

Gonzalo Torrente Ballester

La travesía de un creador

Organizan



Colaboran



FUNDACIÓN
RAMÓN ARECES

Gonzalo Torrente Ballester se encontró un buen día con la literatura, nadie se la enseñó. “La descubrí una vez como en la curva de una rama de abedul el espíritu del bosque columpiándose y riendo”. Un encuentro que se empezó a tejer, con seguridad, en la misma infancia, en su querido Ferrol. En esa cuadrícula cartesiana recostada al borde de la ría supo él inscribir los mitos y leyendas de un país, Galicia, que configuraría de manera definitiva su visión del mundo y del arte de la narración. Galicia le enseñó a Torrente la comunión única entre el realismo y la ensoñación, ese misterio veraz que atraviesa su prosa y muchas de sus reconocidas tramas.

Han pasado 25 años de la muerte en Salamanca del profesor, novelista, dramaturgo, guionista cinematográfico, académico y periodista gallego, pero la travesía del autor late aún en un legado vital y literario que la Biblioteca Nacional de España ha querido recorrer en la exposición que ahora presentamos.

Hay muchos Torrentes en Torrente Ballester, encriptados en la figura de un hombre de verbo sagaz e irónico, tan sabio como escéptico, oculto tras unas gruesas lentes y un cigarrillo humeante. Fue, en 1985, el primer novelista español en recibir el Premio Cervantes, que entrega nuestro Ministerio de Cultura, y conoció una popularidad inusitada a raíz de la adaptación televisiva, en 1982, de su trilogía *Los gozos y las sombras*, la misma que en sus primeras ediciones tuvo, sin embargo, una precaria recepción entre los lectores. Diez años antes, en 1972, Torrente Ballester había tallado, con sus propias manos, un monumento de las letras en lengua castellana, *La saga/fuga de J. B.*, epicentro de un universo sorprendente, que confundió a la mismísima censura, y que tanto le debe, una vez más, a los paisajes y relatos orales de la niñez.

Vigo, Pontevedra, Albany, Madrid, Ferrol o Salamanca son hitos de una geografía emocional que se superpone a los juegos cervantinos de la literatura de Torrente. En la capacidad del autor para la fabulación y la fantasía reside, además, un propósito de permanencia, porque el tiempo renueva siempre nuestra sorpresa cuando afrontamos la lectura de cualquiera de sus libros. Volver a ese Torrente inagotable, como un manantial de imágenes y reflexiones sin caducidad, es también el propósito de esta exposición –fruto de la colaboración entre el Ministerio de Cultura, la Biblioteca Nacional de España, la Xunta de Galicia, la Junta de Castilla y León, el Ayuntamiento de Ferrol y la fundación del escritor en Santiago–, que regresará, en su itinerancia, a la tierra del escritor –o al mar cabría decir–, al lugar donde todo empezó.

Ernest Urtasun Domènech
Ministro de Cultura

Gonzalo Torrente Ballester (Serantes, Ferrol, 1910 – Salamanca, 1999), fue un escritor de éxito tardío. La publicación de *La saga/fuga de J.B.* supuso el inicio de una serie continuada de reconocimientos a su narrativa: Premio Ciudad de Barcelona y de la Crítica (1972), Premio Nacional de Literatura (1980); Premio Planeta (1988); Premio Azorín (1994). Fue el primer novelista español galardonado con el Premio Cervantes (1985). Tres años antes, en 1982, había recibido *-ex aequo* con Miguel Delibes- el Premio Príncipe de Asturias de las Letras.

En el vigesimoquinto aniversario de su fallecimiento, la Biblioteca Nacional de España, la Xunta de Galicia, la Junta de Castilla y León, el Ayuntamiento de Ferrol y la Fundación Gonzalo Torrente Ballester, con la generosa colaboración de la Fundación de Amigos de la Biblioteca Nacional de España y de la Fundación Ramón Areces, organizan una exposición que quiere rendir un sincero y justo homenaje a su figura y a su obra, así como contribuir a que la ciudadanía pueda acercarse a su valiosa labor de creación con una nueva y más completa mirada.

Las piezas que conforman esta muestra, que reúne materiales bibliográficos, manuscritos y primeras ediciones, dibujos y fotografías, objetos de trabajo y personales, prensa y material gráfico diverso, proceden fundamentalmente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España y de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester. Asimismo, ha sido importante la desinteresada colaboración de particulares y de otras instituciones, bibliotecas y archivos, como Filmoteca Española, Diario de Pontevedra, y la Biblioteca Regional de Madrid, entre otras. Estructurada en varias secciones ordenadas cronológicamente, su recorrido busca evidenciar de qué manera y en qué momento han ido surgiendo las diferentes facetas en las que se manifestó la actividad artística e intelectual del autor en cada una de las etapas que atravesó a lo largo de su trayectoria vital.

Desde la Biblioteca Nacional de España queremos agradecer la participación de la Xunta de Galicia, la Junta de Castilla y León, el Ayuntamiento de Ferrol y la Fundación Gonzalo Torrente Ballester en la organización de esta muestra, así como la colaboración de la Fundación de Amigos de la Biblioteca Nacional de España, de la Fundación Ramón Areces y del resto de instituciones, públicas y privadas, que la han hecho posible, y reconocer el trabajo de todas aquellas personas, instituciones y empresas que han intervenido en el diseño y organización de la misma. Gracias, también, a los comisarios de la exposición, el catedrático y académico Darío Villanueva y la doctora Carmen Becerra, por el exhaustivo, riguroso y excelente trabajo realizado, que nos permite profundizar en uno de los más versátiles, innovadores y fecundos escritores en lengua castellana del siglo XX.

Óscar Arroyo Ortega
Director de la Biblioteca Nacional de España

Gonzalo Torrente Ballester es uno de los grandes referentes de la cultura gallega y española. No solo fue uno de los escritores más relevantes del siglo XX, sino también un precursor en la combinación de lo real y lo imaginario dentro de la literatura española de su tiempo.

La obra de Torrente Ballester no puede entenderse sin Galicia, su cultura y tradición oral. Las historias y leyendas orales que escuchaba en Serantes, la aldea ferrolana de sus abuelos maternos, son el origen de su imaginario literario. Supo conjugar de forma magistral el ámbito imaginativo y mágico propio de ese niño criado en la aldea gallega, y la parte más racional y lógica del Ferrol de su tiempo. Ambos elementos son el germen de una literatura intelectual poco común en ese momento.

Esta conjunción de contrarios tan característica es resultado de la tradición cultural galega, el legado de cuantos lo precedieron que, en cierto modo, están honrados a través de los personajes que viven entre las páginas de sus obras. También el humor, esa retranca gallega, está muy presente, siendo otro de los elementos diferenciadores de la novela de Torrente Ballester. Esa “realidad suficiente”, como él la denominaba, no olvidaba ese toque irónico tan característico del espíritu gallego. Pocos expresaron con tanta profundidad el alma gallega.

Gonzalo Torrente Ballester fue uno de los autores gallegos que más páginas dedicó a Galicia escribiendo en castellano, o mejor en “ferrolano”, como le gustaba afirmar, quizás por el habitual uso de expresiones y localismos gallegos en sus textos. La obra de Gonzalo Torrente Ballester, en definitiva, ha sido clave en la literatura de la segunda mitad del siglo XX y, desde la Xunta de Galicia, debemos colaborar en la tarea de reconocer y difundir a uno de nuestros grandes escritores, así como promover su obra entre las nuevas generaciones para hacerlas partícipes de un legado único de nuestra cultura.

José López Campos
Conselleiro de Cultura, Lengua y Juventud
Xunta de Galicia

Cumplimos ya 25 años desde que Gonzalo Torrente Ballester nos dejara para ocupar el lugar preferente que merecía en el Olimpo de la literatura en castellano.

Una efeméride que queremos recordar a través de la obra y la exposición dedicadas a la *Memoria de un creador*, que nos acercan de manera minuciosa y atractiva a su impresionante legado.

Como él dijo, se encontró a sí mismo en la literatura, sin olvidar, desde luego, una honda vocación docente que ejerció durante toda su vida. Modestamente decía también que su arte se limitaba a “inventar historias, en torno a tres o cuatro o cinco preocupaciones fundamentales que nacen de mi experiencia humana”. Sin embargo, los resultados eran mucho más profundos.

Porque en él encontramos las cualidades superiores del excelso narrador literario. La presteza para crear universos propios. Una imaginación portentosa y sugerente. O la habilidad para crear tramas que, por complejas que fueran, mantienen siempre nuestro interés y donde se desenvuelven personajes apasionadamente humanos, cercanos para todos, muy reconocibles y siempre conmovedores.

Y todo ello con el sustrato de esa ironía galaica tan característica suya para unir lo real y lo maravilloso, siguiendo una tradición cuyas raíces se remontan al propio Cervantes, de quien, según José Saramago, era digno heredero.

El resultado fue una obra amplísima, que Antonio Colinas considera como fruto de la literatura en su estado puro, y que se extiende por todas las disciplinas. Teatro. Ensayo. Historia. Novela, por supuesto. Y un periodismo literario y creativo, por desgracia cada vez más escaso. Una obra reconocida con los más altos galardones. Por ejemplo, siendo el primer novelista español en ganar el Premio Cervantes. O compartiendo el Príncipe de Asturias con otro ilustre de esta tierra como fue Miguel Delibes. También siendo Premio Castilla y León de las Letras, que reconocía “su destacada trayectoria literaria, investigadora y docente y la proyección internacional de su obra narrativa”.

También quería reconocer la vinculación especial que tuvo con Castilla y León en el tramo final de su ajetreada vida, sobre todo con Salamanca, que fue su último y definitivo destino y la ciudad en la que más años acabó residiendo.

Donde se trasladó para dar clases en el Instituto Torres Villaroel, con el que mantuvo siempre una vinculación especial y correspondida. Quiero recordar, a este respecto, que, tras su jubilación, los alumnos que recibieron sus clases, sabedores de su vinculación cervantina, le homenajearon con un ejemplar de la primera parte de *El Quijote* escrito por ellos.

Tuve la ocasión y la fortuna de conocerle personalmente y todavía guardo una grata relación con algunos de sus hijos. Hace unas semanas falleció Luis Felipe, el sexto hijo que tuvo con Fernanda, acaso el que más relación tuvo con la literatura.

Torrente Ballester era un hombre cercano, amable, de inteligencia despierta, sin que los años pesaran por él. Era un conversador culto, “el señor de las palabras”, como le llamó Víctor García de la Concha. Amante de las tertulias y los debates, siendo referencia e incontestable animador de la vida cultural salmantina. Por ello le podíamos ver de manera habitual hablando con unos y otros en el café Novelty de la Plaza Mayor, donde le recordamos en la estatua que le hizo su amigo Fernando Mayoral.

Para todos era simplemente Don Gonzalo, que siempre presumía del encanto y el misterio de las calles salmantinas, por las que gustaba pasear siempre que podía.

Y esta profunda vinculación ha quedado plasmada de numerosas maneras. Con gran orgullo por nuestra parte, Don Gonzalo da su nombre a una biblioteca y una avenida de Salamanca, además de ser su Hijo Adoptivo y Doctor Honoris Causa por su Universidad.

Desde Salamanca conoció y apreció la belleza de toda Castilla y León. Describiendo la impresión que le suscita ver sus paisajes –“con recovecos de gran variedad cromática y atardeceres fastuosos de rojos y morados”– y entrar en sus pueblos, que “es como abandonar el presente y entrar no se sabe bien si en el pasado o en la intemporalidad”.

Por todo ello, Gonzalo Torrente Ballester sigue vivo entre nosotros. No sólo a través de su inmenso legado sino, especialmente, a través de sus indelebles lazos con Salamanca y Castilla y León, que le considerará siempre como uno de sus hijos adoptivos más universales.

Alfonso Fernández Mañueco
Presidente de la Junta de Castilla y León

Hace ahora 25 años de la muerte de mi padre, Gonzalo Torrente Ballester. Recuerdo ese día de enero, soleado y frío, en que lo enterraron en Serantes, su aldea. Carlos Núñez interpretaba *Negra Sombra*, la canción más triste que existe. Y hace pocas semanas, también en Galicia, nos ha dejado uno de mis hermanos, Luis Felipe. Quiero dedicarles esta exposición a ambos.

Sortearé en este momento la tristeza para recordar con cariño lo valioso de sus vidas y, sobre todo, hacer presente sus legados.

De mi padre, Gonzalo Torrente, recibimos una obra ingente, llena de fantasía y de saber. Hace poco, hablando con unos amigos, les comentaba que lo que me enseñó la literatura –cuyo amor impregnó a mi familia– es a conocer y comprender los recodos del alma humana, nuestras inquietudes y miedos. Pero lo más importante que me ha enseñado son las posibles soluciones a estas inquietudes. Al leer libros, encuentras respuestas a los conflictos humanos y a casi todas las preguntas. La literatura nos ayuda a entender el mundo y el alma, y también a explorarlos y disfrutar.

Con Luis, mi hermano, entendí el compromiso y el valor del buen hacer periodístico, pero, sobre todo, la necesidad de ser fiel a la verdad y al conocimiento.

La colaboración de Luis y de su amigo Daniel Suberviola con esta exposición es importante. Juntos realizaron el excelente documental que mostramos en la sala.

En la Fundación Gonzalo Torrente Ballester, de la cual soy actualmente presidenta, estamos intentando seguir ambos ejemplos: el valor de la literatura y del buen periodismo y su poder para explicar y mejorar nuestras vidas. Y también para disfrutar y entretenernos. Nuestra labor será comunicar estos dos legados a las nuevas generaciones, revitalizar la literatura, la tradición oral gallega y el compromiso con la verdad en un mundo lleno de ruido mediático, de superficialidad y de prisas. Confío y espero que con esta exposición logremos algunos de estos objetivos.

Desde estas líneas, quiero agradecer hoy a todas las personas que, en este medio año de mi responsabilidad en la Fundación, me han apoyado y han trabajado incansablemente para que esta exposición haya sido posible: a Carmen Becerra, por las muchas horas que ha dedicado a redactar, a corregir textos y a buscar fotografías y objetos en Santiago. A mis hermanos: Luis, Juan, José, Álvaro, Marisa, Francisca y Jaime, que han colaborado en la sombra y han prestado piezas que forman parte importante de la muestra. A las numerosas personas que han trabajado con rigor desde los distintos centros participantes: la Biblioteca Nacional de España, la Xunta de Galicia; la Junta de Castilla y León; el Ayuntamiento de Ferrol que, además, ha organizado en Ferrol, el *Año Torrente Ballester*. A todas las demás instituciones

implicadas, por su aporte financiero y humano, sin los cuales esta iniciativa no hubiera sido posible. Y a tantos y tantos amigos y familiares que han apoyado nuestra labor: a Teresa Saiz y Miguel Fernández-Cid, a Darío Villanueva, a Laila Bermúdez, a Xosé Aldea, a Marcos Giralt, Antonio J. Gil, Gustavo Garrido, Ramón Loureiro, a la familia de Carmen Becerra, a mis hijos y a Ronald. Quiero, por último, hacer una mención especial a Pituca, Claudia y Marina. A tantos otros: gracias de corazón.

Septiembre de 2024.

Fernanda Torrente
Presidenta de la Fundación Gonzalo Torrente Ballester

El Ayuntamiento de Ferrol ha dedicado este año 2024 a recordar, con distintos actos culturales, al gran escritor Gonzalo Torrente Ballester, Hijo Predilecto de la ciudad, con motivo del 25 aniversario de su fallecimiento. En nuestra ciudad hemos celebrado actividades relacionadas con su obra y su persona, desde la representación de alguna de sus obras de teatro, hasta conferencias, presentaciones de libros, películas basadas en guiones o en obras del escritor, publicación de unidades didácticas para alumnos de bachillerato, pasando por la celebración en Ferrol del Premio de la Crítica Española, que fue un homenaje colectivo de 21 críticos al gran novelista y agudo teórico de teatro y novela que fue don Gonzalo Torrente.

Por todo ello, nos sumamos ahora con gran satisfacción a la iniciativa de la Biblioteca Nacional de España de organizar una gran exposición sobre la vida y obra del escritor ferrolano. No puede haber sitio más noble y destacado en el mundo de las Letras que esta casa en la que se guardan todas las joyas bibliográficas que ha dado España. Un reconocimiento de este tipo y en este lugar, honra al escritor homenajeado con la exposición de sus obras, de los papeles con los que trabajó en soledad, de los muebles, libros y utensilios que lo acompañaron en la dura tarea de escribir y crear nuevos mundos literarios. Y honra, también, a los responsables de esta casa, organizadores de este homenaje, que se han dado cuenta de que, después de 25 años, Torrente se ha convertido ya en un clásico, y que como tal, su obra literaria merece la atención y el cuidado de las instituciones, tarea que es imprescindible para mantener viva su memoria entre los lectores, especialmente entre los más jóvenes, que descubrirán en él al escritor de siempre, uno de los más grandes novelistas españoles de la segunda mitad del siglo XX, un escritor fresco, inteligente e irónico, creador de mundos enormes.

Quede constancia, pues, del orgullo del Ayuntamiento de Ferrol por este homenaje, que yo, como su alcalde, transmito a la BNE y a todos los que han trabajado para hacer realidad esta exposición, al mismo tiempo que les agradezco la iniciativa de este homenaje a don Gonzalo Torrente Ballester. Nuestra adhesión al mismo es total y así lo hemos puesto de manifiesto desde el primer momento, sumando a Ferrol a ser también sede de esta exposición una vez que inicie su itinerancia por otras ciudades, que en nuestro caso será a partir del 27 de enero del próximo año 2025.

José Manuel Rey Varela
Alcalde de Ferrol

La celebración de distintos acontecimientos, como los aniversarios o, más aún, los centenarios, suelen ser puntos de encuentro entre el pasado y el futuro. Recordar y reflexionar sobre lo acaecido nos permite enriquecer nuestra visión de ese pasado y del legado que nos ha transmitido, acrecentando el deseo de tenerlo más presente en nuestros días.

Coincidiendo con el 25 aniversario del fallecimiento de Gonzalo Torrente Ballester, ocurrido el 27 de enero de 1999, la Biblioteca Nacional de España, la Xunta de Galicia, la Junta de Castilla y León, el Ayuntamiento de Ferrol y la Fundación Gonzalo Torrente Ballester han promovido la exposición *Gonzalo Torrente Ballester, la travesía de un creador*, que nace, según apuntan sus comisarios, con el propósito de superar perspectivas fragmentarias para conseguir, en lo posible, una visión integral de tan poliédrico escritor.

Si hay algo que define la producción literaria de Gonzalo Torrente Ballester es el carácter intelectual y fantástico de su obra, donde se reiteran determinados temas como los mitos, el poder o la historia, que ponen de manifiesto su coherencia narrativa; una coherencia extrapolable, también, a su trayectoria vital, como lo demostró a la hora de afrontar las difíciles circunstancias de la época que le tocó vivir.

Esa actitud lógica y consecuente con los principios que se profesan demostrada por Torrente Ballester en su vida y en su obra es, también, la seña de identidad de las instituciones que represento: la coherencia entre la visión que defendemos y las actuaciones que llevamos a cabo para alcanzarla. Es nuestra forma de ser y de estar. De ahí que, junto al resto de instituciones organizadoras que, de alguna manera, conforman el universo geográfico-cultural de nuestro autor, nos sumemos a la conmemoración del vigesimoquinto aniversario de su fallecimiento.

De esta forma, la Fundación de Amigos de la Biblioteca Nacional de España, que se honra de contar entre sus patronos con Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, hijo del escritor, celebra la ocasión que esta exposición le permite para, además de homenajear a uno de los grandes representantes de las letras españolas, reafirmar los fuertes lazos que la vinculan con la Biblioteca Nacional de España, apoyando y enriqueciendo su programación cultural.

Por su parte, la Fundación Ramón Areces considera un honor apoyar una exposición que nos acerca a la persona, la obra y el pensamiento de un autor que, con su particular manera de entender el mundo, representa una de las cimas de la literatura española del siglo XX.

Raimundo Pérez-Hernández y Torra
Director general de la Fundación Ramón Areces
Presidente de la Fundación de Amigos de la Biblioteca Nacional de España

Gonzalo Torrente Ballester, la travesía de un creador Darío Villanueva Prieto y Carmen Becerra Suárez	21
1ª ETAPA: 1910 – 1947. De Ferrol a Ferrol	35
El joven escritor Gonzalo Torrente Ballester, aprendiz en los periódicos: <i>El Carbayón y La Tierra</i> Ana María Gómez-Elegido Centeno	37
Hacia una poética del teatro de Gonzalo Torrente Ballester. De la experimentación a la desmitificación Jesús G. Maestro	59
2ª ETAPA: 1947 – 1964. Madrid	83
Gonzalo Torrente Ballester ante la escena. Notas sobre una poética teatral José Antonio Pérez Bowie	85
¿Los gozos y las sombras de Torrente Ballester, un anacronismo narrativo o un audaz proyecto de resucitar la novela realista decimonónica? Raquel Gutiérrez Sebastián	99
Imaginarios y escrituras: el cine en GTB José Luis Sánchez Noriega	125
3ª ETAPA: 1964 – 1966. Pontevedra	145
Pontevedra es la novela Víctor F. Freixanes	147
4ª ETAPA: 1966–1972. Albany (Nueva York)	161
Mito, Historia y Literatura en la fantasía de Gonzalo Torrente Ballester Ángel Basanta	163
5ª ETAPA: 1973 – 1975 VIGO / 1975 – 1999 SALAMANCA	179
Años de creación en libertad Borja Rodríguez Gutiérrez	181
“Como las naves, como las sombras...” Recuerdos de Gonzalo Torrente en su Torre del Aire Mª Teresa García-Abad García	195
Gonzalo Torrente Ballester. La travesía de un creador, 1910 - 1999	209
Obra de Gonzalo Torrente Ballester	260



Gonzalo Torrente Ballester, la travesía de un creador

Darío Villanueva Prieto
Carmen Becerra Suárez
Comisarios de la exposición

Entre los escritores del siglo XX, Gonzalo Torrente Ballester representa una de las cimas de la literatura en lengua española. El carácter intelectual y fantástico de su obra, sumado a su esencial ironía, singulariza una producción literaria que, creada desde la inteligencia y la perseverancia, ofrece una trayectoria basada en la coherencia como soporte básico.

Nacido en Serantes (Ferrol) en 1910, su imaginario se forma en un espacio de naturaleza contradictoria: por un lado, la aldea gallega, territorio de la imaginación, la magia y la superstición; por otro la ciudad militar, departamental, de Ferrol, reino de la razón, la norma y la lógica. Este espacio de planteamientos antitéticos conforma la personalidad de un niño curioso, un joven inquieto y un ávido lector, marcándole con huellas indelebles, visibles aquí y allá en su literatura.

Cuando en 1936 estalla la guerra civil, Torrente (quien por entonces tiene 26 años) afronta la penuria de la postguerra, y al dogmatismo de la España de aquel tiempo, con un valioso bagaje cultural fruto de su insaciable sed de lectura que le acompañara desde niño. La polémica, rica y efervescente realidad cultural, literaria y política de los años anteriores a la guerra, que favorecieron un ambiente propicio al intercambio de ideas y al conocimiento de todas las tendencias, fueran éstas propias o foráneas, le permitió ser conocedor de los movimientos vanguardistas europeos, de los dramas de Guiroudoux y Lenormand, de la narrativa de Joyce y de Proust y de las brillantes innovaciones de Pirandello.

Este joven que ha leído tanto y reflexionado más, que ha madurado una sólida conciencia crítica y que unos meses antes del conflicto ha pasado a ser un profesor universitario, lo que quiere, además de aferrarse con desesperación a la esperanza, es

dedicarse a aquello que desde niño sintió en la oscuridad de un patio de butacas: quiere escribir teatro, pensar sobre teatro, escribir comedias y hablar sobre comedias; esta es su primera vocación: "la más entusiasmada y esperanzada de las mías", dice, pero también la que se desvaneció en pocos años.

Sus primeros pasos como escritor le sitúan en el mundo del teatro, y no sólo como autor sino también como teórico y crítico. De esa etapa quedan abundantes testimonios: siete comedias y varios ensayos críticos, algunos de ellos recogidos en el volumen *El Quijote como juego y otros trabajos críticos* (Destino 1984) que nos muestran las concepciones teóricas defendidas por el autor entre los años 40 y 50; es decir, justo en el período en el que se publican sus obras dramáticas.

La primera de ellas es *El viaje del joven Tobías* (1938), pieza que, valiéndose de la correspondiente historia bíblica, pone en escena el tema de la salvación a través del amor. Para ello, se somete la fuente a toda clase de anacronismos y actualizaciones: desde las modificaciones más extremas de tiempo y lugar, hasta las más radicales, como la de situar como elemento central de la trama el motivo del incesto.

El casamiento engañoso gana en 1939 el primer premio en un concurso de autos sacramentales. Se trata de una pieza de tintes expresionistas cuya tesis procede de la lectura de *El Hombre y la Técnica* de Oswald Spengler, ensayo muy conocido y discutido por aquellos años. *Lope de Aguirre. Crónica dramática de la Historia Americana en tres jornadas* (1941), una de sus obras más logradas, pone en escena la ambición humana de poder representada en este caso por el personaje histórico de aquel conquistador rebelde contra la corona española.

Sigue entre sus comedias *República Barataria* (1942), en opinión del propio autor, "la peor de las mías". De nuevo el tema es el poder, aquí representado por la oposición entre dos personajes (el activista y el religioso) que encarnan concepciones opuestas conducentes al fracaso final de ambos. Por el contrario, *El retorno de Ulises* (1946) es, a juicio de la crítica, su mejor obra. El tema abordado es el mito, más concretamente, el proceso de creación de un mito y su destrucción. Se presenta en escena el enfrentamiento entre el hombre y su propia creación mitológica, a cuya elaboración hemos asistido previamente. El resultado final es consecuencia lógica de la inferioridad de lo real frente a la leyenda. Por el contrario, *Una Gloria Nacional* (escrita en 1947 e inédita hasta 1990) es una pieza poco conocida que recoge con fina ironía la sensibilidad del autor ante la injusticia y humillación cometida por España con motivo de la candidatura al Premio Nobel de Benito Pérez Galdós; y *Atardecer en Longwood* (1950), título de la última de sus incursiones en el género dramático, es una pieza en un sólo acto, en la que asoma

por primera vez el tema de Napoleón, tema que Gonzalo Torrente Ballester recogerá en varias de sus narraciones.

Hasta aquí llegó la aventura teatral de nuestro autor. Durante los doce años que median entre el primero y el último de los títulos reseñados, sólo cosechó fracasos. Sus obras nunca fueron llevadas a escena y merecieron casi siempre el silencio y, en alguna ocasión, una muy discreta acogida de la crítica. Su teatro fue acusado de escapismo, de olvido de las circunstancias históricas españolas, de falta de compromiso.

Pero antes de dar por cerrada esta etapa torrentina es preciso insistir en que su abandono del teatro (sólo como autor, porque siguió ejerciendo profesionalmente la crítica) no supuso la renuncia a sus principios. Rechazará, así, el tipismo, el localismo, el costumbrismo y nada de esto hallaremos en sus novelas; reivindicó la imaginación y la fantasía, y su narrativa nos introduce de lleno en esa esfera inabarcable de la realidad, en un mundo mágico; criticó la concepción del personaje como “carácter” por su esquematismo y llenó sus novelas de mujeres y hombres complejos, profundos, contradictorios, ambiguos, arrastrados por sus pasiones. La novela, ancha de límites, le permitió desarrollar sin restricciones su inmensa capacidad fabuladora, evidente en sus diarios de trabajo, hoy publicados. Su desbordada imaginación, que las restricciones del género teatral encorsetaban, y su peculiar concepción del realismo, que suponía una heterodoxia que aquellos tiempos no consentían, o no entendían, proporcionaron a sus novelas esa mezcla de fantasía y realidad que las caracteriza, por fusión, confusión o trasvase de ambos órdenes.

En la obra narrativa de este gallego de Serantes la crítica acostumbra a señalar dos etapas claramente diferenciadas: la realista y la fantástica. A la primera pertenecerían las novelas publicadas antes de 1972, desde *Javier Mariño* (1943) hasta *Off-side* (1968), pasando por su obra más popular, la trilogía de *Los Gozos y las Sombras: El señor llega* (1957), *Donde da la vuelta el aire* (1960) y *La Pascua triste* (1962). A la segunda, aquellas que la crítica ha identificado como una “trilogía fantástica”: *La saga/fuga de J. B.* (1972), *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) y *La isla de los Jacintos Cortados* (1980), a las que sigue tres años más tarde *Dafne y Ensueños* (1983) y un número considerable de novelas publicadas hasta su fallecimiento en 1999.

Esta clasificación, además de incompleta, es arbitraria e inductora de errores. Es cierto que cuando en 1972 se publicó *La saga/fuga de J. B.* la recepción que la crítica había otorgado hasta entonces a sus obras experimenta un giro radical: del silencio se pasó al aplauso, de la indiferencia a la admiración y el elogio. Sin embargo, *La saga/fuga de J. B.* no es en modo alguno el resultado de una genial improvisación, sino una etapa más en el coherente devenir literario del autor, que hunde sus raíces en *Ifigenia* (1950)

y, claro está, en *Don Juan* (1963), novela en la que se pueden rastrear muchas de las claves que explican su evolución posterior y que pudiera considerarse como el hito que señala la definitiva vuelta de tuerca en su itinerario creativo.

En efecto, la excepcional acogida de su novela *La saga/fuga de J. B.* proporcionó a nuestro escritor, a partir de 1972, una amplia adhesión de los lectores y la atención de la crítica española y extranjera que le había sido esquiva hasta entonces, aupándolo a la cima de la narrativa contemporánea en castellano, mas desnaturalizando en cierto modo la personalidad de su autor al producirse este reconocimiento en fecha tan tardía, casi treinta años después de su primera novela, *Javier Mariño*, escrita en Santiago de Compostela entre octubre de 1941 y septiembre de 1942.

La saga/fuga de J. B. no constituía, sin embargo, una sorpresa en su trayectoria creativa. Era el resultado de una evolución prolongada a lo largo de tres decenios, que ahora les parece a los críticos e historiadores de la literatura sumamente coherente. Ese marchamo de continuidad unitaria está reforzado por la presencia desde un principio en el universo literario de Torrente Ballester de un número reducido de elementos sustantivos, y a ella contribuye, así mismo, el carácter eminentemente reflexivo de quien, como el escritor ferrolano, practicó la crítica y conoce los fundamentos de la teoría literaria. Pero hay otro dato que nunca se ponderará lo suficiente: una absoluta independencia de las modas, las escuelas y, sobre todo, las exigencias del público al que nuestro autor no se sometió nunca, sino que aguardó tenaz y serenamente que terminase por aceptar el pacto exigente que su complejo, pero siempre gratificante sistema narrativo le imponía.

Que esta aceptación se haya producido por fin precisamente en los primeros años setenta, y que rescatase del olvido hacia el éxito editorial más rotundo obras anteriores como la trilogía gallega de *Los Gozos y las Sombras*, puede explicarse por el desarrollo interno de la literatura española posterior a la guerra civil.

Hasta la publicación de *La saga/fuga de J. B.* las obras narrativas de Torrente, desde un punto de vista temático, exponen realidades sociales o situaciones individuales de personajes que, en ocasiones, no pueden sustraerse al influjo que el medio ejerce sobre ellos (por caso, Javier Mariño, Carlos Deza, Anglada...). Todos resultan verosímiles, y sus vivencias pueden ser perfectamente integradas en el sistema de pensamiento racional que el lector posee, como fruto de su propia experiencia. Por otra parte, los espacios en los que discurre la trama no nos sorprenden, siendo similares a los que habitamos y conocemos; espacios para los que el autor ha utilizado referentes reales y concretos, más o menos modificados, tratados de manera más o menos poética, pero siempre muy cercanos a los modelos que la realidad extraliteraria le ofrece. Y, sin

embargo, dejando a un lado todas las obras publicadas en este tiempo y que no podrían encasillarse aquí, en ninguna de aquellas novelas Torrente ha abandonado su concepto de realidad, su visión de humorista; por ello, en todas, siempre nos sorprende con una cara oculta e inesperada, con una visión distanciada e irónica (por ejemplo, el personaje de Tefás de *Javier Mariño*, el de Paquito el relojero de *Los Gozos y las Sombras*, etc.).

Cuando en 1963 publica su versión del mito de Don Juan, el autor confiesa en el prólogo que esta novela nació de un “empacho de realismo”, y termina pidiendo perdón por la “presente herejía” y prometiendo que en su próxima novela volverá a ser “realista, objetivo y crítico”. El planteamiento de este prólogo, que puede causar sorpresa, es, sin embargo, lógico y explicable si atendemos a lo que acontecía entre los años cincuenta y setenta en la novela española. Ese “empacho de realismo” del que habla Torrente se refiere, sin duda, al causado por su extensa trilogía *Los Gozos y las Sombras*, pero también podríamos afirmar que tal empacho era entonces un síntoma general en un panorama narrativo que había evolucionado desde el neorrealismo al realismo socialista.

En este ambiente literariamente inmerso en el más estricto realismo social, parece lógica la cautela manifestada en ese prólogo por Torrente Ballester; incluso es perfectamente explicable el temor al rechazo de una historia en la que se aparta, una vez más de las modas al uso, tanto en la temática, como en la utilización de materiales procedentes no del entorno y de la injusta realidad, sino de la imaginación y el intelecto. Sin embargo, no cabe ninguna duda de que, al margen de los recelos del autor, *Don Juan* contribuye a la regeneración de la pobre narrativa española de la época, en la medida en que no sólo plantea un riguroso discurso literario, sino que también, y sobre todo, cuenta al lector una historia, objetivo que en la novela española de entonces había sacrificado en aras de la denuncia política o, inmediatamente después, a la experimentación formal.

Pero además esa historia presenta unos elementos que, si no son fantásticos, son al menos de muy dudosa adscripción realista, hecho que justificaría todavía más el temor del autor. Se trata de un tema fuera de moda, la estructura formal es muy novelesca y el tratamiento del mito que, claro está, reposa en una vasta y dilatada tradición literaria, es novedoso e incluso atrevido: basado sobre todo en una concepción del amor, diferente a las versiones al uso, y una noción, en cierto modo revolucionaria, del pecado, la libertad y el honor.

No es este el momento de explicar las valoraciones que esta sugerente y original versión de *Don Juan* nos merece, pero sí de afirmar que supone, en la creación literaria de Torrente, la adscripción definitiva al siempre aceptado y confesado magisterio de Cervantes.

En el prólogo, arriba citado, a la novela *Don Juan*, Torrente afirma algo que está íntimamente relacionado con la propuesta de Cervantes y de la que se infiere una estrecha relación entre el contenido de su novela y la forma de ser de su autor: “Por mi temperamento y por mi educación, me siento inclinado al más estrecho realismo y, con idéntica afición a todo lo contrario”. Como antes, como siempre, y confirmando lo que su autor temía, *Don Juan* pasó sin pena ni gloria por el panorama literario español; si cabe, la indiferencia fue todavía mayor que la producida por sus novelas anteriores, y de hecho el número de ejemplares vendidos fue insignificante.

De 1965 data uno de los trabajos más interesantes del Gonzalo Torrente Ballester pensador de la literatura. Se titula *Esbozo de una teoría del personaje literario*, donde el escritor fundamenta, a partir de la elaboración cervantina de *Don Quijote*, una de sus ideas recurrentes y críticamente irreprochables: la convicción de que la factura bien lograda del personaje es consecuencia siempre de una pura significación verbal. Con todos estos precedentes resulta, sin embargo, forzoso admitir que la huella cervantina marca sobre todo el periodo de 1967 a 1977 en la trayectoria de Torrente y se prolonga sin solución de continuidad después. Fueron aquellos los años en los que nuestro escritor se enfrentó con un vasto e inicialmente nebuloso proyecto narrativo titulado *Campana y piedra*, del que se acabarán desgajando como textos autónomos *La saga/fuga de J. B.* y *Fragmentos de Apocalipsis*.

Podemos reconstruir, afortunadamente, la trastienda de este ciclo novelesco, del que saldrá el Gonzalo Torrente Ballester definitivo, gracias a unos textos de indudable valor teórico, páginas de pensamiento literario como son *Los Cuadernos de un vate vago*, diario íntimo del escritor, y las dos series de su diario público que fueron apareciendo en el vespertino madrileño *Informaciones*, con el título de *Cuadernos de la Romana* y luego *Nuevos cuadernos de la Romana*.

Hay que añadir también la amplia exposición sobre su arte que Gonzalo Torrente Ballester hizo en una semana sobre novela española organizada en la primavera de 1975 por la fundación Juan March. En dichas sesiones, recogidas posteriormente en un libro, se produjo una aportación de Gonzalo Torrente Ballester verdaderamente excepcional, porque en aquellos momentos estaba a punto de salir de las prensas su mayor obra teórica, *El Quijote como juego*. Así mismo, poco después el escritor ferrolano leería su discurso de ingreso en la Real Academia Española, titulado *Acerca del novelista y su arte*, que igualmente aporta reveladoras luces sobre estas cuestiones referentes al fenómeno de la literatura.

En todos estos textos, tanto teóricos como narrativos, la presencia de *El Quijote* es intensa y mantenida, sin que ello signifique que a partir de 1977 Cervantes

desapareciera del horizonte de don Gonzalo. Aparte de lo mucho que de todo ello asoma en sus dos libros siguientes, *La isla de los jacintos cortados* y *Dafne y ensueños*, las dos novelas que vienen después se organizan según un procedimiento que es el que explica el propio *Quijote*; es decir, el artificio del “manuscrito hallado”. Nos referimos a *Quizá nos lleve el viento al infinito* y *La rosa de los vientos*. En el prólogo de esta segunda novela, el autor justifica la reiteración –que teme no le sea perdonada fácilmente– de este recurso porque “me permite agarrarme al ejemplo de *El Quijote*, al que de una manera o de otra recurro siempre; tengo al manuscrito hallado como la más honrosa de las convenciones vigentes en el arte de la novela”.

Con ser importantes todas estas fuentes directas, destacan sobre todo dos de ellas. Por una parte, aquel libro teórico de *El Quijote como juego*, y por otra una novela de tan apasionante lectura como *Fragmentos de Apocalipsis*. Textos, ambos los dos, redactados simultáneamente, como nos consta por los *Cuadernos de un vate vago*. De los dos escritos se puede extraer toda la argumentación necesaria para justificar no sólo el cervantismo de Gonzalo Torrente Ballester, sino también para explicar lo que es su pensamiento sobre la literatura y lo que es su creación literaria propiamente dicha.

Los dos conceptos fundamentales a este respecto son la ironía y lo lúdico. En la sugerente interpretación que Gonzalo Torrente Ballester hace de *El Quijote*, nos dice que la novela de Cervantes es la historia de un juego que se escribe jugando. Juego en el que se implican el autor, el protagonista y el lector.

Pero hay un tercer principio cervantino que, tras la ironía y el juego, constituye un destacado centro de la atención para Torrente como pensador de la literatura, y que marca toda su creación. Es lo que el autor de *Fragmentos de Apocalipsis* llamaba el “principio de la realidad suficiente”, descubierto, según él reveló en aquellas sesiones de la Fundación Juan March, cuando la creación de su novela *Don Juan* a principios de los años 60.

El escritor ferrolano de Serantes era un decidido defensor de la fantasía y de la forma como claves de la composición novelística, pero no por ello dejaba de reconocer, a diferencia de algunos formalistas radicales, la conexión existente entre la novela y la realidad, a lo que dedica bastantes páginas de su discurso académico. Y así, en *El Quijote como juego* se sostiene que el principio de la realidad suficiente no postula el cotejo de la obra de arte con lo real, sino sólo una equivalencia de impresiones, que se obtiene no por imitación o por copia sino mediante la selección de las palabras y, sobre todo, la organización subsiguiente de ellas.

Cervantes tensa la cuerda del arco de la verosimilitud hasta el máximo, pues lo que pretende es conservar toda la capacidad de entretenimiento y de captación del

lector, propia de los libros de caballerías, sin forzar, sin embargo –como ocurre de hecho en muchas de ellas– al lector inteligente a admitir un planteamiento básico que repugne su lógica y su buen sentido. La llave para resolver esta aporía no es otra que sustituir lo que en el propio *Quijote* se le achaca como defecto a los otros libros de caballerías –«la escritura desatada»; es decir, descontrolada, precipitada– por otra forma de composición a la que Cervantes atribuía la virtud estética de la consonancia.

La regla de oro a estos efectos está en uno de los párrafos del capítulo 47 de la primera parte de *El Quijote*: “Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren”. Hay que armonizar la mentira natural de toda ficción con la inteligencia del lector, para que éste pueda admitir que, aunque aquello, probablemente, no haya ocurrido nunca, sin embargo, tal y como está siendo contado hubiese podido ocurrir en algún momento.

Ahora bien, Gonzalo Torrente Ballester no sólo desarrolló su maestría en el arte de construir discursos ficcionales, adscritos a diferentes géneros (cuento, teatro, novela), su faceta más conocida; también fue dialoguista o guionista de cine, su faceta más olvidada, a comienzos de la década de los cincuenta en varias películas dirigidas por José Antonio Nieves Conde, entre las que sobresale *Surcos* (1951), considerada una de las más destacadas en la historia del cine español. Estudioso de la Historia y la Literatura, durante cuatro décadas ejerció como profesor de Literatura, profesión que reivindicó por encima de cualquier otra de las suyas. GTB fue además un aficionado a la fotografía, un perspicaz y fino ensayista, un crítico inteligente y, a veces, mordaz, y un hábil, divertido y profundo articulista de prensa.

De todo ello el lector interesado encontrará en cada capítulo de este libro-catálogo de la exposición *Gonzalo Torrente Ballester, la travesía de un creador* una muestra excelente para comprobar lo afirmado. Torrente Ballester escribió un copioso número de obras, todas ellas animadas por la misma sustancia medular, creando un territorio literario rico en diversidad y en matices, ambiguo en su realidad, y tan contradictorio, asombroso y mágico como aquel otro en el que se formó su personalidad y que emerge, una y otra vez, enriquecido por su pluma.

No olvidaremos tampoco un rumbo inexcusable en su periplo o travesía. Gonzalo Torrente Ballester fue durante su fecunda vida activa, un profesor y un universitario cabal. Lo primero, bien lo destacó él mismo en su discurso de recepción del premio Cervantes ante sus Majestades los Reyes: “Yo he sido profesor, y aunque no esté aquí como tal, no puedo dejar de serlo, menos aún olvidarlo en esta ocasión. Durante medio siglo intenté comunicar a muchas generaciones de mozos y mozas el arte de la Lengua y el secreto de la Literatura. Esta fue mi vocación real; la otra, la complementaria”. Y la

segunda condición aludida, se encuentra reflejada con toda claridad en su discurso como doctor *honoris causa* por Salamanca, titulado precisamente *Fe y esperanza en la Universidad*, donde se lee: “Casi me atrevería a decir que la condición de universitario es la más profunda y la más auténtica de las que puedan hallarse en mi persona, y que, por tanto, está en mí viva, y con frecuencia angustiada, la preocupación por la Universidad, no solo en su realidad nacional, sino también en la de todo el mundo”.

Nuestro doctorando comenzó sus estudios universitarios de Filosofía y Letras en Santiago en 1927 y luego los continuará en Madrid, donde tuvo el privilegio de ser alumno, entre otros, de don Julián Besteiro, para concluir su licenciatura de nuevo en Compostela en 1935, mediando una estadía como estudiante de Derecho en la Universidad de Oviedo. En 1936 pasa a formar parte del claustro compostelano como profesor auxiliar por oposición de la cátedra de Historia antigua. La propia Universidad le proporciona entonces una beca para desplazarse a París y estudiar allí, de cara a una futura tesis de doctorado, las *Memorias* de Sancho de Cota, secretario de la princesa Margarita de Austria, esposa del malogrado príncipe Juan de Aragón y Castilla.

La guerra civil trunca este proyecto que, con toda certeza, hubiese llevado a aquel prometedor licenciado y profesor universitario a obtener en su día una cátedra en Santiago. Concluida la contienda, prosigue su tarea docente en la Facultad de Filosofía y Letras y sus investigaciones en la Biblioteca América y en la Biblioteca general, etapa de la que dejó testimonio de que, en aquellos salones, casi vacíos, aprendiera *con su sangre* –son sus palabras– lo que era la tradición cultural, en qué consistía el mundo del espíritu al que se sentía pertenecer. Por eso, concluye, no se podría acercar nunca al viejo edificio de la Universidad compostelana sin sentir los latidos de una honda emoción.

Desde aquellos primeros años cuarenta hasta su jubilación en 1980, Torrente Ballester no dejó de ejercer la docencia como Catedrático de lengua y literatura en diversos Institutos de enseñanza media, como profesor de Historia universal en la Escuela de guerra naval de Madrid y, durante cuatro años, en calidad de profesor permanente de la Universidad de Albany, en el estado de Nueva York. En Norteamérica hizo discípulos, luego destacados hispanistas, que siempre hablan de su magisterio intelectual y de su dignidad personal antes de entrar en la consideración de sus obras literarias, en las que alguno de ellos aparece mencionado como circunstancial personaje.

Con motivo de la aparición de su primera novela, que es de 1980, Umberto Eco destacaba que el llamado posmodernismo es la falta de inocencia. «El escritor, –decía Eco– no es inocente porque sabe que hay muchos siglos de historia literaria detrás de

aquello que escribe todas las mañanas. Pero el lector tampoco es inocente, es imposible jugar ya con el lector como si fuese la vez primera que se escribe un libro.» Por eso, para el italiano la solución única que le queda a un creador literario es jugar sobre y a partir de la falta de inocencia de los lectores, aún a costa de que la creatividad, la creación, se convierta en metacreatividad, es decir, en una creación, hasta cierto punto, de segundo grado.

El libro de Eco donde estas ideas están más cumplidamente desarrolladas es el de sus “apostillas” a *El nombre de la rosa*, y allí relaciona también lo posmoderno, la posmodernidad, con la amenidad y con la ironía. Defiende por ejemplo la licitud de proporcionar al lector una gratificación placentera mediante una narrativa fecunda, por la hermosura y la riqueza expresiva de lo que se cuenta. Algo que le fue hurtado sobre todo al público lector europeo en los años sesenta por la novelística experimental. De hecho, esta especie de agresión a la narratividad contra el lector se experimentó no sólo en Francia con el *nouveau roman*, sino también en España e incluso en Italia. El almanaque literario de Bompiani del 72, que es el año en que Gonzalo Torrente Ballester publica *La saga/fuga de J. B.*, va todo él dedicado a lo que en italiano describen como el “ritorno all’ intreccio”. Es decir, el retorno a la intriga como el gran motor que es de toda narración. Pero ese rescatado placer de la lectura narrativa ya no puede ser ingenuo, estando como estamos entroncados en el nuevo manierismo que se llama posmodernidad. Es el resultado de una fórmula que Gonzalo Torrente Ballester conocía muy bien y manejaba sabiamente por mérito propio y por aprendizaje de escuela.

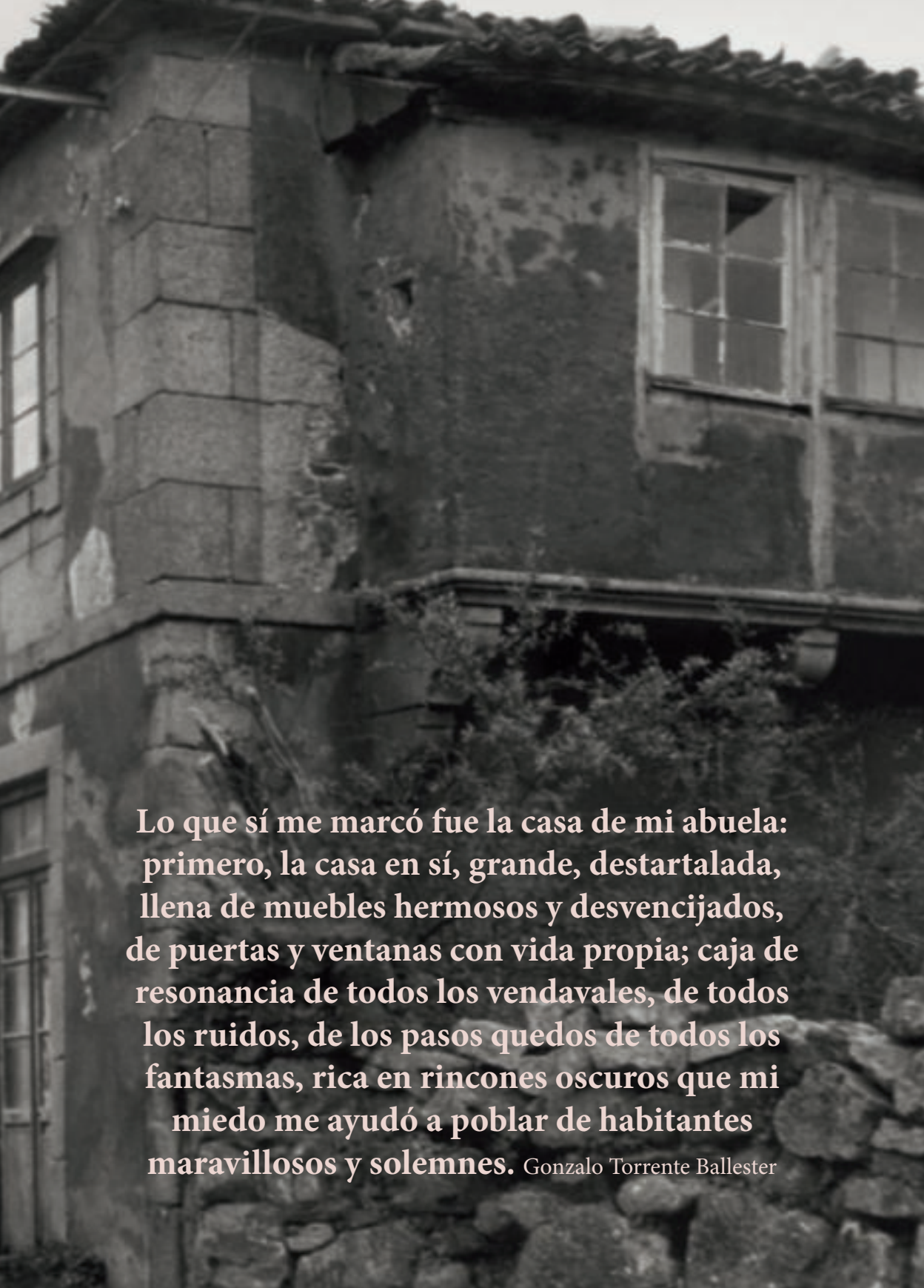
Pero el arte narrativo de Gonzalo Torrente Ballester no sólo sugiere estas vinculaciones teóricas a las que nos referimos. Sugiere también otras que son muy características de nuestros tiempos de hoy. Un crítico muy conocido entre los pensadores de la literatura, Gérard Génette, es el autor de un libro titulado *Palimpsestos*, en donde viene a describirnos la literatura actual como aquellos curiosos libros medievales en los que por razón de lo caro que resultaba el soporte de la escritura, cuando lo escrito a veces ya dejaba de tener interés para los lectores, con un ácido se borraba la tinta y se volvía a escribir sobre la valiosa superficie del pergamino un texto distinto, un libro distinto.

Mediante el hallazgo de alguno de estos palimpsestos y la aplicación de sistemas de rayos infrarrojos, se han podido recuperar obras literarias u obras científicas que se habían perdido, que sabíamos que existían pero que estaban ocultas, borradas, porque sobre ellas se había vuelto a escribir. Según Génette, la literatura actual es una literatura palimpsestuosa, una literatura que está siempre hecha sobre un poso, una

serie de estratos de literaturas precedentes y esto vale tanto para Gonzalo Torrente Ballester como vale también para Borges, como vale para Álvaro Cunqueiro, como vale para Pessoa, como vale para el Machado del Juan de Mairena...

Génette, que como buen escritor francés es muy dado a los juegos de palabras, nos dice que esta literatura de palimpsesto es un híbrido de *lucidité* y *ludicité*. Es decir, de lucidez y de ludicidad. Al pasar esto al castellano se pierde en parte el sentido inicial del juego verbal, del *calambour*, pero este juego viene como anillo al dedo para explicarnos al Gonzalo Torrente Ballester lúcido y lúdico, que precisamente por ejercitar con sabia economía ambas virtudes ayudó a restaurar el pacto entre novelistas y lectores en un momento en que la novelística española se encontraba en un callejón sin salida. Así, fortaleció entre nosotros las posibilidades de una novela en libertad, no sometida a la tiranía de lo real y del documento, ni a la tiranía tampoco de la pura manipulación formalista, sin sentido trascendente. Una novela concebida a la vez como juego y como revelación, lúdica y lúcida, que nos descubre paso a paso, y placenteramente, nuestra propia naturaleza y la de todo lo que nos rodea.





Lo que sí me marcó fue la casa de mi abuela: primero, la casa en sí, grande, destartalada, llena de muebles hermosos y desvencijados, de puertas y ventanas con vida propia; caja de resonancia de todos los vendavales, de todos los ruidos, de los pasos quedos de todos los fantasmas, rica en rincones oscuros que mi miedo me ayudó a poblar de habitantes maravillosos y solemnes. Gonzalo Torrente Ballester



1ª ETAPA: 1910 – 1947
De Ferrol a Ferrol



Vari Caramés: *Teatro Campoamor*, 2009.
Del libro *Ciudades de GTB*, Madrid, Ediciones del limón, 2012.

**“Me acercaba, entonces, a los dieciocho años.
Todo el mundo del arte y de la poesía
modernos se me habían revelado,
un poco atropelladamente,
durante el curso aquel
en la ciudad de Oviedo”.**

Gonzalo Torrente Ballester, *ABC*, Madrid, 16-10-1982 p. XII.

El joven escritor Gonzalo Torrente Ballester, aprendiz en los periódicos: *El Carbayón y La Tierra*

Ana María Gómez-Elegido Centeno
Universidad Complutense de Madrid

La tradicional colaboración del escritor en prensa confirma su continuidad en Gonzalo Torrente Ballester. Nuestro autor toma el relevo de ese numeroso grupo de personalidades literarias y es, precisamente, en las páginas de un periódico, donde encontramos por primera vez su firma. Son las manifestaciones literarias de un jovencísimo aspirante de diecisiete años que inicia, a través de este medio, una carrera profesional muy larga y fructífera, que llegará, prácticamente, hasta la última etapa de su vida.

El aprendiz Gonzalo Torrente Ballester emprende su aventura cuando en 1927, tras su primer curso universitario en Santiago, pasa a Oviedo para estudiar Derecho¹.

En la ciudad ovetense empieza su tarea escritural en un periódico local, *El Carbayón*. Si bien su periplo en esta publicación no será muy largo, sólo un año, hay que destacar la importancia que supone este periodo inicial. Es el negro sobre blanco inaugural de su carrera y el capítulo introductorio del maridaje con la prensa, que ya nunca abandonará.

En los años 1927-28 Torrente despliega en *El Carbayón* una variada actividad que abarca desde la crítica hasta la crónica, pasando por la faceta de creador de mundos

¹ De esta etapa, en uno de sus artículos, escrito muchos años después, resume la significación que para él tuvo su breve estancia en Oviedo: “Me acercaba, entonces, a los dieciocho años. Todo el mundo del arte y de la poesía modernos se me habían revelado, un poco atropelladamente, durante el curso aquel en la ciudad de Oviedo. Bebía las palabras oídas y leídas: no las olvido, y podría enumerar, puestas en orden, las experiencias de aquel invierno lluvioso, en que las calles de Oviedo estaban levantadas y fangosas a causa del tendido telefónico.”, en “Empiezo por algunos recuerdos” (16-10-1982 p. XII), *ABC*, en latira “Cotufas en el golfo”. Artículos publicados en *Cotufas en el golfo*, Barcelona: Destino, 1986.

literarios. Un total de nueve escritos son los publicados en el diario. Primero, un grupo de artículos crónica y artículos literarios²; luego, un segundo grupo corresponderá ya al de cinco críticas de temáticas teatral y cinematográfica.

A través de sus crónicas presenta una serie de informaciones sobre eventos culturales de actualidad desde un prisma muy personal, sin renunciar a la subjetividad, por medio de su incisiva actitud crítica. Pero desarrolla también en *El Carbayón* su vocación creadora de mundos ficcionales cuando publica un cuento o diversos artículos literarios que evidencian su dimensión más intimista y lírica, su capacidad imaginativa para construir nuevos escenarios a partir de la ensoñación y la evocación. En definitiva, una diversidad de textos que ya dan cuenta de su versatilidad en el quehacer escritural, siendo quizá el periodo en que realmente más se aproxima a la capacidad del periodista para practicar los distintos géneros. Porque aquí hará un poco de todo como reportero, redactor, escritor literario, crítico...

En su memoria quedó indeleble esta primera experiencia de escritor en prensa y así nos la cuenta en su libro *Dafne y ensueños* (1983). Es, pues, su prueba de fuego de entrada al ejercicio periodístico más puro, precedente de su posterior escritura en el medio.

Crónicas, reportaje y una pequeña polémica

Aquí tendríamos una serie de textos que muestran una escritura fundamentalmente periodística, situando al joven Torrente ante la información de actualidad conformada como crónica, artículo de opinión y reportaje. Así, su primer trabajo simplemente versa sobre una empresa editorial católica: “Noble historial de una empresa católica” (viernes, 20-5-1927 p. 3). En él, Torrente se limita a informar de cuál fue su origen y evolución hasta llegar al estado actual y posible desarrollo de la editorial de libros religiosos, augurando al final el óptimo porvenir de la empresa:

Más interesantes resultan algunos de sus encargos posteriores donde se decanta hacia la crónica, al presentar la dimensión interpretativa intercalada en el relato informativo; un Torrente que cuenta lo que sucede y opina sobre ello. El primero de estos escritos es “Ayer, en la Universidad: Se celebró con gran solemnidad la Fiesta del Libro” (8-10-1927, p. 1), encabezado por una fotografía ilustradora del acto. Se ofrece la información precisa sobre el evento: la celebración en el Paraninfo de la Universidad de la Fiesta del Libro Español. Después el cronista incluye una breve reseña de los

² Textos estudiados en Gómez-Elegido Centeno, Ana María: “Los primeros pasos de un escritor en prensa: Gonzalo Torrente Ballester en *El Carbayón* (1927-1928)”. *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo, VII, pp. 105-126.

discursos pronunciados, dividiendo el texto en cuatro apartados, cada uno de ellos titulado con el nombre del conferenciante. El desarrollo de la crónica adquiere mayor alcance cuando nuestro autor disiente de las palabras de uno de estos oradores –el señor Perlado, estudiante y representante de los alumnos de la Facultad de Derecho–. A partir de entonces, su texto es origen de un debate que trasciende su mera tarea reporteril. Así muestra su disconformidad de un modo claro, directo y categórico:

A juicio del cronista de la fiesta el señor Perlado estuvo equivocado en las afirmaciones que hizo respecto a la juventud actual. No es cierto que la actual generación sea pobre espiritualmente; no es cierto que carezca de ideales y, desde luego, no estamos conformes con el llamamiento que el orador hizo a los jóvenes para que vuelvan la vista al pasado; esto, además de no ser procedente, revelaría una gran cobardía; implica miedo, horror al futuro.

