

AS NOVELAS “MENORES” DE TORRENTE Á LUZ DO NEOHISTORICISMO

Janet W. Pérez
Texas Tech University

A azarosa e desigual fortuna das obras de Torrente coa crítica literaria oficial ou profesional prolóngase, non obstante a gran popularidade da súa “triloxía fantástica” posmoderna cos críticos de moda e o público lector, e malia a consagración do escritor, ó recibilo Premio Cervantes en 1986. A pesar dos premios da crítica a *La saga/fuga de J. B.* (1973) e *Fragmentos de apocalipsis* (1977), o Premio Nacional de Literatura a *La Isla de los Jacintos Cortados* (1981) e o Príncipe de Asturias das Letras (1982) que precederon o Cervantes, as obras de Torrente a partir da chamada triloxía atraeron a relativamente poucos estudiosos. Aínda que fora un pouco mellor a sorte de *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), concedéuselles ben pouca atención a *Las sombras recobradas* (1979), *Dafne y ensueños* (1983), *La princesa durmiente va a la escuela* (1983), *La rosa de los vientos* (1985), *Yo no soy yo, evidentemente* (1987), *Ifigenia y otros cuentos* (1987), ou *Filomeno a mi pesar* (1988), como tampouco ás novelas “menores” dos últimos anos: *Crónica*

del rey pasmado (1990), *Las islas extraordinarias* (1991), *La muerte del decano* (1992), *La novela de Pepe Ansúrez* (1994) e *La boda de Chon Recalde* (1995). Algo semellante se aplica á súa obra ensaística, se ben Stephen Miller segue a ocuparse dela.

Quizais se explique a pouca atención a *Dafne y ensueños*, por se tratar dunha especie de memorias líricas, xa que a historia das memorias en España é a dun xénero pouco popular. Acaso a desganada recepción de *Las sombras recobradas*, *La princesa durmiente* e *Ifigenia* se deba ó feito de seren concibidas (e en parte escritas) na época inicial do escritor, non obstante a presenza (en “*Mi reino por un caballo*” e *La princesa durmiente*) do mesmo tratamento lúdico da historia e a historiografía que caracteriza *La Isla de los Jacintos Cortados*, o mesmo tratamento subversivo dos mitos (en *Ifigenia* e “*La Sirena*”, entre outros) que tanto éxito tivo en *La saga/fuga de J. B.* e *Fragmentos*. Pero máis difícil de explicar é a falta de acollida a *La rosa de los*

vientos, que reúne varios elementos esenciais de *La Isla*, seguindo o mesmo camiño desmitificador, se ben con itinerario algo distinto. En *La Isla*, coma en moitas obras máis, Torrente burlase da historiografía: “demostra” que Napoleón nunca existiu, senón que foi un mito creado pola diplomacia internacional para protexer certos intereses establecidos, un mito perpetuado polos historiadores ó servizo dos mesmos intereses desexosos de dete-la revolución social. En *La rosa*, preséntase e examínase a creación dun mito histórico, ó tempo que se desmitifica o procedemento historiográfico. Varias ideas expresadas en *La Isla* e *La rosa* anticipan ou camiñan á beira das teorías do novo historicismo, e axudan asemade a entender obras posteriores de Torrente —*Filomeno...*— e as novelas máis breves publicadas na presente década.

De forma paralela, os experimentos literarios extremos representados pola “triloxía fantástica” constitúen parte do marco conceptual para situar, comprender e interpreta-las novelas posteriores. Nas súas novelas máis celebradas, Torrente levou o experimento literario e a desmitificación histórica ás derradeiras consecuencias; as obras posteriores, nalgún sentido, van desandando ese camiño, e varias das máis recentes sitúanse nun treito moi

próximo, literaria e historicamente, ó terreo da súa primeira triloxía (non a fantástica senón a neorrealista, *Los gozos y las sombras*). Mediante un repaso da obra relevante de Torrente anterior á ficción da última década, presentaranse os extremos na súa escritura, de historicidade e ficción, e a súa incorporación das teorías críticas, literarias e históricas pertinentes, ademais das ditas teorías, o contexto no que hai que coloca-las obras máis recentes. Verase que todas estas se sitúan nun continuo historia-ficción, que reflicten certas teorías en canto a un ou ámbolos ditos xéneros, e que o percorrido do escritor non é unha liña recta, senón a figura trazada polo que anda e des-anda repetidamente o mesmo camiño.

Hai numerosos puntos de coincidencia entre teóricos do neohistoricismo¹ e conceptos expostos por Torrente en entrevistas, ensaios e novelas, dos cales o máis importante é o concepto da condición ficticia da Historia, con maiúscula, o mesmo cá idea de que a ficción é historia. De acordo con Greenblatt, trátase dunha práctica textual oscilante, sen doutrina fixa nin disciplina formal, nin tampouco poética inequívoca. Outros teóricos da devandita tendencia subliñan as tensións e as loitas polo poder en todo o período cultural, en vez de concibir

1 Termo inventado por Stephen Greenblatt, ed., “Introduction”, *The Power of Forms in the English Renaissance* (Norman: Pilgrim Books, 1982). O aproximado equivalente británico desta tendencia criticohistórica é o “cultural materialism”.

calquera momento histórico como un período unificado e unitario nas súas crenzas e valores, como adoitaban facer os historiadores tradicionais. No canto de ve-lo pasado como algo monolítico, e producir unha visión monolóxica, os seguidores do neohistoricismo concíbena como algo aberto á interpretación de cada individuo, de cada lector ou investigador, de acordo coa súa persoal circunstancia histórico-cultural e o contexto do suceso ou documento. Posto que o grupo inclúe historiadores, críticos literarios, ademais de metahistoriadores como Hayden White, enténdese a falta de normas ben definidas ou fronteiras ríxidas. Si existe unha tendencia xeral a eliminar distincións entre texto e contexto, literatura e historia, e a ve-lo texto literario como reflexo da historia ó tempo que parte da historia que tenta reproducir. Aínda que hai unha innegable base marxista na súa énfase sobre a loita de clases, o neohistoricismo non serve os intereses de ningunha ideoloxía política determinada, se ben é certo que tivo máis popularidade entre os de esquerda. Sen embargo, trátase dunha moda aberta de interpretación cultural, que mantén a suficiente independencia para se ver atacada por algúns marxistas como cómplice do capitalismo.

Segundo Hayden White, non existe ningún achegamento especificamen-



G. Torrente Ballester

te histórico ó estudo da historia, senón unha variedade de achegamentos, de acordo coas diferentes posturas ideolóxicas, principio que demostran moitas obras de Torrente. Para White, a relación entre o texto e o sistema cultural que o produce é intertextual² posto que os sucesos se describen a partir dunha revisión lingüística; a "Historia" é simplemente un dos moitos posibles textos lingüísticos. A interpretación do texto literario é tamén un acto "histórico" que debe ter en conta o contexto histórico-cultural tanto do produtor (autor) coma do lector ou crítico, pois que tales circunstancias condicionan a natureza da expresión e a recepción da obra, sexa literaria ou histórica. Non

² Hayden White, "New Historicism: A Comment", 293-302, en *The New Historicism*, ed. Aram H. Veesser (Nova York e Londres: Routledge, 1989).

existe ningún lugar ou posto de observación fóra da historia e a cultura desde onde xulgar de maneira obxectiva o texto; de aí a necesidade de examinalo significado desde dous contextos culturais, o do autor e o do crítico. Rexéitase xa que logo a idea de modelos ou achegamentos “naturais” para os estudos literarios ou históricos e deféndese a ausencia de diferencias claras ou esenciais entre o texto literario e o histórico. Partindo da perda de autoridade que tiña o concepto de desenvolvemento lineal da Historia e a emerxencia progresiva de verdades “científicas” como consecuencia das dúas guerras mundiais, postulouse a existencia de múltiples historicismos, sempre mediados pola linguaxe en calquera construción da realidade, levando ó exame da historicidade dos textos e a textualidade da historia. Afírmase que o significado non transcende o contexto, senón que se produce dentro del, conducindo ó relativismo, un mundo aberto onde o paso do tempo trae novas realidades, novos significados. Varias obras de Torrente (en especial, as escritas a partir de *Filomeno, a mi pesar*) ilumínanse ó lelas á luz de postulados do novo historicismo.

Ó longo da súa vida, os contactos entre Torrente como historiador ou estudioso profesional da historia e a historia institucionalizada foron frecuentes, se non constantes, desde os anos de vangarda no período de entreguerras cando decidiu seguir estudos

avanzados para completa-lo seu doutoramento en historia. Recibiu un nomeamento como profesor auxiliar de historia antiga por catro anos na Universidade de Santiago de Compostela; posteriormente, desde 1947 ata 1964, desempeñou unha cátedra de historia na Escola Naval. Dedicouse ademais á historia literaria na súa época de crítico profesional, coa súa monumental historia da literatura española contemporánea e outra do teatro contemporáneo. Ó mesmo tempo, as súas novelas desde o comezo demostran unha vertente histórica, sen chegaren a se-lo que se chama novela histórica propiamente dita. O seu interese pola historia apréciase xa nos seus temperáns traballos sobre Lope de Aguirre, ademais de ficcións ambientadas no século XIX, como a pequena novela *Farruquiño* (1954) e outro relato longo ou novela curta estreitamente relacionada, “Farruco el desventurado” (en *Las sombras recobradas*). A “novela histórica contemporánea” (á maneira de Galdós) aparece na súa triloxía *Los gozos y las sombras*, como tamén en *Off-Side*, obras nas que Torrente fai a crónica do seu tempo. Entre outros antecedentes relevantes do papel da historia na súa ficción, Torrente estudou o pensamento histórico de Ortega, a “intrahistoria” de Unamuno e teorías literarias de Marx e Engels.

