

TRES NOVELAS DE GONZALO TORRENTE BALLESTER:
DAFNE Y ENSUEÑOS, LA ROSA DE LOS VIENTOS
Y YO NO SOY YO, EVIDENTEMENTE

Julia FERNÁNDEZ
Universidad de Navarra

EN UN FAMOSO artículo publicado en 1985 en la revista *Ínsula* bajo el título de «La novela poemática y sus alrededores», Gonzalo Sobejano trataba de calificar y hacer balance de la novela española cultivada en los diez años transcurridos desde el final de la dictadura del general Franco, y describía su panorama como uno «en cuyo centro se alzaría como más prestigioso modelo la novela poemática¹: la que aspira a ser por entero y por excelencia texto creativo autónomo². Añadía como *alrededores* de este tipo otras *especies* próximas, tales como la novela metaficcional, la histórica, la lúdica, la de memorias y, por último, la testimonial. Sin embargo, seguidamente las reunía a todas ellas en un único y mismo tipo, bajo el marbete de *novela escriptiva*, ya que, en su opinión, «todas las especies indicadas, aun las más recreativas, se orientan de algún modo hacia el texto creativo, hacia el poema textual³» y sería característica de todos estos *alrededores* «el propósito de constituirse, por encima de todo, en escritura placenteramente concebida y percibida como una prueba de la vo-

1 «Poemática sería la novela que tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia: el texto en verso (épico, dramático, lírico, temático), en el cual los estratos todos de la obra de arte de lenguaje, desde el sonido al sentido, cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad; semiosis (no mimesis), lámpara (no espejo), símbolo (no concreción), mito (no historia), espacio íntimo, tiempo rítmico, acción como vehículo de conocimiento, exploración de las fronteras entre lo perceptible y lo oculto, personajes insondables, narrador omnímodo, lenguaje que más que decir lo visto canta lo soñado», G. Sobejano, «La novela poemática y sus alrededores», *Ínsula*, jul.-ag. 1985, n° 464-465, 26.

2 *Op. cit.*, 1.

3 *Op. cit.*, 1.

luntad de ser»⁴; aunque bien es cierto, podríamos objetar, que una cosa es la voluntad y otra muy distante y no siempre conseguida, el logro.

Pero es precisamente de logros, de los de un novelista concreto, Gonzalo Torrente Ballester, de los que pretendo ocuparme en estas páginas. Concretamente de tres de sus novelas, publicadas en la década de los 80, a saber, *Dafne y ensueños* (1982), *La rosa de los vientos* (1985), *Yo no soy yo, evidentemente* (1987). La elección de estas tres obras se debe a varios motivos: la necesidad de acotar el amplio terreno que ofrece la producción novelística de Torrente, con la ventaja de que en ellas son observables muchas de sus constantes; en segundo lugar, la oportunidad de utilizar estas novelas para ejemplificar la tesis defendida por Sobejano, y esto, no como defensa de sus teorías —aunque ahí queda, es cierto—, sino como la de la estética de un novelista que, justa e injustamente acusado de «ir por libre», encuentra su lugar en la novela española, es entendida e impuesta como válida y además como predominante en estos años; y tercero, por el deseo personal de reivindicar el nada desdeñable valor de estas novelas, no siempre tenidas en demasiada estima debido a la, creo, evitable, improductiva, limitadora y asimismo odiosa, comparación con otras consideradas de mayor calidad, tales como la ineludible e inolvidable *Sagal fuga de J.B.*⁵

1. *Dafne y ensueños*

Dafne y ensueños, cronológicamente la primera de este grupo, podría ser incluida entre las que Sobejano llama novelas de memorias, incluso en la *zona testimonial*, en la que se encuentran relatos «que oscilan entre la cotidianeidad y la ensoñación»⁶. Y esto, como ya viene

⁴ *Op. cit.*, 26.

⁵ Recojo aquí unas palabras de Ángel Basanta a propósito de las novelas de Torrente aparecidas en los ochenta: «Hay que reconocer que estas obras poco añaden a la trayectoria novelística de quien tan elevadas cumbres había escalado antes (...) Seguramente no se encuentren grandes novelas entre ellas. Alguna hay que merece considerarse modelo de la mejor literatura para todas las edades y todos los públicos: *Dafne y ensueños*. Otras pretendieron ahondar en donde ya sus predecesoras habían llegado a límites difícilmente traspasables: *Yo no soy yo, evidentemente*. No ha faltado la solapada réplica a ciertas veleidades de unos difíciles comienzos: *Filomeno, a mi pesar*, A. Basanta, «Gonzalo Torrente Ballester en los 80: últimas novelas del autor», *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997, 112.

⁶ G. Sobejano, «La novela poemática...», 26.

indicado en el propio título, es *Dafne y ensueños*, novela que podría calificarse de memorias del autor, en la que se encuentran los porqués y los caminos que constituyen los pilares básicos de su literatura; sin embargo, no se trata de autobiografía en la que se describan puntualmente los acontecimientos de su vida, sino de una creación a caballo entre la realidad y la ficción, una autobiografía poética e imaginativa, en la que Dafne, la ninfa que desdeña el amor de Apolo, es la literatura misma, el laurel, «la halagadora recompensa por la que suspirasen poetas, artistas y guerreros»⁷. A lo largo del relato, Gonzalo Torrente Ballester describe la persecución a la que, como Apolo, y desde una infancia marcada por un fuerte signo imaginativo, ha sometido a la ninfa, quien es a la vez una Eurídice, rescatada de los infiernos por su esposo Orfeo, el niño Gonzalito en este caso, en uno de sus ensueños.

Esto de Dafne, que entonces me parecía lo más natural del mundo, y me lo siguió pareciendo durante muchos años, a lo mejor hasta ayer mismo, ahora empiezo a no entenderlo del todo (...). Al intentar una dilucidación medianamente convincente de lo que Dafne fue, se me interpone la imagen de Maya. De Maya tuve noticias por una comedia de un tal Gatillon, allá por el filo entre los veinte y los treinta (...): se trata de una ramera de puerto en cuyo trato los clientes encuentran a la mujer amada, o deseada, o esperada, en fin, la mujer de cada fantasía (...). De modo que se puede decir que todas las mujeres están en Maya, pero no que Maya esté en todas las mujeres (...) porque acabaríamos por identificarla con el *eterno femenino*, cosa que no fue Dafne en absoluto (...). Yo creo que la identidad de Dafne no va por esas metafísicas, menos aún por esas mitologías, aunque jamás la haya creído ajena a la mitología y a la metafísica (que no son dos ciencias o dos modos, sino uno, aunque se usen palabras distintas en el uno y en el otro, que es lo que engendra el error). En todo caso, dispondría de metafísica y mitología propias, y una de sus propiedades consistió en vivir siempre y en morir varias veces, lo cual es metafísicamente imposible y mitológicamente aceptable. Mis investigaciones en la historia de las Torres Mochas y, en general, en todo lo de Serantes, me han permitido encontrarla en varios remansos del tiempo, ocasiones e historias que contaré, si no son de las que me contó ella misma: entonces hablará su palabra, no la mía (...). Una vez me dio por buscar (...) entre páginas de libros, y en uno de éstos (...) hallé un papel antiguo (...) en el que sólo habían escrito estas palabras: «Voy a morir sin ver desnuda a Dafne» (...) lo malo es que, más tarde, también yo deseé verla desnuda (...). Por otra parte, con alguna frecuencia me sumerjo en la duda, compleja como un laberinto, de si Dafne, la que yo conocí, la que amé y escuché durante aquellos años de mi infancia, tenía en realidad desnudeces. Las otras, sí,

7 J. Humbert, *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, 56.

por supuesto. Las otras. ¿Quién era Dafne? ¿O quién es, o quién pudo ser? (...) Pues si contemplo mi vida hacia atrás, así veo a Dafne multiplicada, siempre igual, pero siempre distinta, y cada vez más borrosa; y en ese reside el quid, que fue siempre distinta, aunque llevase el mismo nombre y la misma sonrisa: no todas las mujeres en Maya, sino Dafne en todas las mujeres. ¿Fue así mi conclusión o todo lo contrario? No me acuerdo⁸.