Torrente argumenta su opinión y ofrece razones puntuales a cada una de las cuestiones que suscitan sus discrepancias, defendiendo los ideales de la joven generación a la que él mismo pertenece:

Pero, desde luego, sepa que los ideales de la juventud actual –según algunos la sexualidad y el deporte– son tan nobles y legítimos como los ideales filosóficos y artísticos de las juventudes que pasaron –si es que, realmente, mantuvieron esos ideales con más intensidad que los jóvenes de hoy–.

En estas palabras ya asoma la personalidad del escritor, la pasión juvenil con que expone sus juicios. Estos comentarios tendrán su pronta contestación en una carta publicada por el periódico, “Después de una Fiesta. Una carta replicando a un comentario” (domingo, 9-10-1927, p. 3), del señor Perlado, el estudiante orador. La contrarréplica a esta carta será un artículo de Torrente publicado dos días después, “Al margen de un discurso. –Los ideales de la juventud”, en el que, metido en la que será la primera de sus polémicas en prensa, responde a falsas acusaciones y explica sus propias concepciones e ideas. Entre estas, la más destacable corresponde a la noción de Historia del joven Torrente: “La Historia, señor Perlado, no sirve absolutamente para nada, porque de ella no se desprende sino una enseñanza: que los pueblos que se ocupan de su historia son pueblos sin energía; que la causa de la decadencia de las naciones de abolengo es precisamente eso: la Historia. Y si no es la causa única es, por, lo menos, principalísima.” Y continúa ilustrando esta visión con ejemplos y la propia experiencia

de desengañado de la misma³: “Esto se lo aseguro yo, que tuve la ocurrencia de estudiar Historia en la época, ya lejana, en que la creía una cosa seria y no lo que es: una divertida teoría de payasos de todas las clases sociales” (martes, 11-10-1927, p. 8).

En la segunda parte de su artículo Torrente proclama su visión de una juventud inquieta, entusiasta del saber y la verdad, revolucionaria, ilusionada por un futuro de renovación por el que hay que luchar con energía, decididamente, sin mirar nunca el pasado:

...alrededor de las Universidades, en Madrid, en Compostela, en Salamanca, en Oviedo mismo, hay grupos de jóvenes –que no son una o dos individualidades aisladas, sino mayorías– que se dedican con entusiasmo al estudio del Arte, de la Filosofía, de la Ciencia. Estudian con ardor, porque se han encontrado con un Arte académico y bonito, con una Filosofía absurda y con una Ciencia caduca; y como se sienten con fuerzas suficientes, con muchas fuerzas, aspiran a crear otro Arte, otra Filosofía, otra Ciencia. Y como en sus venas hay sangre ardorosa; como su espíritu es fuerte y se siente capaz de arrostrar y vencer el futuro, para nada necesitan de la muleta de un pasado caduco que poco o nada podría enseñarles. (...) Estas juventudes son iconoclastas. Necesitan serlo para llevar a cabo la obra de renovación que se han propuesto, obra a la que de nada sirven los viejos cimientos.

La siguiente crónica da cuenta de otro evento cultural: “Ayer, en el Ateneo. El recital del pastor poeta” (jueves, 3-11-1927, p. 8). Se trata de un recital poético de Julián Sánchez-Prieto en el Ateneo, con una fotografía junto al texto. La escritura de Torrente informa sobre el éxito del acto, la presentación del poeta y ofrece un sucinto comentario de las composiciones recitadas, a modo de crítica de urgencia:

...inició el recital con unas sabrosas quintillas de su obra “Al escampío”, estrenada en Madrid, en el Teatro Fuencarral el año pasado con gran aplauso. Son un vibrante canto a un potro jerezano. Después declamó “Como el espino”, estrofas de pura raigambre castellana: campestres, recias y bravas como su autor. “A una mujer de Castilla” es un canto apasionado a la mujer castellana, a la mujer buena y fuerte del campesino. Ya era

³ Recordemos que Torrente se licenciará en Ciencias Históricas en Santiago en 1935.

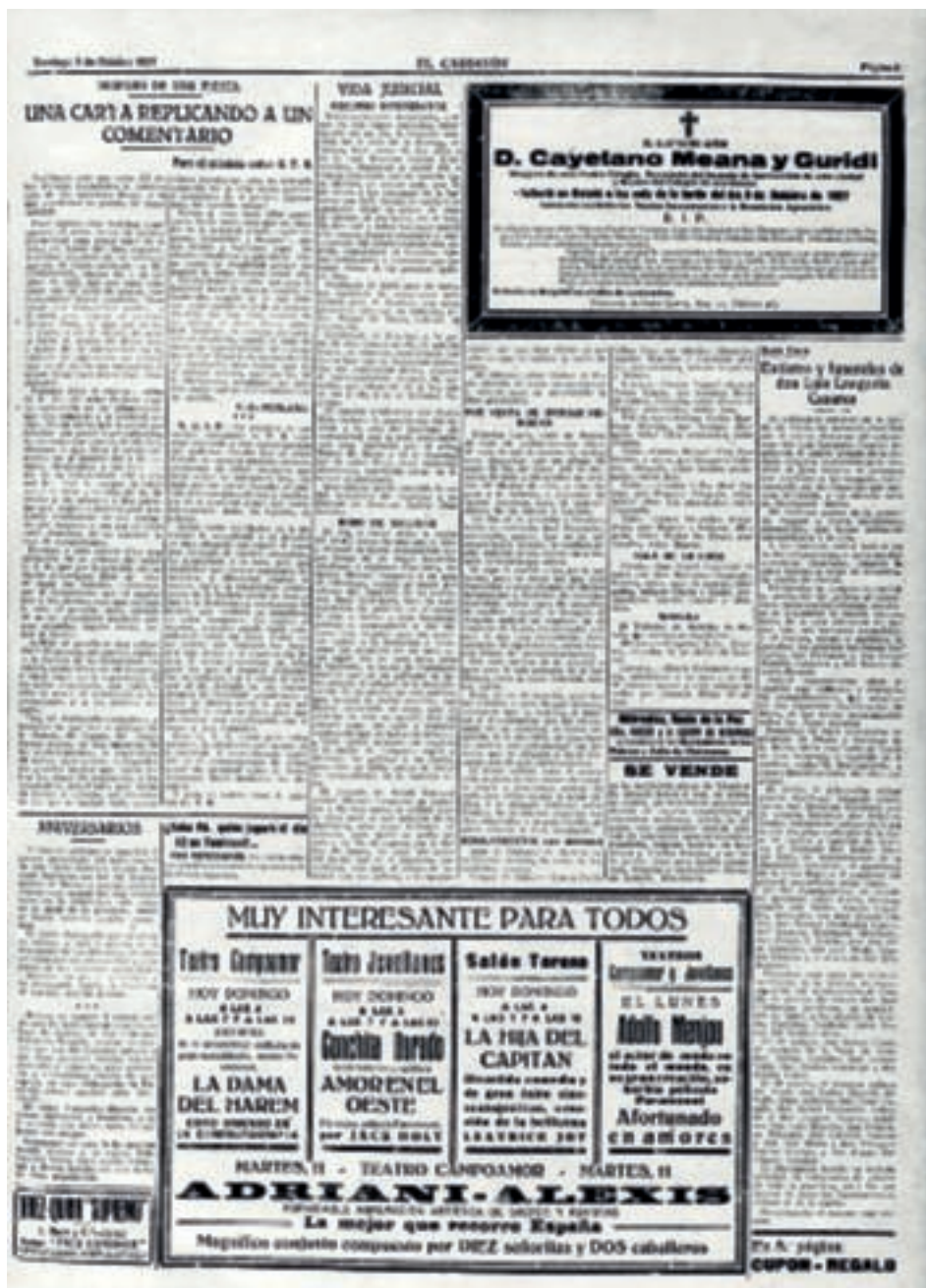
conocido de nuestro público el romance “La pelea”, poema recitado en el Campoamor el día del estreno de “Un alto en el camino”. Es algo fiero, verdaderamente salvaje en su inspiración y de una factura y técnica delicadísimas.

“El Reformatorio de niños. –Hablando con el P. Ortúzar” (jueves, 17-11-1927, p. 8) es un reportaje con entrevista en que Torrente, en el ejercicio de su función periodística, recoge las palabras del Padre Ortúzar sobre su labor en el nuevo reformatorio ovetense. El texto se divide en epígrafes correspondientes a las distintas cuestiones tratadas, donde Torrente se limita a resumir las declaraciones del entrevistado, sus experiencias y opiniones sobre temas como la delincuencia juvenil, la labor de los reformatorios, la influencia de la sociedad en los jóvenes... Y el escrito se cierra con una anécdota que aporta el toque de amenidad. La palabra del entrevistado prima en todo momento sobre la pluma del reportero entrevistador, y la presencia de Torrente tan sólo se hace patente al principio y al final, cuando nos comunica sus deseos y esperanzas acerca del futuro buen funcionamiento del reformatorio ovetense. Torrente ni interviene ni enjuicia, es un mero transmisor del discurso del entrevistado que coordina y registra ordenadamente.

Artículos literarios y un cuento

El primer artículo de este grupo es “Del momento. -En el café acogedor...” (21-8-1927, p. 8), texto que abre la vertiente más literaria de la creación de Torrente en *El Carbayón*. La música escuchada en una café inspira el escrito, iniciado con la referencia estival: “El tedio domina a la ciudad en estos días largos, inacabables del verano. El negro hastío –que diría Homero, que diría también un romántico de fin de siglo– abrumba el alma, la aniquila. Ya no sirven a distraerla ni los campos verdes, ni la perspectiva azul de las sierras en lejanía...”.

Después presenta el café, refugio y escenario ideal: “Y el café –gran amigo– nos brinda el retiro acogedor, amable, de sus divanes verdes, de su música escogida”. Torrente va describiendo las escenas y el paisaje humano entrañable que conoce, los diferentes grupos del café: los filisteos, los intelectuales, los exquisitos... Con esta descripción nos ofrece, también, el motivo central alrededor del cual gira el resto del texto: la música del trío Soler que toca en el café y que interpreta en este día “El Convento”, de Borodín. La segunda parte del escrito se centra en caracterizar la música tocada y expresar las impresiones, las sensaciones, los paisajes, las imágenes que tal música despierta en el escritor:



Colaboración de Gonzalo Torrente Ballester en el periódico *El Carbayón*, Oviedo, 15 octubre 1927, p. 1. Biblioteca virtual del Principado de Asturias.

Música rusa, que es como el alma eslava, sentimental, dulce, nebulosa. Música que trae a la memoria las brumas de una novela de Andreieff o de Dostoyewski. Para nuestro espíritu, acostumbrado a los arabescos de notas de la música española, hay un gran encanto –encanto de lo raro, de lo lejano– en estas melodías que el violín deja escapar, como jugando.

La evocación es constante y con la música se imagina el entorno y la vida que ésta parece trazar con sus notas. Este marco sonoro, leve y silente, se rodea de un paisaje, una luz, un clima... donde se vislumbra el convento. Así lo describe:

En el ambiente parece que se dibuja una estepa helada, bañada en la luz blanca y fría de un sol de hojalata. En esta estepa, allá, muy lejos, se adivina una mancha negra y borrosa, una mancha, que, al acercarse la ilusión, dibuja un convento de grandes, de extrañas cúpulas orientales.

El elemento físico del paisaje se completa con la pintura de las gentes que acuden al monasterio y los frailes del santuario. Todo ello responde al cuadro que la música va sugiriendo y la sensibilidad literaria del escritor proyecta:

Hay también gentes que bullen, que se mueven, llegadas de muy lejos en trineos de cansado arrastre, pobres gentes, creyentes en el milagroso santuario. (...)

Hay frailes, en este santuario. Frailes que no son como los nuestros –eternos paseantes por claustros aromados de claveles y de jazmines–. Éstos, negros de silueta, imponentes con sus altas mitras, los imaginamos pasionales, ardientes, como héroes de Tolstoi...

La parte final, muy breve, es la despedida de este mundo de ensoñación que se disipa al concluir la melodía que dio alas a la imaginación. Se esfuman suavemente las visiones y en su paulatino abandono de la evocación, el escritor sigue percibiendo el eco de los sonidos descritos –los rezos y las campanas–, mientras se despierta lentamente al reino de la realidad: “Acaba. (La visión se aleja). Las últimas notas son como rezos suaves, como campanadas de una gran armonía...”

“Mercado en Oviedo...” (jueves, 16-9-1927, p. 8) aparece encabezado por una fotografía del mercado ovetense sobre el cual gira el texto. Es un artículo muy corto de claros tintes costumbristas, de pintura de tipos y descripción de ambientes. El

escritor se pasea una mañana por este lugar y cuenta, a vuela pluma, con pinceladas rápidas, todo lo que ve. Comienza con una reconstrucción escénica que incluye un pequeño diálogo y el esbozo de un tipo:

Las maritornes, de ojos expresivos, de ademanes simpáticos, al vernos pasar, sonríen. Alguna dice a su compañera entre irónica y seria: ¿Vendrá a la compra? Nosotros sonreímos. Le decimos, acaso, un requiebro, al que no contesta. Después, nos hundimos en el bullicio del mercado. Este mercado tan típico, tan simpático, tan tradicional, el mercado en que vendía “Tigre Juan”. Y pensando en él, asistimos a las transacciones, a las escenas que en él se desarrollan.

Se capta la viveza del ambiente, su dinamismo, la frescura de sus gentes... Y se pasa de una caracterización panorámica a una caracterización humana de diversos personajes tipo:

Estamos en plena picaresca. Todas estas gentes que a nuestro alrededor se agitan, tienen ojos vivos; tienen modales desenvueltos. Estas “chavalas” que, mudas, miran a los que venden, pensando en birlar algo; esta gitana que quiere comprar unos zapatos para el churumbel, y que “no tié perras bastantes”, pero que mientras que la vendedora se descuida, los “asimila” y huye. Este viejo que pregona unas baratijas para uso de criadas, que dice que son de oro –oro barato, de a 0,50 kilo–...

Para Torrente todas estas figuras se agrupan en torno al tipo por excelencia de nuestra literatura: el pícaro. Y el desfile de personajes y escenas continúa con el guardia y el paisano, la vendedora de rosquillas y la aldeana, el randa,... Esta es la más viva estampa de lo que entiende como “el pueblo soberano”, ante el cual declara su impresión: “Nos hallamos plenamente entre el pueblo, en contacto con él. Ni el randa, ni esta señora que nos pisa y aún protesta, bastan a discriminar esta honda satisfacción espiritual que nos produce el vernos confundido con esto”.

El siguiente texto, “Motivos líricos. De un viaje a Covadonga” (viernes, 7-10-1927, p. 8), presenta similitudes con los dos anteriores: su condición intemporal, sin referencia a una actualidad noticiosa, y su profundo retoricismo, muy en la línea del artículo “Del momento. –En el café acogedor...”. Características diferenciales son la ausencia de foto y la de su extensión, al ser este texto más largo. Se inicia con un tono

lírigo sustentado en el lenguaje y el empleo del “yo” más íntimo del escritor. Esta intimidad lírica se proyecta sobre el paisaje. Así, en el primer epígrafe, une su sentimiento de soledad al de una roca: “Me ha interesado porque está silente. Porque parece que piensa, que siente su soledad trágica”. Sola. No hay en sus alledaños hierba ni arbustos. Hay arenas amarillas que quema el sol de esta mañana. (...) Porque yo creo en el alma de esta roca, tan sola, tan triste”.

El mismo tono recorre el segundo epígrafe. El yo sentimental del escritor y su yo creador se fusionan y dan como resultado la ensoñación. Se parte de una comparación metafórica: “La gruta es como un niño medroso de que le roben el tesoro de sus juguetes –la Virgen– y se esconde en el regazo de su madre –el monte–”. La gruta es ahora el polo que orienta al escritor: “Yo siento que la gruta me atrae: parece que la veo sonreír diciéndome que me acerque, que no tema...”. Torrente recorre el camino desde la entrada a la gruta hasta la Virgen. Destaca el protagonismo sensorial, sonoro y cromático:

Voy a ella –¿por qué no?– a través de un túnel helado, semioscuro, desde el que se percibe, estilizado al atravesar el muro de tierra y peña, el murmullo del Deva –río juguetón, que contento de nacer al pie de la Virgen, se divierte dando saltos blancos, blancos de espuma. En el fondo del túnel, dos brochazos violentos –negro y blanco– de luz y sombra.

La actitud ensoñadora y poética de Torrente parece romperse con la presencia de las mujeres devotas en el interior de la gruta. Pero ello es sólo un paréntesis que le lleva inmediatamente a sumergirse, de nuevo, en su aventura interior: “Como no veo sus rostros, los imagino bellos; casi tan bellos como el de la Santina, que tampoco veo, pero que mi fantasía pinta en el lienzo de las nieblas altas; de las nieblas blancas y violetas.”

Una nueva acometida de realidad parece distraer su visión, si bien su espíritu poético le hace retornar al intimismo conducido por la música:

Las mujeres peregrinas (...) han empezado a cantar. El cántico, es un pájaro joven, que vuela por la gruta con aleteos asustados; que va a posarse en los oídos y en el corazón de la Virgen (...). Yo sigo, con los ojos de mi alma, el vuelo de este pájaro. Como son ojos de alma, la maraña de sombra nada puede contra ellos.

Dos personajes aparecen después como protagonistas de los siguientes epígrafes: un clérigo y una mujer. La atención de nuestro escritor se detiene en primer lugar en

una imagen, un recuerdo de una figura religiosa que encuentra ahora en Covadonga: “¿Dónde he visto yo a este clérigo, tan alto, tan solo, tan triste? (...) Yo lo he visto, y el recuerdo de su visión viene enmarcado en una arquería románica.”; y a continuación hace su retrato: “Yo he visto este rostro enjuto, amarillento, hosco. Esa nariz descomunal; esa boca desierta de dientes; esos ojos... (...) Son unos ojos grandes, que miran siempre al suelo, y que, sin embargo, no lo ven. Pasan sobre él, lo acarician. Pero no lo ven”. E imagina después la espiritualidad de este fraile, el retrato de su alma.

El siguiente personaje es una joven, que presenta líricamente: “¿Mujer? No, todavía. Crepúsculo matinal. Amanecer en el que no desapareció la noche de la adolescencia. Niña.” En esta joven, contemplada también con “los ojos del alma”, cifra Torrente el ideal de la doncella: bella, devota, pura... De este modo la describe: “Tiene hablar mesurado. Tiene mirar acariciante. Sus dedos, parcelas de brisa, cogen delicadamente las medallitas de la Virgen y envueltas en un perfume de misticismo, las ofrece.”

El epígrafe siguiente, “El cielo”, es el más corto y la anáfora y las metáforas, junto al color, son sus notas predominantes:

El cielo es un estanque blanquiazul, donde bogan cisnes rosas y cisnes blancos. El cielo es un prado nevado, sostenido por las varas de los altos picos. El cielo es un lienzo azul, donde cayeron al azar algunas paletadas de blanco y de rosa. Rosa, blanco, azul: eso es en Covadonga el cielo.

Y el mismo tono emocional despide el apartado último: “El Ángelus”. Lo literario termina por invadir todo el artículo y las campanadas que anuncian el rezo del Ángelus son esta vez el motivo que da rienda suelta a la fantasía del escritor:

El ángelus matinal. Niebla, luz difusa, frío. Las campanadas escapan presurosas de la torre que las encerró por tanto tiempo, y se extienden por el valle, a gozar de la libertad y de la mañana. Algunas suben al cielo. Otras, se esconden en la gruta. Las más, se convierten en ninfas, y desde hoy jugarán por la arboleda. Pero una ha venido a posarse en mi ventana. Desde mi lecho la veo y la oigo. Es azul, como los sueños de los niños que creen en las hadas.

En este artículo sentimos muy cercano el yo más íntimo del joven Torrente, su yo más lírico, y desde esta perspectiva se refleja todo un mundo de sensaciones y fantasía que tiene como pretexto la realidad.

El último texto es “Del momento.-Santa Teresa de Jesús” (sábado, 15-10-1927, p. 1). Pertenece a la categoría de la conmemoración –la actualidad del día, el texto compuesto con motivo de una determinada festividad– y al grupo de lo literario, ya que se trata de un cuento que narra la historia de un momento místico de la vida de Santa Teresa.

Se empieza haciendo notar la austeridad de la existencia y la bondad de la monja, a través de un breve paratexto. El narrador sigue de cerca los movimientos del personaje, los distintos escenarios por los que pasa y se encuentra: “La madre Teresa, con su hábito blanquioscuro, es como un espíritu que bajase al convento a jugar con las campanillas de la espadaña, y con las fantasías de las monjas jóvenes”. Se retrata la figura física de Santa Teresa, y después ya accedemos a su celda “pequeña, de techo bajo. Tiene las paredes enjalbegadas y una ventana con celosías que da a una calle y a una plaza. Hay un lecho pobre y una mesa. En la mesa, muchos papeles revueltos, y un gran tintero azul y blanco.”

El relato se centra en el momento en que la protagonista se enfrenta a la escritura sobre su vida. Asistimos entonces al verdadero inicio del núcleo narrativo del cuento: al mirar hacia fuera de su ventana, la madre observa cómo todo está a oscuras y se interroga por la razón de tan extraño fenómeno en una noche de luna: “Este cielo está oscuro. La madre Teresa recuerda que había luna –una hermosa luna– sonriente e ingenua como un niño. ¿Por qué está el cielo ahora apagado?” Y desde esta extraña circunstancia, comprobada por la monja en otros lugares del convento, el narrador reproduce su pensamiento y perplejidad:

Rara cosa. Se levanta y mira. Es verdad: está negro como las pupilas de la novicia Ana; y las casas cercanas, no proyectan sombra. Ni los chopos de la plaza, ni la Cruz de piedra con yedras y musgo que hay al pie de la iglesia de enfrente. Ni ella misma, en las tablas carcomidas. Ni la mesa, ni el velón.

¿Por qué –piensa la madre Teresa– no da sombra la luz?

El ritmo de la narración se acelera acompañando el ir y venir de la santa que pronto va a encontrar el indicio que explicará la causa de su intranquilidad por el raro fenómeno: El suspense se desvela cuando el narrador relata cómo la santa descubre el motivo de este fenómeno: el Cristo del Claustro suspira al haberse apagado su lamparilla, que ella ha olvidado rellenar de aceite. Esto se nos cuenta a través de la siguiente escena:

Mira al Cristo, que es el único que se distingue, entre las sombras. Pregunta al Cristo quién suspira. Y le parece ver que el pecho del Cristo se eleva, a la par que se advierte un nuevo suspiro.

La madre Teresa se inquieta. Abre los ojos y se arrodilla, contrita. Ya sabe quién suspira... Ya sabe también por qué no brilla la luna, por qué no dan sombra las luces, por qué la negra sombra única envuelve al pueblo, al convento y a ella; la luz que con gran amor todas las noches alimenta ella; la luz que alumbra a Jesús, se ha apagado: ella se ha olvidado de echar aceite, de cambiar la mariposa.

Y Torrente cierra su relato con una secuencia final que presenta a la monja con ansias y espíritu renovados, alentada por este nuevo episodio místico que él ha inventado:

Diligente, la madre Teresa enciende la luz de Cristo. Y cuando otra vez la luna alumbra el pardo pueblecito de Castilla, se siente con energías que hace tiempo no conoce. La pluma, sobre el papel, escribe cosas que la misma madre Teresa no sabe cómo escribe.

El nacimiento de un crítico: películas y teatro en *El Carbayón*

Dentro de esta andadura primera en los periódicos está su función de crítico, con la que debuta y que prolonga durante muchos años de su trayectoria profesional. Aquí situamos el último grupo de su producción en *El Carbayón*, prorrogada, poco tiempo después, en el periódico *La Tierra*.

El estreno crítico en *El Carbayón* comprende cinco escritos de temáticas teatral y cinematográfica⁴. El primero de ellos es “Actualidades. Lo que pronto veremos” (domingo, 25-12-1927, p. 8), en la sección “Proyecciones del reino de Cinelandia: los artistas, las películas, anécdotas, argumentos”, donde el nuevo arte tiene su protagonismo. En este texto comenta una serie de películas que todavía no se han visto en Oviedo, si bien él tiene referencias de ellas por su anterior estreno en otros lugares. El joven escritor reflexiona y accede al séptimo arte desde prácticamente los albores del mismo.

Se refiere a diversos filmes como *La montaña sagrada* con un breve comentario sobre su técnica: “En ella, aparecen perfeccionados los originales procedimientos de la cinematografía alemana. Pero esta técnica no se percibe ante la maravilla del poema”⁵. También cita *Metrópolis*, con un mayor análisis, señalando la ciudad como

⁴ Puede consultarse el estudio de estos textos en Ana M^a Gómez-Elegido Centeno (2009): “El novel escritor Gonzalo Torrente Ballester y su primera aventura crítica en prensa”, *Especulo. Revista de estudios literarios*. UCM, n.º. 41. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/grballes.html>.

⁵ El recuerdo de esta película es evocado después por Torrente al revivir los años de su juventud y su relación con el cine (*Dafne y ensueños*, p. 308).

la protagonista del relato cinematográfico y su argumento: “la tragedia del hombre de la ciudad moderna; del hombre-máquina, del hombre que no es sino una parte integrante, indispensable, eso sí, pero fácilmente sustituible, del gran sistema de ruedas de palancas, de flejes de acero.”; se refiere a su “gran elevación moral” y su “profunda humanidad y ternura”, subrayando cómo se mezclan lo fantástico y lo real, y la perfecta fusión de arte y técnica: “Es un triunfo de la Cinematografía como Arte”⁶. Torrente, en estas líneas, ejerce como crítico portavoz de su propio juicio, pero también del efecto que la recepción de la película causa en el resto de los espectadores.

La segunda parte del artículo recopila diversas películas: *La Malcasada*, *Hurra España*, *Ruperto de Hentzau*, y *El botones de Maxim´s*, de las que cuenta su argumento, describe su escenario, interpretación... caracterizándolas en pocas líneas.

Sobre una sola película trata su siguiente colaboración en esta sección cinematográfica: *El caballero Casanova* (viernes, 30-3-1928, p. 8)⁷. Parte del personaje histórico protagonista del film, su vida y aventuras, para después escribir sobre el capítulo de sus intrigas y relaciones con Catalina la Grande y otras peripecias de Casanova. También alaba la “interpretación irreprochable” y “las magníficas escenas –desarrolladas en las Cortes de Venecia y Moscú– con una maravillosa exactitud y un sorprendente lujo de detalles”. Anuncia su proyección por la tarde en los teatros Campoamor y Jovellanos, y asegura su éxito; añade que la película procura la tranquilidad de las conciencias ya que “está siempre dentro de la más absoluta moralidad y del más irreprochable buen gusto”. Y firma B.T.G. El artículo incluye, además, una foto de una escena del film.

Los siguientes textos pertenecen ya a la sección teatral. Ahora Torrente realiza una tarea crítica de las distintas funciones teatrales. Y, en primer lugar, en la sección “De teatros”, tenemos “Irene López Heredia” (sábado, 3-3-1928, p. 8), con la firma T.B. Es una nota informativa que anuncia la próxima llegada al teatro Campoamor de la compañía de alta comedia de Irene López Heredia. Torrente destaca el “elenco escogido: todos, actrices y actores, figuras de prestigio de nuestra escena” y sus

⁶ Tiempo después profundizará en este análisis aportando nuevas reflexiones sobre el film: “Yo estuve en el estreno de *Metrópolis*, en un teatro donde la gente rebasaba y doblaba el aforo normal. Quizá nunca en mi vida haya vuelto a participar como miembro anónimo en una colectividad tan anhelante, tan esperanzada, tan sensible. (...). Si bien se mira, *Metrópolis* era un filme reaccionario, ingenuamente maniqueísta, recargado de trascendencia inútil y bastante pesado. Sus audacias cinematográficas, los alardes de escenografía, de interpretación, los movimientos de masas y otros primores, no compensaban la falta de agilidad narrativa (*Dafne y ensueños*, pp. 307-08).

⁷ La referencia y la reproducción de este artículo se puede encontrar en el libro de Aurora Vázquez Aneiros (*Torrente Ballester y el cine. Un paseo entre luces y sombras*. Ferrol: Embora, 2002: 28-29 y 41).

triumfos recientes. También comenta el repertorio de las obras a representar: *Cándida*, de B. Shaw, *El admirable Crichton*, *La máscara y el rostro*, de Luis Chiarelli, *El caballero Varona*, de Jacinto Grau –“el más nuevo de nuestros dramaturgos”–, *Un marido ideal*, *El corazón manda*, *Rosas de otoño*, etc. Su pronóstico anuncia una temporada teatral brillante.

“De teatros: el debut de esta tarde” (miércoles, 7-3-1928, p. 8) es un breve texto explicativo en que se notifica el retraso del debut ovetense de la compañía teatral de López Heredia, si bien anuncia el estreno para esa misma tarde de *Un marido ideal*, de O. Wilde. Y ya en estos momentos el joven Torrente, que después de tantos artículos escribirá sobre la necesidad de la regeneración teatral, aprovecha para recordar el importante cometido de esta compañía en esta dirección: “La compañía de Irene López Heredia se propone realizar gradualmente la tarea de reeducar a nuestro gran público –estragado por el astracán y la “comedia de té y amena conversación”– y cooperar así a la difícil obra de renacimiento teatral”. Torrente requiere para ello la colaboración del público, que debe ser consciente de la importancia y esfuerzo de la compañía, terminando con una insistente petición: “Por ser estos propósitos de elevada estirpe espiritual (...) rogamos al público, (...), le preste también algo de su apoyo para de esta manera intervenir un poco –es de justicia– en ese renacimiento que los más optimistas creemos muy próximo en España”. El texto va acompañado de una foto de la López Heredia interpretando uno de sus personajes en *El admirable Crichton*⁸.

Y el último texto en este periódico es la crítica, propiamente dicha, de la primera de las representaciones de la compañía anunciada: “En el Campoamor. Estreno de *Un marido ideal*” (jueves, 8-3-1928, p. 8). Inicialmente sitúa la pieza dentro de la obra del autor, Oscar Wilde, la califica como comedia “de sociedad”, destaca el interés de sus personajes y formula la “moralaja”. Después, tenemos los elogios para la interpretación de los actores, que encabeza la López Heredia. Finaliza reflejando la acogida favorable del público⁹.

⁸La lista de estas críticas es la siguiente: “Actualidades. Lo que pronto veremos” (domingo, 25 de diciembre de 1927, p. 8), “De teatros: Irene López Heredia” (sábado, 3 de marzo de 1928, p. 8), “De teatros: el debut de esta tarde” (miércoles, 7 de marzo de 1928, p. 8), “En el Campoamor. Estreno de *Un marido ideal*” (jueves, 8 de marzo de 1928, p. 8), “El caballero Casanova” (viernes, 30 de marzo de 1928, p. 8). De estos textos sólo se ha encontrado referencia del último, recogido por Aurora Vázquez Aneiros en su libro *Torrente Ballester y el cine. Un paseo entre luces y sombras*, Ferrol: Embora, 2002, p. 141. Puede consultarse el estudio de estos textos en Ana M^a Gómez-Elegido Centeno (2009): “El novel escritor Gonzalo Torrente Ballester y su primera aventura crítica en prensa”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*.

⁹El recuerdo de esta representación volverá otra vez a las líneas de Torrente en otro de los episodios recogidos en su obra posterior, cuando decide hablar de su autor, Oscar Wilde (*Dafne y ensueños*, p. 330).

La continuación del discurso crítico y otros artículos sobre lo literario en *La Tierra* Torrente, tras trasladarse a Madrid, para continuar con sus estudios de Filosofía y Letras, retoma su aventura periodística en el diario madrileño anarquista *La Tierra*, en cuya redacción ingresa en 1930, con veinte años. Su trabajo en esta publicación, lo mismo que en el ovetense *El Carbayón*, no le fue pagado, y sólo duró tres meses –de diciembre de 1930 a febrero de 1931–. Su contribución es fundamentalmente crítica.

En su primer escrito, “La farándula y el cine. Vanguardia clásica. Margarita Xirgu representará esta noche en El Español, dos autos sacramentales” (viernes, 19-12-1930, p. 8), nos anticipa las obras que pronto se verán y a cuyo ensayo general es invitado por la compañía. Comienza realizando sendos resúmenes de estos autos sacramentales: *El Gran Teatro del Mundo* y el *Auto de las Donas que envió Adán a Nuestra Señora*. Su intención es poner al lector, futuro espectador, en antecedentes de las obras, de la naturaleza de este tipo de teatro para después aplicarse a la caracterización particular de las piezas.

Así describe el primero: “*El gran teatro del mundo* es un Auto típico. Intelectual, lleno de argumentación escolástica, silogismo hecho verso, gótico. No deja una rendija por donde pueda penetrar la ternura, la sentimentalidad. Enjuto y fuerte”. Después detalla su argumento, temas y motivos, forma y composición. Y termina identificando la obra como hija de su época: “es un documento por el que se puede comprender el alma barroca y sutil de la época de Felipe IV”. Después le toca el turno al segundo auto del que señala su contraste con el primero: “¡Qué distinto el Auto de las Donas! Ni teología, ni intelectualismo, ni afán de universalidad”. Y asimismo revela el argumento y celebra la innovación y la modernidad del montaje: “Tremenda aventurera, en una atmósfera artística, llena de majadería, de cotidianismo y vulgaridad. Margarita Xirgu merece por sus afanes de renovación en el teatro actual, no sólo admiración. También comprensiones y gratitud”. El escrito se publica junto a una gran foto de la Xirgu durante la representación.

Dedica su artículo en el número siguiente a la crítica de las representaciones el día ya de su estreno: “Los estrenos en el teatro Español” (lunes, 22-12-1930, p. 8). Reitera la modernidad del montaje y reivindica la puesta en escena de obras de este tipo, denunciando la política teatral española de relegar a un segundo plano la producción nacional –tan valorada y representada, sin embargo, fuera de nuestras fronteras–: “Son famosas las representaciones de Calderón, dadas en Alemania. Nuestra Prensa ha divulgado fotografías que muestran el cariño e interés con que en otras latitudes ven nuestras cosas”. Insiste en la conveniencia de este teatro: “aventuras como ésta, que dignifiquen un poco nuestros escenarios, y les limpien de todo el mugre



Colaboración de Gonzalo Torrente Ballester en el periódico *La tierra*, 19 diciembre 1930, p. 8. BNE, Hemeroteca Digital.

y peluche que aún les queda”. Y elogia la interpretación de la Xirgu y la originalidad del decorado. Compara y describe el actual teatro con el del pasado y analiza la situación de la escena española demostrando Torrente ya su gran interés por la dramaturgia nacional.

Continúa su crítica teatral con una columna titulada “*La zapatera prodigiosa* de García Lorca, en el Teatro Español” (jueves, 25-12-1930, p. 2), donde comenta esta pieza junto a *El príncipe, la princesa y su destino, diálogo de la China medieval*, ambas representadas por la compañía de la Xirgu. Respecto a *La zapatera prodigiosa* Torrente menciona el interés despertado por esta nueva pieza de Lorca, resume el argumento, describe la técnica –“El tema está realizado con medios de sainete -color, atmósfera, gracia-. Es auténticamente cómico”– y reprocha la “excesiva longitud de la farsa”. Después, la opinión favorable a los intérpretes y termina con unas líneas para *El príncipe, la princesa y su destino*, calificada de diálogo “ingenuo y tierno”, destacando que “gustó mucho”.

“1930 literario. Resumen del año” (jueves, 1-1-1931, p. 2) es un repaso del estado de la producción literaria del año concluido. Se hace un diagnóstico primero, de carácter general, para luego ir revisando por géneros lo publicado. Destaca la predominancia del género biográfico por influjo francés, la inexistencia de novela nueva y el papel de las traducciones. Asimismo, Torrente se preocupa por la escasez de poesía nacional de calidad y cita nombres y obras dando su particular juicio sobre ello:

Nuestros mejores poetas, duermen, en tanto que la obra abrumadora y vacía de los líricos menores se prepara a ocupar la atención crítica. No han publicado libro alguno Juan Ramón Jiménez, Machado, entre los viejos; ni Lorca, Guillén, entre los nuevos. Mauricio Bacarisse dio a la stampa un libro de poemas actuales: “Mitos”. D. Miguel de Unamuno publicó en revistas literarias, algunos –muy pocos– de los romances que componen su “Romancero del destierro”, cuya edición española se espera.

En cuanto al género ensayístico se afirma su buena salud, con la publicación de *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset, y respecto a la novela cita la de Fernández Flórez: *Los que no fuimos a la guerra*. El teatro se trata a través de los libros editados: obras de Manuel Azaña –*La Corona*–, Rafael Dieste –*Viaje y fin de Don Frontán*– y Jacinto Grau –*El burlador que no se burla*–. Da cuenta de las novelas extranjeras traducidas al español y de las publicadas por nuestros grandes escritores: Valle-Inclán, Gómez de la Serna, Azorín, y se lamenta del silencio de Unamuno y Pérez de Ayala.

Después tenemos las obras de eruditos como Menéndez Pidal o Marañón. Termina quejándose de la dificultad de hacer un inventario de este tipo sin olvidar algunas obras. Sus últimas líneas son para recordar la muerte de Gabriel Miró: “Pérdida irreparable para las letras españolas”.

En “Los teatros. Benavente en el Alkázar (*sic*). Lectura, por su autor, del drama “De muy buena familia” (sábado, 3-1-1931, p. 2), sobre la lectura hecha por Benavente de una de sus obras a beneficio de la compra de juguetes para los niños pobres. Aquí, el joven Torrente, hace una disertación sobre el principio de autoridad y el concepto de familia, a raíz del argumento de la obra, y se convierte, de nuevo, en portavoz de su generación en defensa de sus ideas. Como crítico disiente con el tratamiento de temas morales en el teatro y denuncia el cuestionable planteamiento sobre uno de los personajes de la obra, en cuanto produjo “escándalo” en el público. Y de esta manera termina: “El señor Benavente posee entre la masa una bien ganada popularidad y no creemos necesarios estos sucesos para conservarla”.

“De crítica. Escollos al N.W.” (miércoles, 7-1-1931, p. 8) es un artículo donde Torrente reflexiona sobre la originalidad de la obra literaria y el peso decisivo en ella de la intervención de los factores individuales y personales. Parte de la figura de D. Ramón del Valle-Inclán –autor sobre el que Torrente escribirá numerosos artículos– como el caso del primer escritor que dejó patente en su literatura los elementos gallegos: “ritmo, color, melancolía, niebla. Y esa alegría, íntima y sin bullanga, que se respira cerca de Compostela. Y vida interior, frente al dicharacho gracioso y superficial, del *meridies*”. Torrente se queja del abuso, por parte de la crítica, de proponer a Valle como la fuente de inspiración de todos los escritores jóvenes gallegos del momento, sin considerar los factores personales que hacen la obra única:

Rogamos a los críticos, si quieren hacer labor eficaz frente a la nueva literatura gallega, aprendan a distinguir los elementos que la componen. (...) Sea en este aspecto de la aportación personal, y no en lo que es común a una generación, lo que sirva para encasillar históricamente a los nuevos literatos galaicos. Y se verá como don Ramón del Valle Inclán, no es padre Todo lo más, pariente o paisano.

Una crítica muy negativa es la del escrito “No gustó “*Adán, o el drama comienza mañana*” del Sr. Sassone” (sábado, 10-1-1931, p. 3) en la sección “Los teatros”, donde firma con las iniciales T.B. Y en la misma sección tenemos “En El Español. Estreno de “Fuente escondida”, de Marquina” (martes, 20-1-1931, p. 8), donde sigue la estructura

de análisis crítico de sus textos anteriores: historia, carácter de los personajes, conflicto dramático, estilo... Torrente vuelve a pronunciarse aquí sobre un defecto que reprocha a casi todo el teatro español contemporáneo: “Es esa costumbre de que los personajes subalternos adelanten al espectador la definición de los protagonistas. Basta, para el conocimiento de éstos, verlos actuar”. El crítico justifica su ataque en cuanto esto supone eliminar las expectativas sorpresivas del espectador: “Pero, puesto que puede saberse cómo es un personaje con sólo oírlo hablar, no es necesario que nos lo digan antes. Es restar al espectador una sorpresa agradable”. A pesar de esto, acaba con un balance favorable.

En cuanto a la temática cinematográfica, el primero de los textos en *La Tierra* es “El reinado del cine. Sobre los talkies. Presente y futuro del cine hablado” (sábado, 27-12-1930, p. 8), donde trata sobre la relación entre cine y literatura, y se pronuncia sobre las primeras manifestaciones del cine sonoro. Habla de la inexistencia de una gran película de cine sonoro, se interroga sobre las causas y busca las posibles razones; señala el carácter híbrido de estas producciones a medio camino entre teatro y cine: “Son –reconocerlo es justicia- muestra de un arte híbrido; que quiere ser teatro y cine a la vez, y no es una cosa ni otra, sin que por esto se haya emancipado como arte independiente.”

Después saca a relucir el papel de la literatura como fuente del cine, aunque admite que lo cinematográfico se nutre “de la peor literatura”, lamentándose de ello. El primer pronóstico de Torrente en este escrito de 1930, de acuerdo con las circunstancias aducidas, supone la muerte del cine hablado –“el cine hablado marcha a la muerte”–, si bien al final del texto remonta su fatal diagnóstico mostrando esperanza en la nueva generación de cineastas: “Tal es su presente. Su futuro depende de la aparición de la obra, únicamente fotogénica, independiente de otras artes, normal. Esperemos en ella. Hay cineastas jóvenes e independientes, que la intentan. Llegará”. Y concluye con el propósito de ayudar al cine a través de la crítica positiva: “Hasta entonces, nuestra mejor acción en pro del cinematógrafo, será señalar sus defectos. Quien bien te quiere –dicen– te hará llorar.”

Y finaliza su crítica cinematográfica en *La Tierra* con “El mundo del celuloide”: “Los estrenos de ayer” (miércoles, 4-2-1931, p. 8), firmada G.T.¹⁰, donde simplemente

¹⁰ En este periódico tenemos también otros textos en los que firma como F. Freire de Cal, primero de sus seudónimos, junto a otros que utilizará más adelante como el de Freire y el de Horacio Pimentel. Los artículos que figuran en *La Tierra* firmados por Freire de Cal son: “El reinado del cine. Sobre los talkies. Presente y futuro del cine hablado” (sábado, 27-12-1930, p. 8), “1930 literario. Resumen del año (jueves, 1-1-1931, p. 2), “Los teatros. Benavente en el Alkazar. Lectura, por su autor, del drama “De muy buena familia”” (sábado, 3-1-1931, p. 2), “De crítica. Escollos al N.W.” (miércoles, 7-1-1931, p. 8).

hace la ficha técnica del film proyectado en el Palacio de la Prensa: *Paraísos peligrosos*. El broche del escrito es el elogio a la interpretación que califica como “excelente”.

La tarea de Torrente, como crítico neófito en *El Carbayón* y *La Tierra*, completa esta etapa de su oficio de escritor en el mundo del periodismo. Con estos textos da sus primeros pasos de ejercicio crítico, luego culminado en su trabajo ya como crítico profesional de teatro –años 1950 y 1960 en Radio Nacional de España y en el periódico madrileña *Arriba*–. En cuanto a su relación con el cine, Torrente acude a los estrenos y se interesa por el séptimo arte, con escritos puntuales, sin pretender alcanzar el nivel del conocimiento y profundidad del crítico filmico profesional, es más bien el aventajado aficionado espectador de la gran pantalla que cuenta su experiencia al lector, futuro espectador como él, desde las páginas periodísticas.

Tras considerar el conjunto de su producción crítica primera se puede concluir que cumple con los requisitos de este tipo de discurso en su análisis de los elementos fundamentales constitutivos del arte y el descubrimiento ante el público del sentido profundo y valor de la obra. Torrente asume la doble vertiente de informar sobre la salud de la cultura española –sobre todo del teatro nacional– y la de enjuiciar, faceta valorativa propia de la concepción crítica en sí misma. Sus artículos irán desde aquellos que son meras notas informativas –ficha técnica de la película o de la obra teatral– hasta aquellos en que se añade a lo meramente informativo un análisis de mayor calado y trascendencia –aspectos textuales y espectaculares, significación,...–, dando lugar a la reflexión artística y humanística sobre las obras.

Queda aquí el registro de estos escritos en *El Carbayón* y *La Tierra*, que, si bien responden a un breve período temporal, y no son muy numerosos, revisten un interés importante en cuanto son la primigenia contribución, punto de partida y comienzo, de la vocación, la afición, la dedicación y la práctica de su original colaboración en prensa, de su quehacer profesional futuro. Porque en estas páginas se muestran inquietudes, ideas, sentimientos, opiniones, esperanzas y maneras literarias presentes en el nacimiento del joven escritor, un Gonzalo Torrente Ballester aprendiz en los periódicos.



José González Collado y Gonzalo Torrente Ballester, en una de las sesiones de trabajo para pintar el retrato del novelista, 1947. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

Hacia una poética del teatro de Gonzalo Torrente Ballester. De la experimentación a la desmitificación

Jesús G. Maestro
Universidad de Vigo

I. Introducción al teatro de Torrente Ballester

Las obras de teatro que Torrente Ballester publica en 1982 en la editorial Destino habían sido compuestas, y sólo en cierto modo difundidas, entre los años 1938 y 1950¹, y según sus propias palabras “testimonian de mi paso por el teatro de aquel tiempo: breve, leve y apenas contaminado paso, pues ni mis comedias hallaron ocasión de estreno, ni los escenarios de entonces parecen haberlas necesitado, ni haberlas conocido, de alguna manera el público” (Torrente, 1982: I, 9).

La escritura y composición teatrales representan cronológicamente la primera incursión relevante de Torrente en el ámbito de la creación literaria, hasta el punto de que el propio autor consideró, a lo largo de toda su vida, que tales piezas teatrales constituían el testimonio más expresivo de lo que él mismo denominó “mi primera vocación, la de mis años más jóvenes, la más entusiasmada y esperanzada, probablemente, de las mías; la que se desvaneció en pocos años sin que el ejercicio posterior de la crítica teatral –desde 1950 hasta 1962, ni más ni menos, en la brecha– le ofreciera suficiente compensación” (Torrente, 1982: I, 9).

Ante algunas de las declaraciones de Torrente sobre su propia obra teatral resulta inevitable el recuerdo de un dramaturgo como Cervantes, así como la lectura del “Prólogo al lector” (1615) con el que el escritor alcalaíno daba a la imprenta sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, insistiendo ante el público en la frustración que supuso para él su fracaso como dramaturgo, sólo compensado en

¹ Nos referimos a sus comedias, señaladas en la bibliografía final, *El viaje del joven Tobías*, *El casamiento engañoso*, *Lope de Aguirre*, *República Barataria*, *El retorno de Ulises y Atardecer en Longwood*.

cierto modo por su éxito como novelista: “No hallé –dice Cervantes a propósito de sus comedias– autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada; y, si va a decir verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo”².

No resultará exagerado afirmar que en las palabras de Torrente se advierte un tono semejante al del discurso cervantino, especialmente cuando insiste, respecto a su papel como dramaturgo, que “al frustrarse, me hubiera confinado en las aceitosas provincias del resentimiento, si el ejercicio posterior de la narrativa, aunque no excesivamente afortunado, sí lo suficientemente gratificante, no me hubiera mantenido libre y limpio de la pringue moral que los fracasos traen consigo” (Torrente, 1982: I, 9). Y acaso como el propio Cervantes, el escéptico y bienhumorado Torrente podría haber concluido su prólogo rubricando las palabras del autor del *Quijote*: “Torné a pasar los ojos por mis comedias [...], y vi no ser tan malas [...] que no mereciesen salir de las tinieblas [...]. Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece [...]. Querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío [...], que no tienen necedades patentes y descubiertas [...]. Y con esto, Dios te dé salud y a mí paciencia”.

El teatro de Torrente Ballester no fue un teatro fracasado por su buena o mala calidad, que en sí misma nunca llegó a discutirse seriamente, sino por el silencio del público; más concretamente, por una falta de relación explícita con un público capaz. Como dramaturgo, Torrente se ve privado de la experiencia capital de todo autor dramático. Nos referimos a la posibilidad del estreno de sus comedias y a su experiencia directa con el público espectador, pues sólo mediante la representación social es posible la consumación y verificación del arte teatral como literatura y como espectáculo. Es, pues, el suyo, un teatro no representado, y como tal ha llegado hasta nosotros, a lo largo de varias décadas. He aquí la voz de Torrente, cuyo tono resulta tan paralelo, una vez más, al de Cervantes:

Yo hubiera sido un buen dramaturgo (lo que escribí para el teatro y no se representó jamás no pasa de primeros ensayos, de tanteos y de esbozos).

² Cfr. M. de Cervantes, “Prólogo al lector”, *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* [1615], en A. Rey Hazas y F. Sevilla Arrollo (1996), edición, introducción y notas a las *Obras completas* de Miguel de Cervantes, Madrid, Alianza, vol. 13, pp. 13-14.

Hubiera llevado a la escena algo de fantasía, de imaginación, me hubiera apartado de la sociología, de la moral y, a ser posible, de esa comicidad chabacana que es el mayor de sus riesgos. No hubo suerte, o, mejor, no me sentí capaz de librar la batalla contra los hábitos y las dificultades que todos los que en el teatro triunfaron han padecido y conocen. Como dramaturgo, pues, soy un fracasado. Sin rencor, eso sí (Torrente, *Curriculum...*, 1981/1986: 26).

Pese a su falta de relación con determinados autores, empresarios y público representativos de los años en que Torrente compone sus obras dramáticas, hay en la dramaturgia de este autor una seguridad confirmada en el ejercicio teatral, así como una confianza y una certeza en el conocimiento de hechos teatrales fundamentales y concretos. El propio Torrente no regateaba palabras en 1982 para expresar este punto de vista, que la lectura –imaginamos que también la representación– de su teatro puede confirmar: “La lectura de las piezas que hoy reedito muestran, a poco enterado que esté el lector, un conocimiento bastante amplio del arte teatral en sus concepciones más universales, y una entera ignorancia de lo que ese arte fue, y acaso es, en España: el cual, aquí por estos pagos, adquirió unos caracteres tales que resulta inapropiado hablar de *arte* cuando la palabra justa fue la de *carpintería*” (Torrente, 1982: I, 10).

Personalmente considero que el teatro de Torrente Ballester merece una atención diferente de la que se le ha prestado hasta ahora, que ha sido, en líneas generales, una atención completamente tópica y superficial, subordinada con frecuencia a la idea, asumida incluso por el propio Torrente, sin duda por el peso de las circunstancias que le tocó vivir, de que su teatro carecía de todo interés para el público, y sólo desde un punto de vista circunstancial o muy particular sus comedias podrían merecer una lectura, más en ningún caso una representación. Esta idea, tópicamente transmitida, permanece vigente en el momento de escribir estas líneas. Desde nuestro punto de vista, el teatro de Torrente no evolucionó estéticamente debido a unas consecuencias adversas en sus condiciones de recepción. A diferencia de otros géneros literarios, el teatro no se desarrolla sin la experiencia de la representación recurrente ante un público espectador, lo que confirma una vez más su doble naturaleza como discurso literario y como discurso espectacular. Considero, pues, que como el de Miguel de Cervantes, o el de Georg Büchner, por citar dos ejemplos indiscutibles, el teatro de Torrente es un teatro en ciernes, es decir, por seguir a Canavaggio acerca del autor del *Quijote*, “un théâtre à naître”, cuyas cualidades literarias, acaso más que espectaculares, merecen un estudio mucho más amplio y detenido del que podemos ofrecer aquí.



Currículum, en cierto modo, de Gonzalo Torrente Ballester, revista *Triunfo*, Año XXXV, 6ª época, Número 8, Madrid, junio 1981, págs. 40-47.

El teatro de Torrente Ballester se caracteriza inicialmente por una serie de aspectos –a ellos nos referimos a continuación–, que con frecuencia conviene retener como ideas principales que adquieren un posible tratamiento en su obra literaria posterior. Hay que señalar, sin duda, una serie de circunstancias que han condicionado profundamente las limitaciones sufridas por el autor en los años de su creación dramática. En primer lugar, no llega a alcanzar en ningún momento una relación explícita con el público de su tiempo, ni tampoco con empresarios del teatro, y aún menos recibe influencias de otros autores dramáticos contemporáneos. En segundo lugar, es un teatro que sólo se recita entre amigos, o se edita circunstancialmente, pero no se representa en ningún momento ante el gran público. Se inicia aquí una tendencia muy característica de su trayectoria literaria, como ha sido el desarrollo de una creación estética al margen de cualquier moda cultural o tendencia literaria oficial u oficiosa. En tercer lugar, conviene insistir en que la composición dramática representó para Torrente el primer paso relevante en el ámbito de la creación literaria, y constituyó en cierto modo un modelo o referente desde el que se ha llevado a cabo formalmente la conversión literaria de algunas de sus obras más representativas. En cuarto lugar, aunque se admite que Torrente no llega a convertirse en un dramaturgo

“maduro”, conviene hacer algunas advertencias en este terreno, pues no todo su teatro es resultado de una tópica inmadurez más o menos temprana y juvenil. No hay que olvidar que el ejercicio teatral de Torrente se limitó a una etapa de juventud, es cierto, pero se trata de una etapa que, con todo, no fue tan breve como pudiera parecer a simple vista, pues estamos hablando, por un lado, de un período comprendido –por lo menos– entre los años 1938 y 1950, y por otro lado, de un género literario y espectacular que nunca fue olvidado conceptualmente en la creación narrativa de nuestro autor, y aún menos en el ejercicio paralelo de su labor como crítico y ensayista. Torrente no olvidó jamás, a lo largo de su dilatada trayectoria como novelista, su inquietud temprana por la dramaturgia y la concepción dramática de la acción (*fábula*), del sujeto (*personaje*) y del espacio (*cronotopo*): “Yo, que fui en tiempos dramaturgo –escribe a la altura de 1981–, sé en qué consiste esa operación admirable de coger un pedazo de vida y transformarla en acción” (Torrente, *Currículum...*, 1981/1986: 24).

En quinto y último lugar, me parece muy conveniente insistir en la ampliación de la idea anteriormente apuntada, esto es, el teatro de Torrente es un teatro embrionario cuya poética dramática se encuentra determinada por una serie de concepciones que, desde el punto de vista de una creación literaria, no ha logrado alcanzar su definitivo y que sólo puede explicarse como una *poética experimental*. Consideramos, pues, que debe interpretarse como un teatro en proceso de formación, hacia fórmulas literarias que acaban por proyectarse en el formato de la narrativa, y en el que se encuentran germinalmente muchos aspectos de su poética literaria posterior. Hablaremos, en consecuencia, de un *teatro en ciernes*, basado en una *poética experimental*. Y llegados a este punto es necesario plantearse al menos dos interrogantes, a los que trataremos de dar respuesta en la medida de lo posible: uno, ¿en qué consiste formalmente la experimentalidad del teatro torrentino?, y dos, ¿qué fondo referencial pretende expresar Torrente con el uso teatral de tales formas experimentales? A la primera cuestión trataremos de responder desde la metodología de una poética de las formas; a la segunda, desde las posibilidades de una poética de la ficción.

Formalmente hablando el teatro de Torrente es un teatro experimental cuyas contribuciones más relevantes se limitan esencialmente a dos: 1) la construcción en el teatro de la figura del *narrador*, así como su aplicación al formato de la comedia o drama, en formulaciones afines a las del teatro épico brechtiano, entonces completamente desconocido en España (poligénesis); y 2) una nueva concepción del personaje nihilista, cuya tradición en la literatura dramática y narrativa de Occidente está presente desde algunos de los textos canónicos medievales (intertextualidad), y

que en la dramaturgia de Torrente adquiere una nueva versión estética, desde la que se pretende mostrar la expresión de prototipos humanos muy actuales, dominados por la perversión y la demagogia.

En el fondo del teatro de Torrente domina a su vez un recurso de grandes posibilidades literarias: la *desmitificación*, proyectada con frecuencia sobre cualidades y virtudes atribuidas a prototipos humanos que en realidad sólo son perversos demagogos o diabólicos farsantes. Dos son, como veremos, los personajes prototípicos más recurrentes en su teatro: el líder de masas sociales, y el adalid de credos y comunidades religiosas. A ambos mueven intereses materiales muy particulares, pues ambos se sirven del grupo social y de la ideología, como creencia popular, para obtener beneficios exclusivamente individuales y particulares. La sociedad y sus miembros constituyen la principal materia prima de la que estos personajes obtienen sus mejores beneficios personales; basta fingir la defensa de los intereses de la colectividad, para beneficiarse de la prerrogativa que proporciona este papel de redentor social, y subsistir de este modo de forma tan plácida como cínica, gracias al trabajo y sufrimiento de las masas, sin los cuales no sería posible, naturalmente, ningún mensaje demagógico de beneficencia y salvación sociales. Se trata, en suma, de una desmitificación de la religión y de la política, en todos sus niveles y ámbitos de actividad, desmitificación que se lleva a cabo formalmente a través de ámbitos instrumentales muy diversos, como la historia, la sociología y la antropología, la misma mitología clásica, el simbolismo y la poética de lo imaginario, así como también desde las posibilidades que ofrece el psicoanálisis, el teatro del absurdo y la literatura de evasión.

II. De la dramaturgia experimental a la poética de la desmitificación

Como acabamos de indicar, consideramos que el de Torrente es un *teatro en ciernes* que, apoyándose en los procedimientos formales de una *dramaturgia experimental*, evoluciona hacia formulaciones estéticas originales que se objetivan en una *poética de la desmitificación*.

Desde este punto de vista, las propiedades formales más relevantes de su experimentalismo teatral se manifiestan, por un lado, en el uso de procedimientos propios del teatro épico, afines en cierto modo a la estética de B. Brecht, del que Torrente no había recibido entonces ningún tipo de influencia, por lo que podríamos hablar de *poligénesis*, como manifestación simultánea de dos o más fenómenos literarios que surgen sin que previamente se produzca entre ellos ningún tipo de relación; y por otro lado, de la (re)creación dramática de un prototipo de personaje muy característico de la literatura occidental, como es el *personaje nihilista*, personaje

de naturaleza perversa y diabólica, cuyo desarrollo actancial supone la negación de todo orden moral trascendente, y que encuentra en la dramaturgia de Shakespeare uno de sus momentos literarios más expresivos; el teatro de Torrente recupera precisamente esta figura en el contexto de determinadas formas de conducta genuinas en la vida social del siglo XX.

Casi todas las obras del teatro de Torrente van precedidas de una especie de discurso introductorio, o paratexto que hace las veces de prólogo, en el que o bien se narra o refiere el contenido de la obra, o bien se introduce a los diferentes personajes y se detalla su papel funcional en la fábula. Así, por ejemplo, *El viaje del joven Tobías* se inicia con una loa que, compuesta por Luis Felipe Vivanco y Luis Rosales, viene a exponer sugerentemente lo que ha de ser el argumento de la obra. Del mismo modo, las secuencias iniciales de *El casamiento engañoso* son introducidas por un personaje simbólico llamado el *Argumentador*, que se sitúa pragmáticamente entre el público espectador y los restantes personajes del “auto sacramental”, alcanzando un distanciamiento no sólo verbal, sino también espacial y funcional. Lo mismo podemos decir de *República Barataria*, donde tres voces invisibles, con telón abierto, y fuertemente materializadas a través de una acústica muy artificial, ponen al espectador en antecedentes de las condiciones sociales en que se va a desarrollar la fábula del drama. En *El retorno de Ulises*, Torrente dispone la obra en dos actos, precedidos de un largo “Prólogo” en el que dialogan previamente los personajes principales.

