

**LA MUJER EN LA OBRA DE
GONZALO TORRENTE BALLESTER**

Carmen Becerra
Universidade de Vigo



El tema en el que se centra esta charla de hoy no contiene más que algunas de mis reflexiones personales, fruto de más de dos décadas de lecturas y cavilación en torno a las obras de Torrente Ballester y a lo que de ellas se ha escrito o dicho. Así pues, mi única pretensión es compartir con ustedes mis impresiones con el deseo de que, al menos algunas, sean compartidas, aunque otras, y esto sería muy enriquecedor, puedan dar lugar a controversia y suscitar así nuevas consideraciones y debates.

Para aquellos de ustedes que conozcan la estructura más frecuente y las partes de la *dispositio* del discurso oratorio, me apresuro a advertir que esta declaración mía dista mucho de acomodarse a aquella parte del *exordium* que, denominada *captatio benevolentiae*, estaba destinada a lograr la comprensión y la simpatía del receptor, ganarse sus afectos; antes bien, mi forma de entender la literatura, según la cual cada lector privado es, en último término, el único dueño y responsable de la interpretación de los textos, me invita a que les ofrezca la mía -mi interpretación- como la de un lector más, razón por la cual, naturalmente, ustedes pueden compartirla, o no. Tengan en cuenta que estoy hablando de interpretación, y no de análisis objetivo de las técnicas o recursos que caracterizan a las obras literarias, que de ningún modo pueden ser objeto de apreciaciones subje-

tivas; por el contrario la interpretación, como ustedes bien saben, varía con y en el tiempo, y por circunstancias culturales, sociológicas, generacionales, históricas en general, desde las que se aborda la lectura de los textos. Así pues, éste, y no otro, es mi punto de partida.

La frase con que el programa de mano titula esta charla es “Las mujeres en la obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester”, título que contiene ciertas ambigüedades respecto a los límites o contornos de su contenido, pero que a cambio me permite moverme en su interior con comodidad, sin sujeciones previas a modelos, escuelas u orientaciones. En consecuencia, voy a centrar mi atención en los personajes femeninos que, nacidos de la pluma de este escritor ferrolano y universal, pueblan los mundos de ficción que ha creado. Ahora bien, como la mujer es un personaje más -sin que tal afirmación pretenda restarle importancia- del discurso literario, su estudio o interpretación requiere, como para otros tipos de personajes, cierta contextualización en lo que atañe a la situación actual de la teoría del personaje.

Desde un punto de vista teórico, las propuestas más tradicionales respecto del personaje literario se encuentran condicionadas por la noción de verosimilitud, y tienden a verlo como la expresión de personas, cuyo comportamiento se rige por móviles internos, o bien por la conducta de otros personajes; esto es, desde esa perspectiva el personaje no es otra cosa que la manifestación de la condición del ser humano.

Enfoques más recientes entienden al personaje como un actor de la acción narrativa en conexión con otros elementos del sistema. Así, por ejemplo, el estructuralismo somete a fuertes críticas el papel del personaje intentando tirar por tierra la ilusión mimética de los que lo conciben como un individuo real. Los estructuralistas, siguiendo modelos como el de los formalistas rusos, y en particular el bien conocido de Vladimir Propp, conciben al personaje no en relación con esencias psicológicas, sino con respecto a las funciones que desempeña en la historia. No ha de olvidarse, sin embargo, que tal primacía de la función sobre el personaje remite, en último término a la poética aristotélica. En Aristóteles el personaje se encuentra vinculado a la definición de la literatura como mimesis, y más concretamente al referirse al objeto de imitación; pero la míme-

sis en este nivel es primordialmente imitación de acciones, y sólo de manera secundaria de hombres actuantes: así pues, en la teoría aristotélica el personaje está subordinado a la acción, es un agente de la acción, y es en ese ámbito donde se manifiestan sus cualidades constitutivas, esto es, su carácter. Esta prevalencia de la acción sobre el personaje es seguida por los estructuralistas; ejemplos bien ilustrativos representarían las teorías de Bremond o el modelo actancial de Greimas.

