente a modo de letanía, como en la "Propuesta de Sonsabio" (capítulo 11): "1.- Artilugio para clasificar | liberales | librepensadores, | libresistemáticos, | autodidactos, | antipropietarios, | antiprebendados, | universalistas, | antiapologistas, | silenciosos, | intelectuales, | pensarosos, | antiplumicargos, | antiaquiescentes, | antianuentes, | rezongones, | chismosos, | detractores, | descontentos, | excarcelantes, | cientifistas, | ingeniosos, lógicos, | geómetras, | matemáticos, | generosos donantes, | mendigos filósofos, | nudistas, | escritores no enmucetados, | filósofos no asalariados | intuitivos, | preguntones, | razonadores, | sincretistas, | subjetivos, | risueños ocurrentes | y otros enemigos de la Feliz Gobernación". Siempre hay una relación semántica entre sus miembros. Ésta, que es un ejemplo bastante típico, organiza las palabras según sus relaciones formales y semánticas: las primeras palabras empiezan por libre, luego por anti, etc. Muchas veces, el efecto humorístico de la

enumeración consiste en que ésta establece una relación semántica entre palabras que normalmente no la tienen. Así, bajo el epígrafe de enemigos de Feliz Gobernación tenemos términos tan dispares como silenciosos y risueños ocurrentes. Otras veces, la enumeración tiene una relación formalmente más estrecha (p. 332): "... atrayendo hacia el clan los tontos y malvados, que en estos momentos pasamos de 500.000, todos ampliamente | reflexionados, | solapados, | eminenciados, | enmucetados, | escriturados, | editados, | eminenciados, | mundanizados, | sacralizados, | sonrisados, | confortados, | asegurados, | futurizados | y estipendiados". Como vemos aquí hay también contraposición (mundanizados-sacralizados).

En ocasiones la relación formal se corresponde con la semántica (p. 525): "A la buena hora: | los golille-ros, jaboneros, | botoneros, coleteros, | cofreros, freneros, | lamperos, talabarteros, | toneleros, lato-neros, | pellejeros, cabestreros, | esparteros, tijane-ros, etc.". Un ejemplo de particular virtuosismo lo tenemos en el capítulo 23: "Mosencio comenzó a decir: -Tarta, tartaja, tartajoso, | tartaloco, tartatonto, tartamemo, | tartabizco, tartatuerto, tartacojo | tartapálido, tartafrívolo, tartabárbaro, | tartatrascendente, tartatieso, tartavano, | tartavacuo, tartahue-co, tartafatuo | Tartapillo, tartabribón, tartamudo..." (p. 244). Recuerda un poco a Quevedo, como en otras ocasiones, y el procedimiento es en el fondo algo infantil. La relación semántica entre las palabras de cada verso es más o menos evidente o sutil: desde bizco, cojo, tuerto, hasta ditirámico, mentor, lego -que

son cargos de Feliz Gobernación- o condecorado, satisfecho, amén, donde la relación es de causa-efecto, y amén tiene el doble sentido de lo que dice el que está de acuerdo y de ser el cierre de una oración. El inventarse palabras compuestas podría relacionarse con Joyce, pero en realidad se arraiga en una tradición mucho más clásica y castiza -recordemos los patibueyes y cornicantanos de Quevedo-. La influencia de Joyce se ve cuando la palabra es una frase, lo que queda más forzado en español que en inglés.

Otro tipo característico de numeración es la de los componentes de los diversos banquetes que salen en la obra (p. 354): "Bebidas: | tres mil barricas de vino rojo, | otras tantas de blanco | y novecientas de rosado; | cinco mil galones de espumosos, | dos mil pellejos de otros zumos | y nueve mil de ligera aguamiel. | Carnes: | sesenta mil lechoncillos dorados (...). Treinta días estuvieron comiendo y luego que se fueron, dejaron sobras para engordar a todos los flacos del Imperio. Quince meses tardamos los marmitones en devorarlas, que tal fue nuestro jornal". Enumeración e hipérbole están aquí estrechamente unidas. El hecho de que se hagan en verso resalta su aspecto humorístico al revestirlas de una solemnidad inadecuada.

Hay enumeraciones insultantes, y en ellas se desliza un gran porcentaje de lenguaje escatológico -muy característico de Espinosa (p. 155): "-¡Tontucios, diarreicos, insanos, | orates, tartamudos, insensatos, | delirantes, beocios, nefríticos, | becados, lelos,

carantoñeros, | disparatados, babancas, ineptos, | cobistas, locos, incapaces, | guillados, picoteros, chinchosos, | tochos, inmoderados, memos, | vesánicos, anormales, lunáticos, | verdosos, vomitosos, idos, | pagados, mantenidos y sopados!". Mezcla auténticos insultos con palabras que suenan a eso, como beocios, nefríticos, etc. Es digna de comentar la palabra sopados, que sólo adquiere un significado en el contexto de la obra, ya que sopados son los que comen la sopa boba, que es una institución en Feliz Gobernación -otro típico procedimiento humorístico: hacer realidad el lenguaje figurado-. (Por cierto que sopón por estudiante se documenta en Valle-Inclán).

Las hay también de alabanzas, cargos, hechos, etc. Una de las más graciosas es la que se hace sobre las muchachas (p. 270), llamándolas elogiosamente "calentonas, vulvas locas y fanáticos claustros".

Hay chistes y juegos de palabras como los de la Bicinia o el proverbial lugar donde los nudistas esconden las joyas. Al describir a los personajes, se utiliza a modo de retrato humorístico -tan abundante en el barroco- (p. 172): "Al poco alcanzamos el collado, donde hallamos a un viejo mal vestido y peor rapado, único propietario de la nariz más larga, aguda y húmeda que jamás vi"; (p. 367) "... mas al momento advertimos un pequeño púlpito ocupado por una figura enmucetada de rojo, embirretada de negro, empuñetada de encaje, enguantada de blando y togada de verde, que no se movía ni hacía ademán, por lo cual parecía imaginada para estética y misterio de la estancia. Nos acercamos len-

tamente, y ya que estuvimos a tres varas alzamos la mirada. Mas como las tinieblas fueran grandes y muchos los ropajes y revestimientos, nada observamos fuera gorros y sayos, amén de un pescuezo".

Otro procedimiento habitual es el cambio brusco en el nivel del lenguaje (p. 514): "En cuanto lo columbré, sentencié: "¡La madre que me parió!, si en el infierno hay Teólogos, hay justicia"; (p. 523) "¡Inocentes madres!, los señoritos acabarán por zurrarse".

Encontramos ejemplos de humor de situación en la herejía de los becarios, la diosa mensurada, la inflación de virtudes y otros.

El Tirano de Taormina

De todas las obras del grupo es ésta la menos humorística. El humor de situación no existe, y el principal recurso son las puyas y alusiones que se lanzan mutuamente Schiavón y Arnaldo, así como la alteración de citas y frases hechas -ya comentada-.

A veces, el elemento irónico y humorístico es más claro (p. 28): "No se sabe cómo, pero Schiavón, con toda seguridad, llegó a la adolescencia. El proceso fue lento y puede apreciarse en las inscripciones de los olivos. Desde un "viva yo" hasta... "-Protesto". ¿Qué ocurre ahora, Schiavón? -Una cosa es que te inventes mi vida impunemente... y otra bien distinta es que me conviertas en un cateto". (p. 101) "Es mantecoso, fofo, y tiene cara de yogurt", al referirse a la erupción del Etna se dice: "fue interpretado por el suce-

sor de Pedro como un regüeldo de aquella tierra" -parodia del Polifemo de Góngora⁹.

La broma se torna en ocasiones eminentemente culturalista: (p.110): "el insano ocio era un sintagma con epíteto puritano" (p. 111) "-Déjame seguir el hilo de mi razonamiento. -Sí, Teseo".

También los nombres de algunos personajes tienen intención humorística: Sixto VI -se juega además con el parecido fonético- Croissant de Petritxol, Gaspar de Linguaglossa, Buffardo, las hermanas Caltasinetta... La rivalidad entre el papa y el tirano tiene siempre un matiz humorístico; (p. 104) "¡Tanto tiempo!... -exclamó Sixto VI con una nostalgia entreverada de misterio y satisfacción. -El tiempo es mío -le contestó Schiavón convencido de que más vale ofender que defender".

Hay una muletilla que Arnaldo repite para meterse con Schiavón: "Esto huele a jazmines". Los extranjerismos tienen a veces un efecto humorístico: (p. 94) "Las relaciones se fueron tornando profesionales, por no decir comerciales..., sub especie aeternitatis".

En la conversación del niño Gaspar con el tirano, el lenguaje infantil está reproducido al estilo de Cella (p. 99): "-Y ¿cómo te llamas? -Gaspar, para servir a Dios y a usted".

Por último debemos recordar la importancia de la parodia y otros recursos que se estudian en distintos

9. "De aquel pues, formidable de la tierra / bostezo", Góngora, L., Fábula de Polifemo y Galatea.

apartados y tienen relación con el humor.

B. NUEVAS TÉCNICAS Y OTROS RECURSOS

En lo que respecta a las nuevas técnicas, muchas de ellas ya han sido comentadas al hablar de tiempo, espacio y estructura, y ya hemos visto cómo estaban al servicio del culturalismo para producir contraste de planos, desrealización, etc. Además, en estas novelas no hay intentos serios -sí paródicos- de romper con el lenguaje o de asombrar excesivamente al lector -como Goytisolo o Benet, por ejemplo-.

De otro lado, las nuevas técnicas no lo son tanto en muchas ocasiones, sino que tienen una raigambre clásica y por tanto también un matiz culturalista.

Las Historias Naturales

Dice Díaz-Plaja¹⁰, refiriéndose al estilo de Perucho en esta obra: "Al ingrediente realista y a su complementario factor de fabulación inventora, añade Perucho un poder de observación en el que la naturaleza es registrada siempre con un toque emotivo, un pequeño trémolo de intención poética. El novelista refleja en el campo el palpitar del silencio, el movimiento del aire, la planta aromática, los pueblos serranos y blancos. Es una contemplación dolosa y enternecida del paisaje nutricio y entrañable. Por entre estos paisajes pasan las criaturas de la ficción, descritas con un estupendo estilo de época, sazonado con textos contem-

10. Díaz-Plaja, G., op. cit., pp. 212-215.

poráneos y con invenciones retóricas del anteayer del estupendo suceso. Una mirada blanda e irónica descubre el pliegue de la distancia, la sensación de cromo pintoresco y dulzón. Unas veces "el silencio era denso, angustioso" (p. 143); otras "se oyó un silencio mineral" (p. 219). Orea el viento y sopla la tramontana; se oyen sonos de cornetín y de tambor; o trepidar de caballos".

En efecto, el tono lírico en la prosa de Perucho tiene siempre un matiz irónico y paródico. Así ocurre, por ejemplo, con el canto del "Áurea picuda", que subraya los momentos clave de la novela.

El camino del misterio y el terror se va preparando gradualmente con una serie de alusiones (a "la sombra" sobre todo, que en cierto modo se contrapone al "aurea picuda") y episodios (el toro diabólico, la cabra siniestra), que culminarán con la aparición del Dip. El misterio suele mezclarse también con lo lírico (p. 32): "L'ombra, més enllà, en un punt indeterminat, féu un esforç i es densificà ràpidament, concretant-se i empetitint-se. Hi hagué com una visió desenfocada, borrosa. Uns moments se sentí una estranya vibració encantada, malèfica, obsessiva, que feia voltes entorn de quelcom invisible, per a donar pas, lentament, a una boirina tènuement il·luminada. Continuà així alguns segons i desaparegué. Una mica més tard, en un vol inexplicablement ràpid i segur, una rata-pinyada, o qui sap si una "avutarda gèminis", es disparava cegament a la immensitat de la nit".

También hay que señalar la **sensualidad** que impregna

su lenguaje: no sólo la vista y el oído, sino el olfato (recuérdese la digresión sobre el perfume), el gusto (innumerables son las alusiones gastronómicas) y el tacto ("la planta carnívora se dejaba acariciar dulcemente por la brisa y el atractivo melódico") (p. 20) son protagonistas en la prosa del mediterráneo escritor. El olfato, por ejemplo, que suele ser el sentido más olvidado, es un leit-motiv en Las Historias Naturales. En el corto espacio de un capítulo encontramos: "Una gran risotada del Diablo, con exhalaciones de azufre..." (p. 18), "el aire era fresco y perfumado", "De tanto en tanto, cogían un guisante de olor y aspiraban su fragancia" (p. 21), "les sorprendió un intenso olor a azufre" (p. 21) (Obsérvese que es frecuente la mezcla de varias sensaciones).

Sonidos y olores se utilizan también para identificar o anunciar las intervenciones de las fuerzas antagónicas: bien/mal, aérea picuda/sombra.

En conjunto, Perucho resulta el menos barroco del grupo y tal vez lo más novedoso y característico de su obra sean las abundantes interpolaciones de textos ajenos.

Un hombre que se parecía a Orestes

José Domingo ¹¹ subraya algunas características del estilo de Cunqueiro: elementos de la antigüedad, sensualidad de la prosa, tendencia arcaizante que no llega a lastrar la narración, sano erotismo y acendrado

11. Domingo, J., "Actualidad de Alvaro Cunqueiro", Insula, nº 269 (Abril, 1969), p. 5.

humor. Pacho Marinero¹² señala perífrasis y paráfrasis como principales recursos de Cunqueiro. Martínez Torrón¹³ dice que prefiere sugerir mediante breves destellos a las largas descripciones y tiene una manera peculiar de unir metáforas líricas en forma ilógica. Refiriéndose a la historia del pianista dice: "El autor ha dejado al personaje que cuente su historia usando los recursos poéticos de asociación ilógica de metáforas para luego, de seguido, cambiar el tono del lenguaje a base de ironías". A los que nosotros añadiríamos, haciendo realidad la metáfora, lo mismo que ocurre en el episodio de la espada de don León.

Los galleguismos son muy característicos del lenguaje de Cunqueiro -hay incluso una tesis doctoral sobre ellos¹⁴. (p. 10): "Según las pinturas de la Basílica, traían un letrero con su nombre en la perrera".

En general, el lenguaje de Cunqueiro es una estilización distanciadora en la que se mezclan el tono lírico, el arcaísmo, el lenguaje popular, los cultismos y la ironía. En su recreación literaria del lenguaje popular gallego nos recuerda a Valle-Inclán.

La Saga-Fuga de J.B.

Josep Sarret¹⁵ dice de la técnica de Torrente: "... la doble condición dual que la caracteriza entre

12. Marinero, P., op. cit.

13. Martínez Torrón, op. cit., p. 116.

14. Blanco Rodríguez, L., Contribución al léxico de la obra en castellano de Alvaro Cunqueiro, U. de Santiago de Compostela, Marzo, 1984.

15. Sarret, J., "Gonzalo Torrente Ballester: la imaginación automática", Quimera, nº 5 (Marzo, 1981).

el barroquismo y la sencillez, entre el realismo y la fantasía. Esta dualidad está seguramente relacionada con la doble tradición, a la vez geográfica y mítica, de que se reclama Torrente Ballester: la mediterránea, por un lado, y la céltica por otro"; por su parte, Alicia Giménez¹⁶ destaca el carácter poético de la narrativa de Torrente.

Desde luego, el estilo de Torrente es bastante barroco, como se prueba en momentos como el descubrimiento de don Acisclo de su carácter de último eslabón de lo que Bendaña califica como cadena de leyendas: mantiene un diálogo consigo mismo -cosa que también hace Bastida varias veces- en el cual encontramos el añadido periódico de tres palabras que riman con la última de una proposición: (p. 392) "-Entonces, Acisclo, estamos perdiendo el tiempo. La discusión hay que encaminarla hacia otras metas. Tetas, cuartetas, puñetas". Otro ejemplo muy barroco es la conversación entre Bastida y Clotilde: alterna la descripción del cuadro (que acaba convirtiéndose en auténtica batalla) con el diálogo sobre J.B. que termina en una maraña sintáctica solucionada con un comentario de Góngora (p. 285).

Hay abundancia de recursos tipográficos: cuadros, llaves, etc. No se utiliza el punto y aparte, lo que da una especial densidad a la narración.

Escuela de Mandarines

Prácticamente todos los comentaristas insisten en

16. Giménez, A., op. cit.

la manipulación del lenguaje como recurso clave de esta novela: Rodríguez de la Mota¹⁷: "Producto de 18 años de detenida elaboración, Escuela de Mandarines sustenta su identidad en un elemento narrativo primordial: el lenguaje. La lectura de tal lenguaje configura un tiempo y un espacio peculiar que dotan de total autonomía al texto. Exento de otras recurrencias que las generadas por su propia invención, el regusto antañón y clasicista del lenguaje nombra el avanzado estado de corrupción. De notable originalidad, aunque fundado en la voluntad de mimesis, la prosa de Espinosa ejerce por sí sola en el lector una especial sugestión. En este mismo ámbito se hallan los nombres propios y de Instituciones, cargados de ironía. En cuanto a las notas que acompañan a cada capítulo del relato, aparte su estricto valor explicativo, conceden a lo narrado mayor verosimilitud y distanciamiento objetivo". Y Cecilio Alonso¹⁸: "Con ser muy importante y digna de análisis detenido, la asimilación de materiales clásicos -de todos los clasicismos, orientales y occidentales, antiguos y modernos-, mucho más destacable es el tratamiento crítico, sistemático y artesanal del lenguaje en que aquellos materiales cobran cuerpo. Ajeño a cualquier veleidad formalista, apartado -por otra parte- de automatismos lingüísticos, sin concesión alguna al fluyente psicologismo narrativo, el autor valora el vocablo con frialdad de artífice, inventándolo, o introduce modificaciones en los esquemas sintácticos más usuales, de cuya reiteración irá surgiendo ante el lector una nueva norma interna que confiere sentido

17. Rodríguez de la Mota, op. cit.

18. Alonso, C., op. cit.

a lo que -fuera del contexto- podría parecer arbitrario. Alteraciones del ritmo usual de la frase, elipsis abundantes de artículos y determinantes, invención de calificaciones y morfemas con ayuda de dialectalismos, analogías y sinonimias al servicio del juego irónico, etc., etc. determinan una voluntad lingüística que, en busca de su autonomía artística (originalidad), remodela palabras y frases independizándolas de un sistema fijo de referencias, lineal y verosímil. Escuela de Mandarines interesa precisamente en tanto que realidad lingüística creada -poética-".

Ambos críticos están, pues, de acuerdo con nuestros planteamientos. Dentro del protagonismo del lenguaje hay que destacar un procedimiento que es cambiar de significado a una palabra normal, ya sea para designar un cargo o institución de Feliz Gobernación (becarios, mandarines, etc.) o un concepto filosófico. Esto último nos remite a Belarmino y Apolonio, de Pérez de Ayala¹⁹, en la que se hace lo mismo, sólo que con aire de locura y parodia (p. 129): "-El fanatismo es reincidente -declaró sentencioso Belarmino. -¿Cómo reincidente? -preguntó el padre Alesón. -Vamos, que abunda... y daña; que se lo encuentra uno a cada paso. -Ya; ha querido decir frecuente... -No, señor; he querido decir y he dicho, frecuente, y abundante, y dañoso, y que se choca con él; en antonomasia, reincidente". La clave para ambos escritores está en lo que se dice cuando el Estudiantón pretende demostrar la cohe-

19. Pérez de Ayala, R., Belarmino y Apolonio, Madrid, Cátedra, 1982, p. 129.

rencia del lenguaje belarminiano (p. 262); "... Por ejemplo: en la conferencia de hoy, la frase "está el que come ante el diccionario, en el tole tole, hasta el tas tas tas", significa: está el hombre ante el universo, mientras vive, hasta que muere". Esta es la versión literal. -Bueno; pues esa frase es una perogrullada y no merece la pena perder el tiempo en estudiar el idioma del zapatero, para, en definitiva, venir a averiguar eso. ¿De manera que el diccionario es el universo? ¿Y que necesidad hay de mudarle el nombre? -Perfectamente. Ése es un reparo que cabe oponerle a los más grandes filósofos (...) Usted cree saber al dedillo lo que significan las palabras intuición, idea, espíritu, voluntad, extensión... ¿No es verdad? (...) -Pues bien; cada una de esas palabras tiene en los diferentes filósofos un significado distinto y tal vez opuesto, y todo porque estos filósofos querían lo mismo que usted, satisfacer las necesidades de su pensamiento". En el fondo, los filósofos tienen razón en el sentido de que es preciso pensar sobre los términos que utilizamos, pues a fuerza de usarlos mecánicamente desvirtuamos su significado. Pero también muchas veces los filósofos tienden a complicar lo sencillo y esto es lo que se caricaturiza en ambas obras. Pero se diferencian en que Belarmino es una inteligencia natural y su incultura le hace incurrir en una serie de cómicos equívocos, mientras que en Escuela se caricaturizan a la perfección los métodos eruditos y filosóficos. Pondremos algunos ejemplos sacados de las tantas veces citadas notas (p. 78): "Continuidad: El vocablo posee dos acepciones. Una connota el estado en que el hombre se siente confundido con la concordia, o sea,

con la Creación; otra equivale a Cielo, existencia de los dioses o situación de éxtasis. "Más allá de la Tierra todo debe ser de una absoluta continuidad, sólo este mundo resulta discreto y desigual", (p.85) "El Hecho: sinónimo oficial de la Feliz Gobernación. La palabra Hecho quería significar "comparecencia dada de una vez para siempre, no referible a ninguna anterioridad, no cambiabile ni reformable".

También es digna de comentar la peculiar utilización del lenguaje escatológico y repulsivo (p. 406) "¿No intuyes la gusanera de los colaboracionistas sobre la flamante doctrina? ¿No ves la inquieta diligencia del cuajarón, el ir y venir, entrar y salir, la impavidez de algunos, la laboriosidad de otros y el roce de todos con todos en ese caliente bullicio de la pudrición y la glotonería sobre el pastel de la palabra? ¿No imaginas al becario en el febril menester de amasar con tus vocablos su hogaza de comilón? Mira cómo nos reverencia y ensalza, mientras transporta su bola alimenticia a recaudo de envidiosos". Resalta lo barroco del lenguaje de Espinosa, cómo se deja arrastrar por el sonido de las palabras a torrentes de frases bien sonantes.

El Tirano de Taormina

El estilo de Raúl Ruiz es también barroco y se deja halagar por el sonido de las palabras, pero el resultado adolece a veces de ligera torpeza y pedantería, cosa que no le ocurre a Espinosa. El uso inmoderado de los puntos suspensivos no resulta tampoco demasiado

afortunado.

En conjunto, todos los escritores del grupo pueden calificarse de barrocos en su estilo, pues incluso Peruchó, que es el del lenguaje más sencillo, interpola numerosos textos, lo que le acerca al barroquismo de los demás.

VIII

**EL PAPEL DEL MITO
EN LA NOVELA CULTURALISTA**

VIII. EL PAPEL DEL MITO EN LA NOVELA CULTURALISTA

Hemos hablado mucho de conciencia mítica, de mitología y de mito, y en realidad, estamos manejando términos altamente peligrosos. No vamos por supuesto ahora a entrar en polémicas sobre el significado de la palabra "mito". Los antropólogos, sobre todo, se han ocupado ampliamente de esto. Nosotros hemos usado estas palabras en su sentido más vulgar y comúnmente aceptado, lo que parece suficientemente claro: mito es aquello que se eleva por encima de lo normal, que no está al alcance de la mayoría de la gente, pero que habla a sus deseos y temores más arraigados. Así, podemos considerar mitos la eterna juventud, Venus y Marilyn Monroe, pues los tres hablan a un apartado muy parecido de nuestro subconsciente.

Sin embargo, parece necesario aclarar un poco los límites y contactos entre el concepto antropológico del mito y el literario: C.S. Lewis en An experiment in criticism¹ distingue aquellas historias que son versiones de un mito y aquellas que tienen "a mythical quality". Da una serie de condiciones para que una narración sea "mito" o tenga cualidades "míticas".

1) Debe ser extra-literary (consciencia de que se trata de una de las muchas versiones existentes en potencia, sobre una realidad o verdad común perteneciente a una tradición extraliteraria).

1. Lewis, C.S., An experiment in criticism, Cambridge University, 1961, pp. 41 y ss.

2) La historia relatada no debe atraer al lector por sus cualidades de suspense o sorpresa.

3) El lector no llega a identificarse totalmente con el personaje mítico.

4) El mito es fantástico. Se refiere a acciones imposibles o preternaturales.

5) Una experiencia de sorpresa grave que inspira temor.

El efecto final del mito sobre el lector no puede nunca ser cómico.

Esto nos plantea el problema de la desmitificación, que luego intentaremos aclarar.

Por su parte, Marcelino C. Peñuelas en Mito, literatura y realidad² enumera una serie de características del mito:

-Surge espontáneamente.

-Aparece siempre como elemento intrínseco de la cultura. Vive y se desarrolla como fenómeno colectivo. No puede haber mitos privados.

-Se desarrolla en el inconsciente y está más cerca de la imaginación que de la razón.

-Hay que aprehenderlo directamente, sin intentar comprenderlo racionalmente.

-Tiene relación directa con el lenguaje.

2. Peñuelas, M.C., Mito, literatura y realidad, Madrid, Gredos, 1965.

-No es lo mismo un mito vivo que la narración de éste.

(Como podemos ver, estas características son aplicables al concepto de mito en el terreno antropológico. En una acepción más amplia de la palabra, sí pueden existir mitos privados, o al menos una aplicación privada del concepto de mito. Lo que ocurre es que este tipo de mito no interesa al antropólogo ni al sociólogo, pero no cabe duda de que existe.)

Según Peñuelas, sin una adecuada y bien organizada mitología no hay posibilidad de eficiente y constructiva acción social. El mito es una parte esencial de la dimensión humana de la realidad. Contribuye a crearla en cierta forma e impulsa a la acción.