No obstante, es quizá *Lope de Aguirre* el drama torrentino que ofrece con mayor intensidad rasgos propios de un teatro épico, no sólo porque muchas de sus escenas recuerdan en su desarrollo a las de *Madre Coraje* –“que el público reciba la sensación efectiva de que se trata de una tropa en marcha”–, sino porque Torrente recupera la clásica figura del *faraute*, en boca del cual, y a telón corrido, pone la exposición de lo que ha de ser la obra, así como también un auténtico fragmento discursivo de poética dramática, sobre las relaciones entre la Historia como fuente de conocimiento y el teatro como arte de creación, que sin duda habría interesado enormemente al joven Georg Büchner, para quien el teatro era, en muchos aspectos, la superación de la vivencia histórica.

De este modo, Torrente confiere entidad plenamente teatral a los personajes que desempeñan en cada obra el papel de “Prólogo”: *Loa*, *Argumentador*, *Faraute*, *Altavoz primero*, *segundo*, etc... Se observa en el discurso de estos personajes una reflexión metateatral, en que la propia obra se interroga y reflexiona sobre sí misma, sobre la naturaleza, experimentación y experiencia del espectáculo teatral. Paralelamente, el “Prólogo” funciona como una especie de instrumento didáctico, de autorreferencia de



Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas.
Madrid, Ediciones Escorial, 1941. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

la obra frente al auditorio, y de intersección del público en los procesos de recepción dramática. En el caso de *Lope de Aguirre*, la figura del *faraute* avala con su secular presencia las innovaciones dramáticas de naturaleza experimental. Mediante este procedimiento el dramaturgo pretende introducir al espectador en la obra, haciéndole participar en la ilusión dramática. El discurso del *faraute* ha de interpretarse en el seno de la tradición del personaje como prologuista, tradición que comienza con la obra de Torres Naharro y la figura del “pastorcillo”, y cuyos referentes más inmediatos en la literatura dramática moderna pueden encontrarse en el “Prólogo” del Pastor Bobo de *El público* de F. García Lorca.

Entre las características de estas formas experimentales del teatro de Torrente puede hablarse de vanguardismo, de polifonía y de un nuevo concepto de comunicación teatral. Obras como *Lope de Aguirre* o *República Barataria* suponen en algún momento una subversión de los preceptos y las convenciones clásicas del teatro; los intentos de renovación y experimentación van incluso más allá de las pretensiones innovadoras de otras tendencias vanguardistas, pues introducen perspectivas hasta entonces silenciadas por las convenciones dramáticas tradicionales. Aunque el término *polifonía*, que Bajtín aplica a una determinada concepción de novela moderna, no fue aplicado por el autor eslavo al teatro, al considerar que el diálogo dramático no introducía rupturas o multiplicidad de planos en el mundo representado, al menos en el teatro antiguo y clásico, sí podemos considerarlo aquí a propósito del teatro de Torrente. Nuestro autor, acaso no con mayor expresividad que la manifestada en otras obras de la vanguardia precedente, rompe la unidad monolítica del drama tradicional,

especialmente al comienzo de las jornadas II y III de *Lope de Aguirre*, en que diferentes tipos humanos asumen simultáneamente la palabra para enjuiciar la figura del héroe protagonista: una Mujer, un Caballero, un Soldado, un Agricultor, un Fraile, uno Cualquiera, el Primero, el Segundo, etc... Se impone de este modo un nuevo concepto de comunicación teatral, en obras que implican al espectador en un proceso de reacción y desenmascaramiento social y dramático, es decir, ético y estético. Quizá sin pretender en absoluto una desconstrucción de los medios de expresión, Torrente trata de cuestionar los dogmas de un sistema teatral y social muy alejado de una visión auténtica y verosímil de la vida humana.

Aunque no cabe hablar en modo alguno de una influencia directa de B. Brecht en el teatro de Torrente, es igualmente indudable que el modo dramático que determina la expresión de la acción en muchas de sus obras es el de un teatro épico. Torrente advierte que, acaso mejor que en otros de sus dramas, en *Lope de Aguirre* “se trasluce cómo los medios habituales de construir comedias no me servían, y cómo me vi obligado a casi inventar lo que después llamaron el “procedimiento épico”: el cual, por cierto, ya estaba inventado, aunque por aquí lo ignorásemos” (Torrente, 1982: I, 20).

Pese a que Gonzalo Torrente Ballester hace ocasionalmente uso en su teatro de procedimientos épicos, nunca llegó a reconocer, como sucede en Brecht, una ruptura absoluta entre el personaje y el espectador. Torrente, muy al contrario que el dramaturgo alemán, propugna siempre una empatía entre el público y la acción: “No se me oculta que a pesar de Bertolt Brecht, los lectores siguen haciendo suya la vida de los personajes y sintiendo lo que ellos sienten, por mucho que se les advierta que son sólo ficciones”. En otro lugar de esta misma obra, algunas páginas más adelante, se muestra más contundente, al afirmar: “Me siento respetuosa y absolutamente antibrechtiano, y si esto implica una mentalidad o un corazón burgueses, me trae bastante sin cuidado” (Torrente, *Dafne y ensueños*, 1982/1998: 217 y 298).

Otro de los aspectos más relevantes de la dramaturgia de Torrente Ballester es el que se refiere a la creación y recreación del *personaje nihilista*, figura literaria con la que nuestro autor ha contribuido al desarrollo literario e intertextual de uno de los prototipos más recurrentes y decisivos de la historia literaria de Occidente. El personaje nihilista es ante todo el personaje que *niega*, desde su propia moral, toda moral ajena; es el personaje desarraigado y marginal que para triunfar rechaza el orden social preexistente, el sujeto que niega todo orden moral trascendente en el que la realidad humana que le toca habitar fundamenta la esencia de sus acciones. Los personajes nihilistas de la literatura occidental alcanzan en Shakespeare un punto de inflexión determinante en su evolución hacia la Edad Contemporánea, a partir del mundo

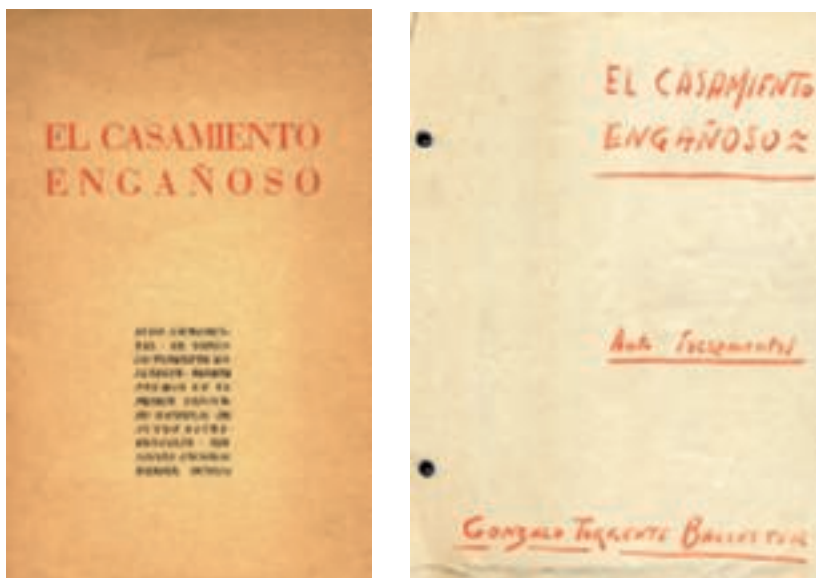


El viaje del joven Tobías. Milagro representable en siete coloquios. Burgos, Ediciones Jerarquía, 1938. BNE, T/31799 (cubierta y contracubierta).

católico, en pletórico desorden, que refiere la literatura de los *Cuentos de Canterbury*, con personajes como la comadre Bath y el bulero. La literatura cervantina no fue en absoluto ajena a este tipo de personajes maquiavélicos, y los manifiesta precisamente en el teatro, en figuras como el moro Nacor de *El gallardo español*, o el converso Salec de *La gran sultana*. La dramaturgia shakesperiana está poblada de estos personajes, desde el misántropo de *Timón de Atenas* hasta el bastardo Edmundo de *El rey Lear*. El propio Goethe contribuye a la codificación romántica de este prototipo en las palabras de presentación de Mefistófeles, así como en la construcción formal y funcional de este personaje: “Yo soy el espíritu que siempre niega, y con razón, pues todo cuanto tiene principio merece ser aniquilado, y por lo mismo, mejor fuera que nada viniese a la existencia”³.

Tres son los principales personajes nihilistas del teatro de Torrente: el Asmodeo de *El viaje del joven Tobías*, el Leviathan de *El casamiento engañoso*, y el Lope de Aguirre que protagoniza la obra homónima. Los tres personajes representan la acción del sujeto que, negando con todo cinismo los valores morales en que se apoya, y de

³ Cfr. W. Goethe (1808), *Fausto*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 144. Trad. esp. de J. Roviralta.



Izq.: *El casamiento engañoso. Auto sacramental*. Madrid, Ediciones Escorial, 1939.
 Drcha.: Primer manuscrito de *El casamiento engañoso*, 1938.
 Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

los que se sirve, desarrolla una acción que conduce a la destrucción de todo lo humano. Bajo el imperativo de que “nunca la vida puede más que la razón”⁴, Asmodeo hará lo posible por destruir el amor entre Sara y Tobías, en irónica lucha contra Azarías, reflejo de cómo dos ángeles o agentes de los dioses disputan sobre las vidas y felicidad de los seres humanos. En el mismo intertexto literario se sitúa la figura de Leviathan en *El casamiento engañoso*, cuyo fin no es otro que el de imponer al hombre un orden moral dominado absolutamente por la sumisión al poder trascendente de la técnica y la materia.

No obstante, es quizá en *Lope de Aguirre* donde el personaje protagonista alcanza mayor expresividad nihilista en el desarrollo funcional de la acción. En Lope de Aguirre el poder negativo y destructor del personaje se amalgama y contrasta sucesivamente con atributos y cualidades propios del farsante y del demagogo social. Enfrentado contra toda forma de poder que surja o se manifieste contra el suyo propio, Lope de Aguirre no duda en adoptar cualquier forma de conducta que se justifique

⁴ Las citas de las obras dramáticas de Torrente remiten a la edición de Barcelona, Destino, 1982, señalada en la bibliografía. En adelante indicaremos el título de la obra, el volumen y la página (*El viaje...*: I, 100).



Portada de *Lope de Aguirre, el peregrino*, editado por el suplemento literario de *Vértice*, Madrid, 1940.

Dibujo de Juan Esplandiú.

Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

moralmente por sí misma, desde la hipocresía social hasta la crueldad inútil. Mandar en nombre del Rey, ¿es acaso mando? Manda el Rey en nombre de Dios, como los frailes nos dicen cada día, y es autoridad que le llega de tercera mano, debilitada y sin fundamento. ¡Mandar porque te da la gana, en tu nombre y en el de Satanás, sin que nadie discuta poderes y ponga límites al albedrío, eso vale la pena! Ese mando lo tendré muy pronto. ¿No es para que me regocije de contento? (*Lope de Aguirre*, I, 236).

Es el personaje nihilista alguien que por su condición y naturaleza no puede ser ni sincero ni inocente. Con frecuencia en el teatro de Torrente adopta este personaje atributos y predicados propios del demagogo social, lo que permite establecer ciertas analogías entre la escena quinta del acto III de *Lope de Aguirre*, en que dialogan violentamente el protagonista y el fraile, y la acción principal de *República Barataria*, especial-

mente en su desarrollo a lo largo del acto III, en que se produce el enfrentamiento definitivo entre dos líderes de masas tan comunes como los prototipos que encarnan Petrowski y Liszt. No obstante, sin duda es Lope de Aguirre el personaje torrentino que mejor representa en el drama el prototipo de nihilismo y negación a que nos referimos: “Estoy levantado –confirma casi al final– contra Dios y contra él soy rebelde! ¡Lo he borrado de mi corazón, y en la noche solemne lo niego!” (I, 249).

Hemos tratado hasta el momento de describir algunos de los procedimientos formales de la dramaturgia experimental de Torrente Ballester. Vamos a ocuparnos a continuación del fondo referencial que, a través de tal experimentalismo, subyace en la expresión formal del teatro torrentino. Nos referimos al proceso de desmitificación en el que parece desembocar el conjunto de procedimientos formales utilizados por Torrente en sus piezas dramáticas.

Torrente considera que el arte es esencialmente un puro juego, en el que, sin olvidar el contenido, la forma desempeña un papel capital. He aquí su concepción fundamental del arte y de la literatura, tal como se expresa desde su obra creativa más temprana, y a lo largo de su producción ensayística, especialmente en sus páginas sobre *El "Quijote" como juego*⁵. Para Torrente la literatura no se agota en absoluto en sus valores meramente miméticos o referenciales. Sin duda esta concepción lúdica del arte guarda una estrecha relación con su valoración más temprana del fenómeno literario, y su afinidad juvenil con las vanguardias, así como con el cultivo del humor y la ironía en la expresión literaria de obras que jamás se propusieron como objetivo la salvación social del mundo.

Cronológicamente, con anterioridad a su crisis personal de 1942, Torrente se inicia en la desmitificación tomando como referente el dominio de la técnica y del materialismo científico sobre la autenticidad de la vida humana. En este contexto escribe Torrente *El casamiento engañoso* (1939), que, tal como lo conocemos hoy, es el resultado de una transformación estética y formal llevada a cabo por el propio autor pocos años después de una primera versión, hoy perdida, del drama, cuyo original estaba más próximo a la vanguardia expresionista que al artificioso "auto sacramental" en que quedó convertida.

No obstante, en lo referente a su producción dramática, los mejores logros que alcanza Torrente en la poética de la desmitificación se encuentran en tres obras principales de su dramaturgia: *Lope de Aguirre* (1941), *República Barataria* (1942) y *El retorno de Ulises* (1946). Respectivamente, en cada una de estas obras Torrente lleva a cabo la desmitificación formal y funcional de tres prototipos humanos fundamentales, dos de ellos –los dos primeros–, muy recurrentes en la vida social del hombre del siglo XX: 1) el prototipo del hombre político, líder de masas, activista social, demagogo al cabo; 2) el prototipo del hombre religioso, representante en la tierra de creencias y disciplinas metafísicas, adalid de comunidades confesionales y credos sociales; y 3) el prototipo del hombre canonizado por la mitología clásica, por las tradiciones históricas, o por las culturas antiguas o modernas, y del que determinadas tendencias o ideologías han podido servirse, en momentos más o menos decisivos, para afirmar e imponer a una sociedad un conjunto de valores y órdenes morales.

Aunque a nuestro modo de ver la poética de la desmitificación, que en la trayectoria literaria de Torrente Ballester tiene su origen en la creación dramática antes

⁵ Cfr. Madrid, Guadarrama, 1975; reed. en Barcelona, Destino, 1984.

que en la narrativa, está vinculada al año de su primera crisis personal, es decir, a la fecha de 1942, en que redacta su *República Barataria*, en el año anterior, a lo largo de la composición de *Lope de Aguirre*, Torrente muestra indiscutiblemente algunos aspectos esenciales de esta poética. *Lope de Aguirre* (1941) representa ante todo la dramatización del mito en ciernes. Muestra esta obra, entre otros aspectos, la conjunción de tres realidades fundamentales: el interés por el personaje histórico, el tratamiento épico del mito en el teatro, y la encarnación humana del tema del poder.

Lope de Aguirre prelude la desmitificación de prototipos humanos presentes de nuevo en *República Barataria*, y recurrentes con posterioridad en otras obras narrativas de nuestro autor. Torrente desmitifica ahora las supuestas cualidades y virtudes de dos figuras humanas entregadas a la actividad política y a la vida religiosa. El honor, el heroísmo, la autenticidad de las palabras humanas, la fidelidad en las relaciones comunitarias y corporativas, etc., formuladas en nombre de la convivencia social y de la redención del espíritu, son irónicamente desenmascaradas, dejando al descubierto un cinismo diabólico y una demagogia perversa por parte de los personajes que fingen encarnar tan altos ideales. A poco que se reflexione, se observará que la crítica de Torrente apunta hacia formas de conducta muy propias del siglo XX, y con frecuencia determinantes del modo esencial de ser de nuestra sociedad. Torrente no habla del pasado, sino que se refiere de forma explícita al mundo social que habitamos actualmente sus lectores.

Lope de Aguirre no es una mera burla o parodia del soldado fanfarrón, sino una crítica mucho más severa, que comprende desde los fundamentos de un orden moral y religioso hasta la desmitificación de cualesquiera honores o virtudes milicianas. Así lo confirman diferentes episodios, como el ilustrativo diálogo entre un soldado anónimo y el joven Almesto, cuya conducta final será más propia de un cobarde que de un héroe:

SOLDADO: ¿Qué de bueno hallarás entre nosotros, joven Pedro Arias, sino los siete pecados capitales? Disparados contra lo humano y lo divino, endemoniados y blasfemos, ni tenemos temor de Dios ni menos temor del Rey. Esas magníficas cualidades que nos suponías las dejamos en España al partir. Las Indias cambian a los hombres.

ALMESTO: Procuraré no cambiar.

SOLDADO: Mal lo pasarás entonces. Piensa en lo que te rodea, y acomódate, que es la mejor política. ¿De qué servirá ser noble y leal en esta tierra de demonios? Ser flexible y astuto es mucho más provechoso. Deja la moral y



Dibujos de Juan Esplandiu para *Lope de Aguirre, el peregrino*, 1940.

vive a la aventura, y entonces hallarás porvenir excelente en esta expedición disparatada [...]. ¿No ves cómo anda la gente? Imítalos y acostúmbrate a no pensar en la gloria, y de paso retira del ejercicio tus buenas cualidades. De las otras habrás menester [...].

ALMESTO: ¿No hay aquí plaza para un hombre honrado?

SOLDADO: En esta expedición, de ningún modo. Se preparan hechos en los que la honradez será un estorbo” (*Lope de Aguirre*, I, 230-231).

En paralelo, la figura del protagonista Lope de Aguirre se define funcionalmente a través de las diversas acciones de las que es sujeto a lo largo del drama, y formalmente a través de los diferentes atributos y predicados semánticos que se dicen sobre él en el transcurso de la acción, y que proceden fundamentalmente del faraute prologuista y del resto de los personajes, entre los cuales destaca la figura de Inés, compañera del traicionado capitán Pedro de Orsúa, por la expresividad en las palabras que utiliza para retratar la falsedad y la criminalidad que caracteriza a Lope de Aguirre: “¡Es el malvado mayor, el más protervo de todos los hombres! Su mirada revuelta disimula perfidias, su palabra patética esconde rencores; y esa sumisión afectuosa es máscara

de su ambición” (*Lope de Aguirre*, I, 273). He aquí el retrato simbólico del hombre moderno, cuya afabilidad y solidaridad sólo enmascaran demagogia, ambición y criminalidad.

La voz del propio Lope de Aguirre pone al descubierto declaraciones que pocos seres humanos identificados con tales sentimientos se atreverían a confesar públicamente, pese a que sin embargo determinan con frecuencia muchas formas de ser de la sociedad del siglo XX. En su diálogo con el capellán de la tropa, poco antes de ordenar su ejecución a manos del verdugo Antón, Lope de Aguirre enuncia uno de los discursos más demoledores de cualquier credo religioso, denunciando abiertamente la falsedad de la conducta humana en la profesión o fingimiento de la fe.

Mira, fraile, mira: ¿para qué voy a engañarte? Yo no creo en Dios. Pero hay mucha gente que tampoco cree y no se atreve a confesarlo. Les llevo de ventaja la sinceridad. Si la gente creyera en Dios, la vida sería de otra manera. Ni mejor ni peor, sino simplemente distinta. Al que vive para la eternidad no se le importa del tiempo, y todos andamos preocupados por él. Leyes, casas, hazañas son negación de Dios, y lo es toda obra humana que no sea la piedad. Si eso de Dios fuera cierto y nosotros lo creyéramos, ¿a qué este afanarse por vivir y dejar en la tierra memoria de nuestro paso? Lo mejor sería buscar la muerte y reuniros pronto con Él. Pero vivir no es edificar la muerte, sino desafiarla (*Lope de Aguirre*, I, 321).

He aquí, resumido apenas en la última frase, uno de los ideales de vida del hombre del siglo XX. El resto del discurso de Aguirre no es sino la formulación verbal y el desarrollo social de un ideario de falacias e hipocresías: “Tengo que dar una batalla, y me da igual que sea en nombre de Dios que en el del diablo. Por eso te he llamado. Quiero que mis soldados asistan a esta farsa de mi arrepentimiento y me sigan como a un guerrero inspirado de la Divinidad. ¡Las cosas magníficas que les diré! Pondré por guía a Santiago y a san Miguel glorioso, si a estos santos militares tienen mayor simpatía”.

Desde *República Barataria* Torrente lleva a cabo una auténtica desmitificación literaria del personaje mítico que se manifiesta en diferentes aspectos. Esta es quizá una de las obras en las que, en el conjunto de la producción literaria de Torrente, se manifiesta por vez primera –hablamos de 1942– su “crisis personal”, que al menos hasta 1982 el propio Torrente identificaba con los años de escritura y publicación de relatos como *Ifigenia* (1950), o de piezas dramáticas como *El retorno de Ulises* (1946), en un período inmediatamente posterior a la II Guerra Mundial. El propio Torrente reconocía

*República Barataria. Teomaquia
en tres actos.* Madrid,
Ediciones Escorial, 1942.

El retorno de Ulises. Madrid,
Editora Nacional, 1946.
BNE, 7/7032 (cubierta).



desde la década de los ochenta la conveniencia de retrotraer la fecha de su “primera crisis” a los años más intensos de la postguerra civil española⁶: 1940-1942. Con esta obra se inicia, pues, en la producción estética de Torrente, una literatura de “desmitificación”. He aquí sus propias palabras.

La mitificación [...] informo al menos cuatro de mis obras publicadas en la década de los cuarenta, cuando aquí nadie desmitificaba, aunque muchos vivieran de los mitos. Reclamo pues, para mí, la relativa primacía, la evidente anticipación en el uso de esa materia en nuestros ámbitos. De lo que haya sucedido fuera, y de su cronología, no estoy bien informado (Torrente, 1982: I, 25).

Dos prototipos humanos intensamente desmitificados, y muy característicos de la vida social del siglo XX, son los personajes protagonistas de *República Barataria*. Petrowski y Pablo Liszt representan respectivamente al líder social de las revueltas populares y al eclesiástico que se erige en representante y adalid de un credo o comunidad religiosa. Política y religión son, pues, los ámbitos y actividades objeto de la desmitificación de Torrente. El enfrentamiento entre los dos se hace patente a lo

⁶ “Siempre creí que la primera manifestación literaria de mi “crisis” personal se hallaba en la serie “desmitificadora” [...], compuesta por *Gerineldo*, *El golpe de Estado de Guadalupe Limón*, *El retorno de Ulises* e *Ifigenia*. La relectura de *República Barataria* me suministra materiales que me obligan a retrotraer tales fechas al menos en un año. *República Barataria* es, o resulta ser, ante todo, una crítica del “estado de orden” gobernado dictatorialmente, ese que organizan los “hartos” y los “ricos” para defenderse de los “pobres” y de los “hambrientos”. En 1941, semejante crítica constituía un delito” (Torrente, 1982: I, 21).

largo de la obra, y desemboca en un desenlace final en el que ambos quedan absolutamente desenmascarados, es decir, con otras palabras, *desmitificados*, al ponerse en evidencia que sus supuestas virtudes y cualidades sociales sólo obedecen al deseo personal de poder, ambición y dominio.

Desde el primer momento, Petrowski, el político, “hombre de cuarenta años, imponente de aspecto”, se presenta como un revolucionario ególatra y farsante:

- PETROWSKI: ¡Ah, no hacía falta otra cosa que publicar mi nombre! Pero eso no les convenía. ¿Quién será Petrowski?, se preguntarán todos; tú también lo hubieras preguntado, tú y todos los engañados. Y os enteraríais todos de quién soy yo; pero eso no puede ser. ¿No lo comprendes? Tú eres un revolucionario honrado y no me conoces. Hay muchos miles de soldados en tu caso...

- GUARDIA I: Sí, todos...

- PETROWSKI: ¿Lo ves? ¡Todos! Pues todos lo sabrían, y eso es lo que hay que evitar, porque también sabrían de esa gran mentira que es la revolución (*República Barataria*, II, 24).

La misma tendencia a la desmitificación la encontramos en el personaje de Pablo Liszt, desde el mismo momento de su presentación, en el que el uso del lenguaje adquiere analogías con el teatro del absurdo de E. Ionesco, o con obras como *Triciclo* o *Picnic* del primer F. Arrabal:

CONDE: ¿Viene dispuesto a quedarse? Se lo pregunto por el equipaje.

LISZT: ¿El equipaje? Traigo conmigo una pequeña Biblia.

CONDE: Algunas otras cosas le harán falta, como un cepillo de dientes y un peine, si es que acostumbra a peinarse.

LISZT: No se me había ocurrido.

CONDE: Por lo demás, aquí dentro todas las necesidades se simplifican, y en cuanto al ajuar, hemos comprobado que los muebles tienen por lo menos treinta aplicaciones más que las habituales, y no digamos los inmuebles. El suelo, por ejemplo, sirve para dormir (*República Barataria*, II, 49-50).

Uno de los momentos más intensos, en cuanto a la desmitificación de la actividad religiosa encarnada en Pablo Liszt, se produce en el momento de su propia presentación como religioso predicador de masas:

LISZT: No me dirijo nunca a los sabios ni a los virtuosos, y mi palabra, que es la de Dios, busca los corazones humildes, las mentes sencillas y las almas culpables. He tenido mis mayores éxitos ante un auditorio popular, porque mi iglesia está enclavada en un barrio modesto. Todos sus habitantes eran, a la vez, mis admiradores (*República Barataria*, II, 51).

La crítica de Torrente hacia estos prototipos sociales se intensifica, si cabe, aún más, en el diálogo final que mantienen ambos antagonistas, Petrowski y Liszt, cuando este último ansía ridículamente una muerte célebre y gloriosa en nombre de Dios, con el fin de inmortalizarse de este modo para la posteridad.

PETROWSKI: Piden justicia, y hay que dársela. Piden venganza, y hay que dejársela cumplir. Pero, ¿por qué habéis de ser todos? Conozco muy bien al pueblo y sé que le basta con una víctima simbólica. ¿Se ofrece alguien a serlo? (*Silencio*). Entonces la elegiré yo. Y vosotros optaréis entre su muerte o la de todos. (*Inicia un paso teatral. Silencio conmovido. Repliegue de los demás hacia la puerta*). Es justo que tú seas, Pablo Liszt. (*Rumor como un oleaje*).

LISZT: (*Como en éxtasis*). ¡Por fin! ¡Es la mano de Dios que me señala para redimirlos! (*República Barataria*, II, 101-102).

El retorno de Ulises representa formalmente la desmitificación funcional del mito clásico, en sus posibles proyecciones sobre prototipos humanos de la modernidad. Al margen de la bienhumorada y paródica crítica que Torrente dedica al corifeo y a sus acompañantes, y que hace extensiva a los sacerdotes de Zeus⁷, acerca del uso manipulado y subversivo de los mitos, sobre toda la obra pesa una idea fundamental, que es la falsificación del mito de Ulises por parte de cuantos deben el sentido de su existencia a la persona real de Ulises, de quien sin duda se sirven mejor como leyenda que como ser humano auténtico y efectivamente existente.

El Ulises torrentino que vuelve a Ítaca es sometido a un implacable proceso de desmitificación por parte de sus seres más allegados y queridos, especialmente

⁷ “Contra la voluntad de los dioses -exclama el sacerdote de Zeus- surge una peligrosa novedad que llaman democracia y también libertad popular. Consiste en que los pueblos, cansados de sus antiguos mitos los crean por su cuenta, convirtiéndolos en alcahuetes de su santa voluntad. Ítaca a deificado a Ulises, erigiéndole templos y estatuas, y hacia él se dirigen todas las devociones. Mis colegas los sacerdotes de Apolo y Hera pueden atestiguar cómo sus templos, igual que el mío, están vacíos, reseca las aras por falta de sacrificios” (*El retorno de Ulises*, II, 144).

24 de mayo de 1947

Sr. D. Gonzalo Torrente Ballester

MADRID

Querido Torrente:

Recibo la sobrecubierta y agrade la gratitud por el libro y el contenido, una de las páginas mejor trabajadas de la prensa--bien, bien, bien escrita-- y quisiera saber si usted se acuerda "bien" de su sitio -- "bien, bien" -- y de cuanto se trata por escrito.

Respecto al libro, es un libro y no es novela, es una novela, no es una novela que toda una novela. Ha avanzado lo indiscutible en estilo y en fondo. Se abre Malón, con ritos entre teatro y de cine, de excepción en lo que el Sr. Torrente representa con la psicología, al decir que la ley y la ley quiere decir que, por haberse acostumbrado con los libros, no quiere decir de volver a pasar por ella, como auto-lector. Desde este punto de vista que se así como ha de tratarse la novela como, en lo íntimo, la búsqueda de la personalidad de la protagonista, es resulta indiscutible, como la pintura de Malón, como tanto poco que ver con ella, salvo intermedios entre acontecimientos. Quisiera el reconocimiento, en este aspecto, además de una serie de principios sobre las fronteras de la "realidad existencial", dentro del orden artístico, o a un punto consistente de verdad que no haya tener al ver a un hombre como un personaje, quisiera un poco de verdad, como lo mismo ocurre en la novela, por escritura tan "existencialista", etc que la misma idea podría liberarla.

Tal es del libro escrito
sobre la vida cotidiana...

(Esta concepción de la novela por el mismo autor que es el mejor ejemplo de la novela).

En cuanto al libro que se llama "Historia de la literatura" es decir, un libro que ha nacido, "oportunistamente", en el momento de la vida, en un artículo, "Historia de la literatura", que publicó bajo el pseudónimo de "Historia de la literatura", una novela que había de tener punto de partida y, las que ya no son más posibles, por ejemplo, ver de otra vez la historia del "existencialismo" del XIX a quienes hayamos leído esta "Historia de la literatura".

El libro de la vida de la novela de Fontanilla, que es la vida, porque la Fontanilla, que vive en la vida historia que la vida.

Cuando se trata de la "vida" quisiera poder escribirlo que es un libro fundamentalmente teatro de ahora y no se entendería que el libro de la vida es siempre antes fuera de la vida trágica.

Se dejó de hacer una vida en Fontanilla durante el verano. El libro se acaba con toda vida.

El resto es un "artículo" sobre la

Penélope y Telémaco. Incluso el propio pastor Eumeo le aconseja adoptar una conducta propia de la farsa, antes que renunciar a la imagen que el propio pueblo se ha forjado de él como héroe troyano, imagen que ahora se le exige cumplir⁸. Y lo cierto es que la figura de Ulises se devalúa desde muchos puntos de vista, y sobre todo desde valoraciones próximas a la lógica moderna, como la puesta en boca de Anfidemonte: “No es tolerable que un ser humano disfrute de toda la gloria que los hombres puedan atribuir a un semejante, por el simple hecho de amar a mujeres, matar gigantes y haber estado en el infierno, que no existe” (II, 146). Su propia esposa, Penélope, se siente defraudada: “¿Por qué voy a ocultártelo? Estoy desilusionada. Esperaba encontrarte más vigoroso, más seguro de ti mismo. Para sentirme algo feliz he tenido que esforzar la imaginación y hacer presentes los mejores recuerdos antiguos” (II, 165). Sin embargo, será su hijo Telémaco quien destruya por completo toda imagen de su padre como mito construido a través de la tradición popular.

Tras una declaración de este tipo al auténtico Ulises apenas le queda otra alternativa que la de reconocerse ante su pueblo y su familia como “un impostor” (II, 188), y huir nuevamente de Ítaca. La falsedad del mito ha destruido, una vez más por boca del hijo, la autenticidad de la persona del padre.



Portada y dibujos interiores del programa de mano de *¡Oh Penélope!*, con dirección de José Díaz. Retablo Compañía Teatral. Vestuario de Francis Montesinos.

⁸ EUMEO: Eres demasiado escrupuloso, Ulises, y no tan astuto como tu fama dice. Si te dejara, aparecerías ante el pueblo con una sencilla túnica, y el pueblo se sentiría defraudado. Tiene razón Penélope: te debes a la idea que todos tienen de ti. ULISES: ¡Pero si es una idea exagerada, o falsa, o...! EUMEO: No importa (*El retorno de Ulises*, II, 175).

Referencias bibliográficas

- Becerra Suárez, C. (1996), “El mito y su tratamiento teatral: Ulises y Tobías”, en J.G. Maestro (ed.), *Theatralia. Revista de teoría del teatro*, Universidad de Vigo, 1 (29-41).
- Becerra Suárez, C. (1997), “La figura mítica de Lope de Aguirre en las versiones de W. Herzog y C. Saura”, en E. Lavaud (ed.), *Hispanística XX*, Université de Bourgogne, 15 (331-340).
- Torrente Ballester, G. (1937), “Razón y ser de la dramática futura”, *Jerarquía*, 2 (61-84).
- Torrente Ballester, G. (1938), *El viaje del joven Tobías. (Milagro representable en siete coloquios)*, Burgos, Ediciones Jerarquía. Reed. en *Teatro*, Barcelona, Destino, 1982, vol.1, págs. 32-156.
- Torrente Ballester, G. (1939), *El casamiento engañoso. (Auto sacramental)*, Madrid, Ediciones Escorial. Reed. en *Teatro*, Barcelona, Destino, 1982, vol.1, págs. 157-212.
- Torrente Ballester, G. (1941), *Lope de Aguirre. (Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas)*, Madrid, Ediciones Escorial. Reed. en *Teatro*, Barcelona, Destino, 1982, vol. 1, págs. 213-347.
- Torrente Ballester, G. (1942), *República Barataria. (Teomaquia en tres actos, el primero dividido en dos cuadros)*, Madrid, Ediciones Escorial. Reed. en *Teatro*, Barcelona, Destino, 1982, vol. 2, págs. 7-110.
- Torrente Ballester, G. (1942a), *Siete ensayos y una farsa*, Madrid, Ediciones Escorial. [Seis de los ensayos aquí publicados fueron reimpresos en *El Quijote como juego y otros ensayos críticos* (Barcelona, Destino, 1984): 1) “Cuarenta años de teatro y algunas cosas mías”; 2) “En torno al problema teatral”; 3) “De la colectividad en el arte dramático”; 4) “Biografía y carácter en el drama”; 5) “Miscelánea teatral” (todos ellos de 1941; y 6) “¿Qué pasa con el público?” (de 1942). La farsa, nunca reeditada desde entonces, es la que lleva por título *El pavoroso caso del señor Cualquiera*].
- Torrente Ballester, G. (1946), *El retorno de Ulises. (Comedia)*, Madrid, Editora Nacional. Reed. en *Teatro*, Barcelona, Destino, 1982, vol. 2, págs. 111-190.
- Torrente Ballester, G. (1946a), *Diarios de trabajo (1942-1947)*, en *Teatro*, Barcelona, Destino, 1982, vol. 2, págs. 245-362.
- Torrente Ballester, G. (1950), *Atardecer de Longwood*, Madrid, Editorial Haz. Reed. en *Teatro*, Barcelona, Destino, 1982, vol. 2, págs. 191-243.
- Torrente Ballester, G. (1957), *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama. Hay una segunda edición en 1968. La mayoría de estos trabajos fueron reeditados nuevamente en *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1982.
- Torrente Ballester, G. (1981), “Currículum en cierto modo”, *Triunfo*, 8 (39-47). Reed. en *Gonzalo Torrente Ballester: la literatura como placer*, en *Anthropos. Revista de*



Siete ensayos y una farsa, Madrid, Ediciones Escorial, 1942 (15x21 cm).
Incluye la obra “El pavoroso caso del señor cualquiera”, publicada por primera vez en el periódico *La Tierra* (4 de febrero de 1931) con el título *La farsa del Señor Cualquiera*.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

p. 80, Gonzalo Torrente Ballester saliendo del Museo del Prado, Madrid, 1947.

Documentación Científica de la Cultura, 66-67 (22-28). Volumen monográfico coordinado por Isabel Criado.

Torrente Ballester, G. (1982), *Dafne y ensueños*, Barcelona, Destino, 1998.

Torrente Ballester, G. (1982a), *Teatro*, Barcelona, Destino (2 vols.)

Torrente Ballester, G. (1982b), *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino. [Los artículos dedicados al teatro son ocho, y llevan los siguientes títulos: “Cuatro piezas de adulterio”, “Tragedia, comedia y farsa de la soltería insatisfecha”, “Don Juan tratado y maltratado”, “Apéndice de *Don Juan*”, “De *Pepa Doncel* a *Santa Isabel de Ceres*”, “Teatro histórico”, “Dos visiones de lo cómico” y “Los frutos prematuros”].

Torrente Ballester, G. (1984), *El Quijote como juego y otros ensayos críticos*, Barcelona, Destino. [Se recogen aquí seis de los artículos sobre teatro publicados en *Siete ensayos y una farsa*, Madrid, Ediciones Escorial, 1942].



VINCI BELLINI
MANTEGNA
TIZIANO
GIORGIONE
RAFAEL
ANDREA del SAR
SEBASTIAN del PIOMB
CORBEGG
INTORES
VERONI
TIEPOLA

2ª ETAPA: 1947 – 1964

Madrid



Montes: *Gonzalo Torrente Ballester paseando por el Retiro, Madrid, 1947.*
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

Gonzalo Torrente Ballester ante la escena. Notas sobre una poética teatral

José Antonio Pérez Bowie
Universidad de Salamanca

Al igual que muchos de los grandes escritores contemporáneos, Gonzalo Torrente Ballester desarrolló junto a su obra de creación una reflexión permanente en torno al hecho literario; reflexión que abarcó tanto el género narrativo, en cuyo cultivo alcanzó un reconocimiento unánime, como el teatro, medio en el que se aventuró en contadas ocasiones y nunca con demasiada fortuna. No obstante, tanto en un caso como en otro, el pensamiento teórico que fue elaborando alcanza una extensión de proporciones semejantes y vio la luz en un considerable número de escritos que aparecieron bajo el formato de artículos periodísticos, de colaboraciones en revistas literarias o integrados en volúmenes monográficos.

En el caso concreto que nos ocupa, su atención al teatro como crítico y como estudioso no deja de ser llamativa en contraste con lo exiguo de su producción destinada a los escenarios y con la escasa repercusión de la misma. Esa reflexión la desarrolló durante gran parte de su vida manifestando un permanente interés hacia un medio de cuya importancia tanto en el plano cultural como sociológico fue siempre consciente. Puede afirmarse que Gonzalo Torrente Ballester fue un observador atento de cuanto sucedía en los escenarios a los que se acercaba provisto de un amplio conocimiento tanto del medio como de las aportaciones de los autores que habían sido decisivos en la historia del mismo.

Una de las razones que explican la profusión de sus escritos centrados en el teatro es su dedicación durante años al ejercicio profesional de la crítica de estrenos. Una labor que comenzó en las páginas del diario madrileño *Arriba* (julio-diciembre 1941) y que simultaneó desde finales de la década con los ensayos y crónicas que verían la luz en las páginas de la revista *Escorial*. A partir de enero de 1951 esa actividad



Portada de *Primer Acto*. Revista del Teatro, 29/30, Madrid, diciembre 1961-enero 1962.



Portada de la revista *Triunfo*, 9/10, 6ª época, Madrid, julio-agosto 1981.

adquirirá un carácter sistemático, al incorporarse de manera permanente a la plantilla del citado diario, en la que permaneció durante casi doce años, hasta abril de 1962, dando cuenta, a través de varias colaboraciones semanales, de los más relevantes estrenos que tenían lugar en la capital. Su actividad de crítico y cronista (simultaneada a partir de 1957 con sus intervenciones en un programa semanal ante los micrófonos de Radio Nacional) la compatibilizó con la publicación de diversos artículos de índole teórica en *Arriba* y en *Escorial* en los que hace gala de una profunda erudición y de un permanente estar al día de los nuevos autores y propuestas que se estaban imponiendo en los escenarios.

En la mencionada fecha de 1957 comienza su colaboración en otro medio, la revista *Primer Acto*, si no abiertamente crítica con el régimen franquista sí situada al margen de los círculos oficialistas en los que Torrente se había movido hasta entonces. En las críticas y ensayos publicados en esas páginas muestra ya unas posiciones menos ideologizadas y una atención más marcada hacia aspectos estrictamente formales que ya venía dejando entrever en sus colaboraciones de *Arriba*. Ese alejamiento de las posiciones oficialistas se hará más evidente cuando, a partir de 1962, se vea privado de sus colaboraciones en los medios dependientes del Régimen tras haber firmado

junto a un nutrido grupo de intelectuales una carta denunciando la represión sufrida por los mineros asturianos en huelga. La colaboración en *Primer Acto* se complementa con la que, llevó a cabo para el semanario *Triunfo* durante los años 1962 y 1963.

Varios de los textos resultantes de las citadas colaboraciones en el diario *Arriba* no responden al formato del artículo periodístico donde se reseña un estreno teatral, sino que constituyen ensayos de considerable entidad (a veces de una extensión que exigía su distribución en varias entregas) en los cuales Torrente expone su pensamiento sobre cuestiones teóricas relacionadas con el arte escénico. Entre ellos pueden citarse “En torno al problema del arte teatral”, “Poesía y mecánica en el teatro español contemporáneo”, “Oficio, sentido y causalidad en el teatro”, “El problema de la forma dramática” o “Biografía y carácter en el drama”. Ese tipo de reflexiones ocupan también varios de los escritos publicados en la revista *Escorial*, cuyo formato permitía albergar textos ensayísticos de mayor extensión; en sus páginas (donde también se ocupaba de reseñar los estrenos teatrales madrileños) ven la luz trabajos como “De la colectividad en el arte dramático”, “Cincuenta años de teatro español y algunas cosas más”, o “¿Qué pasa en el público?”. La alternancia entre los textos críticos y los de índole ensayística continúa también durante la etapa de sus colaboraciones en la revista *Primer Acto* donde se publican los ensayos “Bernarda Alba y sus hijas o Un mundo sin perdón”, “Una política de traducciones”, “Introducción a *Divinas palabras*”, “Nota de introducción al teatro de Buero Vallejo”, “El género chico”, “La política teatral”, “Problemática general del teatro” y “Shakespeare en España”; a ellos hay que añadir la reflexión sobre su actividad crítica en el diario *Arriba*, titulada “Doce años de crítica teatral” escrita tras abandonar ese medio y que se publicó, al igual que los anteriores, en la revista dirigida por José Monleón. Por el contrario, la presencia de textos de carácter ensayístico en sus colaboraciones para la revista *Triunfo* es notablemente menor y se limita a dos títulos: “Hace cuatrocientos años. Lope de Vega” y “Arte y moralidad”.

A esta producción teórica aparecida en los citados medios periodísticos ha de añadirse los escritos contenidos en el libro *Teatro español contemporáneo*, publicado en 1957 y donde se recogen un buen número de ensayos caracterizados por la originalidad y el rigor de sus enfoques sobre la producción dramática en España. En ellos predominan, sobre todo, los acercamientos de índole sociológica y, a veces, psicoanalítica pues, como Torrente señala en el prólogo, su interés por la obra dramática es más de índole histórica que estética ya que “la Historia es tan amplia que admite en su interior lo sociológico, lo psicoanalítico y todo lo demás”. Así, junto a un trabajo titulado “Esbozo de una teoría del personaje literario” se agrupan otros en

donde reflexiona sobre el tratamiento en los escenarios de temas como la cuestión social, el adulterio, la soltería, el donjuanismo, la dicotomía entre compromiso y evasión o el modo idóneo de abordar la realidad histórica desde la escena. Una segunda edición de este libro, publicada en 1968 y que alcanza las 600 páginas, se incrementa con nuevos trabajos entre los que se incluyen algunos cursos dictados en la universidad de Albany durante su exilio norteamericano.

Toda esta amplia aportación teórica de Gonzalo Torrente al hecho teatral se sustenta, aparte de sobre una innegable pasión por el medio, sobre el mencionado ejercicio de la crítica, que lo convirtió durante años en un espectador asiduo de todo tipo obras que subían a los escenarios madrileños. Ha de tenerse en cuenta que ese trabajo periodístico lo ejercía a menudo en condiciones penosas, obligado a improvisar sus crónicas en el brevísimo tiempo del que disponía para redactarlas, ya que había de hacerlo inmediatamente concluida la función para que su crítica pudiese ser incluida en el periódico del día siguiente (incluso, a veces, había de dictarla por teléfono a la redacción desde un bar cercano al teatro o abandonar su butaca antes de que cayese el telón). Pese a tales condiciones de trabajo, resulta sorprendente la sutileza y profundidad que consigue en sus críticas en las que se evidencia, a la vez de una amplísima cultura teatral su familiaridad con los mecanismos sobre los que se articula la composición de la acción dramática.

No puede decirse que sus críticas se caractericen por una metodología de análisis única ni mucho menos por una plantilla aplicable de modo indiscriminado; cada estreno, especialmente aquellos que atraían su interés, lo aborda desde unos presupuestos distintos, determinados por las ideas que le suscita la obra y por los nexos que puede establecer entre ella y otros textos o representaciones de los que guarda memoria. En líneas generales, podría hablarse de la existencia de un proceso de retroalimentación continuo entre ese arsenal teórico e histórico que le facilitaba el ejercicio de la función crítica y la experiencia que le proporcionaba su condición de espectador asiduo, atento a las novedades que le llegaban desde los escenarios y que le permitían rectificar o confirmar sus supuestos teóricos.

El seguimiento de ese abundante corpus de textos permite comprobar la evolución que experimenta el pensamiento de Torrente Ballester en torno al hecho teatral y posibilita, a la vez, la comprensión de su propia producción creativa en las contadas ocasiones en que intentó escribir para la escena. Una evolución evidente cuando se coteja el texto inaugural, escrito en 1937, con las críticas y ensayos publicados en la década de los sesenta; o con los juicios vertidos ya de manera más esporádica en sus columnas periodísticas para *Informaciones* y *ABC*, diarios en los que colaboró en las décadas de los setenta y ochenta.

Razón y ser de la dramática futura, de Gonzalo Torrente Ballester, separata del segundo número de *Jerarquía*, *La Revista Negra de la Falange*, Pamplona (Navarra), 1937. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Su primera reflexión sobre el arte teatral, titulada “Razón y ser de la dramática futura” y publicada en la revista *Jerarquía*, se inscribe plenamente dentro de la concepción fascista del arte y está formulada como un programa estético-ideológico que especula sobre el papel que habría de desempeñar el teatro en el nuevo estado surgido de la contienda civil. Su escritura está dictada por la urgencia de renovar el panorama de la escena española y distanciarse de un pasado (el republicano) que se pretendía superar. Propone, en él un teatro inspirado en la tragedia clásica y dotado de la misma dimensión trascendente que poseía aquella en la antigua Grecia. Ello exige conferir a la representación un carácter litúrgico, una dimensión religiosa similar a la de los autos sacramentales del Siglo de Oro. Lo que afecta también a la actitud del público, que habrá de ser de “devoción” y no de “diversión”. Respecto a la temática, rechaza que ese nuevo teatro continúe nutriendo su repertorio de “pequeños líos burgueses” y reclama “la vuelta a lo heroico y pedir prestados sus nombres a la épica”, para, a través de ella, encontrarnos con “las interrogantes fundamentales del hombre”.

En lo sustancial, estas propuestas se inscriben dentro del ideal fascista de un arte al servicio del Estado, que había sido formulado por Giménez Caballero en su libro *Arte y Estado* de 1935 y en el que se marcaban directrices como la necesidad del Estado de someter a su control toda la actividad de sus ciudadanos, la concepción del arte como un instrumento de propaganda al servicio del poder, la difusión de valores “religiosos y nacionales” como objetivos prioritarios, etc.

En sus textos de *Arriba* y *Escorial* escritos en la inmediata postguerra Torrente continúa anclado en esas posiciones idealistas y proponiendo un modelo de teatro muy distinto del que ofrecían los escenarios de la época; no obstante, se puede percibir cómo su radicalismo inicial comienza a estar cada vez más mitigado por una considerable dosis de sentido común, lo que nos lleva a comprender muchas de sus afirmaciones, especialmente si tenemos en cuenta el tipo de obras contra las que dirigía sus invectivas.

Lo vemos, así, defender una concepción del teatro como elemento de transformación moral de la sociedad y afirmar que la renovación del mismo ha de estar ligada necesariamente a la aparición de un hombre nuevo (*Arriba*, 6.7.1941). Aboga por un teatro “heroico” que tome los grandes mitos y héroes del pasado y los ofrezca como modelo de comportamiento para los hombres contemporáneos; a este respecto, en uno de los artículos de *Escorial* expresa su confianza en que “en estos días en que la Historia vuelve a su estilo heroico”, haya posibilidad de que renazca “el drama histórico que, junto al héroe imponente, casi sobrehumano, coloca la multitud activa que el héroe simboliza” (*Escorial*, III-8, 1941). A la vez, sostendrá que el arte contemporáneo ha ido restringiendo paulatinamente el concepto de lo humano hasta reducirlo casi en exclusiva a “lo imperfecto, corrupto y vicioso”, de modo que lo que triunfa en los escenarios, es “lo sentimental más sucio y grosero” (*Arriba*, 20.7.1947). En otras de sus afirmaciones, sin embargo, se percibe cómo la confianza en la capacidad educativa del Arte y de la Literatura defendida en el texto de 1937 se ha debilitado, pues concluye afirmando que la sensibilidad actual va por otro lado distinto del de sus propuestas y “devolverla a su legítimo cauce no es, que yo sepa, obra de dramaturgos y poetas” (*Arriba*, 12.7.1941). Pero sus posiciones integristas continúan firmes en otras cuestiones como se observa en su incompreensión del teatro vanguardista cuyas obras considera “un amago prematuro que vivió en crisis y se agotó en el fracaso”, producto de la crisis de una sociedad crepuscular, agotada, muy distinta, por ello, del momento en que él escribe, un momento “auroral” del que “nace el ansia presente de renovación” (*Arriba*, 6.7.1941).

No obstante, podría decirse que a medida que transcurre la década de los cincuenta el integristismo ideológico se va atenuando para ceder el paso a posiciones de signo idealista. Un ejemplo de ello lo vemos en sus afirmaciones sobre la tragedia, a la que considera inseparable de “una cierta dimensión poética” que le resulta difícil de definir, pero que intenta explicarla vinculándola unas veces a “la virtud que establece una comunidad profunda entre el ser del personaje y el del espectador” y otras al carácter sobrenatural e irracional del elemento externo que provoca y produce el desenlace. Ese elemento, equivalente al *fatum* de la tragedia griega, falta en obras como *El diario de Ana Frank* (en versión escénica de Frances Goodrich y Albert Hacketh) o en *La alondra*, la



Izq.: *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1961.
 Drcha.: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1957.
 Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

obra de Jean Anouilh en la que su carencia priva al personaje de Juana de Arco de toda dimensión religiosa y convierte su historia en un mero drama “de honor y valentía” (*Arriba*, 11.12.54). La necesidad de ese componente sobrenatural que exige a la tragedia le lleva a plantear la dicotomía “teatro intelectual / teatro poético” (traducible en términos de “verdad / misterio”) y a mostrarse decididamente partidario del segundo como más cercano a su ideal artístico, porque como afirma en *Teatro español contemporáneo*, “la materia propia de la poesía es el misterio; la de la inteligencia la verdad” (p. 289). Ese esquematismo le impide apreciar la grandeza de una de las más significativas obras del teatro contemporáneo, *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller, a la que reprocha su carencia de “poesía” que redunde en su escaso interés artístico e impide la posibilidad de identificarnos con el protagonista y cruzar “ese misterioso puente espiritual que se tiende por medios artísticos entre el personaje y el espectador” (*Arriba*, 15.1.52). En la misma línea se encuentra su exigencia de una estilización de la realidad (indispensable para Torrente en toda creación artística) que denuncia ante obras caracterizadas por su “crudeza”; cualquier faceta de la realidad –afirma– puede ser llevada a escena, con tal de que se trate con el distanciamiento y la “delicadeza” necesarios. A partir de ese supuesto considera rechazables obras como *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams (*Arriba*, 19.1.61) o *La salvaje*, de Anouilh (*Arriba*, 4.10.53).

Por otra parte, se observa cómo en la valoración que Torrente emite de las obras teatrales a las que se enfrenta suele apelar cada vez con más frecuencia a criterios de índole formalista. Resulta evidente que la presencia de ese tipo de argumentos se incrementa a medida que se van mitigando los de base ideológica, los cuales ya a finales de la década de los cincuenta son raramente esgrimidos. Su referente es, obviamente, la teoría aristotélica sobre la que se basó durante siglos la concepción occidental del drama, con su exigencia de que el universo de este había de constituir una realidad “cerrada”, autónoma (perfectamente aislada de la que habita el espectador) y sometida a su propia lógica interna. No caben, pues, en una obra dramática finales abiertos, acciones sin resolución, que son más propios del “género más ilimitado, más informe de la novela”. Sostiene que el argumento ha de estar “bien trabado”, de modo que “cada escena tenga la debida proporción y cada palabra y cada movimiento signifiquen un progreso de la fábula hacia su fin (*Arriba* 20.5.1954)¹. Por ello, piensa que cualquier modificación de los hechos provocada por causas externas es algo ilegítimo, pues “un drama, cualquiera que sea su matriz, es una forma artística sumisa a apretadas, inflexibles leyes” (30.9.55). De igual modo, denuncia fallos como el añadido de cuadros o actos inútiles que reiteran informaciones ya conocidas por el espectador o la introducción de personajes sin función concreta en la trama (21.1.1961). Sus elogios se dirigen a aquellas obras en las que resulta evidente esa autosuficiencia de la “realidad” escénica, que se apoyan en sí mismas y no “en andamiajes exteriores”, lo que les permite funcionar como un mecanismo perfectamente engrasado.

Ese formalismo a ultranza le lleva a afirmar la condición secundaria de la materia o el asunto dramático: “No hay temas nuevos y la invención de temas no acreditó nunca a ningún buen comediógrafo. En el desarrollo sí cabe novedad, como en el diálogo”, afirma en la crítica a *El niño está servido*, de Álvaro de Laiglesia (21.1.55). O, en *Jacinta*, de Luis Delgado Benavente, sobre la que sostiene que “el tema es en sí un elemento secundario y de puro andamiaje, cuyo valor depende de la realización” (16.2.55). En la misma línea se encuentran sus afirmaciones sobre la “forma interna”, sobre la idea de cambio como resorte fundamental de la trama (en la que cada movimiento ha de significar un progreso en la misma), su convencimiento de la necesidad de explicitar el proceso que conduce a las situaciones, su exigencia de la unidad de acción y la consiguiente eliminación de tramas secundarias, sus recomendaciones en torno a la consistencia de los caracteres, su defensa a ultranza de la verosimilitud (la cual no implica la dependencia de la realidad sino que es resultado de la coherencia del universo presentado) y otras muchas premisas que

¹ Todos los textos que se citan a continuación proceden del diario *Arriba*.

Torrente Ballester

Teatro "DON JUAN TENORIO", EN EL ESPAÑOL

«Don Juan Tenorio, de Lor-
da, en versión castellana, inter-
pretado por Amador Barrios, ED-
gardo Loza, Mercedes Martínez,
Justina Santandrea, Ana Estrella,
María Teresa Padilla, Luis Frei-
tas, Julia Muñoz, José Ochoa,
Antonio Fall, Miguel Ángel, Ra-
mon Tena, Pascual María, José
SABIDO, Francisco Carrasco,
Amadeo Campos, José Guzmán
y Asunción Casanova. Dirección y
Escenografía de Emilio Burgos. Dis-
tribución económica de E-
diciones Director, José Toranzo.

Todo coincide en lo que se oye
no de las experiencias. Personal-
mente me gusta mucho de ellas,
y en realidad me siento
disponible a la interpretación de
este Tenorio. La es verdad,
durante esta versión castellana
del «Tenorio» se ve todo el
de género al trazo que tiene el
original. El personaje, en efecto, se
mueve, y el hecho le acompaña
en la escena. Siempre experimenta
ver la capa roja de Don Juan y
la gracia de su diapasón, como ex-
presiones de los sentimientos se-
ñados y dispersados. No com-
placen los rasgos dispersos, la
expresión barrosa, el vestido
convencional, la chabeta y el dis-
plante, y cuando nada de esto es
la primera impresión es de
seguros. Pero al verla cuando la
experimenta, y uno se dispone a
ver qué pasa. Y resulta que lo que
pasa está bien, se agradece, tra-
duce perfectamente, naturalmente,
el espíritu de la obra. Y encon-
tra su trascendencia una vez la ve-
mos y la escaramenta postrada,
y agitada. A Don Juan le va bien
la forma castellana, y el hecho,
es de una realidad al campo
del país postrado. En cuanto al
vestido, que muestra a los señores
de España con algunas re-
modificaciones, una hermosa muestra,
más decorativa. Hasta resulta que
el hecho postrado en escena y el
hecho es una realidad, muestra de
sinceridad y honestidad, que aban-
donó cualquier del convencimiento,
y en la época están José Antonio
Barrios, Julia Muñoz Padilla y
Mercedes Martínez, así como José
Guillermo, Víctor Gallardo y ge-
neralmente, y Ramón Tena, toda
esta generación de actores a la his-
taria.

todo acertada, aunque se en-
tra los señores. Cuando que
se me gusta el del convencimiento,
aunque me hayan gustado los de-
más. Ay, esa cosa con la belleza
— a mi modo — apropiada en una
versión castellana del famoso drama.
¿Quién dice que no está bien, el
el está bien preparado a las pal-
labras? Y el hecho de recibir el
«No es verdad, luego de amor...»
— cuando, refrenda, refrenda... —
valistas de esta las volun-
tas retiene del famoso drama.
«¿Quién dice que no está bien, el
sentir de un momento de un
trabajo de don Ricardo Calvo, que
significativamente para me mal para? Me
se está de acuerdo con la experi-
encia, el se retiene — y se le
siente y la belleza. — No me ad-
mitir el hecho de la realidad,
que, para mí, como, sobre otras
versiones del «Tenorio», la verda-
da de la verdad de esta, inter-
pretado, es lo cierto, que viene
fortuna, para con algunos convic-
tos. La dirección, por esta vez, se
cuenta de los señores, el hecho,
como de los señores, el hecho,
y finalmente, y el hecho está a la
vista. A pesar de las dificultades,
el público agradece desde aque-
lla hora y agradece y con el
convencimiento de siempre.

Desde ahora me voy a
falta y en Tenorio — me pare-
cería en la segunda parte —
va experimentando. Aunque también
dificultad, así experimenta en la ver-
da y en el hecho. Julia Muñoz, so-
bre todo, se acerca en la dirección
y en el hecho, y en la obra se
mueve. Siempre Loza, siempre va
la obra, en el hecho experimenta de
sinceridad y gracia en la obra y
en la obra, que muestra como la
versión castellana, muestra de
sinceridad y honestidad, que aban-
donó cualquier del convencimiento,
y en la época están José Antonio
Barrios, Julia Muñoz Padilla y
Mercedes Martínez, así como José
Guillermo, Víctor Gallardo y ge-
neralmente, y Ramón Tena, toda
esta generación de actores a la his-
taria.