Luego Dafne es también a la vez, imagen de todas las mujeres que estimularon en Torrente la imaginación creadora. Así, el tema del mito, tan traído y llevado a cuenta de nuestro autor, no es un simple ingrediente circunstancial, sino que vertebra y da sentido y unidad a toda la novela.

Pero, en contra de lo que pudiese parecer por lo dicho hasta el momento, *Dafne y ensueños* no es una obra de tinte realista como podría corresponder a unas memorias, sino que está marcada por la dualidad: se trata de una novela en la que se entreveran sabiamente la realidad del joven Gonzalito y la no menos real fantasía del autor aún niño. Es este, el de su indisoluble dicotomía, un hecho puesto de manifiesto por el propio Torrente Ballester en no pocos momentos de su vida: en el prólogo de su *Don Juan*, por citar un ejemplo, declaraba sentirse «vinculado al más estrecho realismo y, con idéntica afición, a todo lo contrario»⁹, idea cuya causa es desvelada en *Dafne y ensueños*, no explícita sino implícitamente, mediante la yuxtaposición de entornos antitéticos: el mágico valle de Serantes —el mundo de las Torres Mochas en la novela—, donde el escritor nació y pasó muchos momentos de su infancia, y El Ferrol, «la racionalista ciudad departamental trazada a escuadra por los ingenieros de Carlos III en pleno Siglo de las luces»¹⁰, localidad que, el propio Torrente ha definido como «una ciudad geométrica, sin misterio..., pero llena de misterios»¹¹. Todas estas ideas arrojan luz sobre diversas declaraciones del autor, tales como las que encontramos en el prólogo de su interrumpida obra completa, donde confiesa su tendencia a racionalizar el misterio en combinación con la propensión contrapuesta a misterificar lo racional «y armarme con todo ello un lío de mil diablos». Resultarían oportunas en estos momentos otras palabras de Darío Villanueva con respecto a

8 G. Torrente Ballester, *Dafne y ensueños*, Madrid, Alianza, 1998, 24-26.

9 G. Torrente Ballester, *Don Juan*, Madrid, Iberia, 1986, 15.

10 D. Villanueva, «El autobiografismo de Gonzalo Torrente Ballester», *Ínsula*, nov.-dic. 1983, n° 444-445, 26.

11 C. Becerra, *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Anthropos, 1990, 70.

esta novela, en las que rescata ciertos aspectos sobre la teoría torrentina relativa a la

relación entre el hombre y la realidad, a la que denomina *experiencia*. Sobre ella operan la memoria, que actualiza la experiencia, y el olvido destructor, pero también, y muy singularmente, la imaginación, que modifica y enriquece la conciencia de lo real¹².

No podemos omitir en este punto palabras de Torrente Ballester, sin las cuales, su literatura no puede ser entendida, pues en ellas se resume la base teórica de cualquiera de sus construcciones:

mi concepto de *fantasía* es una consecuencia de mi concepto de *realidad*, y mi concepto de la realidad parte de lo negativo, es decir, parte de la afirmación de que no existe nada que no sea real, entendiendo que todo es real a su manera, o lo que es lo mismo, hay distintos modos de ser real y distintas esferas de la realidad (...) Siempre la fantasía resulta de esto: de combinar realidades que se adscriben a distintas esferas, que pertenecen a distintos órdenes de la realidad¹³.

Esto último ha de relacionarse además con una idea presente en toda la obra de Gonzalo Torrente Ballester y es de la concepción de la palabra como entidad creadora de mundos; a la palabra se le otorga el valor de arma creadora además de creativa, poseedora del don de dar vida, de crear, como siguiendo las palabras del Evangelio de san Juan: «En el principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios. Él estaba en el principio en Dios. Por él fueron hechas todas las cosas; y sin él no se ha hecho cosa alguna de cuantas han sido hechas. En él estaba la vida» (Jn. 1, 1-4). Asimismo, se otorga calidad de real, de existente a todo lo imaginado: porque se imagina, es real; cuando se deja de pensar en ello, muere.

Esta idea de la fusión entre lo mágico y lo racional, lo real y lo fantástico, en muchas ocasiones de límites inciertos, tiene a su vez una plasmación formal en la estructura de *Dafne y ensueños*. Para Torrente Ballester, la forma no es capricho del autor, sino que cada materia exige una forma determinada que contribuya y sea coherente con las ideas y los mensajes que se pretenden transmitir. Así, *Dafne y ensueños* utiliza una estructura de bifurcación paralelística de lo fantástico y lo real, de modo que, de los nueve capítulos que componen la novela, los impares corresponderían a los *ensueños*, es decir, al material fantástico, a la biografía imaginativa del escritor, y los pares al relato de realidades empíricas. Es decir, hay una doble versión textual de los mismos hechos: primero el relato fantástico, y después los datos

12 D. Villanueva, «El autobiografismo...», 26.

13 C. Becerra, *Guardo...*, 30.

biográficos que dan explicación al *ensueño* precedente: reflexión teórica sobre el modo en que la experiencia, incorporada y procesada por la imaginación, ha sido convertida en materia ficcional. Sin embargo, las fronteras entre lo real y lo fantástico no están delimitadas, y esto deliberadamente, puesto que, para Gonzalo Torrente Ballester, un escritor nacido en una tierra en la que la superstición convive con lo racional respetuosamente, criado en una familia aficionada a contar historias maravillosas y niño de tendencia a la imaginación desbordante, la razón y la fantasía son entidades indisolubles, dos medios igualmente lícitos que comparten una misma capacidad para explicar el mundo¹⁴. Hay indeterminación de mundos, con la misma naturalidad se cuentan lo real y lo fantástico, pues, en el fondo, vienen a ser lo mismo:

En realidad, todo lo que concierne a las Torres Mochas, es razonablemente inseguro, por no dejarlo en la incertidumbre misma, y donde no hay certidumbre hay indeterminación, que, más o menos, por ahí se va. Por ejemplo, si me dejo llevar por un recuerdo, creo que algunos de sus antemuros terminaba en el río (...) pero otros recuerdos tan respetables me las sitúan un poco más arriba¹⁵.

Y en páginas posteriores:

Las Torres Mochas no existen, se han muerto todos los que habían conocido y escuchado a la bisabuela Carmen, y sólo yo permanezco, y, algunas veces, levanto esa columna inmensa de la memoria. Pero, ¿qué es mi recuerdo para darles vida? ¿Y cuánto durará?¹⁶

Sin embargo, para Torrente, es necesario el respeto a las normas de la coherencia ficcional —«aun en mis mayores fantasías, fui siempre muy mirado con la verosimilitud y las proporciones»¹⁷—, según la cual, la inverosimilitud de lo planteado se supera con la verosimilitud de los trámites.