Es necesario porque la razón es sólo la punta de iceberg de la mente humana. El lenguaje y el mito son inseparables. Nacen unidos y nunca se pierde del todo la relación, ya que el pensamiento primitivo es más mítico que racional.

El fenómeno literario está íntimamente relacionado con el mítico. El contacto mutuo se establece en diferentes niveles. De ellos, el más superficial es el uso en obras literarias de alusiones y referencias mitológicas o el tratamiento interpretativo de los mitos. Aquí el contacto es exterior, tangencial, la mitología es ilustrativa.

La relación se estrecha más al considerar las primeras manifestaciones del fenómeno literario. La poe-

sía épica tiene sus raíces hundidas en la mitología. Lo mismo ocurre con el drama, que en su origen surge del ritual mítico-religioso. Pero incluso aquí, la mitología aparece como un elemento previo.

Pero hay otra zona más profunda de contacto entre lo literario y lo mítico. Esta zona se pierde en las profundidades abismales del proceso de la "creación" literaria. La literatura es una especie de objetivación artística del mito. En esto quizá consista la universalidad de las grandes obras de la literatura y el arte. Son productos individuales, y al mismo tiempo algo más: al arrancar de las profundidades de lo humano personal tocan esencias de lo humano colectivo, universal y permanente; allá donde vive lo mítico perdido en las capas más profundas de la personalidad y la cultura.

La auténtica literatura surge siempre de las corrientes nocturnas, subterráneas o subconscientes del espíritu humano. Y el artificio, la filigrana, el ingenio, tienen que venir después. Por sí solos, estos factores nunca producirán obras de arte.

Si el mito es un elemento esencial de la dimensión humana de la realidad, si está en la raíz misma de la creación de tal realidad, lo podremos considerar como "metáfora vital". En este sentido, su contacto con la literatura se estrecha, porque el realismo literario tiene que ser forzosamente metafórico, ya que la metáfora está en la raíz de toda expresión artística. Así, la metáfora aparece más como un acercamiento, o intento de acercamiento a la realidad que como un alejamien-

to de ella.

Todas estas teorías tienen bastante relación con los temas que nos ocupan: De un lado, la relación lenguaje-realidad, mito-realidad, metáfora-realidad, aparece como una trinidad inseparable. Esto nos lleva al aspecto del lenguaje como creador de la realidad, que aparece en muchas de estas obras, como hemos comentado; y de otro, a la relación entre el mito literario y la realidad.

Ya hemos visto el carácter híbrido de este último. Si bien no tiene el alcance social del antropológico, ya que evidentemente no incita a la acción, tiene sin embargo, o puede tener, la capacidad de arraigarse en el inconsciente, y por tanto, ser intuido más que razonado, y participe de la colectividad aunque sea creación de un individuo.

Ahora bien, Peñuelas señala varios niveles en la relación mito-literatura. Trataremos de ver en cuál de ellos se encuentran los mitos de nuestras novelas. Pero intentaremos ir aún más allá, y analizar también el porqué, aquí y ahora, la literatura muestra esa necesidad de crear mitos de una manera clara y palpable, casi diríamos descarada, así como de cuestionarse estos mismos mitos. Pues Peñuelas no señala la posibilidad de tomar el concepto de mito, y su necesidad, como tema de la literatura. Así, en su tercer nivel, que hunde sus raíces en el subconsciente, entrarían personajes como Hamlet y Don Quijote, pero entre ellos hay una diferencia fundamental: Hamlet encarna la duda, el miedo a actuar, algo que todos sentimos y por eso

se convierte en mito; pero don Quijote se hace a sí mismo mito interpretando, vistiéndose el modelo de un mito ya preexistente, el del Caballero Andante. Según eso ¿pertenece al segundo nivel? No, porque el mito de don Quijote arraiga en la colectividad más que el del Caballero que él imitaba.

Tal vez la explicación de que Peñuelas no contemple esto sea que desde el punto de vista del antropólogo, las dos cosas son lo mismo: si don Quijote ha arraigado como mito no es porque imite a otro, sino porque sus características de inadaptado, de hombre que se enfrenta a la realidad con el sueño y la imaginación inciden precisamente en la raíz más profunda del mito, pues la lucha con la realidad es tal vez la mejor forma de comprenderla. Por lo tanto, esa diferencia interesará al estudioso de la literatura, pero no al antropólogo. Aunque este indicio resulta sociológicamente revelador, pues la novela de este tipo reflejan una sociedad consciente de su necesidad de mitos, que ve que se está quedando sin directrices, sin motivaciones para la acción, y en última instancia, para la vida, y se ve obligada a buscarlas, bien intentando revivir viejos mitos -como don Quijote- o bien inventando otros nuevos. Desde este ángulo hay relación con la antropología, pues Mary C. Douglas³ hace notar que la falta de mitos es característica de sociedades de vínculos relajados. Siendo así, este tipo de novela que podíamos denominar de "mito autoconsciente" sería característica de sociedades en crisis -aunque también

3. Douglas, M.C., Símbolos naturales, Madrid, Alianza Universidad, 1978.

podría uno preguntarse qué sociedad no lo está-.

Juan Villegas, en Estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX⁴, ordena los mitemas en tres etapas en cuanto a la peripecia del héroe: 1ª, mitema del "llamado", o sea el impulso interno y externo que siente el héroe para abandonar su medio y acudir al escenario en que tendrá lugar su período episódico. 2ª, experiencias que han de llevarle hasta la 3ª fase, el retorno a su primer estadio, o bien la decisión de permanecer en el lugar hallado. Suele haber un viaje accidentado entre la primera y la segunda etapa.

Considerando así las cosas, la problemática que debemos abordar es múltiple: mitificación-desmitificación, el papel del mito en el universo particular de cada novela, hasta qué punto este mito es válido fuera del contexto literario -es decir, si hunde o no sus raíces en el inconsciente, etc.-, el papel que la novela representa dentro de la sociedad en la que fue concebida, y si el héroe sigue las etapas características del mito.

Las Historias Naturales

La carga mítica se reparte en dos ejes: vampiro-Montpalau. Estudiaremos primero al monstruo: Los personajes se ven obligados a admitir la realidad de la leyenda: el vampiro existe, resultando de este modo mito para los actantes, igual que para el lector, sólo que para aquéllos el mito -la leyenda- se hace realidad,

4. Villegas, J., Estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX, Barcelona, Planeta, 1978.

y para éstos no. El vampiro se convierte en antihéroe romántico en razón precisamente de su carácter mítico, que le aleja de los demás y le deja solo, fuera del tiempo, de la vida y de la muerte. Como se demuestra en la carta que le escribe a Antonio de Montpalau, el vampiro es consciente de todo esto y desea terminar con ello: entrar en la muerte y recuperar así su carácter de ser humano normal. Los otros personajes aceptan la existencia del vampiro, pues a pesar de su actitud positivista, ésta no está reñida con su concepción judeo-cristiana, y por tanto maniquea, del mundo. En este sentido, creo que es evidente la no identificación del lector con los personajes (no ya con el vampiro, por supuesto). Montpalau y compañía están fuera de nosotros en el tiempo y en el plano de lo real en el que se mueven -ellos en lo real-ficticio, nosotros en lo real-real-.

El mito del vampiro se arraiga en una larga tradición folclórica que no es preciso examinar aquí. Baste con recordar que es anterior al cristianismo y éste simplemente lo adapta a su propia idiosincrasia. Aunque en el libro hay elementos cómicos y paródicos, creo que pueden aplicarse más bien al género y a la ciencia que al mito en sí, que está tratado todo lo seriamente que permite el tono del libro. Todo esto nos llevaría al papel que cumple el mito de cara al lector y a la sociedad. Para ello tendremos que partir de la base de que Las Historias es una recreación culturalista de la novela de terror típica del romanticismo. Sabemos que mitos como el del vampiro atraían a los románticos: marginado, solo, satánico, rebelde,

siniestro, el vampiro llena todos los requisitos de la ideología romántica. ¿Pueden tener vigencia estos valores en nuestra sociedad? ¿No está el vampiro en su dimensión romántica un poco "demodé"? Veamos. En primer lugar, las conclusiones sobre la posible soledad o tristeza del vampiro no aparecen en la novela romántica. En ella, el vampiro es un monstruo horrible, que hay que destruir antes que nos destruya. Es decir, el escritor romántico adapta el punto de vista de la sociedad, no del vampiro -recordemos a Polidori, Stoker o Le Fanu⁵-. Parece lo más probable que lo que llevase a los románticos a interesarse por el vampirismo fuese su atracción por lo macabro y lo folclórico. La coincidencia entre los posibles valores o problemas morales del vampirismo y el héroe romántico estaban posiblemente más bien a nivel del subconsciente. En cualquier caso, no cabe duda de que al romántico le gusta provocar, escandalizar, horrorizar; por eso su vampiro está visto desde fuera.

En el caso de Perucho, las circunstancias son otras. Aunque se sigan las directrices de la novela romántica de terror, aquí el vampiro está visto también desde dentro, lo que atenúa un tanto la esencia maniquea del mito. El dip, que debe ser el mal puro, siente sin embargo nostalgia del bien -en pura ortodoxia, le pasa lo mismo que al diablo cristiano-. La vida aburre cuando se alarga en demasía. Pero mostrado así, el vampiro se humaniza, y por tanto su mito se

5. Los tres escriben novelas vampíricas: El vampiro, Drácula y Carmilla, respectivamente.

degrada. Perucho se encarga por añadidura de poner en evidencia el carácter cultural del mito, así como su ligazón con un género literario ya "clásico", lo cual es importante, pues hay que tener en cuenta que la novela de terror ha sido "subcultura" durante mucho tiempo. En conclusión, el mito interesa por su vinculación a una corriente "contra-cultural" -que no hay que confundir con "acultural"-.

Ramón Buckley, en Raíces tradicionales de la novela española⁶, relaciona al Dip y su matador con San Jorge y el Dragón, señalando la coincidencia de los principales mitemas en ambas historias. Centrándose en Antonio, se refiere a su modelo histórico Antonio de Capmany i de Montpalau (1742-1813), caballero ilustrado y erudito, haciendo notar el desfase del protagonista, ilustrado que vive en el romanticismo, y se siente por tanto fuera de su época. Habría que puntualizar que esto es cierto en la medida de que la razón se muestra insuficiente para explicar el mundo -el Dip- y por tanto Antonio debe renunciar a sus esquemas para vencer, como dice Buckley, pero su actitud heroica y su no sentirse a gusto en el mundo son, me parece a mí, románticas.

Ramón Buckley identifica la "queste" de Montpalau con la lucha contra el irracionalismo romántico y contra la reacción carlista "fuerzas oscuras que bajan de las montañas" (p. 227). A mi entender, se le escapa el hecho de que Perucho ironiza igualmente sobre racionalismo

6. Buckley, R., Raíces tradicionales de la novela española, Barcelona, Península, 1982, pp. 225 y ss.

e irracionalismo, y la figura de Cabrera no está pintada precisamente de un modo peyorativo. Se ridiculiza la ideología carlista mucho más que a Cabrera, que contacta con el ideal romántico del heroico defensor de una causa perdida. En resumidas cuentas, Dip, Montpalau y Cabrera son figuras heroicas que responden a los mitemas referidos por Villegas, y en los tres hay ironía y comprensión a la vez. Ciertamente, el tiempo es el gran enemigo de la caballería andante, como afirma Buckley, pero no estamos de acuerdo con la conclusión final extraída por éste (p. 232): "Efectivamente la vida es así... de científica, de metódica, de razonable. Y para volver a ella hay que renunciar a los sueños y quimeras que impulsan a los caballeros andantes hacia sus empresas heroicas. Y ¡qué bien lo entendió el primer caballero de los tiempos modernos, el sin par don Quijote de la Mancha! Para volver al "hogaño", al tiempo de la historia, hay que renunciar al "antañño", es decir, al tiempo de la fábula y la locura". Don Quijote no es Antonio, pues éste es precisamente un anti-Quijote, no en su actitud caballeresca de enderezador de entuertos, sino en que va de la razón a la fantasía, mientras el hidalgo de la Mancha sigue la trayectoria contraria. Lo que Perucho nos dice en último término es que nada hay seguro, no se puede ser dogmático, ni del lado de la razón ni del lado de la imaginación, y lo que vale, es vivir la vida como se nos presenta, seguir la aventura hasta el final sin aferrarse a ninguna postura inmovilista y autosuficiente. No es la fantasía quien al final queda derrotada, sino la razón. Y la paradoja está precisamente en que para vencer al Dip -el mundo de lo oscuro, de lo irra-

cional- hay que empezar por aceptar su existencia -cosa que no hacían, que yo sepa, los ilustrados-.

Un hombre que se parecía a Orestes

En este caso se puede decir, en general, que todos los mitos relacionados con los personajes principales están en el nivel de autoconciencia, es decir, los propios personajes los consideran como mitos. En cuanto a otros aspectos más marginales que rozan con lo mítico -centauros, sirenas- parecen ser sentidos también como tales. Lo que es mítico solamente para los lectores es la desrealización espacio-temporal.

El papel del mito dentro de la novela será aquí el del elemento frustrador de los personajes: éstos se encuentran prisioneros de su mítico destino, que ya aguardándolo, ya soslayándolo, marcará el curso de sus vidas impidiendo que éstas se desarrollen normalmente.

La desrealización espacio-temporal sirve para hacer notar que nos movemos en un mundo mítico, que supera el tiempo y el espacio. Martínez Torrón⁷ dice que el mito se provincianiza y se viste de ambiente popular. Pero esto, creo yo, resalta precisamente la universalidad de los mitemas, adaptables a todas las épocas y lugares, aparte de que no nos consta que, por ejemplo, la Micenas del siglo V antes de Jesucristo no fuera provinciana a su vez.

7. Martínez Torrón, op. cit., p. 80.

Estos mitos son reelaboración de otros ya existentes, pero aquí se da en efecto un proceso de degradación. Los personajes, a fuerza de esperar un mítico destino que no se cumple, se abandonan y se resquebrajan. (Ya Jaime Delgado⁸ incide en que en el Orestes Cunqueiro "No se limita (...) a seguir el mito clásico ni a introducir variantes, sino que ha creado un nuevo mito, el de la espera".) Por la degradación de los viejos mitos se llega efectivamente a crear otros nuevos: la decadencia de la casa real se hace notar continuamente, como en la página 131, cuando al volver Egisto de su viaje encuentra la puerta del palacio abierta, y dentro una campesina con su cerda recién parida, que contrasta con los antiguos relieves de la lucha de Héctor y Aquiles. El rey reacciona con naturalidad, dándole permiso a la campesina para permanecer allí una semana y recomendándole simplemente que queme espliego al marcharse. Y en la página 113, donde se describe la progresiva pobreza de los reyes con detalles como éstos: "En este prado pacía la vaca frisona, muy lechera, única que quedaba de la ganadería real, y la leche y lo que daban las crías se repartía a medias entre el rey y los dos criados", o "De los días agamenónicos quedaron en el palacio dos armarios con camisas, que fueron arreglándose para Egisto y la sobra de falda sirvió para pañuelos de nariz, y en el guardarropa del rey se hallaron dos docenas de capas. Éstas las reclamó para sí doña Clitemnestra, y cada año gastaba una en hacerse un traje nuevo... Cuando la reina estrenaba

8. Delgado, J., "¿Nueva fabulación?", Estafeta Literaria, nº 423 (1-VII-1969).

traje, mandaba la noticia a la Gaceta, que la publicaran en primera página, en recuadro".

Cuando Orestes emprende su viaje vengador y anuncia su condición de tal al llegar a la posada (p. 148) el ventero le contesta prosaicamente: "¡Eso no te exime de' pronto pago!" y aclara luego que "muchos, en aquellos tiempos de confusión, pasaban diciendo que iban a grandes venganzas... y se iban sin pagar".

¿Cuál será entonces el papel del mito en el Orestes, de cara al lector, es decir, a la sociedad? Buckley⁹ afirma que en Cunqueiro el motivo central es el declinar del concepto mismo de la caballería andante. Él se refiere a la obra en general de este autor, y no estudia el Orestes, aunque en éste ya hemos visto que el tema aparece vinculado a Egisto en un episodio. La caballería andante es, pues, un mito más, que viene a reforzar la idea de que lo que a Cunqueiro en verdad le interesa es el mito como concepto abstracto.

Para Spires¹⁰, el Orestes nos presenta el choque entre unos ideales míticos y la sociedad prosaica del mundo moderno. Pero los personajes de la novela se niegan a reconocer este choque, y por eso pierden su propia identidad a manos de las figuras clásicas; sólo el lector implícito experimenta la necesidad de crear nuevos mitos para dar sentido a la existencia prosaica de la nueva realidad española y mundial.

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

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

Joaquín Marco¹¹, en Ejercicios literarios señala que algunos han dicho que es un desmitificador. Él cree todo lo contrario: fabulación mitificante, igualación al nivel del mito y de la leyenda de toda la realidad. Así, Simbad es una víctima de la confusión de niveles en la que vive, hasta el punto de no saber, como el lector, si es el verdadero Simbad o es una víctima de sus lecturas, un Alonso Quijano de Las Mil y una Noches.

Es evidente que hay, como dice Spires, un choque entre lo mítico y lo prosaico. Pero yo creo que los personajes sí son conscientes de este choque, y es más, de ahí vienen sus problemas. Si viviesen totalmente al nivel del mito, no estarían frustrados.

Los personajes son conscientes de que están representando un papel, quisieran estar a su altura, pero les viene grande. Oscilan entre dos mundos sin decidirse por ninguno. Hay dos mensajes opuestos en el Orestes: vive la vida sin complicaciones, no te busques altas misiones, y será feliz, como dice Eumón o el rey que hospeda a Orestes; y no te resignes a ser como los demás, ten valor para elevarte sobre ellos, como dicen Electra o Filón el Mozo. Pero Clitemnestra, Egisto, Ifigenia y Orestes, que tratan de ser fieles a la dimensión mítica, fracasan. ¿Hay manera de conciliar ambos personajes? Yo creo que sí. Para mí que lo que Cunqueiro quiere decir es: no renuncies a los sueños, pues sin ellos la vida es triste, pero no los confun-

11. Marco, J., Ejercicios literarios. Barcelona, Táber, 1966, p. 297-302.

das con la realidad, porque buscarás entonces metas demasiado altas para ti. Más vale la pequeña decepción del soñador que despierta, que la grande del que pierde su vida en pos de lo que en el fondo sabe inalcanzable. Por eso Egisto, soñador empedernido, no corre peligro cuando imagina ser un caballero andante, con quien no se identifica, sino cuando se empeña en llevar el mito a su vida: "¡Pero es que si no fuese Agamenón el muerto, quedo disminuido en la tragedia!" (p. 102).

Por eso Cunqueiro tiene buen cuidado de desrealizar sus narraciones, para impedir la identificación del lector con sus personajes. Don Quijote es magnífico en el universo de la ficción, pero triste en la realidad. Demos, pues, al César lo que es del César... En este sentido, resulta mitificador en el terreno literario, pero desmitificador ideológicamente, pues reduce los mitos a su dimensión fantástica y los deja inoperantes. Cunqueiro piensa que el hombre actual debe conocer los mitos, recrearse en ellos, pero siendo consciente de que son mitos y por lo tanto despojándolos de su fuerza de empuje para la acción. (En este sentido, son muy significativas las historias paralelas que ridiculizan la venganza). Sueña con los mitos, porque es placentero, pero vive sin ellos, porque será más feliz. Por lo tanto no creo, como Spires, que el lector deba sacar la conclusión de que hay que buscar nuevos mitos efectivos, sino todo lo contrario, liberarse de la peligrosa confusión entre lo mítico y lo real sublimándolo en la literatura.

De otro lado, la cadena de mitemas queda rota al

no acabar de decidirse el héroe ni a cumplir su misión, ni a abandonarla, lo que pone también de relieve el aspecto desmitificador.

La Saga-Fuga de J.B.

Consideraremos primeramente los distintos niveles de mito:

- 1.- Lo que los propios personajes de la novela consideran mítico: Los J.B. y el Cuerpo Santo, etc.
2. Lo que es mítico sólo para los lectores: Castroforte.

Esto crea unas relaciones intrincadas al haber mito dentro del mito. Es decir, en un terreno absolutamente mítico para el lector: Castroforte, su historia, su cultura y sus propios habitantes, surge un segundo plano o nivel de mitos: que lo son para el lector y también para los personajes, con la diferencia de que, para muchos de éstos, los mitos son reales, mientras que otros niegan su existencia.

La cosa se complica aún un poco más si consideramos que los habitantes de Castroforte son conscientes de que la existencia de su ciudad es negada fuera de ella, lo que la convierte en inexistente para la mayoría de los españoles (que la ignoran) pero es mítica para otros, los villasantinos, que niegan su existencia, pero la conocen, y por tanto la elevan a la categoría de mito. (Los villasantinos, aunque fuera del plano de la realidad para el lector, no entran en lo mítico pues su ciudad es como todas.)

Por lo tanto, lo primero que debemos estudiar es el papel de lo que se considera mítico dentro del microcosmos de la novela, es decir, los J.B. y compañía. Esto ya se ha dejado prácticamente indicado en otros apartados: los mitos de Castroforte son sus señas de identidad, y también, en cierto modo, las pruebas de su existencia. Castroforte se afirma, se defiende del exterior gracias a los mitos.

La dimensión mítica del propio Castroforte -que funciona solamente de cara al lector- tiene como fin desrealizar lo que ocurre en la novela, colocándola en el mundo de lo imposible.

En cuanto al problema del enraizamiento en el subconsciente, habría que aclarar que en realidad la literatura no crea los mitos, sino que los reelabora dándoles una apariencia novedosa. Precisamente ahí está el secreto; después de todo, los resortes del subconsciente son bastante limitados. La Saga-Fuga recrea el mito del Salvador, que resulta superfluo analizar ahora, pues bien sabidas son la raigambre y antigüedad que arrastra. Con respecto a la ciudad que levita, el mismo Torrente habla de la influencia de Goya y de las leyendas de ciudades sumergidas. Sin embargo, muchas veces los símbolos que se manejan se escapan a las intenciones del propio autor, pues tampoco es la ciudad levitante absolutamente original: está en el mundo de la cultura elaborada -Swift, Verne- y en el de las leyendas célticas (en éstas no es exactamente levitante, pero aparece y desaparece cada cien años). A los niveles del inconsciente se identifica con el otro mundo,

sólo que aquí ese otro mundo es el del mito, la fantasía, es decir, la metáfora.

Encontrar a alguien que nos saque las castañas del fuego, y vivir en un mundo aparte, de alguna forma inaccesible para otros, o visitar el mundo de los muertos, del Más Allá, son cosas que están hondamente arraigadas en el subconsciente humano. Bajo esta luz, también la figura de Bastida adquiere un nuevo significado: el héroe -aunque caricaturesco- que vive un tiempo en el otro mundo y después de un período de sacrificios (iniciático) consigue hacerse con los resortes que dominan ese mundo y huir de él llevándose además una esposa. (Recordemos que se insiste repetidas veces en que Bastida no es de Castroforte. Como otros héroes parecidos, sufre tentaciones de quedarse para siempre en el otro mundo: aceptando la personalidad de J.B., pero al fin las vence.)

Alicia Giménez, en Torrente Ballester en su mundo literario¹² afirma que Bastida sigue puntualmente el proceso del héroe mítico, lo que es verdad, pero su interpretación de ese proceso es, creo yo, errónea: "No sólo todos los héroes de esta novela acaban desapareciendo en una malhadada fuga, sino que el héroe principal, José Bastida, que llegó a Castroforte sin haber tenido "llamado" especial, huye aparatosamente en el desenlace, y su futuro se nos presenta como incierto, aunque feliz junto a Julia". Ya hemos visto cómo esa huida final constituye la culminación del mito. Y en

12. Giménez, A., Torrente Ballester en su mundo literario, Universidad de Salamanca, 1984, p. 176.

lo que se refiere a los otros J.B., su fuga "Más Allá de las Islas" no es "malhadada", sino lógica: van al mundo que les corresponde. Hay, pues, dos tipos de mito: el del héroe humano, enfrentado al mundo de los dioses (Bastida-Orfeo) y el del héroe divinizado que se incorpora al Olimpo tras cumplir su misión en la tierra (los J.B.).

El Cuerpo Santo, las lampreas, etc., son elementos marginales, que contribuyen más que nada a ambientar.

Estudiaremos ahora el papel que la novela desempeña dentro del contexto social en el que surge. Sobre esto se han expresado algunas opiniones entre las que escogemos las más significativas:

Rober C. Spires en La novela española de posguerra¹³ señala que "Bastida duda entre aceptar su temporalidad humana o perder su identidad propia en la del J.B. atemporal del mito. Finalmente, escoge la temporalidad frente al mito estéril. Los habitantes de Castroforte son incapaces de sentir emociones humanas. La atemporalidad a la que aspiran es del todo intrascendente, y al negar su temporalidad quedan en un estado de inexistencia absoluta.

La búsqueda de identidad dentro de un mundo decadente sigue siendo el tema básico. Pero, frente a la autodestrucción del Conde don Julián, Bastida reconoce ya el mito como una trampa estéril y su capacidad de liberarse de una existencia mítica forma la culmina-

13. Spires, R.C., op. cit., p. 306.

ción inexorable de una novelística que transforma en experiencia estética la dinámica realidad española y mundial de los años de posguerra".

Spires interpreta la Saga-Fuga como un alegato contra los mitos estériles: hay que vivir de la realidad y no del sueño, hay que resignarse y contentarse con una dimensión meramente humana.