El público agradece, y los señores,
una muestra y muestra de
sinceridad en una versión castellana
del «Tenorio», refrenda los
señores al final de la obra.

TORRENTE

Recorte de la colaboración de GTB en el diario *Arriba*, 31 octubre 1957. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

remiten directamente a la *Poética* de Aristóteles y a la preceptiva elaborada durante siglos por sus glosadores. Resulta significativo al respecto el comentario sobre el teatro de Eugene O'Neill, publicado con ocasión de la muerte de este, en el que tacha de desmesuradas sus obras opinando que, en ellas, la búsqueda de nuevas posibilidades formales va unida a la “previa ruptura con nuestro concepto de unidad temporal y con todo lo que se le parezca”; por ello termina calificando la producción del autor norteamericano de “titánica”, pero “como titánica, imperfecta y poco humana” (29.11.53). En la misma línea se encuentra su comentario a *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, que considera estructurada a partir de la presentación de los episodios sucesivos de una misma situación; cada uno de esos once episodios es de una teatralidad indiscutible, pero no así el conjunto resultante (19.1.61).

En otros textos de estos primeros años criticará, no obstante, el formalismo hueco, basado exclusivamente en la habilidad técnica, la cual se reduce “al aprendizaje de un conjunto de fórmulas”; por ello resulta posible producir obras de gran perfección formal, pero que serán simples “mecanismos” y no “organismos” auténticos “trabados en unidad viviente”. Es, para él, el caso de muchos autores contemporáneos, que proceden “de fuera adentro, no por incorporación de elementos sino por superposición; no partiendo de un núcleo poético vivo, sino de un esquema teórico que hay que rellenar”. (15.8.1941). De ahí sus frecuentes comentarios advirtiendo que la perfección de la obra puede convertirse en un elemento negativo cuando se la toma como un fin en sí misma, como sucede en ciertos autores poseedores de una gran habilidad técnica para construir piezas formalmente impecables pero cuyos mensajes no traspasan los límites de la trivialidad. Las alusiones a esa sacralización del “oficio”, convertida a menudo en pretexto para ocultar la inconsistencia o la falta de profundidad del pensamiento del dramaturgo, aparecen reiteradamente en sus textos críticos.

Insiste también en la importancia del diálogo como auténtico vehículo de la acción, criticando a los dramaturgos que sitúan esta fuera de escena e informan luego de ella a los espectadores a través de un diálogo narrativo (12.3.54). La acción –afirma– ha de producirse a la vista del espectador y a través del diálogo se introducirán los cambios de situación que constituyen el resorte fundamental de la pieza dramática (13.4.52). Critica, a la vez, el uso de diálogos innecesarios o inadecuados, en los que se vierten reflexiones generales que debería hacerse el espectador en lugar de recibirlas ya hechas (21.1.61).

A este respecto conviene recordar que el sintagma “estructura norteamericana” se convierte para Torrente en una calificación negativa, aplicable a aquellas obras carentes de la coherencia estructural que él juzga imprescindible en todo teatro que se pretenda

artístico. En definitiva, piensa que la recurrencia a la “narratividad” supone en muchos casos una coartada tras la que muchos dramaturgos tratan de ocultar su incapacidad para atenerse a la disciplina exigida por la escena y a sus rigurosas limitaciones.

Su fidelidad a los preceptos aristotélicos no le impide, sin embargo, comprender y admirar algunas de las grandes manifestaciones del teatro contemporáneo que surgen en clara oposición a ese modelo y con una decidida vocación rupturista. La manifestación más evidente de reacción frente a la concepción aristotélica de lo dramático la constituye, sin duda, el teatro del absurdo al que Torrente valora positivamente pues intuye que se trata de una forma dramática que responde a una nueva mirada sobre el mundo, reflejo de una nueva sensibilidad. Así lo demuestran los comentarios que le suscita el estreno de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett:

Lo primero que sorprende es que pueda subyugar algo carente de argumento, de trama, en el sentido usual y teatral de la palabra; pero ante el hecho evidente, tenemos que reconocer que el interés puede obedecer a elementos muy distintos de la mecánica de una acción: por ejemplo, a elementos poéticos. *Esperando a Godot* prende con su poesía; la poesía, el acre humor, son la trampa tendida por el autor para que el espectador se zambulla sin remedio en un mundo de significaciones trascendentales, que es el terreno donde Beckett quiere llevarle, y, una vez allí, acompañarle en la angustia de la espera (29.5.55).

La insistencia en la perfección formal de la obra dramática y en la necesidad de someterse a las limitaciones de la preceptiva tradicional no han de llevarnos a pensar en Torrente Ballester como un purista a ultranza. Al contrario, en todos sus escritos sobre teatro, tanto teóricos como críticos, manifiesta un interés constante por la dimensión humana de la obra y una exigencia de que los textos que suben a los escenarios contengan ideas capaces de lograr en los espectadores una reflexión enriquecedora. Esa preocupación, presente ya en sus primeros escritos, se acrecienta a medida que se va desprendiendo de la carga ideológica que pesaba sobre aquellos. No hay que olvidar el auge que adquiere en los años que siguieron a la II Guerra Mundial el ideal del artista comprometido. Torrente mantendrá una actitud muy matizada al enfrentarse a esa cuestión: echando mano de la medida y apelando al sentido común, intenta distanciarse de extremismos de cualquier índole. Se sitúa, así, a contracorriente de las teorías defensoras del *engagement* y manifiesta su escepticismo ante la eficacia del arte como instrumento de transformación política y

social. En su *Teatro español contemporáneo*, donde aborda a veces el tema, deja clara su postura al respecto:

En los últimos veinte años de actividad cultural europea, se ha decretado la inmoralidad de todo arte que no se comprometa, clara, exclusivamente, con la situación social del proletariado; de todo arte que no procure, de modo alguno, su redención. Es el arte de alegato, de testimonio, de agitación. Es el arte de propaganda. Personalmente, nunca he creído en la eficacia política o social del arte. *La muerte de un viajante* no ha rescatado a ningún Willy Loman de su penosa condición (p. 350).

Pero esta afirmación, a primera vista tan radical, es objeto de matizaciones y, así, añadirá a continuación, que los excesos del compromiso han traído al menos la ventaja de que hoy ningún escritor “pueda entregarse apaciblemente al cultivo del *arte por el arte*”. Porque, como afirma en otro momento, no suscribe en modo alguno las tesis del arte por el arte “por cuanto esa clase de operación conduce inevitablemente al arte deshumanizado, y yo, huelga decirlo, defiende y practico un arte humano” (p. 159). Por ello, defiende la libertad del artista, pero sin dejar de admitir la existencia de unos condicionantes externos, fundamentalmente de orden moral, que pesan de modo inevitable sobre la obra de arte; si bien, en el interior de ella, tales condicionantes “se convierten pura y simplemente en materia estética, y cuando no lo son, cuando conservan su naturaleza primitiva, cuando intentan que el valor de la obra de arte dependa de su mortalidad, adiós obra de arte” (p. 159).

Estos planteamientos aparecen desarrollados y matizados en sus críticas diarias. En algún caso hace afirmaciones drásticas como la de que “cada vez que el arte se propone dar testimonio de su tiempo incurre en deformación de la realidad, puesto que la interpreta a través de su deliberado propósito testimonial” (*Sublime decisión*, de Miguel Mihura, 10.4.55). Mientras que, en otros momentos, puede sostener que no tiene nada en contra de la literatura testimonial “con tal de que su existencia no elimine la de la otra, la que reduce su mensaje a la expresión de lo más importante que existe en el mundo: lo humano” (*La casa de la noche*, de Thierry Maulnier, 11.12.54). En *La mordaza*, de Alfonso Sastre (a la que califica de “drama de gran sobriedad, reducido a sus elementos necesarios”), denuncia su excesivo esquematismo, su reducción de la trama a un “mero conflicto entre buenos y malos”. Y añade que “lo malo de esta clase de alegatos es su reversibilidad” y que bastarían unos cuantos retoques en el texto para que el alegato cambiase de dirección” (10.3.61). Su oposición al teatro de tesis le lleva

incluso a criticar aquellas obras que defienden un mensaje de signo católico como las de Vittorio Alvo, Diego Fabri, Ugo Betti o Julien Green entre otros; así, a propósito de *El enemigo*, de este último, escribe:

Como yo también soy católico, todo me ha convencido, menos la tesis y no porque no la crea cierta, sino porque estoy convencido de que la misión de la obra de arte no es demostrar ninguna verdad, ni siquiera la Verdad, que, entregada a los casos concretos, pierde calidades y mayúsculas, pasa a ser la verdad particular e intransferible de este o aquel personaje (1.6.56).

El problema de todas las obras de tesis estriba principalmente en que “el autor interviene y hace hablar a las figuras con su pensamiento propio”; con lo que “los personajes parecen más entidades abstractas que seres humanos y el lenguaje se torna “excesivamente conceptual, más de ensayo que de teatro” (*Lucha hasta el alba*, de Ugo Betti, 11.2.61).

Pienso que las siguientes afirmaciones formuladas en su *Teatro español contemporáneo* dejan clara la actitud desde la que afrontaba su función crítica y permiten apreciar la ecuanimidad alcanzada tras una larga trayectoria en la que supo matizar su radicalismo inicial y encontrar el punto justo desde el que emitir sus dictámenes:

Mi concepto del arte como ejercicio libre de un hombre libre se opone, pues, a toda imposición social, venga de donde venga; pero sería faltar a mis propios principios si negase al artista el derecho a incluir en sus obras un *mensaje* o una *tesis*, o de ponerlas al servicio de tales creencias o de tales ideas. Lo acepto, naturalmente, del mismo modo que acepto la legitimidad de un arte intelectual, y tantas cosas a las que por ahí se niega también el derecho a la existencia. Y, como crítico, me esfuerzo por juzgarlas y valorarlas objetivamente”. (p. 162).

Con ellas doy por concluida esta esquemática aproximación al pensamiento teatral de Gonzalo Torrente en la que he intentado entresacar los elementos más significativos de un corpus teórico indispensable tanto para la comprensión del hecho teatral como para el conocimiento de la producción dramática española de buena parte del siglo XX.



Pausa en el rodaje de *Los gozos y las sombras*. Fotografía del archivo de María Teresa Peris, Madrid.

¿Los gozos y las sombras de Torrente Ballester, un anacronismo narrativo o un audaz proyecto de resucitar la novela realista decimonónica?

Raquel Gutiérrez Sebastián
Universidad de Cantabria

Gonzalo Torrente Ballester era, en 1956, un narrador atrapado intelectualmente en una encrucijada. Su amplio conocimiento de la narratología y la novela europea, que había ido adquiriendo a partir de muchas lecturas, particularmente en la década de los años 50, chocaba con el deseo de sacar de su mundo interior una serie de criaturas, vivencias y lugares.

Era consciente de que el realismo como modo literario podía considerarse trasnochado. Esa certeza la había adquirido con sus lecturas de los grandes narradores europeos: Kafka, Joyce o Proust. Sin embargo, la materia literaria que bullía en su cerebro, el mundo de Pueblanueva del Conde, requería ser narrada con una fórmula decimonónica. Sabía que esta manera de novelar podría ser considerada anacrónica, pero también era consciente de que él era capaz de resucitar lo mejor del realismo, de visitar los modelos decimonónicos y darles una nueva vida.

En ese punto de duda se encontraba el novelista cuando una serie de hechos fortuitos hicieron que la historia de la literatura no se viera privada de lo que es, para muchos críticos, una rareza en la obra de Torrente Ballester y, para otros, una perla cuajada y preciosa de su mejor quehacer literario.

Según el propio novelista recuerda en el prólogo de sus *Obras completas*, un 15 de mayo de 1956, un colega lo acusó de resentimiento e incapacidad. Impulsado por el deseo de desmentir esas apreciaciones tan negativas, el ferrolano escribió el primer tomo de la trilogía, *El señor llega*. No encontró inicialmente un editor para esa novela y renunció a su publicación. Pero, un nuevo comentario despectivo, en esta ocasión vertido en la prensa, movió a Torrente a enviar su manuscrito a otro editor, con el que sí tuvo éxito.

La concesión del premio Juan March a *El señor llega*, galardón que comportaba estipendios no desdeñables y que compartió en la modalidad de teatro nada menos que con Antonio Buero Vallejo y en la de poesía con José Hierro, movió a Gonzalo Torrente Ballester a la escritura de las dos siguientes novelas. Así, en apenas un año, el narrador culminó la trilogía con *Donde da la vuelta el aire* y *La Pascua triste*. Gracias a estas infelices y finalmente felices casualidades, los lectores del siglo XXI podemos deleitarnos con esta magnífica narración que, entre otras cosas, es una gran novela de amor.

Los sentimientos amorosos y las relaciones, generalmente a tres bandas, entre los caracteres del universo ficcional de *Los gozos* son muy importantes en este relato, pues si tenemos en cuenta las palabras de su autor, esta obra no es más que una novela de personajes: “Es una novela de hombres y mujeres, donde cada uno de los cuales lleva su destino, sus esperanzas, sus frustraciones y que mediante todas las formas posibles de relación humana siguen adelante” (Vilán, 1990:77).

La exploración de esas relaciones amorosas, generalmente sostenidas entre dos hombres y una mujer, son la base de una interpretación personal de algunos de los personajes que las protagonizan, en lo que se refiere a su capacidad de amar o en lo relativo a la manifestación de sus sentimientos. En las siguientes páginas se expondrán algunas ideas a este respecto y se abordará un somero correlato de sus antecedentes literarios y de las relaciones de los caracteres de estas novelas con otros personajes de algunas obras de Torrente Ballester.

El primero de los varios triángulos amorosos de la narración es el que protagonizan Carlos Deza, la *Galana* y Cayetano, y a él me referiré en las páginas siguientes. El segundo, mucho más discutible, tiene los mismos protagonistas masculinos, Carlos Deza y Cayetano y como figura femenina presenta a doña Mariana, que intenta, a través de una mujer ajena al universo narrativo de Pueblanueva del Conde, Germaine, atraer a Carlos y fidelizarlo, por decirlo así, al mundo del pueblo, para que continúe con su legado, que, a fin de cuentas, es el legado de su estirpe, los Churruchaos. Estas posibles relaciones entre los tres personajes de este triángulo, forjado en la imaginación de doña Mariana y en la de los habitantes de Pueblanueva, no llegan a producirse, pues ninguno de sus tres integrantes siente amor hacia los otros. El hecho de que Cayetano tenga la obligación de enamorar o deshonorar a Germaine y no lo haga, es una prueba de la magnífica evolución de este personaje, que deja de hacer lo que de él se esperaba para mostrar su verdadero yo, sin que necesite por fin, la aprobación/desaprobación de sus coterráneos. Tampoco Carlos Deza siente hacia su pariente la menor inclinación amorosa, y la muchacha desprecia a ambos hombres, pues la alejan de sus aspiraciones de independencia y constituyen un obstáculo al desarrollo de su carrera como cantante lírica.



Los gozos y las sombras. Madrid, Alfaguara, 2007 (edición en un solo tomo y tapa dura).
Los gozos y las sombras. Edición de lujo del Círculo de Lectores. 1992.
 Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

El tercer triángulo amoroso presentado es el constituido de nuevo por Carlos y Cayetano y tiene como protagonista femenina a Clara Aldán. Es una de las historias de amor más interesantes de la novela, quizá por la entidad del personaje femenino, por la fuerza que emana esa criatura fuerte y a la vez sensible, excelente carácter, que es Clara. También resulta muy importante por el simbolismo que representa el enamoramiento redentor de esta mujer hacia Carlos. Tienen extraordinaria fuerza dramática y cuidadísima prosa las páginas que presentan la violación de Cayetano a Clara, que procede del deseo de venganza de un resentido social, de triunfador económico, que es el mandamás del pueblo, pero que no ha logrado someter a la casta de los Churruchaos, sus enemigos naturales y quienes representan el caciquismo de sangre. En definitiva, la violencia sexual de Salgado es una manifestación de su impotencia para vencer a esa casta de la clase alta, aunque de hecho ya los haya vencido, y revela asimismo su frustración por el hecho de que no ha podido enamorar a la única mujer a la que ha amado de verdad. Esa mujer es para él un terreno inconquistable, sus instintos sexuales, machistas y donjuanescos y lo que el pueblo espera de él le impelen a violar a Clara y a demostrar de ese modo que ella es la única mujer que merece la pena en Pueblanueva del Conde (Castro Otero, 2020). Cayetano pretende con el aberrante acto de violación “salvarla” del sambenito de la maledicencia que la había etiquetado como mujer deshonrosa y por eso, debe presentar en el casino la prueba inequívoca del camisón manchado con la sangre de su virginidad.

Pero además de estos tres triángulos amorosos, otros muchos llenan las páginas de la trilogía, como el formado por don Baldomero, su esposa Lucía y Cayetano, o el integrado por don Lino, su mujer y de nuevo Cayetano; asimismo relaciones triangulares se establecen entre don Fernando, el padre de Carlos Deza, doña Matilde, su madre, y doña Mariana, y entre Rosario *la Galana*, Ramón, el aldeano con el que se casa, y don Carlos. Este haz de sentimientos entrecruzados, con el amor como eje, es una muestra de la importancia que para Torrente Ballester tenía el tema amoroso.

El primero de los tres triángulos amorosos entre personajes importantes del relato, si nos atenemos a su orden de aparición en el discurso narrativo, es el formado por Carlos Deza, Rosario, *la Galana* y Cayetano Salgado. Los tres protagonistas, una aldeana gallega, un intelectual recién llegado al pueblo y un industrial de éxito en Pueblanueva, no pueden ser más diferentes en cuanto a actitudes y vivencias en general y particularmente, en lo que se refiere al tema amoroso. Al inicio del relato Rosario es amante de Cayetano, aunque no por voluntad propia, y lo abandonará para echarse en brazos de Carlos.

Dejando al margen anteriores interpretaciones de estas relaciones, muy interesantes y centradas en la imagen de la mujer en el relato, como el trabajo de Pilar Nieva (Nieva, 2011:317-333), o los estudios sobre la importancia de las teorías psicoanalíticas de Freud y Jung en la construcción por parte de Torrente Ballester de los caracteres y sus vivencias amorosas (Rivero, 2011:165-180), quisiera plantear en estas páginas una lectura que pretende ser diferente a las citadas.

La primera historia de sumisión, admiración y amor planteada en las páginas de *El señor llega* (1956) tiene como heroína a Rosario, personaje femenino que corresponde a la estirpe de las mujeres del campo gallego, abnegada, fuerte, bella, y a la vez sumisa, callada y resignada ante su destino. Su presentación ante Carlos Deza, un psiquiatra recién llegado de Viena tiene lugar en el autobús que llega a Pueblanueva y revela ya el ofrecimiento de *la Galana* a su señor. La muchacha protege a don Carlos de la lluvia cobijándolo bajo su mantón y propiciando así una situación de confidencialidad entre ambos. Desde el inicio, la sumisión del personaje femenino es evidente. Dice la propia Rosario a Carlos: “Soy como la criada del señor” (Torrente, 2001:37, tomo I) y acerca de su relación sexual con Cayetano será doña Mariana la que indique al joven que Rosario es “la de turno. Lleva un mes con ella, o cosa así; le durará el tiempo que tarde en encapricharse de otra” (Torrente, 2001:65, tomo I). Las evidentes resonancias de este prototipo literario femenino están en esas campesinas gallegas retratadas, entre otros escritores por doña Emilia Pardo Bazán en algunos de sus



Portadas de *Los gozos y las sombras* en las traducciones al francés, portugués y alemán. *Les délices et les ombres*. Traducción al francés de Claude de Frayssinet. Arles, Actes Sud, 1990. *Os prazeres e as sombras*. Traducción al portugués de António Gonçalves. Lisboa, Difel, 1998. *Licht und Schatten*. Traducción al alemán de Harmut Zahn y Carina von Enzenberg. Stuttgart, Klett-Cotta, 1991. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

cuentos y, sobre todo, se concretan en la Sabel de *Los pazos de Ulloa* (1886). Esta novela de Pardo Bazán y en cierto modo la de Torrente plantean el enfrentamiento entre las costumbres bárbaras que reinan en el mundo rural, de los pazos o de Pueblanueva, según corresponda, y el impulso de la modernización y la civilización urbana, que no llegará nunca al ambiente retratado por doña Emilia y que tampoco podrá hacerse presente en la villa pintada por el escritor ferrolano, cuyo universo continuará envileciéndose moralmente a medida que avanza la novela y que no podrá salir de su enfermedad moral y abrazar el progreso y la limpieza de costumbres a la que deberían aspirar sus moradores. Sabel y Rosario son símbolos de la esclavitud social, cada una a su modo, siguiendo y, sobre todo, aceptando con resignación, el propio destino. La Sabel de doña Emilia representa la mujer sin educación, pero llena de un potencial sexual insatisfecho que muestra sin pudor ante todos los hombres, como se manifiesta en los episodios de los intentos de seducción o en la exhibición de su belleza salvaje ante el recién llegado e inocente párroco don Julián. Erotismo y sometimiento que también podemos encontrar en otras campesinas gallegas como Liberata la Blanca, personaje de *Águila de blasón*, la primera de las *Comedias Bárbaras* de Ramón María del Valle-Inclán. Esta mujer es “utilizada” sexualmente por los dos hidalgos Montenegro, primero violada por el heredero del Mayorazgo y después convertida en barragana del propio Juan Manuel de Montenegro.



Folleto de la serie *Los gozos y las sombras*, Madrid.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

Sabel, Liberata y Rosario son conscientes de que la única baza que pueden jugar para mejorar de fortuna es su atractivo sexual, y son, desde luego, mujeres privadas de todos los derechos y libertades, castigadas físicamente con dureza cuando la sociedad estima que han tenido un comportamiento libre e inadecuado. Sus “amos”, don Pedro en *Los pazos*, los Montenegro en la obra de Valle y Cayetano en la novela de Torrente, les propugnan brutales palizas, las violan cuando ellas intentan escapar de su control o realizan lo que ellos consideran provocaciones sexuales o infidelidades. Pero estas mujeres, además de responder ante sus “dueños”, son castigadas por sus propias familias, pues Primitivo, el padre de Sabel en la novela pardobazanianiana, y los padres de Rosario en *Los gozos*, se encargan de sancionar la violencia física de los “amos” y de chantajearlas, pues, a fin de cuentas, su sumisión es imprescindible para la continuación del bienestar de las economías de sus familias.

Estos tipos femeninos son verdaderas fuerzas de la naturaleza, de una belleza primigenia, cuya sensualidad primitiva se acentúa al retratarse desde el punto de vista de los hombres que las observan/desean, don Julián en un caso, don Pedro en la obra de Valle-Inclán y Carlos Deza en las novelas que nos ocupan.

El narrador retrata de este modo al personaje femenino desde la perspectiva de Deza:

Rosario no le había mirado de frente. Hablaba sin volver la cabeza, en un castellano forzado, de acento muy abierto. Carlos se fijó en ella, estudió su perfil. Podía ser una aldeana francesa, ancha de pómulos, rubia, colorada. Las ropas eran de buena calidad y corte ciudadano: sólo el mantón y el pañuelo atado a la cabeza denunciaban a la campesina (Torrente Ballester, 2001:38, tomo I).

Junto con esa sensualidad, más abiertamente exhibida en el caso de Sabel y suavizada por la presencia de la madre de la muchacha en el primer encuentro entre Carlos y *la Galana*, estas dos mujeres, Sabel y Rosario, ejercen el papel de cicerone sobre los personajes masculinos, que, llegados de la civilización, deben conocer un mundo extraño, la realidad de los pazos o la de Pueblanueva en cada caso. Sabel muestra a don Julián la brutalidad del mundo de los pazos y sus bárbaras costumbres, y desde el autobús, Rosario señala a Carlos en el fondo del valle el lugar de Pueblanueva del Conde, la propia casa de Deza y el astillero. Desde este diálogo inicial entre ambos personajes, *la Galana* intenta ganárselo con su atractivo sexual y juega con sus dos únicas cartas: la belleza y la sumisión, elementos esenciales, en su concepto, para atraer a los hombres: “No obstante, y sin quererlo, vio Carlos que las tenía lindas, y que sus medias y zapatos eran finos, muy finos, impropios de una costurera hija de labradores” (Torrente, 2001:39, tomo I). No puede pasar desapercibido para el lector el detalle de las medias, indicio, en la novela de Torrente, de un comportamiento moral no adecuado del personaje, como también se había puesto de manifiesto en el excelente cuento de Pardo Bazán “Las medias rojas”, cuya protagonista, Ildara, es castigada con brutalidad por su padre al observar que lleva puestas unas medias rojas, símbolo inequívoco, para ese personaje masculino, de su falta de moralidad.

Asimismo, las medias y zapatos de *la Galana*, como las de Ildara, confirman las intuiciones del personaje masculino y sitúan al lector. Son mujeres que no se conforman con su destino y que quieren exhibir ante la colectividad unos símbolos de mejora de su estatus social, símbolos que han adquirido vendiendo lo único que tienen, su cuerpo. En ambos personajes, Ildara y Rosario, es común ese deseo de ascenso social, ascenso que ya ha conseguido Sabel siendo la amante de don Pedro de Ulloa y la madre de su hijo ilegítimo. Esta ambición de la mujer de clase social baja está muy presente en la novela española del siglo XIX y en ocasiones los narradores proyectan una mirada crítica, moralizante, sobre el comportamiento de estos personajes. Es lo que sucede en el caso de la criada del relato perediano “Ir por lana...”

(1871), protagonizado por Fonsa, una muchacha que por desear un vestido de lana y unas botas de charol abandona la aldea y se marcha a servir a la ciudad. Inicia desde sus primeros momentos en la urbe un descenso a los infiernos que culminará con su cadáver en un basurero (Gutiérrez Sebastián, 2019).

Pero hemos de preguntarnos qué siente *la Galana* (cuya motejación no deja ya lugar a dudas sobre el rol de este personaje) por Carlos y qué supone la relación amorosa/de sumisión que pretende iniciar en esas primeras páginas del relato. La actitud activa de Rosario cuando inicia su primer acercamiento en el autobús hacia Carlos y cuando, en un segundo intento por contactar con él, lleva su primer regalo de Pascua al señor a casa de doña Mariana, no deja lugar a dudas de que Rosario planea cambiar de amo, y pasar de un dueño no natural, Cayetano, al que ha tenido que servir sexualmente empujada por la miseria de su familia y a cambio de la colocación de su padre y hermanos en el astillero, a su “dueño” natural, don Carlos, amo de sus tierras y a quien ella da cuenta de los buenos cuidados y labranzas de su familia en ellas: “Todo está cuidado y bien labrado” (Torrente, 2001:103, tomo I). En la escena en la que Rosario viene a ofrecer sus regalos a don Carlos y a “ofrecerse”, se recoge la irónica actitud de doña Mariana, que advierte el interés disimulado de Carlos por la muchacha. La señora, al marcharse Rosario, alaba su belleza y le explica al psiquiatra el ancestral derecho de pernada que sigue vigente en Pueblanueva:

Con la hija por delante, como en ofrecimiento, te contarán toda clase de calamidades, y si te enterneces, te dejan sin un cuarto; pero si la hija te gusta, te dejan a la hija; ya se encargarán después de sacarte, a cuenta, un buen pedazo de tierra. Es el procedimiento acostumbrado para quedarse con las fincas; más barato, desde luego, que comprarlas (Torrente, 2001:104, tomo I).

En *Los gozos* el ofrecimiento de Rosario tarda algún tiempo en dar sus frutos y días más tarde de la enunciación de la profecía por doña Mariana, el último del año, la reacción de Carlos ante las solicitudes de *la Galana* surte efecto. En la escena en la que Deza se acerca a la granja de Rosario a obsequiar a su familia, el lector “ve” los encantos de Rosario a través de los ojos de Carlos: “si no grande, al menos fuerte, equilibrada, armónica y pausada en el moverse. La ropa le ceñía los pechos y las caderas; arrodillada, le salían de las zuecas de madera, unos talones y unos tobillos finos” (Torrente, 2011:151, tomo I). Se reitera, por tanto, la imagen de la mujer rural gallega, y de nuevo nada sabemos de lo que siente Rosario por el señor, hasta que en el capítulo XII del relato Carlos recibe sorprendido una carta de ella anunciando su



Fotografía del rodaje de *Los gozos y las sombras*. Rosario (Rosalía Dans) junto a Clara (Charo López). Archivo de María Teresa Peris, Madrid.

visita para esa noche. El lector asiste entonces a la escena en la que *la Galana* cuenta a Carlos la obligación que tiene de ser querida de Cayetano y se produce el primer encuentro amoroso entre ambos. Tras este, las palabras del narrador omnisciente dan cuenta de los sentimientos que Carlos sospecha que tiene Rosario, nunca los del propio personaje femenino:

Estaba trasfigurada. Le bailaba en los ojos, le temblaba en las palabras una alegría entera, expresada en locuacidad y movimiento. Pero Carlos sabía que no era de amor, ni siquiera de las sensaciones que—según había confesado—experimentara aquella noche por vez primera, sino por la satisfacción de haber engañado a Cayetano, de haberse burlado de sus padres. Los había mentado con rabia triunfante, y había deseado que la vieran en brazos de Carlos; que la viera todo el pueblo. (Torrente, 2011:267, tomo I).

Pese a que Carlos Deza piensa que Rosario solamente lo utiliza como un instrumento de su venganza, las palabras de la muchacha frente a él hacen dudar al lector: “Mándemelo el señor, y me quedaré aquí para siempre” (Torrente, 2001:267, tomo I).

Aunque no sea amor, es el cumplimiento de un destino que la ata a la tierra y al amo de la tierra, a su señor natural y no a un dueño impuesto por su familia. Ella debe manejar, o lo pretende, los hilos de su vida, y tiene que hacerlo moviéndose con cuidado, pues sus padres y Cayetano pueden descubrir la rebeldía que esconde y los actos que la motivan. Pero cuál es la razón que movió a Rosario a presentarse de noche en casa de Carlos Deza no la conocemos, quizá para asegurarse un futuro mejor que ser la amante de Cayetano, en cualquier momento sustituida por otra, una mujer que luego ya no podría encontrar un novio y un buen acomodo, quizá la idea de que este nuevo amante no iba a tratarla como un objeto, sino como una persona, quizá la venganza, como se apunta a través de las páginas de la novela, y por qué no, el amor, un amor-admiración hacia un hombre que posee sus tierras, un sabio cultivado y de buenos modales, un intelectual que solamente puede quererla por su atractivo sexual.

Tras la brutal paliza que Cayetano propina a Rosario cuando esta le niega la entrada en su alcoba, Carlos acude a verla y le invita a que se instale en su pazo, pero ella rehúsa y le propone acudir por las noches a su casa mientras él lo desee. Carlos parece no conocer los sentimientos de Rosario, y solamente otra mujer, Clara, le plantea la hipótesis del enamoramiento de *la Galana*, diciéndole a Carlos: “– Oye, ¿si estará enamorada de ti?” (Torrente, 2001: 316, tomo I).

El final de esa historia de amor/sumisión/venganza entre Rosario y Carlos se va produciendo de modo gradual. Como siempre en esta pareja, es Rosario quien decide. Al conocer la supuesta relación entre Carlos y Clara prepara su futuro y acude a casa de la vieja de Outeiro, meiga que tiene un hijo, para asegurarse un marido. Rosario quiere, como una pieza más del matriarcado gallego, garantizarse su supervivencia; es uno de esos prototipos femeninos fuertes que tienen relaciones un tanto maternales con sus amantes, relaciones a veces ambivalentes, como la que mantiene Julia con José Bastida en *La saga/ fuga de J.B.*, a caballo entre el enamoramiento y la protección maternal hacia el “desgraciado” José Bastida.

Rosario de nuevo pone en juego su atractivo sexual y el narrador nos relata la reacción de Ramón, el hijo de la vieja, espectador pasivo de acontecimientos trascendentales de su propia vida, que deja que decidan las mujeres: “Ramón no se había movido. Su mirada cosquilleaba en la boca de Rosario, en los pechos, a lo largo de las piernas. Cosquilleaba como una mano fuerte y áspera que acariciase suavemente, y ella se dejaba acariciar con agrado” (Torrente, 2001:347, tomo I).

La Galana juega de nuevo a atraer y consentir, y ya en los primeros capítulos de *Donde da la vuelta el aire* (1960), Ramón la busca en su casa y ella indica a su madre que ha decidido aceptar este cortejo: “Es un buen muchacho, muy buen labrador. Ya

hizo el servicio. Su madre está bien. Tienen la casa y unas tierras. No son más hermanos” (Torrente Ballester, 2001: 28, tomo II). Son sencillas palabras de aceptación de un destino, el de la tierra, y de un futuro con un hombre campesino que admite su tacha moral, haber sido querida de Cayetano. Ella sigue manteniendo relaciones con Carlos, y le reitera su ofrecimiento de irse con él como su criada, pero al saber Deza que Rosario va a casarse y con ello le deja libre de todo compromiso, decide regalarle la granja de Freame y ser su padrino de boda, un acto que podría parecer de cinismo, máxime cuando Rosario le ofrece su cama de nuevo y él acepta. Es la confirmación de la profecía de doña Mariana, la mujer se regala al amo para conseguir las tierras porque, como siempre, Rosario paga su deuda con lo único que tiene, su cuerpo, y sabe bien que nunca podrá ocupar un lugar que no sea el de querida en la vida de Carlos, y ni siquiera se atreve a soñarlo. Y como una mueca cruel del narrador, esta historia, que pudo ser de amor, concluye con una boda seria, pueblerina y enlutada de dos novios que no se aman, con un padrino/amante de la novia, don Carlos, que termina el festejo borracho, alejándose junto al boticario don Baldomero..., un final irónico para esta relación cuya protagonista no muestra nunca ante el lector sus verdaderos sentimientos. Parece ser una mujer que no ama a ninguno de los hombres con los que mantiene relaciones, porque no puede amarlos. Elige a los que puede, a los que convienen a sus fines: la supervivencia, la venganza de unos padres que la han entregado a Cayetano como trofeo, el triunfo social o el acomodo “honrado” y económicamente ventajoso en una sociedad que la ha convertido en una proscrita.

Este personaje femenino resulta “un ejemplo de la metáfora hegeliana del amo y del esclavo, pues se libera precisamente mediante el ejercicio de la servidumbre” (Torrente Fernández, 2013:148),

Rosario *la Galana*, mujer aldeana, rubia, fuerte y bella no puede permitirse el lujo de amar, pero ha conseguido del “señor”, de Carlos, la propiedad de la granja, objetivo que no le podía proporcionar Cayetano, un nuevo señor que no está atado al campo, un falso señor, por lo tanto, puesto que no proporciona a los campesinos la única seguridad que estos buscan: la tierra.

Y en esta primera pareja que se forma en el discurso narrativo, la de Rosario y Carlos, este protagonista masculino, muy interesante como carácter, aunque quede a veces ensombrecido por la presencia, siempre turbadora y sugerente de su antagonista, Cayetano Salgado, se presenta en cuanto a sus relaciones amorosas como un hombre pasivo, pasividad que es la característica más acusada de este personaje, como muestra la voz narradora que inicia el relato: “Pero Carlos, ni estuvo tan lejos, ni se ha traído automóvil, ni una leontina, ni siquiera un acordeón; y si se le pregunta sobre la fuente



Fotografía del rodaje de *Los gozos y las sombras*. Archivo de María Teresa Peris, Madrid.

nueva, se encoge de hombros y sonrío” (Torrente, 2001:13, tomo I). Ese encogerse de hombros, signo evidente de resignación con lo que suceda, será un elemento esencial en la conformación literaria de don Carlos Deza, médico psicoanalista que llega a Pueblanueva del Conde y es esperado como un Mesías que no cumple su rol.

En lo que se refiere a su relación con Rosario, se inicia, como he indicado anteriormente, en el autobús que lo trae de vuelta a la pequeña villa. En las propias cartas que el personaje imagina escribir o llega a escribir y no envía a sus colegas y a la primera mujer que se cruzó en su vida, se autodefine con estas palabras: “«Tú no eres un artista ni un hombre de mundo, sino un psicólogo que ha intentado pasar de la escuela de Freud a la de Jung»” (Torrente, 2001:32, tomo I). Es el retrato de un intelectual, un científico preso en los designios y mandatos de las mujeres que han gobernado, que seguirán gobernando su vida a lo largo de toda la novela, desde su primer amor, la judía Zarah, hasta la propia *Galana*, pasando por su madre, Matilde, doña Mariana y al final de la novela Clara Aldán. Es un prototipo de abúlico: “qué vacío de encuentro! Tengo treinta y cuatro años y estoy como un muchacho a quien aconsejan que tome una decisión, salvo que a mí nadie me aconseja y que yo no puedo decidirme, porque no tengo en qué elegir” (Torrente, 2001:34, tomo I).

Carlos Deza es un tipo de personaje que está presente en otras novelas de Torrente, un tipo de personaje masculino que ha definido certeramente Carmen Becerra:

El lector puede recordar de manera abstracta, haciendo un repaso de todas sus obras, al personaje masculino de Torrente como un intelectual, no bien conformado físicamente, escéptico, irónico, bueno, un poco indeciso, reflexivo e inteligente, casi siempre fracasado, de temperamento moderado y con tendencia al análisis; e identificar esta figura como el prototípico y reiterado personaje masculino torrentino. Este personaje polimórfico que encontramos una y otra vez en sus novelas asumiendo distintos papeles en cada una de ellas, resulta una especie de anti-héroe que ha subvertido los valores que convencionalmente han sido considerados como típicos del héroe, para escoger los suyos propios. Pero esa especie de anti-héroe es el resultado de una desmitificación del héroe típico, que va siempre seguida de una remitificación: la preponderancia del hombre intelectual y espiritual sobre el hombre simplemente triunfador ajustado a las convenciones (Becerra, 2001: 206).

Aunque Carlos responde a esa descripción, su abulia lo aleja del hiperactivo Leonardo Landrove de *Off-side*, personaje lleno de recursos y siempre dispuesto a actuar y a intervenir, de José Bastida, desgraciado, sin duda, pero que es capaz de transformarse y enfrentarse a don Acisclo, o del periodista narrador de *Don Juan*, que intenta por todos los medios, aunque fracase, conseguir el amor de Sonja. Tan solo el narrador de *La isla de los jacintos cortados*, capaz solo de mirar la acción sin participar en ella e incapaz de revelar su amor ante Ariadna coincide con Deza en esta pasividad crónica de un personaje.

Pese a que Carlos se presenta ante doña Mariana como hombre comprometido anteriormente con una mujer, señala ya que esta relación era para él un lastre: “-Había una mujer de la que deseaba separarme.” (Torrente, 2001:49, tomo I) y quizá este deseo de independizarse y alejarse de una fémica dominante y a su altura intelectualmente, Zarah, explique su atracción por Rosario *la Galana*, que se le ofrece sin pedir compromisos, y que refuerza aún más su condición abúlica: “¿Será que quiero ser gobernado otra vez; que la libertad, cuando la tengo, no me sirve de nada por cobardía?” (Torrente, 2001:98, tomo I).

En la relación entre Rosario y Carlos, este solamente tiene que dejarse llevar; es ella quién decide cómo y cuándo se verán, y el tipo de relación que se establecerá entre los

dos, una relación de tipo sexual en la que él le revelará a ella el placer de disfrutar y ella se le ofrecerá como esclava sexual y criada, y, si él lo desea, lo acompañará toda la vida.

Carlos mantiene una postura muy ambivalente en lo que respecta a *la Galana*; por un lado, quiere autoengañarse y considerar que no está preso de su atracción hacia ella: “No es que fuera a verla a ella,” (Torrente, 2001:149, tomo I), se dice a sí mismo la primera vez que acude a visitar a Rosario a casa de sus padres, pero el narrador nos dice que tenía prisa y el lector observa que Carlos inicia pocos momentos después una suerte de cortejo hacia la muchacha: el regalo de un pañuelo, el ofrecimiento de llevarla en su carricoche, su deseo de presentarse como un hombre independiente del poder de Cayetano, el amante de Rosario y el amo del pueblo, son signos notorios de que el psiquiatra ha aceptado el ofrecimiento de *la Galana*.

La lectura evidente de este comportamiento es la que sitúa a Carlos como un hombre que al volver a su tierra encuentra un poder que fuera de ella no tenía, que se deja seducir por una mujer bella que no le compromete a nada y que se le ofrece sexualmente. Esta interpretación puede completarse si nos detenemos en un análisis más detallado de la novela, que tenga en cuenta lo que el propio Deza piensa de sí mismo y lo que observan y dicen doña Mariana, Clara, don Baldomero, y la propia Rosario sobre los sentimientos del psiquiatra. En esa segunda lectura, el carácter de Deza se corresponde con el prototipo de abúllico, emparentado con el Andrés Hurtado de *El árbol de la ciencia* (1911) de Baroja y con otros personajes acosados por la inacción, presentados en las novelas de los noventayochistas y en otros relatos de finales del XIX y del siglo XX, y recreado continuamente, incluso en novelas más actuales, como *Juegos de la edad tardía* (1994) de Luis Landero, entre otras¹. Este prototipo tiene en su polo opuesto al eterno femenino, que representa Rosario.

Desde este punto de vista se entienden las actuaciones de Carlos Deza, que plantea desde el inicio su relación con Rosario como algo transitorio y medita sobre su propio papel en esos amores con la *Galana* justo después de su primer encuentro sexual con ella:

Había sido juguete de Rosario. ¡Oh, claro está, sin mala intención! Quizá ella hubiera pensado que, si por parte de él no había inconveniente, si había pensado llevarla a su casa, bastaba con acercarse-no importaba el pretexto-y dejarse abrazar. (...) Mientras se mojaba la cara, recordó sus conclusiones de la noche anterior. Le parecía ahora que, lógicamente, deberían seguirse de una determinación práctica, en orden a su conducta con Rosario. Podía

¹ Véase para este tema el artículo de Elisabeth Otero Íñigo que citamos en la bibliografía final.

sucedier que apareciera por la puerta con el petate al hombro, como le había insinuado; o bien que se quedara con su familia, pero que alguna noche volviese a visitarle. En ambos casos *podía* rechazarla y quizá *debía* hacerlo. Prescindió, de momento del *podía*, y se quedó con el *debía*. ¿Por qué debía rechazarla? ¿Para evitar una situación comprometida o una relación sentimental indeseada? ¿por conservar la libertad? Tenía que reconocer que ninguna de estas razones le importaba, y que su libertad, después del análisis, se mantenía entera. ¿Por qué, entonces? ¿Por miedo a Cayetano? (Torrente, 2001:260-271, tomo I).

En esa indefinición, manteniendo relaciones sexuales con Rosario cuando ella lo promueve, pero sin evidenciarlas ante la sociedad de Pueblanueva, alejándose para siempre de *la Galana* casi sin sentirlo cuando la muchacha se casa con Ramón, acudiendo a socorrerla cuando es golpeada con Cayetano, regalándole la granja como presente de despedida, sintiéndose vil y pecador por sus actuaciones, sabiendo de su miseria moral, pero a la vez dejándose llevar por la atracción hacia esa mujer y disfrutando de ella, se mueve el abúlico Carlos, incapaz de decidir nada por sí mismo y arrastrado por su falta de voluntad. El psicoanalista no es un canalla que se aproveche de *la Galana*, aunque a veces sus actos así lo presentan, no es el antagonista de Cayetano que le ha vencido y le ha arrebatado a su amante, no es un cínico que brinda en su boda con un vino símbolo de la libertad que logrará al casarla con otro, no es tampoco un hombre capaz de hacerla su querida y tenerla como criada en su casa, ni el que saltándose los prejuicios de clase se casará con ella, ni siquiera el que es consciente siempre de ese vaivén de sentimientos y contradicciones que tan complejo, y por tanto atractivo, lo despliegan ante el lector. Es simplemente un hombre sin voluntad, vapuleado por el destino y manejado por las mujeres; en este caso, a merced de Rosario, que se aleja de él por propia voluntad, buscando su mejor acomodo en la sociedad casi feudal de Pueblanueva del Conde.

Según se desprende de las reflexiones de Torrente Ballester sobre los procesos de gestación de sus textos, recogidos en *Los cuadernos de un vate vago* (1982), libro muy interesante que recopila las grabaciones que el escritor empleaba como base para redactar sus escritos, y que se inicia en 1961 con lo que el ferrolano dictaba a la grabadora a propósito de *La Pascua triste*, el tercer volumen de *Los gozos y las sombras*, Carlos Deza estaba simbólicamente dentro de su huevo. Será al final del relato, y gracias a la ayuda y amor de una mujer extraordinaria, Clara Aldán, cuando consiga salir de él:



García-Pelayo: *Gonzalo Torrente Ballester firmando ejemplares de Don Juan en la Feria del libro*, Madrid, 1963. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

Entonces es cuando toda la fuerza moral de Clara se desmorona y cuando Carlos rompe la cáscara de su huevo, del huevo en que está encerrado y encuentra por fin, por otra parte lógico después de la serie de golpes que ha llevado en los últimos días, y ahí terminó. Vamos a ver si es así (Torrente Ballester, 1982:39-40).

Como ya preveía su creador, Carlos Deza rompió el cascarón y consiguió marcharse con Clara de Pueblanueva y establecerse en Portugal, vivir una existencia plena, ganarse el sustento y llevar una vida “ordenada” pero, según parece, no eligió tampoco en esta ocasión por sí mismo, sino instado por Clara Aldán. Y es que como han señalado algunos críticos, la relación Clara y Carlos puede ser explicada como la relación entre médico y paciente en el psicoanálisis.

Pero si quien tenía que redimir a Clara era Deza y así sucede en un primer momento del relato, es Clara Aldán la que logra sacar al médico de su pasividad, lo que algunos críticos han interpretado como la presentación narrativa del fracaso del psicoanálisis (Rivero, 2011:174) y yo quiero leer simplemente como el triunfo del amor. En definitiva, el redentor del pueblo y sus gentes que debería haber sido Carlos Deza, pues así se le presentaba desde el propio título de la novela primera de la trilogía: “no tiene capacidad para redimir a nadie, ni siquiera a sí mismo.” (Becerra, 2001: 211) y finalmente es redimido por el amor de una mujer.

El personaje que cierra este triángulo amoroso entre *la Galana* y Carlos es Cayetano Salgado, un carácter cuyo análisis detallado daría pie a un ensayo de cierta extensión. Don Cayetano representa, por un lado, a esa incipiente burguesía empresarial que pretende sacar de su miseria al mundo rural, en este caso gallego.

La crítica ha presentado varias interpretaciones sobre este personaje, que va creciendo a lo largo de las novelas. Tres de las más interesantes, aunque pueden puntualizarse, son la lectura en clave psicoanalítica de ciertos elementos de su conducta (Rivero Iglesias, 2011, 165-180), su engranaje dentro de la interpretación sociohistórica

de la novela, que presenta el tránsito al capitalismo de las sociedades europeas de su momento (Rivero Iglesias, 2013: 92) y, en tercer lugar, su condición de don Juan, primer ensayo embrionario de ciertos elementos de dicho personaje que constituirá una de las mejores figuras literarias creadas por el ferrolano. No podemos olvidar que la novela *Don Juan* se publica en 1963, es decir, un año después de la edición del tercer volumen de la trilogía de *Los gozos*, *La Pascua triste*. Pues bien, las tres interpretaciones son fácilmente explicables si tenemos en cuenta determinados aspectos de su comportamiento, la posición social de Cayetano en el pueblo y su donjuanismo.

Cayetano Salgado parece estar aquejado del complejo de Edipo, pues la única mujer a la que dice respetar, hasta que se enamora de Clara Aldán, y con la que mantiene una relación afectiva, es su madre, doña Angustias. La posición emocional de Cayetano con su madre es la sumisión, pero una sumisión surgida de la consideración de doña Angustias como una víctima del adulterio paterno, con la que ha construido una relación que no lo sitúa como hijo, sino en un plano de igualdad con la figura materna. Todo ello dentro de la idealización de esta figura y con las únicas manifestaciones por parte de Cayetano de su deseo de ser un buen hijo, de mostrar cariño por su madre y odio o indiferencia hacia su padre y de cumplir, incluso por encima de las leyes, los deseos maternos. Es su madre la única que le hace sentir un cierto arrepentimiento de sus devaneos sexuales, o de haber ejercido la violencia hacia Rosario: “-Perdona, mamá. Es cierto que pegué a Rosario, y si hubiera sabido que iba a disgustarte, no lo habría hecho” (Torrente, 2001:368, tomo I).

Como Cayetano no tiene ninguna conciencia moral, será esta sumisión edípica la única brújula que guíe al personaje por las veredas del bien o del mal, pues como indica Carmen Rivero: “Aunque tanto el concepto de Gracia como el de Pecado son, efectivamente, y como ya hemos señalado, cruciales en *Los gozos y las sombras*, el psicoanálisis aporta una serie de parámetros interpretativos que afectan al tratamiento de temas nucleares en la obra del autor, como son el poder, el mito, el amor o la relación del hombre con Dios.” (Rivero, 2011:177).

Se entiende que, en este personaje, como en el carácter del *Don Juan* de Torrente, el complejo de Edipo no significa una tendencia sexual hacia la madre y una rivalidad sexual con el padre, sino únicamente un deseo de agradar a la madre, una idealización de su figura y un apartamiento de la figura paterna.

Cayetano sabe que a su madre le disgustan sus amoríos, y, sobre todo, que las gentes del pueblo le vayan con el cuento, pero forma parte consustancial de su condición social el deseo de exhibir sus conquistas amorosas para consolidar su posición de amo de Pueblanueva. Cayetano Salgado se presenta desde las primeras

páginas de la novela, a través de la voz narrativa en tercera persona, como un hombre con estudios, guapo y viajado. Además, las voces de los distintos personajes lo señalan como “el amo de la villa” (Torrente Ballester, 2001:64, tomo I). En el primer encuentro con Deza aparece descrito con estas palabras: “había una diferencia entre Cayetano y los demás: emanaba, como si la exudase, sensación de poder, de seguridad, de satisfacción.” (Torrente, 2001:116, tomo I). Salgado se autodefine como un hombre de negocios, un industrial que pretende la modernización de Pueblanueva y, para el lector, representa la ficcionalización de un conflicto político y social, el que enfrenta la decadente hidalguía rural y feudal con los nuevos capitalistas iniciadores de la industrialización. Pero lejos de ser un prototipo estereotipado, se alza como carácter individual de gran potencia e interés narrativo, y es junto con Clara Aldán, uno de los personajes que demuestra que los modos aparentemente tradicionales de esta novela no son tales, pues en ella el narrador juega con las perspectivas al modo de Henry James (Ruiz Baños, 1992).

Cayetano es lo que Pueblanueva le exige que sea, tiene que representar su papel de señor feudal, es un nuevo amo que debe demostrar por la fuerza su poder. En esa demostración pública de sus conquistas se pueden leer tanto las aventuras amorosas con todas las mujeres de Pueblanueva a las que deshonor como, en el caso que nos ocupa, su relación con Rosario, la mejor moza del pueblo, relación que pone de manifiesto que este poder revestido de modernidad, pero feudal en contenidos convierte en objetos a las mujeres. Así explica el propio Cayetano en el casino su relación con la moza: “porque para mí, entre *la Galana* y una buena langosta no hallo diferencia. Es decir, hay una: el modo de deshacerse de ellas una vez disfrutadas” (Torrente, 2001:292, tomo I).

Pero cuando Rosario lo rechaza, por primera vez Salgado siente que su poder se menoscaba y debe demostrar al pueblo que sabe dominar a quien no le obedece. La paliza que propina a la muchacha y su llegada, desencajado, al pazo de Carlos Deza son las respuestas a ese rechazo. Sabe que *la Galana* ha preferido a Carlos, sabe que, aunque la haya agredido no puede impedir su entrega emocional a su enemigo, se aleja de ella como pieza ya cobrada y despreciada públicamente, pero se siente herido en su orgullo, pues ha sido derrotado por un señorito de los Churruchaos, por un antidonjuan, feo, pasivo, sensible y pobre. Su respuesta, tras la entrevista con Carlos con la que finaliza el primer volumen de la trilogía, no puede ser otra que la huida hacia adelante, la reafirmación de su condición donjuanesca e inmoral, primero en el bar de Vigo y después con el infame intento de deshonor de doña Lucía, la tísica, beata y romántica esposa del boticario.

El duelo entre ambos personajes, Carlos y Cayetano ha tenido como motivo la posesión de Rosario *la Galana*, y cada uno reacciona según su carácter, Carlos con la palabra y la pasividad, Cayetano con la acción, primero violenta y luego de desprecio fingido y de exhibición pública de su poder y su potencia sexual.

Pero también es cierto que el personaje va creciendo a lo largo del relato, y en ese duelo verbal con Deza con el que termina *El señor llega*, se inicia una especie de descenso a los infiernos del propio Cayetano, que reafirma aún más su condición de hombre de acción frente a la pasividad del médico, hombre de actuaciones perversas, de exageradas puestas en escena donjuanescas, como las que inician el capítulo I de *Donde da la vuelta el aire*: la rotura de botellas y su lance con dos mujeres de mala vida, narrada en *El eco del Noroeste*, coreada en el casino y reafirmada por el propio Salgado.

Por tanto, cuando Cayetano fracasa ante los ojos de su madre y como amo del pueblo, se reafirma en su rol donjuanescos, un papel que mantiene hasta que es redimido por el amor que él siente por Clara Aldán. Tiene que incidir en ese papel de don Juan, pues el pueblo lo espera de él, y le recrimina si no lo cumple. Así se manifiesta en la escena callejera del Carnaval, cuando dos máscaras se enfrentan a Cayetano con estas palabras: “Se abrió paso a codazos. La mora acusaba a Cayetano de haberse dejado soplar a *la Galana*. El capuchón, con voz grave, insistía en el episodio de las botellas rotas.” (Torrente, 2001:94, tomo II). Estas máscaras, especie de coro griego, gritan a la cara al personaje sus miserias y lo que consideran sus proezas, la pérdida de *la Galana* y el episodio de la rotura de las botellas y la orgía de Vigo. Exigen al personaje que no abandone su rol donjuanescos, so pena de caer en el ridículo y perder su poder en Pueblanueva. Todo esto lo hacen amparados bajo las máscaras del Carnaval, escudos ante el miedo a Cayetano.

Hasta cierto punto, esta representación de un papel donjuanescos de Cayetano, la reafirmación de su rol de seductor/violador/poseedor de la mayoría de las mujeres de Pueblanueva del Conde lo dota también de muchos elementos satánicos que lo emparentan con el mito de don Juan.

En efecto, ya desde el primer dictamen que oye Carlos sobre Cayetano, las palabras de doña Mariana, se revela la condición de conquistador y el satanismo de este personaje:

– Cayetano es un asqueroso. Será la primera persona de quien te hablen en el pueblo, antes que de mí, porque a mí me odian, pero a él le temen. Te contarán que es un conquistador, que no hay mujer que se le resista, y el que



Fotografía del rodaje de *Los gozos y las sombras*. Carlos Deza (Eusebio Poncela) y Cayetano (Carlos Larrañaga). Archivo de María Teresa Peris, Madrid.

te lo cuente tendrá sus razones para convencerte, porque es muy probable que su mujer, si es todavía joven, o su hija, si la tiene, se hayan acostado con Cayetano. Y yo me pregunto qué diablo tiene un hombre en el alma para portarse así” (Torrente, 2001:65, tomo I).

Asimismo, las palabras de Julia Mariño, una de las muchachas beatas del pueblo, lo presentan con una imagen diabólica, tal como a ella le ha dicho doña Lucía que es Salgado: “- nos dijo que Cayetano era el diablo que venía para hacernos desgraciadas” (Torrente, 2001:75, tomo II).

Su condición diabólica está mezclada con su irresistible instinto de seducción de las mujeres, a las que arroja al lodazal de la inmoralidad, y a cuyas familias premia con trabajos en el astillero o dádivas, según los intereses y clase social de las mujeres a las que seduce. El momento culminante de su degradación se produce al inicio del segundo tomo de la novela, cuando seduce a una tísica casi moribunda, doña Lucía, que antes de ser vejada por Cayetano, quien la desnuda y se ríe de su pecho postizo, dice:

- ¡Cayetano, esto es como la antesala del infierno para mi alma! (...)
- El hambre de felicidad me arrastra hacia el abismo. Me siento descender. Me siento a la altura de Rosario la Galana y de tantas mujeres que usted ha seducido y engañado. ¿Cómo podré mirar a las mujeres honradas? (Torrente Ballester, 2001:40, tomo II).

Podemos establecer un cierto paralelismo entre los personajes femeninos seducidos por Cayetano y la mujer que realmente juega un papel decisivo en su existencia, Clara Aldán, y las mujeres que son seducidas por don Juan en la novela homónima de Torrente Ballester, entre las que sobresale la figura de Sonja, por su papel preponderante con respecto al personaje masculino.

Pero, como ya advertía el propio Torrente en las grabaciones sobre el proceso de composición de esta trilogía, Cayetano se debate, y cambia: “Cayetano, el domingo por la tarde, encerrado en su despacho, desesperado, arrepentido, luchando consigo mismo, buscando el modo de resolver la situación, pero sin decidirse” (Torrente, 1982:44). El donjuán canallesco y satánico, amo de Pueblanueva, consigue seguir siendo el amo, pero deja de ser un Tenorio. Como su donjuanismo tenía mucho de representación, de dramatización y de exhibición de sus dotes de poder y sexualidad ante su público, el pueblo de Pueblanueva, en su teatro, el casino, resulta lógico que sea en ese espacio en el que, cuando regresa de Inglaterra, deje caer que ya no le interesan las mujeres. La expresión de Cubeiro, el refrán que suelta en alta voz cuando Cayetano explica que no ha pensado en las mujeres: “¡Este no es mi Juan, que me lo han cambiado!” (Torrente, 2001:10, tomo III) es significativa de la dificultad del pueblo de entender que Cayetano haya abandonado su papel.

Su donjuanismo se desvanece por varios motivos. El primero de ellos es que se enamora de Clara Aldán y es capaz de enfrentarse a la opinión adversa de su madre sobre esta mujer, y el segundo es que ha descubierto que su padre no fue amante de doña Mariana, y, por tanto, su madre no es la víctima a la que él ha protegido toda su vida. El privilegio emocional que doña Angustias tenía sobre su hijo ha terminado, pero ella no es consciente de esa pérdida de poder sobre él cuando explica a Germaine: “Sería la primera vez que negase lo que su madre le pide” (Torrente, 2001:181, tomo III).

Cayetano Salgado al igual que don Juan en la novela de Torrente, al no tener vínculos emocionales con los demás, al sentirse superior, vive en una absoluta soledad y es una especie de títere dramático vacío que debe exhibir su poder sexual y económico ante los otros.

Y este personaje satánico termina viviendo su propio infierno, la soledad y el saber que, aunque es un triunfador a ojos del pueblo, ha perdido el amor de Clara Aldán. De esa tristeza del personaje nos hace partícipes la voz narradora que cierra el relato: “*También anda triste Cayetano. ¿Por qué? Tiene lo que apeteció toda su vida, y nadie se lo disputa. Pero es el caso que anda triste. Al principio, nos chocó. Ahora, estamos acostumbrados y ya no se comenta. Apenas se habla de él; y ese poco, bien*” (Torrente, 2001:381, tomo III).

Así pues, en esta novela de factura narrativa decimonónica las historias de amor presentan variantes que van desde la idealización, al amor como cálculo, como tabla de salvación o como pasión desbocada al estilo lorquiano o valleinclanesco.