Al mismo tiempo que la citada disposición paralelística, podríamos señalar otra ruptura dentro de la novela, la que se produce a partir del capítulo sexto, en el que el relato comienza a evidenciar una tendencia hacia la teorización sobre la poética torrentina de lo fantástico, una explicación que está buscada también entre las líneas del cierre

14 Esta cuestión enlaza a su vez con otra que trataré a propósito de la siguiente novela, y que es el tema de la creación o redacción de la Historia como una ambición irrealizable, utópica, muy presente, por cierto, en todas las obras del autor gallego.

15 G. Torrente Ballester, *Dafne y ensueños*, 11.

16 *Op. cit.*, 14.

17 *Op. cit.*, 123-124.

de la novela («Razón de amor a Dafne, también quizá canción de despedida»). Quiero añadir, aunque sin detenerme en ello, que supondría un punto de interés un estudio sobre las voces narrativas que participan en el relato dependiendo de los fragmentos en que nos encontremos, ya sean aquellos en los que el narrador se deja llevar por el ensueño que se trae a la memoria, ya aquellos otros en los que el narrador (¿el mismo?) teoriza sobre tales procesos de ensoñación.

Sería interesante tratar también el tema de la memoria en esta novela, sin embargo, por razones de espacio y tiempo, ello no es posible en este momento. Quede, no obstante, apuntada la idea de que es un motivo presente en la novela y susceptible de análisis interesantes¹⁸.

2. *La rosa de los vientos. Materiales para una opereta sin música*

Si volvemos a la clasificación de Gonzalo Sobejano con que comenzaba estas notas, recordaremos que una de las especies que situaba en los alrededores de la novela poemática, dentro a su vez de las calificadas como novelas escritivas, era la de la novela histórica. En el citado artículo, comentaba sobre este tipo de narración:

Podría revelar esta tendencia un deseo de superar la anterior fijación en la Guerra Civil, para atraer la curiosidad del lector a tiempos que, guarden mayor o menor homología con los actuales, permiten la recreación libre —incluso anacrónica adrede— de una humanidad, por lejana, digna del empleo de la imaginación vivificante (y por aquí se puede sorprender la conexión con el poema autónomo). No se intenta aprovechar la novela para historiar a España (como Galdós hacía), sino citar la historia al terreno de la novela, someter el pasado de las crónicas al experimento de la trastemporalidad de la ficción: novelar, volar¹⁹.

Precisamente esto es lo que ocurre en nuestros *Materiales para una opereta sin música*. Es *La rosa de los vientos*, según Torrente, una «pseudo novela histórica»²⁰ en la que el destronado Gran Duque Fernando Luis cuenta su vida en su pequeño reino y las circunstancias que lo privaron para siempre de él: «En realidad, en este cuaderno no hay más que la recordación un tanto enrevesada de mi destronamiento, aunque no sea lo más importante que aquí se cuente, sino sólo

18 «A major theme —perhaps the most important of the book— is Memory, not merely memories, recollections, reconstructions, but the process of remembering, both mechanism of recall and the attendant wool-gathering, with all the wonder of a long forgotten world recovered, still magical and young», J. Pérez, «Dafne y ensueños», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 10, 1985, 266.

19 G. Sobejano, «La novela poemática...», 26.

20 C. Becerra, *Guardo la voz...*, 170.

el pretexto y cañamazo»²¹. Es, también en palabras del propio autor, «una caricatura histórica del tipo opereta. Es decir, que en realidad los personajes de la novela son personajes de opereta, situados en un contexto histórico determinado y apoyados en unas circunstancias históricas concretas»²². Sin embargo, lo que resulta realmente interesante de esta novela es la manera en que se levanta un artificio ficcional con pretensión de documento histórico, a la vez que plantea toda una serie de digresiones sobre el quehacer historiográfico.

Se abre la narración con una «Justificación», al mismo tiempo que «complemento», del autor que ya parece en sí misma una invención novelesca. En ella se da cuenta de la procedencia del material que compone lo que a continuación se recoge, que no es otra que el cervantino recurso del manuscrito hallado; por segunda vez en menos de un año, Torrente Ballester ha recurrido a este artificio, aquí y en su anterior novela, *Quizá nos lleve el viento al infinito*, y por ello pide disculpas. Relata cómo don Aníbal Mario Mkdonald de Torres Gago Cotinho Pinto da Camara da Rainha (el rey Artús de *La saga/fuga de J.B.*) le había legado antes de su muerte unos papeles titulados *El manuscrito de la princesa*, junto con el título en inglés de *La rosa de los vientos*. Don Aníbal cuenta haber conocido a la supuesta princesa en su vejez, quien vivía con un hombre unos treinta años mayor que ella (¿su padre, su amante o las dos cosas?), y que esta, antes de morir, dejó a su madre esos papeles para impedir que cayesen en manos de periodistas o historiadores:

¿Se trata de una entera fantasía o es fantástica sólo en parte? ¿Se cuenta de manera directa algo que ha sido cierto? ¿O se trata de hacer creer algo que no sucedió jamás? Nada puedo decirle. Al regalarle el manuscrito le ruego que lo lea y que haga de él lo que le parezca más honrado²³.

Declara asimismo el autor en esta «Justificación»:

No considero indispensable dejar constancia aquí de si he manipulado o no el texto, al traducirlo, más allá de lo exigido por la versión misma, que creo bastante fiel y, en algunos pasajes, superior poéticamente al original: pues el autor, ese Ferdinando Luis, no parece haber aspirado más que a declarar su pensamiento y exponer sus recuerdos²⁴.

El hecho es que, líneas después, manifiesta haber traducido el manuscrito como un cuento de amores.

21 G. Torrente Ballester, *La rosa de los vientos. Materiales para una opereta sin música*, Barcelona, Plaza y Janés, 1993, 29.

22 C. Becerra, *Guardo la voz...*, 87-88.

23 G. Torrente Ballester, *Dafne y ensueños*, 12.

24 G. Torrente Ballester, *La rosa...*, 12.

De repente, como si cambiara la versión de los hechos y reclamase la invención novelesca como suya, rechazando la explicación del manuscrito hallado, que dice haber utilizado por parecerle «la más honra de las convenciones vigentes para el arte de la novela»²⁵, introduce comentarios sobre la técnica epistolar que ha utilizado en la novela; comentarios sobre la verosimilitud de los trámites utilizados para levantar la ficción, a pesar de que considera que «los pretextos son de fácil hallazgo»²⁶; comentarios también sobre influencias recibidas para escribir esta novela; seguidamente, antes de poner fin a sus comentarios, advierte de la carencia de base histórica de esta narración y la califica de «fábula o ficción más o menos poética»²⁷; y, termina escribiendo: «Bueno. Ya está bien. Comencé con el propósito de pergeñar una justificación innecesaria y acabé despachándome a mi gusto. Es lo que realmente me divierte»²⁸.

Pero el juego, lo que coloquialmente podríamos calificar de tomadura de pelo a la que nos estamos viendo sometidos, continúa: tras esta «Justificación», y encabeza la novela esta cita: «La Historiografía no es más que una parodia de la opereta».