Alicia Giménez¹⁴, sin embargo, nos da una interpretación bastante diferente. Para ella, la existencia de J.B. demuestra que "Castroforte ha ganado la batalla de una manera metafísica, sus mitos tienen al fin y al cabo la fuerza de la verdadera rebelión. El pueblo queda levitando contra toda lógica. ¿No es esto indicio de que la ciudad continúa en sus ensimismamientos, es decir, en la unidad absoluta de las almas de sus habitantes?" (...) "No consideramos el desenlace abierto y ambiguo del libro sino como una culminación de todo el proceso fantástico-simbólico. El símbolo primario de la Saga es la oposición entre un pueblo y sus opresores, la lucha de la cultura, la razón, la libertad y la originalidad frente a los tabúes, la intolerancia, la incultura y la fuerza".

Estas afirmaciones pertenecen al libro Torrente Ballester; en su obra posterior, Torrente Ballester en su mundo literario, mantiene la misma postura, insistiendo en el carácter no peyorativo de los mitos castroforteños. Es una interpretación opuesta a la de

14. Giménez, A., Torrente Ballester, Barcelona, Barcanova, 1981, p. 76.

Spires: donde él ve mito estéril, ella encuentra la rebeldía contra la opresión. Ambos tienen algo de razón, y vamos a intentar aclarar esto un poco más.

En primer lugar, lo que dice la Giménez de desenlace abierto y ambiguo me parece incierto. Como ya se ha comentado, la novela es perfectamente cerrada: Castroforte ha cumplido su ciclo de mil años y debe desaparecer. Más Allá de las Islas o donde sea, al igual que los J.B. En cuanto a Bastida, una vez alcanzado su objetivo principal como ser humano -ha encontrado una compañera, se ha realizado en el amor- ya no tiene nada que ofrecernos como personaje literario. Sin embargo, su interpretación de los mitos de Castroforte como lucha contra la opresión, etc., me parece perfectamente válida, hecha la salvedad de que la "Razón" no queda muy claro que esté del lado de Castroforte; admitir los mitos es precisamente negar la razón. En general, nuestra crítica literaria parece anclada aún en el racionalismo ilustrado -recuérdese el caso de Buckley- olvidando las corrientes irracionistas que informan el pensamiento del XX.

Por su parte, Spires creo que marra al tratar el mito con tanta dureza. Los habitantes de Castroforte sí sienten emociones humanas (qué puede haber más humano que la posesividad de Clotilde, la lujuria racionalizada de don Torcuato, el sentimentalismo del Vate, el amor frustrado de Barallobre, o esa misma creencia en los mitos locales) y la atemporalidad a la que aspiran nunca puede ser intrascendente, pues trascender es precisamente escapar a la tiranía del tiempo -ia

creencia en la palingenesia no es más que una de las formas más viejas de trascender-, aparte de que los habitantes de Castroforte no aspiran a la atemporalidad, más bien la sufren como parte de un destino establecido, y creen que esta carga recae sobre los J.B.

Castroforte -como conjunto de sus habitantes- más que negar su temporalidad lo que hace es afirmar su existencia. Lo que pasa es que admitir su existencia equivale a admitir su calidad de mito, y como tal su sometimiento a las leyes míticas: al cumplirse el ciclo de los mil años deben desaparecer.

Es cierto que Bastida escoge huir del mito y vivir una existencia simplemente humana. Pero es que Bastida, que sabe tanto de los J.B. como ellos mismos, sabe también que el ciclo de Castroforte se ha consumido: quedarse allí equivaldría a desaparecer, a dejar de existir en una dimensión humana, y él precisamente acaba de alcanzar su realización vital. Por ende, como hemos visto, esta conducta de Bastida es también la reelaboración de un mito.

Por otra parte, don Torcuato -y no digamos ya Bendaña- es severo con la leyenda de J.B. (p. 137): "Un pueblo no puede pasarse la vida esperando la redención de bóbilis-bóbilis, si esforzarse hombre a hombre por redimirse".

Si nos fijamos en las condiciones de Lewis, no podemos negar que a veces se busca el suspense y la sorpresa: el principio anticipador elimina la sorpresa final pero acrecienta el suspense, en un procedimiento

clásico de la novela de intriga. En lo que se refiere a la comicidad, no podemos afirmar que el final de la Saga-Fuga sea cómico. Hay elementos humorísticos, pero éstos no se sitúan precisamente en los mitos. Por ejemplo, el carácter paródico del Palanganato contamina la figura del Vate y nos hace dudar de su dimensión mítica, pero al final, ésta se confirma. El efecto humorístico surge más bien del choque del aspecto mítico con el humano.

Mucho se ha dicho sobre el aspecto desmitificador de la Saga-Fuga, pero esto no está tan claro. Una cosa es tomarse a broma todo lo humano, y entre ello el mito, y otra desmitificar. El humor puede ser a la vez desmitificador y humanizador. Ya Julio Manegat¹⁵ dice en un artículo que la Saga-Fuga es una novela mítica o desmitificadora, según cómo se mire.

¿Cómo debemos entonces interpretar todo esto? ¿Está Torrente a favor o en contra del mito? Tal vez nos sea útil para aclararnos recordar dos cosas: que el mito es una metáfora de lo real, pero como tal metáfora, una forma de aproximación a lo real -en lo que coinciden Peñuelas y Torrente¹⁶- y que por debajo de la Saga-Fuga palpita tenue pero perceptible el recuerdo del Quijote -para esto es muy útil la lectura de El Quijote como juego (op. cit.). El análisis que hace Torrente Ballester de las relaciones realidad-ficción en Cervantes contribuye de paso a aclarar muchísimas cosas sobre su propia obra-.

15. Manegat, J., op. cit.

16. Peñuelas, M., op. cit.

El mensaje del Quijote es meridiano: el sueño, la imaginación, no son suficientes para luchar contra la realidad; cuando don Quijote comprende esto muere, porque la realidad tampoco puede soportarse sin el consuelo de los sueños. Cuando a don Quijote le quitan su sueño, tiene que morir porque ha perdido su razón de existir. Refleja perfectamente la situación anímica de la España de su momento: los sueños de gloria empiezan a derrumbarse y la realidad es demasiado dura para soportarla. Desconsuelo y pesimismo típicamente barrocos.

Ahora, el final de la Saga es optimista, en esto parecen estar todos de acuerdo. Es optimista porque, como puntualiza Spires -en su estudio citado, p. 305- el momento que vive España también lo les -o al menos, esperanzado, apostillo yo-. Efectivamente, en el Barroco estábamos de vuelta y al principio de los 70 estábamos vislumbrando con esperanza el fin de la dictadura y el comienzo de un nuevo camino (respecto a esto, no deja de ser irónico el cumplimiento de la mayor parte de las aspiraciones, aparentemente disparatadas entonces, de Crisanto (p. 509): "Desengañese, don José: Las cosas no se arreglarán hasta que tengamos una república con el rey ahí, porque hace bonito; en que todos seamos ricos, en que las mujeres sean de todos y en que, cuando venga el comunismo, los curas nos ayuden desde los púlpitos, porque, para eso llevan a la gente por donde hace falta, no hay como ellos". Por eso el conflicto entre la realidad y el sueño, que evidentemente existe aquí también se resuelve de una forma mucho más optimista que en el Quijote. Ciertamente, los habitantes de Castroforte

se aferran al mito, y éste, objetivamente hablando, está fuera de la realidad -por eso Castroforte también lo está-. Pero el mito es una forma de interpretar la realidad, por tanto, de acercarnos a ella y de enseñarnos a adaptarnos a ella. Por eso, los mitos de Castroforte le han enseñado a Bastida una lección, y no son pues estériles, como cree Spires. Bastida ha aprendido a buscar la propia identidad y a defenderla contra la opresión. Hay que ser consecuentes con lo que se es: Castroforte es un mito, y como tal debe encajarse en el terreno de los mitos, pero de los mitos se saca la fuerza vital. La prueba está en que Julia es de Castroforte. La pareja Bastida-Julia tiene una clarísima significación: solamente la realidad y el mito (es decir, el sueño, la imaginación) unidos, pueden enfrentarse con éxito a la vida. Ninguna de las dos opciones puede prosperar sola. El mito que cree poder prescindir de lo real se condena a sí mismo a la desaparición, pero la realidad que cree poder prescindir del mito cae en la inanidad, la tristeza, la estrechez mental y la adoración de la fuerza, la ley, el orden y otros monstruos igualmente execrables.

Escuela de Mandarines

También aquí debemos distinguir dos niveles del mito: lo que es mítico para los habitantes de Feliz Gobernación, es decir, su propia religión, que tiene para ellos el papel habitual que las religiones pueden jugar para cualquier pueblo, y lo que es mítico para los lectores, es decir, la misma Feliz Gobernación. En un plano intermedio están el Eremita y el Cara

Pocha, a un tiempo míticos para los personajes, para sí mismos y para nosotros.

Yo creo que en esta novela es donde la dimensión mítica es más falsa. A pesar de que Yerro Villanueva¹⁷ destaca precisamente este carácter de la obra, para mí Feliz Gobernación es una utopía en negativo, pero su modelo real es tan transparente que lo mítico pierde fuerza enseguida. Partiendo de esa base, los elementos míticos del Eremita y el Cara Pocha pasan a ser más bien caricaturescos o disfrazadores -pero que a la hora de la verdad disfrazan poco- de la realidad. Con todo, hay algunos factores auténticamente míticos que parecen quedar a salvo: tanto el Gran Padre como el Eremita necesitan creer en el carácter sobrenatural de sus propios papeles, y esto parece ser históricamente cierto y aún válido en nuestros días. Tanto para ser un tirano como para ser un rebelde o un libertador, hay que creerse trascendentes de algún modo -y eso puede aplicarse también al Tirano de Taormina y a la Saga-Fuga. Recordemos que en el momento en que se escribió Escuela aún no había muerto Franco. El Tirano seguía aferrado al poder, creyéndose probablemente instrumento de la divina providencia, y podía parecer necesario un libertador igualmente imbuido de ideales trascendentes. La realidad ha demostrado ser algo más prosaica, pero no cabe duda que el socialismo o la libertad son mitos modernos que todavía mueven a las masas y a los políticos.

17. Yerro Villanueva, T., Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual, Universidad de Navarra, 1977, p. 78.

El Eremita no consigue acabar con Feliz Gobernación, pues insiste en actuar solo. No es un verdadero revolucionario, porque no busca adeptos en un sentido auténticamente militante. Su papel se asemeja al de los viejos profetas bíblicos: incordiantes criaturas que se empeñaban en decir la verdad aunque escociera. Esta parece ser más bien la misión del Eremita, que como se ve, coincide sospechosamente con la del escritor. Éste sabe que su palabra no será suficiente para cambiar nada, pero a pesar de todo, se siente impelido a la crítica. Aunque como le falta la dimensión mítica, el impulso sobrenatural del demiurgo, disfraza convenientemente su mensaje de forma que sea posible soslayar las probables consecuencias desagradables. Por otra parte, el Eremita realiza completamente la secuencia mítica -llamado, viaje, realización, aunque fallida, y vuelta al estado primitivo-.

En suma, ¿es Espinosa mitificador o desmitificador? En conjunto, yo creo que utiliza el mito -y en ese sentido es cierto que Escuela es novela mítica- pero con una función desmitificadora: no es la labor de un iluminado lo que cambiará la sociedad, sino el esfuerzo de todos. No basta con criticar, hay que actuar.

El Tirano de Taormina

Es interesante porque, junto a la Saga-Fuga, es la que más pone en evidencia el mito como fenómeno cultural, hablando sobre él, cuestionándolo, midiendo su importancia, etc. Schiavón sabe que es mito, pero ade-

más quiere serlo, se automitifica y exhorta a Arnaldo a que lo haga. En esto se diferencia de los otros personajes, frustrados o amargados por su destino mítico. Schiavón no sólo lo acepta sino que lo potencia -tal vez porque en el fondo es consciente de su falsedad-. Junto a él, Arnaldo mitifica, cumpliendo los deseos de su señor. Ahora bien, se supone que Arnaldo realiza esta labor sobre una base real ya mítica -el propio Schiavón-. Pero si es así, ¿por qué con su muerte desaparece Taormina?

Vayamos por partes. ¿Cuál es en realidad el mito de Schiavón? ¿La longevidad? ¿La atemporalidad? ¿El poder? Viejas aspiraciones de la humanidad, y desde antiguo condensadas en el primero de los mitos: el de Dios. De hecho, el tirano se presenta como un dios a escala humana, con ciertos límites en su poder y ciertas pasiones, como el odio o la lujuria, nada divinas para religiones como la cristiana, pero que en la mitología griega -con la que Schiavón se vincula directamente- no están reñidas en absoluto con el carácter divino. Bien, lo que importa aquí es que los aspectos míticos de Schiavón estén profundamente arraigados en el subconsciente humano.

Su papel dentro de la novela es antes que nada estructural: un pretexto para repasar, con cierta unidad argumental, la historia de Occidente y sus creencias más representativas, así como para irlo comentando todo erudita -y a veces incluso pedantemente- sobre la marcha, incluyendo las propias técnicas literarias y mitificadoras -o mixtificadoras, que también las hay-

de Arnaldo y del mismo Schiavón (p. 183): "-Pero eres tú, ahora, el que destruye el mito de mis tres salas. -La labor de todo el que crea es desmitificar y mitificar a un tiempo... Tus salas se olvidarán, tú quedarás en la memoria de los hombres".

Aquí no se cumple la secuencia de Villegas¹⁸ en Schiavón, porque éste representa un mito divino, y como tal sin principio ni fin, pero sí se realiza en Arnaldo -llamado a cumplir una misión, la realiza y con su muerte ingresa en el mundo del mito definitivamente-.

Tal vez podamos concluir que el mensaje último del Tirano es que no hay tal mito, éste es una necesidad estructural o social, pero en tanto que sus procesos de creación pueden ser mostrados, desmenuzados, criticados y cuestionados, podemos ver que no existe el mito, sino su proceso creador. Esto es lo que interesa a Raúl Ruiz, y puede interesar también a la sociedad consumista del marketing y la publicidad. La desaparición final de Taormina prueba la dependencia de su creador -Arnaldo-. En otras palabras, en la sociedad actual no se es nada sin una buena propaganda. Schiavón tiene algo de ídolo con los pies de barro ansioso de los aplausos de las multitudes y Arnaldo algo de manager, a la vez complaciente y sufridor de los caprichos de su amo, pero finalmente superior a él, porque es quien teje y desteje la trama del mito.

En este sentido, pues, puede dársele a la novela

18. Villegas, J., op. cit.

una interpretación desmitificadora, al poner de relieve el proceso de fabricación del mito, y por tanto, su inanidad, ya que la fuerza del mito consiste en poder creer en él. Una capacidad que tal vez haya perdido la sociedad moderna -aunque en la práctica se demuestra que no. Me estoy refiriendo a lo que dice Peñuelas¹⁹ sobre los mitos modernos como la Huelga General, etc.-. Aquí encontramos cuestionado el mito tradicional, colocado más cerca del terreno de lo maravilloso, que la sociedad moderna añora terriblemente, precisamente por haberlo perdido. Junto a esto, el fabricante de mitos aparece tomando el relevo como un nuevo mito, sólo que mucho más prosaico.

CONCLUSIONES

La concepción del mito y su papel, varía en cada novela. Pero hay una coincidencia significativa: en todas ellas, de uno u otro modo, existe una dimensión mítica, aunque sea con intención desmitificadora. Esto nos remite una y otra vez al modelo de sociedad de vínculos relajados indicada por la Douglas²⁰. Los mitos se ponen sobre el tapete cuando ya no se cree en ellos, si no, se tratan de una forma muy diferente. (Compárese, por ejemplo, el Milagro de la Casulla de San Ildefonso de Berceo con la historia del sujetador de Azenaia "la diosa mensurada".) Cuando se cree en el mito y por lo tanto, éste funciona socialmente, se

19. Peñuelas, M.C., op. cit., p. 127.

20. Douglas, M., Símbolos naturales, Madrid, Alianza Universidad, 1978.

trata de él manteniéndolo en el plano de lo real. Si de algún modo se desrealiza -como creo que hemos demostrado que ocurre en todas estas novelas- aunque sea para hacer patente su necesidad, es porque ya no se cree en él, y por tanto, ha perdido su efectividad. En consecuencia, y hablando estrictamente, la labor auténticamente desmitificadora de estas obras se daría a otros niveles -ataque a la moral establecida y demás detalles que estudiaremos a continuación- pues desmitificar mitos en los que ya nadie cree, no es desmitificar. En esta línea, habrá una diferencia entre novelas como la Saga-Fuga y Escuela, escritas en vida de Franco, cuando dictador y liberador podían tener aún vigencia, y El Tirano escrita ya tras la muerte de éste.

En conjunto, se utiliza el mito -en su sentido válido- como sinónimo de sueño, imaginación, aspiración más que en su auténtico sentido antropológico, ya periclitado en el terreno de lo fantástico. El ser humano sigue necesitando mitos que le expliquen el mundo, pero éstos son en la sociedad actual realistas y alejados de lo maravilloso. Por eso, lo que se echa de menos y se reivindica bajo el disfraz del mito, es la imaginación y la fantasía y la razón queda a menudo derrotada, pues ha demostrado su insuficiencia para explicar el mundo.

IX

IDEOLOGIA Y SOCIEDAD

IX. IDEOLOGIA Y SOCIEDAD

En este apartado trataremos de completar la visión del anterior, estudiando en general el pensamiento reflejado en cada obra, así como la interpretación de la sociedad. Nos ocuparemos en primer lugar de una circunstancia que llama la atención en todas las novelas:

A.- El ataque a los valores establecidos

Hay en efecto un desafío a las normas sociales y morales así como a las instituciones e incluso a la propia cultura. No se respeta, como demostraremos, ningún valor absoluto.

Las Historias Naturales

El ataque a lo establecido es aquí más sutil y menos evidente que en las demás: parecen acatarse todos los convencionalismos del XIX, pero esto es sólo aparentemente. Ya hemos hecho notar el carácter irónico y paródico de toda la obra. Así, cuando se nos presenta el amor idealizado en la pareja protagonista, Antonio e Inés; que además están dispuestos a pasar por la vicaría y a cumplir con todos los requisitos sociales, incluso la castidad prematrimonial; el idealismo se lleva hasta lo cursi y nauseabundo de forma deliberada, con lo que se neutraliza el aparente convencionalismo.

Además, el amor antisocial e incluso contra natura aparecen representados, el primero en las históricas

George Sand-Chopin y Lichnowsky-Matilde y el segundo en la relación postmortem entre el dip y la duquesa de Meczyr. Como él mismo dice (p. 185): "Vaig passar set-cents anys ostentant la condició de consort il·legítim d'un cadàver. Alegrement -com he dit- potser, al començ, oblidant que jo mateix era cadàver". Con todo, la mayor parte de la carga sexual del mito del vampiro se elude aquí, al vampirizar lenta y refinadamente, no a la dulce y bella Inés, como sería de esperar, sino al terrible conde de Morella, digno adversario, eso sí, para el sangriento personaje.

También hay alguna broma de tipo sexual, como el hallazgo del descomunal "Phallus impudicus" (p. 93): "... contemplaren, amb ulls atònits, un enorme bolet, de més de dos metres d'alçada, que ostentava la forma, descarada i realista, d'un membre genital masculí en total erecció (...). De sobte se li acudí que no podia presentar-se a casa de la baronesa amb aquella mena d'escultura tan comprometedora. Aquesta idea l'aterrí i el féu suar d'angúnia. Es passà el mocador per la cara. Cercava veloçment una solució. Calia tapar la forma impúdica del bolet. Les levites no haurien bastat a cobrir aquella procacitat enorme. Decidí, en últim extrem, enviar Amadeu a casa la baronessa i aconseguir, sota qualsevol pretext, un parell de llençols de llit de matrimoni" (p. 93). Son los personajes quienes respetan los convencionalismos, no el autor, que se divierte -y nos divierte- mostrándonos el dilema entre el servicio a la ciencia y a los tabúes sociales. Algo parecido ocurre con la ya citada intervención de George Sand en la tertulia del marqués, escan-

dalizada y al mismo tiempo servil con la pareja -transgresora de normas pero famosa, y por lo tanto, de moda-.

Hay también bromas escatológicas, ya comentadas y en las que se evidencia el respeto de Montpalau por las reglas sociales, lo cual contribuye al efecto humorístico, ya que la transgresión es siempre más evidente y revulsiva cuando se contrapone al respecto que cuando se da en un contexto absolutamente "pasota".

Que tampoco la ciencia se respeta es evidente por la mezcla de datos reales e imaginarios, sobre todo en lo que se refiere a zoología y botánica: el tamaño monstruoso del phallus impudicus, la avutarda Géminis, el áurea picuda... Sin contar con que la existencia del vampiro es, como hemos visto, un desafío a la ciencia y a la razón. Lo mismo sucede con la historia, que se manipula cuando conviene -es flagrante el caso de la enfermedad de Cabrera- la literatura, la música y los inventos -el arpa neumática- y en general toda la cultura.

Vemos, pues, que el marco aparentemente convencional en que se desenvuelve la obra es un recurso más, subsidiario de su mimetismo con el género terrorífico, pero irónico.

Un hombre que se parecía a Orestes

Aunque en esta obra no se reflejan muchos aspectos del mundo actual, debido al distanciamiento espacio-temporal, se observa con todo el mismo ataque a lo es-

tablecido y a las instituciones:

La monarquía queda rebajada al describirnos los últimos momentos de decadencia de Egisto y Clitemnestra, compartiendo la comida con los dos únicos criados que les quedan, y el palacio convertido en una cochiquera para la cerda de una campesina.

La burocracia es atacada, por ejemplo, en la persona del oficial de forasteros, encargado de vigilar a todos los que llegan para ver si son Orestes, y en la historia del oficial de inventario, en la que también se ve la decadencia de la monarquía (p. 111): "Mi oficial de inventario verdadero, un tal Jacinto, sufrió hará cinco años un ataque del que quedó paralítico del lado derecho, y sin habla, y en su cama está, llagado y dolorido, esperando la muerte. El uniforme de oficial de inventario era de él, comprado con adelantos sobre su sueldo. Ahora yo no podía nombrar un nuevo oficial de inventario, que no tengo con qué pagarlo ni con qué comprar un uniforme nuevo. Ni siquiera tengo suelto, amigo Ragel, para comprarle a la mujer de Jacinto el uniforme de su marido. ¡Así andan las casas reales! Y por invención de la susodicha mujer, llegamos a un acuerdo, que fue que una cuñada del soldado se hiciese pasar por hombre, pegándose un bigote y vistiendo el uniforme, y así el sueldo, o la esperanza de sueldo, mejor, quedaba en la misma casa".

En el terreno de lo religioso, más que un ataque directo a la Iglesia como institución, lo que hace Cunqueiro es revestir de detalles humorísticos las supersticiones de siempre, como vemos en el milagro de las

orejas de bollo suizo, o en el de San Tigernail de Clo-nes y las sirenas, donde aparece también el motivo sexual (p. 106): "... el remador era un lego, acólito de San Tigernail, y he de contar como nota curiosa que, pese a los detentebala y escapularios de defensa que llevaba en su pecho, lo encandilaron los cantos a la vez de aquellas hermosas, cuyas desnudas formas adivinaba en las ondas y bien alimentado como estaba y continente como fuera toda su vida, se le acumuló en la sangre el licor venéreo, y reventó por las partes".

Del mismo modo, se mezclan las creencias en los dioses mitológicos y en el cristiano, poniéndolas al mismo nivel. Así, Micaela dice (p. 31): "El caballo se lo mandará su dios, que no es el nuestro". En la página 66 se alude a Poseidón: "que fue dios con las gentes antiguas idolátricas".

En la página 116, el arzobispo vuelve la cabeza en la procesión cuando el enano imita el ruido "de una moneda de oro que cae en el suelo de mármol y va a perderse debajo de una alfombra pérsica". La cosa se dice de forma que la avaricia del obispo quede bien clara, así como su preferencia por las cosas de este mundo frente a las del otro: "... en la procesión de San Basilio volvió la cabeza el arzobispo, alarmado, creyendo que era una onza que tenía escondida en la tiara, no se la llevase un sobrino suyo, fabricante quebrado de cosméticos, que estaba procesado por corrupción de menores". Introduce detalles ridículos, como el esconder la moneda en la tiara para que no la coja el sobrino. Lo de la corrupción de menores nos enlaza nuevamen-

te con el desafío a la moral establecida, que se da sobre todo en el terreno sexual.

Aparecen putas que luego se casan respetablemente, como la Teodora, que de pupila en casa de la Malena pasa a honrada frutera "viuda de sacristán mayor de carros de autos sacramentales" (p. 46). Respetables casadas que se comportan de forma harto sospechosa de puterío, como la madre del mendigo Tadeo, la propia Clitemnestra, la madre del Tirano que recibe a Orestes (p. 155) y su hermana, y la madre del protagonista de la historia que cuenta el pastor (p. 150). Estas historias sirven para poner en solfa los heroicos propósitos de venganza de Orestes, pues todas las que se relatan terminan de forma ridícula, atacando por tanto el concepto de honra. Así, en la historia del pastor, el hijo, queriendo matar al forestal -segundo amante de su madre y asesino de su padre- mata al tornero -primero de los amantes- que había desistido por miedo al marido y termina haciéndose amigo del asesino de su padre, convencido de que "todo era vicio" (p. 151) en la condición de su madre. En cuanto al padraastro del tirano, se muere de risa al ver el bufonesco intento de asesinato de su hijastro, que le ha disparado a su imagen en el espejo. Estos episodios sirven también para anular el punto de vista único respecto al adulterio materno -tema central del Orestes-.