En definitiva, aquella trilogía cuya edición tuvo un eco con sordina, debido, entre otras causas, a las medidas de represión y silenciamiento de las obras de quienes habían protestado contra determinadas acciones del régimen franquista en 1962, entre los que estuvo Torrente Ballester, puede ser leída hoy como una gran novela del siglo XX que partiendo de los moldes de la mejor novela realista decimonónica emergió con una prosa moderna, poderosa y atractiva, con el amor con variaciones como uno de sus principales temas; una trilogía a la que podríamos aplicar sin ambages la definición que Goethe propuso para la novela: “una epopeya subjetiva en la cual el escritor se toma la libertad de pintar el universo a su manera».



Gonzalo Torrente Ballester y Charo López, en un descanso del rodaje de *Los gozos y las sombras*. Fotografía del archivo de María Teresa Peris, Madrid.

Referencias bibliográficas

- Becerra, Carmen (1990). *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona, Anthropos.
- Becerra, Carmen (1997). “Contribución al estudio del significado de Don Juan en la versión de Torrente Ballester”, en *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Ángel Abuín, Carmen Becerra y Ángel Candelas (coords.), Vigo, editorial Tambre, pp-129-162.
- Becerra, Carmen (2001). “La mujer en la obra de Gonzalo Torrente Ballester”, en J.A. Ponte Far y J.A. Fernández Roca, *Con Torrente en Ferrol un poco después. Actas del I Congreso internacional “A obra literaria de Torrente Ballester”*, A Coruña, Servicio de Publicaciones Universidade da Coruña, pp. 195-212.
- Beltrán, Luis (2016). “El hombre inútil en la novela española moderna”, en *Hispanismos. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Anexo digital, sección III, pp. 25-31.
- Castro Otero, Salvador (2020). “Símbolos do desexo e da violencia sexual en *Los gozos y las sombras*”, en *La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos*, número 18, pp. 177-200.
- Gutiérrez Sebastián, Raquel (2019). “Servir, sisar y medrar. La pintura perediana de las criadas”, en *Literatura para una nación. Homenaje al profesor Rubio Cremades*, Sevilla, Renacimiento, pp. 269-287.
- Nieva de la Paz, Pilar (2011). “Roles de género, esfera pública y maternidad en *Los gozos y las sombras* de Gonzalo Torrente Ballester”, en Carmen Becerra (ed.). *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 317-332.
- Otero Íñigo, Elisabeth. (2017). “El hombre inútil en la novela española del siglo XX”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 35, pp. 259-275.
- Pereda, José María de (1989). “Ir por lana...”, en *Obras completas. Tipos y paisajes*. Tomo I. Edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda. Santander. Editorial Tantín.
- Rivero Iglesias, Carmen (2011). “El psicoanálisis en *Los gozos y las sombras*”, en Carmen Becerra (ed.). *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 165-180.
- Rivero Iglesias, Carmen (2013). “*Los gozos y las sombras* y la crítica de la civilización de José Ortega y Gasset”, en *Visiones y revisiones de Los gozos y las sombras*, Carmen Rivero Iglesias (eda.), *La Tabla redonda. Anuario de Estudios Torrentinos*, número 11, Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións, pp. 83-94.

- Ruiz Baños, Sagrario (1992). *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*. Murcia, Universidad de Murcia.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1977). *La obra completa de Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona, Destino, tomo I.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1982). *Los cuadernos de un vate vago*. Barcelona, Plaza y Janés.
- Torrente Ballester, Gonzalo (2001). *Los gozos y las sombras I. El señor llega*. Prólogo de Víctor García de la Concha, Madrid, Biblioteca *El Mundo*.
- Torrente Ballester, Gonzalo (2001). *Los gozos y las sombras II. Donde da la vuelta el aire*. Prólogo de Víctor García de la Concha, Madrid, Biblioteca *El Mundo*.
- Torrente Ballester, Gonzalo (2001). *Los gozos y las sombras III. La Pascua triste*. Prólogo de Víctor García de la Concha, Madrid, Biblioteca *El Mundo*.
- Torrente Fernández, María Isabel (2013). “La historia en la trilogía de *Los gozos y las sombras*”, en *La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos*, Ejemplar dedicado a: Visiones y revisiones de *Los gozos y las sombras*, número 11, pp. 129-158.
- Valle-Inclán, Ramón del (1971). *Águila de blasón*. Madrid, Austral.
- Vilán, Javier (1990). *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.



Sobre estas líneas, Programa de mano de *Surcos*, 1951.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

Imaginarios y escrituras: el cine en GTB

José Luis Sánchez Noriega
Universidad Complutense de Madrid

Entre las complejas y diversas relaciones que los escritores han mantenido con el cine Gonzalo Torrente Ballester ocupa un lugar bastante específico y, en cierto sentido, improbable o inesperado. Esa relación singular se comprende mejor, probablemente, desde tres vertientes: *a*) el Torrente espectador desde niño y el usuario ocasional del cine y articulista cultural; *b*) su trabajo como guionista para el director José Antonio Nieves Conde a lo largo de cuatro años; y *c*) las adaptaciones de sus novelas *Los gozos y las sombras* y *Crónica del Rey pasmado*.

Resulta paradójico que quien hace crítica cinematográfica en sus primeras publicaciones –en Oviedo, con diecisiete años, cuando acude al cine diariamente– pasado el tiempo experimente una desafección notable hacia las pantallas hasta el punto de confesar, en 1975, que suele ir al cine “una vez al año y no más, aunque haya peligro de muerte”. También resulta improbable que haya sido el autor único de *Surcos* (1951), uno de los títulos fundamentales de la Historia del Cine Español, teniendo en cuenta que su trabajo como guionista, sin dedicación exclusiva ni específica cualificación profesional, se limitó a unos años y unos pocos títulos, algunos de los cuales olvidados por completo. A diferencia de otros compañeros de su generación del 36, singularmente Miguel Delibes, de la treintena de textos susceptibles de ser llevados al cine (novelas y teatro) solamente se adaptaron las dos citadas, aunque la primera sea una trilogía. Por otra parte, parece exagerado considerar que en su narrativa el cine haya tenido tanta influencia como para ser considerado un “novelista cinematográfico” (Antón Vázquez 2007, 398), lo que podría decirse con mayor evidencia de Juan Marsé o Manuel Puig, o en otro sentido, de quienes se han expresado simultáneamente como escritores y cineastas, como Edgar Neville o Gonzalo Suárez.



Llegada de noche. Fotografía del rodaje, con Nieves Conde dando indicaciones a los actores. Archivo Antonio Barbero. Col. Filmoteca Española, Madrid.

Habiendo nacido en el siglo XX, resultaba inevitable que el cine formara parte del imaginario infantil y de la educación sentimental de Gonzalo Torrente Ballester. Las salas de cine frecuentadas en el ocio dominical, las figuras fabulosas impresas por la luz en la pantalla, el recuerdo de la música o las explicaciones que acompañaban las proyecciones de películas mudas marcan la memoria del niño curioso y fascinado. Los locales de la capital ferrolana funcionan como teatro y como cine, por ello en sus recuerdos se amalgaman recitales de ópera, comedias y sesiones de cine mudo. La evocación más remota es del Pabellón New England, un teatro de madera de vida efímera (1906-1914), al que sigue el Salón Amboage en el recinto del colegio de mercedarios al que asiste Torrente, donde vio películas de Charlot y series del Oeste americano como la producción de la Vitagraph *A Fight for Millions* (1918) que dirige y protagoniza William Duncan. También guarda memoria del Teatro Jofre con sesiones de cine complementadas por explicador y acompañamiento de piano, y el Teatro Renacimiento. Gran parte de estos recuerdos quedan recogidos en la novela *Dafne y ensueños* (1983).

Probablemente lo más significativo de esa época es la apuesta que, con diez u once años, hace con un compañero de colegio: redacta una novela en clave de *western* titulada *Búfalo Bill en el Far-west* que reconoce como un plagio elemental del cine visto. Si no es una premonición sobre su carrera de escritor, al menos queda constancia como antecedente.

El traslado familiar a Oviedo durante los años 1927 y 1928, en el momento en que Torrente Ballester abandona la adolescencia, acrecienta sus inquietudes culturales. Las sesiones de teatro y cine en el Teatro Campoamor quedan grabadas en su memoria: además de conocer personalmente a Margarita Xirgu que representaba una obra de Benavente, escribe una crítica de la película *Casanova* (Alexandre Volkoff, 1927) en un diario local y, pasado el tiempo, en artículos recopilados en *Cotufas en el golfo* (1986) y en evocaciones incluidas en *Dafne y ensueños* dará cuenta de varias películas de la última etapa del cine mudo. Se distancia del acontecimiento que supuso el estreno de *Metrópolis* (1927) en el Campoamor, pues ve en ella “un filme reaccionario, ingenuamente maniqueísta, recargado de trascendencia inútil y bastante pesado”. De su director, Fritz Lang, valora más su siguiente producción *Los espías* (*Spione*, 1928), que recuerda con agrado junto a otros títulos de primera línea del cine alemán: la emblemática *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1919), *Varieté* (Ewald André Dupont, 1925), *La maravillosa mentira de Nina Petrovna* (Hanns Schwarz, 1929) o la muy célebre *La montaña sagrada* (Arnold Fank, 1926).

Guionista profesional

Instalado en Madrid como profesor de Historia en la Escuela de Guerra Naval en 1947, Torrente Ballester inicia una etapa muy fecunda, pues además de las novelas, ensayos y libros de difícil clasificación que publica desde ese año, a lo largo de los cincuenta hace crítica teatral en el diario *Arriba* y colabora en Radio Nacional.

El cineasta segoviano José Antonio Nieves Conde (1915-2006), de filiación falangista-hedillista y formado como ayudante de dirección de Rafael Gil en los primeros años cuarenta, inicia su carrera como director con dos historias criminales: *Senda ignorada* (1946) que ambienta en Estados Unidos, aunque se rodó toda en estudio, de la que no se conservan copias, y *Angustia* (1947), una intriga protagonizada por Amparo Rivelles.

El tercer largometraje de Nieves Conde, *Llegada de noche* (1949), asimismo perdido, es la adaptación de una obra de teatro de Hans Rothe, programada en el madrileño Teatro María Guerrero, que el cineasta alemán Veit Harlan ya había llevado al cine en *Huellas borradas* (*Verwehte Spuren*, 1938) con la historia de la búsqueda de una mujer desaparecida ambientada en la Exposición Universal de

París de 1867. Explica el director (Llinás 1990, 66) que el productor Norberto Soliño le propone rodar la adaptación de la pieza teatral escrita por Carlos Blanco; se resiste porque ya existe la película de Harlan y no le convence el guion. Acepta porque no tiene otras ofertas de trabajo, rehace con Antonio Pérez Sánchez ese guion y le pide a Gonzalo Torrente Ballester que le “ayudara a arreglar los diálogos”, pues lamenta que en el cine español son frecuentes los diálogos muy literarios que en pantalla no funcionan. Será la primera incursión del ferrolano en la industria del cine de la mano de Nieves Conde con quien colabora a lo largo de cuatro años: tres largometrajes, un episodio de un largo y dos guiones y un tratamiento nunca rodados.

La película, que trasladaba a Sevilla la acción inicialmente ubicada en París, tuvo no pocos problemas en un rodaje que se ciñó a los estudios Chamartín. El director rememora conflictos y dificultades diversas con los actores y los decorados, y con la financiación, llegándose a interrumpir el rodaje.

Nieves Conde y Torrente Ballester desarrollan la adaptación al cine de *La estrella de Sevilla*, una pieza atribuida a Lope de Vega, con una historia del rey Sancho que conquista la capital andaluza y se enamora de Estrella, prometida de un caballero de la Corte. El Rey cae en un engaño e instiga un crimen que, finalmente, tendrá que confesar, lo que provoca el rechazo del pueblo. Presentan el guion a censura y el informe es demoledor, pues señala que “los diálogos están llenos de expresiones procaces y el tema saturado de amores viciosos. El Rey es un violador de oficio. Los personajes son todos unos seres envilecidos y las dos únicas figuras dotadas con cierta nobleza son perseguidas, atormentadas y asesinadas (...) Lo mismo hay escenas de un desmelenado democratismo, que actos y escenas de una tiranía criminal y monstruosa” (cit. por Vázquez Aneiros 2002, 57). El escritor se pone en contacto con el Director General de Cinematografía para salvar el proyecto, haciéndole ver que no se puede prohibir un drama histórico de Lope de Vega.

Sin duda, la aportación decisiva al cine de Gonzalo Torrente Ballester ha sido el guion de *Surcos* (1951), uno de los grandes títulos de todo el cine español y modelo de un drama social apenas cultivado a pesar de la influencia que tiene el neorrealismo en la época. Ese año es un momento muy preciso en que se vislumbra un cambio cultural en el cine español, pues si bien se afianzan las propuestas de cine nacionalcatólico, emergen obras de cine disidente como *Surcos* y los trabajos de Berlanga y Bardem *Esa pareja feliz* (1951) y *Bienvenido, Mister Marshall* (1953). De hecho, a los pocos meses del estreno se produce la dimisión de J. M. García Escudero, director general de Cinematografía, por defender la clasificación de “interés nacional” para *Surcos* frente

a *Alba de América*, representativa del cine de cartón-piedra y apología del nacionalismo nostálgico del Imperio. García Escudero había apostado por la película (“técnica, artística y moralmente excepcional”) y concede el permiso de exhibición con informes contrapuestos: uno positivo de Jesús Suevos y otro demoledor de Vicente Llorente para quien se trata de una película desagradable por su crudeza e inmoralidad que debe ser

“prohibida sin posibilidad de arreglo” y resume su argumentario: “Celestineo abundante, seducción con aquiescencia de la madre de la víctima, facilidad para cometer toda clase de delitos, corrupción a todo pasto, es el cuadro con que se pinta a una familia que deja el campo por la ciudad. Para remate de amancebamientos, robos, celestineos, etc., un asesinato con ensañamiento con la víctima” (cit. en Vázquez Aneiros 2002, 68).

Los créditos iniciales distinguen el argumento (Eugenio Montes), adaptación y diálogos (Natividad Zaro y G. Torrente Ballester) y el guion técnico (J. A. Nieves Conde). Estos cuatro autores se sitúan en el ámbito político de Falange, si bien con una posición crítica, inconformista respecto al optimismo del Régimen y desencantada por la Revolución Nacional pendiente. Ello explica que el discurso de *Surcos* pueda comprenderse como *conservador crítico*: al margen del final censurado, se aboga por los valores familiares tradicionales y la herencia rural y campesina en un espacio omitido que, no obstante, como señala Zumalde (Pérez Perucha 1997, 296) “simboliza esa España rural e incorrupta que venció la Cruzada en defensa de la religión”, frente a la ciudad demonizada como ámbito de corrupción y desmembración de la familia. El fundador de Falange tiene textos de idealización del campo y desconfianza hacia la ciudad que parecen una nueva versión del “menosprecio de corte y alabanza de aldea” de Antonio de Guevara, como asimismo señala Agustín Gómez (2014, 384) cuando habla de *Surcos* como un título emblemático porque “muestra la perversión de la ciudad y las ventajas del mundo rural en el contexto ideológico del franquismo que presentaba las tradiciones rurales como un espejo en el que mirarse, y ofrece el mejor reflejo de la esencia de un discurso en torno a un modelo de catolicismo rural”.



Fotograma con créditos de la película *Surcos*, dirigida por José Antonio Nieves Conde.

El rótulo inicial firmado por Eugenio Montes revela esa perspectiva de lectura:

Hasta las últimas aldeas, llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño con promesas de fáciles riquezas.

Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducir las, estos campesinos, que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo.

También parece que, con ello, la productora se cura en salud aleccionada por dos informes de censura previa (de fray Mauricio de Begoña y J. L. García Velasco) que cuestionaban varios aspectos del guion.

En todo caso, hay que subrayar la voluntad de discurso crítico de los cuatro nombres implicados en la producción, guion y dirección para abordar temas que, en su conjunto, ofrecen un diagnóstico poco complaciente para el Régimen: el éxodo rural y el desarraigo, el paro, la pobreza y las colas de “sopa boba” en los cuarteles, el contrabando (estraperlo), la corrupción, delincuencia y picaresca, el hacinamiento de la vivienda, la sumisión de la mujer y formas simuladas de prostitución, la pérdida de autoridad y crisis de la familia tradicional, la falta de formación para el empleo, o la agresividad y carencias de educación cívica en la población. El cambio exigido por la censura en el desenlace conlleva una interpretación episódica de la historia, desactivando su carácter ejemplar o de diagnóstico de una situación social e histórica generalizada: en la estación de tren, en su viaje de vuelta al pueblo, los Pérez se cruzaba con otra familia recién llegada a la ciudad, cerrando un círculo recurrente.

El director segoviano ha explicado que el productor Felipe Gerely le hizo llegar un argumento de unas veinte hojas de talante sainetesco (cita a Arniches) de Natividad Zaro y su marido Eugenio Montes, propietarios de la productora de la película, Atenea Films; a partir de ese texto se desarrolla un guion que Torrente reivindica como suyo en un artículo sobre cine y literatura: “poca gente sabe que yo soy el autor único del guion de *Surcos*, aunque en los títulos de crédito se asegure otra cosa” (*ABC*, 23-3-1985), aunque ha reconocido, asimismo señalados por Nieves Conde, los cambios experimentados por el guion en el resultado final.

Se ha repetido la influencia del cine neorrealista en este drama social bastante improbable para la época. Ya en su informe de censura Jesús Suevos la califica así, pero el director rechaza de plano esa filiación con el argumento de que no había visto



Fotografía de época de *Surcos*, 1951, Col. Filmoteca Española, Madrid.

antes películas neorrealistas. Señala que tuvo presente el cine social alemán, obras de Pabst y el cine realista francés y que la película se sitúa “dentro del realismo literario crítico, más de la escuela francesa que del hecho italiano, y se basa en dos elementos combinados: el documental y el cine social” al tiempo que reivindica la tradición realista española de *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930) y *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943) (Gregori 2009, 65-66). Otros hermeneutas ven influencias del cine negro norteamericano. Por su parte, Torrente Ballester debía conocer el neorrealismo en cuanto en su estudio *Teatro español contemporáneo* (1957) señala el rechazo del público que ve plasmadas sus miserias en la pantalla, como se ejemplifica en el diálogo de Chamberlán y su amante que ven una película neorrealista sobre “problemas sociales, gente de barrio” y que la chica encuentra aburrida: “No sé qué encuentran en sacar a la luz la miseria. ¡Con lo bonita que es la vida de los millonarios!”. Expone Torrente:

El cine italiano neorrealista produjo unas cuantas películas admirables, de materia humana popular, que interesaron a todo el mundo menos al pueblo. Allí salían pobreza y fracasos, y a la gente pobre y fracasada no le interesa



Guía de prensa de la película *Rebelión*, 1953. Dirigida por José Antonio Nieves Conde. Adaptación y diálogos de Gonzalo Torrente Ballester. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

verse a sí misma, porque es de una condición fracasada y pobre de la que quiere huir. Prefieren la película americana de suntuosos interiores, automóviles despampanantes y vestimentas exquisitas (cit. Gómez 2014, 397).

Sin duda, a esta etiqueta neorrealista –tan convencional y discutible como cualquier otra adscripción– contribuye una ambientación realista muy cuidada y hasta excepcional para la época. Nieves Conde ha repetido cómo en la preproducción se lleva a cabo un trabajo de búsqueda de localizaciones y documentación de tipos y ambientes mediante fotos y recorridos por distintos barrios; también se compra el vestuario en la calle y se respeta la continuidad espacial en los barrios de Atocha, Lavapiés y Legazpi. El rodaje con sonido directo, unido a la muy elocuente banda sonora con expresivos fragmentos sin diálogos, contribuye a dotar de autenticidad a un relato que evita los rostros famosos en el reparto y que, en cierto sentido, como señala el director “es, a su vez, un documental sobre un Madrid de los años cincuenta” (Llinás 1995, 81). Alejandro Montiel (en Castro de Paz y Pérez Perucha 2000, 49-55) da cuenta de la crueldad del relato y hace un análisis de los espacios en los que considera “escenarios de ensañamiento”. Plazas, bares, corrala, teatro, guiñol, feria... se presentan como lugares hostiles donde tiene lugar algún modo de espectáculo que este autor categoriza como “teatralidad esperpéntica”, lo que, muy consecuentemente, lleva a negar la filiación neorrealista.

Se aprecia cierta ambición y entidad en *Rebeldía* (1953), una película bastante olvidada que tiene no pocas dificultades de producción y hasta de intento de repetir el éxito del melodrama católico *Balarrasa* (1950). Con capital de los padres agustinos (firma como primer productor OSA: Orden de San Agustín), el productor valenciano Manuel Torres le encarga a Nieves Conde una historia del estilo de *Balarrasa*; éste habla con Torrente Ballester quien escribe un tratamiento de más de cien páginas sobre un joven sacerdote irlandés, un argumento “a lo Chesterton”, según el cineasta. Pero lo abandonan por la adaptación de la pieza de José María Pemán *La luz de la víspera*, que se había estrenado en provincias con una producción de Amparo Rivelles y que Nieves Conde encuentra más viable para conseguir que Cifesa adelante dinero de la distribución. El cineasta explica que no vio ni leyó la obra, sino que el guion que escribe con Torrente Ballester se basa únicamente en un esquema argumental; no obstante, la obra teatral de Pemán aparece en los créditos: “le contrataron porque entonces, efectivamente, el señor Pemán era una especie de tarjeta de visitas” (Gregori 2009, 67). También hay que matizar que en esos créditos Torrente figura como autor de “cinedrama y diálogos” mientras el guion se atribuye a Nieves Conde: no parece desatinado pensar que el primero es propiamente el autor del guion (literario), aunque el segundo revisa ese trabajo para el guion técnico y la puesta en escena.

La distancia de la obra teatral ha llevado a rechazar la condición de adaptación. Paz Gago (2001; Castro de Paz y Pérez Perucha 2000, 125) reprocha que el filme sea citado como adaptación del texto teatral *La luz de la víspera* “que ni siquiera figura en la bibliografía del escritor andaluz (sic), quien por otra parte no reconoció su presunto drama en la cinta”. Considera José Luis Téllez (2000) que la obra de Pemán –inspirada en *Carta a una desconocida* de Stefan Zweig– sufre cambios “que la hacen casi irreconocible”: la introducción de la figura de Federico Lanuza (F. Fernán Gómez), amigo y secretario del protagonista, y el desplazamiento de la intriga amorosa a un segundo plano en aras de la dramatización del “conflicto teológico creado por los guionistas, invirtiendo la perspectiva de la pieza teatral, en donde la cuestión religiosa es un mero artificio narrativo que permite articular el relato como una suerte de confesión general, dramatizada por el protagonista ante una de las monjas de la clínica donde será operado a vida o muerte al día siguiente (de ahí el título de la obra)”.

Rebeldía es un filme improbable por su condición de drama teológico o auto sacramental (Santos Zunzunegui) a partir de la historia de un escritor (Carlos) condenado por el Vaticano por sus tesis contrarias a la ortodoxa católica que en el filme se plasma en el inicio de una novela no concluida de este modo: “cómo el amor humano, incluida la sensualidad entre sus elementos, destruye una aparente perfección

cristiana, la fe no es más que un proceso imaginativo y la caridad una sublimación del instinto sexual”. La joven Margarita intenta redimir a este escritor y se involucra hasta sentirse burlada, aunque finalmente logra su propósito, en un desarrollo narrativo que busca la ejemplaridad del matrimonio. El contraste entre los dos personajes simboliza la dualidad ética y metafísica de amor cristiano (caridad) y amor sensual, matrimonio y concubinato, creencia y ateísmo, etc.

Se ha apreciado la huella de Torrente Ballester en la carga erótica de las relaciones y miradas entre los personajes y en la ironía con que son tratados algunos de ellos, singularmente el interpretado por Fernando Fernán-Gómez y quien encarna a la amante del protagonista. El conflicto religioso no está lejos del mundo de Torrente, quien en 1939 había ganado un certamen de autos sacramentales. Asimismo, como subraya L. Fernández Colorado (en Castro de Paz y Pérez Perucha 2000, 77) esta historia tiene una lectura según el tema de Don Juan tan querido por el escritor como para escribir su propia versión en la novela *Don Juan* (1963): Carlos sería el don Juan que sucumbe ante Margarita (doña Inés). No obstante, el escritor ferrolano no quedó conforme con la película que, pasado el tiempo, califica como “muy mala”. Nieves Conde (Llinás 1995, 92-93) estima que a la historia le falta tensión sexual y que el drama teológico no sintonizaba con el público español, aunque se hubiera profundizado. Coproducción con Alemania, tuvo problemas de rodaje pues el protagonista germano Volker von Collande se incorporó tarde y no memorizaba el texto.

Tras *Rebeldía*, la última colaboración de Torrente Ballester con el director segoviano es la adaptación de la novela *El maestrante* (1893) de Armando Palacio Valdés, una crítica al adulterio y a la burguesía decadente, con personajes hipócritas, que nunca se rodó. Previamente hay intentos de adaptaciones, algunos meros proyectos, otros tratamientos más amplios: Nieves Conde (Llinás 1995, 91) relata las propuestas de adaptar *La busca* de Pío Baroja y, a instancia del propio Camilo José Cela, *La colmena*, pero no se concretó nada. También señala que él y Torrente escribieron un tratamiento para presentarlo a censura basado en *El metal de los muertos* (1920), una novela de Concha Espina ambientada en las luchas obreras del entorno minero de Riotinto en los primeros años del siglo XX, considerada de las mejores de su autora y obra pionera de la literatura social en España.

La incursión en el trabajo profesional del cine junto a Nieves Conde terminó mal: en *Rebeldía* hubo desavenencias y el cineasta considera que “Con Torrente yo no me porté bien, y él se portó peor conmigo. Por el tema de siempre. El dinero (...)”, según testimonio recogido por Antonio Castro (cit. Vázquez Aneiros 2002, 76). Por su parte, su hijo Torrente Malvido (1990, 113) entiende que para su padre “el cine fue una



Rafa: Rodaje en Pontevedra de la serie “*Los Gozos y las sombras*”, noviembre de 1981.
Cortesía Diario de Pontevedra.

experiencia más, semiartística, y una desilusión económica”. Pasado el tiempo, en un artículo de prensa titulado “De la santidad a la pornografía o lo que dan de sí nada más que treinta años” (*Informaciones*, 15-12-1977) sin citarlo por su nombre Torrente Ballester lanza una diatriba en toda regla contra un cineasta (“no es que fuera mi amigo, pero nos conocíamos”) especializado en películas católicas, apoyado por el régimen franquista y los sectores burgueses que, con el tiempo y voluntad de ganar dinero, se dedica a películas poco menos que pornográficas. En todo caso, su experiencia profesional como guionista no parece muy distinta a la de otros escritores decepcionados en su incursión en la industria cinematográfica: en el caso de Hollywood hay una larga lista, encabezada por William Faulkner, F. Scott Fitzgerald o James M. Cain.

La insuficiencia de las adaptaciones

En el éxito de la serie *Los gozos y las sombras* (Rafael Moreno Alba, 1982), veinte años después del cierre de la trilogía con la publicación de *La Pascua triste*, se puede apreciar cierta “justicia poética” pues este éxito de audiencia revitaliza las tres novelas creadas laboriosamente a lo largo de casi un decenio y logra para ellas mayor difusión que en las primeras ediciones. A sus 72 años Torrente Ballester conoce un impulso a su carrera y deviene un autor más popular. Sin embargo, el escritor no queda muy satisfecho con

la serie de televisión, quizá por su compromiso con esta adaptación, en la que figura como “supervisor general de la serie”, tarea que le lleva a frecuentar el rodaje y el montaje, asesorar sobre la música, cuestionar decorados y discutir secuencias concretas con el director, como aquella en que pide suprimir algunos planos en que Clara Aldán se masturba, pues en la novela esto es más sutil y natural, indicativo del carácter del personaje.

Ese compromiso se explica porque en *Los gozos y las sombras* se pone en pie una ficción que condensa gran parte del mundo vivido por Torrente en Galicia, de manera que las familias enfrentadas, la lucha por el poder, la religión y las tensiones ideológicas, las transformaciones industriales, los conflictos laborales y las relaciones sentimentales o pasionales ubicadas en la villa marinera, con su casino, plazas, tabernas, calles con soportales, pazos, iglesia de granito y otros espacios muy reconocibles que albergan personajes muy creíbles, algunos inspirados en tipos reales, son algo propio para Torrente Ballester, al igual que la ambientación en los años treinta en que se forja la personalidad adulta del escritor. De ahí su exigencia con la ambientación, el atrezo y el reparto, con el que está conforme, sobre todo del personaje interpretado por Charo López en el mejor papel de su carrera. En declaraciones a Carlos Reigosa, el escritor reivindica la talla de esta figura literaria a la altura de las grandes mujeres de la literatura del XIX, como Pepita Jiménez, Fortunata o Ana Ozores: “No siento el menor pudor al decir que Clara Aldán se sitúa entre ellas con la dignidad estética que el caso requiere”.

La serie forma parte del programa de Televisión Española en los primeros años del posfranquismo de adaptar obras esenciales de la literatura contemporánea, autores relegados o ficciones de interés para la reescritura de la Historia que la desaparición de la censura exigía. Fue un programa ambicioso con una notable respuesta de la audiencia: *Los gozos y las sombras* se suma a títulos como *La plaza del diamante*, *Cañas y barro*, *La barraca*, *Fortunata y Jacinta*, *Juanita la larga*, *Ramón y Cajal*, *Sonata de otoño* o *Los pazos de Ulloa*. Todas ellas presentan un anclaje en lugares y épocas de la sociedad española reconocibles para la ciudadanía que aprecia valores cívicos, modelos de conducta o conflictos históricos que el franquismo había negado o puesto entre paréntesis.

El trabajo de adaptación de un texto tan largo, más de mil páginas, a una serie de escasas trece horas conlleva, necesariamente, aceptar bastantes renunciaciones. Hay episodios, sucesos y personajes suprimidos o con un desarrollo mucho más esquemático que el de la novela. Probablemente por ello, alejado de todo entusiasmo, Torrente Ballester dictamina que, en conjunto, la serie “puede pasar”. No obstante, como queda señalado, logra una audiencia notable, ha sido repuesta en la programación de TVE y exportada a canales de todo el mundo, amén de valorada positivamente por la crítica de prensa.

En su análisis de la adaptación Xavier Bermúdez (Castro de Paz y Pérez Perucha 2000, 101-114) se muestra muy crítico con determinadas opciones que vincula al cambio político de 1982. A pesar del presupuesto generoso, la serie presenta deficiencias de producción que el autor pormenoriza; y lamenta el tratamiento de los obreros y pescadores, a su juicio ya caricaturizados en la novela, la omisión de las comprensiones del cristianismo del original literario, la descontextualización de sucesos políticos y, en general, una puesta en imágenes “torpe, incoherente pecando de insustancialidad, ilógica e inverosimilitud en distintos niveles, evidenciando la ausencia de cualquier compromiso artístico” (111).

La otra adaptación de un texto literario de Torrente Ballester –única obra suya llevada al cine– corresponde a *Crónica del Rey pasmado* (1989) que filma Imanol Uribe como *El Rey pasmado* tan solo dos años después de su publicación, en 1991. El escritor vende los derechos para el cine con la única recomendación de que se mantuviera en la película el nivel de erotismo de la novela. Con Juan Potau aparece como guionista el hijo del escritor, Gonzalo Torrente Malvido, pero según manifestó a la prensa su padre y sintetiza Ramón Freixas (Castro de Paz y Pérez Perucha 2000, 81) “escribió más bien poco y se limitó a ejercer funciones de carabina literaria, esto es, velador de la fidelidad a la obra de su progenitor”.

Se evidencia el trabajo de producción, inevitablemente exigente, en un filme de época: aunque no se precisa está ambientado en los primeros años del reinado de Felipe IV (1621-1665). La diversidad de localizaciones (Madrid, Toledo, Salamanca, Ávila, El Escorial, El Viso del Marqués, Guimarães), el vestuario exquisito y un reparto en el que se juega gran parte de la sintonía con el espectador logran un resultado notable en la composición de un retablo de los contrastes de la España donde la modernidad de la ciencia y los descubrimientos pugnan frente al oscurantismo de los resabios feudales y la Inquisición.

Consigue ocho de los 14 Goyas a que fue candidata, algunos tan incuestionables como la música (José Nieto), vestuario (Javier Artiñano) y dirección artística (Félix Murcia), y logra la respetable asistencia en salas de 660.000 espectadores. La crítica no es entusiasta, aunque alaba la producción y algunas interpretaciones al tiempo que cuestiona el histrionismo de Javier Gurruchaga como el válido [conde-duque de Olivares]. Se quiso ver en *El Rey pasmado* un epígono del ciclo de cine “de qualité” impulsado por Pilar Miró en los ochenta como búsqueda de una mejor valoración del cine español con adaptaciones como *Extramuros*, *Divinas palabras* o *Esquilache*. Sin embargo, el trabajo de Uribe / Torrente carece de la seriedad y hasta cierta solemnidad de esas películas.



Fotogramas de *El Rey pasmado*, película dirigida por Imanol Uribe.

Lo cierto es que pocas reticencias se pueden plantear a la versión cinematográfica que, además, obtiene el Goya al mejor guion adaptado, y los juicios más razonables, como el de Joan María Minguet (Castro de Paz y Pérez Perucha 2000, 85-90) terminan con la convicción de que las adaptaciones de buenas novelas no añaden mucho y hay segmentos en que resulta casi imposible trasladar a imágenes elementos de fábula del texto literario como las conversaciones del sacerdote con el diablo. Considera que Uribe agudiza la visión crítica del poder y de las desviaciones espirituales de la Iglesia ya presentes en la novela; asimismo entiende que ciertos personajes aparecen demasiado caricaturizados. Y termina lamentando que la película haya sido excesivamente respetuosa con la novela, no sólo con el espíritu burlón de Torrente, sino también con personajes, diálogos, escenas y desarrollo del relato. Las referencias a Velázquez –ya en la primera secuencia se cita *La venus del espejo*– y a su paleta cromática en el diseño de producción parecen adecuados.

Dos únicas adaptaciones, aunque, según testimonia Antonio J. Gil (en Rivero Iglesias 2013, 407-408), además del guion firmado por G. Torrente Ballester, Jesús Navascués y Carmen Becerra que adapta *Fragmentos del Apocalipsis* con el título de *Campana y piedra*, hubo proyectos de llevar a la pantalla *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, *Los gozos y las sombras* y *Filomeno a mi pesar*, a las que habría que sumar un guion de Jesús Navascués a partir de la novela *Off-side* (ibidem 434-435).

Ninguna de las dos adaptaciones al audiovisual entusiasma al autor, no tanto por errores o deficiencias en la composición de personajes o ambientación de un contexto espaciotemporal cuanto por la mutación de los lenguajes. La palabra más libre e imaginativa en la creación de ficciones se ve constreñida al tomar cuerpo en diálogos, acciones y tipos concretos; esa experiencia del escritor es similar a la del espectador.

Espectador y analista cultural

En los numerosos artículos de análisis y crítica cultural que Torrente Ballester publica en prensa a lo largo de varios decenios el cine no ocupa un lugar preeminente. Además de la etapa de *Arriba* como crítico teatral en los cincuenta, colabora con el *Faro de Vigo* (1964-1967), *Informaciones* (1973-1979) y *ABC* (1981-1986) con bastantes trabajos, luego recopilados en varios libros. En su tesis doctoral, Vázquez Aneiros (2002) reproduce una treintena larga de textos significativos en relación con el cine: indagaciones sobre las relaciones del cine con la novela y el teatro, comentarios de películas, reflexiones sobre actores y cineastas, análisis cultural y sociológico sobre censura, pornografía, mitología...

Hay una pluralidad de aproximaciones al hecho cinematográfico por parte de quien sólo ocasionalmente trabaja como guionista en el cine, aunque en todo momento se percibe su independencia de criterio que incluye, en algunos casos, el rechazo explícito de la moda, las opiniones dominantes –por ejemplo, las películas de Buñuel *Tristana* y *El discreto encanto de la burguesía* o el *Fellini Satyricon*– o pautas de consumo comercial. No se tiene por crítico profesional –inicia un artículo sobre *El tren* (John Frankenheimer, 1964) con “Vaya por delante la confesión de mi absoluta ignorancia en materias cinematográficas”– y algunos artículos son deudores de la época, siendo evidente la evolución del pensamiento del cineasta al respecto. Así, a raíz de los primeros visionados de cine sonoro se plantea (diciembre de 1930) muy críticamente las deficiencias de un lenguaje titubeante (“quiere ser teatro y cine a la vez, y no es una cosa ni otra”) para reconocer, años después (marzo de 1985) con el punto de ironía que siempre desprende su prosa, la madurez del cine sonoro: “El cine difícilmente llegará a prescindir de la palabra, pero el maridaje de ésta con la imagen es de tal naturaleza, que quizá sea el único matrimonio realmente indisoluble que podemos señalar en nuestro tiempo”.

Como no podía ser de otro modo en una existencia tan entregada a la literatura, que en el siglo XX necesariamente entra en diálogo con el cine (adaptaciones, intertextualidades, escritores-cineastas, novelizaciones de películas, etc.), Torrente Ballester desarrolla algunas ideas sobre ese diálogo, singularmente sobre los

elementos compartidos entre los dos medios y sobre el lenguaje del cine. No hay un sistema vertebrado ni voluntad de categorización de las ideas, que resultan muy estimulantes en su mayoría.

Frente a los profetas de la muerte de la novela (sic) cuyas opiniones parecen arreciar con la aparición del vídeo doméstico y su facilidad para el consumo de audiovisuales, afirma su convencimiento de la necesidad de historias de los seres humanos, lo que puede satisfacerse mediante relatos de imágenes o palabras, bien entendido que se publican más títulos que nunca y que “la palabra puede hacer por sí sola, sin la cooperación de la imagen, aquello en que la imagen no la alcanza”. Llega a plantear que las evocaciones de la palabra poética superan a las de las imágenes: “por bellos y agudos que sean los ojos de la pantalla, lo que sugieren queda más acá de la imagen, no como en la metáfora verbal, más allá de las palabras”. No obstante, el escritor ferrolano reconoce que las imágenes de *Romeo y Julieta* (Franco Zefirelli, 1968) resultan complementarias de la obra literaria y que “le sacan a relucir algo que va implícito en el texto y que el lector no siempre descubre por sí mismo”. Parece exagerada la aserción de que “hasta el presente, el cine es un arte subsidiario de la literatura” como escribe en marzo de 1950 y que con el tiempo matizaría. En ese momento considera que la complejidad de la construcción de personajes novelescos permite tipos de “universal valor simbólico”, lo que no sucede en el cine, que opera con historias más esquemáticas. Es muy certero el diagnóstico de que malas novelas han dado lugar a excelentes películas y, por el contrario, excelentes novelas y dramas se han llevado al cine con resultados decepcionantes o que, en el mejor de los casos, remiten al texto original, señalando como ejemplo de esto último la versión cinematográfica de *La Regenta* (1974) de Gonzalo Suárez.

Crítico teatral durante varios años y autor dramático él mismo, Torrente se ha planteado la relación de teatro y cine con apuntes sustanciosos. Señala la diferencia de espectáculo en vivo de la escena frente a la proyección de una filmación, las actitudes también diferenciadas en el público, la sustantividad del diálogo teatral frente al carácter subsidiario de la historia y la acción narradas por las imágenes del diálogo cinematográfico, la preeminencia del autor dramático frente al guionista. En este sentido, subraya la distinta naturaleza del guion cinematográfico respecto al texto teatral, aunque en ambos casos falte la puesta en escena para la obra definitiva. Pone el ejemplo de que la lectura de *Hamlet* es satisfactoria, mientras que el guion de Laurence Olivier le lleva a desear el visionado de la película.

En varios artículos aborda el tema de la censura y del cine erótico (o, para ser más exactos, de los desnudos y escenas sexuales del “cine de destape” del tardofranquismo y la transición). A la altura de 1965, distanciado definitivamente del franquismo,

escribe un artículo que dirige a la Junta de Censura y Clasificación de películas para pedir mayor inteligencia y señalar la paradoja de que se prohíban escenas de sexo mientras se permiten películas que estupidizan a los jóvenes; critica que la censura “se asienta en principios, no de la moral estrictamente cristiana, sino de su interpretación burguesa, tiende a confundir inocencia con ignorancia y estado de gracia con oligofrenia”. Más tarde, cuando tiene ocasión de ver la versión íntegra de *Gilda* (Charles Vidor, 1946), lamenta que se censuraran unos planos de las piernas de Rita Hayworth y que los pulpitos tronasen con “tonterías teológico-morales”.

Discrepa de la proliferación de desnudos en películas y en prensa, lo que considera pornografía, y rechaza la accesibilidad de esas imágenes a adolescentes para quienes desaparece el misterio del erotismo. Como queda dicho, critica la base meramente económica del cine de destape cultivado por directores que, tiempo atrás, representaban la ortodoxia nacionalcatólica. Con la normalización de las libertades democráticas, en abril de 1986 se queja de la “gratuidad de esas descripciones morosas de la violencia y del sexo” y, considerándose alejado de todo puritanismo, aboga por el erotismo definido como “ingrediente artístico de primera calidad y su arte es alusivo, indirecto: no presenta, sino que sugiere”.

Sensible a los fenómenos de la opinión pública comenta el éxito de películas de James Bond, Supermán o Travolta, que le sirven para reflexiones que exceden el ámbito cinematográfico, como también sucede con los viajes a Camiña o Perpiñán para ver la aquí prohibida *Último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972). La aproximación a figuras como Charles Chaplin o Cantinflas resulta más controvertida, pues le atraen tanto como rechaza algunos aspectos.

En fin, en estos artículos de análisis y crítica cultural el cine ocupa un lugar importante y aunque se aprecia una desafección con el paso del tiempo, no cabe duda de que Torrente Ballester revela un pensamiento propio y valoraciones personales de películas y fenómenos cinematográficos. La misma independencia de criterio se percibe en su valoración de las adaptaciones de *Los gozos y las sombras* y *Crónica del Rey pasmado*, obras estimables en su construcción audiovisual, aunque distantes de la complejidad del mundo literario. Pero lo más llamativo de la relación de Torrente Ballester con el cine es su trabajo profesional, singularmente el guion de *Surcos*, extraordinaria –y sorprendente, dada su falta de experiencia como guionista– aportación al mejor cine español de los 50.

Referencias bibliográficas

- Antón Vázquez, Patricia (2007). *La obra novelística de Torrente Ballester y el cine: 'Los gozos y las sombras'. Análisis comparativo-textual*. Facultade de Filoloxía, Universidade da Coruña.
- Castro de Paz, José Luis y Pérez Perucha, Julio (eds.) (2000). *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*. Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.
- Gómez, Agustín (2014). “La ville maudite de *Surcos* de J. A. Nieves Conde”, en *Pandora. Revue d'Études Hispaniques* 12 (2014) 383-397 (disponible en Dialnet.unirioja.es)
- Gregori, Antonio (2009). *El cine español según sus directores*. Madrid, Cátedra.
- Llinás, Francisco (1995). *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*. Valladolid, Seminci y SGAE.
- Paz Gago, José María (2001). “La mirada en el espejo: G. Torrente Ballester y los medios audiovisuales”, en José Ángel Fernández Roca y José Antonio Ponte Far (eds.), *Con Torrente en Ferrol: un poco después*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 135-158.
- Pérez Perucha, Julio (ed.) (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra.
- Rivero Iglesias (ed.) (2013). *El realismo en Gonzalo Torrente Ballester: poder, religión y mito*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Téllez, José Luis (2000), *Tarnished Angels*, <https://joseluistellez.com/tarnished-angels> (visitado 20-5-2024).
- Torrente Malvido, Gonzalo (1990). *Torrente Ballester: mi padre*. Madrid, Temas de Hoy.
- Vázquez Aneiros, Aurora (2002). *Torrente Ballester y el cine. Un paseo entre luces y sombras*. Ferrol, Embora.



Javier J. J.: *Gonzalo Torrente Ballester en la biblioteca de su casa madrileña de la Avenida de Los Toreros*. Hacia 1960.

Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

p. 142, Gonzalo Torrente Ballester tomando fotos en el monasterio de Armenteira (Pontevedra). Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



3ª ETAPA: 1964 – 1966

Pontevedra



Gonzalo Torrente Ballester: Calle Arzobispo Malvar, Pontevedra.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

Pontevedra es la novela¹

Víctor F. Freixanes

Escritor. Presidente de la Real Academia Galega

Pontevedra tiene la medida justa de la novela. Una buena novela. Puestos a escoger, hay ciudades para todos los géneros: ciudades-miscelánea, casi enciclopédicas, como París, Nueva York, Buenos Aires...; ciudades-poema, como Lisboa; ciudades-ensayo, como Brasilia o Frankfurt. Hay ciudades filosóficas, esencialmente filosóficas, como Leipzig. Ciudades-relato breve, de tradición oral, como Túnez, Marraqués, buena parte de las ciudades del norte de África. Hay ciudades-teatro, como Londres, Verona, Venecia, Roma, casi todas las italianas... Hay ciudades que parecen aforismos, de tan esenciales; y ciudades-río, que no acaban nunca... Dado que esto es un juego, y a Torrente le gustaban especialmente esta clase de juegos, hay ciudades para todos los géneros y no hay género literario que no encaje en alguna ciudad, grande o pequeña.

Pues bien, Pontevedra es la novela.

No es la única. Dublín también es la novela. Ahí esta Joyce para demostrarlo. Praga también es la novela. Tiene a Kafka. Manhattan admite muy bien la novela, al menos la Manhattan de principios del pasado siglo (digo Manhattan, no Nueva York). Ahí está John Dos Passos, entre otros, incluido el Tom Wolfe de *The Bonfire of the Vanities*. El París de Balzac no es una novela, es una colección de novelas, un plan editorial completo, que no es exactamente lo mismo, igual que el Madrid de Benito Pérez Galdós o el Londres de Dickens.

¹ Inicialmente este texto fue publicado con el título de “La ciudad literaria. Notas para una conferencia” coincidiendo con el 30 aniversario de la primeira edición de La saga/fuga de J.B. (La Tabla Redonda. Anuario de estudios torrentinos, 1, 2003). Con pequeñas correcciones y algunos añadidos lo recuperamos para esta nueva publicación conmemorativa de la obra del autor.

La ciudad-novela tiene una medida justa, ese microcosmos especial que en cierta manera apuntaba aquel Luís Vélez de Guevara en *El Diablo Cojuelo* para el Madrid de 1641, cuando el estudiante Cleofás, oculto en casa del astrólogo, destapa el frasco donde está escondido el duende y, en compañía del pequeño diablillo cojo, viaja por los cielos de la aún relativamente joven capital de los Austrias levantando tejados, observando miserias, descubriendo traiciones, pasiones, desasosiegos, trampas, milagros, sueños, frustraciones, amores, desengaños, fortunas que nadie ve, pobreza que nadie sospecha, en fin, la vida misma, con sus cosas y sus criaturas, la “condición humana” (citando otra vez a Balzac), que sólo en un espacio de determinadas dimensiones y características (a veces incluso en determinadas circunstancias) puede percibirse en toda su complejidad y plenitud.

Esto me lo explicó Torrente en una ocasión. Y lo contó y demostró muchas veces a su manera. La ejemplificación más extraordinaria la concretó sin duda en la ciudad de Pontevedra, en la que residió en un período no demasiado extenso de su vida, pero decisivo en su biografía literaria y sentimental. El resultado es esta maravilla de construcción e inteligencia, humor e imaginación: *La saga/fuga de J.B.* (1972).

La saga/fuga de J. B. (Castroforte del Baralla) es Pontevedra. También algunas otras ciudades, por supuesto, porque es consustancial a la obra de arte la trascendencia, no quedar en el localismo provinciano. Todos tenemos algo de todos. El talento del artista, en este caso del escritor, consiste en universalizar lo particular. Pero las raíces de este Castroforte, su fuente de inspiración, su rostro, sus historias más profundas (explícitas u ocultas), sus mitos, sus fantasmas, sus miedos, sus frustraciones, sus glorias pasadas, su humor, incluso sus funcionarios están aquí, en la ciudad del Lérez, que Torrente conoce por primera vez en los años 30, cuando su padre fija domicilio familiar inicialmente en Vigo (1928) y luego en Bueu (1932), y en la que él mismo reside con su familia, casado ya con su segunda mujer, Fernanda Sánchez-Guisande, en los años 60.

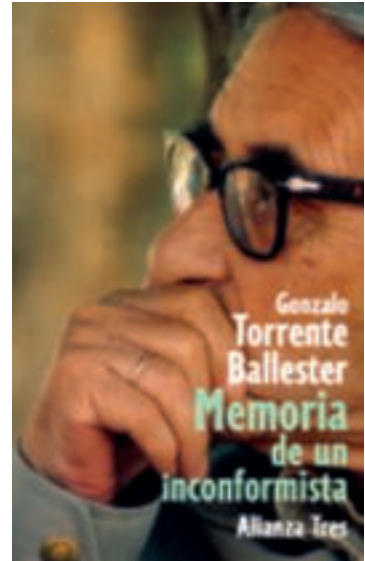
Castroforte del Baralla, al margen de las vueltas que pudo haber dado el manuscrito (que esta es otra cuestión, más propia de críticos, filólogos y estudiosos del texto, contexto y pretexto) Castroforte del Baralla, digo, es Pontevedra, como Villasanta de la Estrella es Santiago de Compostela, en *Dafne y ensueños* está Ferrol, o la Pueblanueva del Conde, por citar otra de las grandes obras de Torrente (la trilogía *Los gozos y las sombras*) es en gran medida la villa marinera de Bueu, en la península del Morrazo, el Bueu que él conoció de adolescente con sus padres y donde entró en relación con la que sería su primera esposa, Josefina Malvido Lorenzo.

Torrente era muy consciente de todo esto. La primera vez que me habló de Pontevedra como ciudad-novela, microcosmos para la observación de la condición

humana, territorio de ensayo para el escritor que construye mundos, espacios de relación, además de personajes, la primera vez que Torrente me habló de este idea de Pontevedra, digo, no fue personalmente (todavía no nos conocíamos) sino a través de un artículo suyo en las páginas de un periódico. Siempre creí que fue en uno de aquellos artículos que publicaba en *Faro de Vigo*, en una sección que titulaba “A modo”, durante su estancia pontevedresa, entre 1964 y 1966.

César Antonio Molina recogió una amplia selección de estas colaboraciones en un libro, *Memorias de un inconformista* (Alianza Tres, 1997). Aún vivía el escritor. Yo era entonces director general de Alianza y tuve oportunidad de repasar con detalle todos y cada uno de los recortes de prensa y las fotocopias que César Antonio aportaba, pero no encontré el artículo de Torrente sobre Pontevedra. Ahora se que fue escrito (o publicado) después, pero no como parte de esta serie. La profesora Carmen Becerra me facilitó una copia de este trabajo que efectivamente Torrente publica en *Faro de Vigo* el domingo 9 de agosto de 1970, en unas páginas literarias con motivo de las fiestas de la Peregrina, que son las fiestas grandes de la Boa Vila. Tardé en encontrar el artículo, pero siempre tuve consciencia de haberlo leído, e incluso el lugar, siendo un adolescente: sentado en la terraza del café Blanco y Negro, bajo un corpulento cedro o pino de Indias. Y me impresionó lo que allí decía.

Era yo un jovencuelo que empezaba a interesarse por la literatura. Hay que verlo así. Mozo universitario o preuniversitario. Por eso no podía ser de la serie de “A modo” que Torrente publica en el *Faro* antes de mi entrada en la universidad. Empezaba yo a querer escribir y buscaba referencias donde podía. Los chavales nos leíamos los textos unos a otros y procurábamos en los clásicos, en autores ya conocidos, una orientación, una guía con la que avanzar o al menos con la que ensayar los avances. Así fue siempre la literatura: un río en el que navegamos todos, unos antes y otros después, y en el que nos leemos todos, para reconocernos o para negarnos.



Memoria de un inconformista, Madrid, Alianza Editorial, 1997. Edición y prólogo de César A. Molina. Amplia selección de artículos de la columna “A modo”, publicados por Gonzalo Torrente Ballester en el *Faro de Vigo* entre 1964 y 1967) Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

Torrente no era un desconocido para nosotros. La primera vez en mi vida que vi a un escritor, alguien a quien la gente reconocía como un escritor, un escritor de verdad quiero decir, no un aficionado, fue a Torrente Ballester. Lo recuerdo perfectamente, con una chaqueta amarilla a cuadros, saliendo de la cafetería Lar, en el recreo de los institutos, acompañado de otros profesores, apurando el cigarrillo, parapetado tras unos lentes oscuros, de gruesos cristales, a saber de cuántas dioptrías, que le daban un aspecto entre tímido y misterioso, un tanto exótico para todos nosotros.

“Mira”, comentó un compañero. “Ese es escritor”.

Los otros eran profesores. Nuestros profesores. Pero por alguna razón él era distinto. Venía como de otra dimensión, y pasó ante nosotros (también hay que decirlo) como pasan los cometas, como una llamarada luminosa. En realidad Torrente no vivió demasiado tiempo en Pontevedra. Carmen Becerra, a quien ya cité, y Xosé Antonio Ponte Far estudiaron bien esta cuestión. La familia Torrente reside en Pontevedra entre el año 1964, que es cuando se incorpora a la cátedra de literatura en el Instituto Femenino, y el año 1966, cuando recibe la invitación para impartir clases en los Estados Unidos. Allá se trasladó con la familia, y es en los Estados Unidos, más concretamente en la Universidad de Albany (Nueva York), donde parece que nace el texto de *La saga/fuga de J.B.*, por lo menos tal y como llegaría después a nosotros. Pero las raíces, repito, están en Pontevedra.

El Instituto Femenino, dirigido por el catedrático de filosofía Marcelino Jiménez, estaba entonces donde la antigua Escuela Normal, ahora delegación de Educación, al fondo de la avenida Montero Ríos, frente a la alameda. Era la avenida de los institutos: junto a las ruínas de Santo Domingo el masculino, que dirigía el profesor Filgueira Valverde; hacia la Cruz de los Caídos, el femenino, separados ambos por la autoridad de la Diputación Provincial.

Torrente daba clases de literatura en el femenino. A nosotros, en el masculino, nos tocaba Filgueira. Filgueira también escribía, pero no era exactamente un escritor, en nuestra consideración de jóvenes alumnos. Filgueira entonces lo era todo, o casi todo: director del instituto, catedrático de literatura, alcalde, procurador en Cortes, director del museo, presidente del Tribunal de Menores (o algo así), consejero de no sé cuántas empresas, editor en Bibliófilos Gallegos, numerario o correspondiente de varias academias, un sabio... Torrente Ballester, el Torrente del Instituto Femenino, era sólo escritor, nada más que escritor, como Antonio Machado, que aparecía en los libros de texto, como Federico García Lorca, como Cervantes o Quevedo (que mucho tiene de los dos).

“Ahí va el escritor”, comentó nuestro amigo.

Y allá iba Torrente, acompañado de sus compañeros de oficio docente, con la chaqueta amarilla a cuadros, que no se si existió alguna vez, pero que yo la recuerdo así,

con el cigarrillo y los lentes. Era un buen profesor. Las compañeras del instituto así lo decían. Escuchaba a las alumnas y hacía que leyesen, comentaba las lecturas, las animaba a escribir, hablaba del mundo, del poder de la imaginación, de las cosas... Pero no residió mucho tiempo entre nosotros, repito. En 1966 ya está en los Estados Unidos.

Vuelvo al artículo aquel de la mañana del domingo a la sombra del cedro o pino de Indias, en la terraza del Blanco y Negro, en las páginas literarias de *Faro de Vigo*.

Para nosotros Torrente no era un desconocido. Era un escritor. Y hablaba de Pontevedra. En el espacio que puede dar de sí una columna de prensa (no era muy extensa) hablaba de su memoria de la ciudad y hacía una reflexión sobre la literatura, más específicamente sobre la novela. Puedo reproducirlo ahora. Aunque sea parcialmente. Empezaba citando a Ortega, por quien sentía una gran admiración. “Decía Ortega y Gasset, en un texto no muy bien interpretado”, escribe Torrente, “que la novela es un género provinciano, pero de ello no debe inferirse alegremente que toda la provincia sea novelesca o que sólo la provincia pueda ser escenario de una novela, sino que las circunstancias de la vida provinciana la hacen apta para convertirla en material novelesco”.

“En la gran ciudad la personalidad de los hombres se disuelve”, continúa, “pierde contornos; el individuo es absorbido por la masa”. Reflexiona sobre los valores de los espacios urbanos, el paisaje interior (doméstico) y el paisaje simbólico (histórico), e inmediatamente pasa a considerar la ciudad como personaje, con sus tiempos y sus ritmos (también narrativos), con sus mitos y sus historias particulares; paisaje donde el narrador es un paseante que se pierde y se busca a sí mismo, como en el Dublín del *Ulyses*, que en este caso prefiere a la ciudad de Kafka, y pone como ejemplo Pontevedra. Ciudad en *tempo lento*. “Me gustaría meter en un libro a esta ciudad y sus gentes, me gustaría dar a mi experiencia venturosa una forma poética suficiente. Pero no escribo estas líneas para quejarme; ni quiero que sean un lamento, sino un anuncio. Lo gritaría tan alto que atraería a esos muchachos en cuyas mentes y voluntades hay necesidad y deseo de recrear mundos. La forma y la materia están aquí. Quizás alguno de ellos escuche mi llamada”.

El artículo se titula “Pontevedra, ciudad novelesca” (*Faro de Vigo*, 9-VIII-1970). Merece ser visitado de nuevo. Fue la primera vez que Torrente habló de la medida de la novela comparándola con una ciudad como Pontevedra.

Pontevedra, decía Torrente, tiene la medida justa del ser humano, de la condición humana, como las ciudades del Renacimiento, nada que ver con las megalópolis modernas. Sólo en ciudades así, con la medida justa, capaces de ser recorridas y observadas en su totalidad, en el tiempo y en el espacio, diacrónica y sincrónicamente,



Ozores: *Gonzalo Torrente Ballester con los compañeros de Instituto en una cena, 1965.*
Cortesía Diario de Pontevedra.

en la memoria de lo que fueron (o lo que ellas creen haber sido) y en la consciencia del presente, sólo en ciudades así, explica el novelista, puede el escritor trabajar el gran espacio de la narración, la totalidad de la condición humana, en su riqueza y en su complejidad, en su diversidad e incluso en su disparate (palabra que muchas veces oí en sus labios). El disparate, la imaginación, la fantasía forman parte del discurso esencial de la vida. Son tan importantes como el pensamiento lógico, el dato pretendidamente científico, la comprobación experimental. La vida (la complejidad de la vida) es imaginación y realidad. O si queremos verlo de otra manera: la realidad se compone de realidad real, en la medida en que podemos medirla y tocarla, y de realidad soñada, imaginada, percibida, tan importante y decisiva como la primera. Una visión moderna que coincide con las teorías de la percepción y con las nuevas teorías de la comunicación, que insisten en que las cosas son como las percibimos (o como hacen que las percibamos) no como las medimos o contabilizamos en números fríos. La realidad existe porque tiene efecto sobre nosotros, un efecto social, y su construcción nace de la complejidad de los seres y los hechos que la configuran simbólicamente, literariamente en el caso del novelista. Los sueños también son realidad, y las frustraciones, y los miedos, y las ilusiones, y las expectativas que cada



Franja: Gonzalo Torrente Ballester, Alfonso Zulueta de Haz y Vintila Oria en la sesión inaugural del Ateneo de Pontevedra, 18 de noviembre de 1965. Cortesía Diario de Pontevedra.

uno de nosotros tenemos ante la vida. Del conjunto complejo e interactivo de esos mundos (del conjunto poliédrico y rico de los seres humanos que habitan un tiempo y un espacio) nace la realidad y, por lo tanto, la novela total, tal y como Torrente en aquel momento quería concebirla. Y allí estaba Pontevedra, el gran escenario, el territorio de la observación y la ensoñación, la magia y la memoria...