A historia viste de xeitos diferentes na obra de Torrente, servindo como simple decorado, en certas obras

situadas no pasado nas que o contido non alude a feitos históricos específicos ou establecidos (*Guadalupe Limón*, *Ifigenia*, *Don Juan*). A historia preséntase outras veces de xeito máis rigoroso, sobre todo cando se refire ós séculos XIX e XX, pero este rigor tampouco non é regra xeral, posto que pode ser historia lúdica ou fantástica (por exemplo, en *La Isla de los Jacintos Cortados*, *La rosa de los vientos* e *La princesa durmiente va a la escuela*), cun propósito de subverte-la historiografía e desenmascara-la súa servidume político-económica. Co seu material fantástico e os seus procedementos desmitificadores, os exemplos mencionados tampouco constitúen novelas históricas, aínda que dalgún xeito se refiren á macrohistoria, a sucesos de escala nacional ou internacional que retratan personaxes que foron —na historia ou na ficción— protagonistas de sucesos macrohistóricos: heroes, figuras grandes, homes de prol (ou mulleres) tocados polo dedo do destino. Con outras palabras, exemplifican o procedemento do historiador á antiga, o que aínda cría no desenvolvemento lineal da historia, que aínda aceptaba o concepto positivista da historia como ciencia. Do outro lado da medalla atópase a microhistoria (ou intrahistoria), bastante máis realista e pedestre, dos que non fan papel decisivo ningún, non participan dos feitos constatados polos libros de historia (verdadeiros ou ficticios), e son descoñecidos pola Historia, aínda que poden se-las súas vítimas.

Crónica del rey pasmado

Gonzalo Torrente Ballester

Crónica del rey pasmado

Una divertidísima estampa,
llena de gracia picaresca y humor socarrón,
de la antigua corte española.



Planeta

vii

Así son os personaxes de obras como *Los gozos y las sombras*, *Filomeno*, *a mi pesar*, *La muerte del decano*, *La boda de Chon Recalde* e *La novela de Pepe Ansúrez*, casos que nos poñen diante da microhistoria. Hai que apuntar que un aspecto importante do neohistoricismo é o seu interese na descrición densa e minuciosa (*thick description*), trivial, na acumulación de detalles, o seu desexo de incorporalo que foi excluído ou marxinado polos historiadores "científicos" e o seu afán de producir unha totalidade maior, máis completa. Tales procedementos achéganse a Unamuno coa súa "intrahistoria", teoría que nos leva ante a microhistoria.

Segundo Fredric Jameson, só temos acceso á historia por medio da narración:

History is not in any sense itself a text or master text or master narrative, but... is inaccessible to us except in textual or narrative form, or, in other words, that we approach it only by way of some prior textualization or narrative (re)construction (42)³.

A crítica postestructuralista atacou o "historicismo" pola súa case que inevitable base teleolóxica ou utópica, a premisa fundamental do "progreso", o uso de esquemas de clasificación (tipoloxías estruturais) que implican xerarquías culturais ou etnográficas moi distantes de seren inocentes e obxectivas. A historiografía, que desde a era positivista pretendeu un cientificismo ou racionalismo que dista bastante de posuír, baséase en conceptos de sistemas profundos, invisibles, que pola súa vez dependen de conceptos de transformación. Di Jameson que "[this] 'deep' system can always be grasped and rewritten in terms of something like a narrative or theological vision of history" (63), e tal idea implica o futuro, unha transformación utópica e radical. Jameson revela, pois, que o cientificismo histórico é un mito que depende de textos canónicos, baseados en mitos anteriores ou en

revelacións, algo semellante a unha escritura sagrada.

Se Jameson apunta cara á condición literaria e parcialmente ficticia da Historia, outros teóricos do neohistoricismo destacan a presenza do histórico na literatura. Para David Lodge, "even those critics and writers who seek to escape from or deny the historicity of literature do so on grounds that are in one sense of the word, historicist" (547-48)⁴. Lodge identifica dúas formas de conciencia histórica que poden chamarse historicismo. A primeira

assumes that all human phenomena are unique and must be interpreted by reference to their historical contexts by means of a positivistic historical science. This kind of historicism has been attacked for being ideological, i.e., pretending to an objectivity and neutrality which in fact conceal specific political, economic and intellectual prejudices. (548)

A segunda forma é a que criticou Karl Popper na súa introducción a *The Poverty of Historicism*, que supón que a meta principal das ciencias sociais é a predicción histórica, que se pode conseguir mediante o descubrimento de 'ritmos', 'padróns' ou 'leis' que están subxacentes na evolución da Historia. Para o dito pensamento, o concepto do

3 Fredric Jameson, "Marxism and Historicism", *New Literary History*, XI.1 (Autumn, 1979): 41-73.

4 David Lodge, "Historicism and Literary History: Mapping the Modern Period", *New Literary History*, X.3 (Spring 1979): 549-555.

período é clave: postúlanse leis do desenvolvemento histórico que determinan as transicións dun período a outro: "the concept of a period, whether in history at large or in literary history, is not a fact, but an interpretation, a human selection and grouping of facts for human purposes" (Lodge 554). Trátase, ó cabo, doutro "mito" inserido na "ciencia" historiográfica (lembre-mos que Torrente se burla de tales constructos inventados mediante os milenios e sucesos milenarios en *La saga/fuga de J. B. e Fragmentos de apocalipsis*).

Torrente volve repetidamente a (re)presenta-lo concepto de que a historia é ficción; sen se limitar a repetir tal aforismo, demóstrao unha vez e mais outra nas súas narracións. Entre varios teóricos que escribiron sobre as semellanzas entre literatura e historiografía figura Paul Hernadi, quen observa que

The resemblance between historiography and literature invites contrary interpretations. We many assume that life itself has such qualities as epic breadth and tragic depth and that, therefore, the structure of history has given rise to literary genres. Or else we may assume that all narratives follow the generix patterns of myth and literature and that, therefore, the structures of historiography ultimately stem from the human imagination (243)⁵.

Con esta afirmación, Hernadi alude a certas semellanzas básicas entre mito, historia e literatura; posteriormente procede a establecer analogías entre o contista ou narrador e o historiador: as súas similitudes de procedemento inclúen aspectos estéticos, epistemolóxicos e interpretativos. Tal procedemento "invests the analogous genres of storytelling and historytelling with human significance whose esthetic and epistemological aspects cannot be analyzed apart" (251). Para Hernadi, logo, son inseparables "storytelling and historytelling", contar e historiar. O feito de que en castelán, *historia* tanto pode designa-lo conto inventado ou argumento dunha novela como a narración supostamente verídica, científica e veraz de feitos anteriores, sen dúbida resultaría fascinante para algúns teóricos do novo historicismo.

O novo historicismo asomou nos anos sesenta, alcanzou importancia nos setenta e constituíuse plenamente en movemento durante os oitenta. Os seus textos fundamentais inclúen varias obras de Hayden White, comezando con *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (1973), na que se interesa por temas culturais e a identidade individual e abandona a macrohistoria a prol de microhistorias, o achegamento

⁵ Paul Hernadi, "The Erotics of Retrospection: Historytelling, Audience Response, and the Strategies of Desire", *New Literary History* XII.2 (Winter 1981): 243-52.

entre historia e ficción, con atención a construcións tropolóxicas. O seu argumento básico é que a Historia toda é un constructo verbal, un discurso narrativo, unha ficción construída consonte paradigmas metahistóricos, de natureza poética, idea que se reitera varias veces na ficción de Torrente. White elabora as súas análises en *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (1978) e *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation* (1987)⁶. O novo historicismo pode cualificarse de movemento intertextual no cal se comparan textos non homoxéneos senón heteroxéneos, que non explica sucesos de maneira diacrónica (é dicir, en relación co sucedido anteriormente), senón sincrónica, buscando analoxías entre textos contemporáneos, extraliterarios ou extrahistóricos que se sitúan no seu con-texto, que é outro texto.

Desde a época da vangarda, cando o mozo Gonzalo Torrente entrou en contacto co mundo literario e a órbita das teorías críticas, os estudos literarios víanse dominados por achegamentos centrados no texto, extraéndoo do seu contexto e da circunstancia da súa produción. Unha consecuencia do vangardismo e o experimentalismo de entreguerras —que mudou o enfoque crítico do contido á forma— foi

subverte-lo interese dos críticos en explora-las dimensións social e histórica das obras literarias, estimulando varias escolas de estudos críticos inmanentes. As teorías dos *New Critics*, formalistas, estruturalistas e outros que se fixan de xeito exclusivo no texto, encontraron contestación entre varias tendencias recentes que avogan por un procedemento contextualista; críticos cunha obra que subliña a validez e a importancia de métodos historicistas e sociais —ou sociolóxicos e fenomenolóxicos— para o estudo dos textos literarios. Pese a diferencias entre si, estes críticos concordan en sinala-las dimensións sociohistóricas da obra literaria e reivindicando metodoloxías semiesquecidas que aínda encerran premisas vitais. Tales intérpretes parten de variados presupostos, desde o marxismo ou realismo socialista ata a fenomenoloxía e a crítica feminista; eríxense en contra dos avogados do formalismo, *New Criticism*, desconstruccionismo, postestructuralismo e demais crítica inmanente e rexeitan o concepto da literatura como autosuficiente e pechada en si mesma, sen referencia ningunha ó exterior, como a mónada de Leibnitz ou de Antonio Machado, sen portas nin fiestras. O máis fundamental que teñen estas críticas en común é a convicción de que o texto literario é algo máis —bastante máis— que un constructo verbal sen referencia ningunha ó

6 Tódolos libros citados de Hayden White están publicados por Johns Hopkins University Press (Baltimore).

contexto da súa produción. Representan un rexeitamento ou cuestionamento da crítica egocéntrica e autosuficiente⁷. O neohistoricismo evidencia un esforzo xeral por reivindicar los métodos sociohistóricos nos estudos literarios e introducir novamente as cuestións da referencialidade da obra literaria.