No es ésta la única manera de abordar el tema sexual en contra de la moral establecida. Tenemos también amores contra natura o imposibles, como la lujuria de la cabeza masculina opuesta al misticismo de

la femenina (p. 35), la ya citada historia de San Tigernail con sus sirenas que enamoran y agotan a los jóvenes, la yegua cubierta por el caballo de madera (p. 65), o las cubiertas por asnos disfrazados con piel de caballo (p. 91) o alas (p. 89). Fetichismos, como los pechos de Clitemnestra que enamoran a Egisto (p. 76) o la barba de Agamenón, que obsesiona a Clitemnestra (p. 92). A veces el acto sexual aparece sublimado, no realizado, como en el episodio de la jorobadita (p. 30) y en el de Eumón y Erminia, mostrándose él partidario del amor no consumado, pues no se acuesta con ella a pesar de que se le insinúa y le gusta (p. 122): "Amigo Egisto, la monarquía no reconoce el adulterio por parte de rey, pero prefiero quedarme con la imagen en la memoria de aquel perfil moreno sobre el manto blanco, y en el corazón con el cantar de Erminia alejándose en la noche, digo yo que hacia la luna. A lo mejor en la cama lo perdía todo, y lloraría como quien pierde una esmeralda. -¡Tristia post coitum! -comentó el del laúd.- ¡Con eso quería quitarnos de encima de las muchachas San Tigernail!".

También doña Inés, esperando en su palacio a Orestes, recibiendo cartas de innumerables amantes, estropeando por exceso de poesía su oportunidad con el músico, ejemplifica esta actitud sublimatoria -una vez más, los personajes de Cunqueiro prefieren el sueño a la realidad-.

Filón el Mozo ha escrito (p. 52) "El Caballero de Olmedo cambiado", en la que era obligada la salutación a doña Elvira con gritos de "¡Putá! ¡Putá! ¡Putá!" pa-

ra que la obra tuviera éxito.

La Saga-Fuga de J.B.

Los habitantes de Castroforte siguen sus propias leyes y por lo tanto no respetan ninguna norma oficial, ni en lo político ni en lo moral. Su historia es una historia de heterodoxos: lo fue el obispo, entendido en magia y que además se casó, lo fue el Canónigo, adepto a la magia tirando a negra -aunque racionalizada; lo fue el Vate -adúltero y poeta algo maldito-, y el Almirante -que lucha junto a Napoleón y contra los ingleses, lo mismo que Castroforte- y Barallobre -incestuoso y bastante traidor-. En los grandes momentos de su historia, la ciudad entera se rebela contra lo establecido, y en los sucesivos sitios que sufre bajo los sucesivos J.B. los sitiadores son ortodoxos y los sitiados heterodoxos. El Obispo ha desafiado la autoridad del Papa (el cual también está envuelto en turbios manejos), el Canónigo la de la Inquisición, don Torcuato ha declarado a Castroforte Cantón Independiente, en la Guerra de la Independencia son partidarios de Napoleón, y en el 36 se declaran republicanos. Políticamente, pues, disienten. Es claro que, en puridad, los de Castroforte no se sienten españoles, ni siquiera gallegos. Por eso chocan constantemente con los godos, que están al servicio, no sólo de la administración central, sino también de la moral establecida y de la Iglesia Católica.

La religión se entiende también de forma heterodoxa desde el principio de la historia de Castroforte:

hereje fue el Obispo, nigromante el Canónigo -la Iglesia de Castroforte es autónoma- y en general cada uno concibe este aspecto a su manera: el pueblo cree sobre todo en el Cuerpo Santo, la clase dirigente no cree en nada, como don Torcuato y Jacinto Barallobre. La conversación de éste con Bastida es reveladora sobre el tema (p. 323): "Todo lo hurgamos, todo lo sometemos a crítica, todo lo destruimos". "Yo, algunas cosas, no" le contesta Bastida" -no olvidemos que Bastida no es de Castroforte-.

La función Acisclo, aunque aparentemente es fanática religiosa, esto resulta más un reflejo de su egoísmo feroz que una auténtica fe. Don Acisclo, como ya se ha visto, llega racionalmente a la conclusión de que Dios no existe sin que eso afecte para nada a su actitud ante la vida.

La moral es atacada sobre todo en el terreno de lo sexual. Alicia Giménez¹ destaca el aspecto lúdico del sexo y Josep Sarret² dice: "Su postura ante el sexo no es todo lo desinhibida que él seguramente pretende, lo cual no deja de ser lógico en alguien que, como él, ha declarado en alguna ocasión que la sexualidad debe permanecer recluida en el reducto de la privacidad, que cualquier forma de publicitarla (también en la escritura) no hace sino revelar su aspecto grotesco. Sería interesante que Torrente Ballester recogiera este desafío: Tal vez el espacio literario sea

1. Giménez, A., op. cit., p. 187.

2. Sarret, J., "Gonzalo Torrente Ballester: La imaginación automática", Quimera, nº 5 (Marzo, 1981).

el único lugar en que la sexualidad pueda desplegarse sin devenir grotesca". Yo estoy más de acuerdo con la Giménez, ya que no me parece que desinhibición y exhibición sean sinónimos, como quiere Sarret, y desde luego el ataque a la pacata moral tradicional es evidente.

Por ejemplo, en *Castroforte* no hay exactamente putas, o mejor dicho, no tienen protagonismo en la narración, aunque sí exista el amor mercenario -don Torcuato, Minucha la del Globo- y la hetaira de lujo -Coralina-. El ataque que realiza Torrente es doble, pues los mismos defensores de la moral resultan serlo por razones espúreas. Me refiero a la función Acisclo y su manifiesto odio por las efusiones seminales, que se expresa a veces de modo caricaturesco, como al imaginar don Acisclo un mundo maravilloso gracias a los nacimientos y fecundaciones artificiales en el cual, entre otras cosas, se habrían excluido (p. 304) "las jeringas, las lavativas, las mangarriegas, los volcanes, las fuentes de surtidor, los grifos del agua o del vino, y todo cuanto implicara expulsión de líquidos en chorro o gota a gota" y al final en el juicio (pp. 529-30) cuando los cinco componentes del paradigma expresan sus opiniones sobre el caso mostrándose decididamente partidarios de la masturbación o las poluciones nocturnas, en definitiva, variaciones sobre el placer solitario. "Nada de castidad, por supuesto. Se trataba en el fondo de que si lo que yo llamo, y llamo bien, el chorrito de oro, tenía por necesidad que salir de cada cuerpo (y, si no salía, no se podía dar ese nombre apropiadamente) ¿por qué diablo había de ir a parar a otro? Y las operaciones, voluntarias o no, que

provocaban la salida. ¿Por qué habían de estar encaminadas al placer de otro? Finalmente ¿qué especie de monstruos eran las hembras cuya vida giraba en torno al hecho de apropiarse con carácter exclusivo o compartido el chorrillo de uno o varios varones? Los cinco habían buscado respuesta a tan penosas preguntas. Ninguna la había encontrado, y cada uno las había resuelto a su modo". Todos son castos por egoísmo, se niegan a compartir el placer -pecado capital para Torrente, como se ve también en su Don Juan-.

Los castroforteños entienden el sexo a su modo, pero casi nadie se atiene a la moral oficial: hay un obispo casado, un coito con piltrafas milagrosamente animadas, incestos por doquier, fetichismo y onanismo: el busto de Coralina Soto da pie a las efusiones del pobre don Carmelo Taboada (p. 58). Don Torcuato inventa un "consolador a la vela para godos solitarios" (p. 81); hay realización casi científica del acto, desprovisto de todo romanticismo o afán de posesión en don Torcuato y la Tabla Redonda, que disfruta de los virgos en común; relaciones extramaritales más o menos mercenarias -aquí destaca el caso del pobre don Anníbal, último rey Artús, casado con La Chosca-; el Vate se enamora de una prostituta de lujo, Coralina, que no manifiesta el más mínimo sentido moral, y realiza por primera vez el acto sexual sobre el ara de Diana. También hay situaciones de castidad, pero a la especial manera de Castroforte, como doña Benita dos Carallos y don Florindo el Maricallo.

Las mujeres suelen tomar la iniciativa en el campo

erótico -como señala Alicia Giménez³ y es más, su actitud es a veces de claro desafío a las normas, como cuando Beatriz dice a don Acisclo que los sábados se hace pajas en el baño (sic) (p. 230). En la polémica entre Calientes y Gaviotas, las de Castroforte reclaman su derecho al sexo, y Julia, una vez que lo descubre gracias a Manolo, se acerca a Bastida impulsada por su necesidad sexual.

Este desafío no está solamente en los actos sexuales de los personajes, sino en su actitud ante el sexo. Instituciones como el culto al Vaso Idóneo -paralelo erótico del Graal- o el Palanganato, polémicas como la citada más arriba o la de los sinónimos de caraclum y cunnu, revelan una especial concepción de la sexualidad en Castroforte, a través de la cual se transparenta por supuesto la ironía del autor, en detalles como el del culto al Pirulí o el coito fallido de los loros que muestran que Torrente no sólo ataca la moral establecida en cuestiones de sexo, sino que es capaz de tomarse a broma el sexo mismo. Pero, como también es habitual en él, el sexo unido al amor se convierte en una gran fuerza cósmica y liberadora, como observamos en la pareja Bastida-Julia.

En El Quijote como juego⁴ explica Torrente que don Quijote sublima el sexo porque el sexo es la realidad. Esto puede explicar la impotencia o renuncia al sexo de muchos personajes de las obras que nos ocupan.

En lo que a las instituciones se refiere, éstas

3. Giménez, A., op. cit., p. 186.

4. Torrente Ballester, G., op. cit., p. 7/.

quedan también bastante malparadas. La Iglesia, ya hemos visto, aparece con sus rivalidades internas y sus ministros venales -aunque no hay un ataque directo a la religión. Torrente es bastante ecléctico en este terreno.

El estado, ignorado ampliamente por los castroforteños, está representado por el poncio -o sea, el gobernador, en denominación muy decimonónica-, que es un infeliz cuya mayor preocupación es conservar el cargo y cumplir los mandamientos de la Santa Madre Iglesia. La historia de Bastida en la guerra -pasándose de un bando a otro para salvar la vida- implica una actitud individualista pero muy humana. Bastida no es fascista, pero tampoco está dispuesto a "mourir pour les idées". En cuanto a la actitud frente a la guerra en general, cabría distinguir dos posturas: la Guerra Castroforteña, absolutamente literaria y como tal revestida de características románticas o ridículas: el Vate disparando el cañón, el Almirante desafiando a los ingleses, Barallobre apedreando el tren, y la guerra auténtica, representada por el recuerdo de la guerra civil, en la que late una autenticidad más dolorosa pero sublimada por detalles como la ya citada historia de Bastida o las autosatisfacciones de don Carmelo a expensas del busto de Coralina, mientras vivía en los sótanos del Suizo en calidad de topo.

El derecho se parodia en la escena del juicio, montado, y no gratuitamente, como una obra de teatro.

Escuela de Mandarines

El ataque a las Normas establecidas tiene en esta obra una mayor carga política, y es más agresivo.

Toda la organización de Feliz Gobernación es una feroz crítica a la dictadura y la burocracia. Esto se nota en los mismos nombres de los cargos: Mandarines -y sus apodos, como Cara Pocha-, Enmucetados, Ditirámicos, etc. Al Mandarín Censor se le llama "Asesor de Ingenios"; los Enmucetados son los Catedráticos; uno de ellos, Climacio, es autor del siguiente poema (p. 71): "Yo soy importante, y tú, un pelagatos; | me reúno en Claustro y levanto el dedo | ungido como estoy de instituciones. | Visto de toga, hablo entre susurros, | siempre rodeado de estatales misterios. | Fiel al poder, encarno el Poder mismo; | no hay soldado que me toque un pelo, | porque represento a la Casta Gobernante. | De la propia Estructura recibo consultas, | y, si me da la gana, escribo dictámenes, | o ronco en el seno de las comisiones". El ataque a la Universidad franquista no puede ser más transparente. Espinosa sufrió probablemente a manos de algún orgulloso enmucetado, pues estudió Derecho, pero nunca ejerció ninguna función académica. En el capítulo 4, en la nota sobre los enmucetados se dice: "La función se alcanzaba por intrigas y recomendaciones, tras un aparente examen. Aunque proverbialmente incapaces, formaron clase muy orgullosa" (p. 99). En el mismo capítulo, otra nota critica la burocracia y la multiplicación de cargos inútiles: "Anexados: Ayudantes, Agregados o Adjuntos a ciertos cargos y funciones... Había Anexados de

Anexados; por ejemplo (...) Escoliasta Adjunto del Escoliasta Adjunto al Mandarín Escoliasta Interino" (p. 99).

Todos los que están al servicio del poder, y el poder mismo, son duramente criticados: los jueces y el Derecho -capítulos 69 y 70, sobre todo-. Así, se dice (p. 680) "Desdichado, el Derecho nació para defensa de los señorones -repuso el acusador-". Y todo el juicio se describe en términos paródicos. A los que se encargan del papeleo se les llama, cómo no, chupatintas, y por supuesto también el ejército y los alcaldes reciben duros ataques. En el capítulo 5, al referirse a estos últimos se dice: "Pertenece a la Cuarta Casta, o de los lacayos rurales del Poder, y lleva rasurado el cuero cabelludo en prueba de total dedicación, y también para diferenciarse de la plebe por asepsia, aunque algunos chirigoteros dicen que para evitar piojos, ya que los Mandarines no quieren cebar las liendres de sus parásitos, que sería alimentar gorriones por dos veces" (p. 102). A los soldados se les llama "Sustancias obtusas" (p. 110) aunque al final se les salva por pertenecer al pueblo. Los generales quedan mucho peor, como se ve en el capítulo 19, titulado significativamente "Los Degolladores", donde los Procónsules se asesinan entre ellos después de horribles matanzas de la población. El antimilitarismo se observa asimismo en el canto de Bernaldo (capítulo 33, p. 352).

Tampoco la Iglesia se salva de las feroces críticas. En el capítulo 42, "Inflación de virtudes", se dice:

"... sostengo que con tales manos jamás hubieras devenido Director de Conciencias, profesión que exige palmitas blancas y gordezuelas, un tanto viscosas, tan prestas a las apropiaciones como a las bendiciones, y dotadas de pulgares, índices, cordiales, anulares y meñiques pirriados por sobar al Estado; en suma: manos espiritualísimas" (p. 426) y "Por una vez que la Dictadura se acordó de la Escritura, y le regaló un problema, ésta lo devolvió a la Dictadura, tras malgastar 27 lustros y 30 días en lecturas y bobadas. Pero, si mi espada ha de solventar también los asuntos del cielo, mi espada resolverá a su manera" (p. 432). También en la Herejía de los Mendigos se observa lo mismo.

En el aspecto de la moral, se da un tratamiento desenfadado de los temas sexuales y sensuales. Se alude varias veces a los placeres de la cama y la taberna como los mayores de la vida. "Como hombre honrado se entregó al coito, la cava y la filosofía" (p. 402). Las putas están vistas con manifiesta simpatía, como observamos en la comedia de las prostitutas vedadas (p. 53) y en el capítulo 7, "Sustancias ligeras", en el que las putas aparecen atractivas, simpáticas y refinadas, cantando y danzando. También hay algunas bromas de carácter sexual: el sostén de Azenaia, el lugar donde guardan sus joyas los nudistas, el coño de la Bicinia (capítulo 48), la canción de la Serafina (capítulo 61) "Entre los muslos tiene | su finca Serafina" (p. 615), a las mujeres se las llama frecuentemente "vulvas", etc.

La escatología, claro desafío a las normas tradi-

cionales del buen gusto, abunda extraordinariamente (capítulo 11, p. 143): "... porque espera que al leerlos, el Imperio se cague, se mee y se descoyunte de risa. -Y ¿qué beneficios obtendremos de esta general disentería, de estos flujos y de esta imperial colerina? -preguntó Pascasio. -Demanda de trabajo -repuso Contecio.- Los comerciantes exportarán 15 millones de quintales de estiércol, sanísimo negocio para pocilgueros, boñigueros, etc." (p. 14) "... a empujoncitos orina y defeca... mientras ejercita paternalismos con las deyecciones que por iguales, discípulos y séquito tienen". En el capítulo 18, Saecio clasifica a la humanidad (p. 210) en "pensadores o masturbadores, femeninos o sensuales (poetas) y apasionados o asexuados (guerreros y políticos)"; (capítulo 23, p. 250) "... ese Pancraccio se extralimitó, pues no solamente os llamó mecos e ignorantes sino (...) llorones, granulentos, basureros, tartajosos, ramera, púdicos, cagones, cornudos, técnicos en mierda y fábricas de esputos. ¡Esto es demasiado! Yo me vengaría muy finamente"; (capítulo 20, p. 223) "Cagones, untuosos, esmiriados, mierdosos, | (...) dulcemeadas, escrofulosos..." En el capítulo 35 leemos en "una antigua estela" (p. 366) "... Cirilo les mandó orinar (a 18.000 enmucetados) | y todos mearon a un tiempo; | luego les ordenó cagar, | y todos cagaron sin excepción ni excusa, | lo cual fue gran maravilla | (...) Por el estiércol de tus caballos, | tres veces de espalda y vientre, | antes de hablarte nos revolcamos".

También las normas sociales son puestas en solfa: hay múltiples ejemplos de adulación exagerada, y se

ridiculizan los signos de ostentación, como las túnicas, los cien bolsillos que llevan obligatoriamente los mandarines para diferenciarse de la plebe, etc. Todos los personajes tienen montones de apodosos elogiosos, y existen cargos como el de "Dirirámico del Hecho". La composición de epitafios es un oficio muy popular, pues ya se sabe que no se puede hablar mal de los muertos. La obsesión por los signos externos de superioridad se advierte en notas como la siguiente: (nota 2, capítulo 14) "La Tradición, tu Prima Hermana: Adulación de Canucio, pues solamente los Procónsules podían llamar Prima Hermana a la tradición. Cuando el Procónsul Cirilo marchó a reprimir el levantamiento de los municipalizantes, pronunció estas palabras: "Es tradición que haya propietarios, y yo definiendo a la prima hermana". Cirilo se refería a una prima cuyas tierras habían sido municipalizadas por los rebeldes, pero los sucesivos Procónsules aprovecharon la oscura construcción para declararse parientes de la Tradición" (p. 179).

El Tirano de Taormina

La institución más claramente atacada es la Iglesia. El Tirano odia al Papa y también al cristianismo, pero no es aquí precisamente donde más se manifiesta la crítica, sino en el personaje de Gaspar de Lingua-glossa, no sólo por su desmedido afán de riquezas y ostentación (p. 93) "El capelo ladeado, el pectoral de esmeraldas, el purpúreo manteo y el pañuelo cándido, conferían a su imagen todo el deshonesto decoro con el que impresionar a la corte", sino por su luj-

ria sacrílega, manifiesta en la escena en que celebra una misa obscena y paródica sobre el cuerpo de Lady Godiva, en la catedral de Taormina (p. 95) "Domina, no sum dignus ut intrare in corpus tuum, sed tantum dic verbo..." Lady Godiva, entre enardecida y jugetona, contestó a la insinuación con un suspiro que, de inmediato, Gaspar tradujo en el sí que deseaba". La descripción del Papa Sixto VI es humorística y poco respetuosa con tan sagrada jerarquía. "Es mantecoso, fofo, y tiene cara de yogurt" (p. 101). La lucha entre el tirano y el Papa se cuenta mucho más como una pugna psicológica por el poder que como una guerra de religión. El Papa aparece, pues, más preocupado por el poder mundano que por su misión espiritual.

El Tirano tampoco sale muy bien parado: domina Taormina caprichosamente desde un monstruoso egoísmo que sólo piensa en sí mismo, y termina matando a su mayor amigo. El ataque al tirano simboliza naturalmente el poder absoluto. No es casual que sea importante, pues ésta es otra manera de ridiculizar el afán desordenado de poder.

Volviendo a la religión, aparece en el mismo nivel de realidad el cristianismo y la mitología griega -que tampoco se respeta en absoluto-, así, a Afrodita se la llama "divina alcahueta" y en general, todos los dioses olímpicos están caricaturizados en escenas como ésta (p. 20): "Helios, astro rey y primo de Zeus, interrumpió empalagosa y luminosamente: -Padre de los dioses y de los hombres, hijo de Cronos y Rea, Zeus Tonante... -Abrevia el protocolo -cortó con modestia olímpi-

ca el fornicador agosto" y más adelante, al terminar la reunión celestial (p. 22) "Todos asintieron, quizás para terminar una más de aquellas tediosas asambleas. Mientras, en el Sinaí, un dios herético se estremecía entre gélidas y conceptuales nieves".

Los atentados a la moral tópica por la vía del sexo, son más audaces que en las demás obras, empezando por la concepción del Tirano, hijo de un imposible amor incestuoso y homosexual entre Lampetia y Faetusa, las dos hijas de Febo. Lo erótico tiene gran importancia, aunque siempre es un erotismo transgresor (p. 23): "Lampetia y Faetusa, frente a frente, olvidando el mundo circundante, pero llenas de él, se fueron desnudando con una lentitud de eras cósmicas: las túnicas fueron descendiendo por sus cuerpos pletóricos de olas, extasiados de reciprocidad. Desde cuellos hechos para la caricia del mechón áureo, hasta unos muslos esperando labios, pasando por las yemas en cúspide y las caderas que ansían manos, todo accedía, se entregaba, se ofrecía a su gemelo amor". Este erotismo tiene en mi opinión, algo de concesión barata a las modas. Es decir, que aquí la transgresión sexual tiene un papel menos revulsivo, porque en el fondo trata de halagar el morbo del lector, lo que no ocurre en las otras obras, que toman el aspecto sexual mucho más a broma. Los ejemplos de este tipo son abundantísimos: desde los horrorosos poemas eróticos de Arnaldo de Montferrat (p. 12) "Porque tu boca se parece un antro de placer | y tu lengua añade oráculos de gozo, | busco a tientas con mi falo enhiesto | la satisfactoria equivocación estéril", pasando por el impotente amor entre el senil

Schiavón y la virgen Eleonora -magnífica ocasión para la caricatura y la burla, que Raúl Ruiz desperdicia, en aras de un erotismo hortera-, las escenas sacrílegas de Gaspar y Lady Godiva, etc.

B. Otros aspectos

Este apartado es complementario del anterior, y algunos temas vuelven a ser estudiados aquí, aunque desde otro punto de vista: por ejemplo, una cosa es el ataque a las instituciones religiosas y otra el concepto de Dios o de la religión que pueda tener un escritor.

Las Historias Naturales

Leopoldo Azancot⁵ dice de Perucho que hay en sus obras "una suspensión perenne del juicio en lo que atañe a los problemas últimos de la condición humana... un rechazo de todo intento de sistematizar la vida en función de ideologías simplificadoras". Por su parte, Francisco Lucio⁶ afirma: "Quizá, no saliendo de este inocente ámbito -el ludus, el gracioso divertimento-, sea únicamente como hallemos justificación a una literatura de este tipo, que, fuera de tal territorio o limbo de ingenuidad, sería en lo ético difícilmente identificable (...) No pidamos, pues, peras al olmo, y aceptemos la literatura culta simplemente como una

-
5. Azancot, L., "Reseña de Historias secretas de balnearios", Es-feta Literaria, nº 504 (15-XI-1972).
 6. Lucio, F., "Juan Perucho en su herbario mágico", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 248-9 (Agosto-Septiembre, 1970).

suerte de bella evasión. Juan Perucho, la mayor parte de su obra y su actuación como consejero editorial, se inscribe, puede inscribirse en el llamado retorno de los brujos, movimiento que no vacilaríamos en llamar estúpido si no resultara evidente su influencia en la vida de tantas personas. Pero la labor de Perucho en este sentido se tiñe de un diáfano matiz crítico, precisamente por ir acompañada de un tan claro sentido del humor, y, partiendo de este supuesto, puede ser aceptada como la tarea de un diletante, que no pretende sino el solaz de sus lectores (...). Se defiende del arisco presente desde la placentera penumbra de su herbario mágico (...) y nos conecta con lo humano por las razones oscuras del misterio, la leyenda, la superstición y el delirio mental, por las cuales los hombres (...) han transitado y siguen transitando, con pertinaz predilección".

Y Joan Fuster⁷: "Joan Perucho se propone, como se lo proponía Lovecraft, la especulación "premeditada"-racional- de ingredientes que provienen del pánico y de la perplejidad que el hombre arrastra en su pretensión de ser hombre. La maniobra oscila entre el espanto y el humor, y es, en cada página, una tentativa de recobrar la fábula a través de la inteligencia".

Me parece exagerado vincular a Perucho al retorno de los brujos, ya que éstos creen en lo esotérico mientras él es un escéptico. Su interés por los saberes

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

más o menos ocultos y herméticos viene de su curiosidad de erudito, que se siente atraído por lo raro y marginal, pero sin creer en ello. Por el contrario, Lovecraft es un neurótico para quien el terror es algo real. Sin una auténtica vocación de erudito, se siente mucho más seducido por el seudosaber -y con más bien poco sentido del humor, excepto en sus narraciones de la serie de Randolph Carter⁸-. Perucho le rinde un homenaje, sobre todo en su primer libro, Amb la técnica de Lovecraft (1956)⁹, pero es un homenaje irónico, según su costumbre.

Más acertada encuentro la insistencia en el matiz crítico, y de rechazo de las ideologías simplificadoras. Hemos comentado en repetidas ocasiones la disposición maniquea de la mayoría de las obras de Perucho, que va encaminada precisamente a evidenciar el infantilismo primitivo de tal concepción.

Ramón Buckley¹⁰, en Raíces tradicionales de la novela contemporánea española, dice: "Todo el quehacer literario de Perucho consiste en realidad, en una sola y apasionante quête: la búsqueda y rescate de los grandes talismanes que han encandilado el alma del pueblo catalán a través de los tiempos. Para ello, vuelve su vista hacia el pasado, hacia aquellos momentos de la historia de Cataluña en los que se gestaba su identidad como pueblo". "Los libros de Perucho son viajes al pasado desde el presente. Lo que realmente buscan

8. Lovecraft, H.P., Viajes al otro mundo, Madrid, Alianza, 1971.

9. Perucho, J., Amb la técnica de Lovecraft, Barcelona, 1956.

10. Buckley, R., *op. cit.*, p. 215.

los caballeros andantes de Juan Perucho es el heroísmo en unos tiempos que ya no son heroicos".