Decía algo más arriba que Castroforte del Baralla son muchas ciudades, todas las ciudades del mundo, pero que sus raíces, el hambre que alimentó esta construcción fue Pontevedra: la Pontevedra que Torrente Ballester y su familia habitan en aquellos dos breves, pero intensos años de 1964 y 1965.

Tenía referencias anteriores, por supuesto, y cultivó siempre esta admiración hacia nosotros, que algunas veces calificó de saudade. “Tengo saudades de Pontevedra”, me decía años después, instalado de nuevo entre Salamanca y Madrid. “Si encontrase un piso donde meter todas mis cosas, todos mis libros y mi familia, volvería a Pontevedra tras mi jubilación”.

La primera consciencia de Pontevedra, como dije, es de los primeros años 30: la Pontevedra culta, galleguista y abierta de la Segunda República. Las tertulias del Café Moderno, por ejemplo. La Pontevedra de Osorio Tafall y de la Polifónica, de Castelao

y la memoria de Concepción Arenal en la calle de la Oliva. En esa Pontevedra conoció a su primera mujer, Josefina Malvido, que estudiaba Magisterio, aunque como ya dije literariamente esta relación sirvió de marco más bien para recrear la villa de Bueu en la misma ría (*Los gozos y las sombras*). La Pontevedra que lo activa de verdad es la de los años 60. Torrente se instala aquí desencantado, defraudado, escéptico. En algún momento consideró en serio la posibilidad de dejar de escribir. No se sentía reconocido ni acogido. Pero en esta ciudad volvió a latir el espíritu mágico de la creación. Las tertulias de la cafetería Lar, los compañeros del instituto y del Ateneo (Zulueta, Herbes, Manuel Domínguez) alimentan un mundo que, ya en los Estados Unidos, fructificará en el texto que hoy celebramos.

Que los pontevedreses levitamos no es ningún secreto. En realidad, toda Galicia levita. La imagen de la levitación (la ciudad que se encierra y se protege, como encerrada en una cápsula, elevándose más allá del espacio, el tiempo y las geografías, más allá de la historia y de las crónicas, hasta quedar inlocalizada e inlocalizable en los mapas) es la metáfora de todos nosotros y, en parte, la metáfora de nuestra historia. Me confesó Torrente que la imagen plástica la obtuvo de una visión pictórica de la ciudad de Toledo. Pero la referencia profunda está aquí, en la Pontevedra orteguianamente provinciana (y atención a este adjetivo) de los años 50 y 60, que tan intensamente conoció. Una ciudad fuera del tiempo, más allá de los mapas y los calendarios, lejos de los periódicos e incluso de la realidad, instalada en otra dimensión, en parte para huir (para no enfrentarse al conflicto) y en parte para defenderse de sí misma. Esa era, y quizás todavía es, Pontevedra.

Una ciudad con la memoria mítica de su pasado, pero que, al mismo tiempo, parece ignorar ese pasado, en parte porque la asusta, y este puede ser motivo de otra reflexión. *La saga/fuga* ... es parábola (o parodia) de un mundo cerrado y, al mismo tiempo, deslumbrante, extraordinariamente rico, pero que se construye y deconstruye a sí mismo, en una especie de burbuja de cristal, laberinto interior, maravilloso. Todos nuestros mitos están aquí; mitos propios (muy pontevedreses), mitos gallegos y, por extensión, gracias al talento del escritor, mitos universales.

Xosé Antonio Ponte Far, repito, estudió algunos: el Urco, por ejemplo, criatura mítica que sube por las callejuelas del barrio marino de la Moureira en las noches de invierno, gritando y dando voces por las azoteas; la célula secreta de los hermanos Muruais en la casa grande del Arco, epicentro de todas las sabidurías (y excentricidades), donde don Ramón María del Valle-Inclán descubrió la literatura francesa; las ciencias ocultas de don Xavier Pintos, corredor de comercio, que con su yerno Fonseca levantan ese monumento fantástico al disparate que es la casa de

las palmeras en el paseo de Colón, donde cuando yo era un chaval, en los tiempos del instituto, se ubicaba la Biblioteca Pública, un edificio construido siguiendo el canon y el espíritu de la masonería rosacruz. En la casa que el viejo Pintos tenía en la calle Chariño se celebraban sesiones de espiritismo a toque de ánimas, y aún puede verse en el frontón la estrella de cinco puntas, la estrella de David, que presidía las ceremonias para espanto de las beatas que iban a pedir las tres gracias a la pequeña capilla próxima del Nazareno. La Pontevedra del Corpo Santo y los mareantes de la Moureira. “¡Veciños, veciños, roubaron o Corpo Santo!” Así empieza la novela. La cofradía del Corpo Santo presidía la procesión del Corpus, que es la procesión de los antiguos gremios, con su hermosa marcha procesional en tiempo de vals acompañando las imágenes, de las pocas de este tipo que se conservan. La Pontevedra del Teucro, hijo de Telamón y del rey Príamo de Troya, fundador de la Boa Vila, delirio imaginativo de los hombres del Renacimiento que buscaban raíces clásicas en las ciudades atlánticas, desde Brest a Lisboa. La Pontevedra de la Bella Otero, referente erótico y sutil en las páginas del novelista. La Pontevedra de los Churruchaos, levantiscos señores de la tierra de Deza, asesinos del arzobispo de Compostela. La Pontevedra de las razias vikingas del año mil y los saqueos de Drake en la Moureira. La Pontevedra de Colón y de Celso García de la Riega. La Pontevedra del Partido Galeguista, constituido en esta ciudad en 1931. La Pontevedra liberal y culta de la prensa del XIX, con ese periodista magnífico que fue don Torcuato Ulloa, presente también y sólo muy levemente trasmutado en la historia de los múltiples Bastida. La Pontevedra de los santos que vienen del mar, o que viajan por los aires, como la señora Trahamunda, cuyo sarcófago podemos visitar en el monasterio de San Xoán de Poio, patrona de la saudade, que vino desde Córdoba volando para reunirse con los suyos (y a punto estuvieron de convertirla en santa abogada de la aviación civil en 1951). La Pontevedra de Pai Gómez Chariño, señor de Rianxo, trovador del alto mar en el siglo XIII, conquistador de Sevilla, que duerme en la iglesia de San Francisco, y de su nieto don Pai Gómez de Soutomaioir, embajador ante el Gran Tamerlán en el siglo XIV por encargo del rey don Henrique de Castilla, que de allá volvió para descansar entre nosotros, en este caso en el convento de Santo Domingo, muy cerca de la cafetería Lar donde se reunían don Gonzalo y sus amigos profesores del instituto. La Pontevedra del loro Ravachol, en la botica de la Peregrina. La Pontevedra de los Mariño de Lobeira, los hijos de la sirena, según el tratado del conde de Barcelos, que dejaron su marca en tantos escudos y casas solariegas de la villa. La Pontevedra de Wilson, el agitador inglés que desembarca en estas playas para ponerse en contacto con la masonería liberal y organizar la lucha contra el



Gonzalo Torrente Ballester utiliza con frecuencia sus fotografías como documentos de trabajo. Se percibe ante el dibujo del atrio de Santa Eulalia de Barallobre, uno de los escenarios de *La saga/fuga de J. B.* y una imagen del escritor en el monasterio de Armenteira (Pontevedra). Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

francés desde Galicia. La Pontevedra de la República (y de la represión después). La Pontevedra de la música en las tabernas...

Todas estas Pontevedras (y algunas otras que no es cosa ahora de enumerar) florecen en las páginas de *La saga/fuga...*, bien de un modo explícito, con sus nombres y apellidos, bien trasmutadas en otras imaginaciones.

En las tertulias del café Lar, en las tertulias del Ateneo y del museo, en las tertulias del instituto, con amigos que lo acompañaron siempre a lo largo de su vida, fue componiendo Torrente ese mundo, que no le era ajeno y que constituía el caldo ideal para su nuevo proyecto literario, un proyecto que cuando aparece, en 1972, introduce un nuevo referente, podemos decir que establece un nuevo horizonte en la novela española contemporánea, aburrída de tanto formalismo experimental y de tanto neorrealismo estrecho.

Todo esto estaba, si no formulado de esta manera, cuando menos sugerido en ese breve artículo de prensa que yo, jovenzuelo aspirante a entender la literatura, leí aquella mañana de domingo en la terraza del Blanco y Negro. Si ahora lo evoco aquí es por su significación. Tanto para la comprensión de la obra literaria de Torrente Ballester, muy especialmente de *La saga/fuga...*, aunque no exclusivamente, como para mi propia condición de escritor gallego.

Se dice (y nunca sabremos si fue exactamente así) que Torrente intentó escribir *La saga/fuga...* en lengua gallega. Incluso parece que llegó a escribir algunas páginas,

en parte influido por sus viejos amigos galleguistas, muy especialmente por Ramón Piñeiro (otra célula clandestina de activistas, reunidos en torno a la famosa mesa camilla de la calle Xelmírez, en Santiago de Compostela). Una vez le pregunté sobre esto. No me dijo ni que sí ni que no. Me dio una larga cambiada, como se dice en términos taurinos. Me explicó que su relación con el gallego, como le sucedía a muchos hombres y mujeres de su generación, era una relación incompleta. Podía y sabía hablarlo. De hecho, lo hablaba fluidamente, aunque él decía que hablaba “ferrolano” más que gallego, pero que su lengua literaria, aquella en la que se había formado como escritor y en la que se sentía capaz de construir un mundo literario, era el castellano. No se sentía como fuerzas o conocimientos suficientes como para ensayar una experiencia de tanto aliento, de tanta intensidad y complejidad en otro idioma que no fuera ese. En Albany recibió la visita, entre otros, de Ramón Piñeiro, con quien tenía una importante relación afectiva, y la novela está dedicada, además de a sus amigos de la universidad americana y a los amigos de Marín y Pontevedra, al matrimonio Elena y Domingo García-Sabell.

La convención establece que el territorio de las literaturas son los idiomas. De acuerdo. Es una convención universalmente reconocida. Hablamos de literatura gallega y hablamos de la literatura escrita en lengua gallega. Pero discutir o cuestionar si son o no son gallegos autores como Torrente Ballester, Valle-Inclán, Emilia Pardo Bazán, el propio Camilo José Cela, Wenceslao Fernández Flórez, los hermanos Camba, el citado Torcuato Ulloa, etc., porque no escribieron en nuestra lengua (en la que Rosalía de Castro tampoco escribió toda su obra, ni Manuel Murguía, ni Curros Enríquez, ni Eduardo Blanco Amor, ni Rafael Dieste, ni Álvaro Cunqueiro, etc.) es de una pobreza de horizontes inaceptable. ¡Que no nos pase algún día como a los irlandeses con Joyce! Pocos escritores, repito, dedicaron tantas páginas a Galicia, profundizaron con tanta imaginación y tanto talento en nuestra realidad mítica, en nuestra identidad colectiva, en nuestra memoria profunda como Gonzalo Torrente Ballester. Los pontevedreses tenemos ante nosotros un tesoro para cuidar, mimar y fortalecer: un patrimonio que nos vino dado.

Pontevedra es la ciudad de la novela. Así decía aquel artículo de Torrente. Reconozco que yo, aspirante a escritor entonces, quedé deslumbrado. Primero por la proximidad del referente. Era mi ciudad, mi territorio. Para los hombres y mujeres de mi generación el descubrimiento del mundo tuvo distintas fases. Cada cual es el resultado de su tiempo. La literatura, por ejemplo, era algo distante, algo que no estaba en nosotros, sino en los libros. Esta es una reflexión que me parece importante. La literatura era una abstracción fascinante, pero también lejana, extraña. El texto de Torrente instalaba la creación literaria (las posibilidades de creación) en nuestro país,

en nuestro contexto, en mi ciudad. Luego tuve ocasión de leer a Juan Rulfo quien decía que toda literatura, para ser universal, ha de ser fundamentalmente local o regional, ha de alimentarse de un sitio, de un espacio concreto, para trascenderlo. Los cosmopolitismos literarios no existen, son falsas abstracciones. No hay cultura sin raíces. De otra manera, Castelao también lo explica así. Lo local es universal cuando trasciende, y el talento del escritor que se enfrenta a la obra literaria, cuando es escritor de verdad, asume ese compromiso.

Permítanme que hable de mí mismo. No creo que nunca me decidiese a escribir *O Triángulo inscrito na Circunferencia*, mi primera novela, que publiqué en 1983, sin haber leído antes la obra de Torrente, muy especialmente sin la reflexión del artículo que evoco ante ustedes, aquella columna breve en las páginas literarias de Faro de Vigo. Mi *Triángulo...*, que es otra manera de ver Pontevedra, ciudad literaria por excelencia, debe mucho a la literatura de Torrente Ballester.

Y segundo deslumbramiento. La novela es un campo de experimentación, recreación de la condición humana, un espacio que se construye con las palabras y con los sueños. Pero también un problema. O un juego dialéctico, si queremos verlo de otra manera. Toda obra de arte que merezca ser considerada como tal es, sobre todo, el intento de solución de un problema: de creación, de expresión, de comunicación y de evocación. Torrente nunca renunció a esto. Por eso su obra trasciende. Y por eso exige lectores cultos, activos, conscientes de las referencias que manejamos, todo lo contrario de la producción rápida, de consumo inmediato, que desgraciadamente tanto impera en estos tiempos de espectáculo mediático. Torrente Ballester pertenece a la tradición de la escritura que construye mundos desde la palabra y desde la palabra contribuye a transformarlos. No pasa desapercibido. No nos deja indiferentes. Su relación con el lector es una relación de igual a igual y, por lo tanto, de consideración y respeto. El lector participa en la construcción de la obra igual que el autor, en la medida en que incorpora su perspectiva, su experiencia, sus conocimientos. Estamos ante una literatura culta porque la literatura, por esencia, no puede ser de otra manera. Humor inteligente. Trama y tramoya. Transgresión y vértigo. Un estilo personal, único, intransferible.

Conocí a Torrente algunos años después, en el 75. Acababan de nombrarlo miembro numerario de la Real Academia Española. Residía con parte de la familia en Vigo, en la calle Urzaiz. A la vuelta de los Estados Unidos solicitó el reingreso en el cuerpo de catedráticos de instituto y le dieron destino en Orcasitas, Madrid. Pero él quería volver a Galicia, y pidió el traslado. Daba clases entonces en el instituto de la Guía. Yo trabajaba en Radio Popular de Vigo y en el diario *Informaciones*, en el que Torrente escribía una

página semanal, los *Cuadernos de la Romana*, que para muchos de nosotros era una referencia obligada en la literatura que se publicaba en los periódicos por aquellos años. De hecho, las colaboraciones semanales de los *Cuadernos*, igual que *La Torre del Aire* después, o las *Cotufas en el golfo* fueron recogidos en volúmenes exentos. Son construcciones literarias también, aunque diferentes a la novela.

Los compañeros de *Informaciones* me pidieron que fuese a ver a Torrente y que le hiciese una entrevista extensa para el periódico. Allá fui. Recuerdo que lo acompañaban varios amigos, entre ellos María Xosé Queizán y creo que también Manuel Vilanova, compañero de instituto, además de Fernanda y los hijos. Hablamos. No mucho, porque el teléfono no paraba de sonar. Pero me dedicó tiempo, y de allí salieron dos páginas para el periódico. Le pedí que me grabase una breve intervención en gallego para la radio, y así lo hizo, aunque me advirtió que él no hablaba gallego sino “ferrolano”, pero que amaba esta lengua como parte de sí mismo y que en su prosa, como le sucedía a Valle-Inclán, el gallego estaba vivo, de otra manera de lo que podíamos hacer nosotros, pero vivo. Como Cunqueiro, cuando escribía en castellano, o se traducía a sí mismo.

Con el paso de los años, cincuenta desde la primera edición de *La saga/fuga de J. B.* su obra se agiganta. Pero también puede suceder algo a lo que he hecho referencia más de una vez. Los tiempos que corren no son tiempos para los clásicos. La literatura, lo que en muchas ocasiones se pretende hacer pasar por literatura, está mediatizada por la mesa de novedades, esa fantasía comercial que hace rodar cada semana un milagro, un descubrimiento, para destruirlo con la misma voracidad a la semana siguiente, acelerado todo por el impulso mediático y la propaganda publicitaria. La cortina de humo es tan grande, tan poderosa y espesa que no nos deja ver la realidad, seguramente ni siquiera nos vemos a nosotros mismos. Vivimos un tiempo de transición en el que cada vez es más importante (y difícil) no perder el norte, y hay demasiadas ocasiones para perderlo. Los tiempos nos plantean nuevos compromisos. Aquellos que trabajamos en la docencia, en la comunicación, en la edición, en el discurso de la cultura (no en la industria de la cultura entendida como una simple máquina de producción y consumo) debemos ser muy conscientes de lo que nos estamos jugando. Torrente Ballester, su obra, forma parte de ese patrimonio común que nos hace mejores, entre otras cosas, porque nos hace pensar y nos enfrenta a nosotros mismos, con inteligencia, con humor, desde el placer estético e intelectual de un discurso que también es nuestro y, por lo tanto, debemos enriquecerlo desde el conocimiento y desde su uso, en este caso desde la lectura, que es el gran homenaje que se le puede hacer a un escritor.



Gonzalo Torrente Ballester en Albany, NY, final años sesenta.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

4ª ETAPA: 1966–1972

Albany (Nueva York)



Gonzalo Torrente Ballester impartiendo clases en la Universidad de Albany, NY.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

Mito, Historia y Literatura en la fantasía de Gonzalo Torrente Ballester

Ángel Basanta

Vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos Literarios

Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999) declaró, por vía oral y por escrito, que Ferrol lo había hecho, como ser humano y como escritor: *Ferrol me fecit*, decía parafraseando lo afirmado por Graham Greene acerca de su *England* natal. Y en parecidas ocasiones el escritor gallego solía recordar su Ferrol como “una ciudad lógica en un entorno mágico”. Con ello armonizaba los dos mundos, bien diferentes, de su infancia y adolescencia en los que vivió hasta los 17 años: nació y creció en la Galicia rural de Serantes, en la casa de sus abuelos, y en los mismos años hacía sus primeros estudios, hasta terminar el Bachillerato, en Ferrol. En su niñez convivieron, pues, con toda naturalidad la Galicia rural, casi medieval, donde proliferaban narraciones orales de historias de aparecidos, leyendas, marineros, emigrantes y curiosos tipos locales, y la vida urbana en Ferrol como ciudad ilustrada construida con escuadra y cartabón por los ingenieros de Carlos III, con largas calles paralelas cruzadas por otras perpendiculares y dos grandes plazas simétricas en su centro histórico.

Allí, como en otros lugares de Galicia, lo real y lo fantástico, lo racional y lo misterioso, la vida diaria y las figuraciones mágicas se prolongaban sin solución de continuidad. Y la mente del niño y adolescente se apropió de aquellos dos mundos uniéndolos para siempre en su memoria, que después, fermentada por la imaginación, el escritor desplegó en la libérrima creación de universos fantásticos arraigados en la realidad de tiempos pasados en la Historia más o menos lejana y a veces en días cercanos al momento en que fueron escritas algunas de sus obras. Porque –también lo afirmaba Torrente– “nada hay en la fantasía que antes no haya estado en la realidad”. Pues lo fantástico surge a partir de la combinación de elementos reales con sólo descolocar algunos del lugar o del nivel que les corresponde en la realidad. Y será obra

del talento literario del autor el cambiar y combinar en artístico maridaje dichos elementos con el fin de que el resultado sea creíble para el lector, contando siempre con que entre ambos se establece el necesario “pacto de suspensión del descreimiento”. De este modo todo lector de una novela renuncia a comprobar la veracidad de la historia narrada porque es ficción, la cual debe hacerse creíble por estar bien construida y relatada. Una vez más Cervantes lo adelantó, como tantas otras novedades en la creación de la novela moderna, en aquellas palabras puestas en boca del canónigo toledano cuando este explica a don Quijote: “Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren” (*Quijote*, I, 47).

En esta línea, partiendo de la cada vez más afianzada convicción que Torrente Ballester tenía del arte de contar historias, y también de leerlas, como un acto lúdico, en el que autor y lector deben aceptar el juego, me propongo seguirlo jugando con la citada idea de presentar a Ferrol como una “ciudad lógica en un entorno mágico” hasta convertir tan afortunada consideración aplicada a su lugar natal en otra nueva referida a casi cualquiera de sus mejores novelas como una invención mágica, fantástica, construida en una estructura lógica. Y adelanto que el escritor gallego, autor de una ingente obra literaria en todos los géneros, aporta más de media docena de grandes novelas, lo cual lo convierte en uno de los mejores novelistas europeos del siglo XX, aunque no esté reconocida como debería. Pero nada le fue fácil durante más de 30 años sin el merecido reconocimiento hasta la publicación de *La saga/fuga de J. B.* (1972). Tan larga travesía tuvo que ser superada con pertinaz vocación literaria, tesón y talento, esfuerzo en aprendizaje y perfeccionamiento de “artista nada prematuro, un sastre que aprendió a costa del paño”, según sus propias palabras.

En las obras de GTB se abordan temas que componen el eje vertebrador del conjunto: el amor, la mujer (a menudo considerada en el reiterado “esquema Tobías”), el poder, diferentes episodios, situaciones y personajes históricos (tanto de la historia hispanoamericana como de la española y la europea), Galicia en sus costumbres y leyendas populares o de tradición culta, tensiones sociales en pueblos y ciudades, la infancia rememorada o reinventada en su tierra ferrolana¹, la indagación en los mitos (clásicos y modernos, en general bajo un enfoque desmitificador), la multiplicidad del yo y la gestación de la obra literaria y su autocrítica, ya en tono grave y con actitud reflexiva, ya con ánimo de juego en un creciente ludismo creador desplegado en la

¹ Para este tema, véase el documentado libro de José A. Ponte Far: *Galicia en la obra narrativa de Torrente Ballester*. Ed. Tambre, Oleiros (La Coruña), 1994.

visión grotesca de la realidad (sobre todo en el sexo) y sustentado en el poderío de la imaginación en libertad, la parodia, la ironía y el humor de prosapia cervantina.

Tras el éxito de *La saga/fuga de J. B.*, a Torrente Ballester se le han reconocido siempre una inmensa capacidad fabuladora para crear mundos imaginarios, el profundo conocimiento de la tradición y la cultura occidentales, un portentoso talento para contar historias y una inteligente concepción de la realidad y la literatura amparada en el juego y en el humor. Por ello se le ha considerado, al mismo tiempo, como escritor realista y fantástico, novelista intelectual de cuño tradicional y vanguardista, manipulador de los mitos y de la Historia. Lo cierto es que nuestro autor se nos ofrece como suma de todas estas consideraciones complementarias. Ninguna lo explica por separado. Solo la reunión de todas estas cualidades y sus implicaciones aparentemente contradictorias puede llevarnos a mejor entendimiento de una obra tan compleja. Porque su propuesta de integración de contrarios (en apariencia) se empeña en combinar realismo y fantasía, razón y misterio, realidad y ficción, lógica y disparate. Y lo hace por medio de dos procedimientos complementarios que él mismo enunció como “la racionalización del misterio y la misterificación de lo racional” o, como señala Darío Villanueva, mediante la percepción de lo maravilloso en lo real y de lo real en lo maravilloso, dentro de la más genuina tradición anglocervantina del *romance*.

Esta original y audaz propuesta literaria tardó años en imponerse. Fue madurando en obras muy diversas que, en el fondo, componen un conjunto más unitario de lo que parece. Dicha unidad se basa en una plural concepción del realismo y una visión bipolar de la realidad, de donde surge también la fantasía. Y se completa con la inteligente interpretación de los mitos (clásicos y modernos) y su desmitificación, la manipulación libérrima de la Historia y la reflexión metafictiva en el proceso de la creación literaria, que son los tres pilares fundamentales de sus grandes novelas. Vista desde ahora su fecunda producción literaria, parece que Torrente descubrió pronto a dónde quería ir, aunque luego tardase en llegar. Porque su literatura intelectual, renovadora y nada fácil no logró hacerse valer hasta los años 70 y 80. Solo entonces fue reconocido como una de las cumbres de la novela española en la segunda mitad del siglo XX. Y es curioso que fuera la novela más compleja (*La saga/fuga de J. B.*) del más intelectual de los novelistas españoles la obra que le abrió las puertas del éxito.

Largo es el recorrido desde sus comienzos en el teatro (en años de guerra y posguerra) hasta *La saga/fuga de J. B.*, pasando por *Los gozos y las sombras* (1957-1962) y *Don Juan* (1963). Y sin embargo en aquellas dos se crean territorios imaginarios no tan alejados como parece, si bien están explorados y contados de distintas maneras. Porque las novelas de GTB parecen muy diferentes. Mas por encima de su diversidad

hay destacados elementos recurrentes que comunican y unen sus mundos tan separados. El más importante lo descubrimos en la tríada formada por el Mito, la Historia y la Literatura, como eje temático vertebrador de su trayectoria novelística.²

Primero se desarrolla un amplio período de búsqueda que se prolonga desde sus comienzos teatrales en la Guerra Civil y en la posguerra hasta *Off-side* (1969). Durante más de treinta años el escritor indagó en múltiples materiales y ensayó varias técnicas debatiéndose en su atracción polar hacia el realismo y la fantasía. No halló entonces el camino buscado. Pero su esfuerzo cristalizó ya en logros artísticos de primera magnitud: *Los gozos y las sombras*, cima de su vertiente realista, y *Don Juan*, novela intelectual nacida, según confesión del autor, “de un empacho de realismo”, y obra cumbre de Torrente Ballester en el tratamiento del Mito, por la cual siempre mostró su más alta predilección. Y debe hacerse notar que en el realismo de *Los gozos y las sombras* afloran la fantasía en los delirios amorosos primaverales de un personaje tan singular como Paquito el relojero y la desmitificación del salvador en el fracaso del psiquiatra Carlos Deza, tan esperado por la gente en Pueblanueva del Conde, anunciado ya en el título de *El señor llega* y asociado a la creencia cristiana de la Parusía.³ Así como también lo fantástico y la reflexión metaliteraria se acrecientan en la reinención y original interpretación del mito de don Juan encarnado en la novela del mismo título en el misterioso personaje que pasea y sigue seduciendo por el Barrio Latino de París trescientos años después de su primera configuración en la historia literaria por Tirso de Molina.⁴ Y si en *Off-side* (1969) el autor

²La primera versión de este trabajo apareció en libro colectivo dirigido por José A. Ponte Far: *Las ciudades de Torrente Ballester*. Deputación da Coruña, 2014. Aquí se actualiza su texto, revisado y ampliado con modificaciones y nuevas aportaciones.

³La desmitificación ya se había adelantado en las comedias *El viaje del joven Tobías* (1938) y *El retorno de Ulises* (1946), en la historia argentina novelada en *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946) y también en la novela corta *Ifigenia* (1950), con sarcástica recreación desmitificadora en su radical subversión del mito clásico. *Ifigenia* es la primera (y la única publicada entonces) de la serie *Historias de humor para eruditos*, escritas entre 1946 y 1957, sustentadas en la parodia, la ironía y el humor. Parecida manipulación desmitificadora se impone en *El hostel de los dioses amables*. Así como la metanarración en forma de parodia sobre sí misma en *Mi reino por un caballo*, que, como la anterior, se publicaría muchos años después en *Las sombras recobradas* (1979), donde se incluye también la narración fantástica *El cuento de sirena*. A dicha serie pertenece asimismo la novela volteriana *La princesa durmiente va a la escuela*, en la cual se reinventa un cuento de hadas al revés, escrita en 1950-1951 y publicada en 1983, cuando ya Torrente era novelista de gran prestigio y muy popular. Las *Historias de humor para eruditos* no llegaron al público en su momento. Pero de aquel filón, genuinamente torrentino, bien pudieron haber salido después dos excelentes novelas como *Don Juan* e incluso el magma primigenio del que nace *La saga/fuga de J. B.* (Y no está de más recordar que el protagonista de su primera novela, *Javier Mariño* (1943), empieza y acaba siendo comparado con Eneas.)

⁴Véase el inteligente prólogo de Carmen Becerra a su edición de *Don Juan* en Destino (Clásicos Contemporáneos Comentados), Barcelona, 1997; pp. III-LXXXIII.

vuelve al realismo debe hacerse notar que por esta novela de ambientación madrileña deambula el escritor Leopoldo Allones, de quien su colega Landrove afirma: “Pasa con toda naturalidad del realismo a la fantasía más desenfadada, vuelve a la realidad, juega con ella...”. Lo cual puede completarse con lo dicho por el mismo Landrove inmediatamente antes: “Los gallegos [...] vemos fantasmas en el mismísimo interior de los autobuses ciudadanos” (p. 288);⁵ y muchas páginas después cuando reformula esta idea muy torrentina: “las fantasías más disparatadas tienen siempre una base real” (p. 527).⁶

La soñada genialidad de aunar realismo y fantasía en la misma obra llegó a completarse en los trabajos del autor con los materiales de una novela que nunca sería escrita. Se iba a titular *Campana y piedra*, y de su interrumpida gestación literaria salieron *La saga/fuga de J. B.* (1972) y *Fragmentos de Apocalipsis* (1977). Con estas dos novelas se levanta la espectacular trilogía fantástica, que concluye con *La Isla de los Jacintos Cortados* (1980). En las tres han madurado los mejores frutos de la herencia cervantina en Torrente Ballester, considerado ya como el novelista que mejor ha sabido entender a Cervantes en el siglo XX. Y lo ha comprendido por doble vía: a través de la interpretación lúdica del *Quijote*, en su brillante ensayo *El Quijote como juego* (1975),⁷ y también por medio de la penetrante lectura del legado cervantino en sus primeros discípulos europeos, que fueron los novelistas ingleses del siglo XVIII, entre los que

⁵ Esto me recuerda una experiencia que no me resisto a contar aquí. En julio de 1973, compartí con don Gonzalo lentos paseos desde La Romana, su casa de verano en el municipio pontevedrés de Nigrán, hacia Bayona. Una de aquellas caminatas la hicimos una tarde con niebla tan densa que no se veía ni el mar, aunque sabíamos que estaba a pocos metros de la acera por donde caminábamos. Y en un momento Torrente dejó de hablar, se detuvo y, apuntando con su bastón hacia donde sabíamos que estaba el mar, me dijo: “Ángel, mira, ¿qué ves?” Me quedé perplejo porque, a mis 23 años, recién licenciado, me vi en el aprieto de tener que decir algo de interés. Contesté con sinceridad: “Don Gonzalo, yo no veo nada”. Y él añadió rápidamente: “¡Claro! Por eso los gallegos, como no podemos ver el mundo, tenemos que inventarlo”.

⁶ Cito por la primera edición de *Off-side*. Destino, Barcelona, 1969.

⁷ En otro de los paseos citados en la nota 5, este realizado en el verano de 1974, don Gonzalo me regaló el privilegio de leer el texto de este libro entonces en folios mecanografiados que llevaban por título *El Quijote como sistema lúdico*. Y una tarde, cuando yo había leído ya su estudio sobre *El Quijote*, él quiso conocer mi opinión. Yo prefería escuchar a quien sabía tanto en tantas disciplinas -fue el hombre de quien más he aprendido en materia literaria- y me atreví a comentarle, no sin temor a su reacción, que me parecía un original e inteligentísimo análisis del *Quijote* en el que un discípulo volvía a su maestro, y que pasarían años hasta que los grandes cervantistas lo aceptaran como una gran aportación al estudio de la magna obra cervantina. Y, con más cautela todavía, le comenté que en su interpretación del juego imaginado y puesto en práctica por don Quijote también estaba GTB, explicando entre líneas el ludismo creador en la fantasía de José Bastida en *La saga/fuga de J. B.* Porque ambos llevan a cabo la invención de sus mundos imaginarios en los que quieren vivir, uno en La Mancha y otros lugares, el segundo en Castroforte del Baralla. Don Gonzalo se quedó pensando y me contestó: “Esto no me lo ha dicho nadie. Tengo que pensarlo”. Confieso que me lo tomé como un elogio.



De izq. a dcha.: Mecanoescrito corregido a mano de *La isla de los jacintos cortados* y portada, dibujada por el autor, para su primer manuscrito. Colección Familia Bellas-Becerra. Portada *La isla de los Jacintos Cortados*, Barcelona, Destino (col. Áncora y delfín), 1980, Premio Nacional de Literatura. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester.

sobresalen Henry Fielding en su *Tom Jones* (1749) y Laurence Sterne con *Tristram Shandy* (1760-1767).

Esta es la filiación literaria de Torrente Ballester, con Cervantes como maestro y modelo. Igual que en su tiempo lo fue *El Quijote*, *La saga/fuga de J. B.* es en el siglo XX un ejemplo de superación integradora de elementos reales y fantásticos, de novela de la experiencia diaria o probable y *romance* fabuloso de fantásticas invenciones. Y consciente de que había llevado el poderío de la ficción al límite, Torrente necesita reflexionar después sobre su tarea de novelista. Ya no era posible ir más allá de las invenciones imaginadas por José Bastida. Por eso, como ha señalado Ángel G. Loureiro⁸, *Fragmentos de Apocalipsis* lleva a cabo una indagación metafictiva en forma de novela que discurre sobre sí misma. Y, una vez superado el reto, *La Isla de los Jacintos Cortados* completa la trilogía poniendo a prueba el arte de la seducción por medio de la palabra. Así, con toda naturalidad en la interconexión narrativa de planos reales y fantásticos, confluyen unidos los tres pilares básicos de su literatura: la Historia, el Mito y la reflexión metaliteraria. En *La saga/fuga de J. B.*, con predominio del componente mítico; en *Fragmentos de Apocalipsis*, con primacía de la reflexión

⁸ Véase su imprescindible libro *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Castalia, Madrid, 1990.

metanarrativa; y en *La Isla de los Jacintos Cortados*, con prevalencia de la reinención de la Historia.⁹ En estas tres novelas alcanzan también relevancia capital otros temas fundamentales en la literatura torrentina, como el amor, la meditación sobre el poder, la obsesión por la multiplicidad del yo y el ludismo creador en la incorporación de la autocrítica, *more cervantino*, dentro de la novela misma.

Por estas y otras razones la llamada trilogía fantástica¹⁰ es un logro literario digno de figurar entre las obras mayores del siglo XX. Porque *La saga/fuga de J. B.* es la novela de la imaginación desbordante naturalizada en la más grotesca realidad cotidiana en la posguerra española.¹¹ En ella se tensa hasta el abismo el poder de la imaginación en la manipulación de los mitos y la Historia de un pueblo. Su narrador es José Bastida, humilde profesor de Gramática, desgarrado y feo en su figura de “rana enderezada”. Pero Bastida conoce bien la historia de Castroforte del Baralla, quinta provincia gallega que no aparece en los mapas oficiales, y es poeta, autor de poemas escritos en una extraña lengua que recuerda el trampitán del orensano Juan de la Cueva. Por ello Bastida hace valer su imaginación en aquella ciudad dominada por cargos venidos de su rival Villasanta de la Estrella (los godos). Y en el encargo de las fuerzas vivas de Castroforte para escribir la historia local Bastida inventa el pasado legendario en el que se van sucediendo varios J. B., como encarnaciones del mito del redentor: cuatro en el pasado (obispo Jerónimo Bermúdez, canónigo Jacobo Balseyro, almirante John Ballantyne y poeta Joaquín María Barrantes) y tres en el presente (Jacinto Barallobre, cabeza de la Casa del Barco y lingüista; Jesualdo Bendaña, *full professor* en la Universidad de Cornell; y José Bastida, llamado por sus alumnos “¡Orangután! ¡Pies planos!”). Todos los J. B. del pasado fracasaron en su misión de liberar Castroforte del Baralla de la tiranía de los godos llegados de Villasanta de la Estrella. Y tampoco la

⁹ La manipulación de mitos y su desmitificación en obras anteriores de Torrente Ballester quedó explicada en la nota 3. Debe añadirse ahora que la revisión libre de la Historia orienta el drama *Lope de Aguirre* (1941), centrado en la sobrehumana ambición y locura del conquistador vasco; en la comedia *Atardecer en Longwood* (1950), donde GTB aborda por primera vez el personaje de Napoleón; y en la ya citada novela *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, en cuya intriga confluye la manipulación de la Historia y del mito en su origen, desarrollo y falsedad. Y del mismo modo también aparece la reflexión metaliteraria en obras anteriores, pues el discurrir sobre el proceso de la creación literaria encontró primero acomodo en numerosos ensayos teóricos del autor y luego en las tramas de la novela corta *Mi reino por un caballo* y de las novelas *Don Juan* y *Off-side* (véase nota 3.)

¹⁰ Denominación más cómoda que precisa, pues, como ha señalado Carmen Becerra, la fantasía aparece en (casi) todas las novelas, cuentos y comedias de GTB.

¹¹ Su presente narrativo se sitúa en los primeros años 60 del siglo XX. Lo cual puede inducirse de referencias y alusiones a Camilo José Cela como famoso escritor y miembro de la RAE (donde ingresó el 26 de mayo de 1957).

cumple ninguno de los J. B. del presente, pues la ciudad, que levita cuando sus habitantes concentran su preocupación en el mismo problema, acaba elevándose por los aires, atribulados los castrofortinos porque las lampreas abandonaron el río Mendo y con ellas se fue el Santo Cuerpo Iluminado. Solo se salvan, por amor, saltando de allí a tiempo, Bastida y Julia, empleada en la fonda donde vive el narrador.

En el transcurso queda el empeño del autor en la invención y recreación de mitos atlánticos: Santo Cuerpo Iluminado, Sebastianismo, Tabla Redonda, de nuevo restaurada con su Rey Artús y demás componentes... Y con esta invención libérrima de la Historia, incluidas las réplicas de Bastida frente a las refutaciones de Bendaña y de Barallobre, el menospreciado profesor de Gramática va venciendo a los prohombres de Castroforte por su imaginación y supremo arte de contar historias fantásticas (Homenaje Tubular de Torcuato del Río, Tren Aéreo, Palanganato de Tía Celinda, lucha entre lampreas y estorninos, Benito Valenzuela y su carretilla con maleta-baúl en el que va amontonando instrumentos y objetos caídos del cielo...), engarzadas en forma de tirabuzón y bien “casadas con el entendimiento de los que las leyeren”.

En el inmenso juego de este “modo tan embarullado de contar”, como le reconoce Barallobre a Bastida (nótese la ironía del autor implícito) sobrevuela el magisterio de Cervantes y su *Quijote*, al que se suma la admiración del autor por Fernando Pessoa. Pues, como explica José Saramago, Premio Nobel portugués admirado por Torrente Ballester, que también era correspondido, Alonso Quijano se sustituyó por otro en don Quijote, quien inventa su realidad; Pessoa se fragmentó en otros, que son sus poetas heterónimos (Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis y muchos más; y Bastida “se acepta como quien es porque se completó con otros”¹² en cuatro hipóstasis procedentes de cuatro países y que vienen a complementarlo con cualidades que él no tiene: el esbelto y elegante inglés Mister J. Bastid, el portugués romántico y seductor José Barbosa Bastideira, el bien parecido francés Monsieur Joseph Bastide y el imponente anarquista ruso Joseph Petrovich Bastidoff. Lo cual viene a ser en la historia narrada por Bastida una prefiguración ejemplar de las posteriores metempsícosis en su transmigración por las figuras de otros J. B. en aventuras también inventadas.

¹² Cfr. José Saramago: “Perfiles cervantinos en la obra de Torrente”, en Ángel Abuín, Carmen Becerra y Ángel Candelas (coords.): *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. Tambre, Vigo, 1997; p. 13-21. Las citas en p. 19. Añadiré que Saramago puso final a su intervención con estas palabras: “Un día escribí que el lugar a la derecha de Miguel de Cervantes Saavedra, vacante durante siglos, había sido ocupado por Gonzalo Torrente Ballester, autor de *La saga/fuga de J. B.* Vuelvo a decirlo ahora, habré de repetirlo mañana, sabedor de que muchos y muchos años tendrán que pasar antes de que se vuelva a escribir un libro como este” (p. 21).



Julio Zachrisson: *La saga/fuga de J. B.*, 2010.
Aguafuerte y aguatinta. Papel Arches 250 gr, 50 x 65,5 cm.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

Como Cervantes dejó claro en *El Quijote* y Gonzalo Torrente en *La saga/fuga de J. B.*, ambos autores conceden máxima libertad a sus narradores y personajes, y en igual medida la reclaman para sí mismos como creadores de ficciones. Y de igual modo que Cervantes construyó *El Quijote* como una novela de caballerías y a la vez como parodia de las mismas con el fin de acabar con tantas desmesuras y disparates, algo más de tres siglos y medio después Torrente Ballester, en pleno apogeo de la novela experimental en la segunda mitad de los años sesenta y en los primeros setenta, compuso *La saga/fuga de J. B.* como audaz novela experimental y al mismo tiempo su formidable parodia, adelantando así la recuperación del arte de contar historias en la novela española. Lo cual sería continuado por Miguel Espinosa en su *Escuela de mandarines* (1974) e intensificado por Eduardo Mendoza en *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y luego consolidado por los novelistas leoneses Luis Mateo Díez y José María Merino, entre otros.

Apurado hasta el extremo el poderío de la ficción, en *Fragments de Apocalipsis* el autor necesita reflexionar sobre su oficio de novelista y lo hace rompiendo el pacto narrativo de suspensión del descreimiento requerido en el lector de toda novela. Así,

con la palabra como única base material, se construye un universo narrativo que se piensa a sí mismo en una metanovela de la escritura y de la lectura en la cual se cuentan historias fantásticas (visita al Dragón Feo, invasión de los vikingos al mando del Rey Olaf, el Bonzo Ferreiro, Felipe Segundo contando cuentos-chistes verdes por la ciudad...) y a la vez se nos muestra cómo se va construyendo la novela misma.

Su autor-narrador principal escribe un diario y se propone componer una novela con ayuda de la profesora rusa Lénutchka. De la colaboración entre ambos surge el amor. Y para hacerlo posible se convierten en personajes de la novela, es decir, en palabras. Esto sucede en Villasanta de la Estrella, trasunto de Santiago de Compostela, con su célebre catedral y el mito del apóstol Santiago, aquí suplantado por Esclaramunda Bendaña, más la invención de otros personajes y sucesos, que van saliendo a la luz al mismo tiempo que los problemas afrontados en el proceso creador de la novela.

Alternando en su composición aparecen seis narraciones y un relato con historias de Villasanta de la Estrella narradas por el autor y comentadas con Lénutchka, y también cinco *Secuencias proféticas* escritas por Justo Samaniego, figura inventada por el autor, a quien roba personajes de su novela (otro motivo cervantino) y les cambia su destino: por ejemplo, convierte a Lénutchka en lesbiana (como así se frustra el amor entre ella y el autor, este decide que ambos desaparezcan de la novela) y profetiza la nueva invasión de los vikingos y la destrucción apocalíptica de Villasanta de la Estrella, cuya catedral acaba finalmente derrumbándose con sus piedras convertidas en sintagmas, sustantivos, “en sílabas, en monemas, fonemas y semantemas”...: y “entonces una especie de música formada por todos los sonidos autónomos, palatales, labiales y guturales, con las restantes combinaciones, prepalatales y postlinguales, sin ningún punto de apoyo, atravesaba el silencio”... Finalmente, confiesa el autor-narrador, “Yo, por mi parte, empecé a interrogarme sobre mí mismo, y solo encontré palabras como respuesta.”¹³

La experimentación lúdica continúa en *La Isla de los Jacintos Cortados*, con renovada integración de los citados temas centrales: Mito, Historia y Literatura, ahora con máximo interés en la manipulación libérrima de la Historia. Esta es una novela con marco, localizada en dos islas del Mediterráneo. El marco presenta la historia de una *scholar* norteamericana, Ariadna, que está enamorada de su profesor de Historia en la universidad, Claire, quien defiende que Napoleón no existió. Mientras tanto un

¹³ Este es el final que GTB pensó y escribió para *Fragmentos de Apocalipsis*. Pero no se atrevió a mantenerlo en su primera edición. Luego en ediciones posteriores lo añadió como “Apéndice”. Y también aquí se pone de manifiesto que la primera idea es la mejor. Cito por la edición de Nil Santiáñez Tió, en Destino, Barcelona, 1997. Las citas en pp. 440 y 442.

Reproducción del cuadro
Ciudad en una roca, atribuido a
Goya, conservado por el autor
desde principios de los años
setenta. Col. Fundación
Gonzalo Torrente Ballester,
Santiago de Compostela.



viejo profesor de la misma universidad y Ariadna pasan unos días en una isla mediterránea, durante los cuales él quiere ayudarla y seducirla en secreto... Y en la narración enmarcada este viejo profesor (narrador y protagonista) inventa la historia en la imaginaria Isla de la Gorgona y explica la creación mítica colectiva de Napoleón, como necesario para comprender la Historia en el siglo XIX.

Como vemos, en la novela se produce la confrontación de dos modos de alcanzar la verdad en torno a la figura de Napoleón: mediante la razón y la ciencia (Claire) frente a la imaginación y la palabra (viejo profesor y narrador). Pero al final el proyecto de seducción fracasa, pues Ariadna abandona al viejo profesor. Con lo cual vuelven a consumarse a la vez el triunfo artístico y el fracaso existencial, aquel en la fantástica invención de La Gorgona y este en el fallido amor entre Ariadna y el viejo profesor.

La unión de triunfo artístico y fracaso existencial es uno de los principales factores de cohesión entre las tres novelas de la trilogía fantástica. En *La saga/fuga de J. B.* el triunfo se consigue gracias a la imaginación de Bastida, quien vence a todos con la realidad textual de sus historias fantásticas; pero las ilusiones de Castroforte del Baralla saltan por los aires con la ciudad levitando. En *Fragmentos de Apocalipsis* la verdad textual de la novela y su proceso de creación se han completado con éxito; pero se frustra el amor entre el autor y Lénutchka, y las milenarias piedras de Villasanta de la Estrella se derrumban con la ciudad en ruinas. Y en *La Isla de los Jacintos Cortados* triunfa la palabra en la creación del mundo imaginario de La Gorgona, pero el narrador fracasa en la seducción de Ariadna.

Otro factor de conexión entre las tres novelas, ya esbozado antes, está en su lógica génesis interna en la creación de las mismas. De modo que en *La saga/fuga de J. B.* se

apura hasta el máximo el poder de la imaginación en la manipulación de la Historia y los mitos de un pueblo. Llevado así al extremo el poderío de la ficción, el autor reflexiona en *Fragmentos de Apocalipsis* sobre su oficio de novelista y, apoyado en la palabra, construye un universo narrativo que se piensa a sí mismo. Y de semejante descenso al abismo de la narración sale con la purificación necesaria para recuperar el placer de contar empleando la palabra como instrumento de seducción en *La Isla de los Jacintos Cortados*.

Resulta curioso que, alcanzada la cumbre de su trayectoria novelística, habiendo llevado al límite el poder de la imaginación y la magia de la palabra en los tres componentes centrales de su obra, el autor regrese a su infancia ferrolana en el valle de Serantes, donde había empezado a aprenderlo todo, para divertirse en *Dafne y ensueños* (1983) con la libre recreación de experiencias reales e imaginadas en una novela de original autobiografismo entreverado de fantasía, donde la manipulación del mito de Dafne sirve al autor para rendir homenaje a la mujer.¹⁴

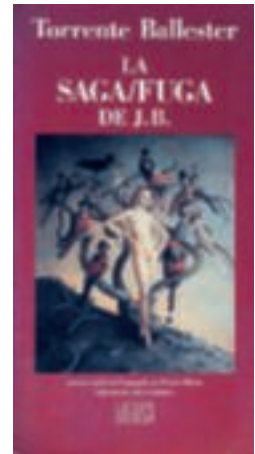
Así llegamos a las últimas novelas, en las que Torrente Ballester siguió tratando sus temas preferidos y con parecidas técnicas, aunque ya no volvería a escalar tan elevadas cumbres, pero sí logró alguna novela importante. Los nuevos mitos del progreso y la modernidad robotizada entran en *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984). Y la reflexión sobre el misterio de la creación literaria y la relación entre el autor y sus ficciones se convierten en tema central de *Yo no soy yo, evidentemente* (1987), donde confluyen el modelo policíaco y el recurso de la ficción en la ficción para intentar descubrir al autor que afirma haber publicado tres novelas diferentes con distintos nombres. Lo cual nos acerca de nuevo al problema de la multiplicidad del yo, a la vez que nos trae el recuerdo de Fernando Pessoa y sus heterónimos.

Otras novelas se centran en el libre juego con la Historia. Buena muestra de ello es *La rosa de los vientos* (1985), presentada como “Materiales para una opereta sin música”, con la recreación de intrigas políticas en un pequeño ducado centroeuropeo en el siglo XIX. En *Filomeno, a mi pesar* (1988) se insiste en la Historia con el fin de abordar la trágica primera mitad del siglo XX y, al mismo tiempo, ajustar cuentas con el pasado colectivo e individual por medio del alma dúplice y descolocada del protagonista: Filomeno Freijomil por padre gallego, Ademar de Alemcastre por madre portuguesa, plebeyo o noble según diferentes visiones de su identidad, pero lejos ya de cualquier

¹⁴ Como bien saben los lectores de *Dafne y ensueños*, en unos capítulos el niño Gonzalito rememora hechos y situaciones reales vividas o imaginadas en su infancia ferrolana y, con alternancia sistemática, en otros capítulos el adulto Gonzalo recuerda sus años de aprendizaje, con muchos episodios reales y muchísimas lecturas con las que se fue haciendo escritor. Siendo esto así, podemos considerar *Dafne y ensueños* como una autoficción mixta.

A saga/fuga de J. B., traducida por Cristina Rodríguez y Artur Guerra. (Prólogo de José Saramago). Lisboa. Editorial Dom Quixote, 1992.

La saga/fuga de J. B., traducida por Claude Bleton (Prólogo de José Saramago). Arles, Editorial Actes Sud, «Lettres hispaniques», 1991. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester. Santiago de Compostela.



actitud épica y de todo compromiso. Y del enfoque realista de *Filomeno, a mi pesar*, con su visión escéptica y desengañada, volvemos al juego con la Historia en *Crónica del rey pasmado* (1989), que exhibe su condición de regocijado divertimento, contado con humor socarrón, sobre la Historia de España en torno a Felipe IV.

En conclusión, Torrente Ballester está ya en la historia de la literatura como uno de los más grandes novelistas del siglo XX. Pocos hay que puedan ofrecer una cosecha tan admirable con media docena de excelentes novelas como *Los gozos y las sombras* (en realidad, una novela en tres partes), *Don Juan*, las tres de la trilogía fantástica y *Dafne y ensueños*, todas ellas, estas y otras, estrechamente relacionadas, como ramas del mismo tronco, por la constante manipulación de los mitos, el juego libérrimo con la Historia y la especulación metaliteraria, en tonos graves o humorísticos, siempre con actitud lúdica. Este ludismo e ironía creadora campan con entera libertad en sus últimas novelas, algunas de las cuales fueron consideradas por él mismo como “alimenticias”, concebidas con el ánimo de divertirse y de solazar, como adelantaba ya en el “Prólogo” a *La Isla de los Jacintos Cortados*, “a los que entienden la vida y el arte como yo los entiendo: afirmación *hic et nunc* de nuestra real gana”.¹⁵

En fin, esto es lo que me propuse contar en estas páginas: cómo un niño que nació y creció en Ferrol-Serantes, “una ciudad lógica en un entorno mágico”, llegó a convertirse en autor de grandes novelas que son “invenciones mágicas, fantásticas, construidas en estructuras lógicas”.

¹⁵ Cfr.: Prólogo a *La Isla de los Jacintos Cortados*. Destino, Barcelona, 1980, p. 11.

Referencias bibliográficas

- Abuín González, Ángel, Becerra Suárez, Carmen y Candelas Colodrón, Manuel Ángel (coords.) (1997). *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. Tambre, Vigo.
- Becerra Suárez, Carmen (1997). "Introducción" a la edición de *Don Juan* de Gonzalo Torrente Ballester. Destino (Clásicos Contemporáneos Comentados), Barcelona, pp. III-LXXXIII.
- Loureiro, Ángel G. (1990). *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Castalia, Madrid.
- Ponte Far, José Antonio (1994). *Galicia en la obra narrativa de Torrente Ballester*. Ed. Tambre, Oleiros (La Coruña).
- Ponte Far, José Antonio (2014). *Las ciudades de Torrente Ballester*. Deputación da Coruña.
- Santiáñez-Tiό, Nil (1997). "Introducción" a la edición de *Fragmentos de Apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester. Destino, Barcelona, pp. V-LXXXVII.
- Saramago, José (1997). "Perfiles cervantinos en la obra de Torrente", en Ángel Abuín, Carmen Becerra y Ángel Candelas (coords.). *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Ed. Tambre, Vigo, pp.13-21.

Dedicatorias a Gonzalo Torrente Ballester de:
Miguel Miura, en su autobiografía *Mis memorias*.
Carmen Martín Gaité, en su novela *Ritmo lento*.
Miguel Delibes, en su novela *El príncipe destronado*.
Eduardo Blanco Amor en su libro *Xente ao lonxe*.
Álvaro Cunqueiro, en su novela *Las crónicas de Sochantre*.
Juan García Hortelano, en su novela *El gran momento de Mary Tribune*.
José Saramago, en su novela *Historia do cerco de Lisboa*.
Antonio Buero Vallejo, en su libro *Obra Completa, I. Teatro*.
Camilo José Cela, en su obra *Rol de cornudos*.
Rafael Alberti, en su libro de poemas *Sobre los ángeles*.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



HELADERIA

CAFE NOVELTY

LEON HELADA

5ª ETAPA: 1973 – 1975 Vigo
1975 – 1999 Salamanca



Juantxu Rodríguez: *Gonzalo Torrente Ballester y Jorge Luis Borges*, Sevilla, 1984.

Positivo firmado por ambos escritores.

Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

p. 176, Salvador: *Gonzalo Torrente Ballester en la terraza del café Novelty de Salamanca*, 1996.

Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

Años de creación en libertad

Borja Rodríguez Gutiérrez
Presidente de la Real Sociedad Menéndez Pelayo

En 1982, cuando Gonzalo Torrente Ballester cumplía 72 años, la carrera del escritor del ferrolano dio un vuelco. Aquel novelista intelectual, personal, distinto, apreciado por una parte de la crítica, ignorado por otra y totalmente desconocido del público, se había convertido, gracias a *La saga/fuga de J.B.* en uno de los nombres fundamentales de la narrativa española. Pero aún no era la figura pública, popular y celebrada que llegó a ser después.

Fue toda una sorpresa. Gonzalo Torrente Ballester no poseía la apostura física que tanto se cotiza en la imagen pública, no se dedicaba a provocar sonoras polémicas y escándalos como hacían otros, y nunca renunció a su visión intensamente intelectual, y, por lo tanto, escasamente comercial de la vida y del mundo. Pero su ingenio, su ironía, su naturalidad y su poderosa personalidad engancharon al público. Se convirtió en una referencia popular, su imagen se repitió una y otra vez, apareció en televisión, concedió entrevistas, se le hicieron reportajes, cosechó un importante ramillete de premios, se le rindieron homenajes y, respondiendo a invitaciones, recorrió el país hablando de su obra y de su carrera. La imagen, auténtica referencia icónica, de Jorge Luis Borges y Torrente Ballester comparando bastones en el Palacio de la Magdalena, durante el descanso de un curso de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, en el que el argentino y el gallego fueron las estrellas invitadas, fue una clara demostración de que aquel escritor desconocido había pasado a codearse con las máximas figuras de la literatura en español.

Mucho tuvo que ver en esto el resonante éxito, en ese año de 1982, de la serie de televisión *Los gozos y las sombras*, adaptación de aquella trilogía que Torrente había estado a punto de dejar inacabada y que solo el Premio Juan March a *El señor llega*

había hecho que continuara. Una novela que, según él mismo decía, había sido leída por unos pocos centenares de españoles, se convirtió en un éxito apabullante. La serie, probablemente una de las mejores que jamás filmó la Televisión Española, catapultó la venta de la trilogía que entró con fuerza en la lista de los libros más vendidos de esos años. La precaria situación económica en la que siempre se había movido Torrente Ballester cambió totalmente, más aún cuando en 1988 gana el Premio Planeta de novela con *Filomeno, a mi pesar*, y posteriormente lanza la *Crónica del rey pasmado* otro de sus grandes éxitos de público, de nuevo auxiliado por una versión, en este caso cinematográfica (*El rey pasmado*), dirigida por Imanol Uribe y que acumuló ocho premios Goya en el año de 1991.

Aunque sigue colaborando con Destino, Torrente Ballester cambia de editorial y publica varios libros con Plaza y Janés hasta que en 1988 gana el Premio Planeta y desde entonces publica sus novelas con la editorial barcelonesa. Son años de absoluta libertad para el ferrolano en los que puede dedicarse plenamente a la literatura y que son de una abundantísima producción en todos los campos. Incluso Plaza y Janés le da la ocasión de publicar una novela largos años inédita, *La princesa durmiente va a la escuela*, que aparece en 1983. Una de las “historias de humor para eruditos” que Torrente había planeado escribir y de la que solamente había conseguido publicar *Ifigenia*, en los primeros años de su carrera

Paralelamente a la repercusión pública y al éxito económico llegan los premios. La etapa anterior se había cerrado con el Premio Nacional de Literatura en 1981 por *La isla de los jacintos cortados* (lejano quedaba aquel Premio Juan March por *El señor llega*). En 1985 consigue el Premio Cervantes: fue el primer novelista español que lo conseguía (antes que Camilo José Cela o que Miguel Delibes) y también el Premio de la Fundación Barrié de la Maza. En 1988, como antes hemos dicho, le llegará el Premio Planeta. El Premio Libro de Oro de los librerías españoles se le concede en 1990 y el premio Azorín en 1994 por *La novela de Pepe Ansúrez*. El Premio Castilla y León de las letras le es concedido en 1996 y el Rosalía de Castro en 1997. Aquel escritor desconocido, que tantos años ejerció como profesor de instituto, es nombrado doctor honoris causa por las universidades de Salamanca, Santiago de Compostela, La Habana y Dijon y recibe condecoraciones en Portugal y en Francia.

Era pues un momento de éxito de popularidad y de seguridad. Torrente Ballester sabía que lo que escribía se iba a publicar y, por primera vez, no le perturbaban las preocupaciones económicas.