Ahora bien, como señala Villanueva, “estas teorías no lo son en “sensu estricto” del personaje literario, sino de la estructura de la acción, del argumento, de la historia, independientemente de como haya sido contada, nada, o casi nada, nos dicen del discurso literario”¹.

Sin embargo algunos de estos teóricos han ido cambiando de opinión; así, por ejemplo, Roland Barthes en su obra *S/Z. Essais* no sólo afirma la prevalencia del personaje sobre la acción, sino que lo caracteriza como el resultado de una combinación de rasgos, más o menos compleja, más o menos estable que, en última instancia, es la que decide su personalidad. Tal conjunto de rasgos se unifican en un personaje a partir de la aplicación al mismo de un nombre propio o equivalente; es decir el Yo de los personajes innominados se convierte inmediatamente en un nombre, en su nombre: “El nombre propio sería como un campo de imantación de los semas”².

Pero, como siempre sucede, otros enfoques son posibles, y quizás tras el rechazo de la concepción tradicional del personaje, por parte del estructuralismo, se oculte la crisis y la destrucción del individuo, presente en todas las ciencias humanas, tras la irrupción del psicoanálisis. El hombre ha dejado de ser un individuo de una pieza y sin fisuras, para convertirse en un ser inasible y fracturado, por ello la incertidumbre de un personaje tal sería reemplazada por la solidez de la estructura y la tangibilidad del texto.

¹- Darío Villanueva, “La recuperación del personaje”, en Marina Mayoral (coord.) *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 22.

²- Roland Barthes, *S/Z. Essais*, París, Du Seuil, 1970, pp. 55-56.

Hay además otras posiciones teóricas que intentan conciliar ambas vías: tal es el caso de la teoría de Shlomith Rimmon-Kenan³, autora para quien ambas posiciones no están tan alejadas entre sí: la aproximación se produce si consideramos que en el discurso el personaje es una función en un diseño verbal, mientras que en la historia, que tal discurso contiene, es una abstracción no verbal; esto es, no siendo seres humanos, están parcialmente modelados en nuestra concepción real del individuo, de las gentes que nos rodean. Así pues, el personaje y la acción no se presentan subordinados el uno al otro, sino que serían interdependientes, si bien es cierto, admite Rimmon, que en determinadas obras, o en determinados géneros o subgéneros, uno u otra puedan dominar; pensemos, por ejemplo, en las obras de Dostoyevsky o en las novelas de aventuras, respectivamente.

Un punto de vista similar mantiene Torrente Ballester cuando afirma lo que sigue:

“la estructura, significación y valor de una ‘figura’ novelesca no depende en ningún caso de su cotejo con la realidad (...) [aunque ésta] sigue imponiendo ciertas condiciones, las intuiciones más profundas del escritor y del lector, las que hacen posible la lectura, proceden de la experiencia de lo real...; la inteligibilidad de los objetos tiene a lo real como punto de referencia”⁴.

Respecto a este último concepto, es preciso recordar que en Torrente ha de entenderse lo real “*en toda su extensión incalculable, a condición de que no se le reduzca a la empírica accesible a los sentidos*”. En su “Esbozo de una teoría del personaje literario”⁵ Torrente postula lo siguiente:

³.- Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, Londres, 1983.

⁴.- *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, pp. 40-41.

⁵.- *Ensayos críticos*, Barcelona, Destino, 1982, pp. 9-34.

“Una literatura humana (...) es necesariamente antropocéntrica, y los hombres tenemos la propiedad de hacer real todo lo que tocamos. La realidad de que la literatura puede hacerse cargo es mucho más ancha que la de los sociólogos, aunque incluya a ésta. El personaje participa de esa condición del hombre, de crear una realidad. Si se la arrebatamos (esta condición) a Don Quijote, ¿qué nos queda de su novela?” (p. 26-27).

Para Torrente Ballester la creación del personaje literario está regido por tres principios: 1) el principio de realidad suficiente, 2) el de cohesión y 3) el de congruencia. El primero, dice Torrente: *“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 copia, sino mediante una selección de palabras y, sobre todo, por su organización subsiguiente... La figura va cobrando poco a poco la fuerza, la concreción de lo real, y esto se advierte en que se toman posiciones ante el personaje como si fuera humano”*⁶.