Aquí tenemos una interpretación contrapuesta a las teorías que explican esta novela como de "evasión". La huida hacia el pasado aparece ahora bajo una nueva luz. Pero, es más, Perucho no sólo busca la identidad cultural e histórica de Cataluña, sino que se interesa por la cultura como fin en sí mismo. Ahora bien, ¿qué es la cultura sino una interpretación de la realidad? Y de otro lado, lo misterioso y lo fantástico, ¿no son componentes de lo humano tan reales e importantes como el hambre o la lucha por la libertad?

Refiriéndose concretamente a Las Historias Naturales, Buckley¹¹ interpreta la lucha contra el vampiro como la batalla contra la reacción carlista, y la figura de Montpalau, como el ideal ilustrado vencido por el irracionalismo romántico.

No cabe duda de que hay una crítica clara -y como siempre burlesca- al carlismo y en general a la oratoria reaccionaria, al fanatismo y la demagogia. Así, en la página 75 se inserta una exaltada nota de El Joven Observador sobre Antonio de Montpalau en los términos siguientes: "pretès naturalista, molt conegut per les nefandes idees liberals que professa, el qual, no se sap per quines raons científiques, però que nosaltres sospitem, pretén infiltrar-se en les nostres files en companya d'un altre personatge i d'un criat.

11. Buckley, R., op. cit.

Aquesta corporació, doncs, plena d'un generós orgull d'ésser l'òrgan capdavanter vostre, admiradora de les vostres heroiques virtuts i mai desmentida lleialtat, va a confondre aquests malvats per demostrar-los que en els vostres pits heroics no s'alberguen més que dos altars: déu i el rei". Y se incluye luego un soneto al Rey Carlos, que constituye una inapreciable muestra del género político-ditirámico (p. 76): "Salve, salve, Monarca idolatrado: | Viva Carlos el grande, el victorioso; | Tu ejército valiente y animoso | con su sangre tu solio ha cimentado" (en castellano en el original).

Pero el ideal caballeresco no sólo se encarna en Antonio, sino también en el propio Cabrera. Ambos luchan por causas perdidas, y mucho más patética y trágica resulta la del segundo que la del primero. Además, los dos personajes se hacen amigos, lo que una vez más incide en el no simplismo de Perucho. De otro lado, hemos visto ya cómo la razón no queda triunfante sino derrotada en su propio terreno, al tener que reconocer la existencia del Dip, científicamente probada.

Por tanto, nada hay seguro en el mundo, ni la propia razón. Pero algo sí hay seguro: que estamos vivos, y tenemos derecho a disfrutar. Por eso, la literatura es una fuente de placer -ya se ha comentado la sensualidad de Perucho- y de juego -el ludus a que se refiere Azancot¹²-; y la cultura una forma de acceder a la realidad, de ensanchar sus límites, saliendo de moldes estrechos e ideologías encorsetadas.

12. Azancot, L., op. cit.

Un hombre que se parecía a Orestes

Varela Iglesias, en La palabra y la llama¹³, dice de Cunqueiro "Generalmente, su visión adopta la perspectiva de abajo arriba, propia de la vieja picaresca, observando el mundo de los grandes señores de un tiempo ido o del otro mundo con tirones escatológicos y hedonísticos que lo retengan en un más acá equidistante del idealismo -su literatura es la de un gran sensual imaginativo- y del realismo; como que Cunqueiro, al igual que los primitivos, tiende a antropomorfizar lo extraordinario, siguiendo para ello el magisterio de la Etnología".

Me parece particularmente interesante la puntualización de Varela sobre el punto de vista de Cunqueiro, pero no siempre creo yo que sea de abajo arriba, pues a veces es al revés, Cunqueiro se divierte con las peripecias de sus personajes como se divierte Bocaccio con el Decamerón, pero no se identifica con ellos.

Manuel García Viñó, en Novela española actual¹⁴, habla de que "El único compromiso admisible, el único compatible con la sagrada libertad del escritor, es el establecido por éste con su íntima verdad. Y este tipo de compromiso se da en la obra de Alvaro Cunqueiro de una manera total. Cunqueiro, como Edgar Poe -ya lo hemos dicho-, tiene fe en los sueños como las únicas realidades. Como el más revolucionario de los escritores sociales, expresa su inconformismo ante el

13. Varela Iglesias, J.L., La palabra y la llama ("Sinopsis literaria del noroeste"), Madrid, Prensa Española, 1967, p. 196.

14. García Viñó, M., op. cit., p. 125.

mundo actual. Él echa de menos -quiere para el hombre- un mundo paradisiáco -como luego diremos, preternatural, un mundo más espiritual que el presente y, por lo mismo, más feliz".

Spires¹⁵, a su vez, hace hincapié en que el Orestes refleja la realidad española del momento, que busca su identidad.

Estos aspectos han sido ya puestos en claro al tratar de la cuestión del mito, cuya utilización por parte del poder se pone de manifiesto al decir (p. 70) "Al miedo de la venida de Orestes se le echaba la culpa de todo mal".

En cuanto a lo social, se advierte cierto costumbrismo gallego, característico de casi toda su obra: las romerías, el barquero, las posadas... son las de Galicia. Se hace hincapié en la idea de decadencia: los reyes vinieron a menos igual que hidalgos de pazo. Sus dificultades económicas, la penuria general de los personajes, reflejan las austeras condiciones de vida en la Galicia rural. Lo rural, dicho sea de paso, tiene aquí gran protagonismo. Incluso la ciudad muestra un ambiente pueblerino, y dentro de ésta, el burdel es un lugar destacado de reunión, como ocurre en la novela social de posguerra. Sin embargo, la carga crítica es aquí mucho menor que en autores como Torrente o Espinosa. Los reyes se diferencian muy poco de sus súbditos, y cuando se filosofa se hace de un modo general, suave y socarrón o fantásticamente lírico, como

15. Spires, op. cit.

hemos visto ya en varios ejemplos.

El propio Cunqueiro, entrevistado por Umbral¹⁶, declara: "A mí me interesa la política en la vida, pero no en la literatura".

La Saga-Fuga de J.B.

Gladys Crescioni Neggers¹⁷ recoge unas declaraciones de Torrente en las que éste afirma: "Una novela siempre implica una concepción del mundo que puede o no ser la del autor. La Saga-Fuga, por ejemplo, es una concepción del mundo que no es la mía (...). Mis personajes generalmente piensan, pero yo no me identifico con ninguno de ellos". Esto hay que interpretarlo en el sentido de la palingenesia, la esperanza en un salvador, etc., pues no cabe duda de que la Saga-Fuga sí refleja al menos parte de la ideología de su autor.

Manuel Vilanova¹⁸ dice: "Es el excepticismo que le domina, y que domina también la construcción de la novela, de ahí la duda metódica planteada al lector, e incluso la clara voluntad de no querer saber elegir entre un tipo u otro de narración. La novela está situada, pues, al nivel de un acto gratuito, y la creación literaria por tanto, parece estar situada al mismo nivel. Es una ética de raigambre existencial, pero dada a través de un distanciamiento esperpéntico, y

16. Umbral, F., "Entrevista con Cunqueiro", Estafeta Literaria, nº 413 (1-II-1969).
17. Crescioni Neggers, G., "Gonzalo Torrente Ballester nuevo académico", Estafeta Literaria, nº 564 (15-V-1975).
18. Vilanova, M., "Reseña de La Saga-Fuga de J.B.", Cuadernos Hispanoamericanos, nº 272 (Febrero, 1973).

si sumamos a eso su humor, más que sarcástico agresivo, podríamos situar otra de las fuentes de la novela (...) en la figura genial de Ramón Gómez de la Serna". En esto coincide con lo que hemos dicho en diversos apartados.

Si nos centramos en el personaje de Bastida, en el que, a pesar de lo que diga el mismo Torrente¹⁹, está la clave ideológica de la novela, encontramos que Martín Vilumara²⁰ dice de él: "El protagonista de la novela -en quien pueden adivinarse los trazos de una biografía espiritual y sentimental del propio Torrente- me parece sin duda el personaje más complejo y atrayente que haya creado la literatura española de posguerra. El erudito, poeta en idioma de su propia invención (...) amanuense y bienaventurado (...) José Bastida, a quien sus iniciales le convierten en probable acreedor del ambiguo destino de los héroes colectivos, es, sin embargo, el único habitante de Castroforte (junto con Julia, que encarnaría al pueblo llano, capaz de enfrentarse a todo, porque todo lo comprende en último término) que logra sustraerse a los cantos de sirena del pasado para asentar firmemente los pies en tierra, y desde allí, vivir el presente y hacer posible el futuro". Alicia Giménez²¹, por su parte, ataca la interpretación de Spires, según la cual, el tema actual de la novela sería la búsqueda de la identidad, y Bastida un acomplexado cuya sensación de inferioridad da lugar

19. Villán, J., "Gonzalo Torrente Ballester en la cumbre", Estafeta Literaria, nº 533 (1-II-1974).

20. Vilumara, M., "El desafío de Torrente Ballester", Camp de l'Arpa, nº 6 (III/VI-1973).

21. Giménez, A., op. cit., p. 109.

a autoenajenación y pérdida de identidad. En efecto, para ella: "Los razonamientos no se generan, sin duda, en la imaginación del crítico, sino que le han salido al paso, según su perspectiva, cuando estudiaba el texto en profundidad. Pero ver en José Bastida un personaje de carne y hueso que se pasea por una ciudad con sus complejos de inferioridad y sus procesos psicológicos en danza, buscando liberarse de un fatal destino, me parece inconcebible". Estamos de acuerdo en que Bastida no es precisamente un acomplexado, pero en mi opinión, la humanidad de Bastida es fundamental para la comprensión de la Saga-Fuga. A pesar de todas las descripciones peyorativas del personaje, y de la insistencia en su fealdad caricaturesca, Torrente tiene buen cuidado en hacérselo simpático desde el primer momento, y dejar a salvo su dignidad en episodios como el de la merienda, ya citado. Bastida es un marginado (por su pasado y por su pobreza) pero se gana el respeto de Castroforte por su sabiduría y su humildad. Incluso físicamente se nos va mostrando más agradable (tiene hermosos ojos y manos) y Torrente especifica (por boca de Julia) que es mejor amante que el apuesto Manolo. José no es un acomplexado, sino una persona que conoce sus limitaciones y se aferra a la vida, luchando como puede contra las dificultades. En este sentido, se convierte en el representante de todos los españoles que tuvieron que sufrir humillaciones para poder seguir en su tierra, pero estas humillaciones sólo afectan al exterior, pues la dignidad humana reside en un lugar mucho más hondo y que no es tan fácil de alcanzar como creen los dictadores (pequeños o grandes).

Porque desde luego, se advierte aún la huella del realismo social de posguerra. El ambiente en que se desarrollan los acontecimientos es todavía ése, y muchos de los personajes aparecen marcados por la guerra. Así, el propio Bastida, a cuyas experiencias bélicas ya se ha aludido. Además, después de terminado el enfrentamiento, es internado en el Lazareto de San Simón, experiencia desagradable a la que alude indirectamente -porque no es ningún quejica- (p. 76): "Alguna vez los vi -a los vestigios, me refiero- pero los recuerdos de entonces me fallan desde que pasé tanta hambre en el tiempo que estuve preso: cuatro años y medio, uno tras otro, en el Lazareto de San Simón, que es un lugar desde donde pueden contemplarse los atardeceres más hermosos que vi en mi vida" -obsérvese el giro poético que se le da al mal recuerdo-. Todavía se ve obligado a presentarse periódicamente en Comisaría (p. 45): "La policía y yo nos llevamos muy bien. Cada vez que voy a presentarme, el comisario me dice: "Pero hombre, Bastida, ¿de dónde habrán sacado en Madrid que es usted peligroso?" Y yo le responde siempre: "Eso es lo que me gustaría saber, señor comisario". El clima de miedo y sospecha es bien patente. El revanchismo y el abuso de poder están a la orden del día. Así, en su entrevista con don Acisclo y don Celso sobre el caso de Isolina Vieites y Merlín, en la que el pobre Bastida es humillado de la forma más flagrante; él mismo dice (p. 66): "Salió a relucir mi pasado de extremista peligroso". Por eso Bastida no es el típico personaje existencial en busca de su identidad -los cambios de personalidad tienen aquí, como ya hemos visto, un papel diferente- y de un sentido a la vida. Él ama la

vida por sí misma, cree "en algunas cosas" y sus problemas son más bien de índole social, material y afectivo, y todos se van solucionando a lo largo de la obra. Aquí hay ya, pues, una superación de la problemática existencial.

Pero no es éste el único personaje marcado por la guerra: el dueño del Café Suizo tiene todavía miedo por haber escondido a don Carmelo Taboada. También Jacinto Barallobre arrastra las consecuencias de su actuación en la guerra, y en otro sentido, el Espiritista, que se empeña en hablar con Goebbels y en no creer en la muerte de Hitler. El director del periódico tiene miedo de comprometerse ante el gobernador, por lo que traiciona a la Tabla Redonda, y don Perfecto Reboiras "llamado también "La Tumba", porque cuando se le preguntaba por algo anterior a la guerra o perteneciente a los primeros tiempos de ella, solía responder: "Soy una tumba" (p. 55).

La falta de libertad se hace patente en detalles como las dificultades que se oponen a la restauración de la Tabla Redonda, la censura continua ejercida sobre lo que se publica en el periódico, el intento de derribar la estatua del Vate -lo que enlaza con la especulación y la incultura, lacras de nuestro renacer económico-, etc.

El tema del hambre -cuya importancia señala Amorós²²- tan enraizado en nuestra literatura, conecta la Saga-Fuga con la novela de Posguerra, lo mismo que

22. Amorós, A., "Notas críticas", El Urogallo, nº 20 (Marzo-Abril, 1973).

el protagonismo del café como lugar de tertulia.

El poder de la Iglesia sigue siendo tremendo. Las fuerzas reaccionarias y represivas de la Iglesia están representadas en don Acisclo, que tiene en un puño a los godos y biempensantes en general, y quisiera tener del mismo modo a todo Castroforte. Su dominio absoluto sobre el poncio se ve en varias ocasiones, por ejemplo cuando se propaga el rumor del mortal enfrentamiento Bendaña-Barallobre, y don Acisclo se presenta en casa de la susodicha autoridad para influir "sutilmente" en su decisión (p. 326): "Lo que ahora importa es evitar que esos dos se maten" "yo no me atrevería a sembrar de obstáculos los caminos de la Providencia" "¿cree que sería pecado grave?" "Depende de la intención". "La mía no puede ser mejor". "En ese caso, yo, al menos, le absolvería". Y su ascendiente negativo sobre el pueblo, cuando se lleva a Minucha a la fuerza para meterla en el convento (p. 224).

Estos y otros abusos de poder están a la orden del día. Cuanto más mezquina es la parcela de autoridad o bienestar de que se disfruta, tanto mayor interés hay en oprimir a los que están por debajo. Así actúan el Espiritista, don Celso y don Acisclo con Bastida, o su esposa con don Annibal Mario, o el Poncio con Parapouco, etc. (Esta es otra característica general de nuestra novela de posguerra. Por cierto, que resulta irónico que al final Bastida termine debiendo su felicidad a don Acisclo, pues si éste no hubiese estorbado arteramente el matrimonio de Julia con su seminarista, ella nunca hubiese caído en brazos de don Joseíño).

El papel de la mujer es en general positivo. Aunque Torrente dice que las mujeres son superiores a los hombres, ya que en éstos la inteligencia lleva a la abulia y en ellas no (declaraciones recogidas por la Crescioni²³), lo cierto es que el protagonismo es decididamente masculino, lo que no impide que el papel de la mujer sea relevante y anticonvencional -a veces de un modo algo caricaturesco, pero esto pasa también con los hombres-: los secretos de la Cueva y del incesto se transmiten por vía femenina, el Palanganato es paralelo a la Tabla Redonda y en lo que se refiere a la leyenda mesiánica, Ridruejo²⁴ señala que "la serie martirial es doble: masculina y femenina". Las tres Lilai-las (Barallobre, Aguiar y Souto Colmeiro, alias Coralina) se nos muestran, cada una en su estilo, como mujeres extraordinarias, siendo la Aguiar la más convencional. Y Julia, desde luego, la más humana y la compañera que hace feliz a Bastida, según el principio de la atracción de opuestos. El único personaje femenino verdaderamente negativo es Isolina Vieites, que nunca llega a ser tan odiosa como don Celso, el Espiritista o don Acisclo.

Escuela de Mandarines

Aranguren²⁵ dice en Estudios literarios que este libro es "un compromiso crítico-político con -contra- la realidad circundante, en tanto que el de Torrente -la Saga-Fuga- sólo podría ser calificado de tal muy

23. Crescioni Neggers, G., op. cit.

24. Ridruejo, D., op. cit.

25. Aranguren, J.L., op. cit., p. 281.

indirectamente y a través de múltiples mediaciones". Y Cecilio Alonso²⁶: "Este libro respeta la realidad como es: lo vemos como un producto cultural que ha crecido y madurado en el período histórico español que denominamos postguerra más desarrollo, sin adscripción a escuelas. Testimonio marginal del presente histórico no en cuanto retrata fidedignamente (cosa que no hace), sino en cuanto absorbe, digiere y reelabora: se hace él mismo de Historia, transformándola, en prueba de que la realidad humana no conoce límites entre aquélla y sus representaciones (irremediabilmente convertidas a su vez en Historia), en proceso continuo.

Nos hallamos, sí, ante un arte intelectualizado, rebosante de perspectivismo filosófico, de contrastes, de connotaciones políticas: móviles que nos son muy familiares encarnan en el comportamiento de mandarines, enmucetados, colaboracionistas, vinculados, becarios, aspirantes, abogados, procónsules, alcaldes...; en el de heterodoxos y excarcelantes; o en el del pueblo, tardo en comprender y cauto en el hablar, pero siempre justificado. Uno de los aspectos más llamativos de Escuela de Mandarines es que, siendo objeto de un planteamiento universalista (situación en país imaginario; destemporalización por extensión hiperbólica), no nos conduce a abstracciones ambiguas, sino a la concreción artística compleja, no-esquemática, madura, auto-reflexiva, comprensiva de una realidad bien localizada: la española, fuente caudalosa, desvergonzada y bastante de tanta Tartaria y tanta "Feliz Gobernación".

26. Alonso, C., op. cit.

Ya hemos dicho que el contenido político de esta novela es grande, pues es un ataque a la dictadura de Franco y al totalitarismo en general. En este terreno Espinosa está influido por el marxismo: presenta una sociedad rígidamente dividida en castas de un lado y el pueblo de otro. en el capítulo I se dice: "Viven absortos en la Concordia y Continuidad de la Creación, sin salir de sí ni padecer alienaciones" (p. 81) -la palabra choca en un contexto de intento ambiguo y más bien arcaizante. A las "derechas" se las nombra varias veces: "Este pobrete no puede ser sujeto de derechas" (p. 104); "Cortés y muy de derechas" (p. 185), evidentemente con su sentido habitual.

Todo el capítulo I, es muy significativo desde el punto de vista de la política (p. 81): "Nací en un lugar tan apartado y alejado de toda Sociedad que sus habitantes, menos de cien, desconocían la palabra alcalde; nada afirmo de policía, procesamiento, cárcel, Poder y Gobernación (...) el Pueblo, realidad que hace posible la existencia de la Casta pensante y gobernante, de los templos levantados a los dioses y de los monumentos erigidos a los sucesos, en suma: de cuanto muchos apodan grandeza (...) En la tierra no existe una sola verdad. Pero todavía ocurre algo peor: señorea la mentira, la arbitrariedad y la casualidad. Allí abajo, lejos de esta soledad, prospera la Feliz Gobernación, o conjunto de Mandarines, legos, becarios, cabezas rapadas y gente de estaca" (la manera de aludir a las distintas clases es satírica: la gente de estaca es la policía y los soldados, y los cabezas rapadas, los alcaldes). "Porque soy endeble y me llamo justamen-

te Enclenque, he de aceptar mis padecimientos, que algunos llaman destino, ya que no puedo salir de mí ni transmutarme otro, aquí o en cualquier estrella. Igual ocurre a millones de hombres, abandonados a la Feliz Gobernación, que les traza su destino inexorablemente, pues la Casta obra allí como Fatalidad. ¡Protesta por ellos!" (p. 84).

El planteamiento resulta, pues, claro desde el principio: una sociedad injusta donde se abusa del Poder y se oprime y desprecia al Pueblo, y un personaje cuya misión ha de ser protestar. En su peregrinaje, el Eremita va encontrando continuos ejemplos de la injusticia que reina en Feliz Gobernación. Los que están en el poder se dedican a aprovecharse de los que están debajo. La lisonja exagerada hacia los poderosos y el desprecio por los inferiores lo dominan todo -lo mismo que la Saga-Fuga, sólo que allí, se nos presenta de forma más realista-. El pueblo está totalmente domesticado, mostrando una patética mansedumbre. En el capítulo 4, cuando el Eremita empieza "a predicar contra los mandarines" el pueblo le escucha sin enterarse de nada. "De repente percibí la resignación como naturaleza del Pueblo. -¿Sois mudos? ¡Decid algo! -exclamé. -Perdónanos, eminencia -replicó el hombre más cercano-, pero no sabemos si estamos autorizados a escuchar y creer en tu palabra" (p. 95).

Bien pronto, el Eremita es prendido por carecer de cédula de identificación (o sea, D.N.I.), y resulta, paradójicamente, que la forma más segura de viajar es yendo preso, pues (p. 104) "la Feliz Gobernación

es organización metódica e inexorable, en los burgos rurales se concluye en crueldad toda disposición. Aquí serías azotado; allá lisiado y acullá, degollado sin mayor tramitación". Los soldados dicen: "Cuando azotamos ciertos fulanos, nos ordenan: "Tratarles mimosamente, que son intelectuales y poetas delicadísimos". Esto quiere significar que les zurremos fuerte" (p. 107).

En el capítulo 10, la historia de "El niño perdido y hallado" ejemplifica la rígida división de clases: el carpintero José ha perdido a su hijo, que ha permanecido tres días mezclado con los otros sin que notaran su origen plebeyo, lo que se considera milagroso.

Las referencias al sistema franquista se hacen cada vez más evidentes. Hay un delirante cálculo de las ganancias imposibles de un alto funcionario -cobra por varios miles de cargos-. La sospecha es la obsesión. Los funcionarios y los miembros de la Casta en general tienen manía persecutoria y ven enemigos por todas partes (lo que recuerda las célebres caricaturas brechtianas al nazismo). Esto se ve claramente en el capítulo 13, con referencia a los excarcelantes y sobre todo en el 16, en el Discurso de Menipo el Mentor, llamado discurso de la mano oculta, con todos los típicos tópicos de xenofobia y autoalabanza. Cada cláusula termina con una referencia (en gradación inyectiva) a la mano alevosa que acecha bajo toda crítica. El pueblo, como siempre, se deja llevar, indiferente. "Los palurdos no se inmutaron, hundidos como estaban en su resignación" (p. 189); y en el 17, donde se hace un catálogo de disfraces del enemigo.

En el capítulo 14, "Elección de Epitafios", se alude a la libertad de expresión, al mismo tiempo que a la lisonja hiperbólica.

El odio a los intelectuales, característico de los fascismos, y del que ya hemos visto un ejemplo, aparece también en el capítulo 17: "¡Abajo la reflexión y muera el juicio!" (p. 198). Este grito, atribuido al dictador Didipo, recuerda sin remedio a Millán Astray; y en el 29: "Esta sentencia cumple la primera regla de la Feliz Gobernación: luchar contra la Inteligencia y su espontánea alegría" (p. 304). En el capítulo 52 hay una sabrosa nota sobre Trimarco: "durante su mandato no se publicó libro alguno, logrando el perfecto ideal de la Dictadura" (p. 529).

También hay rebeldes y marginados en Feliz Gobernación, como los famosos excarcelantes o como Mosencio, que tiene un inequívoco aire goliardesco: padre de cantigas para mendigos, fue expulsado de becario por masturbarse y no avergonzarse de ello (capítulo 18).

La ridícula rebelión de los becarios y su brutal represión nos remiten a las revueltas estudiantiles (capítulo 20). Se mezcla el aspecto sexual y escatológico con el odio a la cultura: se insiste en que los becarios no deben pensar; hay que ahogar el talento, lo que importa es la sumisión.

La literatura se utiliza también como vehículo de protesta (lo que explica el odio a los poetas). Por ejemplo, se representa una comedia insumisa (capítulo 24) -hay varias de ellas a lo largo de la obra, y su

carácter el mismo nombre lo delata- en la que se hace un canto a la libertad por medio de la defensa del pensamiento. Mientras se está representando una segunda comedia, ésta sumisa, narrando la repetida historia de los nudistas -que también son rebeldes, pero su carácter cómico les quita hierro- llega la autoridad y se lleva preso al autor (escenas de este tipo abundan a lo largo de la obra. Otra clara referencia a la realidad de la España franquista). En el capítulo 47 vemos al disidente incendiario Celedonio, condenado a muerte por desnucamiento (garrote vil), lo que pone en evidencia la crueldad de los métodos represivos. Se dicen cosas como ésta: "Si muchos esquilman y destruyen sistemática y fríamente, la Estructura se resentirá y derumbará" (p. 473).