Esa libertad es lo que explica probablemente que pudiera publicar un libro tan atípico como *Dafne y ensueños* en 1982: un recuerdo a una infancia vivida y soñada



Estatuilla conmemorativa del Premio Planeta, concedido al escritor, en 1988, por *Filomeno, a mi pesar*. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

Escultura de bronce diseñada por Joan Miró, realizada en el taller de la fundición Parellada, Barcelona, entregada al escritor con motivo de la concesión del Premio Príncipe de Asturias de las Letras 1982, recibido ex aequo con Miguel Delibes. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



en la que se transita de lo real a lo fantástico siempre con la ironía y el sentido lúdico que caracteriza a las novelas de este autor. Estamos todavía en la estela de la trilogía fantástica que acababa de culminar con *La isla de los jacintos cortados*. Torrente Ballester va a seguir caminando por el terreno de lo fantástico, de la imaginación, de la realidad puramente lingüística del mundo, de la palabra libre y sin ataduras. El escritor regresa placenteramente a su infancia: a la transcurrida en el mundo real de Serantes y en el mundo imaginado de Torres Mochas. Indica Carmen Becerra que Torrente Ballester se centra en los años de su infancia porque creía que “la infancia es el periodo clave de la conformación de la personalidad” (1999: 278). Y, en este caso, de la conformación de la personalidad de escritor. Aunque la novela aparenta plantearse como una alternancia de capítulos entre el mundo vivido y el mundo soñado, hay una constante invasión, como bien sabe, desea y disfruta el lector

torrentino, de un mundo en otro. Y es que, como reconoce Torrente Ballester en la autobiografía que publicó con el título de *Curriculum en cierto modo* (1981), fue en Torres Mochas/Serantes, en aquella casa y con aquellas gentes donde construyó esa especial relación que mantuvo siempre entre lo real y lo imaginario:

Yo me creo culto, pero no por lo que aprendí en la Universidad, sino a causa de lo escuchado, durante mis años infantiles, en aquel rincón gallego. Allí se configuró mi *imago mundi*: una cultura mágica siempre en colisión con los saberes racionalistas aprendidos después y hacia los cuales, ¿por qué negarlo? siento cierta inclinación (GTB, 1981: 43).

Los lectores de Torrente tuvieron ocasión, con la lectura de *Dafne* de asistir a la conformación de ese mundo torrentino. Un mundo que el autor controla, utiliza para su creación, para ser escritor. ¿Sus medios? Según Darío Villanueva: experiencia, memoria e imaginación: “La relación entre el hombre y la realidad a la que [Torrente Ballester] denomina experiencia. Sobre ella actúa la memoria que actualiza la experiencia y muy singularmente la imaginación que modifica y enriquece la conciencia de lo real” (1983:1). Villanueva llama la atención sobre algunas páginas de *Dafne y ensueños* en las que Torrente Ballester rememora experiencias que al pasar por el tamiz de la imaginación se convierten en, por ejemplo, el principio del Poema de Adán y Eva, que encontramos en su *Don Juan*, en el “tortugo” de *La saga/fuga*, mendigo acosador de Coralina Soto, o en la “muñeca” de *Fragmentos de Apocalipsis*.

El público seguidor de Torrente, después de *Dafne y ensueños*, tuvo la ocasión de conocer, en 1983, *La princesa durmiente va a la escuela*, novela a la que arriba nos hemos referido, una historia sin duda interesante pero que transitaba por caminos muy diferentes y que pertenecía a otra época del autor.

Un año después, en 1984, apareció *Quizás nos lleve el viento al infinito*, una vuelta de tuerca más en la construcción de la peculiar y compleja personalidad narrativa de Gonzalo Torrente Ballester. La advertencia inicial de la novela es clara: “Este relato es completamente inverosímil, lo cual no quiere decir que sea falso”. Evidentemente esta declaración de principios lleva al conocedor de Torrente a recordar que, para nuestro novelista, lo narrado o descrito solo subsiste por la palabra: es una realidad lingüística, poética. Es decir que la historia que nos cuenta el “Maestro de las huellas que se pierden en la niebla”, un personaje que está continuamente transformándose en otros, es verdadera, porque está escrita y al escribirla se hace verdad. A partir de esta idea Torrente se lanza a contarnos una historia que en principio puede entenderse como una parodia

de la novela de espionaje, pero que ironiza (no se burla) sobre el género y sobre la propia parodia. Una novela que se libera de la realidad extraliteraria para convertirse en un gozoso ejercicio de libertad, de juegos y también al mismo tiempo se transmuta en una historia de amor que culmina, de la manera más poética posible, con un endecasílabo que, como el narrador que comunica la historia, es imposible en la realidad y necesario en lo poético: *Quizás nos lleve el viento al infinito*. Aprovecha Torrente ese momento de libertad creadora para dar salida a lo que su inacabable imaginación le brinda.

En ese mismo año de 1984 declara en una entrevista realizada por Javier Goñi para la revista *Ínsula*:

El J. B de *La saga/fuga* tiene mucha relación, no literaria, sí de génesis con mi experiencia de los heterónimos de Pessoa y éstos, a su vez, se relacionaron de forma muy viva con lo que yo había leído en Ortega y esto a su vez me había interesado porque me recordaba una experiencia mía, una experiencia infantil de transmutarme a quien quería. Y todo esto como se ve son maneras diferentes de ver el problema de la multiplicidad de la persona, la posibilidad de tener muchas personalidades que van desapareciendo, conforme se va viviendo. El camino del hombre está sembrado de cadáveres de otros modos posibles de ser. Escribir es poder aprovechar esas otras posibilidades (1984: 11)

La experiencia infantil de transmutarse vuelve a Torrente a través del narrador de *Quizás nos lleve el viento al infinito* y el escritor de Serantes aprovecha esa posibilidad que le proporciona el escribir.

Sólo un año más tarde, en 1985, aparece *La rosa de los vientos*. Una de las novelas más importantes de su trayectoria, quizás su última gran novela. En ella encontramos todas las grandes virtudes del escritor: la habilidad para crear mundos, la destreza para elaborar complejas estructuras narrativas, la imaginación que nunca decae, el humorismo constante, el juego irónico... Todos ellos conocidos y apreciados por la crítica. Pero también otras, que no han sido tan resaltadas, como su capacidad para construir personajes. Personajes, que, desde esas historias fantásticas e inverosímiles, resultan reales, auténticos, conmovedores.

No renuncia *La rosa de los vientos* al autobiografismo. Pero hay que tener en cuenta que ese autobiografismo de Torrente, como tantas otras características suyas, es básicamente intelectual. Es decir: no se autobiografía en cuanto acontecimientos, sino en cuanto preocupaciones. En una extensa entrevista realizada por Francisco

Castaño, en 1988, que cierra el volumen dedicado a Torrente por el Círculo de Lectores en su colección Galería de Grandes Contemporáneos, lo explicaba así:

En primer lugar, y en un momento concreto de mi vida, yo me encontré a mí mismo en la literatura. Me di cuenta de que lo que yo tenía que hacer, digámoslo con una expresión moderna que no me gusta nada, para realizarme, era escribir; tenía que escribir, tenía que inventar y escribir. Y claro, mientras yo sea yo mismo y pueda, pues seguiré haciéndolo. Yo no creo resolver con la literatura ningún problema humano, menos un problema social; no voy a dar una fórmula de salvación, no voy a explorar mundos desconocidos y darlos a conocer. Simplemente me limito a inventar historias, en torno a tres o cuatro o cinco preocupaciones fundamentales que nacen de mi experiencia humana (1988:79)

Y una de esas preocupaciones fundamentales de Torrente es el poder. El poder y aquellos que lo ejercen. El poder es un tema que ocupa y preocupa a nuestro autor. El seguimiento cronológico de su obra nos lo muestra. Ya en *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946) aparece el tema, pues la historia, no desarrollada en su totalidad, de cómo Guadalupe Limón da forma al mito de Clavijo como medio de elevar a la gloria al capitán Ramiro Mendoza, era una narración de la conquista del poder. Ya aparecen personajes en la novela que prefiguran aspectos que Torrente iba a abordar posteriormente: el gobernante escéptico y desencantado que es Clavijo, o su enemigo/sucesor, el mediocre fante que es Lizárraga, antecedente de ese espantajo que es el Águila del Este de *La rosa de los vientos*.

Lo que ocurre es que también en *Guadalupe Limón* comienza el tratamiento literario del mito, uno de los grandes temas del autor ferrolano, y esta aparición del mito ha oscurecido la presencia del poder. Pero recordemos que es lo que Torrente consideraba el mito: “la proyección social de una figura humana entendida como lo que los demás creen de ella y reducida a caracteres fijos, a perfiles inamovibles, a palabras invariables y repetidas (generalmente adjetivos)” (1982: 23). Qué duda cabe que quien detenta el poder, y más cuando ese poder es absoluto, está casi predestinado a convertirse en mito. Por ello, en muchos momentos, en la obra de Torrente mito y poder caminan de la mano. Así, en el Prólogo a su novela *La princesa durmiente va a la escuela*,¹ afirma:

¹ Novela escrita entre los años 50 y 51, pero que no ve la luz hasta tres décadas más tarde.



La princesa durmiente va a la escuela. Barcelona, Plaza y Janés, 1983.

La boda de Chon Recalde. Barcelona, Planeta, 1995

Tengo dicho muchas veces que mi insistencia en el tema del mito y de la mitificación políticos procede de mi experiencia directa de la Historia de España: de donde me viene asimismo la preocupación por el poder. Estos y algunas más son mis temas constantes, mi minifundio literario. La diferencia entre aquellos años y estos de ahora consiste exclusivamente en que entonces los consideraba desde una posición moral, y lo que resultaba era una sátira, y hoy, sin que mi moralidad personal haya cambiado, el punto de vista o más bien, mi personalidad ha madurado y me limito a presentar *lo que es* de una manera más o menos irónica. Quizá baste decir que mi *moralidad* era entonces visible y hoy se disimula. Fue lo que salí ganando como artista” (1983. 14).

Un año después de publicar *Dafne y Ensueños* y un año antes de la aparición de *Quizás nos lleve el viento al infinito*, Gonzalo Torrente Ballester se autodefine como un artista consciente, uno de cuyos temas es la crítica del poder, crítica que ejerce de forma irónica, pero al mismo tiempo realista, pues busca presentar la verdad de ese poder, impulsado por una intención moral que mantiene desde los tiempos de su juventud.

Pero no era la primera vez que Torrente proclamaba esta convicción de la continuidad de un pensamiento moral básico. En un artículo de 1975, se afirma también esta misma idea: “No por eso dejo de pensar, ante la realidad, lo que pensaba y como pensaba en la época del Joven Tobías” (1976. 56). Continuidad de un pensamiento moral que ha sido igualmente constatada por muchos críticos. Carmen Becerra lo expresa así: “Siempre fue un escritor a contracorriente [...] y con una

trayectoria definida, relacionada con unos conceptos del arte y de la vida que, si bien, y como es natural, fue modificando con el paso de los años, no cambió nada en lo sustancial” (2007. 26).

Y en lo que no cambió nada fue en su reacción ante el poder, su valoración del poderoso, a un tiempo ética y estética. “Peladan ha ejercido el poder, *un poder*, y eso nunca me fue simpático” nos dice Torrente en el prólogo de *La princesa durmiente va a la escuela* (1983: 24). Una valoración llena de ironía. Elemento base de esa presentación irónica del poder es la falsa apariencia del mismo. El papel del poderoso es con frecuencia una mentira, una apariencia destinada a actuar frente al público y a ser referente de sus odios y sus amores. El auténtico poder es otro, más arrogante, más dominador, menos vulnerable y más seguro de sí mismo: Don Acisclo en *La saga/fuga de J. B.*, Flaviarosa della Croce en *La isla de los jacintos cortados*.

Dada la concepción del poder como un juego de apariencias, del poderoso como una máscara vacía de contenido, de la diferencia entre apariencia y verdad, no es sorprendente que Torrente repita en sus obras la aparición del personaje del monarca sin poder, y que sea, precisamente, la falta de auténtico poder de ese monarca el eje de la historia y el motivo indisimulado de la simpatía del autor hacia el personaje. Canuto de Minusmulandia, en *La princesa durmiente va a la escuela*, el Gran Duque Ferdinando Luis, en *La rosa de los vientos*, y Felipe IV de España en *Crónica del rey pasmado*, componen este peculiar triunvirato de reyes sin poder de la novelística torrentina. Y es efectivamente la ironía la que da el carácter distintivo y seductor a la historia de Ferdinando Luis.

Narra *La rosa de los vientos* la pérdida del poder de Ferdinando Luis, Duque del Abedul, tras la entrada en su ducado de las tropas de Carlos Federico Guillermo, el Águila del Este. Pero la historia en sí misma es irrelevante. Lo fundamental es la complicada construcción de una novela epistolar que va desarrollando Torrente Ballester. La ironía se hace perceptible desde el inicio: todo es una mentira, todo es falso. Ferdinando Luis no perdió el poder, porque nunca lo tuvo, porque nunca, quizás, pensó o quiso tenerlo. La tropa de la invasión apenas tenía cien hombres porque el ejército de Ferdinando Luis apenas tenía cincuenta soldados, aunque eso sí, muchos oficiales, sin más obligación ni más derecho que llevar complicados uniformes. La novela lleva por subtítulo, “Materiales para una opereta sin música” y es que efectivamente el Ducado del Abedul de Ferdinando Luis es un auténtico país de opereta. Y la ironía de todo ello se hace más evidente por el hecho de que el más consciente de toda esa falsedad es el propio Ferdinando Luis, que narra su historia simultáneamente como protagonista y como testigo o mejor como espectador

de una historia cuyo final ya conoce, pese a lo cual vuelve sobre ella una y otra vez. Los materiales para avanzar en la fábula son las cartas de sus súbditos, que la policía secreta del Águila del Este, en su afán de conocerlo todo de todos, hace copiar. Ferdinando Luis hace a su vez copia de las copias y así, al recordar su historia van apareciendo también los testimonios, las cartas de otros trece personajes, partidarios y adversarios de Ferdinando Luis que ante la irónica, humanitaria y comprensiva mirada del monarca sin poder se entregan al complicado baile de esa historia. En realidad, esta novela, trufada de cartas que continúan historias cuyo principio no se cuenta, y cuyo final no se narra, ni empieza ni termina de una forma “cabal”, de la forma que cabría esperar en una novela al uso. Esta historia sin final culmina con un momento de paz; un momento de paz y de calma que es, naturalmente, una puesta de sol, hecho que justifica en la entrevista con Francisco Castaño antes citada:

Yo soy de una tierra crepuscular. Y mi vida sentimental es una vida crepuscular. Esto se ve en mi novela *La rosa de los vientos*. No es lo mismo ver salir el sol que ver como se pone. La emoción fundamental, la experiencia fundamental que se tiene del sol es distinta. Y mi tierra es una tierra de crepúsculos. [...] en el mar de occidente, detrás del sol está el misterio” (1988: 28).

La falta de final de esta historia imposible e improbable en un país de opereta es consecuencia lógica y culminación del enjundioso prólogo de la novela, en la que el autor ofrece al lector una propuesta nacida en la inverosimilitud: es el segundo manuscrito hallado que presenta en un año, y el poseedor de dicho manuscrito es ni más ni menos que Don Annibal Mario McDonald de Torres Gago Coutinho Pinto da Câmara da Rainha, un personaje de *La saga/fuga de J. B.*, el Rey Artús de la Tabla Redonda a la que se sentaba José Bastida. Es decir que el pacto que el autor ofrece al lector es un pacto ofrecido a un viejo amigo; a un lector experto que ya conoce y disfruta el territorio en el que se mueve el autor. No le sorprende por ello que el autor se haga presente para destruir desde el principio la ilusión de realidad y crear una ilusión de irrealidad que es la materia de la que está hecha la novela.

Materia que no renuncia a la peculiar personalidad narrativa del escritor, presto siempre a insertar elementos culturales en su creación. En este caso, un particular homenaje a la literatura y a la sociedad romántica, muy especialmente a la romántica alemana. Pero el hecho de las múltiples referencias que se establecen con Heinrich Heine

nos indican claramente que el romanticismo que Torrente evoca es un romanticismo más burlón que dramático y que se mira a sí mismo con cierta diversión.

Ya en ese momento la crítica literaria, las revistas académicas, las universidades y los investigadores habían descubierto el filón que era la novelística de Torrente para los estudios de teoría de la literatura. Los teóricos se habían sumergido con alegría, con fruición en los diferentes juegos narratológicos que el escritor de Serantes acumulaba desde siempre en su obra. Tal vez por eso la novela de 1987, *Yo no soy yo, evidentemente* (título en el que está presente la afirmación tan discutida de Don Quijote: “Yo sé quién soy”) constituye un auténtico regalo para los teóricos de la literatura. Los juegos que en ella se establecen de narradores disfrazados, los análisis literarios que forman parte de la estructura narrativa e incluso la presentación de algún teórico de la literatura entre los personajes dan pie a una enorme cantidad de posibilidades a la hora de analizar la novela. Torrente Ballester jugaba, como siempre había jugado, a la creación literaria de una forma intensamente personal y al mismo tiempo ofrecía su obra como como perfecto escenario de juego crítico a los teóricos. Y siempre con esa ironía al fondo que invita a pensar en que acaso el autor no dejaba de divertirse con alguno de los muchos análisis que se habían hecho de su obra.

Con *Yo no soy yo, evidentemente* termina la etapa de Plaza y Janés de Torrente Ballester. El siguiente libro, *Filomeno, a mí pesar*, obtuvo el Premio Planeta en 1988 y desde entonces Torrente siguió publicando en la editorial barcelonesa. Pero no hay solamente un cambio de editorial. Las novelas que Torrente va a publicar en Planeta, las últimas que publicó, mantienen temas e intereses constantes en la obra del escritor, pero renuncian, quizás de forma deliberada, a los juegos estructurales con los que se había complacido el novelista (y sus lectores) en los veinticuatro años de oro que habían transcurrido entre *Don Juan* y *Yo no soy yo, evidentemente*. Tal vez consciente de su avanzada edad (“No es cosa de dejar la gran obra inacabada”, dijo en una ocasión) estas novelas transitan por estructuras más tradicionales, menos asombrosas. El lector de Torrente reconoce muchos de los mundos que en ellas comparecen, pero se da cuenta de que la presentación de los mismos es menos sorprendente, menos sugerente. Una decisión del escritor que mantuvo el resto de su vida.

Filomeno, a mí pesar es un cambio que va en sintonía con la época en que se publica. En un momento en que la tendencia de entonces era la reconstrucción del pasado cercano, tanto en narrativa como en cinematografía, *Filomeno* plantea, como indica el subtítulo, unas *Memorias de un señorito descolocado*, un recuerdo a una etapa que había vivido y que se permite rememorar con esa ironía y ese suave escepticismo que constituye el mayor encanto de la narración. La potente máquina editorial de



Los años indecisos. Barcelona, Planeta, 1997.
Las islas extraordinarias. Barcelona, Planeta, 1991.
La muerte del Decano. Barcelona, Planeta, 1992.

Planeta catapultó las ventas de *Filomeno, a mi pesar*, a pesar de que no fuera ni la mejor de las obras de Torrente Ballester ni tampoco la que despertó más atención entre la crítica. Pero el éxito fue incontestable.

Cómo lo fue su siguiente obra, *Crónica del rey pasmado*, de 1989, otro de sus grandes éxitos populares. La novela fue llevada al cine al año siguiente, en una producción que alcanzó un enorme éxito y que siguió potenciando la imagen pública de Gonzalo Torrente Ballester. La *Crónica*, en rigor, es otra de esas “historias de humor para eruditos” que Torrente había intentado con *Ifigenia* y con *La princesa durmiente va a la escuela*. La presentación burlesca, irónica y juguetona de historias aparentemente serias y populares.

Vuelve Torrente Ballester al terreno de lo imaginario, en 1991, con *Las islas extraordinarias*. Una historia, si no fantástica, sí absolutamente irreal en el que se presenta los efectos del poder en diferentes personajes y en distintos escenarios. Un imaginario Estado conformado por tres islas constituye el escenario al que viaja el detective protagonista de la novela, con intención de investigar una conspiración contra el General gobernante en el país. La visita del detective a las tres islas, la del trabajo, dirigida por el General, la militar, gobernada por su hijo, y la del amor, bajo la dirección de la esposa del General, da pie, de nuevo, a una reflexión narrativa e irónica sobre el poder y aquellos que lo detentan.

Con *La muerte del decano* de 1992 nos encontramos con una novela policiaca. Una novela que, según Torrente decía, tenía pensada en la cabeza muchos años antes. Como

ocurre tantas veces, es el tiempo ahora de escribir en libertad y de sacar adelante aquellas ideas, aquellas historias que estaban en la mente del escritor y que antes no hubieran podido ser nunca publicadas, pero ahora era la ocasión de que vieran la luz. Pues esta novela absolutamente intelectual, alejada de toda moda, de toda tendencia y distinta de cualquier otra que pudiera ser publicada en esos años, nunca habría aparecido si no fuera por la posición de privilegio en la que en ese momento se encontraba el autor.

Las dos siguientes novelas *La novela de Pepe Ansúrez* de 1994 (Premio Azorín de novela) y *La boda de Chon Recalde* de 1995 abandonan el terreno de lo fantástico y lo irreal. El veterano escritor, que ya había cumplido los 80 años, nos aproxima a un costumbrismo narrativo que nunca había practicado. Su acercamiento con estas dos novelas a una sociedad provinciana y pequeña en la que priva la presentación de una serie de personajes, entre ridículos y entrañables, que rememoran el mundo que vivió en su juventud y en su madurez resultó brillante. Torrente se detiene en la narración, explora el detalle, se complace en buscar aquellos elementos que a un tiempo ridiculizan a los personajes, pero también los hacen más humanos, más próximos y reconocibles, y construye un mundo atractivo y sugerente.

Y de costumbrismo hay mucho también en la última novela que publicó en vida, *Los años indecisos*, en 1997. Una novela en la que entra en el camino de la autoficción declarada, aunque siempre hubo mucho de autoficción en la obra torrentina. Hay algo de *Javier Mariño* en esta historia de un personaje indeciso que no sabe qué camino tomar en los años 30, algo de *Filomeno*, pues el protagonista de esta última novela es también un señorito descolocado, como lo era el Carlos Deza de *Los gozos y las sombras*, y hay algo también de *Dafne y ensueños* en la tía Dafne que aparece en la novela. Quizás como cierre de su obra Torrente vuelve al principio, al personaje que no sabe que quiere ser, qué va a ser, qué puede ser, a esos años indecisos en los que se movió Javier Mariño y también el protagonista de esta última novela.

Y después de su muerte, en 1999, llegó, como no podía ser de otra manera, una nueva sorpresa para sus lectores: *Doménica*, una narración infantil, según el mismo Torrente declaraba, pero en la que los lectores torrentinos reconocían, sin esfuerzo, la personalidad del novelista y el gozo de entregarse al juego, el humor y la fantasía.

Fueron los últimos años del escritor que siguió un camino personal, independiente y distinto. Camino en el que se mantuvo a lo largo de su vida y que le hizo ser ignorado primero, ser respetado por una minoría después, y llegar al éxito de crítica y público y al reconocimiento social más tarde. Todo ello siendo siempre ese escritor intelectual, creador original, narrador aficionado al juego, novelista irónico y artista de inconfundible y arrolladora personalidad.

Referencias bibliográficas

- Becerra Suárez, Carmen (1999). “Memoria, biografía y ficción en *Dafne y Ensueños de Gonzalo Torrente Ballester*”, en *Hispanística XX*, 17, pp. 273-281.
- Becerra Suárez, Carmen (2007). *Los géneros populares en la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester: la novela policíaca*. Vigo, Academia del hispanismo.
- Castaño, Francisco (1988). “Encuentro con Gonzalo Torrente Ballester”, en *Retrato de Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 65-79.
- Goñi, Javier (1984). “Gonzalo Torrente Ballester, un hombre tranquilo”, en *Ínsula*, 452-453. p. 11.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1976). *Nuevos cuadernos de la Romana*. Barcelona, Destino.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1981). “Curriculum en cierto modo”, en *Triunfo*, XXXV, 8, pp. 39-47.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1982). “Introducción”. *Teatro. I*. Barcelona, Destino. 1982.
- Torrente Ballester, Gonzalo (1983). *La princesa durmiente va a la escuela*. Madrid, Plaza y Janés.
- Villanueva Prieto, Darío (1983). “El autobiografismo de Gonzalo Torrente Ballester”, en *Ínsula*, nº 444-445, p.1.



Gonzalo Torrente Ballester en el acto de recepción del Premio Miguel de Cervantes 1985, Alcalá de Henares, 1986. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

“Como las naves, como las sombras...”

Recuerdos de Gonzalo Torrente en su *Torre del Aire*

M^a Teresa García-Abad García
Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA), CSIC

Torre del Aire es la denominación elegida por Gonzalo Torrente Ballester para titular la cabecera de los artículos escritos entre 1975 y 1979 en el suplemento de Artes y Letras del diario *Informaciones*, tras su cambio de domicilio de Vigo a Salamanca. Las entregas periódicas de estas “notas de trabajo”, a las que Torrente se refiere también como “diarios”, por su modo personal de ver las cosas, inician un “camino nuevo” en la ciudad del Tormes con la compañía siempre fiel de esta edificación ancestral que contempla cada día desde la ventana de su casa. El palacio al que pertenece, de nombre Fermoselle, había estado en origen adornado con otras tres más, demolidas por orden de Isabel la Católica, “a quien no gustaban más torres que la suya, y la cuarta que quedó y subsiste, lo pasó mal cuando el terremoto de Lisboa, de modo que hubo que revestirla de piedra para que no se cayese también” (34). Desde entonces, la amenaza obliga a un campanero a hacer un diagnóstico sobre el estado de su dudosa verticalidad, a la que se suma el recelo del propio escritor: “Por mi parte, aseguro que también lo parece desde abajo, y que cuando, cada domingo, voy por la calle del Aire hacia el correo a dejar en el buzón estas cuartillas, lo hago con precauciones y arrimándome bien a la pared de enfrente, no sea el diablo” (34). En la imaginación desatada del autor de *La saga/fuga*, la denominación popular y antigua bien pudiera aludir casi por ensalmo y mediante una sencilla maniobra de supresión de la “l” de la contracción, a “los vientos que soplan o al aire que se daban los que la construyeron”, si no a una voluntad que excedería al propio edificio: “Por mucho que empuje hacia el cielo, siempre se queda corta, y cuanto más pujante, más frágil y menos duradera” (1). Poco tardará la especulación inmobiliaria en arruinar la vista y remplazarla por un edificio moderno, siguiendo los principios básicos del

artífice de la primera choza; aguantar la techumbre con troncos de árboles en proporción equivalente a su peso y tamaño. A ello ayudan las flemáticas grúas de la obra, “semejantes a cigüeñas tuberculosas”. En fin, las arquitecturas amadas por Torrente van siempre unidas a un contexto del que, “hasta el aire y el cielo son ingredientes” (154).

Las cerca de mil páginas de la edición de César Antonio Molina reúnen en una silva de varia lección la diversidad y dispersión de intereses del escritor gallego, atento a temas de actualidad política, social, cultural y, por su puesto, literaria: “muchos años de vicio para poder renunciar” (465).¹

Desde la tribuna de su torre, el vate vago recién llegado de La Romana contempla con curiosidad los cambios experimentados por una sociedad que estrena democracia e inicia un nuevo tiempo de libertades. La Transición de Torrente desembarca con deficiencias notables en la oratoria parlamentaria, nuevos ejercicios del derecho a la huelga, una constitución necesaria, aunque mal redactada, un derecho al voto que no garantiza la igualdad social, violencia en las calles, gabinetes “Transilium” y ciudades empapeladas de “carteles afónicos”, pobres de color y de forma, que no invitan a acercarse y leer. Lejos de la euforia y la celebración de los primeros momentos, la narración torrentina del cambio no elude llamadas de atención sobre una necesaria “pedagogía del desencanto”, que lo es también de la fragilidad que acompaña la conquista de las libertades.

Me pregunto a veces cuál sería la sensación experimentada por un caballo al que, tras cuarenta años de frenos y sillas, lo lanzaran desnudo a correr. ¿No actuaría como si los atalajes frenaran aún sus ímpetus? Me sucede que, a veces, quiero escribir una cosa, pero no me atrevo, porque la censura sigue oprimiendo mi mente. A los de mi generación, esos cuarenta años nos han marcado para siempre (89).

Acaso sean asimismo responsables de un velado tono melancólico en sus columnas o del obligado ingenio en el uso de tropos y otras lindezas del lenguaje, características de su estilo. Como la apertura de una puerta anquilosada que gime a cada tirón, que se atranca y reniega, la llegada de la democracia delata para Torrente hábitos antiguos y muy hondos cuya incomodidad hace rechinar todo el edificio.

Todas las citas del ensayo siguen la edición de César Antonio Molina, Gonzalo Torrente Ballester, *Torre del Aire*, La Coruña, Diputación Provincial, 1992.

Las ciudades se transforman al ritmo vertiginoso de los acontecimientos políticos y sociales; dejan a la intemperie sus “escombros de plaza bombardeada”, abandonan los tradicionales miradores y maineles, sustituidos por “vulgares e inútiles terrazas”, y ven desaparecer de sus calles “las modestas acacias”, junto al cobijo de su sombra. Se van, de igual modo, los montes de castaños y los viejos robles de la infancia cubiertos por lonas de eucaliptos, llevándose con ellos los espacios donde se fraguaron fantasías y juegos. Tamaño desorden pone en alerta al escritor: “Mañana mismo, cuando abran la catedral vieja, estaré allí para verla, no sea el diablo que un día de estos me la arrasen. Y menos mal que el interior de la cúpula lo tengo fotografiado” (865).

Libros y libertades van siempre parejos en el pensamiento de Torrente, más en este período de la historia en el que se hace necesario recordar el impulso de la lectura y la escritura para la transformación de la realidad y la salvaguarda de la memoria. Los de la biblioteca torrentina esperan, además, la visita de un lector fervoroso que gusta de manosearlos, hojearlos, olfatearlos y mirarlos a placer. Son “libros de mirar” los beatos con sus deliciosas ilustraciones y las curiosidades bibliográficas rebuscadas en anticuarios y librerías de viejo: “El más antiguo de mis libros es una edición latina de Marcial, publicada en Lyon, allá por el 550; tuve un pequeño incunable, con las hechicerías de San Cipriano, y lo cambié por un ejemplar del Cancionero de Baena” (8). Aficionado a los manuscritos medievales, había adquirido recién terminada la guerra el *Libro de las Horas de Felipe el Bueno, duque de Borgoña*, por cuatrocientas pesetas. Un verdadero despilfarro resulta para su maltrecha economía la adquisición de la caja con el manuscrito del *Ulises*, de James Joyce, y la reproducción de la primera edición de Shakespeare and Company, de 1922. La historia de la formación de esta biblioteca cuenta con dolorosas ejecuciones textuales: *El movimiento V.P.*, de Rafael Cansinos Assens, adquirido dentro de un lote comprado a plazos al que no



Torre del Aire. A Coruña, Diputación de A Coruña, 1993. Selección, edición y prólogo de César A. Molina. Artículos publicados por Gonzalo Torrente Ballester en el diario *Informaciones*, entre septiembre de 1975 y diciembre de 1979. BNE, 7/142998 (cubierta).

pudo hacer frente y hubo de ser desagregado a cargo de la deuda. Las revistas no escapaban a su interés que satisface con la suscripción a títulos de humor, la adquisición de un ejemplar de *Carmen*, fundada por Gerardo Diego, y de *Alma española*, en edición facsímil.

Celebra con júbilo la labor de editores dedicados a la recuperación de autores olvidados: Díaz Fernández, Ciges Aparicio, los Arconada, los Arderius... Él mismo se afana, aun en el limitado espacio de su columna de prensa, en señalar la obra de Giménez Caballero, Benjamín Jarnés, José Bergamín, Antonio Marichalar o Sánchez Rivero. También, la prosa de Jardiel, “un novelista de ruptura”, reeditada en 1976, la edición de *La Regenta*, de Gonzalo Sobejano, con el prólogo de Galdós para la de 1901, o la obra de Ramón Pérez de Ayala, con su visión estereoscópica de la realidad. El centenario de Ricardo León recuerda sus éxitos de ventas y la neurosis pasajera que sufrió como consecuencia de la lectura de *El amor de los amores* por la “confusión del más espiritado misticismo religioso y el más sólido misticismo carnal, pues estas aguas, por aquel libro, bajaban turbias” (490). De los hispanoamericanos reseña las *Obras completas* de Borges, donde “no hay nada cursi, ni pornográfico ni demagógico” (119), lee la última novela de Carlos Fuentes, *Terra nostra*, y da noticia del conocido altercado entre García Márquez y Vargas Llosa por asuntos privados cuando el autor de *La casa verde* “prescindió de las palabras y fue derecho al bulto. Ni siquiera al modo calderoniano, porque lo calderoniano hace siempre preceder la venganza de largos soliloquios, no apasionados, sino escolásticos: como quien quiere cargarse de razón” (105).

En el canon de la biblioteca torrentina ocupan un lugar preferente las “casi memorias” de Dionisio Ridruejo y su admiración por un amigo que, con gran altura de ánimo, supo prescindir de la hiel y el resentimiento, incluso de los “juicios atroces” que cabría esperar en un hombre perspicaz, dotado de un extraordinario manejo del idioma. Su lenguaje era “como un chorro de agua viva” (289); su ironía como “flor de cortesía” (290). La lectura de Laín Entralgo ofrece siempre un “resquicio de luz” y una salida abierta a la esperanza, sostenidos por la calidad de su optimismo y su decidida defensa de la cultura europea, cuestionada desde nacionalismos categóricos e internacionalismos utópicos. La petición de Francisco Umbral de un prólogo para su estudio sobre Ramón Gómez de la Serna trae a *Torre del Aire* a su “Ramón del Alma” y la propuesta de un título imaginado, *El ocaso de un mito*, con el que rescatar la obra de un excelentísimo escritor “de quien las generaciones sucesoras se dieron prisa en desentenderse” (662). A Jiménez Lozano le une la preocupación religiosa y el deseo (o la utopía) de una regeneración de la conducta de los llamados a gobernar “estas menudencias” (713). El placer de los encuentros con Francisco Ayala, una de

las mejores plumas en lengua española, habla de sintonías personales y literarias entre amigos que han entendido bien la verdadera naturaleza de la escritura, “esos mundos imaginarios que sostiene su palabra” (892). La imagen de Castelao, absorto frente a las gárgolas y quimeras de Viollet-le-Duc de la catedral de Nôtre-Dame, es la mejor carta de presentación para este “gallego miope, de mirada espabilada y diestra, un gallego pintor” y su inmensa obra gráfica y literaria; un artista “pluridotado”, en cuyo genio convive indistintamente el talento para las artes plásticas y la literatura.

Salvado el magisterio en el manejo del verbo de Góngora y Quevedo, Torrente se muestra algo más adverso en la valoración del perfil moral de los escritores barrocos. Convierte a Quevedo, “un niño cabezudo que al nacer ya traía una arruga en la frente”, en el paradigma por excelencia del tópic occidental del “contemptu mundi” y a su obra en un notorio ejemplo de desplazamiento de cualquier atisbo de sentido del humor por la más hiriente sátira: “Primero Anthony Quinn danzó, dionisiacamente, en *Zorba, el griego*, y aquello nos condujo, estremecidos, a las raíces de la vida. Entonces, para compensarlo, para estropearlo, para llevarnos a la muerte, nos *echaron* un trozo de Quevedo” (942). Torrente ha leído por consejo de Laín y de Rosales los tratados, premáticas y otros textos burlescos, sin conseguir con ello reparar la desfavorable estimación de su confusa conducta moral, hasta el extremo de llegar a irritarle la imagen idealizada y cursi que Alejandro Casona ofrece de él en *El caballero de las espuelas de oro*. De igual modo, la versión cómica y bufonesca de los dibujos animados de *El Quijote* para TVE, da al traste con buena parte de la grandeza del hidalgo manchego. Nada queda en pie, en fin, de Luis Vélez de Guevara y su *Diablo cojuelo*, con sus alardes de prosa, escasez de imaginación, los socorridos discursos a la alegoría y al costumbrismo, y el abuso del gerundio en proposiciones subordinadas, comparable, únicamente, al de García Márquez en *El otoño del patriarca*.

Además de lector de textos literarios, Torrente es buen conocedor de los avances de la teoría literaria de su tiempo cuyas aportaciones recibe con desigual fortuna y nos devuelve con la gracia y agudeza de su prosa. El autor de *El Quijote como juego*, entre citas a Adorno, Barthes, Brecht, Bousoño, Iser y Jauss, Guardini o Ricoeur, se muestra, en general, poco entusiasta con el anuncio de nuevas tendencias que prometen “el oro y suelen dar el moro”. En “Una de bandoleros” hace referencia a Vladímir Propp, “un sabio ruso de este siglo, muy traído y llevado por la crítica moderna”, y su *Morfología del cuento*, libro famoso en el que demuestra, “impepinablemente”, que todos los cuentos de su tierra pueden reducirse a uno: “Si el ejemplo del señor Propp cundiera (y en parte ya ha cundido), acabaríamos por demostrar que no existe más que una



Izquierda, dedicatoria de Antonio Mingote, en su libro *Las portadas de ABC*, Madrid, Grupo Libro 88, 1992.

Derecha, dedicatoria de Máximo, *Animales políticos*, Madrid, Ediciones 99, 1977. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

historia, un argumento de novela, una trama dramática y Dios sabe cuántas cosas más, reducidas a lo mismo y a lo uno” (789). Desconfía de las interpretaciones sociológicas de la literatura que la alejan de su especificidad y pudieran pervertir el proceso creador de escritores persuadidos de que, si el secreto de la literatura se averigua con las matemáticas, habrían de usar las matemáticas para escribir literatura. Así las cosas, ¿debería la literatura acomodarse a la inspiración de los *Ensayos de poética*, de Jakobson, o a esa práctica de “lecturas plurales” de la que, a buen seguro, surgirían fieles muestras de “construcciones en hojaldre”?

Yo creo que la verdadera pluralidad de lecturas es la natural de los lectores, quiero decir de cada uno de ellos. El texto es siempre como una partitura que cada cual toca a su modo: como que solo desde cada experiencia puede entenderse, y la experiencia es propia del individuo y no es intercambiable, ni mejor una que otra. Es ésta la verdadera y legítima pluralidad de lecturas, y es indudable que las científicas en ella encuentran fundamento y razón, si bien presenten su resultado bien pertrechadas del aparato oportuno (884).

La lectura de *La infancia recuperada* de Fernando Savater afirma su apuesta por retomar el secreto primitivo y singular del gusto por los mundos de ficción.

Las páginas de *Torre del Aire* abundan en introspecciones sobre su propio proceso creador. “Hiato” describe un modo de trabajo discontinuo de vacíos en los que atraer

imágenes dispersas e ideas olvidadas, almacén del concepto invariable de la obra frente a las palabras azarosas y “como quien dice fatales” (872). Da cuenta del final de sus *Fragmentos de Apocalipsis*, un diario de trabajo ficticio que narra las peripecias del autor frente a su obra desde su particular visión irónica y paródica, así como de *Las sombras recobradas*, resultado de la recopilación de viejas ficciones donde vuelve sobre su modo peculiar y heterodoxo de abordar la escritura con la aspiración irrenunciable a la sencillez de la palabra, “tan adecuada y tan puesta en su sitio que le pasase al lector completamente inadvertida” (77). Existen narraciones desbaratadas y lineales, edificios levantados con materiales de desecho sobre los que habrá que dilucidar, previo a su uso, si se trata de perpiaños, “nuevamente válidos, o panderetes de reciclaje imposible” (906); basta, en fin, con seguir los preceptos de construcción de un ramo de rosas. Aunque, en ocasiones, un mundo de imágenes dispersas se organiza sin intervención alguna en las horas de la madrugada, allá donde “la imaginación fraguada durante el sueño se impone con fuerza sin atenerse a permisos ni deseos” (907). En este caso, la creación se parece a un árbol que emerge espontáneo y natural, una imagen sin palabras: “¿Qué es preferible, esa esperanza o la realidad de unos montones de escombros?” (908).

La imaginación y el humor son componentes esenciales de la literatura de Torrente, pese a su escaso crédito en nuestro panorama literario. El autor de *Historias de humor para eruditos* encarece en sus columnas de *Torre del Aire* su gusto por la lectura de las revistas de la época, “en lo que se me van mis ahorros y la poca vista que me queda”, (179), con las firmas de Mingote, Máximo, Forges, Summers, Tono, Mihura, Tip y Coll, Andrés Rábago... Especialmente querida de su colección es *La Codorniz*, un modelo renovado de ejercer la crítica inmisericorde de lo solemne, de lo trascendental y lo dogmático. Recuerda y despide a Miguel Mihura, introductor y máximo cultivador de una comicidad “apoyada en sustancias” para la nueva comedia, el dibujo y los relatos breves. Poco más tarde, a Tono, “los dos últimos humoristas para quienes el humor era un modo de ser. Después de ellos, se ha transformado en modo de actuar” (542). Lee con gusto del *Diccionario de Coll*, con prólogo de Cela, y descubre entre sus páginas “algunas definiciones que no mejoraría el propio Gómez de la Serna”. En ocasiones, se ve en la obligación de mediar en polémicas que le obligan a hacer una cerrada defensa de la libertad de expresión, derecho que la democracia habrá de preservar dentro de los límites de la legalidad y el juego limpio.

Impagables resultan sus meditaciones sobre poesía, “algo que se hace con la palabra, pero que no coincide con ella”, la esterilidad de los poetas puros a la búsqueda del estilo por el estilo, o la necesidad de acercarse a ella como lo haría un buen catador:

El verso es siempre un acontecimiento verbal, y, para mí, el poeta, el gran poeta, es el que más se acerca, o el que acierta del todo, en la adivinación de qué palabras son las únicas apropiadas para que esa emoción, ese pensamiento que bullen y nos conmueven desde algún interior, hallen forma ya intocable; porque la verdadera función del poeta (por eso se le llamó vate) es precisamente esa de la adivinación, como si el verso estuviera escrito desde la eternidad y a uno le correspondiera rescatarlo del silencio; palabra a palabra, sílaba a sílaba, pesándolas con la pesa del aurífice, que equivale a escucharlas. Pues para esa tarea, nada mejor que entrenarse en la lectura de quienes vencieron las grandes dificultades y sacaron a la luz los versos inauditos. Y creo que algo así también sucede a los inventores de ficciones, que ponen unas premisas y lo demás se organiza solo, según una necesidad y también según la ley o el sino de lo que se va inventando, cuando son hechos o personas, y hay también que sacarlo de la misma oscuridad eterna. (...) Tanto el narrador como el poeta se las tienen tiesas con las palabras (...) y las palabras son como piedras que hay que situar en su sitio, que es uno solo; pero como además traen consigo imágenes e ideas, resulta que también a estas hay que ordenarlas, ponerlas más arriba o más abajo, disimuladamente o a la vista, que eso va en modas; pero es el orden, es la construcción lo que sostiene a la obra, lo que aguanta de pie y la hace duradera. (831).

La única condición de la poesía es la de que “se exprese en palabras puestas a arder”. ¡Esto es la poesía, palabra ardiendo! (26).

Nuria Espert y Rafael Alberti llevan el misterio a un recital en la universidad de Salamanca. Cargados de poemas y canciones, como “el contenido de un canastillo de merienda”, colman las delicias de un público numeroso y “extrañamente atento”, que se agolpa ante la puerta del aula Juan del Encina (845). Iniciativas como esta, contribuyen a hacer que la poesía recobre la función pública perdida: “El pueblo necesita de la palabra y está desasistido de ella, y no solo en la política, sino también en el amor y la esperanza” (181).

El autor de *El viaje del joven Tobías* ha dejado de frecuentar el teatro con la asiduidad que le exigiera la efervescencia de sus años jóvenes o su oficio de crítico en prensa. Y recuerda, en “Almuerzo de hombres solos”, cómo a sus dieciséis años, recién terminado el bachillerato, había asistido al estreno de más de un centenar de obras modernas de autoría nacional y extranjera, interpretadas por los mejores actores y actrices del momento: Emma Grammatica, Mimi Aguglia y los ballets rusos de



“Torre del Aire”, suplemento Artes y Letras, *Informaciones*, Madrid. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

Diaghilev, con apenas siete u ocho años. El relato dura lo que tarda uno de los contertulios en apagarle el farol:

“Pues yo actué de comparsa en ese ballet”, y vino el cuento de cómo él y otros de su cuerda, por ver si a río revuelto pescaban alguna trucha moscovita, se contrataron para hacer de malditos en una escena de *Petrouschka*, a dos pesetas la jornada, y -eso no lo sospechaban ellos- a puerta cerrada con dos vueltas de llave fuera de los minutos de actuación: de modo que, de las truchas, nada. Ante una experiencia como ésta, ¿quién no queda apabullado? Porque pocas personas habrán pisado los mismos escenarios que Nijinsky en 1917... y sin saber bailar (798).

Ahora, desconcertado por lecturas psicoanalistas de *La vida es sueño*, Ranomundos y Ranauras, Edipos para gatos, Hamlets para elefantes y otras propuestas desmitificadoras y contraculturales, se lamenta de que los dramaturgos de la Transición no hayan sido capaces de concebir el teatro necesario para dar respuesta al cambio. La recuperación de grandes figuras de la preguerra, Alberti, García Lorca y Valle-Inclán,

sirve de contrapartida al desafuero. La libertad del teatro de Valle, ajeno a las condiciones de teatralidad de su tiempo, conquista medio siglo después, con su “razón de espoleta retardada”, el alma de los escenarios. La representación de *Los cuernos de don Friolera*, en Madrid, traspasada por la ternura de Garisa, aleja no obstante a la obra del esperpento y hace añorar a Torrente una versión imaginada de dibujos animados pintados por Bernard Buffet: “Quiérase o no, sea Garisa u otro, la interpretación hecha por un hombre humaniza al muñeco” (274). En Salamanca, asiste al éxito de las *Divinas palabras*, de Nuria Espert y Víctor García, con un acercamiento a lo social que rebaja la relevancia del texto evangélico cuando “la verdad es que la contienda acontece entre la vida y la magia, entre la libertad y la norma, entre el sexo y la moral” (402).

La presencia del cine en la Torre echa también mano de la mirada nostálgica de los tiempos de Valentino, “el amante universal de las muchachas de mi generación”, cuando la pantalla, todavía muda, podía aún soñar con convertirse en el gran arte del silencio, arruinado por el empeño de la industria en “acoplarle ruidos”. Desde *Dinamita y pastel* a *Candilejas*, Torrente se suma al asombro general de los intelectuales ante “aquel tipejillo”, resultado de un calculado estudio de movimientos y gestos, que evoluciona de simple payaso a personaje melodramático en su decidida lucha contra los elementos desproporcionados que encuentra en su camino: “sean la nieve o la ciudad, sean el matón del barrio o el dictador, tienen un valor simbólico”: la insignificancia del individuo frente a las hostilidades de la naturaleza y de los sistemas.

Los nuevos mitos modernos salidos de Hollywood ofrecen la más visible muestra de estupidez promovida desde las pantallas, con John Travolta a la cabeza como “colmo de la cursilería y del mal gusto, graduado de hortera por Princeton y bastante mal bailarín” (634). Supermán, convertido en Lanzarote del Llano por su modo y lugar de aparición, funde en un único ideal de consumo diferentes arquetipos, respetando la complacencia del público en las historias de lucha entre buenos y malos: “es casto como Parsifal, vuela como Peter Pan y en la invulnerabilidad coincide con Sigfrido o con su modelo Aquiles” (801).

Pasados treinta años del estreno de *Gilda*, y en el tiempo del asedio de “esas Emmanuelas en puro cuero”, resultaba sorprendente recordar las reprobaciones morales sufridas en el momento de su estreno, cuando negarse a ver la película se convirtió en un acto de “pundonorosa dignidad” (763). Entre aquellos barros y estos lodos de “carne a la intemperie” en quioscos de prensa, televisión, cine y teatro, Torrente insiste en señalar el alcance del fraude de la pornografía, un negocio urdido en menoscabo de las mujeres por quienes, haciendo gala de una concepción oscura de la sexualidad, repartían, pocos años antes, severas credenciales de reprobación y

condena. “Sigo sin comprender por qué, para anunciarme unas zapatillas, ha de hacerlo una señorita en cueros” (30). Difícil asistir a una comedia “sin desnudo y cama” (30); más, a la proyección de una película al margen de las célebres exigencias de guion. El autor, que sufriera la prohibición de su primera novela por sus “imágenes lúbricas”, advierte sobre la morfología del nuevo erotismo español, resultado de una vida nacional en la que lo grosero se codea con lo superferolítico, donde ha desaparecido la comicidad de los géneros sicalípticos de otros tiempos. La obscenidad poco sería de *El sobre verde*, *La corte del Faraón* y otras *teatralerías* protagonizadas por la célebre “Chelito”, se sustentaba en el cultivo de un componente bufo bien adobado de exageraciones, caricaturas y retruécanos, que los convertían en bastión último de una “inteligencia en retirada, a la que quedan aún arrestos para reírse de sus propios engendros. Aquello, en cierto modo, tenía algo de saludable” (112).

Así las cosas, para un escritor poco dado a ofrecer soluciones, solo cabía esperar una “curación colectiva por empacho” (17), en el mejor de los casos, o acogerse a la manida cita de *El Gatopardo* que apelaba a la maniobra del cambio como espejismo para hacer que las cosas permanecieran en el mismo lugar. Y siempre, siempre, deleitarse con palabras y voces cargadas de significaciones nuevas. El “despelote”, una de las más acertadas, graciosas y biensonantes del lenguaje de la Transición, podía responder con acierto a la imagen de “ese conglomerado de esferas y esferoides en catarata” (520).

La música remueve conciencias y trae a la memoria épocas y hechos remotos entre la realidad y la ficción. El tango, el foxtrot, el jazz y los “cuplés canallas” forman parte de la educación sentimental del escritor gallego a la que sumar los sonidos dulces de las bandas sonoras de películas hawaianas, reducto de paraísos y utopías inalcanzables:

Visto a la distancia de tantos años, me da la impresión de que semejante insistencia en la evocación de un mundo inexistente ya dejaba escapar la confesión involuntaria de una culpa, la de quienes lo habían desbaratado: pero los mozos de diecisiete años que cantábamos *Las campanas de Waikiki*, no habíamos sido informados a su debido tiempo, y creíamos que una decisión enérgica y un puñado de dólares serían suficientes para dejarnos en el reino vaporoso de las vahinés. Otra razón que puede explicar su vigencia de entonces sería acaso el que ya la civilización comenzaba a pesarnos, y había que abrir una espita, aunque fuera utópica, a la esperanza (631).

Cuando era joven, Torrente solía cantar a la hora de afeitarse. Ahora pone la radio y advierte, perplejo, la degradación y vulgaridad de las letras de las canciones de moda.

Son canciones de amor, de guerra o de acompañar la tarea: “Yo a la guerra no soy aficionado: mi tarea la llevo a cabo sin otra música que la de mi máquina de escribir. Queda el amor” (890). Y Brahms, Beethoven, Haendel, Bach, Ravel y el Monteverdi hecho bucle del “Lamento de Ariadna”, cantado por Karla Schelean. Músicas que, en ocasiones, acompañan los estados emocionales de pasajes de su escritura: “Todo esto, y lo que ya no me cabe, me pasó por las mientes en esta tarde saudosa. Había entonces robles y castaños en las laderas, bidueiros a orillas de los riachuelos. Ahora no hay más que pinos y eucaliptus. Lo que cambian las cosas” (84).

Este casi millar de páginas habla además de viajes, música, memoria, cafés, humor, patrimonio, historia-ficción, bulos e historia, educación, obispos cismáticos, concepciones de lo grotesco, retóricas del taco, naturaleza, raíces, colonialismos culturales, ciudades y tedios; cuentan las historias intercaladas de Macutiño, del cordero casto, apologías y detracciones de corbatas; imparten lecciones sobre palabras: las divinas, las profanas, las de moda, las moribundas, la entrometidas, las vacías de la oratoria, los desgaires hispánicos y los dardos particulares contra barbarismos y disparates varios. Los latines vienen siempre mejor traídos al caso, incluso, si no se sabe bien de dónde proceden:

Animula, vagula, blandula
Hospes comesque corporis
Quae nunc abibis in loca
Pallidula, rigida, nudula
Nec, ut soles, dabis iocos...

Adentrarse en esta *Torre del Aire* invita a recorrer de la pluma de Gonzalo Torrente años decisivos para la historia cultural de la Transición pero, sobre todo, a compartir con el autor de *La saga/fuga*, *Don Juan*, *Doménica* y *El hostel de los dioses amables* su envolvente modo de practicar el *plaisir du texte*: “Para mí, esta operación de leer es como embarcarse en un tobogán que se desliza suavemente y cuya suavidad me permite contemplar el paisaje; del tobogán me olvido, salvo cuando tropieza o pega un salto: recuerdo entonces que viajo en él, pero vuelvo a olvidarme en cuanto cobra la suavidad” (759).



“He tardado muchos años en darme cuenta,
pero hoy lo veo muy claro y a la perfección,
que así como el escritor inglés Graham Greene
escribió un libro titulado *England me fecit*,
yo podría escribir también un libro con ese
título: *Ferrol me hizo*, porque lo más
importante, lo fundamental,
lo que me sostiene como hombre y como
ciudadano y lo que me alimenta como escritor,
aquí, en Ferrol, me ha llegado;
aquí lo he incorporado a mi vida,
aquí me ha educado y modificado”

(GTB, Conferencia, Ferrol 29/3/1983).

DE FERROL A FERROL, 1910-1947

Gonzalo Torrente Ballester nace en la parroquia de San Salvador de Serantes, municipio de Ferrol, en 1910. Estudia en el colegio de Nuestra Señora de la Merced (hoy, Tirso de Molina). Como alumno libre, comienza el bachillerato en A Coruña, formación que termina en junio de 1926. A partir de entonces, inicia un dilatado periodo de itinerancia, motivada sobre todo por los cambios de destino de su padre, marino de guerra, la continuidad de sus estudios pero también, tras su matrimonio, por la procura de la estabilidad familiar.



Gonzalo Torrente Ballester:
La Biblioteca de América, Santiago de Compostela.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

1926/27, estudia el curso Preparatorio en Santiago de Compostela. 1927/28 Oviedo (se matricula en Derecho; conoce los movimientos de vanguardia literaria e inicia su actividad como periodista en *El Carbayón*; descubre el cine y se interesa por la arquitectura). 1928/1931 Vigo (frecuentes y prolongadas estancias en Madrid; asiduo a la tertulia de Valle-Inclán; sin estar matriculado, asiste a clases en la Facultad de Filosofía y Letras. Entre diciembre del 30 y febrero del 31 trabaja en el periódico anarquista *La Tierra*). Abril de 1931, Bueu (contrae matrimonio con Josefina Malvido, mayo de 1932; breve estancia del matrimonio en Valencia). 1932 Ferrol (profesor en la academia Rapariz. Se afilia al Partido Galleguista en 1934, partido del que será secretario. Alumno por Enseñanza libre, obtiene la licenciatura en Filosofía y Letras por la Universidad de Santiago en 1935, con Premio Extraordinario. Gana por oposición el puesto de Auxiliar de Historia Antigua en la Universidad de Santiago. Gonzalo y Josefina tienen ya dos hijos). El 14 de julio de 1936, viaja a París (becado para iniciar los trabajos de su tesis doctoral). Allí le sorprende el golpe de Estado del 18 de julio y, tras un tiempo de dudas e incertidumbre, regresa a España. Finales de septiembre de 1936, Ferrol (ingreso en Falange, octubre de 1936). 1937-1939 Viajes frecuentes a Burgos y Pamplona donde conoce a Dionisio Ridruejo y a los intelectuales del llamado grupo de Burgos (Pedro Laín, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco...). Escribe en las revistas *Jerarquía*, *Escorial*, y en el diario *Arriba* como crítico teatral, colaboración esta última que se prolongará casi dos décadas. Aquí comienza su producción como escritor de teatro: en 1938 publica su primera obra dramática, *El viaje del joven Tobías*,



Arriba: Claustro de profesores del Instituto de Enseñanza Media Concepción Arenal, Ferrol, 1942-1943.
 Abajo: Comunicación de traslado al Instituto de Ferrol, Madrid 20 de agosto de 1942.
 Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Izq.: Anotaciones de Gonzalo Torrente Ballester en su ejemplar encuadernado de *Javier Mariño*, comentando su intención y acogida. Drcha.: *Javier Mariño*. Madrid, Editora Nacional, 1943. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Izq.: Barco en botella, objeto de la colección personal de Gonzalo Torrente Ballester. Gonzalo Torrente Ballester: *Caravela adosada a una esquina de la ermita de Chamorro, Serantes*. Drcha.: Gonzalo Torrente Ballester: *Barcos en el puerto de Ferrol*. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Izq.: *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, Editorial Nueva España, 1946.
Drcha.: Gonzalo Torrente Ballester: Notas para *El sucesor de sí mismo*, pieza teatral nunca terminada, germen de *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, 1940. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Izq.: Traducción, prólogo y notas de *Las Elegías de Duino*, de Rainer María Rilke, en *Nueva Época*, en colaboración Metchild von Hesse Podewils, 1946.
Drcha.: *Una gloria nacional (Episodio dramático de la Belle époque)*. Escrita en 1947, publicada en Gonzalo Torrente Ballester, *Exposición bibliográfica*, La Coruña, Diputación de La Coruña, 1990. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Izq.: Gonzalo Torrente Ballester en 1922.

Dcha.: Josefina y Gonzalo Torrente Ballester, Bueu, 1931.

Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

actividad que tendrá continuidad durante todo este período). **Curso 1939/40 Santiago** (profesor de Historia en la USC. Gana el Premio Nacional de Autos Sacramentales por *El casamiento engañoso*) En el verano de 1940 aprueba las oposiciones de Catedrático de Instituto de Lengua y Literatura y logra mantenerse en el Instituto femenino de Santiago en “comisión de servicios” hasta finalizar el curso 1941/1942. **Octubre de 1942, Ferrol** (Agregado a la cátedra de Lengua y Literatura en el Instituto “Concepción Arenal”). Publica su primera novela, *Javier Mariño* (1943), y tres años más tarde, la segunda, *El golpe de estado de Guadalupe Limón*. En 1947 se traslada a Madrid. Gonzalo y Josefina tienen ya cuatro hijos.



Arriba, Jacobo Remuñán: *Objetos personales de Gonzalo Torrente Ballester*, 2010.

Abajo, Nicolas Müller: *El Grupo de Burgos*, Madrid, 1973. De izquierda a derecha: Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales, Rodrigo Uría, Dionisio Ridruejo, Pedro Laín Entralgo, Gonzalo Torrente Ballester y Antonio Tovar. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

MADRID, 1947- 1964

En 1947 se traslada a Madrid como profesor de Historia General en la Escuela de Guerra Naval, puesto que ocupó hasta 1962. En la capital inicia su actividad como crítico teatral en el diario *Arriba*, primero de manera esporádica, después como firma “de plantilla”, así como en Radio Nacional de España con un programa titulado “Preguntamos al crítico por el estreno”, actividades en las que alcanzará cierto prestigio y popularidad. En 1948 publica *Compostela*, una edición de lujo ilustrada con pinturas de María Droc, y, un año más tarde, también en Afrodisio Aguado, la novela corta *Ifigenia* y un libro de historia literaria, *Literatura española contemporánea*, que luego (1961) ampliará con el título de *Panorama de la literatura española contemporánea* para la editorial Guadarrama en una colección creada a imitación de los panoramas de Gallimard.