En la «Justificación» están ya presentes los principales puntos de interés que posteriormente desarrolla la novela: me refiero a la tendencia a tomar la historiografía como un juego, cargada de escepticismo, que el autor primero, y posteriormente el narrador, manifiestan abiertamente. Para Gonzalo Torrente Ballester, —historiador a la par que escritor, no lo olvidemos—, la idea de redactar la Historia es utópica:

me hago un problema de la historia: puede existir, no puede existir; es legítima, no es legítima; se puede saber cómo es el pasado, no se puede; son grandes entidades que luchan o personas que luchan y dan lugar a entidades

y más adelante: «La realidad es ininteligible y cada cual busca procedimientos para construir algo que le permite pensar que la entiende»²⁹. La Historia es, de hecho, un tema constante en la obra de Gonzalo Torrente Ballester³⁰. Este tema constante se convierte aquí en

25 *Op. cit.*, 14.

26 *Op. cit.*, 14.

27 *Op. cit.*, 17.

28 *Op. cit.*, 18.

29 G. Becerra, *Guardo la voz...*, 107.

30 «la presencia de la historia y el escepticismo frente a la historia, que es otro de mis temas constantes (...) no hay ninguna obra mía, quizás con la excepción de *El viaje del joven Tobías*, donde no esté la historia presente», C. Becerra, *Guardo la voz...*, 106.

tema central —que no el único—, como ocurría en *La isla de los Jacintos Cortados*, y se utiliza para desmitificar la Historia. Esta idea está presente en multitud de citas de *La rosa de los vientos*, en las que el narrador, Ferdinando Luis, introduce digresiones. Lo que él intenta precisamente redactando ese cuaderno que son sus memorias, es contar *su* Historia, esa otra Historia que para él es la real y que no coincide con la oficial, con la que consta en los libros, con la que, por estar escrita, convertida en palabras, en discurso narrativo, es real³¹.

Pues bien, Ferdinando Luis, el príncipe destronado, acomete la tarea de describir ciertos hechos de su vida, hechos que contará varias veces y de diferentes modos, pues «no conviene olvidar que el narrador soy, y que cuento como me da la gana»³². Pretende escribir una Historia, la verdadera, lo que realmente ocurrió, basándose en sus recuerdos y también en otras fuentes más objetivas, que son cartas intercambiadas entre sus súbditos y otras de carácter oficial. La posesión de estas cartas es justificada por el narrador (era obligatorio en su reino hacer copias de cada una de las cartas que por él circulaban y que esas cartas le fuesen entregadas), que se encuentra en posesión de ellas y que trata de ordenarlas para reescribir la Historia. Pero estas fuentes, las cartas, que se suponen objetivas, y con las que se consigue, además de una supuesta imparcialidad, la multiplicidad de voces y de puntos de vista, son al mismo tiempo desprestigiadas o puesta en duda su imparcialidad, como cualquier otro método historiográfico:

con ellas en montones, me siento (...) como un historiador a quien le fuese concedido ordenar el pasado a su capricho. ¿Y no es éste, precisamente, la misión de los historiadores? Ellos tienen una idea previa, y con los datos en la mano, la realizan, lo cual ofrece la ventaja de que así se entiende el pasado, pero la desventaja de que es mentira... en el caso de que sea una verdadera desventaja. Lo que sucede es que lo mío no aspira a tanto: son menudencias, vidas privadas. Pero, ¿quién duda que, en este o en el otro orden, cuentan esta o la otra historia? Todo depende de cómo las baraje³³.

Y en otro momento:

se me ocurre ahora y lo traigo a colación como muestra de qué caminos caprichosos sigue la fantasía si se la deja suelta, que esta carta y todas las que recibo, en vez de copias literales de misivas verdaderas, pueden ser

31 «esto de estar escrito es lo que lo hace real», dice el narrador sobre la «Historia oficial», G. Torrente Ballester, *La rosa...*, 222.

32 *Op. cit.*, 29.

33 *Op. cit.*, 72-73.

intencionadas falsificaciones (...) un hombre así³⁴, ¿no podría, en un estallido de rebeldía, revolucionar, no sólo mi vida personal y la vida de mi pueblo, sino la de Europa entera, que es como decir del mundo (...)? ¡Qué bonito si todo fuera falso! ¡Si un hombre imaginativo hubiera tramado la ficción de una conjura internacional (...)! ¡Qué novela, Dios mío! ¡Qué lástima!³⁵

A este escepticismo sobre la posibilidad de escribir la Historia, se añade la idea torrentina de que lo fantástico y lo misterioso también han de tener cabida en los estudios históricos. De hecho, el destronamiento de Ferdinando Luis ha sucedido porque un talismán no ha podido llegar a sus manos y por la conjuración tenida lugar en un «congreso de brujas». Lo maravilloso, excluido en los círculos científicos serios, está presente en cada momento de esta novela y su intervención, vista con total naturalidad, es decisiva en los acontecimientos históricos del pequeño reino. Porque para él, la Historia es metáfora, la misma vida lo es: «habría que aceptar también la condición metafórica de lo real, lo cual no es ningún disparate»³⁶; y, en un capítulo posterior:

No creo que en Londres exista nada que se oponga a entender la Realidad como sistema de causas irracionales y de efectos increíbles, puesto que lo que importa, para que sea orden, es entenderlo como sistema. Se trata (y, a fin de cuentas vengo a lo mismo de siempre) de sustituir por una metáfora una noción matemática³⁷.

El juego a la ambigüedad es constante, nos movemos en un terreno de indeterminación por los datos contradictorios que se nos van ofreciendo: por un lado, el narrador asegura contar la verdad, un príncipe destronado conocido en los libros de la Historia oficial como Ferdinando Luis «el tonto», que afirma que en realidad no lo es, que lo ha simulado, como el emperador Claudio de Robert Grave, para salvar su vida, asegura contar la verdad con la esperanza de que algún día salga a la luz; pero que, de otro, insinúa en ocasiones que tal vez mienta, como lo hace toda la Historia: «¿quién puede fiarse de un narrador vencido?»³⁸, se pregunta al final de la novela; un narrador que manifiestamente expresa su deseo de pasar a la Historia, su conciencia

34 Se refiere al hombre encargado de copiar las cartas, un hombre que puede estar dotado de una imaginación prodigiosa y que, cansado de copiar y copiar aburridas cartas, decide dar rienda suelta a esa imaginación en las copias que ha de hacer.

35 *Op. cit.*, 175-176.

36 *Op. cit.*, 220.

37 *Op. cit.*, 268.

38 *Op. cit.*, 286.

de personaje histórico, que dice haber sido invadido por su primo «el Águila del Este» por cuestiones de estética histórica; un narrador-historiador que recibe cartas de un tal «incansable informador del misterio», llenas de premoniciones y visiones maravillosas, y que son utilizadas, junto con cartas de carácter oficial, como fuentes lícitas para la historiografía. Qué podemos creer de un narrador y del autor que escribe la «Justificación», que nos invitan a un juego de ambigüedades en el que no sabemos, porque no podemos, delimitar las fronteras entre realidad y ficción, siendo esta una tarea imposible cuando es precisamente de esto de lo que se trata: de defender la teoría, tan postmodernista, de que la escritura de la historia y la ficcional carecen de límites precisos, pues ambas comparten la dependencia del discurso narrativo:

¡Pensamiento, relato y ritmo; mi aventura personal confundida con la historia del país y quién sabe si con el ritmo del Universo! (...) Para describir un universo mágico hace falta imaginación, y a mí me sobra; para escribir una historia increíble hace falta osadía: soy osado³⁹.