Cebrino instruye al Eremita sobre la sistemática Pugna (capítulo 49), que parece bastante similar al marxismo, aunque aboga por los medios pacíficos y usa una especie de terrorismo solapado e incruento para luchar contra el sistema: habrá un Liquidador de la Impostura que se retirará cuando su misión esté cumplida. Resulta original e interesante, así como muy revelador de los métodos de Espinosa, el procedimiento de la tentación, método subversivo que se explica (p. 487) : "El Alfarero define la tentación como la manera de ofrecer a ciertos hombres las conclusiones lógicas de los principios que sustentan. Por ejemplo: "Si esta vida es de paso, como mantienes, no te afinques". Al rechazar la conclusión, el tentado demuestra que su premisa es expresión interesada, y no juicio puro. Lamuro sostiene que, razonando implacable, las proposi-

ciones de derechas se resuelven en conclusiones de izquierdas, por lo cual afirma la perenne contradicción de los ortodoxos".

El capítulo 55 lleva el expresivo título de "Reflexiones sobre el Poder", y en él abundan las notas de carácter político-filosófico. Lamuro parece representar a los comunistas y el Tapicero a los anarquistas. Hay un reflejo divertido pero bastante exacto, de las diferencias y discusiones más o menos bizantinas entre los disidentes. "Admito tu lucha -replicó- pero, si lo toleras, he de imputarte ausencias de método, rigor que alcanzarías trocándote de nuestra parcialidad; demás que un hombre, ningún hombre, porque único y nadie, todo uno; quiero decir que, aislado, no harás más acción ni derrumbarás Gobernación" (p. 552).

Hay varias alusiones claras a Franco: en el capítulo 28 se habla del problema de la sucesión y de la dictadura de Filadelfo (que duró 30.000 años). Había becarios que toda su vida había transcurrido bajo su mandato (p. 294): "Los dioses me eligieron para regir al pueblo" (...) "Desde Filadelfo, pues, se denomina Dictador a quien gobierna en nombre de los dioses y con las armas en la mano". En el capítulo 45: "Sosibio interrumpió la cotidiana epístola al Secretario General su cuñadísimo" (p. 455), (como se recordará, en los primeros años de la dictadura Serrano Súñer era conocido con ese apodo)

Ajancio y Didipo reflejan la obsesión por la matanza: (nota 8, cap. 42). "Didipo dejó entonces los libros y, "sin cesar de llorar", degolló con sus manos

a 915. A los 22 años fue investido Procónsul y a los 25 "había desnucado tantos hombres como pueden parir en dos lustros las mujeres del Imperio" (p. 433). (No olvidemos que el desnucamiento es la forma de ajusticiamiento legal). Tanto a Ajancio como a Didip se les atribuye cierta benevolencia decadente en su vejez. Esto es lo que podía pensarse de Franco en el 74, aunque luego se demostró que no era así: los últimos ajusticiados lo fueron en setiembre del 75, dos meses antes de su muerte. Finalmente, en el capítulo 62 se alude a la "insignificancia" de la figura del dictador.

También se denuncia la connivencia Iglesia-Estado, así como el nefasto papel de la primera. En las notas al capítulo 26 se explica la religión como un suceso político, y se dice que la mediocridad de los dioses oficiales es un principio de seguridad. Se critica a los beatos y a los curas (cap. 27) que todo se les va en rezar sin preocuparse de la justicia. Con la aparición de Celedonio el Mendigo (cap. 41) se satiriza la caridad institucionalizada, así como los transportes religiosos femeninos. Los Preceptistas Asociados (cap. 42) que en ciertas épocas llegaron a dominar el Imperio mediante avasalladoras misivas dirigidas a las autoridades, aluden al poder del clero en general y de ciertas órdenes religiosas en particular, y más concretamente, a casos como el de Sor Patrocinio o Sor María Jesús de Ágreda. El ataque feroz a la caridad institucional sigue en los capítulos 43 y 44: Cuando se pone de moda, la gente se pelea por llenar de limosnas a los pobres. Y cuando esto pasa, les dejan morir de hambre y les persiguen sin ninguna compasión. Ciria-

co declaró (cap. 45) que los pobres heredarían el Reino de los Cielos, y fue el primero, después de Tebanio, que consideró al Pueblo como propietario del Poder y de la Tierra, por lo cual el sátrapa que al principio le había protegido, le cortó la cabeza. (Se mezclan los preceptos evangélicos con el marxismo, lo mismo que muchas veces ocurre en la realidad).

Se dan múltiples ejemplos de la injusticia que reina en Feliz Gobernación: la aparición del preparador de aquelarres y la alusión a las brujas asesinas de niños y protegidas por las autoridades es muy significativa. Los soldados dicen (cap. 48): "¡Miserables necróforas! -Como se ve, un cultismo impropio de su clase. En esto coinciden con Cunqueiro- tienen la culpa de todos nuestros males" (p. 482). Es cómodo disponer de un chivo expiatorio al que poder culpar de los males del pueblo en caso de necesidad. En la comedia de "Las prostitutas vedadas", que ya se ha comentado, el efecto cómico se basa en la humillación del soldado y el alcalde, estratos inferiores del Poder. La exclamación que cierra este capítulo es muy expresiva: "¡Oh casualidad!, por esta vez no paga un inocente" (p. 540). En la discusión con los soldados (cap. 54) se reflejan temas como la censura o la famosa ley de reunión: "No se os procesará precisamente por falta de licencia y otros melindres, sino por asociación ilícita, reunión clandestina, conjunción de mayorías y etcétera" (p. 543).

A veces se llega al insulto declarado (p. 582): "Cuando el bufón despotrica, se llama chistoso, y cuan-

do alaba, minoría selecta y gobernante". En el capítulo 36 aparece la secta de los Vinculados, que preconiza que los tontos y los ambiciosos dominarán la Tierra (evidentemente, tienen razón. Lo que sobra es el futuro).

La llegada a la ciudad está también plagada de alusiones a nuestra sociedad: en las afueras están todos los grandes colegios de curas (p. 608); ante sus habitantes, los soldados comentan: "Esto se llama distinción -dijeron-; muchos afirman que depende de la alimentación, sosiego y seguridad de la propiedad, y otros sostienen que se debe a la calidad y misterio de la sangre; sin duda, la primera opinión es resentida y contraria a la ley" (p. 614). La ironía es manifiesta.

En la Arenga de Candelio a los becarios (p. 62) se ve como siempre que la Feliz Gobernación es consciente de lo que hace. Al explicar las diferencias entre los rebeldes y los que no lo son, queda claro que se sabe muy bien lo que es rebeldía, pero lo práctico es lo otro y por eso se prefiere. En el capítulo 63 se nos cuenta una historia de opositor reducida al absurdo: el típico arribista pelota que cae en sus propias redes. (Hay que tener en cuenta que muchos episodios de la novela, así como la propia estructura, tienen relación con la picaresca, aunque aquí el pícaro casi siempre consigue ascender, lo cual es lógico dentro del panorama social que se nos traza). Los tres discursos de opositores que se consignan en los últimos capítulos, no son sino el resumen de la ideología

de Feliz Gobernación, que admite con todo descaro que se basa en la injusticia y la corrupción y pretende al mismo tiempo ser inamovible.

El juicio del capítulo 69 es también muy característico de la España del momento: es un juicio por manifestación, en el cual se intenta chantajear al acusado para que delate al Alfarero, cosa que no se consigue. Pedrarias (cap. 71) es un cruel retrato de la Banca y la Abogacía: "Mas advierte, cabeza de chorlito, que nuestro peor, mi hermano Avicio, decide más que cien ejércitos, pues crea filósofos con la priápica punta. No se enmuceta beneficiado ni se prebenda listillo o edita libro en la Feliz Gobernación sin licencia de la bambarria. Dime: ¿ocurre igual en otro país? Ni talentudo podrás ser aquí sin nuestro permiso: ¡Aprende a considerar necios! (...) Declaramos guerras, invadimos continentes, (...) pero pagamos la mentira (...) También prestamos dinero a término; quiero decir que somos financieros" (p. 694).

El tema del hambre se trata en varias ocasiones, y siempre hiperbólicamente. En el capítulo 17 se ve el derroche de las clases altas en el menú del banquete (aparecen muchos de estos menús pantagruélicos), reflejando los abusos de la Casta, no sólo en las comilonas oficiales, sino en los famosos avestruces, sopillas y vacas de los becarios. El Gran Padre (cap. 22) dice que el hambre es lo que mueve al mundo. El espíritu y lo demás son vainas, pero hay que decir lo contrario para dominar al pueblo. Es natural que "los hambrientos sean antagonistas de los saciados" (p. 242).

En el capítulo 33 encontramos un ejemplo del hambre del Pueblo, pero es un hambre inverosímil, que nos hace pensar en el Buscón o el Lazarillo (a diferencia del tratamiento realista del tema en la Saga-Fuga). Contrasta el inventario de alimentos populares (p. 353): "cardos horriqueros, savia de hinojo, tajadas de apio, herbazas de tolmo, melancólicas florecillas, ruines rosas, ajonjos de tapia, enfermizos juncos, laxos pendículos", etc., con el menú del banquete que se consigna a continuación: "Treinta días estuvieron comiendo, y luego que se fueron, dejaron sobras para engordar a todos los flacos del Imperio. Quince meses tardamos los marmitones en devorarlas, que tal fue nuestro jornal. Yo comía, dormía y lloraba de puro gozo y concordia" (p. 355).

Como vemos, desde el punto de vista sociopolítico, Escuela es un ataque a nuestras instituciones desde una ideología de tendencia marxista pero más bien pacífica.

En otro orden de cosas, la mujer se trata de forma positiva, yo diría que aún más que en la Saga-Fuga, si bien tampoco aquí deja de haber un paternalismo masculino. En primer lugar hay un culto al sexo femenino y la mujer aparece como inspiradora de grandes pensadores y rebeldes, y como rebelde y pensadora ella misma (lo que es más importante). Eso sin contar con la idealización de Azenaia, de claro paralelismo con Dulcinea. Ya se han consignado anteriormente ejemplos donde se ve el cariño hacia las putas. Sobre las mujeres en general, en el capítulo 25 las muchachas representan la

libertad y la naturaleza: aman al que creen excarcelante: "Pero yo no contesté absorto como estaba en el ser de las mozas, tan diversas y terrenas; unas delgadas y flexibles, con los ojos indígenas y el andar que la ciudad no contempló; otras oscuras e impenetrables, herméticas tras la tímida animalidad; las más, sonrientes, llenas de expectación ante la figura del hombre; algunas, lentísimas y ensimismadas en su talante sin opiniones, despreocupadas del mundo, con el gesto duro de la bella juventud. ¡Qué deliciosa y simple naturaleza! ¡Qué originario rebaño! Por unos instantes sentí que me encontraba entre los míos, adscrito a la continuidad" (p. 270). Aquí continuidad significa "el estado en que el hombre se siente confundido con la Concordia, es decir, con la Creación en cuanto totalidad sin discreción" (p. 274), como aclara la nota. A pesar de que posiblemente las feministas se indignarían ante un párrafo como éste, lo cierto es que, sin quitarle el paternalismo ya indicado, la valoración de la mujer es claramente positiva, como corresponde a una sociedad en la que los valores femeninos están en alza. Recordemos que Naturaleza se opone a Feliz Gobernación y es símbolo de tranquilidad y felicidad, por eso el Eremita se siente adscrito a la Continuidad. En el capítulo 36 hay una defensa de las madres, que no saben lo que paren y no son culpables de traer al mundo hijos funestos. "La vagina se halla más cerca de la Inteligencia que la muceta y la bolsa del lacayo" (p. 392) Febricia Eulalia (cap. 56) es una revolucionaria, inspiradora y amada de Lamuro, que recorre los caminos narrando historias y lleva pantalones como signo de modernidad e independencia. Es inteligente y valerosa

además de bella, lo que no impide que los soldados pongan la nota socarrona. "¡Qué suerte la tuya, Eremita que chifla a las vulvas!" (p. 561). La bella Lénice (cap. 58) tiene también un menester revolucionario. En una nota al capítulo 45 se cita a una mujer autora de un libro -la única, es cierto- (p. 460).

Hay algunos rasgos negativos, como el caricaturizar el exceso en los transportes religiosos, en los que cae sobre todo el sexo femenino (cap. 51). Pero hay que reconocer que en la realidad sucede también así, y además la crítica se dirige más que nada a las damas ociosas de la clase alta. La mujer del pueblo es siempre positiva, aunque generalmente supeditada al varón.

En el terreno del pensamiento en su sentido más amplio la profundidad filosófica es grande: se dan opiniones sobre todos los grandes temas de la filosofía y se puede decir que Espinosa es un ecléctico con simpatías hacia un marxismo epicúreo.

Contrapone la ideología oficial de Feliz Gobernación con las opiniones de los disidentes, trazando así un extenso panorama de las tendencias filosóficas. La Escritura, que contiene las ideas -guías de Feliz Gobernación dice (p. 85) "Porque el Pueblo, como los dioses, carece de demiurgos, está fuera de la historia; los sucesos sólo ocurren a la clase gobernante" y "Los dioses y el Pueblo se asemejan en permitir los hechos, y esto porque no son historia" (cap. I). En este concepto se relaciona con la intrahistoria de Unamuno, y al mismo tiempo se hace notar el carácter pasivo del pueblo, lo cual es muy conveniente para sus gobernantes.

tes. En el capítulo 8, el Cara Pocha dice "El ojo va hacia las Primeras cosas. Cuando se trata del ojo, no valen cien mil años de sabiduría. Por eso se dirá: la vista y el tacto nunca se educan" (p. 122). Aunque se refiere a las muchachas, está bien claro el sentido de que es inútil intentar reprimir los instintos naturales. Esto lo admiten hasta los Mandarines.

Cebriano el Ebanista propugna en su doctrina (p. 203) "transformarse en Pueblo y estar con él en su apartamiento", es decir, es un desclasado. El historiador Mosencio termina su narración diciendo: "Nunca sabemos si cometemos errores para bien o para mal. Por consiguiente, no hay errores" (p. 217): un escéptico. En la nota sobre el Barberillo Autodidacto (cap. 21) "Su pensamiento se basaba en el principio de que el mal es un absurdo corregible; su método consistía en demostrar, pues, el sinsentido de las instituciones tradicionales y escandalizar a la razón" (p. 236): un optimista.

En el capítulo 32, "Un filósofo", se mezclan varias teorías; entre ellas, las alusiones a Hegel parecen bastante claras, y también a Descartes (p. 340): "Mi filosofía se fundamenta en la hipótesis de la existencia del mundo, cuestión todavía no probada, y acaba con la conclusión de que los mandarines son bribones". (p. 342) "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 emo-

cional, sentir del tiempo o memoria, y sentir ético o conciencia moral". (p. 343) "Nadie gobierna por mandato de los dioses ni por encargo de quienes dictaron ciertas Escrituras, sino porque improvisó la Decisión y ejerció el Mando, aprovechando que el Poder es ley de interioridad del grupo humano. El Dictador y los mandarines son, por consiguiente, casualidades; sólo el Pueblo es necesidad": El tal Martino es un compendio de los saberes filosóficos, y probablemente refleje gran parte del pensamiento del autor. En la nota sobre él se dice (p. 344): "Según Martino, hay una realidad solamente nominada, la de los objetos—nombre, la única desde el punto de vista filosófico. A los 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". Una especie de nominalismo reformado que conecta directamente con el aspecto creador del lenguaje, fundamental en toda la novela culturalista (p. 345): "Los objetos-nombre son otra clase de objetos; el poema es un largo surgir de ellos". "Los objetos-nombre constituyen el mito, que no es una abstracción ni una representación; tampoco un símbolo ni una parábola, sino una realidad estética, por eso resulta superficial ir contra los mitos". (p. 346) "Llamo lacayos a los individuos que, por poseer un amo, se realizan seguros e importantes en una determinada actualidad; y llamo actualidad al conjunto de bienes ofrecidos como tales por una cierta socie-

dad en un momento concreto".

En la nota sobre Takehiko Mitsukuri encontramos (p. 356): "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". "Cuanto más actos neutrales existan en una sociedad, más cerca estará del nihilismo y la barbarie". "El sentir ético quiere lo real; sólo los significados, que se significan a sí mismos, son reales; los símbolos, que representan cosas, son irreales. Dar a éstos un valor diferente de su papel representativo es lo demoníaco; tal ocurre cuando situamos en una cosa un bien". Es lo mismo, con un matiz estoico. En el capítulo 50 se exponen una serie de ideas sobre el Arte, directamente vinculadas con el marxismo, como lo está la afirmación anterior sobre el nihilismo y la barbarie. (p. 503) "El arte, mientras dure la sistemática Pugna, ha de llevar al pueblo al odio hacia la sociedad procesada (...) una vez inaugurada la Excarcelación Real, el arte será absolutamente soberano e inocente, ya liberado del tributo a la doctrina". "La misión del arte (nota 1) es crear la utopía y contagiarnos de ella; por eso resulta eminentemente paidético o didáctico (...) Todo arte es lírico: lo existente concebido como arracional, es lírico. De ahí que el arte repita incesantemente los temas del amor, la vida y la muerte" (p. 504).

El individualismo, contrapuesto al marxismo, aparece en el capítulo 47, "Individuo y generalidad". Celedo-

nio dice: "Si en el mundo hay una verdad, y esa verdad no soy yo, en el mundo no hay verdad alguna" (p. 472). En el capítulo 17 hay una mezcla de las tesis de Feuerbach, Marx e incluso de Lutero. En la nota sobre Entropio (p. 460), autor de una "Ética a priori" donde describe el acto bueno como "la necesidad de que el suceso tenga tal forma" alude evidentemente a Kant. Hasta la poesía es filosófica: la muerte no es bella, sino igual para todos (p. 641): "Abajo las muertes olímpicas, | sus directores de escena; | abajo los que imaginan | que, aun en estirar la pata, | se diferencian del Pueblo".

A pesar del fuerte contenido político del libro -"El poder es eunuco" (p. 392), "por muy abolidas que finalmente resulten las dictaduras siempre hurtan algunas libertades" (p. 421)- la filosofía se coloca por encima de la política (p. 444): "Perdona, Eremita, pero temía que tus Demiurgos resultaran ser tan obsesivos políticos como para apartarte de la Naturaleza y alejarte de lo aparentemente insignificante" Hay, en suma, una frase que puede ser el resumen lapidario de la ideología de la obra: "Como hombre honrado, se entregó al coito, la cava y la filosofía" (p. 402).

El Tirano de Taormina

La carga ideológica de esta novela se sitúa sobre todo en las conversaciones entre Arnaldo y Schiavón: nada más empezar la novela se discute el concepto de patria (p. 11): "-Mi patria es el mundo... -No seas iluso, Arnaldo... La patria es la tierra donde arrai-

gas, donde te relacionas; es la tierra de los ancestros, de la descendencia; es la cópula de nación y estado comprometidos en una empresa épica. -Eso, si quieres, está bien para tus súbditos: ni más ni menos que los discursos que te escribo para las conmemoraciones populares". Todo se cuestiona, nada se toma en serio (p. 14): "Parece mentira que seas poeta... No debes fiarte nunca de los historiadores ni de los sociólogos ni de los entomólogos... Son ópticas parcialísimas de la realidad... Además ... -Pero ¿y la verdad? -La verdad, querido Arnaldo, es lo que satisface a uno...". Schiavón es una mezcla de escepticismo y hedonismo: (p. 32) "Sólo de la confusión puede salir la auténtica luz... y la auténtica belleza (...) La realidad es un entramado complejísimo al que no se puede acceder mediante la simplificación (...) De ti aprendí a no fiarme de las ciencias... y menos de las exactas o afines... En el fondo, todas las ciencias son auxiliares de una ciencia madre que no conocemos... o que es el arte"; (p. 37) "-Tú no tienes ética. -Yo tengo estética"; (p. 49) "La curiosidad no es el primer movimiento del hombre. -Y el último... ¿el escepticismo?"; (p. 98) "-Pero la fe es algo que necesitan los espíritus débiles, es esperar algo que viene de fuera... Los espíritus fuertes, como nosotros, tienen confianza en sí mismos... Si yo me tuviera que morir algún día, afrontaría la muerte... -¿Como Schiavón? -Pues... como dicen que pensaba el filósofo de 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"; (p. 99) "La aceptación del martirio y su apología me parecen horri-

bles crímenes contra natura, contra la vida... Es mucho más humana la "Taquiyya", posibilidad que tienen los musulmanes de renegar de su fe... aparentemente y en caso de peligro"; (p. 114): "Todo lo escrito, lo pensado, lo hablado, pásalo por el tamiz del gusto".

Los comentarios filosóficos no siempre están en los diálogos. Así, en la página 94 se dice: "La ética del historiador de Taormina se aproximaba más a un estoicismo sin excesos que a un epicureísmo porcino. Sin embargo, le gustaba atribuir desafueros lúbricos a los personajes de estirpe o cargo prepotente". Y al hablar de Filisco de Arcadia, que tiene muchas características del cínico tipo Diógenes, encontramos (p. 80): "Y así fue: el Mendigo fundó una escuela de filosofía, que se basó en la virtud como meta del hombre. Para Filisco la virtud era independencia referida tanto al desprecio por los bienes y placeres efímeros como a la oposición contra todo tipo de inferencia externa al individuo. Aceptaba la contradicción -"si un hombre dice cosas diferentes es que está hablando de cosas diferentes"-, pero negaba la imposición: la primera reafirmaba al hombre, la segunda lo aplastaba.

Partidario acérrimo de lo individual y concreto se opuso a la teoría de las Ideas³ (el tono general nos recuerda las notas de Escuela de Mandarines).

Y como siempre, las contradicciones, los puntos de vista opuestos: (p. 43) "Llegamos al primer asalto del combate: Parménides contra Heráclito". Se contraponen dos posturas filosóficas y vitales: la contemplativa y la activa o vitalista. Schiavón es ejemplo de

lo primero, Arnaldo de lo segundo: (p. 43) "-A ver, ¿qué es lo que quieres insinuar? -Que eres esencialmente espectador. -¿Hay algo de malo en ello? -En rigor, no... Sólo que eso no es vivir. -Y ¿qué es vivir para ti, mentor sapientísimo? -Vivir es actuar, equivocarse, arrepentirse, confiar, desconfiar, amar, odiar, comer, cantar, fluir, sentir, recordar, recibir, ofrecer..." (p. 116) "Por fin, se negó a reflexionar, entendiendo que la reflexión excesiva es la excusa del indolente, el escudo tras el que se parapetan los que nunca hacen nada".

Algunas veces observamos puntos en común con el existencialismo: (p. 118) "-Digamos que la Naturaleza y la Creación no son dignas de mérito... ¿Qué nos puede admirar lo que haga un ser Todopoderoso? Nos puede admirar lo que haga un ser Pocopoderoso, como es el hombre... Para Dios, es sencillísimo hacer maravillas. -Pero hay quien se asombra y admira ante la maravilla del azar. -Los ateos, perdón, los panteístas como tú, que crees que el azar es un número ilimitado de posibilidades... ¿Cuántas puestas de sol memorables has visto en tu vida? ¿Cuatro? ¿Diez? No creo que lleguen a treinta... De este número infieres que las puestas de sol son maravillosas. -No negarás que lo son. -Si, pero no tienen mérito alguno... Y ¿quieres que te diga por qué? -¡¿...?! -Porque no hay intención detrás del suceso o la maravilla o la obra..., porque son efímeras y porque son irrepetibles. -Me da la la sensación de que te contradices. -Puede..., pero son exigencias del discurso..."; (p. 122) "¡Muerte a lo intermedio, a lo mediocre! Vida de éxtasis, no religiosa, sino mundana:

trascendencia a la hora de ver el mar (...) -Esto parece estar en contra de lo que decías antes sobre las puestas de sol. -No, si se opina, como yo, que el mundo existe por nuestra presencia: al mirarlo, al tocarlo, al aspirarlo, el mundo adquiere existencia... (...) La intención estética se la hemos puesto nosotros, no el creador, que no existe". Las contradicciones, la no finalidad del mundo, la falta de un creador, son cuestiones existencialistas. En la página 183 dice Arnaldo: "-Siempre culpáis de todo a lo que está fuera de vosotros. -Dios, Diablo, Destino... Yo no soy nada de esto, yo no te dejo ni te quito nada, yo -tal vez- te haya creado; pero sabes perfectamente que los hijos se rebelan contra los padres, los hombres contra Dios... Tú has andado muchas veces por veredas que ni yo me imaginaba, has dicho cosas que ni siquiera yo pensaba, has vivido junto a mí, no por mí". La rebelión contra el creador, de raíz romántica y llevada a sus últimas consecuencias en la novela existencial (Augusto Pérez: Niebla²⁷) aparece aquí también.

A veces se expresa una opinión distinta sobre el tema (p. 75): "Soy panteísta. -¿Crees en todos los dioses? -No creo en ninguno. Decir ateo sería negar la existencia. Si a algo se le ha de atribuir la palabra dios es a todo, por lo cual se diluye en la existencia del universo". Al haber dos interlocutores, nunca nadie tiene la última palabra y ninguna idea vence sobre las otras.

27. Op. cit.

En general, el pensamiento de Raúl Ruiz parece ser un poco confuso, por no decir mucho, y su esoterismo un tanto pastichoso y deslabazado, como en la visión de Guillem de Malgrat (p. 131). Con él, a modo de pagana transfiguración, hablan el rey Arturo, Eneas y Empédocles en el Etna: "Así, este volcán en el que estamos es expresión conjunta de muerte y vida...: de eternidad..." (...) "Aquí nos hemos encontrado, porque en el corazón del volcán está la razón de nuestra existencia, está la finalidad de nuestra quête..." Hacen un dibujo bastante ridículo, que pretende evocar el Graal. "Parece ser -así lo recogió Arnaldo- que las imágenes esbozadas acaban por perfilar el Santo Grial. Su busca, como símbolo, había movido generaciones y, al parecer, las seguiría moviendo". Resulta inevitable la comparación entre la utilización postiza y vacua del símbolo, y la graciosa (y profunda) transformación en el Vaso Idóneo en la Saga-Fuga.