O extenso coñecemento das teorías literarias e historicistas que ten Torrente serviulle para burlarse de varias delas, notablemente en *La saga/fuga de J. B.*, onde parodia certas teorías estruturalistas e lingüísticas, como tamén a idea da natureza cíclica da historia, esaxerada e ridiculizada nas permutacións de Bastida. Mófase das teorías que tentan reducir as accións humanas a algo previsible, como se ve no subargumento do bonzo Ferreiro, en *Fragmentos de apocalipsis*, ou os esquemas milenarios nesta novela e *La saga/fuga de J.B.* (posible adaptación burlesca do *Reich* milenario de Hitler). Entre outras burlas das metodoloxías ou investigacións "científicas" nestas novelas, debe citarse a fórmula para determina-lo número

máximo de vítimas posibles dos venenos de don Torcuato, por analogía ó progreso da Homenaxe Tubular. Torrente tamén parodia a "psicohistoria", unha variante do método científico-positivista (*La saga/fuga*, 109-120) con múltiples tecnicismos e cadros que conducen á conclusión da non-existencia de varias famosas parellas, porque "cuando las cualidades de dos personas en pugna se complementan tan a la perfección, dichas personalidades no existen sino como entes ficticios" (119). Nestas dúas novelas, Torrente parodia e satiriza os procedementos de documentación histórica, como se aprecia na enorme ironía respecto á énfase sobre o exame de manuscritos e códices e as numerosas citas de doutas fontes⁸. Logo, en *La Isla* e en *La rosa*, Torrente demostra o papel historiográfico da interpretación e da falsificación ou omisión. Nas catro novelas aparecen conxecturas, exame de posibles explicacións alternativas e polémicas presentadas ou previstas. Di Barallobre do artigo de Bastida que o desmente que o seu "único inconveniente es su absoluta falsedad, aunque no espero que nadie, ni el propio Bastida, la descubra, de

7 Para coñecer máis datos sobre estes críticos, véxase Jerome J. McGann, "Introduction: A Point of Reference", *Historical Studies and Literary Criticism*, edited by Jerome J. McGann (Madison: University of Wisconsin Press, 1985): 3-21.

Aínda que "todo o mundo" saiba que as obras literarias teñen dimensións sociohistóricas, a crítica literaria na maior parte do século presente excluíunas da súa consideración, especialmente no ámbito teórico, facendo da referencialidade un problema. Pero nos últimos anos, os achegamentos textuais e intertextuais atoparon problemas teóricos propios, e a crítica marxista e maila feminista agregáronse ó novo historicismo, facendo papeis importantes na reivindicación das dimensións sociohistóricas da literatura e a crítica.

8 Lynne E. Overesch-Maister estudia un aspecto desta faceta en "History in Fiction and Fiction in History in the Novels of Gonzalo Torrente Ballester", *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, editors Janet Pérez and Stephen Miller (Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1988), pp. 127-139.

modo que viene a ser como si fuera verdadero" (*Saga/fuga*, 411), co cal parece desbotar calquera esixencia da veracidade; de xeito semellante, o papagaio do señor Reboiras cos seus inexplicables coñecementos serve para invalidar meses de esmerada investigación por Bastida.

Afirma o narrador de *La Isla* que "lo novelesco es una categoría legítima en la estética y en la historia" (59), xogo semántico que sen embargo apunta a unha crenza duradeira, vea subterránea que agroma á superficie repetidamente ó longo da ficción de Torrente, ou sexa, que a novela é tamén historia. Tal aniquilación das fronteiras entre os xéneros, xa vista con varias formas en Unamuno, non chega a ser persuasiva en Torrente, quen non sostén, por exemplo, que todo o que leva escrito é poesía (ou teatro, etcétera), como fixera Unamuno. Pero Torrente sinala repetidamente a interpermeabilidade de historia e ficción, unha postura apoiada non só polo novo historicismo, senón polos recentes teóricos da autobiografía, por exemplo Lejeune, que subliñan a condición ficticia e os procedementos narrativos ou novelescos de toda autobiografía.

A historia, desde os seus comezos, nutriuse de mitos, lendas, crenzas populares e ficcións (como se aprecia

nas Crónicas medievais castelás). Os mitos, sen formaren caso á parte, teñen unha relación ambigua coa Historia que as incorpora, pero tamén os crea, invéntaos e elabóraos (ou reelabora). Sexan baseados en feitos históricos ou en puras ficcións, os mitos son creacións humanas que non aspiran a categoría racionalista ou científica (a diferencia da Historia). Así afirma Oscar, o bardo viquingo que "Elaboramos los mitos y los transmitimos en palabras bien sonantes" (*Fragmentos*, 170), mentres que o narrador de *La Isla* fai conxecturas sobre a posible necesidade dunha futura reavaliación, "no en el sentido de que Napoleón haya o no verdaderamente existido, sino en el de que, habiendo existido, se haya manipulado su existencia como si fuera una ficción y no una realidad patente, de manera que a la luz de la ciencia rigurosa más parezca inventado que real" (202). O tema central de *La Isla* e de *La rosa* é a modificación ou manipulación da historia, e a dicotomía constante entre o suposto achegamento "científico" ou racionalista e a interpretación poética, ficcionalizada⁹. Os personaxes-historiadores en *La saga /fuga*, *Fragmentos* e *La Isla* aceptan anacronismos, incorporan datos apócrifos, extraccións de lendas e de soños, e volven combina-los feitos, alterando as relacións de causa e efecto e cambiando profundamente o significado. A

9 Para obter máis información sobre esta novela, véxase o meu ensaio "La rosa de los vientos: Compendium of Torrente's Novelistic Art and Historiographic Speculation", en *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester* (nota 6), pp. 79-97.

permeabilidade da historia (ó incorporar mitos, lendas e “historia” popular ou contribucións da *vox populi*) vese reflectida nos personaxes dunha historia que irrompen noutra, que non é a súa, en absurda compenetración de mundos.

Torrente expón en *La Isla* unha teoría de “intrahistoria”, ó afirmar que reside o histórico en

lo mínimo, lo microscópico, las naderías de los nadies. Los grandes acontecimientos no son más que menudencias sumadas. Conocemos la historia por el teatro, pero la historia carece de protagonistas y de unidades. La enumeración de todo cuanto acontece... sería el modo legítimo de escribir la historia. Un modo interminable... un método imposible. Pues todo lo que no sea eso, es construcción y artificio (*Isla*, 180).

A dita teoría, que postula un número ilimitado, infinito, “inestimable”, de microhistorias —todas da mesma importancia, sen xerarquía nin esquema ordenador— sería tan difícil de ler como de escribir. Sería, ademais, o caos, pero tendo en conta os ataques ó historicismo (e a historiografía) pola súa utilización de inventos humanos (como o período histórico ou as súas bases teleolóxicas ou utópicas), é o único “modo lexítimo”, a única resposta “lóxica” ou consecuente coas críticas da Historia canónica. Pero, ademais de imposible, sería inútil: nin se podería interpretar nin entender. Representa o *non plus ultra* da historia

Gonzalo Torrente Ballester
Las Islas Extraordinarias

Gonzalo Torrente Ballester

Las Islas Extraordinarias

Una fantasía burlesca,
divertida y más bien amarga,
sobre el poder absoluto.



Planeta

(como *Fragmentos de apocalipsis* constitúe o *non plus ultra* do experimento novelesco para Torrente).