Sin embargo, la ficción nos atrapa, hemos firmado un pacto de credibilidad para tomar como verdadera esta construcción; la verosimilitud, la ilusión se consigue por el cumplimiento de las leyes internas de la fantasía (principio de realidad suficiente) en la que Gonzalo Torrente Ballester cree.

Y es que, para Torrente, hay un triunfo, una superioridad de lo fantástico sobre los métodos historiográficos o lo pretendidamente objetivo; dice Loureiro de él que,

en lugar de dolerse por el escándalo de una figuración irreductible a un nivel literal, por otra parte inexistente, juega con ella, muestra el potencial narrativo de las figuras retóricas, las convierte en relato (...). En vena postmoderna, Torrente parodia en su obra los grandes relatos legitimadores, pero eso no significa que la narración sea algo meramente negativo (...) sino todo lo contrario. En este sentido, Torrente estaría cerca de Paul Ricoeur, para quien la historia y la ficción están relacionadas, debido a que ambas ofrecen respuestas diferentes pero complementarias (...). La ficción y la historia se entrecruzan debido al papel de la imaginación productiva en la reconstrucción del pasado no observable, mientras que la ficción tiene de la historia su sentido de casi-pasado, de «como si». Esta reivindicación de la imaginación y del valor de la narrativa que se da en Ricoeur la sustenta Torrente con su práctica narrativa⁴⁰.

39 *Op. cit.*, 267.

40 A. Loureiro, «Torrente Ballester, novelista postmoderno», *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997, 71.

En definitiva, Torrente Ballester ofrece una lección sobre un aspecto general del método de conocimiento histórico, mostrando la mayor corrección de aquel que cuenta con la capacidad imaginativa para el establecimiento de hipótesis y a cuyos seguidores les anima la consciencia de que los resultados obtenidos son revisables.

Para dar fin al apartado dedicado a *La rosa de los vientos*, querría traer la idea con la que lo abríamos y era la de su inclusión dentro del grupo de las novelas históricas: pues bien, no es propiamente novela histórica en el sentido en el que la norma las entiende, sino novela histórica en tanto que cuestiona los métodos historiográficos y hace de esta duda sobre sus métodos y sus posibilidades de éxito la materia sobre la que gira el relato.

3. *Yo no soy yo, evidentemente*

Volvamos una vez más a la clasificación de Gonzalo Sobejano. Recordemos que entre los alrededores de la novela poemática se encontraba la de carácter lúdico, inspirada por un «ánimo inventivo y fingidor»⁴¹, y en la que se mezclaban variaciones de la novela de espionaje, de tinte policíaco y de intriga. Pues bien, en *Yo no soy yo, evidentemente*, un grupo de investigadores de una universidad norteamericana tratan de esclarecer el oscuro y confuso caso de un autor español, Uxío Preto, al que sólo se conoce por tres novelas de dudable autoría, una carta a una revista y una autobiografía póstuma, cuya existencia real tampoco puede ser confirmada; el supuesto novelista puede no haber existido, puede haberlo hecho como autor único, o como varios. Los universitarios intentarán resolver estas cuestiones siguiendo las pistas que suponen los textos del supuesto Uxío Preto.

Lo realmente sorprendente de la trama no reside sino en la peculiar estructuración del texto, una estructuración fragmentada que en sí misma constituye el acertijo y puede que su clave. De este modo, la novela aparece dividida en ocho capítulos de naturaleza heterogénea que vienen a ser las piezas o pistas con las que contamos para resolver el enigma. Entre ellas hay una carta del propio Uxío Preto dirigida a una revista cultural; tres fragmentos de su *Autobiografía póstuma* en los que asistimos, entre otras cosas, al relato sobre la gestación de las tres novelas que se atribuye; un fragmento del diario de un personaje implicado en la trama; y tres relatos de los investigadores que tratan de desvelar el enigma.

Varias son las cuestiones de interés que podrían tratarse a propósito de la obra, tales como la cuestión de la heteronimia relacionada con las

41 G. Sobejano, «La novela poemática...», 26.

voces narrativas, la particular visión de la realidad de Torrente Ballester, la metaficción, el aspecto lúdico de la literatura, la ficción como camino alternativo para la comprensión de la realidad, la imposibilidad de aprehender lo real... No obstante me dedicaré únicamente al aspecto lúdico de la novela, por parecerme el más relevante y por haber prestado atención a otros en las anteriores novelas, si bien, esto a su vez esté íntimamente relacionado con los otros aspectos. Empezaré refiriéndome a los diferentes grados de ficción que conviven en *Yo no soy yo, evidentemente*.

La propia novela, como toda creación ficcional, supone ya un primer nivel de ficción, pero que, también como en toda creación ficcional, viene acompañada del pacto de lectura, según el cual, el lector va a leer ese relato concediéndole su confianza aun a sabiendas de que se trata de ficción. Torrente Ballester lo denomina «principio de credibilidad» y lo define como la «necesidad que experimenta el lector de "tener por verdadero" lo que se narra o describe en tanto dura la lectura»⁴². Sin embargo, en *Yo no soy yo...*, ese primer voto de confianza se rompe antes de su comienzo con el intertexto a modo de cita que la abre:

No existe constancia documental de que los libros de que se trata aquí se hayan jamás escrito ni publicado. Tampoco existen noticias de sus autores. Todo hace pensar que se trata de un fraude. Pero, ¿quién sabe?

Supone una confusa advertencia desilusionista o ilusionista, según se mire, por parte del narrador, confusa por el *quién sabe* con que termina. A su vez, es un primer indicio de la concepción de la literatura como juego que inunda la obra de Torrente. A continuación, la carta de Uxío Preto, no hace sino intensificar el grado de duda creado desde el principio:

parto de la evidencia de que, lo que escribo, lo mismo puede ser verdad que mentira, lo mismo lo puede haber escrito el verdadero autor que un bromista o un falsario (...). Yo soy el autor de esas novelas y lo más probable será que no lo crea nadie, pero la misma posibilidad existe de que, por lo menos, le quede a alguien la duda de si miento o no miento⁴³.

Como vemos, continúa la confusión, se suman en igual medida los elementos ilusionistas y los antiilusionistas, no queremos creer porque

42 G. Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, Barcelona, Destino, 1984, 46.

43 G. Torrente Ballester, *Yo no soy yo, evidentemente*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987, 14.

lo que se nos cuenta se nos advierte como dudoso, pero a la vez caemos en la ilusión que crea lo ficcional. Contribuye a la creación de tal clima de dudas, el hecho de que, en esta carta, se citen casos reales, verificables en la realidad, tales como la existencia de la revista en que, en la ficción, se publica la carta de Uxío Preto, y la de la profesora Carmen Becerra. Lo mismo ocurre en «El capítulo Gamma», donde se habla de un dramaturgo chiflado y de sus representaciones en un lugar llamado la Curva de Zésar, lugar que realmente existió en el Madrid de los años 30 ó 40. Todos estos materiales tomados de la realidad e incluidos como parte de la ficción contribuyen a aumentar la ilusión de la novela en la que, inevitablemente, nos dejamos atrapar.