En el terreno de lo político, encontramos frecuentemente una oposición al aristocrático elitismo del tirano, e incluso al propio concepto del poder, así como alusiones a la lucha de clases (p. 109): "Odia el inferior al superior... Los espíritus fuertes desprecian (...) Una acción humana no puede cambiar el destino de muchedumbres. Un acto tampoco puede perderse (...) El poder degrada"; (p. 110) "tu obligación es la de cubrir necesidades y sacarlos de la rutina, que, creo, es algo muy distinto (...) El verdadero tirano es aquel que da un sentido a la existencia de su pueblo". Es fácil ver que estas ideas son a menudo contradictorias. El mismo tirano sorprende a veces con

un idealismo decadente (p. 111): "-Atiende, Arnaldo, yo tendré todos los defectos que tú quieras, pero no acepto la usura, el mercantilismo, el concepto burgués de la vida... Alabo la fuerza, la destreza, la inteligencia, la habilidad, la astucia..., siempre que no generen explotación... Te digo de verdad: el privilegio lucrativo es el galardón de los tiempos que corren y que no son exactamente los míos. -Cierto. -Y tan cierto: nadie se mueve por ideales, amor propio, fama o mera satisfacción por hacer algo bien. Todos quieren dinero con el que humillar a sus semejantes". Estas críticas a la sociedad actual puestas precisamente en boca del tirano, demuestran que su figura no se toma políticamente demasiado en serio. Es decir, no es ni un dictador real, al estilo de Franco, ni un conquistador a lo Alejandro. Es el mito del poder por el poder, o mejor dicho, el poder por ser distinto, diferente, inevitablemente superior (en el fondo, el secreto sueño de mucho intelectual). Los ataques a la sociedad de consumo son repetidos: (p. 170) "Por dinero, prestigio y estupidez, son capaces hasta de crear una bomba que mate a personas y deje intacto el botín"; (p. 172) "¿Qué otra cosa se puede esperar de una civilización cuya divisa es the time is money? (...) ¿Sabes lo que todavía realmente no soporta esta civilización? Que no produzcas algo útil, que no consumas en exceso, que tu moral no tenga resquicios, que sirvas de ejemplo a la juventud, que te extrañes, irónica y públicamente de la normalidad vigente, que seas feliz sin su participación o designio, que tu actividad sea creativa... fuera de sus parámetros, que ultrajes sus valores más intocables -es decir- absurdos, que no colabores en

sus estupideces y atrocidades, que las estadísticas y la opinión pública te descoynten la quijada". Este ataque se hace desde una postura epicúrea, individualista, elitista, nostálgica, pacifista y algo decadente: (p. 167) "La unión hace la fuerza, pero no la inteligencia... la inteligencia es individual y selectiva (...) Corre ahora una moda de dar la razón al número: cantidad en lugar de calidad... Es una ideología de débiles que sueñan con la implantación del dios Número"; (p. 171) "Al pueblo ya le han creado los falsos mitos necesarios, Arnaldo...: el artista de cine, el nacionalismo, el cantante, el futbolista, la televisión, el guerrillero, el tresillo... Pero a nosotros ¿qué nos queda? -La sonrisa y la nostalgia (...) La sonrisa del que ha hurgado sin odio en la psicología de las gentes... y la nostalgia del que ansía lo irreparable o lo inconquistable". No toma, pues, partido por una ideología política determinada, aunque a veces hay un cierto marxismo revisionista, como se da a entender en la siguiente conversación (p. 161): "... En la actualidad, al que está en contra del mal llamado progreso se le toma por enemigo del pueblo (...) Las últimas declaraciones de Sixto -que se apunta siempre al carro de los vencedores- hablan sobre la dignidad del trabajo... ¡Dignidad!... ¡El trabajo como realización del hombre!... ¿Qué dignidad y qué realización puede sentir el obrero de una cadena de montaje? -¿No había dicho Sixto en alguna ocasión que el trabajo era un castigo divino? -Y lo es... o así lo pone la Biblia... Sixto se miente y se desmiente de una manera acomodaticia". Tampoco la Iglesia moderna le convence, con sus intentos de adaptación a los nuevos tiempos.

De otro lado, se pasa revista a las distintas épocas de la historia, dando una opinión más o menos actual, estetizante y profunda sobre ellas. Como hace notar Jesús Lázaro²⁸: "No es el problema la ausencia del tiempo o el trascender las épocas, sino la permanencia en el hombre de los mismos problemas, sentidos de forma parcialmente diferente de acuerdo con unas circunstancias históricas y unos moldes de pensamiento determinados. Por tanto el personaje fuera del tiempo, el personaje permanente no se logra sacándole del tiempo, situándole en épocas diferentes, sino ofreciéndole la oportunidad de vivir unos problemas existenciales en cualquier tiempo y circunstancia.

Hamlet o don Quijote no hubiesen sido más intemporales, en una ucronía, en un túnel del tiempo (pues más que ucronía es túnel lo que recorre Sixto). Y son eternos porque sus problemas están tan presentes para nosotros como el sentimiento amoroso que exponía Omar Kheyyam hace ochocientos años. Y esta perspectiva ofrece unas posibilidades indudables desde el punto de vista del ludismo literario, pero supone una servidumbre demasiado gravosa para el personaje, para el estilo y para los planteamientos críticos del autor".

Esto es sin duda cierto, pero también es evidente que a Raúl Ruiz le interesa el pasado por sí mismo. Más bien se le puede achacar el querer meter demasiadas cosas en una sola obra. A él le gusta juzgar y pontificar sobre los grandes momentos de la historia.

28. Lázaro, J., "Dialéctica mítica de Sixto VI", *Quimera*, nº 15, (Enero, 1982).

"Esta situación había estado precedida -y provocada- por un período de replanteamientos generales: la inclinación a valorar al hombre por encima de la organización, el retorno a un cierto paganismo, la tendencia hacia la secularización... se había pasado la influencia de la Matrona a la de la Mujer. Los rasgos viriloides de la Iglesia, su rostro agrio e inquisitivo, habían sido desplazados por la cara hermosa, los gestos femeninos. La Iglesia ya no causaba terror ni asombro. El Arte, la Belleza, habían establecido sus reales en un ámbito más humano, más divinamente humano (...) Este período había desviado el eje del mundo: ya no iba de la Tierra a Dios, sino del Hombre a las Estrellas" (p. 133). Un resumen nada original de las ideas renacentistas. Pero, como siempre, es contradictorio, pues aunque gusta de repasar los diferentes períodos históricos, en el fondo reconoce su identidad (p. 77): "Haces una apología de la Edad de Oro, como si en todas y cada una de las épocas no hubiera habido odio, rencores, ansias de poder, envidias... Los imbéciles, Arnaldo, han existido siempre junto a los santos, los héroes, los tímidos, los parcos, los fastuosos, los pavos reales y las gallinas".

En resumen. Tal vez sea éste el mayor defecto de Ruiz: querer dar su opinión sobre todo y todos en el limitado espacio de una obra que es demasiado breve, lo que en proporción le convierte en el más pedante del grupo, además de que sus disquisiciones son tan palmarias que no deja apenas margen para que el lector ejercite su poca o mucha facultad de razonar.

CONCLUSIONES

Aunque los distintos autores piensan de manera diferente, todos coinciden en atacar lo establecido, no aceptando de ninguna manera unas normas impuestas, ni en moral, ni en política, ni en ningún otro terreno. Esto va vinculado al humor: nada se toma en serio del todo, ni la propia cultura. Es decir, se ríen en primer lugar de ellos mismos. Y también coinciden en no postular ninguna verdad absoluta: son dogmatófagos, a la manera de Baroja, y por eso verdad y mentira, realidad y ficción, se confunden: la lengua crea la realidad; lo que tiene entidad lingüística es real y suficiente. De ahí el tan cacareado carácter lúdico de todas estas obras: si nada es absoluto, que sea al menos divertido.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS GENERALES

- ABAD NEBOT, F., Géneros literarios. Barcelona, Salvat, 1985.
- ABRAHAM, W., Diccionario de Terminología Lingüística actual, Madrid, Gredos, 1981.
- AGUIAR E SILVA, V.M. de, Teoría de la literatura, Madrid, Gredos, 1972.
- ALBERES, R.M., Metamorfosis de la novela, Madrid, Taurus, 1971.
- , Panorama de las literaturas europeas, Madrid, Alborak, 1972.
- ALLOT, M., Los novelistas y la novela, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- ALTHEIM, Historia de la tarde y la mañana, Madrid, Biblioteca de Autores, 1965.
- AMORÓS, A., Introducción a la novela contemporánea, Madrid, Cátedra, 1979.
- , Introducción a la novela hispanoamericana, Salamanca, Anaya, 1971.
- ARISTÓTELES, Poética, Madrid, Aguilar, 1979.
- AUERBACH, E., Mimesis. La realidad en la literatura, México, FCE, 1980

- AYALA, F., La estructura narrativa, Madrid, Taurus, 1970.
- BACHELARD, G., Poétique de la rêverie, Paris, Ed. du Seuil, 1953.
- BATJIN, M., La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- BAQUERO GOYANES, M., Estructuras de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1970.
- , Proceso de la novela actual, Madrid, Rialp, 1963.
- , Qué es el cuento, Buenos Aires, Columba, 1967.
- , Qué es la novela, Buenos Aires, Columba, 1961.
- , Temas, forma y tonos literarios, Madrid, Prensa Española, 1972.
- BARTHES, R., Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- , Le degré zéro de l'écriture, Paris, Ed. du Seuil, 1953.
- , S/Z, Paris, Ed. du Seuil, 1970.
- BEGUIN, A., El alma romántica y el sueño, México, FCE, 1954.
- BELEVAN, H., Teoría de lo fantástico, Barcelona, Anagrama, 1976.
- BESSIERE, I., Le récit fantastique, Paris, Larousse, 1974.

BLANCHOT, M., El libro por venir, Caracas, Monte Avila Editores, 1970.

BLOCH, M., La nueva novela, Madrid, Guadarrama, 1967.

BLOCKER, G., Líneas y perfiles de la literatura moderna, Madrid, Guadarrama, 1969.

BOILEAU, P. y NARCEJAC, T., La novela policial, Buenos Aires, Paidós, 1968.

BONET, L., De Galdós a Robbe-Grillet, Madrid, Taurus, 1972.

BONILLA, L., Los mitos de la humanidad, Madrid, Prensa Española, 1971.

BOOTH, W., The rethoric of fiction, Chicago, University of Chicago, 1961.

BORGES, J.L., Discusión, Buenos Aires, Emecé Editores, 1957.

----, Otras inquisiciones, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960.

BOURNEUF, R. y OUELLET, R., La novela, Barcelona, Ariel, 1981.

BUCKLEY, R., Problemas formales de la novela española contemporánea, Barcelona, Península, 1973.

BUTOR, M., Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1969.

----, Repertorio, Barcelona, Seix Barral, 1970.

- BUTOR, M., Sobre literatura I y II, Barcelona, Seix Barral, 1960 y 1967.
- CABRERA, V. y GLEZ. DEL VALLE, L., Novelistas españoles contemporáneos, Madrid, SGEL, 1978.
- CAILLOIS, R., Au coeur du fantastique, Paris, Gallimard, 1965.
- , Sociología de la novela, Buenos Aires, Ed. Sur, 1947.
- CAMPBELL, J., The Hero with a Thousand faces
Princeton, Princeton University, 1973.
- CARO BAROJA, J., Vidas mágicas e Inquisición, Madrid, Taurus, 1967
(2 vols).
- CASTELLET, J.M., La hora del lector, Barcelona, Seix Barral, 1957.
- CASTRO, A., España en su historia: Cristianos, moros y judíos, Buenos Aires, Losada, 1948.
- CENCILLO, L., Mito, semántica y realidad, Madrid, Ed. Católica, 1970.
- CUENCA, L.A., Necesidad del mito, Barcelona, Planeta, 1976.
- CURTIUS, E.R., Literatura europea y Edad Media latina, México, FCE, 1955.
- DAVIS, R.M., The novel. Modern essays in criticism, New Jersey, Prentice-Hall, 1969.

DELGADO, F., Técnicas del relato y modos de novelar, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1973.

DIEZ DEL CORRAL, L., La función del mito clásico en la literatura contemporánea, Madrid, Gredos, 1957.

DOMINGO, J., Grandes leyendas y mitos de la antigüedad, Barcelona, MIR, 1965.

DOUGLAS, M., Símbolos naturales, Madrid, Alianza ed., 1978.

ECO, Umberto, La estructura ausente. Introducción a la semiótica, Barcelona, Lumen, 1972.

----, Lector in fabula. La cooperativa interpretativa en el texto narrativo, Barcelona, Lumen, 1981.

----, Obra abierta, Barcelona, Seix Barral, 1965.

ELIADE, M., El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza/Emecé, 1973

----, Mito y realidad, Madrid, Guadarrama, 1978.

EOFF, Sherman H., El pensamiento moderno y la novela española, Barcelona, Seix Barral, 1965.

ERLICH, V., El formalismo ruso, Barcelona, Seix Barral, 1974.

ESCOBAR, A., La partida inconclusa. Teoría y método de interpretación, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1970.

FERRATER MORA, J., Diccionario de Filosofía, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1965.

FORNI MIZZAU, M., Techniche narrative e romanzo contemporaneo, Milán, 1965.

FOSTER, E.M., Aspects of the Novel, New York, 1950.

FOUCAULT, M., BARTHES, R. y otros, Teoría de conjunto, Barcelona, Seix Barral, 1971.

FREEDMAN, R., La novela lírica. Herman Hesse, André Gide y Virginia Wolf, Barcelona, Barral Editores, 1972.

FRYE, N., Anatomy of Criticism, New York, Atheneum, 1966.

----, La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del Romance, Caracas, Ed. Monte Avila, 1980.

FUENTES, C., La nueva novela hispanoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1969.

GARCIA GUAL, C., Los orígenes de la novela, Madrid, Istmo, 1972.

----, Mitos, viajes, héroes, Madrid, Taurus, 1981.

----, Primeras novelas europeas, Madrid, Istmo, 1974.

GIL, Luis, La transmisión mítica, Barcelona, Ensayos Planeta, 1975.

GOLDMANN, L., Pour une sociologie du roman, Paris, Gallimard, 1964.
Traducción española, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

- GOODMAN, T., The writing of fiction, New York, Collier Books, 1961.
- GOYTISOLO, J., Problemas de la novela, Barcelona, Seix Barral, 1959.
- GRAMSCI, A., Cultura y literatura, Barcelona, Península, 1977.
- GREIMAS, A.J., Semántica estructural, Madrid, Gredos, 1971.
- GUBERN, R. y otros, La novela criminal, Barcelona, Tusquets, 1982.
- GULLÓN, A. y G., Teoría de la novela, Madrid, Taurus, 1974.
- GULLÓN, A., Espacio y novela, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- , Psicologías del autor y lógicas del personaje, Madrid, Taurus, 1979.
- HAUSER, A., Historia social de la literatura y el arte, Madrid, Guadarrama, 1968.
- JACQUEMIN, L., Littérature fantastique, Paris, Ed. Fernand Nathan, 1974.
- JAMES, H., El futuro de la novela, Madrid, Taurus, 1975.
- JANSEN, A., La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes, Barcelona, Lábor, 1973.
- JARA, R. y MORENO, F., Anatomía de la novela, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1972.

- JOULIA, ST. CYR, C., La novela de intriga, Madrid, Anaya, 1970.
- KARL, I., La novela inglesa contemporánea, Barcelona, Lumen, 1981.
- KAYSER, W., Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1968.
- KRISTEVA, J., El texto de la novela, Barcelona, Lumen, 1981.
- LEWIS, C.S., An experiment in criticism, Cambridge, Cambridge University, 1961.
- LOVECRAFT, H.P., Supernatural horror in literature, Nueva York, 1945
- LUKACS, G., La novela histórica, México, Era, 1966.
- , Teoría de la novela, Barcelona, Edhasa, 1971.
- LLOPIS, R., Historia natural de los cuentos de miedo, Madrid, Júcar, 1974.
- MARRA-LOPEZ, J.R., Narrativa española fuera de España (1939-1961), Madrid, Guadarrama, 1963.
- MAURIAC, C., La aliteratura contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1972
- MAYER, H., Historia maldita de la literatura, Madrid, Taurus, 1977.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., Orígenes de la novela, Madrid, CSIC, 1962.
- MONTE, A. del, Itinerario de la novela picaresca española, Barcelona, Lumen, 1971.

- MORÁN, F., Novela y semidesarrollo, Madrid, Taurus, 1971.
- MUIR, E., The structure of the Novel, Londres, 1967.
- MURGUÍA, M., Política y sociedad en Galicia, Madrid, Akal, 1974.
- MURRAY DAVIS, R., The Novel. Modern Essays in criticism, Nueva Jersey, 1969.
- ORTEGA Y GASSET, J., La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela, Madrid, Revista de Occidente, 1925.
- PALOMO, P., La literatura clásica española, Madrid, Planeta/Editora Nacional, 1976.
- PAZ, Octavio, El arco y la lira, México, FCE, 1967.
- PENZOLDT, P., The Supernatural in Fiction, Londres, Peter Nevill, 1952.
- PEÑUELAS, M., Mito, realidad y literatura, Madrid, Gredos, 1967.
- PÉREZ GÁLLEGO, C., Morfonovelística, Madrid, Fundamentos, 1973.
- PRIETO, A., Ensayo semiológico de sistemas literarios, Barcelona, 1976.
- , Morfología de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1975.
- REYES, A., La experiencia literaria, Buenos Aires, Losada, 1942.

- RÍO, E. del, Novela intelectual, Madrid, Prensa Española, 1971.
- RISCO, A., Literatura y fantasía, Madrid, Taurus, 1982.
- RISCO, V., Orden y caos: exégesis de los mitos, Madrid, Prensa Española, 1968.
- ROBBE-GRILLET, A., Por una novela nueva, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- ROBERT, M., L'ancien et le nouveau. De Don Quichote à Kafka, Paris, 1967.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A., La estructura de la novela burguesa, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1976.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E., El arte de narrar. Diálogos. Caracas, Monte Avila, 1968.
- ROMERA CASTILLO, J., El comentario de textos semiológico, Madrid, SGEL, 1977.
- SAENZ ALONSO, M., Don Juan y el donjuanismo, Madrid, Guadarrama, 1970.
- SÁNCHEZ, L.A., Proceso y contenido de la novela hispano-americana, Madrid, Gredos, 1968.
- SARRAUTE, N., La era del recelo, Madrid, Guadarrama, 1967.
- SCARPIT, R. y otros: Hacia una sociología del hecho literario, Madrid, Edicusa, 1974.

SCHLOVSKI, V., Sobre la prosa literaria (reflexiones y análisis), Barcelona, Planeta, 1971.

----, Sur la théorie de la prose, Sausanne, Ed. L'Age de l'homme, 1973.

SHUMAKER, W., Elementos de teoría crítica, Madrid, Cátedra, 1974.

SOLLERS, P., L'écriture et l'expérience des limites, Paris, Ed. du Seuil, 1968.

SOUVAGE, J., Introducción al estudio de la novela, Barcelona, Laia, 1982.

STANTON, R., Introducción a la narrativa, Buenos Aires, Carlos Pérez ed., 1969.

STAROBINSKI, J., La relación crítica, Madrid, Taurus, 1970.

STEIGER, E., Conceptos fundamentales de poética, Madrid, Rialp, 1966.

STEINER, G., Extraterritorial, Barcelona, Barral ed., 1973.

TALENS, J., La escritura como teatralidad, Valencia, Universidad de Valencia, 1977.

TAN, L.T., La matière du D. Juan, Holanda, Universidad de Leyden.

THIBAUDET, A., Réflexions sur le roman, Paris, Gallimard, 1963.

THOMPSON, S., El cuento folklórico, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972.

TODOROV, T., Introduction à la littérature fantastique, Paris, Ed. du Seuil, 1970.

----, Literatura y significación, Barcelona, Planeta, 1971.

TORRE, G. de, Historia de las literaturas de vanguardia (Tomo III), Madrid, Guadarrama, 1971.

TYNIANOV, J., Gogol i Dostoyevskii. K Teorii parodii, Petrogrado, 1921.

VALVERDE, J.M., Conocer Joyce y su obra, Barcelona, Dopesa, 1978.

VALVERDE, J.M., y RIQUER, M. de, Historia de la literatura universal (T. III), Barcelona, Planeta, 1968.

VARELA, J.L., La transfiguración literaria, Madrid, Prensa Española, 1970.

VARELA JÁCOME, B., Renovación de la novela en el siglo XX, Barcelona, Destino, 1967.

VARGAS LLOSA, M., García Márquez: Historia de un deicidio, Barcelona, Barral Ed., 1971.

VARIOS, La nueva novela europea, Madrid, Guadarrama, 1968.

----, Literatura fantástica, Madrid, Ed. Siruela, 1985.

- VARIOS, Nuevas direcciones de la crítica, Barcelona, Alianza.
- VAX, L., L'art et la littérature fantastique, Paris, PUF, 1970.
- VILLANUEVA, D., Estructura y tiempo reducido en la novela, Valencia, Bello, 1977.
- , La novela lírica, Madrid, Taurus, 1983.
- VILLEGAS, J., Estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX, Barcelona, Planeta, 1978.
- WELLEK, R. y WARREN, A., Teoría literaria, Madrid, Gredos, 1966.
- XIRAU, R., Mito y poesía, México, Universidad Nacional Autónoma, 1973.

OBRAS ESPECÍFICAS

ABELLÁN, J.L. y otros, El año literario español: 1975, Madrid, Castalia, 1976.

ALAZRAKI, J., La prosa narrativa de Jorge Luis Borges, Madrid, Gredos, 1968.

ALBORG, J.L., Hora actual de la novela española I y II, Madrid, Taurus, 1958 y 1962.

ALONSO BOLOS, B., Algunas técnicas narrativas desde el punto de vista de la individualización del personaje en "La Saga/Fuga de J.B." de Gonzalo Torrente Ballester, Universidad de Deusto, 1980.

ALONSO MONTERO, X., Escritores, desterrados, enamorados, desacougantes, desacougados..., La Coruña, Ed. do Castro, 1981.

ALVAR, M., Estudios y ensayos de literatura contemporánea, Madrid, Cátedra, 1979.

ALVAREZ PALACIOS, F., Novela y cultura española de postguerra, Madrid, Cuadernos, 1975.

AMORÓS, A., La novela intelectual de Pérez de Ayala, Madrid, Gredos, 1972.

APARICIO LÓPEZ, T., Veinte novelistas españoles contemporáneos, Valladolid, Estudio agustiniano, 1979.

- ARANGUREN, J.L., Estudios literarios, Madrid, Gredos, 1978.
- BASANTA, A., Literatura de posguerra: narrativa, Madrid, Cincel, 1981.
- BECERRA, M. del C., Gonzalo Torrente Ballester, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- BLANCO RODRÍGUEZ, L., Contribución al léxico de la obra en castellano de Alvaro Cunqueiro, Universidad de Santiago, 1984.
- BOSCH, A. y VIÑO, M., El realismo y la novela actual, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1973.
- BROWN, G.G., Historia de la literatura española del siglo XX, Barcelona, Ariel, 1979.
- BUCKLEY, R., Problemas formales de la novela española contemporánea, Barcelona, Península, 1973.
- , Raíces tradicionales de la novela contemporánea española, Barcelona, Península, 1982.
- CABRERA, V. y GLEZ. DEL VALLE, L., Novelistas españoles contemporáneos, Madrid, SGEL, 1978.
- CARDONA, R., Novelistas españoles de postguerra, Madrid, Taurus, 1976.
- CARENAS, F. y FERRANDO, J., La sociedad española en la novela de posguerra, Nueva York, Eliseo Torres, 1971.

- CARRASQUER, F., Imán y la novela histórica de R.J. Sender, La Haya, 1968.
- CASALDUERO, J., Estudios de literatura española, Madrid, Gredos, 1973.
- CLOTAS, S., La novela española actual, Madrid, Cuadernos, 1971.
- CLOTAS, S. y GIMFERRER, P., Treinta años de literatura en España, Barcelona, Kairós, 1970.
- CORRALES EGEA, J., La novela española actual, Madrid, Edicusa, 1971.
- CORREA, P., Historia de la literatura española, Madrid, Edi-6, 1985.
- CUNQUEIRO, A. y CELA, C.J., Discursos pronunciados... el 28-I-1980, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1981.
- CURUTCHET, J.C., A partir de Luis Martín Santos y Ensayos sobre la nueva novela española, Montevideo, Alfa, 1973.
- , Introducción a la novela española de posguerra, Montevideo, Alfa, 1966.
- DÍAZ PLAJA, G., Cien libros, Barcelona, Marte, 1971.
- , Culturalismo y creación poética, Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- , La creación literaria en España, Madrid, Aguilar, 1968.

DIEZ BORQUE, J.M., Historia de la literatura española, Madrid, Taurus, 1982.

DOMINGO, J., La novela española del siglo XX, Barcelona, Lábor, 1973.

ZOFF, S.H., El pensamiento moderno y la novela española, Barcelona, Seix Barral, 1965.

FERNÁNDEZ DEL RIEGO, F., Manual de historia de la literatura gallega, Vigo, Galaxia, 1975.

FERRERAS, J.I., Tendencias de la novela española actual, Madrid, Ed. Hispanoamericana, 1970.

FUSTER, J., Literatura catalana contemporánea, Madrid, Editora Nacional, 1975.

GALÍ HERRERA, J., La literatura en lengua catalana, Madrid, Cincel, 1981.

GARCÍA VIÑO, M., Novela española actual, Madrid, Prensa Española, 1975.