De xeito semellante, Torrente burlase da premisa esencial da crítica inmanente (*New Criticism*, etcétera) en *Fragmentos*, a súa idea da obra literaria como mónada pechada, ó demostrala permeabilidade ilimitada dos mundos de ficción. Un exercicio profeico de metaficción con intertextos múltiples, préstamos elusivos e diferentes planos literarios interpenetrados por outras ficcións, outras mentes e outros mundos, *Fragments* fai gala da súa condición “literaria”, pero tamén da súa falta de referencialidade en canto a conexións coa realidade

extratextual ou obxectiva. Sen embargo, a ausencia de dimensións social e histórica realistas non abonda para facer de *Fragmentos* unha mónada sen portas nin ventás, mesmo cando Torrente dirixe un saúdo lúdico cara ó concepto do constructo verbal autopechado, dentro dun monólogo inicial que se burla ata da idea de identidade autorial, á vez que alude implicitamente á crítica inmanente. Afirma o autor-narrador-protagonista que “Aparentemente... soy sólo un profesor que con cierta parsimonia escribe libros de ficción... esa doble personalidad me ha servido para disimular mi profesión verdadera, que lo es ni más ni menos la de agente secreto al servicio de quien pague” (39-40). Describe a seguir a súa persoa mudable e as pistas falsas que lle deron o alcume de “el maestro de las pistas que se bifurcan” (40 e *passim*). A esta homenaxe burlesca a Borges segue unha chuvía de fragmentos intertextuais, ilustracións absurdas dunha busca (ata o de agora infrutuosa) por unha persoa invisible que o persegue a través de tempos e espacios sen límite, conducindo á revelación de que “Me he refugiado en el interior de esta novela, mero conjunto de palabras” (42). A voz pertence a unha conciencia cun pasado que desde a idade de vinteún anos foi substituído polo de Napoleón, a súa identidade usurpada ou escindida, e a súa conciencia dividida entre heterónimos “prestados” pola súa vez por Pessoa e Antonio Machado (Alberto Caeiro e

Abel Martín, 10-12). A súa novela vese progresivamente expropiada por un descoñecido, a súa amada imaxinaria secuestrada, e a conciencia narradora cativa e pechada dentro da ficción doutro, o malévolo Moriarty. Se as teorías literarias son levadas a un extremo lóxico, non se salvan nin autor nin novela.

A situación do autor-narrador-protagonista transcende a famosa escena de *Niebla* que representa a rebelión do personaxe (Augusto) contra o seu creador (Unamuno). Os personaxes de *Fragmentos* chegan a ser non só autónomos, rebeldes e desafiantes: búrlanse do “creador”, ridiculízanos e amenázanos; algúns desaparecen, outros metamorfoséanse, mentres outros tentan suplanta-lo autor, invadindo o seu espazo, reescribindo o seu texto, violando a súa vontade e intimidade. O que Torrente nos presenta non constitúe especificamente “a morte do autor”, senón o retrato dun autor coa súa existencia en perigo, que loita contra a perda de autoridade e o risco de suplantación. Xa non omnisciente, a voz da conciencia narradora de *Fragmentos* expresa a impotencia autorial: “Yo soy un escritor que anda acopiando materiales para escribir una novela, y uno de mis personajes inventados... me roba materiales y los usa a su modo... me roba hombres y les cambia el destino, que es mucho más grave... Y yo no puedo saber dónde se encuentran, ni hacer nada por ellos...”

(365) A autonomía dos personaxes ameaza con converterse en anarquía, limitando a autonomía do autor ata reduci-lo á inmovilidade, levando a conciencia narradora a contempla-la abdicación: “... pensaba con entera frialdad que había llegado al final, que mi carrera de escritor se había terminado, que ya no sería capaz de pensar una historia sin miedo a que me la robasen...” (367). A ruta de *Fragmentos* é, en certo sentido, unha rúa cega, pois sen control dun autor (ou con múltiples autores e un texto en estado constante de fluxo), con personaxes descontrolados e de traxectoria imprevisible, descoñecida polo autor, a novela resulta imposible. Aínda que a “nova novela” repudiara a omnisciencia e as manipulacións do autor, algún coñecemento ou plan de autor e unha medida de control sobre o desenvolvemento da obra constitúen a condición esencial para novelar. Sen isto, o novelista chega ó *non plus ultra* da súa arte, que é o que demostra a fin apocalíptica de *Fragmentos*.

Porque tampouco reinan supremos os personaxes; pola contra, a derradeira escena (como resulta lóxico despois dunha revolución) é de destrución, incendios, ruínas e baleiro final. O autor-narrador-protagonista acepta que non poderá nunca escribi-la novela planeada, e enterra os folios nunha larada; volve ó escenario da novela en progreso para atopar escenas de holocausto, asasinatos, enterros,

escaramuzas, execucións. “A la salida del sol, Villasanta era un montón humeante de ruinas” (392); “Al crepúsculo, el sol rojizo alumbró una montaña deleznable” (ibid.). Entre as cinsas, a conciencia narradora atopa a sombra de Felipe Segundo, e sostén con el unha conversa que fai eco distante da conversa entre Augusto e Unamuno ó final de *Niebla* sobre a inmortalidade respectiva: “—No se muere más de una vez. —Tampoco cuando se está hecho de palabras, mientras las palabras subsistan. —Difícil de creer, ¿no le parece?” (393). É unha batalla que ninguén gaña. A novela coa narración ficou destruída; a autonomía dos personaxes aumentou a expensas da autoridade do autor, sen conducir á autonomía do texto, aínda que sexa mero “conjunto de palabras”, supostamente autosuficiente. Non resulta moi consoladora a posibilidade de que sexan indestructibles as palabras, como se suxire na conversa final entre a conciencia narradora e a súa amada imaxinaria, Lénutchka. Esta lémbrelle unha das súas propias teorías: “...recuerda tu afirmación de que no vale romper lo escrito, porque lo escrito queda, si no en palabras, al menos en el recuerdo” (375). Pero a meta literaria, ou do escritor, na maioría dos casos, transcende a lembranza do escrito e roto (ou gardado, esquecido, descoñecido).

Na “triloxía fantástica”, Torrente leva ata as últimas consecuencias o

experimento literario e atópase coa novela imposible, do mesmo xeito que a teoría intrahistórica, dunha serie inacabable de microhistorias (en *La Isla*) significaba a Historia imposible. As palabras do narrador de *Fragmentos*, indicando que a historia toda, coma el mesmo, é un constructo verbal, coinciden tanto coa crítica inmanente coma co dictame de Hayden White respecto á historia. En *La rosa de los vientos*, ó parecer substancialmente máis convencional ou tradicional cá “triloxía fantástica”, Torrente abócase ó proceso historiográfico de maneira lúdica, demostrando a manipulación á cal os dous lados antagónicos someten o material bruto, con fins opostos. O arquiduque Ferdinando Luis, protagonista de *La rosa*, recalca repetidamente a obsesión histórica do seu curmán, “conquistador” victorioso que soña con ser inmortalizado pola historia. Por non deixar nada ó azar, Raniero emprega un exército de historiadores para presenta-los “feitos”, sucesos e personaxes de forma totalmente diferente á “historia” do narrador, quen pola súa parte se dedica a substituír datos modificados, documentos diferentes, cartas apócrifas e testemuños contradictorios para subverte-lo mito proxectado por Raniero. A historia escríbena xeralmente os victoriosos, e serve para lexitimiza-los que están no

poder; así, un elemento constante en toda presentación por Torrente do “histórico” é a súa convicción de que a historia é interpretación, e a súa esencia reside en atribuír motivacións (cunha veracidade da cal nin sequera os contemporáneos poden dar fe) e na elucidación de circunstancias efémeras como queda ben evidente desde ficcións tan temperás como *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946) e *Ifigenia* (1949)¹⁰. Polo tanto a serie ilimitada de microhistorias “intrahistóricas”, única resposta consecuente cos límites teóricos do historicismo, resulta unha solución imposible, pois non deixa marxe para a interpretación. A imputación historiográfica de móbiles, sexan heroicos ou viles, constitúe un acto creador, o mesmo ca en calquera ficción. A presenza de documentos en arquivos non pode garanti-la súa autenticidade, nin os nomes nunha acta de nacemento poden probar de xeito conclusivo a paternidade do acabado de nacer, como se desprende da serie de imputacións falsas en *La rosa*. Mesmo sen haber intención de falsificar, e ata cando a historia se basea na máis fidedigna das memorias ou na palabra da testemuña máis veraz, quedan problemas, como demostra este comentario do narrador de *La rosa*:

me parece que la historia de mi destronamiento voy a tener que contarla varias

10 Frieda Blackwell estudiou os procesos desmitificadores na obra temperá de Torrente na súa tese de doutoramento “Demythification in Representative Novels of Gonzalo Torrente Ballester” (Vanderbilt University, 1981), que cobre seis novelas — sen incluír *Javier Mariño*, que utiliza outro tipo de mito—.

veces, aunque confío en que de un modo distinto cada una de ellas; quiero decir, las mismas cosas con distintas palabras y desde puntos de vista variados, aunque a lo mejor me equivoque, porque no tengo muy claro lo que voy a contar. En realidad, en este cuaderno no hay más que la recordación un tanto enrevesada... (28)

Os problemas do historiador inclúen a memoria falible, a cuestión de se se trata dunha testemuña fidedigna, a tendencia humana a conta-la mesma historia de diferentes maneiras, e (co tempo) a modifica-la perspectiva e ata a interpretación ou conclusións respecto a feitos do pasado. Tampouco hai que esquece-la vaidade (e outros motivos persoais) do historiador, como se indica na seguinte afirmación do protagonista: "conviene no olvidar que el narrador soy yo, y que cuento como me da la gana". Outra consideración na complexa relación entre "historia" e "verdade" obxectiva ou científica vese no costume de novos gobernos de reescribi-la historia e así alterar profundamente o pasado. A miúdo, o pasado "histórico" e "verdadero" dun réxime sofre reavaliación e reinterpretación polo novo réxime, como Torrente puido comprobar, por exemplo, co cambio de actitudes cara á xeración do 98 despois da Guerra Civil. Torrente parodia os cambios e reveses da historia no desfile apocalíptico dos mortos (antepasados de Ferdinando Luis) expulsados do país e do seu lugar na historia despois da derrota do Gran Duque:

Se abrieron los sepulcros porque por los lugares subterráneos donde reposan quienes dejaron su nombre en la historia, como antes por los recovecos de los dioses antiguos, se corrió la noticia de que los van a expulsar de su reposo y también de su silencio, que los van a deshauciar incluso del recuerdo (158).