La ambigüedad, la invitación al juego que se dan en esta novela, nos conducen inevitablemente a los diferentes planos o grados de ficción que conviven en la obra. Por un lado, teníamos aquel en que los investigadores americanos buscan datos sobre Uxío Preto, pero pronto, con los capítulos de la *Autobiografía póstuma* del mismo, entramos en niveles nuevos: aquellos que Preto introduce al inventar o coinventar los mundos ficcionales de sus novelas, por ejemplo. En la primera de ellas, *Aquilina y la flauta de Pan*, el mundo en que sucede la historia de su protagonista, mundo compuesto de retales de la realidad como ha confesado el propio Torrente Ballester, y a su vez hay otros mundos ficcionales internos que crea Aquilina con sus gatos en las representaciones teatrales que organiza.

Lo mismo ocurre en «El capítulo Zeta» aunque de un modo diferente: nos sumergimos en la ficción inventada por Uxío y Pedro Teotonio Viqueira, la de ese pueblo inexistente que es Alcázar de la Ribera. Sin embargo, esta vez, así como Preto y Néstor Pereyra convivían en un mismo plano espacio-temporal, Preto sigue en la realidad de *Yo no soy yo...*, y Pedro Teotonio permanece en la ficción de la novela que ambos gestan, *La ciudad de los viernes inciertos*, es decir, en una ficción dentro de la ficción, como en un juego de cajas chinas. Recordemos, además, que en este campo, el de Pedro Teotonio y su existencia dentro de la ficción que han creado, este desdoblamiento de Uxío sufre a su vez otro más, el que se materializa en la nueva existencia de Froilán Fiz⁴⁴, a quien tendremos ocasión de conocer en «el capítulo

44 En «El capítulo Zeta», Pedro Teotonio relata a Uxío Preto con estas palabras la siguiente experiencia «Pues subiendo las escaleras, entrando en mi habitación, me sentí otro. ¿Te das cuenta de la oportunidad del fenómeno? (...) Pues, subiendo las escaleras, me dije ¿Esos pies con que subo no son los míos? Y, unos instantes después: ¿Tampoco lo son estas rodillas que se doblan al subir? Cuando entré en mi habitación, antes mismo de tumbarme, exclamé en voz alta: ¡Soy Froilán

Sigma». Aquí vuelven a convivir diferentes planos ficcionales: el de un Uxío Preto que interroga a Leticia en un ambiente que, por sus características, está alejado de lo verdadero e incluso de lo verosímil; el de esta misma Leticia en su historia de amor en Venecia con Froilán Fiz; el de la novela que este está preparando, *La historia que se busca en los reflejos*; y, finalmente, el de los hechos reales que pretende reconstruir para crear dicha novela.

Como vemos, la realidad se superpone sin que podamos diferenciar con precisión lo que en *Yo no soy yo...* es considerado como realidad o ficción. El juego es constante y obviamente es pretendido para corroborar esa imprecisión de límites tan del gusto de Torrente Ballester.

Otro llamativo e interesante de *Yo no soy yo, evidentemente* es la cuestión de los heterónimos, que contribuye también en esa idea de burla y juego que impregna sus páginas. Es inevitable recurrir al caso de Pessoa, el señor de los heterónimos, quien sirve de base a Torrente para la creación de este relato, como él mismo ha declarado⁴⁵. Veamos algunas palabras del propio Pessoa al respecto de los heterónimos, extraídas de su escrito «Aspectos» y que arrojarán luz sobre la materia de *Yo no soy yo...* y sobre lo que ocurre al personaje de Uxío Preto⁴⁶:

A cada personalidad más dilatada que el autor de estos libros ha conseguido vivir dentro de sí, le ha concedido una índole expresiva, y ha hecho de esa personalidad un autor con un libro, o libros, con las ideas, las emociones, y el arte de los cuales él, el autor real (o por ventura aparenta, porque no sabemos lo que es la realidad), nada tiene, salvo el haber sido, al escribirlas, el médium de unas figuras que él mismo ha creado (...). El autor humano de estos libros no conoce en sí mismo personalidad ninguna. Cuando acaso siente una personalidad emerger dentro de sí, pronto ve que es un ente diferente del que él es, aunque parecido; hijo mental, quizás, y con cualidades heredadas, pero (con) las diferencias de ser otro.

El hecho es que Torrente Ballester ve como posible —dentro de su particular visión de *lo real*— tal desdoblamiento y es, de hecho un tema sobre el que incide con frecuencia en sus novelas: ocurría ya en *La saga/fuga de J.B.*, en el que José Bastida convivía con varios desdo-

Fiz!. Y mientras me dejaba caer encima de la cama, añadí: ¿Estoy en Venecia. Leticia va a llegar de un momento a otro! Y, al mirar alrededor, vi las cosas de Leticia, y, a través de mi ventana, en un lugar del cielo azul, una pared rojiza, un poco desconchada. Pude escuchar también, y lo hice, el rumor del agua de un canal», *op. cit.*, 239.

⁴⁵ Véase C. Becerra, *Guardo la voz...*, 85-87.

⁴⁶ Citado en F. Pessoa, *El libro del desasosiego de Bernardo Soares*, Barcelona, Seix Barral, 1997, 10.

blamientos de su personalidad, y en *Fragmentos de Apocalipsis*, en la que el protagonista/escritor de la novela confesaba encontrar a gente dentro de su mente que incluso tomaban el mando en la redacción de ésta.

Pero volviendo a *Yo no soy yo...*, el capítulo más interesante al respecto es «El capítulo Gamma», pues en él, Uxío Preto cuenta con detalle cómo irrumpe en su vida «con algo de gato agazapado que espera para dar el salto»⁴⁷, el primero de sus otros yoes, Néstor Pereyra (o Pereira), para convertirse en un ser *real*:

No le faltaba más que hablar para ser un personaje literario, pero así como estos, si no se ponen en palabras, no son más que meros sueños, este Pereira se ofrecía a mi conciencia con los caracteres de una persona viva (...). Lo que más me aterró fue ver realizados en él, actuales, muchos de mis antiguos anhelos, figura que yo repudiara, no por imposible, sino por incompatible con lo que yo consideraba mi personal figura invariable⁴⁸.

Uxío Preto confiesa que hubo una época en que creyó en la invención de historias como medio para llegar a la verdad, pero que se dio cuenta de que para llegar a lo que aspiraba, tenía que escindirse, «no roto, sino desdoblado o multiplicado, como en un juego de espejos»⁴⁹, hasta tal punto que es Néstor Pereira quien inventa la novela, y él, Preto, quien pone las palabras. De hecho, Néstor había declarado: «Vengo para que me ayudes a escribir una novela»⁵⁰. Pero la invasión del intruso llegó a ser tal que Uxío afirma en un momento «ya no soy yo, soy Néstor, con exclusión de lo más mío, hasta del nombre»⁵¹. Néstor le dicta la novela, pero sin embargo, Uxío reclama como suyas las palabras, a pesar de descubrir que no escribe con su letra:

Me pregunté con insistencia si todo aquello se me había ocurrido a mí, o si Néstor Pereyra, habitante de mi conciencia, poseía entidad propia y personalidad independiente, y si la única realidad era él. Que, en virtud de alguna causa y como efecto de algún mecanismo ignorado, yo no fuese más que un instrumento⁵².