GIL CASADO, P., Novela social española, Barcelona, Seix Barral, 1975.

GIMÉNEZ, A., El autor y su obra: Torrente Ballester, Barcelona, Barcanova, 1981.

----, Torrente Ballester en su mundo literario, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.

- GOYTISOLO, J., Disidentes, Barcelona, Seix Barral, 1977.
- GUILLERMO, E., Novelística española de los 60, Nueva York, 1971.
- HERNÁNDEZ, M., Breve introducción a la literatura gallega, Madrid, Prensa Española, 1974.
- HICKEY, L., Realidad y experiencia, Madrid, CUPSA Ed., 1978.
- HIRIART, R., Las alusiones literarias en la obra de Francisco Ayala, Nueva York, Eliseo Torres, 1972.
- IGLESIAS LAGUNA, A., Treinta años de novela española (1936-69), Madrid, Prensa Española, 1970.
- LAWRENCE, S., La novelística de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid, 1977.
- LUJÁN, N., Prólogo a Las crónicas del Sochantre de A. CUNQUEIRO, Madrid, RTV, 1970.
- MARCO, J., Ejercicios literarios, Barcelona, Táber, 1969.
- , Nueva literatura en España y América, Barcelona, Lumen, 1972.
- MARTÍN GAITE, C. y otros, Novelistas españoles de posguerra, Madrid, Taurus, 1976.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M., La novela española entre 1936-75, Madrid, Castalia, 1980.

- MARTÍNEZ TORRÓN, D., La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro, La Coruña, Ed. do Castro, 1980.
- MÜLLER-BERGH, K., Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico, Nueva York, Las Américas, 1972.
- NORA, E. de, La novela española contemporánea (Tomo III), Madrid, Gredos, 1968.
- ORTEGA, J., Ensayos de la novela española moderna, Madrid, Porrúa, 1974.
- PALMA, S., Joan Perucho: poesía e prosa, Milán, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1965.
- PALOMO, P., Alvaro Cunqueiro: Vida y Fugas de Fauto Fanfini en El Comentario de textos (vol. 22), Madrid, Castalia, 1977.
- PÉREZ MINIK, D., Novelistas españoles de los siglos XIX y XX, Madrid, Guadarrama, 1957.
- PUJOL, C., Joan Perucho, el mágico prodigioso, Barcelona, Universidad Autónoma, 1986.
- QUIROGA, E., Presencia y ausencia de Alvaro Cunqueiro, Madrid, Academia Española, 1984.
- RICCI, G., Celtismo e magia nella opera de Alvaro Cunqueiro, Perugia, Università de Perugia, 1971.
- RIQUER, M. de y COMAS, A., Historia de la literatura catalana, Barcelona, Ariel, 1980.

- ROBERTS, G., Temas existenciales en la novela española de posguerra, Madrid, Gredos, 1973.
- ROF CARRALLO, J., Prólogo a Tesouros novos e vellos de A. CUNQUEIRO, Vigo, Galaxia, 1964.
- ROIG, M., Los hechiceros de la palabra, Barcelona, Martínez Roca, 1975.
- , Retrats paral·lels, Barcelona, Serra d'Or, 1975.
- RUBIO, R., Narrativa española 1940-70, Madrid, EPESA, 1980.
- SANDBACH, L., Alvaro Cunqueiro: An imaginative view of Reality, Leeds, University of Leeds, 1973.
- SANZ VILLANUEVA, S., Historia de la novela social española, Madrid, Alhambra, 1980.
- , Tendencias de la novela española actual (1950-70), Madrid, Cuadernos, 1972.
- SERRANO PLAJA, A., Realismo mágico en Cervantes, Madrid, Gredos, 1967.
- SOBEJANO, G., Novela española de nuestro tiempo, Madrid, Prensa Española, 1975.
- SOLDEVILA, I., La novela desde 1936, Madrid, Alhambra, 1980.
- SOSNOWSKI, S., Borges y la Cábala. La búsqueda del verbo, Buenos Aires, Ed. Hispanoamérica, 1976.

SPIRES, R.C., La novela española de posguerra. Creación artística y experiencia personal, Madrid, CUPSA, 1978.

SPITZER, L., Estilo y estructura en la literatura española, Madrid, Crítica, 1980.

TOVAR, A., Novela española e hispanoamericana, Madrid, Alfaguara, 1972.

VALVERDE, J.M., Conocer Joyce y su obra, Barcelona, Dopesa, 1978.

----, Poesía en Barcelona: un aspecto, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras, 1983.

VARIOS, Historia de la literatura española. Siglos XIX y XX, Madrid, Biblioteca Universal Guadiana, 1974.

----, Historia social de la literatura española (Tomo III), Madrid, Castalia, 1979.

----, Homenaje a Torrente Ballester, Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorros, 1971.

----, Novela española actual, Madrid, Cátedra, 1977.

----, Novelistas españoles de posguerra, Madrid, Taurus, 1976.

----, Prosa novelesca actual, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968.

----, Prosa novelesca actual, 2ª reunión, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1969.

VILAS, S., El humor en la novela española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1975.

WOODHOUSE, C. de la T., La realidad total de Alvaro Cunqueiro, Michigan, Michigan University, 1985.

YERRO VILLANUEVA, T., Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual, Pamplona, Universidad de Navarra, 1977.

YNDURÁIN, D., Historia y crítica de la literatura española contemporánea (1939-80) (Tomo VIII), Barcelona, Grijalbo, 1980.

YNDURÁIN, F., Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria, Madrid, Gredos, 1969.

----, De lector a lector, Madrid, Scelicer, 1973.

ARTICULOS

ALBERTI, J., "Les històries de Joan Perucho", DIARIO DE MALLORCA, 25-IV-1974.

ALBORG, J.L., "Reseña de 'Las mocedades de Ulises'", LA ESTAFETA LITERARIA, 15-IV-1961.

ALFARO, J.M., "La Saga/Fuga de J.B.", ABC, 6-IV-1973.

ALONSO, C., "Miguel Espinosa: Escuela de Mandarines", CAMP DE L'ARPA, nº 16, Enero, 1975.

ALONSO AMAT, F., "Alvaro Cunqueiro y su última obra", INSULA, XVII, nº 173, 1962.

AMORÓS, A., "Conversación con Gonzalo Torrente Ballester sobre la 'La Saga-Fuga de J.B.'", INSULA, nº 317, Abril, 1973.

----, "Notas críticas", EL UROGALLO, nº 20, Marzo-Abril, 1973.

AVELLÓ, M., "Torrente Ballester o el doloroso oficio de escribir", LA NUEVA ESPAÑA, 26-IV-1978.

AZANCOT, L., "Reseña de 'Historias secretas de Balnearios'", LA ESTAFETA LITERARIA, nº 504, 15-XI-1972.

----, "Reseña de 'Vida y Fugas de Fauto Fantini'", LA ESTAFETA LITERARIA, nº 512, 15-III-1973.

AZUA, F., "El texto invisible", LOS CUADERNOS DE LA GAYA CIENCIA, vol. I, 1975.

BATLLÓ, J., "Gonzalo Torrente Ballester, a estas alturas de la edad", TRIUNFO, 26-VIII-1972.

BECERRA, C., "'Quizá nos lleve el viento al infinito': la coherencia narrativa de G.T.B.", ALEC, 9, 1-3 (1984).

BLANCH, A., "La Saga-Fuga de J.B.", RESEÑA, nº 58, Octubre, 1972.

----, "De la historia a la mitología", RESEÑA, nº 37, 1970.

BONET, J., "Con Gonzalo Torrente Ballester en Mallorca", DESTINO, Septiembre, 1970.

BURGO, P. del, "Torrente Ballester, premio de la crítica", LA PRENSA, 17-VI-1978.

CALLES, H., "Hablando con Gonzalo Torrente Ballester", ATENEO, Primavera-Verano, 1978.

CARBALLO CALERO, R., "La novela gallega actual", REVISTA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, vol. XXIV.

----, "Un hombre que se parecía a Orestes", GRIAL, nº 24, Abril-Julio, 1969.

CARNERO, G., "Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del XX", INSULA; nº 320, Mayo, 1973.

CASANOVA, V.D., "Gonzalo Torrente Ballester sincero, dialogador, atento y perspicaz", LA VANGUARDIA, 16-IX-1980.

CASTILLA, L., "Las 'Historias naturales de J.P.'. El escenario de la palabra", INFORMACIONES, 25-I-1979.

CASTILLA DEL PINO, C., "La lógica del personaje", REVISTA DE OCCIDENTE, Octubre-Diciembre, 1980.

CIFRÉ, J.F., "El personaje múltiple y su papel en la reciente novela española", PAPELES DE SON ARMADANS, Mayo, 1971.

CLOTAS, S., "Meditación precipitada y no premeditada sobre la novela en lengua castellana", CUADERNOS PARA EL DIALOGO, XIV, Extra, Mayo, 1969.

CONTE, R., "Haz y envés de Alvaro Cunqueiro", INFORMACIONES, 13-III-1969.

----, "La tentación de la totalidad: 'Escuela de Mandarines' y 'Ágata ojo de gato'", INSULA, nº 341, 1975.

----, "Torrente Ballester, un olvidado tenaz", INFORMACIONES, 24-II-1972.

CORRALES EGEA, J., "Situación actual de la novela española", Supl. INSULA, nº 282, Mayo, 1970.

CORTÁZAR, J., "Realidad y literatura de América Latina", REVISTA DE OCCIDENTE, nº 5, Abril-Junio, 1981.

CRESCIONI, G., "Gonzalo Torrente Ballester, nuevo académico", ESTAFETA LITERARIA, nº 564, 15-V-1975.

CRISPIN, J., "Reseña de 'Off-Side'", CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, nº 248-9, Agosto-Septiembre, 1970.

CUADRADO, L., "Gonzalo Torrente Ballester, desde Septiembre vecino", EL ADELANTADO, Salamanca, 11-V-1975.

CUNQUEIRO, A., "Wenceslao Fernández Flores, un gallego universal", ESTAFETA LITERARIA, nº 299, 20-VI-1964.

----, "El erudito Joan Perucho", EL FARO DE VIGO, 22-VIII-1964.

DELGADO, J., "¿Nueva fabulación?", ESTAFETA LITERARIA, nº 423, 1-VII-1969.

DELGADO GAL, A., "Torrente Ballester o el desasosiego del posrealismo", LIBROS, nº 13, Enero, 1963.

DIAZ, J.R., "Joan Perucho", EL FARO DE VIGO, 26-VIII-1969.

DIAZ, J.W., "Reseña de 'Fragmentos de Apocalipsis'", ANEP, vol. 3, 1978.

DIAZ PLAJA, A., "Perucho, J. 'Les històries naturals'", SOLIDARIDAD, 5-VII-1962.

DIAZ PLAJA, G., "Un hombre que se parecía a Orestes", ABC, 13-III-1969.

DOMINGO, J., "Actualidad de Alvaro Cunqueiro", INSULA, nº 269, Abril, 1969.

----, "Los caminos de la experimentación", INSULA, nº 312, 1972.

DURAN, M., "Así que pasen diez años: la novela española de los 70", ANEC, vol. 5, 1980.

ESQUERRA, C., "Joan Perucho i el fantàstic en la literatura catalana", PROA, Palamós, Julio-Agosto, 1976.

FARTOS MARTINEZ, M. y FUENTE, R. de la, "Conversación con Gonzalo Torrente Ballester sobre Literatura", CRITICA, Valladolid, Enero, 1981.

FERNANDEZ, T., "Gonzalo Torrente Ballester, académico de la Lengua", EL LIBRO ESPAÑOL, nº 210, Junio, 1975.

FERNANDEZ ALMAGRO, M., "Una novela de Joan Perucho", LA VANGUARDIA, 5-IV-1961.

FERNANDEZ PEREZ, B., "Una cierta realidad", LOS CUADERNOS DEL NORTE, nº 6, Marzo-Abril, 1981.

FOX, I., "Un hombre que se parecía a Orestes", BOOKS ABROAD, nº 44, 1970.

FRANCO GRANDE, X.L., "Introducción a Alvaro Cunqueiro", GRIAL, nº 42, Septiembre-Diciembre, 1973.

GARCIA, F., "Gonzalo Torrente Ballester contra la ignorancia", LA CALLE, nº 142, 20-I-1981.

GARCIA SABELL, D., "Carta a Alvaro Cunqueiro", GRIAL, nº 33, Julio-Septiembre, 1971.

GIMFERRER, P., "Cunqueiro y su gente", DESTINO, 27-VII-1975.

----, "Otras inquisiciones: La Saga-Fuga de J.B.", DESTINO, 29-VII-1972.

GOMEZ LOPEZ-EGEA, R., "La novela española en la encrucijada", ARBOR nº 350, Febrero, 1975.

GOMIS, J., "Gonzalo Torrente Ballester ingresó en la Academia", INFORMACIONES, 28-III-1977.

GRANDE, F., "Narrativa, realidad y España actuales. Historia de un amor difícil", CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, nº 299, Mayo, 1975.

GUEREÑA, L., "Reseña de 'Vida y fugas de Fanto Fantini'", PAPELES DE SON ARMADANS, nº CCVII, Julio, 1973.

GUILLAMÓN, J., "Joan Perucho, màgics, gastrònoms i naturalistes", AVUI, 3-VII-1985.

----, "Quam el vampirs parlen en català", SERRA D'OR, Enero, 1984.

HERAS, A.R. de las, "Escritores al habla: Alvaro Cunqueiro", ABC, 17-IV-1969.

HICKEY, L., "Ideas sobre la realidad novelística", REVISTA DE OCCIDENTE, nº 109, 1972.

- IGLESIAS LAGUNA, A., "Reseña de 'Un hombre que se parecía a Orestes'", LA ESTAFETA LITERARIA, nº 420, 15-V-1969.
- KRONIK, J.W., "Un hombre que se parecía a Orestes", HISPANIA, nº 53, Marzo, 1970.
- LAÍN ENTRALGO, P., "Carta a Gonzalo Torrente Ballester", LA GACETA ILUSTRADA, Diciembre, 1974.
- LATORRE, J.M., "Las aventuras del caballero Kosmas", QUIMERA, nº 19, Mayo, 1982.
- LAZARO, J., "Dialéctica mítica de Sixto VI", QUIMERA, nº 15, Enero, 1982.
- LEAL, L.: "El realismo mágico en la literatura hispanoamericana", CUADERNOS AMERICANOS, nº 153, México, Julio-Agosto, 1967.
- LUCIO, F. "Juan Perucho en su herbario mágico", CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, nº 248-9, Agosto-Septiembre, 1970.
- LUJÁN, N., "Alvaro Cunqueiro", DESTINO, Enero, 1969.
- MACKLIN, J.J., "Tradición literaria en 'Luz de Domingo'", INSULA, nº 404-5, 1980.
- MANEGAT, J., "La otra gente de Alvaro Cunqueiro", NOTICIERO UNIVERSAL, Barcelona, 22-VIII-1975.
- , "La Saga/Fuga de J.B.", NOTICIERO UNIVERSAL, Barcelona, 3-V-1973.

MANEGAT, J., "Reseñas de 'La cultura y el mundo visual' y 'La sonrisa de Eros' de Perucho", ESTAFETA LITERARIA, nº 412, 1968.

MARCO, J., "Las fabulaciones de A. Cunqueiro: 'Un hombre que se parecía a Orestes'", DESTINO, Marzo, 1969.

MARRA-LOPEZ, J.R., "Los novelistas de la promoción del 36", INSULA, nos. 224-5, 1965.

MARTIN, C., "La Saga/Fuga de J.B.", CUADERNOS PARA EL DIALOGO, nº 118, 1973.

MARTINEZ MENA, A., "La singular novelística de Joan Perucho", SP, Madrid, 4-XII-1968.

MAS OLIVER, J.R., "Historias naturales. La llamada de las islas", LA VANGUARDIA, 1-III-1961.

MEDINA, T., "Con Alvaro Cunqueiro en su rincón", INFORMACIONES, 18-IV-1969.

MENDEZ FERRIN, X.L. y LOSADA, B., "Literatura en lengua gallega", CUADERNOS PARA EL DIALOGO, Mayo, 1969.

MILLER, S., "'Don Juan' y la novelística posterior de Torrente Ballester", INSULA, nº 412, 1981.

MOLINA, C.A., "Alvaro Cunqueiro: la fabulación sin fin", INSULA, nº 413, Abril, 1981.

----, "Reseña de 'Obra en galego completa' de A. Cunqueiro", REVIS-

- TA DE OCCIDENTE, nº 9, Octubre-Diciembre, 1981.
- MOLIST POL, E., "Les històries naturals", DIARIO DE BARCELONA, 3-II-1961.
- MOR, P., "Lovecraft e os Mitos de Chtulhu dende Lord Dunsany a Joan Perucho", EL FARO DE VIGO, 7-XII-1969.
- MORENO DURAN, R.H., "Reseña de 'La tribada falsaria'", QIMERA, nº 6, Abril, 1981.
- MURCIANO, C., "Reseña de 'Cuando el viejo Simbad vuelva a las Islas'", ESTAFETA LITERARIA, nº 512, 15-III-1973.
- ODRIOZOLA, A., "El primer libro en lengua vasca y bibliografía de A. Cunqueiro", GRIAL, nº 24, 4-VI-1966.
- OVERESCH, L.E., "Fugal structure in Gonzalo Torrente Ballester's 'La Saga/Fuga de J.B.'", ALEC, vol. 9, 1984.
- PEDROS, R., "Saga y fuga de Torrente Ballester", DESTINO, 27-I-73.
- PINO, M., "Joan Perucho o la literatura fantástica", EL PERIODICO, 2-I-1981.
- PORCEL, B., "Alvaro Cunqueiro, un hombre de nación gallega", DESTINO, Marzo, 1964.
- , "Cunqueiro, Moix y sus literaturas", ABC, 27-III-1969.
- , "Encuentro con Gonzalo Torrente Ballester", DESTINO, 27-I-1973

PUJOL, C., "Reseña de 'Los laberintos bizantinos o un viaje con espectros' de Joan Perucho", GACETA DEL LIBRO, nos. 12-13, Diciembre, 1984.

----, "Los vampiros de antaño", OPINION, 12-V-1978.

RIDRUEJO, D., "Gonzalo Torrente Ballester busca y encuentra", DESTINO, 19-VIII-1972.

RIOJA, E.D., "El barullo de Baralla", LA NUEVA ESPAÑA, 30-IX-1973.

RIOS RUIZ, M., "Los misterios de Barcelona", ESTAFETA LITERARIA, nº 410, 1968.

----, "Reseña de 'Las crónicas del Sochantre'", ESTAFETA LITERARIA, 28-I-1967.

----, "Reseña de 'Nicéforas y el Grifo' de Joan Perucho", ESTAFETA LITERARIA, nº 407, 1-XI-1968.

RODRIGUEZ, P., "Cunqueiro a las tres y diez", ARRIBA, 22-I-1969.

RODRIGUEZ DE LA MOTA, E., "Reseña de 'Escuela de Mandarines'", ESTAFETA LITERARIA, nº 562, 15-IV-1975.

RODRIGUEZ SANCHEZ, J.J., "Torrente Ballester", LA VOZ DE ASTURIAS, 3-VII-1976.

ROIG, M., "Gonzalo Torrente Ballester, escritor en libertad", JANO, 12-X-1973.

ROJAS, C., "A. Cunqueiro y la resurrección de los mitos", JANO, 7-XI-1973.

RUIZ, R., "El discurso inacabado", QUIMERA, nº 33, Noviembre, 1983.

SALCEDO, E., "Introducción a 'La Saga-Fuga de J.B.'", EL NORTE DE CASTILLA, 25, 26 y 27 de Julio de 1972.

SANTOS, D., "Cunqueiro con el viento a favor", ARRIBA, 12-I-1969.

----, "Historia, fantasía y humor. El siglo XX es una fiesta", PUEBLO, 29-I-1969.

SANUY, I.M., "La vacación de un novelista fatigado", PUEBLO, 14-VI-1975.

SANZ VILLANUEVA, S., "Raúl Ruiz: estética de la abundancia", GACETA DEL LIBRO, nº 18, 1ª quincena, Marzo, 1985.

SARRET, J., "Gonzalo Torrente Ballester: la imaginación automática", QUIMERA, nº 5, Marzo, 1981.

SERRANO, M.D., "Cotidiana de Alvaro Cunqueiro", LA GACETA, nº 640, Enero, 1969.

SMERDOU ALTOLAGUIRRE, M., "Notas sobre literatura fantástica", ESTAFETA LITERARIA, nº 555, 1-I-1975.

SOBEJANO, G., "Ante la novela de los años 70", INSULA, nos. 396-397, 1979.

- SORDO, E., "Gonzalo Torrente Ballester: La Saga/Fuga de J.B.", ESTAFETA LITERARIA, nº 501, 10-X-1972.
- SUÑEN, L., "Gonzalo Torrente Ballester: el placer de escribir (y leer) una novela", INSULA, nº. 376, 1978.
- , "Ser y parecer (hacia una perspectiva de la narrativa española (1970-81))", QUIMERA, nº 16, Febrero, 1982.
- TARRIO, A., "Reseña de 'La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro'", ALEC, vol. 6, 1981.
- THOMAS, M., "Cunqueiro's 'Un hombre que se parecía a Orestes'. A humorous revitalization of an ancient myth", HISPANIA, CXI, Marzo, 1978.
- TORRE, G. de: "La generación de 1936... por segunda vez", INSULA, nos. 224-5, 1965.
- TRIADÓ, J., "La segona novel·la de Perucho", AVUI, 27-VII-1980.
- , "Trajectoria i arribada de l'obra de Joan Perucho", AVUI, 8-IX-1985.
- ULISES: "La Saga/Fuga de J.B.", LA CODORNIZ, 23-VII-1972.
- LOPEZ, F., "Entrevista con Cunqueiro", ESTAFETA LITERARIA, nº. 413, 1-II-1969.
- URRUTIA, J., "Por un análisis estructural de la novela de Joan Perucho", EL UROGALLO, Enero-Febrero, 1973.

VALBUENA, A.: "Una cala en el realismo mágico", CUADERNOS AMERICANOS, nº 166, Septiembre-Octubre, 1969.

VALENCIA, A., "Cunqueiro y su mundo", ARRIBA, 16-III-1969.

VAZQUEZ, J.M., "Torrente Ballester: Imaginación y experiencia", LA NUEVA ESPAÑA, 17-VII-1973.

VAZQUEZ ZAMORA, R., "Verecicto del XXV Premio E. Nadal", DESTINO, Enero, 1969.

VIDAL, F., "Gonzalo Torrente Ballester, escritor", ULTIMA HORA, 21 y 22-III-1981.

VILANOVA, M., "Reseña de 'La Saga/fuga de J.B.'", CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS nº 272, Febrero, 1973.

VILUMARA, M., "El desafío de Torrente Ballester", CAMP DE L'AKPA, nº 6, Marzo-Abril, 1973.

VILLAN, J., "Gonzalo Torrente Ballester en la cumbre", LA ESTAFETA LITERARIA, 1-II-1974.

VILLANUEVA, D., "La novela española en 1979", ANEC, vol. 5, 1980.

----, "El autobiografismo de Gonzalo Torrente Ballester", INSULA, nos. 444-5, Noviembre-Diciembre, 1983.

VILLENA, L.A. de, "Inicio de exploración del país: Mújica Láinez", INSULA, nº. 340, 1975.

YÁNIZ, J.P., "Perucho, universo fantástico", EL NOTICIERO UNIVERSAL, 2-III-1985.

ZULETA, E., "la narrativa de Alvaro cunqueiro", REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS, nº. 15, 1982.

APÉNDICE

Sobre Perucho, Cunqueiro y Torrente hay ya, además de muchos artículos, varios estudios generales en los que se registra su bibliografía y que han sido consignados más arriba. Con todo, repetimos aquí la obra fundamental que conviene consultar en el caso de cada uno:

Para Joan Perucho:

PUJOL, Carós: Joan Perucho, el mágico prodigioso, Barcelona, Universidad Autónoma, 1986.

Para Alvaro Cunqueiro:

MARTINEZ TORRÓN, D., La fantasía lúdica de Alvaro Cunqueiro, La Coruña, Ed. do Castro, 1980.

Para Torrente Ballester:

JIMENEZ, A., Torrente Ballester en su mundo literario, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.

En este último libro faltan, por su fecha de publicación, las dos novelas más recientes de Torrente:

Quizás nos lleve el viento al infinito, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

y

Yo no soy yo, evidentemente, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

Espinosa y Ruiz han sido hasta el momento poco estudiados, por lo que dejamos aquí constancia de sus obras, completas ya desgra-

ciadamente en el caso de Espinosa, muerto prematuramente en 1982, y en plena producción por parte de Raúl Ruiz.

Miguel ESPINOSA:

Ensayo:

Reflexiones sobre Norteamérica (1ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1957, con el título de Las grandes etapas de la Historia Americana, 2ª ed., Murcia, Editoria Regional, 1982).

Novela:

Escuela de Mandarines, Barcelona, Romero, 1974.

La tribada falsaria, Barcelona, Romero, 1983.

La tribada confusa, Barcelona, Romero, 1983.

Raúl RUIZ:

Poesía:

Cuentemas, Madrid, Hiperión, 1981.

Ensayo:

Un libro capital sobre capiteles, Madrid, Hiperión, 1982.

La mirada del idiota, Barcelona, Montesinos, 1984.

Novela:

El tirano de Taormina, Madrid, Hiperión, 1980.

Sixto VI. Relación inverosímil de un papado infinito, Madrid, Hiperión, 1981.

La peregrina y prestigiosa historia de Arnaldo de Montferrat, Madrid, Hiperión, 1984.

Los papeles de Flavio Alvisi, Barcelona, Montesinos, 1985.

Hay un lugar feliz lejos, muy lejos, Barcelona, Montesinos, 1987.