Non foi outra a intención do franquismo respecto ós "rexeneracionistas" do 98: o seu "crime" consistiu en desvalorizar un pasado que o réxime franquista se empeñou en idealizar.

Ata cando os historiadores parten dos mesmos "feitos", datos idénticos poden interpretarse para xustificar conclusións contradictorias debido a diferencias ideolóxicas, como demonstra Torrente ironicamente ó discuti-las posibles razóns comerciais motivadoras da invasión. Se a política é un xogo sucio, a historia non é moito mellor, non queda nada fiable ó final; o escepticismo historiográfico de Torrente con respecto á historiografía resulta demoledor, como se aprecia na seguinte afirmación do narrador de *La rosa* ó ordena-la súas fontes:

con ellas en montones, me siento, no un semidiós, que a tanto no alcanza mi vanidad, pero sí como un historiador a quien le fuese concedido ordenar el pasado a su capricho. ¿Y no es ésta, precisamente, la misión de los historiadores? Ellos tienen una idea previa, y con los datos en la mano, la realizan, lo cual ofrece la ventaja de que así se entiende el pasado, pero la desventaja de que es mentira... (65).

A premisa central da cita é a mesma que serviu para os ataques ó historicismo de séculos anteriores, por se basear nun concepto previo “revelado”, utópico, teleolóxico ou escatolóxico. Toda operación ordenadora implica un esquema de interpretación, que é unha creación, de aí a referencia ó semideus. É, ó cabo, unha invención, unha ficción.

O novelista-historiador ou historiador-novelistas que é Torrente fixo na súa obra ata *La rosa* un percorrido circular, e apréciase un cambio nas súas novelas posteriores que nin serán radicalmente experimentais nin tratarán da macrohistoria, senón de microhistorias, intrahistoria, que é o contexto onde se insiren *Filomeno, a mi pesar*, e as “novelas menores” da década presente. O protagonista-narrador de *Filomeno*, o mesmo que *La muerte del decano* e *La boda de Chon Recalde* (1995) sitúanse no ambiente provinciano da atrasada e oprimida España dos primeiros anos da posguerra, concretamente na vertente do Atlántico e preto da fronteira entre España e Portugal: trátase de Galicia, aínda que non sempre se nomee (a cidade de *La muerte del decano* é anónima, aínda que non moi lonxe da Coruña). Tocante á acción, as ditas obras ocúpanse maiormente de nimiedades, de eventos cotiáns, insignificantes, intrahistóri-

cos. Cada novela, aínda que de xeito diferente, enfoca a situación de persoas máis ou menos solitarias, do lado dos que perderon a guerra, ou que polas razóns que sexan non son aceptadas polos que gañaron, nin simpatizan co réxime. O importante é a atmosfera moral, social, psicolóxica, a estreiteza de miras, os prexuizados, a hipocrisía, a inseguridade, a ausencia de liberdade, de espontaneidade, de alegrías.

O protagonista-narrador de *Filomeno, a mi pesar*¹¹, despois dunha vida burguesa moderadamente acomodada e cosmopolita, coa sorte de non ter padecido a Guerra Civil Española (por vivila en Portugal e Inglaterra), volve ó pobo do seu pai, “Villavieja”, na súa Galicia natal, ó final da Segunda Guerra Mundial, respondendo a motivos que nin el mesmo entende, a vivir alí os anos máis difíciles da posguerra. Estes, que constitúen só o capítulo quinto e derradeiro dunha longa e vagarosa narración, comprenden unha serie de episodios anódinos co denominador común do desafío lúdico e máis ben simbólico por *Filomeno* das autoridades locais, o desacato burlesco de tradicións, convencións, restriccións. Aínda que a súa vida ata ese momento foi máis de evasión que de compromiso, proclama o seu liberalismo fronte ó ambiente hostil, e enléase en irónicas, pequenas

11 Tódalas referencias a *Filomeno, a mi pesar* fanse pola segunda edición (Barcelona: Planeta, 1988).

escaramuzas coas chatas mentalidades oficiais. Son incidentes coa función de demostra-la imposibilidade da liberdade da cultura ou da conciencia na España falanxista dos corenta. No momento culminante, unha victoria igualmente simbólica, Filomeno consegue enterra-la dona do prostíbulo local a quen o puritanismo reaccionario da autoridade civil lle nega o dereito a ser sepultada no cemiterio, pese a que un cura mozo accedera a celebralos derradeiros ritos.

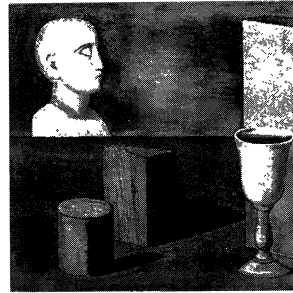
A intervención do protagonista trae como consecuencia o seu "desterro", aínda que tamén anda polo medio un libro seu publicado daquela en Portugal, crónicas de guerra do conflito que acababa de rematar, no que (segundo palabras do gobernador civil) Filomeno fai "el elogio permanente de nuestros enemigos" (434), os ingleses. Afirma esta autoridade que "Un español decente no puede elogiarlos, aunque sean elogiabiles" (ibid). O gobernador revela a súa estreiteza de miras ó negarse a oír-las razóns de Filomeno con estas palabras: "Que a mí no me interesan, porque dispongo de las mías en contra. Tenga usted en cuenta que yo soy abogado y conozco las argucias del pensamiento para defender lo indefendible", unha actitude que recoñecerán os lectores de *La princesa durmiente* e *La rosa* (amais doutras obras de Torrente) como a prototípica sátira da mentalidade burocrática autoritaria e dictatorial a varios niveis. Neste caso,

Gonzalo Torrente Ballester
La muerte del Decano

Gonzalo Torrente Ballester

La muerte del Decano

En la España de la posguerra,
una muerte misteriosa que parece un asesinato
quizá sin asesino.



Planeta

sen embargo, a sátira abstracta convértese en sátira política aberta, e o seu albo menciónase de maneira explícita, pois chega o gobernador a eloxiar a Franco nestas palabras: "Yo le juzgo sólo como político, y le aseguro que, desde Felipe II, nadie ha habido en España como él" (435). Para os lectores de *Fragmentos de apocalipsis* que ficaron perplexos polo tratamento subversivo de Felipe II (convertido en *Fragmentos* en estatua coxa, fonte de chistes verdes), o seu papel explícito de modelo para o réxime franquista debe axudar a aclarar certas cousas.

A conversa que segue, modelo antolóxico do conflito entre a

mentalidade monolítica, pechada, e a aberta, plural, constitúe o marco dun intercambio no cal o gobernador tenta subornar a Filomeno con cigarros cubanos prohibidos e bo whisky inglés, para traelo á beira do réxime. O protagonista-narrador proclama a súa falta de admiración a Felipe II, o que lle estraña ó gobernador, quen cita os coñecementos de historia suxeridos polo libro; contesta o protagonista: “Probablemente la conozco de una manera distinta a la de usted. Conozco, digamos, otra historia” (ibid.). Os lectores de Torrente que non se deran explicado antes o seu interese constante na interpretación da historia teñen aquí a razón, que se fai máis explícita coa afirmación do gobernador de que “cada país tiene un modo de entenderse a sí mismo, y todos los ciudadanos deben compartirlo... el Estado en que vive...es un Estado compacto, sin fisuras, un estado del que, por definición, queda excluida toda disidencia. El tradicional español, en una palabra” (ibid.). Torrente aproveita para retratar tamén a hipocrisía oficial nas queixas por parte da autoridade sobre a excesiva franqueza de conducta de Filomeno:

se ha hecho usted sospechoso a las gentes de orden... porque todo el mundo esperaba de usted un comportamiento distinto, una conducta de caballero educado y no de señorito golfante. Claro está que yo no puedo meterme en si frecuente o no los

prostíbulos, pero sí en el mal ejemplo de su figura pública, que no corresponde a un hombre correcto y responsable (433).

O problema, noutras palabras, non é tanto o que fai coma o que se lle ve facer en público, e constitúe un antecedente pouco menos que imprescindible para comprende-lo que sucede a nivel oficial en *La muerte del decano*¹².

Aínda que a *Crónica del rey pasmado* sexa diferente do resto das obras posteriores a *Filomeno* en non trata-la época contemporánea (i.e., non transcurre durante a vida de Torrente), o neohistoricismo tamén pode axudar á comprensión desta novela enigmática. Entre os relativamente poucos comentarios sobre a devandita obra, identifícase o monarca “pasmado” como Felipe IV, quen tiña —segundo a historia— unha debilidade notoria respecto ás mulleres belas. Os fillos “naturais” ou bastardos atribuídos ó rei varían de máis de trinta a “só” media ducia, pero suponse que merecía a súa sona de mullereiro. Ó mesmo tempo, sen embargo, foi conectado con certa lenda dun amor frustrado e matrimonio non consumado, orixinariamente asociado con Pedro de Aragón (1174-1213).