Y más tarde

Cada vez se me imponía con más evidencia que Néstor no era yo. ¿Quién era entonces? No creo que, en mi situación, nadie hubiera po-

47 G. Torrente Ballester, *Yo no soy yo...*, 80.

48 *Op. cit.*, 80.

49 *Op. cit.*, 82.

50 *Op. cit.*, 87.

51 *Op. cit.*, 99.

52 *Op. cit.*, 122.

dido responderme. Los casos de desdoblamiento, tan frecuentes en la literatura, no lo son en la vida real, sino quizá simulaciones o apariencias, y la explicación que dan los expertos no satisface a los espíritus curiosos y analíticos, menos aún a los que lo padecen⁵³.

Néstor surge de él, pero le reconoce una voluntad autónoma. Y una vez finalizada la novela, Néstor Pereyra empieza a perder nitidez, como uno de los personajes de Woody Allen en *Desmontando a Harry*, hasta que enteramente desaparece.

Conectando con la cuestión de la heteronimia, llegamos a un aspecto importante y complejo de la novela, que es el de las diferentes voces e instancias narrativas de que se compone con sus respectivos modos. Recordemos cuáles son. De un lado tenemos la de Uxío Preto en la carta que abre la novela (forma epistolar); a continuación la de Ivonne Clark en el titulado «El primer relato de Ivonne» (narración o, como advierte el título, relato); le sigue de nuevo la de Uxío Preto en «El capítulo Gamma» (fragmento de su autobiografía); en «De los papeles de Ana María Magdalena» el narrador es la joven (fragmento de un diario personal); «El capítulo Zeta» trae dos voces narrativas, la de Uxío Preto y la de su nuevo heterónimo, Pedro Teotonio Viqueira (forma epistolar otra vez pero dispuestas a modo de carta y respuesta, y parte, a su vez de la autobiografía de Preto); el «Segundo relato de Ivonne» vuelve al modo del primero (relato); en «El capítulo Sigma», más complejo que los anteriores, la cuestión se complica, las voces son varias puesto que, a pesar de ser también parte de la autobiografía, utiliza los modos propios de los géneros dramáticos, sin embargo, ¿quién es el emisor de las acotaciones?; se cierra la novela con «Las noticias del chicano Mendoza», donde el narrador es, por primera vez, Álvaro (una vez más, relato epistolar). Es decir, asistimos a un juego complejo de narradores, a los que además hay que sumar otra entidad misteriosa, diferente del autor, responsable de varias tareas: en primer lugar, la presencia de paratextos que con frecuencia vienen comentados; en segundo lugar, la manipulación de los textos o la selección de unos fragmentos y no otros; en tercer lugar, y en relación con lo anterior, la disposición o el orden en que se sitúan los capítulos, sin conexión, en el sentido de sucesión, entre unos y otros, como reflejos de los que hay que extraer la verdad que se busca; en cuarto lugar, las acotaciones de la pieza dramática que es «El capítulo Sigma», ¿son de Uxío Preto o de esta voz misteriosa?, personalmente, me inclino hacia la segunda posibilidad; y por último, el fragmento a modo de cita que abre la novela, ¿es de esta misma entidad o es de otra diferente? De nuevo respondería que corresponde a la misma. Según lo visto, debe-

53 *Op. cit.*, 122.

ríamos afirmar la existencia y la presencia en el texto de un narrador de rango superior a cada uno de los que toman la palabra en la novela, que vendría a ser un narrador omnisciente y extradiegético, en cuyo poder están todos los datos de una historia, que organiza y distribuye los diferentes materiales que componen el relato en función de lo que pretende transmitir, que es, a mi modo de ver, una *historia que se busca en los reflejos*.

Este peculiar modo de construcción de la novela está relacionado con la particular visión que Torrente Ballester posee de la realidad, pero también con su concepción del arte como juego, como dijo alguna vez, una expresión de nuestra real gana⁵⁴. Sólo comprendiendo la peculiar concepción de Torrente podemos entender los modos utilizados por sus novelas lúdicas, así en nuestro caso, el desdoblamiento. Añadamos a esto la idea postmodernista de que es lícito utilizar otros modos de conocimiento o acercamiento a la realidad, una vez visto que la simple objetividad fotográfica resulta insuficiente: «Los hombres hemos descubierto lo inútil de la verdad, sobre todo por su insuficiencia»⁵⁵, afirma Uxío Preto en la novela. La forma se vuelve tan indispensable como el contenido para manifestar esta creencia: se suman narradores, se multiplican las ficciones, se evita la narración lineal. La ficción se declara como superior a los estudios historiográficos, el arte se erige como sustancia independiente que trasciende lo real y lo supera. Pero todo apunta a un acercamiento a la realidad, con fantasía, es cierto, pero utilizándola como elemento alternativo perfectamente lícito. El juego está en la ironía con que realidad y ficción se mezclan y se confunden deliberadamente: los investigadores de *Yo*

54 Reproduzco a continuación las palabras del propio Gonzalo Torrente Ballester al respecto, extraídas de su prólogo a *La Isla de los Jacintos Cortados*: «A cambio de ellos (se refiere a sus achaques), compruebo que conservo intacta la disposición a divertirme, y que de aquella seriedad que en años jóvenes vino a enturbiar mi disparatada concepción del mundo (quizás me haya expresado mal: mi concepción del mundo como puro disparate), poco vaya quedando. Lo cual me empuja hacia una literatura casi volátil, poco más allá del juego, un poco más acá del mero regocijo: para mí, por supuesto, que es de lo que se trata, aunque sea también cosa de pensar que, si a mí me complace la travesura, servirá asimismo de solaz a los que entienden la vida y el arte como yo los entiendo: afirmación *hic et nunc* de nuestra real gana. Es evidente que para los otros no escribo, pero eso les sucede a todos los inventores de ficciones: que su propuesta, que su oferta, va siempre hacia clientes limitados», G. Torrente Ballester, *La isla de los Jacintos Cortados*, Barcelona, Destino, 1981, 11.

55 G. Torrente Ballester, *Yo no soy yo...*, 224.

no soy yo... no saben si buscan una ficción o una realidad. Ahí está el juego, una serie de novelas aparece con diferentes nombres, más tarde una carta de Preto y una autobiografía póstuma en las que reclama la autoría de esas tres novelas; puede que todo fuera ficción, parte de un juego, y sin embargo, ellos han equivocado el pacto de lectura, han concedido «principio de credibilidad», si seguimos las palabras de Torrente, a un texto que no lo pedía; han leído en clave de realidad algo que puede no ser más que ficción. Los jóvenes americanos se preguntan qué se proponía quien inventó ese embrollo, para ellos, quien está detrás de todo esto debe de ser

un jugueteón insaciable, alguien que inventa para divertirse un problema sin solución aparente, pero que induce a cierta gente que lo busque: alguien que, durante años, realiza una operación bastante minuciosa destinada casi en exclusiva a los profesores de Literatura⁵⁶.

Tal vez una burla, una venganza quizás, detrás de la cual está el verdadero Torrente Ballester, porque eso es esta novela suya, un juego. La novela para él es un juego al que nos invita a participar, un juego que tiene una determinada forma porque viene exigida, pedida, por la materia de que es cuerpo. Detrás de este artificio podemos encontrar el escepticismo de quien ha descubierto lo inútil de perseguir el conocimiento objetivo o la aprehensión de lo real, pero no es el escepticismo del decepcionado que reacciona con amargura, sino el de quien prefiere poner al mal tiempo buena cara y contesta con una sonrisa burlona a la limitación.