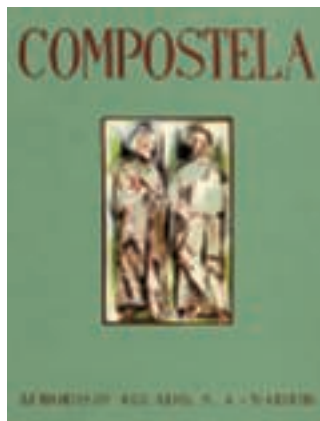
Gonzalo Torrente Ballester con los profesores de la Escuela de Guerra Naval, 1956.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Gonzalo Torrente Ballester crítico teatral en *Arriba*. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester.

A pesar de lo limitado de las colaboraciones de Torrente Ballester con el cine, su relación con el séptimo arte alcanzará en esta etapa una notable relevancia cualitativa. En los primeros años de la década de los cincuenta, GTB colabora con José Antonio Nieves Conde como guionista en varias películas: *Llegada de noche* y *El cerco del diablo*, (lamentablemente hoy perdidas ambas), *Surcos* (1951), uno de los filmes más destacados del cine español según los historiadores y críticos cinematográficos, *Rebeldía* (1953) y otros proyectos que o bien no llegaron a cuajar o simplemente no superaron los controles de la censura como *La estrella de Sevilla*.

En 1957 publica en la editorial Arión *El señor llega*, primer volumen de una proyectada trilogía: *Los gozos y las sombras*, novela que tuvo escaso éxito (setecientos ejemplares vendidos en dos años). En



Cubierta desplegada de la primera edición de *Ifigenia*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950. *Farruquino*, Madrid, Ediciones Cid, La novela del sábado II, 1954. *Compostela*, Madrid, Afrodísio Aguado, 1948. *Literatura española contemporánea*, Afrodísio Aguado, 1949. *Don Juan*, Barcelona, Destino, 1963. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Primera edición de *Los gozos y las sombras*. Madrid, Arión.
El señor llega (1957), *Donde da la vuelta el aire* (1960), *La pascua triste* (1962).
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

enero de 1958 fallece su esposa, Josefina Malvido, y poco después, en febrero, su padre, Gonzalo Torrente Piñón. Atraviesa entonces una etapa de frustración, cansancio y abatimiento. Pero en 1959 logra el Premio de Novela de la Fundación Juan March por *El señor llega*. El inesperado galardón y su importe económico le comprometen a terminar la trilogía ya iniciada pero interrumpida. En 1960 se casa con Fernanda Sánchez-Guisande Caamaño. En 1962 es expulsado de todos sus trabajos por firmar el manifiesto de intelectuales que pedían explicaciones por los graves sucesos ocurridos en Asturias. Se prohibió incluso toda propaganda y toda crítica sobre *La pascua triste*, el tercer volumen de la trilogía que llegaba a las librerías por aquellas fechas. En 1963 publica una de sus obras más queridas, *Don Juan*, ante la indiferencia del lector y la incomprensión de la crítica. La familia, a la que hay que sumar tres hijos más del nuevo matrimonio, permanecerá en Madrid hasta el verano de 1964, año en el que se trasladarán a Pontevedra.



Arriba: Programa de mano de la película *Surcos*, 1951.

Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester.

Abajo: Rodaje de *Surcos*, 1951. Atocha, escena de la venta de tabaco, Nieves Conde con el técnico de sonido, José Granizo, María Asquerino y Mercedes Sillero. Col. Filmoteca Española, Madrid.



Arriba izq.: Fotografías de época de la película *Rebeldía*, 1953. Col. Filmoteca Española, Madrid.

Arriba drcha.: Programa de mano de *Rebeldía*, 1953.

Abajo: Folleto publicitario de *Rebeldía*, 1953. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester.

Sr. D. Manuel Fraga Iribarne.
- Gobernación -
Torreón Consules, 63.
MADRID.

CARTA. N.º 1

H-115-CF.º 1 - u.º 10
2

Querido amigo y compañero:

Estamos seguros de que no ha podido ocultarse a un consabida-
da exigencia por las imperativas ético-sociales inherentes al carácter
público de nuestra vocación- la gravedad de ciertos hechos que crean un
sentimiento.

La prensa y la radio extranjera nos dan cuenta de que en la
región minera de Asturias se produce un movimiento huelguístico de vastas
proporciones.

Algunos días después, estos medios informativos nos precisan
que las huelgas afectan a unos 100.000 trabajadores y que en algunas pro-
vincias del país Vasco, Levante y Andalucía, se registran otros brotes de
terminados por huelgas.

Entre tanto la prensa y la radio española permanecen en silen-
cio, como si tales hechos no debieran interesar a nadie. De un modo o de
otro, vamos inferenciando de que las huelgas tienen un carácter económico
y reivindicativo que se pone en estrecha relación con el estado de malestar
social que nos aqueja, que el Gobierno ha admitido oficialmente en
alguna de sus ocasiones, y que la jerarquía eclesialística -cuerpo de un fuero- ha
demostrado con frecuencia como muy recientemente lo hizo el Excmo. Sr. Arce-
bispo de Sevilla. Según todas las apariencias, las huelgas de Asturias son
de la especie normalísima de las que, con regularidad y dentro de la ley, se
producen en casi todos los países. Sin embargo, roto de pronto el silencio
oficial, se nos denuncia por medio de una nota gubernativa que las huelgas
de Asturias han sido provocadas por agentes extraños, conductores de ideas
cualquiera que sea el tipo del estado social real al que las huelgas
se refieren, ni del alcance de las mismas, ni de sus objetivos, ni de las
incidencias a que han dado lugar. Esta parece indicar, en consecuencia, que
la nota no se ha publicado para hacernos salir de nuestro estado de incerti-
tud, sino exclusivamente para permitir la adopción de medidas extraordinarias
que, en efecto, no han tardado en producirse sin que tampoco en este caso
se haya sentido el Gobierno la necesidad de justificar mediante una expli-
cación informativa tan grave resolución, y el silencio ha continuado después.

La situación que las circunstancias actuales dibujan no nos
parece satisfactoria y por lo que a nosotros se refiere -hombres de voca-
ción intelectual, obligados a la orientación y la crítica- hemos de pensar
que no cabe esperar alguna suerte de manifestación y ya que sería absurdo e

Carta de intelectuales reclamando libertad de información y soluciones negociadas para los
conflictos laborales en Asturias (Madrid, 6 de mayo de 1962).

- 2 -
H-115-641-1-4-10/3

inercial, que por propio decreto, nos consideramos ajenos y excluidos de las realidades selectivas que nos circulan. Nos es patente que el malestar social existente en España constituye un problema grave al que corresponde un tratamiento de sinceración incompatible con unas noticias simplemente aleccionadoras o represivas. Es evidente también que la afirmación a la opinión pública no se proficua en España sin la debida lealtad. Nos parece que sobre ambos puntos incide el deber de instar al Gobierno y a la opinión, practicando una especie de mediación moral que, prudente y enérgico, favorezca el establecimiento de una situación más próxima al estado de libertad, justicia y concordia que hemos de desear para los españoles.

A tal fin, proponemos a Vd., se ceté de acuerdo con nuestra manera de contemplar el problema, que se dirija al Jefe del Gobierno, especificando individualmente el Derecho de Petición, y haciendo presentes sus puntos de vista favorables a: 1ª.- la práctica de la lealtad informativa; 2ª.- la canalización del sistema de negociación de las reivindicaciones económicas por los medios generalmente practicados en el mundo con referencia a las maneras autoritarias.

Le saludan atentamente

- RAFAEL VIZQUEDE JIMÉZ.
- RAFAEL FERRIS DE AYALA.
- ISIDRO ALDEIZA.
- JOSE BERGAMINI.
- CÉSAR JUAN GIL.
- GABRIEL GILAYA.
- FERNANDO GONZÁLEZ.
- FERNANDO GONZÁLEZ.
- JOSE MARIA DEL ROSARIO.
- EDOARDO GONZÁLEZ.
- MANUEL FERRER FERRANDEZ.
- FERNANDO JAIN VIZCARRA.
- JOSE ENRIQUE LÓPEZ ANASTASIO.
- JULIAN VARELA.
- MANUEL VIZCARRA.
- ANTONIO GONZÁLEZ.
- EDOARDO GONZÁLEZ.
- ALFONSO BASTIDA.
- ANTONIO BASTIDA.
- JOSE ENRIQUE GONZÁLEZ.
- GONZALO GONZÁLEZ.
- DR. VEGA DÍAZ.
- LUIS FELIPE VIZCARRA.
- JOSE ANTONIO BUSTAMANTE.
- ANTONIO ENRIQUE VARELA.



Basabé: *Gonzalo Torrente Ballester y Alfonso Sastre*, 1949.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Tertulia en el café Gijón. Gonzalo Torrente Ballester con, entre otros, Castresana, Ramón Eugenio de Goicoechea, Melchor Fernández Almagro y Ana M^a Matute (tercera por la derecha), Madrid, 1954. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Alfredo: Gonzalo Torrente Ballester en Madrid. 1958.



Gonzalo Torrente Ballester: *Serie de balcones. Calle San Julián, Pontevedra.*
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

PONTEVEDRA 1964-1966

En 1964 GTB solicita su reincorporación en el cuerpo de Catedráticos de Instituto. Se traslada con la familia a Pontevedra, el destino asignado, donde retoma su trabajo como docente en el Instituto Femenino (hoy IES Valle-Inclán). Se instalan en un piso amplio y soleado que posee un aboardillado en el que el escritor acomoda su estudio.

Con especial cariño evocará los paseos por las calles y plazas de la ciudad por cuya belleza y conservación velaba, desde la alcaldía, el polígrafo galleguista José Filgueira Valverde. En su deambular por la zona vieja, que fotografía continuamente, va conociendo las piedras de Pontevedra, sus gentes, su historia y sus anécdotas, que, sin saberlo aún, utilizará más adelante como materia narrativa y poética para *La saga/fuga de J. B.* Siempre recordará también los buenos amigos con los que mantenía largas, interesantes y divertidas conversaciones: el propio Filgueira Valverde, el profesor de Filosofía Marcelino Jiménez, Álvaro Cunqueiro, Manolo Domínguez...

Se implica plenamente en la vida cultural de la ciudad. Forma parte de la Comisión Gestora que pone en marcha el Ateneo de Pontevedra, sociedad cultural cuyo primer presidente fue el notario Alfonso Zulueta de Haz. Desde el Ateneo fomentan diversas actividades culturales en las que Torrente participa de manera activa actuando como orador con cierta frecuencia.

También desde Pontevedra ejerce el periodismo en el diario el *Faro de Vigo*, dirigido por Manuel Cerezales y luego por Álvaro Cunqueiro, con dos o tres entregas semanales en una columna



Gonzalo Torrente Ballester: *Guerrero celta, de Narciso Pérez, en los jardines del edificio García Flórez, Pontevedra.* Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Gonzalo Torrente Ballester: *Plaza de la Leña, Pontevedra.*
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Gonzalo Torrente Ballester: *Plaza de Mugártegui, Pontevedra*.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Gonzalo Torrente Ballester: *Mudanza, Pontevedra*.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Portada e ilustración del interior de *Aprendiz de hombre*, Madrid, Doncel, 1965.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Jacobo Remuñán: *Objetos personales de Gonzalo Torrente Ballester*, 2010..



Arriba, izq., Rafa: Gonzalo Torrente Ballester impartiendo una conferencia en el Ateneo de Pontevedra, acompañado por su amigo Manolo Domínguez, 1987. Arriba, drcha., Rafa: El IES de Pontevedra, conocido como “el quinto”, rinde homenaje a Gonzalo Torrente Ballester dando su nombre al centro (25 de marzo de 1992). Abajo, Rafa: Miembros del jurado del Premio de Periodismo Julio Camba, 1985. Fotos: Cortesía Diario de Pontevedra.

titulada «A modo»; una amplia selección de estos artículos, con edición y prólogo de César Antonio Molina, está recogida en *Memoria de un inconformista* (1997).

En enero de 1966 recibe una invitación para trabajar como profesor permanente en la Universidad de Albany, Estado de Nueva York. Tras las primeras dudas, las consultas y la aprobación familiar lo deciden, y a finales de agosto abandonan Pontevedra y emprenden el viaje a los Estados Unidos.

Recuerdo con morriña mis dos años de Pontevedra, ciudad a la que cíclicamente proyecto volver. Logré hallar en ella un piso en que me sentía holgado con mi familia, cada año creciente, con la ventaja de un aboardillado en que instalé mi estudio, y que es el centro de mi nostalgia pontevedresa. Pude organizar los libros, un rincón para el descanso, otro para el diálogo. Unos muebles antiguos me ayudaron a componer un saloncito romántico, con ventanas abiertas a la ría y a La Caeyra. Buen lugar era aquel para cualquier coleccionista de atardeceres o de vendavales: los del sur pegaban con fuerza en las vidrieras y llevaban mis recuerdos a mi infancia, especialmente castigada por los vientos. En Pontevedra renació la costumbre compostelana de los paseos nocturnos, de la inquisición atenta de rincones, del deleite en la forma y el color de las piedras. Con las piedras, iba conociendo la historia y los hombres de Pontevedra, y acopiando lo que, más tarde, había de servirme como materia de *La saga/fuga*.

Gonzalo Torrente Ballester:

“Prólogo” a *Obra completa*, Tomo I, Barcelona, Destino, 1977.



Gonzalo Torrente Ballester junto a otros profesores de Albany: R. Smith, C. Munro, F. Frank y A. Carlos, 1967. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

ALBANY (Nueva York), 1966- 1972

El 1 de septiembre de 1966, la familia Torrente-Sánchez-Guisande llega al aeropuerto de Albany. Se instalan en Parkwood, en una casa propiedad de la Universidad, próxima al campus. Tras un período de adaptación, que supera gracias al bienestar familiar y el cariño y admiración con el que todos le arropan, Torrente participa intensamente en la vida universitaria a través de las clases, las conferencias, las charlas con los nuevos colegas y discípulos y el ingente número de libros que le ofrece la biblioteca.

En 1968 publica *Off/side*, novela iniciada en Pontevedra, pero una vez más la historia se repite: indiferencia de críticos y lectores. Y en septiembre del mismo año mudan su domicilio a Gleenwood, a una casa cercana a la anterior, más grande y cómoda. Allí comienza a elaborar una nueva novela. Un día tras otro va acumulando cintas magnetofónicas grabadas con materiales narrativos, todavía desordenados, que lentamente darán lugar a la nonata *Campana y Piedra* de la que luego se desprenderá, adquiriendo identidad propia, *La saga/fuga de J. B.*

En enero de 1970, el grave estado de salud y posterior fallecimiento de su madre provoca el retorno. Anula su compromiso con la Universidad de Albany con solo la obligación de terminar el curso, y, de acuerdo con el *chairman*, trabajará allí un semestre al año durante los cursos de 1971 y 1972. Solicita la reincorporación al cuerpo de Catedráticos de Instituto y es destinado a Madrid donde en septiembre de 1970 se instalan en un piso de la Gran Vía. Torrente seguirá viajando a Albany para



Drcha.: Albany, NY. Casa de Parkwood, vistas del jardín nevado.

Izq.: Gonzalo Torrente Ballester y Fernanda barriendo la hojarasca otoñal en su casa de Glenwood, NY.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Gonzalo Torrente Ballester delante del cuadro *Joven mujer con jarra de agua junto a la ventana* (hacia 1664-65), de Vermeer de Delft, en The Metropolitan Museum of Art, New York.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Objetos personales de Gonzalo Torrente Ballester: Máquinas de escribir, magnetofones y grabadoras.



Gonzalo Torrente Ballester y Dámaso Alonso, con asistentes a la conferencia de éste en Albany, 1970.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

cumplir el compromiso adquirido y Fernanda y sus hijos, ya siete, permanecerán en España.

En 1972 publica *La saga/fuga de J. B.*, novela que tuvo una recepción crítica entusiasta; recibió el Premio de la Crítica y el Premio Ciudad de Barcelona. Solo y enfermo de morriña, decide abandonar Albany definitivamente.

Solicita la reincorporación en el cuerpo de Catedráticos de Instituto y, en enero del año 1973, retoma la docencia en el Instituto de Orcasitas (Madrid), donde termina el curso. Logra que le concedan el traslado a Vigo y regresa a Galicia en el verano de ese mismo año.



Arriba: *La saga/fuga de J. B.*, Barcelona, Destino, 1972. Premio Ciudad de Barcelona y Premio de la Crítica.

Izq. y abajo: Mecanoscritos de *La saga/fuga de J. B.*, corregidos a mano por GTB. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.





Arriba:
La saga/fuga de J. B.
Barcelona, Círculo de lectores, 1988.
Dcha.: Informe de censura
sobre *La saga/fuga de J. B.*
Archivo General de la Administración,
Alcalá de Henares (Madrid).



«Hasta ahora había una silla vacía
a la derecha de Cervantes,
que acaba de ser ocupada por
Gonzalo Torrente Ballester,
que ha escrito
La saga/fuga de J. B.»

José Saramago, 1991

VIGO, 1973 - 1975

SALAMANCA, 1975-1999

En 1973, de nuevo en Galicia, Torrente imparte clases en el Instituto de A Guía (Vigo). Viven en su casa «La Romana», en A Ramallosa, localidad cercana a la ciudad olívica. Allí escribe el ensayo *El Quijote como juego* (1975). Entabla estrecha amistad con el periodista Iglesias Viqueira, el escritor Carlos Casares y el pintor Manuel Prego de Oliver. Sus reuniones habituales en una cafetería de Bayona, que seguirán manteniendo cada verano, son conocidas en la villa como “la tertulia del Monterrey”.

Habiendo sido elegido en 1975 miembro de la Real Academia Española en la silla E mayúscula, en septiembre Gonzalo Torrente Ballester y su familia se trasladan a Salamanca: su último destino. Pero la llegada a la ciudad del Tormes presenta aspectos muy distintos a los vividos en experiencias anteriores. El escritor tiene ya una edad respetable, es un prestigioso novelista, se le conoce, se le respeta y se le admira. Salamanca, que le nombrará hijo adoptivo en 1984, será su destino definitivo, la meta de su itinerancia, el colofón de su travesía.

En el Instituto Torres Villarroel al que se incorpora comparte claustro con viejos y queridos colegas. Amigo de la charla y las tertulias, era habitual verle en el café Novelty, situado en la Plaza Mayor, departiendo animadamente con unos y con otros. En su interior y dedicada a su memoria encontramos desde 2010 su estatua realizada por el escultor Fernando Mayoral.



De izquierda a derecha: el pintor Manuel Prego de Oliver, el profesor Miguel Viqueira, Torrente Ballester y Carlos Casares, en una tertulia en Bayona.
Fotografía: Gustavo Garrido / Fundación Carlos Casares.



Izq.: Portada de la primera versión mecanoscrita de *El Quijote como juego*.
Drcha.: Gonzalo Torrente Ballester leyendo su discurso de ingreso en la Real Academia Española, 1977. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Jesús Formigo: *Fotografía del proceso de realización de la escultura de Fernando Mayoral, en su taller, 2000.*

En la editorial Destino publica *Cuadernos de La Romana* (1975), volumen que recoge sus colaboraciones semanales en el diario *Informaciones* desde octubre de 1973 hasta septiembre de 1974; y, un año más tarde (1976), *Nuevos Cuadernos de La Romana* con las publicadas entre octubre de 1974 y agosto de 1975. Comienza entonces su colaboración en el suplemento literario *Informaciones de las artes y las letras* (septiembre de 1975-diciembre de 1979), artículos que publicará la Diputación de A Coruña con el título *Torre del Aire* (Edición y Prólogo de César Antonio Molina). El 27 de marzo de 1977, luego de graves problemas de salud que provocaron el retraso de su ingreso pues había sido elegido en 1975, toma posesión de la silla E en la Real Academia Española con el discurso titulado *Acerca del novelista y de su arte*; en



Gonzalo Torrente Ballester
leyendo el discurso del
Premio Miguel de Cervantes 1985,
Alcalá de Henares, 1986.



Julio López Hernández: *Premio Cervantes 1985: Gonzalo Torrente Ballester*, 1986.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.

nombre de la corporación le respondió Camilo José Cela. Publica *Fragmentos de apocalipsis*, novela con la que obtiene el Premio de la Crítica y, en 1980 recibe el Premio Nacional de Literatura por *La isla de los jacintos cortados*.

A partir de ahora los premios y los honores se suceden: Premio Príncipe de Asturias en 1982 y Premio Miguel de Cervantes (*ex aequo* con Miguel Delibes) en 1985. Dos años más tarde la Universidad de Salamanca le nombra Doctor Honoris Causa. En 1988 lo es también por las Universidades de Santiago de Compostela y de Borgoña en Dijon (Francia). En 1990 recibe el premio Libro de Oro de la Confederación Española de Libreros, y se le concede la Medalla de Oro al mérito cultural de Santiago de Compostela. En 1992 inaugura en Cuba la cátedra de Cultura gallega y es nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de la Habana. Recibe en 1996 el Premio Castilla y León de las Letras; en 1997 el Premio Rosalía de Castro otorgado por el Pen Club gallego, y en 1998 es nombrado Caballero de la Orden Santiago de la Espada, condecoración máxima a las Artes otorgada en Portugal. En 1980 inicia una colaboración semanal en el diario *ABC* titulada *Cotufas en el golfo*, que la editorial Destino, seis años más tarde, reunirá en un libro con el mismo título. En 1982 publica *Los cuadernos de un vate vago*, obra de gran interés porque sus páginas permiten penetrar en el “taller del escritor” al recoger una buena parte del trabajo que Torrente registró en cintas magnetofónicas desde diciembre de 1961 a diciembre de 1976. También en 1980 se jubila de la docencia. Sus alumnos del instituto Torres Villarroel le brindan en 1983 un homenaje, y le regalan un ejemplar de la primera parte de *El Quijote*, escrito

por ellos mismos. En este periodo supervisa el guion y la producción de la serie de TVE *Los gozos y las sombras*, basada en su trilogía, que se emitirá en 1982 alcanzando un clamoroso éxito de crítica y público. Unos años más tarde supervisará el guion de la película basada en su novela *El rey pasmado*, dirigida por Imanol Uribe, que se estrenará con éxito en 1991 y será premiada con ocho goyas.

En la década de los ochenta publica en Plaza y Janés las siguientes novelas: *La princesa durmiente va a la escuela* (1983, aunque escrita entre los años 50 y 51), *Quizá nos lleve el viento al infinito* (1984), *Yo no soy yo, evidentemente* (1987); y, en la editorial Destino, *Dafne y ensueños* (1982) y *La rosa de los vientos* (1985). Gana el premio Planeta por su novela *Filomeno, a mi pesar* (1988) y, en 1989, publica también en Planeta otra de sus novelas más célebres, *Crónica del rey pasmado* y, por encargo, *Santiago de Rosalía*, una visión de la ciudad del Apóstol en tiempos de la poeta gallega.

Todavía en los noventa publica cinco novelas más: *Las islas extraordinarias* (1991), *La muerte del Decano* (1992), *La novela de Pepe Ansúrez* (1994), por la que recibe el Premio Azorín de novela, *La boda de Chon Recalde* (1995) y *Los años indecisos* (1997), todas ellas de corta extensión.

El 27 de enero de 1999 fallece en Salamanca. Por deseo expreso del novelista sus restos descansan en el cementerio de Serantes (Ferrol), su aldea natal.

Tras su muerte la editorial Espasa Calpe publicó la única incursión del autor en la literatura infantil y juvenil, *Doménica* (1989), una fantástica y delicada aventura primorosamente ilustrada por Maravillas Delgado.



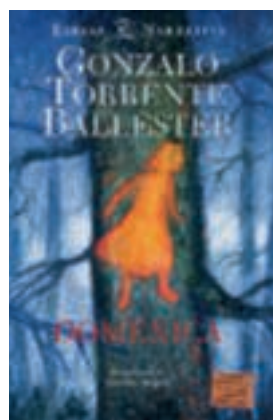
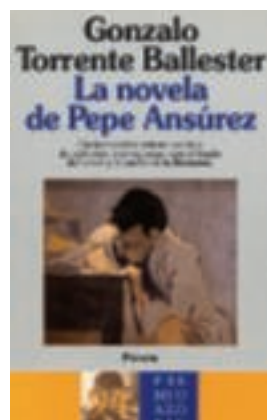
Gonzalo Torrente Ballester y Charo López, en una pausa del rodaje de *Los gozos y las sombras*.
Fotografía del archivo de María Teresa Peris, Madrid.

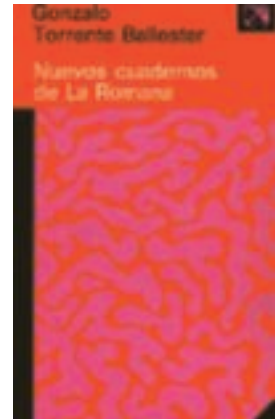
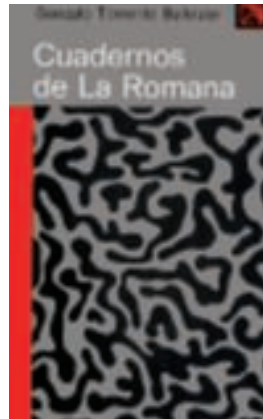


Ángel Aguado López: *Torrente Ballester e Imanol Uribe intercambian opiniones sobre el guion de la película "El rey pasmado", que se rodaría poco después, Salamanca, 8 de febrero de 1990.*



Portada del folleto editado con motivo de la presentación de la película *El Rey pasmado*, dirigida por Imanol Uribe. Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.





Varias publicaciones de Gonzalo Torrente Ballester entre los años 1977 y 2010.

Fragmentos de Apocalipsis, Barcelona, Destino, 1977, premio de la Crítica.

Dafne y ensueño, Barcelona, Destino, 1982.

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

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

Filomeno, a mi pesar, Barcelona, Planeta, 1988, premio Planeta.

Crónica del rey pasmado, Barcelona, Planeta, 1989.

El cuento de Sirena (1979), Barcelona, Editorial Juventud, 1992.

La novela de Pepe Ansúrez, Barcelona, Planeta, 1994, premio Azorín.

Doménica, Madrid, Espasa 1999.

El Quijote como juego, Madrid, Guadarrama, 1975.

Cuadernos de la Romana, Barcelona, Destino, 1975.

Nuevos Cuadernos de La Romana, Barcelona, Destino, 1977.

Cotufas en el golfo, Barcelona, Destino, 1986.

Santiago de Rosalía, Barcelona, Planeta, 1989.

Los cuadernos de un vate vago, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.

Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Arriba:
Miguel Souto: *Teteras pertenecientes a la colección de Gonzalo Torrente Ballester.*
Drcha.: Bastones pertenecientes a Gonzalo Torrente Ballester.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Salvador: *Gonzalo Torrente Ballester en el salón de su casa de Salamanca, Salamanca, 1988.*
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Fernando Bellas: *Gonzalo Torrente Ballester con Fernanda en la biblioteca de su casa en la calle Toro, Salamanca, 1982.*



Josep Quintà Alfaya, Álvaro Cunqueiro, Josep Pla y Gonzalo Torrente Ballester, con la dueña del restaurante “El Mosquito”, Vigo, y su hija.
Foto: Cortesía restaurante “El Mosquito”.



Ana María Matute y Gonzalo Torrente Ballester, con Jorge Luis Borges, en Buenos Aires, 1985.
Col. Fundación Gonzalo Torrente Ballester, Santiago de Compostela.



Gonzalo Torrente Ballester y Camilo José Cela durante el acto de entrega del Premio Azorín de Novela 1994 a Gonzalo Torrente Ballester, Madrid, 1994.



Izq.: Marisa Flórez: Gonzalo Torrente Ballester conversa con Julián Marías, Dámaso Alonso y Pedro Laín Entralgo, en la recepción del Premio Cervantes 1985, Alcalá de Henares, 1986. Drcha.: Xurxo Lobato: Gonzalo Torrente Ballester y José Saramago en el Pazo de Mariñán, A Coruña, 1991.



Rafa Sámano: *GTB*, Salamanca, 1988.

«La literatura se aposentó en mis entrañas como un virus contra el que no caben defensas ni se ha inventado aún la vacuna. Me poseyó y me posee con esa entereza de algunos amores y de algunas mujeres, no me ha soltado jamás, no me ha dejado libre, pero me ha exigido serlo ante el resto de las cosas reales para poder dominarme más a modo. ¿Qué voy a hacerle? Es mi felicidad y mi dolor, y todas cuantas parejas contradictorias se me puedan ocurrir ahora, vida y muerte, y las demás. Le he sido fiel, pues mis limitadas y mínimas traiciones con las teteras y los magnetofones no llegaron a afectar la sustancia de mi lealtad, sino más bien la completaron. El amor a los libros también va implícito. A mí, la literatura nadie me la enseñó. La descubrí una vez como en la curva de una rama de abedul el espíritu del bosque columpiándose y riendo.»

Gonzalo Torrente Ballester: “Currículum en cierto modo”, revista *Triunfo*, Año XXXV, 6ª época, número 8, Madrid junio 1981, págs. 40-47

OBRA DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

1. Teatro

El viaje del joven Tobías. Milagro representable en siete coloquios, Burgos, Jerarquía, 1938. Reimpreso en *Teatro 1*, Barcelona, Destino, 1982.

El casamiento engañoso. Auto sacramental, Madrid, Escorial, 1939. Reimpreso en *Teatro 1*, Barcelona, Destino, 1982.

Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas, Madrid, Escorial, 1941. Reimpreso en *Teatro 1*, Barcelona, Destino, 1982.

República Barataria. Teomaquia en tres actos, el primero dividido en dos cuadros, Madrid, Escorial, 1942. Reimpreso en *Teatro 2*, Barcelona, Destino, 1982.

El retorno de Ulises. Comedia, Madrid, Editora Nacional, 1946. Reimpreso en *Teatro 2*, Barcelona, Destino, 1982.

Atardecer en Longwood, Madrid, Haz, 1950. Reimpreso en *Teatro 2*, Barcelona, Destino, 1982.

Farsa del Señor Cualquiera, publicada en el diario madrileño *La Tierra* (4 de febrero de 1931). Reedición en *Siete ensayos y una farsa*, Madrid, Escorial, 1942, con el título, *El Pavoroso caso del Señor Cualquiera: (farsa en tres partes)*.

Una gloria nacional (Episodio dramático de la Belle époque). Escrita en 1947, publicada en *Gonzalo Torrente Ballester: exposición bibliográfica*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1990.

2. Novela

Javier Mariño. Historia de una conversión, Madrid, Editora Nacional, 1943. Reimpreso en *Obra Completa I*, Barcelona, Destino, 1977.

El golpe de Estado de Guadalupe Limón, Madrid, Nueva Época, 1946. Madrid, Bullón, 1963. Reimpreso en *Obra Completa I*, Barcelona, Destino, 1977.

Ifigenia, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950. Reimpreso en *Obra Completa I*, Barcelona, Destino, 1977.

El señor llega (Los gozos y las sombras I), Madrid, Arión, 1957.

Donde da la vuelta el aire (Los gozos y las sombras II). Madrid, Arión, 1960.

La pascua triste (Los gozos y las sombras III), Madrid, Arión, 1962.

Don Juan, Barcelona, Destino (col. "Áncora y delfín"), 1963.

Off-side, Barcelona, Destino (col. "Áncora y delfín"), 1969.

La saga/fuga de J. B., Barcelona, Destino (col. "Áncora y Delfín"), 1972.

Fragmentos de Apocalipsis, Barcelona, Destino, 1977.

Obra Completa I (incluye Javier Mariño, El golpe de estado de Guadalupe Limón e Ifigenia), Barcelona, Destino, 1977.

La Isla de los Jacintos Cortados, Barcelona, Destino (col. "Áncora y delfín"), 1980.

Dafne y Ensueños, Barcelona, Destino, 1982.

La princesa durmiente va a la escuela, Barcelona, Plaza y Janés (col. "Plaza y Janés literaria"), 1983.

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

La rosa de los vientos, Barcelona, Destino (col. "Áncora y delfín"), 1985.

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

Filomeno, a mi pesar, Barcelona, Planeta (col. "Booket. Biblioteca Premios Planeta"), 1988.

Crónica del rey pasmado, Barcelona, Planeta, 1989.

Las islas extraordinarias, Barcelona, Planeta (col. "Autores españoles e hispanoamericanos"), 1991.

La muerte del Decano, Barcelona, Planeta, 1992.

La novela de Pepe Ansúrez, Barcelona, Planeta, 1994.

La boda de Chon Recalde, Barcelona, Planeta (col. "Nuestros clásicos contemporáneos"), 1995.

Los años indecisos, Barcelona, Planeta "Booket", 1998.

Doménica, Madrid: Espasa, 1999.

3. Relatos y cuentos

«Gerineldo», en *Arriba*, Madrid, 23-07-1944. Incluido en *Ifigenia y otros cuentos*, Barcelona, Destino, 1988.

«Cómo se fue Miguela», en *El Español*, «Narraciones breves», Madrid 1709-1944, en

Anthropos, 66-67, Extraordinario 9, Barcelona, 1986. Incluido en *Ifigenia y otros cuentos*, Barcelona, Destino, 1988.

«El cuento de Sirena», en *Las sombras recobradas*, Barcelona, Planeta, 1979. Barcelona, Seix Barral, 1985. En *Fragmentos de memorias*, Barcelona, Planeta Bolsillo, 1995.

«Farruco el desventurado», en *Las sombras recobradas*, Barcelona, Planeta, 1979. Barcelona, Seix Barral, 1985. En *Fragmentos de memorias*, Barcelona, Planeta Bolsillo, 1995.

«Farruquiño», Ediciones Cid, Madrid, “La novela del sábado”, II, 54, 1954. En *Las sombras recobradas*, Barcelona, Planeta, 1979. Barcelona, Seix Barral, 1985. En *Fragmentos de memorias*, Barcelona, Planeta Bolsillo, 1995. Madrid, Alianza, 1996.

«Mi reino por un caballo», en *Las sombras recobradas*, Barcelona, Planeta, 1979. Barcelona, Seix Barral, 1985.

«El hostel de los dioses amables», en *Las sombras recobradas*, Barcelona, Planeta, 1979. Barcelona, Seix Barral, 1985.

«Una mujer que huye por los túneles (o Euridice es encontrada por Orfeo en las profundidades)», El Metro de Madrid, C^a. Ferrocarril Metropolitano, 1985. En *Ifigenia y otros cuentos*, Barcelona, Destino, 1988.

«El comodoro», en *Ifigenia y otros cuentos*, Barcelona, Destino, 1988.

«Iñaqui mi primo y Dios», *Triunfo*, 9-10, 1981, pp.66-71. En *Ifigenia y otros cuentos*, Barcelona, Destino, 1988.

«Hombre al agua», en *Textos tímidos*, Madrid, 1987. Reimpreso en *Ifigenia y otros cuentos*, Barcelona, Destino, 1988.

«La Cruz de Hierro», en *Textos tímidos*, Madrid, 1987. Reimpreso en *Ifigenia y otros cuentos*, Barcelona, Destino, 1988.

4. Ensayo y crítica

Las ideas políticas modernas: el liberalismo, Barcelona, Editora Nacional, 1939.

Antecedentes históricos de la subversión universal, Barcelona, Editora Nacional, 1939.

Siete ensayos y una farsa, Madrid, Escorial, 1942. *Literatura Española Contemporánea*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1949.

Panorama de la Literatura Española Contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1961. Existe una

edición reducida con el título *Literatura Española Contemporánea*, en 2 vols., adaptada al programa oficial de Preuniversitario, Madrid, Guadarrama, 1963.

Teatro Español Contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1957.

El Quijote como juego, Madrid, Guadarrama, 1975. *Acerca del novelista y su arte*, discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua, 1977. Reimpreso en *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1982.

Ensayos críticos, Barcelona, Destino, 1982.

El Quijote como juego y otros trabajos críticos, Barcelona, Destino, 1984.

5. Periodismo

Cuadernos de La Romana, Barcelona, Destino, 1975.

Nuevos cuadernos de La Romana, Barcelona, Destino, 1976.

Cotufas en el golfo, Barcelona, Destino, 1986.

6. Varios

Compostela y su ángel, Madrid, Afrodisio Aguado, 1948.

Aprendiz de hombre, Madrid, Doncel, 1965.

Curriculum en cierto modo, en *Triunfo*, XXXV, 8, 1981. *Anthropos*, 66-67, Extraordinario-9, 1986, pp. 22-28.

Santiago de Rosalía de Castro, Barcelona, Planeta, 1989.

España a través de sus sellos, Madrid, Dirección General de Correos y Telégrafos, 1987.

7. Diarios de trabajo

Los cuadernos de un vate vago, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.

Diarios de trabajo (1942-1947), en *Teatro 2*, Barcelona, Destino, 1982, pp. 245-362.

8. Ediciones, antologías, prólogos, traducciones

Barthes, Roland et al.: *Exégesis y hermenéutica* (traducción GTB), Madrid, Cristiandad, (1976).

Borel, Jean Paul: *El teatro de lo imposible* (traducción y prólogo de GTB), Barcelona: Guadarrama, 1966.

Bloch-Michel, Jean: *La “nueva novela”* (traducción de GTB), Barcelona, Guadarrama, 1967.

Cassou, Jean, Ernest Ansermet et al.: *Coloquios*

sobre arte contemporáneo, (presentación de GTB), Barcelona, Guadarrama, 1958.

Duche, Jean: *Historia de la humanidad* (traducción de GTB), Barcelona: Guadarrama, 1964.

Gilson, Étienne: *El filósofo y la teología* (traducción de GTB), Madrid, Guadarrama, 1962.

Meslin, Michel: *Aproximación a una ciencia de las religiones* (traducción de GTB), Madrid, Cristiandad, 1978.

Sarraute, Nathalie: *La era del recelo: ensayos sobre la novela* (traducción de GTB), Barcelona, Guadarrama, 1967.

Selección y prólogo a la «*Antología de José Antonio Primo de Rivera*», Madrid, Editora Nacional, 1942.

Selección y prólogo a la «*Antología de sor María de Ágreda*», Madrid, Editora Nacional, 1943.

Selección y prólogo a «*Crónicas*» de Pedro López de Ayala, Madrid, Fe, 1943.

Selección y prólogo a la «*Antología de Santa Teresa de Jesús*», Madrid, Editora Nacional, 1944.

Selección y prólogo a la «*Antología de Francisco de Quevedo*», Madrid, Editora Nacional, 1945.

Selección y prólogo a «*Alfonso X y Sancho IV, Crónica*», Madrid, Fe, 1945.

«*Minoridad de don Enrique el Doliente. Antología*», Madrid, Editora Nacional, 1947.

Selección de textos y comentarios de «*Aprendiz de hombre*», Madrid, Doncel, 1960.

Panorama e las ideas contemporáneas, de Gaëtan Picon. (traducción de GTB). Madrid, Guadarrama, (1958)

Pruche, Benoît: *Historia del hombre, misterio de Dios: teología para seglares* (traducción de GTB), Madrid, Guadarrama, 1963.

Rilke, R. M.: *Requiem. Las elegías de Duino* (traducción, prólogo y notas de GTB). Madrid, Nueva Época, 1946.

9. Prólogos

Requiem. Las elegías de Duino, de R. M. Rilke, Madrid, Nueva Época, 1946.

El grillo, de Carlos Muñoz Higuera, Madrid, Arión, 1957.

«*Divagación sobre la situación de las artes*», presentación de *Coloquios sobre arte contemporáneo*, *Rencontres internacionales de Gêneve*, 1948, por Jean Cassou y cols, Madrid, Guadarrama, 1958.

Fábula de Nochevieja, de Wladimir Dudintsev, Madrid, Arion, 1960 (contiene el primer esbozo de la teoría del personaje).

Pie a tierra en la costa de enfrente, del Barón de la Cruz de Buil (D. José María Navarro y Lagarta), Madrid, Imprenta del Servicio Geográfico del Ejército, 1961.

Teatro de lo imposible, de Borel, Madrid, Guadarrama, 1965.

«*Luces y sombras de Charles Dickens*», presentación de *Las aventuras de Oliver Twist*, Barcelona, Carroggio, 1974.

Ramón y las vanguardias, de F. Umbral, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

Yo, el otro Balzac, de Luis Marañón, Madrid, Emesa, 1980.

Ensayo preliminar a *Gargantúa y Pantagruel*, de F. Rabelais, Barcelona, Círculo de Lectores, 1980.

Gargoris y Habidis, de F. Sánchez Dragó, Barcelona, Argos-Vergara, 1982.

Ilustrísima, de Carlos Casares, Barcelona, Luis de Caralt, 1981.

Obra poética, de Fernando Pessoa (traducción de M. Viqueira), Barcelona, Libros Río Nuevo, 1981.

Xente a esgalla, de F. Quesada, La Guardia, J. A. Vicente, 1981.

El Marinero, de F. Pessoa (trad. de A. Campos Pampano), Valencia, Pretextos, 1982.

Historia de la literatura española, de Gerald Brenan, Barcelona, Crítica, 1984.

El hermano bastardo de Dios, de J. L. Coll, Barcelona, Planeta, 1984.

Los buques y los hombres en la ría de Ferrol, de J. A. Rodríguez Villasante, Ferrol, 1984.

A la vida, nacimiento, crianza y aventuras del Dr Don Diego de Torres de Villarroel, catedrático de prima de matemáticas en la Universidad de Salamanca escrita por él mismo, Salamanca, 1984.

Tres relatos de aventuras, (VV. AA.), Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1985.

Prego, (VV. AA.), Diputación de la Provincia de Ourense, Ourense, Atlántico, 1985.

Canciones encantadoras, de Lola Suardiaz, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Jaén, 1985.

Airén (y otras narraciones), de J. Verde, Salamanca, Hetesa, 1989.

Adiós Gulsari, de Aitmatov Chinguiz, Barcelona, Ediciones B, 1989.

Diccionario de refranes, de L. Junceda, Madrid, Espasa-Calpe-Banco de Bilbao Vizcaya, 1995.

Los milagros de San Juan, de F. Curto, Salamanca, Librería Cervantes, 1995.

10. Artículos

Sin pretender dar cuenta en estas páginas del ingente número de artículos que escribió Gonzalo Torrente Ballester, nos limitaremos a señalar, por una parte, aquellas revistas o periódicos en las que su colaboración fue habitual durante determinado período de tiempo y, por otra, algunos de sus artículos más destacados que calificamos como colaboraciones esporádicas.

10.1. Colaboraciones habituales

Escorial:

«De la colectividad en el arte dramático», núm. 8, tomo III, junio 1941, pp. 463-70.

«Epístola a Antonio Tovar sobre su libro *El Imperio de España*», núm. 9, tomo IV, julio, 1941, pp. 125-129.

«Cincuenta años de teatro español y algunas cosas más», núm. 10, tomo IV, agosto, 1941, pp. 253-278.

«¿Qué pasa en el público?», núm. 19, tomo VII, mayo, 1942, pp. 199-216.

«Crónica teatral», núm. 56, tomo XIX, mayo, 1949, pp. 197-202.

«Crónica del teatro», núm. 57, tomo XIX, junio, 1949, pp. 415-424.

«Crónica del teatro» núm. 58, tomo XIX, julio 1949, pp. 707-712.

«Crónica del teatro» núm. 61, tomo XX, septiembre 1949, pp. 261-268.

«Crónica del teatro», núm. 62, tomo XX, octubre 1949, pp. 545-54;

«Crónica del teatro», núm. 63, tomo XX, noviembre, 1949, pp. 855-62;

«Crónica del teatro», núm. 64, tomo XX, diciembre, 1949, pp. 1113-1120.

«Crónica del teatro», número 65, tomo XXI, enero-febrero, 1950, pp. 223-230.

Primer Acto:

«Bernarda Alba y sus hijas», núm. 2, mayo, 1957, pp. 2-5.

«La crítica ante el régimen», núm. 9, julio-agosto 1959, p. 38.

«Una política de traducciones», núm.11, nov.-dic. 1959, p. 13.

«Ante la presentación de *Divinas palabras*», núm. 13, marzo-abril 1960, p.17.

«Introducción a *Divinas palabras*», núm. 28, nov. 1961, pp. 3-5.

«Doce años de crítica teatral», núm. 36, nov. 1962, pp. 7-9.

«Notas de introducción al teatro de Buero Vallejo», núm. 38, dic. 1962, pp. 11-14.

«El género chico», núm. 40, febrero 1963, pp. 2-4.

«La política teatral», núm. 41, marzo 1963, pp. 10-11.

«Teatro profesional», núm. 42, 1963, p. 37.

«Crítica (Teatro profesional)», núm. 44, 1963, p. 56.

«Notas de temporada», núm. 47, 1963, pp. 46-49.

«*Mariana Pineda, 1927*», núm. 50, 1964, pp. 27-28.

«Shakespeare en España», núm. 54, 1964, pp. 9-10.

Triunfo:

«De cómo se frustró mi entrevista con Herman Hesse, Premio Nobel», núm. 11, año VII, 18 agosto 1962, pp. 76-77.

«Teresa», núm. 13, año XVII, 1 de septiembre 1962, pp. 28-31.

«Un resumen sobre Lope», núm. 25, año XVII, 24 de noviembre 1962, pp. 34-38.

«Una denuncia del problema racial», núm.45, año XVIII, 13 de abril 1963, p. 76.

«Los estrenos de Pascua», núm. 46, año XVIII, 20 de abril 1963, p. 70.

«Shakespeare, Lehar y una chica de Hong-Kong», núm. 47, año XVIII, 27 de abril 1963, p. 85.

«Paso y la sociedad», núm. 48, año XVIII, 4 de mayo 1963, p.71.

«El relevo de los estrenos pascuales», núm. 50, año XVIII, 18 de mayo 1963, p. 93.

«Teatro», núm. 51, año XVIII, 25 de mayo 1963, p. 74.

«Arte y moralidad», núm. 49, año XVIII, 11 de mayo 1963, p. 75.

«Algo excepcional» núm. 53, año XVIII, 8 de junio 1963, p. 85.

«Tres estrenos» núm. 54, año XVIII, 15 de junio 1963, p. 73.

«Septiembre: nueva temporada», núm. 69, año XVIII, 28 de septiembre 1963, p. 61.

«Una americana y dos “de casa” estrenan en Madrid», núm. 70, año XVIII, 28 de septiembre 1963, p. 59.

«Al fin triunfó la inteligencia», núm.71, 1963, p. 69.

«En el camino de la soñolencia», núm.73, año XVIII, 26 de octubre 1963, p. 93.

«La buena línea de Mihura», núm.75, año XVIII, 9 de noviembre, 1963, p. 71.

«El erotismo en la calle y aledaños», núm. 434, año XXV, 26 de septiembre 1970, p. 43.

«Curriculum, en cierto modo», núm. 8, año XXXV, 1 de junio 1981, pp. 39-47.

«Recuerdos: Ñaqui mi primo y Dios», núm. 9-10, año XXXV, 1 de julio 1981, pp. 66-71.

Arriba:

Responsable de la crónica teatral desde 1952 a 1962.

Faro de Vigo:

Desde el año 1964 hasta mediados del 67 publica 233 artículos bajo el título «A modo». Con edición y prólogo de César Antonio Molina *Memoria de un inconformista* (Madrid, Alianza, 1997) contiene una amplia selección de estos artículos.

Informaciones:

Colaboración semanal desde octubre de 1973 hasta septiembre de 1974, recogidos posteriormente en *Cuadernos de La Romana* (Barcelona, Destino, 1975); y los escritos entre octubre de 1974 y agosto de 1975, en *Nuevos Cuadernos de La Romana* (Barcelona, Destino, 1976).

Informaciones de las artes y las letras:

Colabora en este suplemento literario del diario *Informaciones* entre septiembre de 1975 y diciembre de 1979. Estos artículos con edición y prólogo de César Antonio Molina serán publicados en *Torre del Aire*, Diputación de A Coruña, 1993

ABC (Sábado Cultural):

Desde 1981 escribe, bajo el título «*Cotufas en el golfo*», un artículo semanal. Recogidos en *Cotufas en el golfo*, Barcelona, Destino, 1986.

10.2. Colaboraciones esporádicas

«Razón y ser de la dramática futura», *Jerarquía*, 2, 1937, pp. 61-84.

«Presencia en América de la España fugitiva», *Tajo*, agosto, 1940, pp. 9-15.

«Sobre la irreligiosidad contemporánea», *Haz*, 8, 1943, p. 7.

«Los problemas de la novela española contemporánea», *Arbor*, IX, 1948, pp. 395-400.

«Un gran poema desconocido de fray Luis de León», *Arbor*, X, 1948, pp. 231-238.

«La generación del 98 e Hispanoamérica», *Arbor* XI, 1948, pp. 9-15.

«*La vida nueva de Pedrito Andía*, de R. Sánchez Mazas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 22, 1951, pp. 436-444.

«*La colmena*, cuarta novela de C. J. Cela», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 22, 1951, pp. 96-102.

«Los libros de Ortega eran muy caros», *Índice de Artes y letras*, 62, 1953, p. 4.

«O'Neill», *Teatro*, 10, 1954, pp. 43-44.

«Algo sobre Valle», *índice de Artes y letras*, 69, 1954, pp. 21-22.

«En la muerte de Paul Claudel», *Arriba*, 24-02-1955, p. 13.

«Religiosidad en el teatro», *Diario Palentino*, 24-03-1956, p. 1.

«Justicia y monarquía», *Diario de Mallorca*, 8-03-1957, p. 6.

«La crisis de la novela y su naturaleza», *Arriba*, 11-09-1957, p. 2.

«Historia y actualidad en dos piezas de Valle-Inclán», *Ínsula*, 176-177, 1961, p. 6.

«Historia de un libro: *Don Juan*», *Estafeta Literaria*, 270-271, 1963, p. 22.

«La insuficiencia de Galdós», *Cuadernos para el Diálogo*, 23, extraordinario diciembre 1970, pp. 9-12.

«Patria, heroísmo y caballería», *Norma*, 25, 1971, pp.8-10.

«¿Renacimiento de la novela?», *Correo literario*, 25, 1973, p. 5.

«Escorial en el recuerdo», en Juan Benet et al., *Dionisio Ridruejo, de la falange a la oposición*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 61-68.

«Acerca del novelista y su arte», discurso pronunciado el 27 de marzo de 1977 en su recepción como miembro de número de la RAE, Madrid, Real Academia Española, 1977.



Jacobo Remuán: *El rincón del escritor, recreado en la Fundación Gonzalo Torrente Ballester*, 2010.

«Mis lecturas de Joyce: recuerdos», *Camp de l'Arpa*, 52, 1978, pp. 13-15.

«Lectura otoñal de *El diablo cojuelo*», *Boletín de la RAE*, Tomo LIX, cuaderno CCXVIII, Madrid, 1979.

«Las novelas históricas de tema americano escritas por don Salvador de Madariaga y la propia historia de la conquista a través de "una gota de tiempo"», *Instituto José Comide de Estudios Coruñeses*, años XIII-XVI, 13-16, 1980.

«Acercas de los intelectuales», *El País (Letras)*, 14, 21 y 28-09-1980.

«Sentido de la evolución de la poesía contemporánea en Juan Ramón Jiménez», contestación al discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua de Carlos Bousoño, RAE, 1980.

«El Porvenir de la Literatura», *Tiempo de Historia*, 88, 1982, pp. 159-165.

«El libro y yo», *Diario 16*, 18-04-1982.

«Fragmentos», *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, 1983, pp. 541-548.

«Juan Antonio de Zunzunegui y Loredó (1900-1982)», *Boletín de la RAE*, Tomo LXIV, enero-agosto, Madrid, 1984.

«Divagación vespertina a propósito del libro», Biblioteca del libro, *La cultura del libro*, Fundación Juan March, Madrid, Pirámide, 1984, pp. 255-264.

«Conversaciones sobre Dios», *Ciencia Tomista*, Salamanca, 1987.

«Fe y Esperanza en la Universidad», Discurso con motivo de su investidura como Doctor Honoris Causa de la Universidad de Salamanca, Universidad de Salamanca, 1987.

Discurso con motivo de su investidura como Doctor Honoris Causa de la Universidad de Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1988.

«Lo que recuerdo de este siglo», *Ciencia Tomista*, 387, Salamanca, 1991.

«Proceso de la creación narrativa», Universidad de Cantabria, Santander, 1992.

«Sobre Celaya» en A. Celaya, *Colectivo Homenaje a Celaya*, La Rioja, 1993.

«Cunqueiro, entonces», en edición en *Homenaje a Álvaro Cunqueiro*, Boletín de la Fundación Federico García Lorca, 15, 1994.

MINISTERIO DE CULTURA

Ministro

Ernest Urtasun Domènech

Secretario de Estado de Cultura

Jordi Martí Grau

Subsecretaria de Cultura

Carmen Páez Soria

XUNTA DE GALICIA

Presidente

Alfonso Rueda Valenzuela

Consejero de Cultura, Lengua y Juventud

José López Campos

Secretaria general técnica

Elvira María Casal García

Director general de Cultura

Anxo M. Lorenzo Suárez

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Presidente del Patronato

Daniel Fernández Gutiérrez

Director General

Óscar Arroyo Ortega

Director División Cultural

Javier Ortega Álvarez

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN

Presidente

Alfonso Fernández Mañueco

Consejero de la Presidencia

Luis Miguel González Gago

Secretario general de Presidencia

Santiago Fernández Martín

Directora general de Relaciones

Institucionales

Irene Muñoz Vicente

FUNDACIÓN

GONZALO TORRENTE BALLESTER

Presidenta del Patronato

Fernanda Torrente Sánchez-Guisande

Vicepresidenta del Patronato

María Luisa Torrente Malvido

Secretario del Patronato

José Miguel Torrente Sánchez-Guisande

AYUNTAMIENTO DE FERROL

Alcalde-presidente

José Manuel Rey Varela

Concejal de Cultura

José Antonio Ponte Far

Gonzalo Torrente Ballester

La travesía de un creador

EXPOSICIÓN

Biblioteca Nacional de España
18 octubre 2024 - 12 enero 2025

Organizan

Biblioteca Nacional de España
Xunta de Galicia
Junta de Castilla y León
Ayuntamiento de Ferrol
Fundación Gonzalo Torrente Ballester

Colaboran

Fundación de Amigos de la BNE
Fundación Ramón Areces

Comisariado

Darío Villanueva Prieto
Carmen Becerra Suárez

Coordinación

Área de Exposiciones de la BNE

Diseño expositivo y museográfico

Cover

Audiovisual

Documental *GTB x GTB*
Luis Felipe Torrente Sánchez-Guisande
Daniel Suberviola

Montaje

Feltrero División Arte

Transporte

Exposiciones Outeda Galicia S.L

Seguro

AXA XL

Restauración

Departamento de Preservación
y Conservación de Fondos de la BNE

AGRADECIMIENTOS

Ángel Aguado López, Archivo General de la Administración, Archivo de María Teresa Peris, Carmen Bellas, Fernando Bellas, Miguel Bellas, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Regional de Madrid, Biblioteca Virtual del Principado de Asturias, M^a Teresa Conesa Navarro, Diario de Pontevedra, El País, Europa Press, Familia Torrente Malvido, Familia Torrente Sánchez-Guisande, Filmoteca de Castilla y León, Filmoteca Española, Filmoteca Regional de Madrid, Francisco Fernández Ortiz, Fundación Juan Muñiz Zapico, Gustavo Adolfo Garrido, Antonio J. Gil González, Jacobo Remuñán, Restaurante El Mosquito, Ramón Rozas, RTVE y todas aquellas personas que han colaborado generosamente y prefieren mantener el anonimato.

Este catálogo ha sido editado con motivo de la exposición «Gonzalo Torrente Ballester, la travesía de un creador», organizada por la Xunta de Galicia, la Junta de Castilla y León, el Ayuntamiento de Ferrol, la Fundación Gonzalo Torrente Ballester y la Biblioteca Nacional de España, en cuya sede se celebra.

CATÁLOGO

Editan

Biblioteca Nacional de España
Xunta de Galicia
Junta de Castilla y León
Ayuntamiento de Ferrol
Fundación Gonzalo Torrente Ballester

Los editores han hecho todo lo posible para identificar a los propietarios de los derechos intelectuales de las reproducciones recogidas en este catálogo, y piden disculpas por cualquier error u omisión, que se corregirá en posteriores reediciones.

Colaboran

Fundación de Amigos de la BNE
Fundación Ramón Areces

Diseño y maquetación

Teresa Saiz Ocaña

Coordinación y edición de textos

Darío Villanueva Prieto
Carmen Becerra Suárez

Impresión y encuadernación

Agencia Gráfica

Textos

Ángel Basanta, Carmen Becerra Suárez,
Víctor F. Freixanes, Jesús G. Maestro,
M^a Teresa García-Abad García, Ana María
Gómez-Elegido Centeno, Raquel Gutiérrez
Sebastián, José Antonio Pérez Bowie, Borja
Rodríguez Gutiérrez, José Luis Sánchez
Noriega, Darío Villanueva Prieto

ISBN BNE: 978-84-92462-99-5

NIPO (impreso): 191-24-032-7

Depósito legal: C-1696-2024

NIPO (PDF): 191-24-031-1

Fotografías

Ángel Aguado López, Alfredo, Archivo
Antonio Barbero, Archivo Diario de
Pontevedra, Archivo El País, Archivo
Filmoteca Española, Archivo Fundación
Gonzalo Torrente Ballester, Archivo de
María Teresa Peris, Basabé, Fernando Bellas,
Vari Caramés, Chema Conesa, Marisa Flórez,
Jesús Formigo, Franja, García-Pelayo,
Gustavo Garrido, Javier J. J., Montes, Nicolas
Müller, Ozores, Jacobo Remuñán, Juantxu
Rodríguez, Salvador, Rafa, Rafa Sámano,
Miguel Souto.

© Chema Conesa, Julio López Hernández,
Julio Zachrisson, Vari Caramés, Xurxo
Lobato, Vegap, A Coruña, 2024

Cubierta,
Chema Conesa: *Gonzalo Torrente Ballester*
en San Esteban, Salamanca, 1996.



Fotograma del documental *GTB x GTB*, 2010.

El documental *GTB x GTB* fue incorporado a la exposición *Gonzalo Torrente Ballester, la travesía de un creador* como homenaje a Luis Felipe Torrente (1967-2024), hijo del escritor, que estuvo en el arranque del proyecto.

Gonzalo Torrente Ballester: la travesía de un creador / organizan, BNE, Xunta de Galicia, Junta de Castilla y León; comisariado, Darío Villanueva Prieto, Carmen Becerra Suárez; textos, Ángel Basanta [y otros diez]. – [Madrid]: Biblioteca Nacional de España; [Santiago de Compostela]: Xunta de Galicia; [León]: Junta de Castilla y León, [2024].

265 páginas: fotografías, ilustraciones (blanco y negro y color); 16,5x23 cm.

Incluye referencias bibliográficas.

Exposición: Biblioteca Nacional de España, Madrid, 18 de octubre 2024 – 12 enero 2025.

NIPO: 191-24-032-7 (impreso). NIPO: 191-24-031-1 (PDF). – ISBN: 978-84-92462-99-5

1. Torrente Ballester, Gonzalo, 1910-1999 - Exposiciones

2. Catálogos de exposiciones. I. Villanueva Prieto, Darío, comisario, autor. II. Becerra Suárez, Carmen, comisario, autor. III. Biblioteca Nacional de España, entidad responsable, sede. IV. Xunta de Galicia, entidad responsable. V. Junta de Castilla y León, entidad responsable.

929 Torrente Ballester, Gonzalo (083.824)

821.134.2 Torrente Ballester, Gonzalo (083.824)