Conta a lenda que don Pedro, por se namorar doutra bela na época de voda, non quería ter nada que ver coa

¹² Cito de *La muerte del decano* pola terceira edición (Barcelona: Planeta, 1993). As referencias a *Las islas extraordinarias* provéñen da primeira edición (Barcelona: Planeta, 1991).

nova Raíña María. Os seus conselleiros, para aseguraren un herdeiro, con-fabuláronse para argallar un truco: informárono de que a bela aceptara deitarse con el coa condición de reali-za-lo encontro fóra do pazo e ás escu-ras; despois da súa noite de pracer, reveláronlle que a dama da noite era a Raíña. Esta anécdota conforma a cerna dunha *novella* de Bandello e dunha comedia de Lope, *La Reina Doña María*. Con certos cambios, aparece tamén en *Gustos y disgustos no son más que imaginación*, de Calderón. Torrente foi historiador de teatro, ade-mais do seu interese polo tema de Don Juan, e a súa noveliña (como tales antecedentes) xira arredor das intrigas necesarias para que o rei poida deitar-se fóra de palacio e en privado coa dama dos seus soños —mesmo sendo esta a raíña na *Crónica del rey pasma-do*, e o carácter do rei sexa o dun mozo inxenuo, manipulado por ministros e frustrado en todo desexo “lascivo” (como ve-la raíña espida) por clérigos e funcionarios de todo tipo—. Parte do *contexto* neste caso é o resto da obra de Torrente, e de forma específica o seu *Don Juan*, onde o gran seductor e libertino aparece inicialmente como un mozo inocente. Da mesma manei-ra que Torrente subverteu outros mitos da historia (exemplos serían *Ifigenia*, *Ulises*, e *La princesa dur-miente*, ademais de *Don Juan*) ou o mito do poder individual (como apare-ce en *La princesa durmiente*, *Crónica del rey pasmado* e *Las islas extraor-*

dinarias, entre outros), aquí subverte a interpretación canónica do *donjuanis-mo* de Felipe IV, tal vez só con inten-ción lúdica, pero acaso como exercicio neohistórico de recreación do ambien-te relixioso inquisitorial, os prexuízos sociais e morais, e a atmosfera de pro-tocolos sufocantes que gobernaban a vida do novo monarca. Non só se trata de subversión, senón de evidentes intertextos e, ademais, de detalles nimios intrahistóricos ou microhistó-ricos, concernentes á vida íntima da parella real en vez de sucesos da macrohistoria. Moitos destes detalles volven aparecer en *La muerte del decano*, que é microhistoria contem-poránea, descrición densa do trivial con evidente carácter intertextual (o xénero policial) e con intención sub-versiva.

Se ben *La muerte del decano* semella pertencer ó subxénero de fic-ción detectivesca ou novela negra, a morte sen aclarar non é o máis impor-tante: importan tanto ou máis as razóns polas cales non se aclara, por qué non pode haber franqueza nin sin-ceridade totais nin sequera entre o acusado e a súa esposa. A morte do decano, suicidio ou asasinato, impor-ta menos cá investigación a que dá pé, e aínda que isto sexa o caso de moitas ficcións detectivescas, o padrón básico do xénero é que os resultados da inves-tigación sirvan como denuncia de algo —corrupción da policía, corrupción oficial, a existencia de tráfico ou

negocios ilegais— o cal non ocorre nesta novela de Torrente. A investigación neste caso non serve para aclarala morte sospeitosa, senón máis ben para asegurar que nunca se aclarará, para desbotar calquera pista que non sexa a máis obvia, o que revela o círculo vicioso das mentalidades pechadas que, por partir de certos prexuízos, premisas e presupostos, non poden chegar xamais a conclusións independentes. A novela retrata ademais unha atmosfera totalitaria onde a sinceridade é imposible, onde ninguén confía en ninguén: non pode confiar o discípulo no mestre, nin o decano nos seus súbditos, nin tampouco nos serventes máis achegados, nin a muller no marido, nin ela no avogado defensor (pois ningún chega a xustificarse completamente).

La muerte del decano si inclúe (en común con outras novelas do subxénero) unha sátira dos policía: os encargados de investiga-la morte do decano só saben do procedemento o aprendido pola súa lectura de novelas de detectives: “Yo tampoco tengo mucha práctica pero he leído novelas policíacas que son el mejor libro de texto y que suplen la experiencia” (63) afirma o comisario, excombatente falanxista (pola estrela de alférez da lapela), quen exemplifica a mentalidade estreita, pensa só nos antecedentes políticos do defunto, e ve unicamente o escenario preparado (que suxire o asasinato). O xuíz, tampouco demasiado

competente pero algo máis reflexivo e tolerante, menos disposto a condenar, decide case desde o comezo que pode tratarse dun suicidio, pero o comisario teima na súa teoría: “Ya se lo dije, el asesino. Un principiante. En su vida había leído una novela policíaca, lo ignora todo de las huellas dactilares y de los restos que fue dejando... Cianuro de potasa, estoy seguro. Un veneno de principiantes. Si el asesino hubiera leído algo...” (68). A atmosfera pintada reborda de ideas preconcebidas, vaga paranoia flotante, incompetencia e apatía, con raras excepcións, como a enérxica e decidida muller do acusado. Un dos aspectos máis fortes da sátira emerge na conversa entre o comisario e o xuíz en canto ó posible crime político, pois afirma o comisario que “el Decano era un rojo conocido. No podemos descartar ese detalle. Una cosa sería si le mató uno de los suyos, otra si le mató uno de los nuestros” (72). Se ben o xuíz obxecta que “Para mí no hay más que delinquentes o inocentes. El matiz político no hace al caso”, resulta obvio que o comisario considera xustificable o asasinato político cometido por “los nuestros”.

O máis significativo en canto ás ideoloxías —e isto coincide con *Filomeno*— consiste no retrato que pinta Torrente da mentalidade fascista (“quienes no están con nosotros, están en contra”) e o costume do réxime de chamar *rojos* a tódolos da oposición. Resulta que o decano distaba moito de

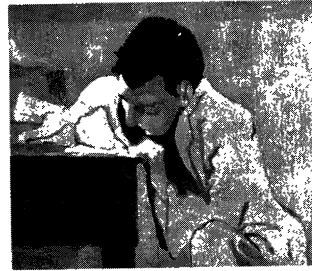
ser *rojo* segundo o expresado ante os seus estudantes, pois afirma un deles que "el señor Decano no estaba muy de acuerdo con el régimen. Era monárquico" (75). Con sorna e humor, Torrente reflicte unha atmosfera na cal toda disidencia ou oposición se cualificaba de consumismo (un totalitarismo monolítico comparable ó do senador McCarthy nos Estados Unidos na década dos cincuenta). Polo pensamento monolítico da época, don Enrique, discípulo do defunto (claramente elixido e sinalado polo decano como presunto asasino) é acusado polo comisario, e pola mesma razón que os demais non pensan o suficiente noutras posibles explicacións. Non queda nada claro o papel de Francisca, a muller do acusado, aínda que o comisario (conforme coas súas lecturas policiais) a ve como o motivo do crime e afirma, de acordo cos seus procedementos estereotípicos que "Las mujeres, ya se sabe, a oscuras todas son iguales" (132).

Non se entendeu realmente *La muerte del decano*, porque se leu como unha novela policial ou detectivesca, simplemente por tratar dunha morte en circunstancias misteriosas, ou porque os personaxes inclúen un defunto, un comisario e un xuíz, amais de varios policías e avogados, un acusado e a súa muller. Pero Torrente xa parodiara habilmente varios xéneros en obras anteriores, incluíndo aspectos da novela detectivesca: pénsese nos crimes que non se aclaran en *Don Juan*, en *Off-*

La novela de Pepe Ansúrez

Gonzalo Torrente Ballester La novela de Pepe Ansúrez

Un formidable retrato satírico de actitudes provincianas, con el fondo del amor y el sueño de la literatura.



Planeta



vii

Side, e en *Quizá nos lleve el viento al infinito*, ademais das alusións intertextuais á obra de Sir Arthur Conan Doyle en *Mi reino por un caballo* e en *Fragmentos de apocalipsis*. A presenza de elementos da novela negra nunha obra de Torrente non abundan para facer dela unha novela negra, nin sequer en *Las islas extraordinarias* (antecedente inmediato de *La muerte del decano*), na que o narrador-protagonista é un detective privado que acepta o encargo de investigar unha suposta conspiración que ameaza a vida do dictador dun minúsculo país formado por tres illas. As súas entrevistas co dictador, a súa esposa, o seu fillo o xeneral, o xefe do

gobierno e representantes do complexo industrial, o capital, a cultura e a sexualidade institucionalizada non permiten desbarata-la sospeita da conxura, aínda que segundo avanza as súas investigacións, pareza cada vez máis vaga e nebulosa a putativa conspiración. As pistas entrecrúzanse e, sen que unha cancele outra, todo o mundo semella ter motivos para desexa-la morte do dictador, pero máis aínda para temer cambios no *statu quo*. O investigador privado decide presenta-la súa dimisión, chegando “a dudar de que exista una conspiración” (141); logo, manipulado por forzas sombrizas e a penas intuídas, termina por comete-lo crime que, por contrato, lle encargaran evitar, e ó cabo é a súa man a que apuña-la o dictador. Pero a pesar das numerosas pegadas do xénero negro en *Las islas extraordinarias*, non se interpretou como unha ficción detectivesca, senón como unha fábula irónica sobre o poder político e as súas consecuencias, por veces inhumanas.