Otro punto interesante, aunque también menos tratado aquí que en otras de sus novelas es el elemento metaficcional, señalado por Ángel G. Loureiro como una de las características de la novela postmoderna. No olvidemos que en *Yo no soy yo...*, asistimos al proceso de creación de las tres novelas que Uxío Preto, a las conversaciones de la crítica especializada sobre aspectos de estas creaciones y sobre consideraciones generales de la Literatura puestas en boca de diferentes personajes. De hecho, era la novela metafictiva, aquella que «al tiempo de ser la escritura de una aventura, resulta ser la aventura de una escritura»⁵⁷ o, según Patricia Waugh, «aquella novela que de modo autoconsciente y sistemático llama la atención hacia su condición de artefacto a fin de inquirir en la relación existente entre la ficción y la realidad» (cit. en Sobejano, 1), y dentro de este subgrupo de la novela escritiva, así como en el lúdico, se puede incluir *Yo no soy yo, evidentemente*.

⁵⁶ G. Torrente Ballester, *Yo no soy yo...*, 297.

⁵⁷ G. Sobejano, «La novela poemática...», 1.

4. Conclusiones

Tres han sido las novelas de Gonzalo Torrente Ballester a las que hemos pasado revista a lo largo de estas páginas, ciertamente una escasa muestra de su abundante producción, y sin embargo, buen ejemplo de su estética y sus modos. Pues en *Dafne y ensueños*, *La rosa de los vientos* y *Yo no soy yo evidentemente* podemos encontrar muchos de los rasgos que se convierten en las constantes de su autor: la peculiar visión de la fantasía, la mezcla entre lo real y lo mágico, el tema de la Historia, la concepción de la literatura como juego, de la novela como mundo autónomo regido por leyes propias, el tema del personaje múltiple, la metaficción, la adecuación particular de la forma a la materia narrativa, la omnipresencia de la ironía. Lógicamente, la aproximación a estos temas ha sido somera y superficial, pero no tenía otra intención que la de introducirnos en el universo estético de Gonzalo Torrente Ballester, un artista valioso que, injustamente, ha pasado desapercibido a causa de la cerrazón del ambiente en que empezó su trabajo, pero que, por fin, gracias a la transformación de este en otro más favorable, menos encorsetado en corrientes y marbetes estéticos, ha sido reconocido por su práctica de una literatura libre, expresión de su «real gana», la que parece que se hace con el imperio del panorama literario de nuestra actualidad, la que desde 1938, viene defendiendo este «juguetón insaciable».

OBRAS CITADAS

- AA.VV., *Gonzalo Torrente Ballester, Premio «Miguel de Cervantes», 1985*, Barcelona, Anthropos/Ministerio de Cultura, 1987.
- *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorros, Salamanca, 1981.
- Albuin, Ángel, Becerra, Carmen, Candelas, Ángel (coords.), *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997.
- Aparicio López, Teófilo, «Gonzalo Torrente Ballester», *Religión y Cultura*, 32, 1986, 165-251.
- Alonso, Eduardo, «La fabulación como si», *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997.
- Basanta, Ángel, «Gonzalo Torrente Ballester en los 80: últimas novelas del autor», *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997, 111-127.

- Becerra, Carmen, «Juego y parodia de la identidad en *Yo no soy yo*, evidentemente», *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Colorado, Society of Spanish-American Studies, 1989, 99-106.
- *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- Blackwell, Frieda H., «Literature within Literature in Novels of Torrente Ballester», *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Colorado, Society of Spanish-American Studies, 1989, 113-126.
- Criado, Isabel, «De cómo Dafne habita en los ensueños», *Anthropos*, 66-67, 1986, 103-106.
- García Nieto, José, «La rosa de los vientos», *ABC*, 11-V-1985.
- García Rey, José Manuel, «Sobre la narrativa de Torrente Ballester», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 428, 1986, 23-32.
- Herzberguer, David, «La rosa de los vientos», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 11, 1986, 429-431.
- Humbert, Juan, *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- Loureiro, Ángel, «La realidad grotesca y la imaginación en libertad: claves para la teoría de la novela de Torrente Ballester», *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Colorado, Society of Spanish-American Studies, 1989, 141-158.
- «Torrente Ballester, novelista postmoderno», *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997, 61-76.
- Miller, Francisca and Stephen, «Lo político-literario de Gonzalo Torrente Ballester: entrevista con el escritor en Salamanca el 20 de junio de 1987», *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Colorado, Society of Spanish-American Studies, 1989, 179-183.
- Miller, Stephen, «Torrente Ballester y la relación literatura/autor/realidad en 1986», *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Colorado, Society of Spanish-American Studies, 1989, 159-178.
- Overesh-Maister, Lynne E., «History in Fiction and Fiction in History in the Novels of Gonzalo Torrente Ballester», *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Colorado, Society of Spanish-American Studies, 1989, 127-139.
- Pérez, Genaro J., *La novela como burla/juego: siete experimentos novelescos de Gonzalo Torrente Ballester*, Valencia, Albatros Hispanofilia, 1989.
- Pérez, Janet, «Dafne y ensueños», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 10, 1985, 263-266.

- «*La rosa de los vientos: Compendium of Torrente's Novelistic Art and Historiographic Speculation*», *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, 79-97.
- Pérez, Janet y Miller, Stephen (eds.), *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Colorado, Society of Spanish-American Studies, 1989.
- Pérez Gutiérrez, Amparo, «Conversación con Torrente Ballester», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 428, 1986.
- Pessoa, Fernando, *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- Ruiz Baños, Sagrario, *Itinerarios en la ficción de Gonzalo Torrente Ballester*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Univ. de Murcia, 1992.
- «La construcción ficcional en Gonzalo Torrente Ballester», *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997, 35-60.
- Saramago, José, «Perfiles cervantinos en la obra de Torrente Ballester», *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997, 13-21.
- Sobejano, Gonzalo, «La novela poemática y sus alrededores», *Ínsula*, jul.-ag. 1985, nº 464-465, 1 y 26.
- Torrente, Isabel, «La Historia en la narrativa de Torrente Ballester», *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Tambre, 1997.
- Torrente Ballester, Gonzalo, *La saga/fuga de J.B.*, Barcelona, Destino, 1972.
- *El Quijote como juego*, Barcelona, Destino, 1984.
- *Fragmentos de Apocalipsis*, Barcelona, Destino, 1977.
- *Obra completa*, tomo I, Barcelona, Destino, 1977.
- *La Isla de los Jacintos Cortados*, Barcelona, Destino, 1981.
- *Don Juan*, Madrid, Iberia, 1986.
- «Curriculum en cierto modo», *Anthropos*, 66-67, 1986, 22-28.
- *Yo no soy yo, evidentemente*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.
- *Proceso de la creación narrativa*, Universidad de Cantabria, Servicio de Publicaciones, 1992.
- *Quizá nos lleve el viento al infinito*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993.
- *La rosa de los vientos. Materiales para una opereta sin música*, Barcelona, Destino, 1993.
- *Dafne y ensueños*, Madrid, Alianza, 1998.

Villanueva, Darío, «El autobiografismo de Gonzalo Torrente Ballester», *Ínsula*, nov.-dic. 1983, n.º 444-445, 1 y 26.