Como antecedente é relevante, porque nin *Las islas extraordinarias* nin *La muerte del decano* son o que a primeira vista semellan, aínda que se sirvan ámbalas dúas de trazas da novela negra. Coinciden en defrauda-las esperanzas do lector das ditas novelas, xa que non se aclaran as incógnitas, nin hai ó final revelación ningunha que suxira a identidade dos responsables, nin se explican os motivos. Outro elemento en común, moi relevante, é a

manipulación de personaxes clave por razóns nunca aclaradas, por antagonistas descoñecidos que (coma nun xogo de xadrez) xa anticiparon as reaccións, analizaron o carácter e a psicoloxía do “peón”, e explotárono á perfección, conseguindo o planeado sen que o seu instrumento —a persoa utilizada— saiba máis có lector. Tales coincidencias poderían interpretarse como xogo posmoderno, mero entretemento lúdico ou burla intelectual, pero considerando o contexto do desenvolvemento da obra de Torrente, e especialmente a importancia da dicotomía historia/ficción, xorde outra explicación: estas novelas “menores” dos anos noventa elaboran novos aspectos da imposibilidade da historia, que xa se expresou en *La princesa durmiente*, *La Isla* e *La rosa*. Presentan casos en teoría “históricos” no nivel da suposta macrohistoria (*Crónica del rey pasmado*, *Las islas extraordinarias*) ou a microhistoria (*Filomeno*, *La muerte del decano*) —non importa que sexan máis ou menos ficticias— nos cales os máis achegados ós feitos non acaban de comprendelos. Interesa a presenza de decanos historiadores en ámbalas novelas: o profesor Martín en *Las islas*, “decano perpetuo de la Facultad de Ciencias Políticas” (61-62), intelectual aristocratizante de pensamento fascista, expresa a idea do “derecho de los superiores a dar muerte a los que estorban, sean inferiores o no” (89), mentres aclara como a retórica serve a ideoloxía dominante: “Hemos desterrado del vocabulario político el

verbo matar... matar no es un acto moral sino un acto de limpieza, libre de cualquier otra connotación" (90). Outra faceta do seu pensamento político: "que era peligroso que la gente pensase por su cuenta [aunque]... convenía que la gente creyera que pensaba por sí misma" (92). Esta "autoridade", responsable de produci-las historias oficiais do réxime é, en palabras do dictador, "muy útil... Lo justifica todo. También justificaría mi muerte" (146). O profesor Martín "no fue un camarada de las primeras horas, ni un revolucionario convencido, sino un pensador que vivió siempre gracias a su pensamiento. A su venta, sería más exacto" (147). Este ideólogo venal representa o historiador "oficial" do momento, do réxime que sexa. Os discursos do dictador, festas nacionais e demais actos públicos preséntanse con todo cinismo: "al final habrá discursos en que se repetirá lo que usted sabe: las mentiras necesarias para mantener el entusiasmo y la pasión" (132-33). A esta visión da "historia" pode opoñerse a que o dictador expresa respecto de si mesmo: "que yo soy una pura ficción que a veces decreta penas de muerte contra las víctimas que él mismo ha elegido" (150). Fala varias veces de representa-lo seu papel, por exemplo "de representar la parte sublime del poder... en el Convenio del doce de abril...que el profesor Martín redactó en todos sus términos, se me atribuía en exclusiva la parte sublime. Es un término suyo, no mío" (152-53). Á parte da sátira do poder que indiscu-

tiblemente ofrece, *Las islas extraordinarias* expresa desde outro ángulo o concepto da permeabilidade de ficción e historia.

O defunto en *La muerte del decano*, na conversa que sostén co padre Fulgencio a noite da súa morte, fala do seu pensamento sobre a Historia Antiga, obra inacabada supostamente xenial, que el suxire como motivo do putativo asasino, o seu discípulo, que se apropiará das notas e que "ya me oyó bastante como para suplantarme, a mi obra, quiero decir" (16). Insinúa que os celos profesionais e o desexo de roubarlle a carreira provocarán o seu asasinato, unha morte motivada pola ambición de ser quen asine a historia "xenial". A conversa durante a última cea compartida polo decano e don Enrique, o presunto asasino, versa sobre historia e determinismo, ademais da autoría do suposto libro, que ambos negan, o decano obxectando que non escribiu nin unha palabra e don Enrique protestando que o pensamento é do decano, aínda que este insiste en que o discípulo xa comezou a pensar pola súa conta. Unha conversa posterior entre o acusado e a súa muller Francisca tamén se refire á autoría do libro; ela, que o estivo mecanografando, insiste en que o pensamento é do seu marido. A conversa entre o decano e o padre Fulgencio levanta sospeitas de que Enrique matou o seu mentor para poder roubarlle a obra histórica. Outra conversa

sostida entre o decano e Enrique, xa no decanato, versa sobre historia e literatura, coa declaración do mentor de que “renuncio a la Historia por la Literatura... y renuncio porque he encontrado un camino mejor para expresar lo que llevo dentro. Voy a dedicarme a la novela” (38). Aclara que comezará pola novela histórica, un ciclo sobre “la época de la Tetrarquía y sobre Constantino... La figura de Diocleciano me fascina” (39). Nunha palabra, a mesma materia que constituíu o núcleo do suposto libro (inacabado) de historia. Ademais, o decano móstrase escéptico respecto á verdade: “Nadie alcanzará jamás la verdad. En el fondo, nadie espera hallarla” (42).

A morte do decano non se esclarece, en parte porque a mentalidade cerrada das autoridades da época (representada de maneira particular polo comisario) resulta incapaz de considerar calquera motivo que non sexa o máis estereotipado e obvio, un pouco, posiblemente, porque a novela que o decano (consumado don Juan) realmente está escribindo é unha bastante máis contemporánea e vulgar, unha novela detectivesca mediante a cal se propón vinga-lo rexeitamento de Francisca, e asemade urde o mecanismo para roubar desde ultratumba a fama futura do talentoso discípulo. Torrente ofrécelle ó lector outro

exemplo da imposibilidade da Historia, que nin é ciencia nin é verdade, segundo o mesmo decano-catedrático de historia quen ten decidido dedicarse á novela, e que deixa un crebacabezas respecto á autoría dos “seus” libros.

Ademais de proseguir-lo concepto da identidade entre historia e ficción, estas novelas, aínda que independentes en canto a personaxes e argumento, forman parte dun todo que é o retrato psicolóxico dunha época, uns anos escuros, esencialmente descoñecidos fóra do país, que para os que os viviron non son gratos de lembrar. En *La boda de Chon Recalde*¹³, Torrente volve incidir na época difícil da inmediata posguerra, cun enfoque preferente sobre a condición feminina. Dúas rapazas orfas, Cristina e Chon Recalde, fillas dun capitán de navío fusilado, soas, desamparadas despois da morte da súa nai, volven ó final da guerra á vila de orixe da súa familia. Na atmosfera anódina deses tempos, teñen escasas probabilidades de conseguir traballo, e o seu posto na sociedade provinciana complícase pola desgracia de seren fillas dun fusilado, aínda que en contrapartida, son vistas con certo respecto por seren netas de almirantes, dos de antes. A historia dos seus esforzos por establecérense, por manteren a dignidade persoal, por transcende-la hipocrisía e os prexuízos sociais e

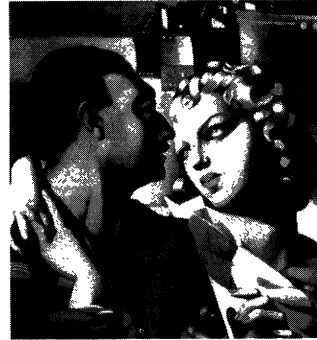
13 *La boda de Chon Recalde*, Barcelona: Planeta, 1995.

ideolóxicos, o mesmo cás súas pequenas escaramuzas coa “buena sociedad” provinciana e os seus rexeitamentos e humillacións, distan moito da Historia, dos acontecementos que figuran na macrohistoria; exemplifican a intrahistoria, a microhistoria de dúas mulleres ligadas a “los vencidos” ante a intolerancia da época do chamado triunfalismo. Refírese a recensión de Xosé A. Ponte Far¹⁴ á “sociedade moi inmovilista dominada pola xerarquía da Mariña de guerra” (175) e apunta que “vén se-la radiografía dunha sociedade pechada en si mesma, cuns valores moi anticuados, dunha cidade na que a Mariña era o modelo” (176), que el considera a “imaxe literaria de Ferrol, tanto xeograficamente como socialmente” (ibid). Os motivos máis frecuentes inclúen a hipocrisía, a rivalidade, o egoísmo e o resentimento. Nunha sociedade así, o futuro das mulleres vese sombrizo, maiormente no caso das orfas asociadas coa causa perdida; por iso, a irmá maior, Cristina Recalde, e a súa amiga Elvira Seoane, que teñen estudos, intelixencia e vontade, escapan. Chon, sen carreira, e fronte ás murmuracións que difunden a sospeita da perda da súa virxindade, enfróntase ó matrimonio morganático, cun home manco, da idade do seu pai. É unha novela composta enteiramente de nimiedades, na que a Guerra Civil

La boda de Chon Recalde

Gonzalo Torrente Ballester La boda de Chon Recalde

Una impresionante estampa
de la condición femenina
en la España de la posguerra.



PLANETA

III

Española, o único referente á macrohistoria, á Historia, fica xa no pasado, aínda que sexa un pasado próximo. Se algo subverte ou desmitifica é o “mito” dos grandes principios morais ou ideolóxicos, porque nin patria, nin morte “heroica”, nin amor (ou matrimonio) se asocian con móbiles nobres: insinúase que o pai das mozas foi fusilado por vellos rancores persoais, que Franco puido perdoarlle a vida, pero quería primeiro humillalo a el e mais á muller, obrigándoos a pedir perdón, e que o defunto preferiu a morte. De

¹⁴ Xosé A. Ponte Far, “Gonzalo Torrente Ballester. *La boda de Chon Recalde*”, *Revista Galega do Ensino*, nº 10 (Febreiro 1996), 175-177.

xeito paralelo, ningunha das relacións de noivado retratadas parece responder ó amor dos contraentes (non sendo o caso de Regino, quen “substitúe” a filla pola nai, longamente adorada a distancia), senón que obedecen a razóns de índole social, egoísmo ou rivalidade.

En *La novela de Pepe Ansúrez*¹⁵, segundo reza na lapela, Torrente ofrécenos “un formidable retrato satírico de actitudes provincianas, con el fondo del amor y el sueño de la literatura”. Estas novelas dos noventa son vistas pola escasa crítica que se ocupou delas como obras menores. A diferenza de *La muerte del decano* e *La boda de Chon Recalde*, non se sitúa na época franquista, con toda a estreiteza intelectual, moral e política da inmediata posguerra, senón nun momento máis actual, xa con computadoras e sen censura, aínda que o ambiente segue a ser provinciano, mesmo aldeán. A anónima vila da Ribera, co seu estaleiro milenario, tanto podería ser Cartaxena coma Ferrol. Aínda que ten unha tradición marítima e a súa Mariña de Guerra, esta ocupa un lugar marxinal; é o comercio, o mundo da Caixa e a Banca o que constitúe o escenario principal, pero para o asunto principal o comercio conta pouco. Trátase dunha metanovela, pois Pepe Ansúrez

proponse escribir unha novela para conta-la historia de amores entre el e Elisa (e aínda que Pepe non chega a escribi-la súa novela, esta obra de Torrente si conta o curioso noivado e a voda, e varios personaxes fan, en efecto, o papel que queren que Ansúrez lles confira na “súa” novela). Xosé A. Ponte Far apunta na súa recensión que “O relato como ‘tema’ do relato, un recurso moi cervantino... e o recurso que será *La novela de Pepe Ansúrez*” (196)¹⁶ e infórmanos de que “Todo foron especulacións do narrador, que nos foi narrando os distintos proxectos, contrariedades e intromisións dos personaxes máis involucrados na redacción desa novela”, e conclúe que “o relato vén ser unha reflexión sobre o proceso de abordar e componse unha novela, con detencións en particularidades técnicas como a do punto de vista narrativo” (ibid). Non é a primeira obra de Torrente cun protagonista que se propón escribir unha novela; xa en *Javier Mariño* se atopa o primeiro antecedente, e logo aparecen escritores (ou aspirantes a escritor) en numerosos títulos: *La saga/fuga*, *Fragmentos de apocalipsis*, *La Isla de los Jacintos Cortados*, *Yo no soy yo, evidentemente*, *Filomeno, a mi pesar*, e de menor relevo noutros. Aquí fálase moito da novela, pero desde o momento en que o poeta Pepe anuncia a súa intención

¹⁵ *La novela de Pepe Ansúrez*, Barcelona: Planeta, 1994.

¹⁶ Xosé A. Ponte Far, “Gonzalo Torrente Ballester. *La novela de Pepe Ansúrez*”, *Revista Galega do Ensino*, nº 6 (Febreiro 1995), 195-196.

de escribilla, todos queren emendarlle o plan. O seu xefe ofrécese para publicarlle, coa condición de figurar nela tal e como el diga; outro “mejor prosista” propónse escribir unha novela mellor, “más moderna”, a pesar de que el tam pouco escribiu nunca ningunha, porque “la única persona que en esta ciudad entiende de novelas soy yo” (38). Hai numerosas resonancias intertextuais, comezando con Unamuno (Don Perico lembra moito o pedante de *Amor y pedagogía*, e hai varias discusións de cómo será a obra en progreso, como en *Niebla*). Nunha forma de autointertextualidade, Ansúrez e a súa noiva discuten o plan da novela, como o narrador e a súa amante imaxinaria, Lénutchka en *Fragmentos*.

O verdadeiro tema, sen embargo, é a relación novela-historia. Novamente, os personaxes preocupáanse polo trato que lles dará a historia (xa obsesión de Agamenón en *Ifigenia*, aínda que a maior teima sexa a de Raniero en *La rosa de los vientos*). Ambos aspiran a ser inmortalizados, razón que preocupa ó vate Ansúrez mentres todos rivalizan para saíren na súa novela: “don Periquito sería un buen personaje, no creas, pero me da no sé qué sacarlo en una novela... Porque sacarlo en la novela sería como inmortalizarlo, y él no se lo merece” (70). Certos personaxes convértense en novelistas —ou historiadores— mentres a *vox populi* novamente demostra

a falta de coñecementos claros, o que non impide que moitos opinen:

La voz herrumbrosa sostenía, con todo lujo de detalles, que don Leónidas se entendía con Elisa, mientras la voz sedante, también con todo lujo de detalles, sostenía lo contrario, con lo cual la pecera perdió su habitual unanimidad, hubo sus más y sus menos, y se llegó al acuerdo de interrogar directamente a don Leónidas, nada más que llegado...

Y aunque don Leónidas lo negase, lo hizo de tal manera que todo el mundo quedó persuadido de que se entendía con la moza y de que las relaciones eran todo lo frecuentes que permitían los cincuenta años cumplidos del caballero (115-116).

O lector sabe, por ser testemuña dos encontros entre don Leónidas e Elisa (a noiva de Ansúrez), que o señor, aínda que propuxo poñerlle un piso á moza e mercarlle un coche, é pouco menos que impotente e que ela o despreza. Tanto valen, pois, os “testemuños” de testemuñas que recolle a Historia; xa Torrente desmitificou varios antecedentes, revelando as motivacións viles ou pouco dignas das súas accións en obras desde *Ifigenia* ata o presente.

Nunha ocasión posterior, máis ou menos os mesmos personaxes falan novamente con don Leónidas sobre a novela que está escribindo o vate Ansúrez:

—...Aquí don Paco dice que va a sacar los trapos sucios de todo el mundo y yo le dije...

—No pase cuidado, don Paco. Los únicos trapos sucios que saldrán en la novela son los míos, que son al mismo tiempo los del novelista. Pero una vez publicados... (132)

Don Leónidas non ten reparo en seguir fachendeando, prexudicando a reputación da moza, gozando o que interpreta como admiración do seu auditorio: “Don Leónidas recibió las siete sonrisas como un homenaje” (133). Parte da conversa que segue versa de forma oblicua sobre a veracidade dos testemuños:

—...Las cosas son como son, o fueron como fueron. Con contarlas con pelos y señales...

—¡Ay, los pelos y las señales! Lo que importa son las señales porque los pelos se inventan. A mí mismo no me costaría trabajo...

[...]

—¡Menudo tocho iba a salir entonces, la tal novela! Una sola aventura con pelos y señales.

—Eso, eso. Pelos y señales. Sobre todo pelos. Las señales son lo de menos (133).

Do dito despréndese que cada un está disposto a inventar parte e facer pasa-lo todo como igualmente verídico.

Á parte da cuestión da invención en novela e historia, trátase tamén da liberdade da arte (ou acaso da prensa), como se aprecia nunha entrevista

posterior sobre o asunto da novela, entre o almirante e don Leónidas cando o oficial vén: “El visitante explicó que no quería testigos de su visita, y que valía más lo que el pueblo entero pensase de ella que las versiones verdaderas que pudieran dar los ayudantes” (138); o almirante procede a insinuar unha “advertencia, no una orden, para que el susodicho subordinado nos dejase a nosotros en paz” (139), en efecto, unha censura previa, para que Ansúrez non mencione na súa obra a ninguén da Mariña. É despois desta visita cando don Leónidas retira a súa promesa de publica-la novela, e cando Ansúrez cita a necesidade de incluír “líos” para que a novela se venda, e despídeo.

A idea dunha prensa venal aparece logo, na entrevista entre don Leónidas e don Pedro (ou Perico), o prosista oficial do lugar, quen manifesta desde o comezo que “La prensa local carece de dinero para pagar a sus colaboradores modestos, como es mi caso” (159). Preguntado por don Leónidas se podería escribir unha novela, contesta don Pedro: “No lo sé, señor. Nunca hice la prueba”. O argumento da putativa (segunda) novela, dictado por don Leónidas, repite a historia dos amores de Pepe e Elisa, cambiando moito o papel de Leónidas: “Los personajes son dos hombres y una mujer; ella, bastante casquivana, él bastante tonto. Ella se acuesta con el otro, con el listo, con el tercero en discordia. El tonto quiere

casarse con la mujer..." (161). Trátase da historia escrita a contrato, o que Walter Benjamin condenou como "historia dos victoriosos" ou, neste caso, dos poderosos, do rico capitalista, que xa despediu a parella en cuestión por non se dobregaren ós seus desexos. Vista como outra

subversión de Torrente da historiografía do franquismo, esta novela aparentemente lixeira cobra outra dimensión, e insírese con outras novelas recentes no apropiado contexto da súa novelística total, plenamente intelixible á luz do novo historicismo.