Esta figura creada por el autor, no está fuera de sí mismo, sino que se encuentra en su interior. Torrente compara el modo de creación literaria con el modo en que Cristo resucita a los muertos:

*“la operación es semejante a la del poeta que se sumerge en su propio infierno y ve a los fantasmas esperando el santo advenimiento... contra la teoría que dice que el escritor no es más que un mero vehículo, yo creo que el escritor desciende a sí mismo, este “sí mismo”, puede estar vacío o poblado, si está vacío no tiene nada que contar. Es decir, donde hay un infierno lleno de posibles figuras, el autor las va llamando por su nombre, las va creando, las va pasando a papel”*⁷.

⁶.- *El Quijote como juego*, pp. 41, 43 y 79.

⁷.- Carmen Becerra, *Guardo la voz, cedo la palabra*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 152. (El lector avisado sabe que esta operación de la que aquí nos habla Torrente, es descrita por su personaje Allones en su novela *Off-side*).

El segundo principio, el de cohesión, viene justificado porque todo personaje, como toda estructura, es una reunión de elementos coherentes, y para serlo “*necesita de una fuerza, interna o externa a la cosa misma, que coloque en su sitio a cada uno de los elementos y los mantenga trabados componiendo una figura*”⁸.

El tercer y último principio que rige la creación del personaje es el de *la congruencia*, y consiste en la necesaria adecuación que ha de existir entre personaje y mundo en que se le hace vivir.

Teniendo en cuenta todo esto Torrente, en su *Teoría del personaje*, se pregunta: “*lo que realmente no nos satisface de la persona como personaje, ¿es la persona en sí, o los procedimientos usados para incorporarla al arte?*” (p. 33). En realidad, la crítica moderna se enfrenta no con el rechazo del personaje, sino con la insatisfacción ante el modo en que ha sido presentado (unívoco, estable, sin fisuras) o entendido (ser vivo con una biografía e incluso con un futuro más allá del libro). Así pues el reto consiste en hallar la representación literaria del personaje que responda a la situación actual del hombre, porque el personaje ni ha desaparecido, ni puede desaparecer, aunque en ocasiones pueda mostrarse a través de objetos. El personaje puede ser un objeto o un ente múltiple, proteico, irreductible a una personalidad fija y estable -como postula Helène Cixous- pero aún así sigue presente, aunque no sea ya un punto fijo sino una idea en fuga, un conjunto en dispersión.

En la novela del XIX el personaje cumple la función de conservar, de ofrecer un mundo estable. En la novela moderna el personaje es sustituido por la conciencia, y su función ya no es preservar, sino explorar, examinar; de esta forma la obra literaria es fundamentalmente de carácter autorreflexivo y autocrítico. La exposición de la conciencia del personaje revela los paradigmas mentales con los que el hombre de hoy trata de explicarse a sí mismo. En busca de sí mismo el hombre se pierde en la generalidad, en lo común, el “yo” ya no es garantía de estabilidad. El resultado de la exploración de la conciencia lleva al hombre a elementos

⁸.- “Esbozo de una teoría del personaje literario”, *Ensayos críticos*, p. 12.

que lo trascienden y que escapan a su control, se trate del modelo de personalidad múltiple, dominada por impulsos oscuros que propone el psicoanálisis, o el del hombre como simple producto de las estructuras que le preceden y lo constituyen, y en las que se inserta en un papel prefijado (la estructura del mito de Levi-Strauss, por ejemplo, o la estructura del inconsciente como lenguaje en Lacan, o también las estructuras de la narración en Greimas y Bremond...). Todo este proceso es perceptible y constatable en la literatura de Torrente.

Ahora bien la literatura tiene una naturaleza diferente al mundo real, pero, como afirma en muchos lugares nuestro autor, el escritor toma todos sus materiales de ese mundo y aunque los ordena atendiendo a convenciones literarias no puede sustraerse a los paradigmas culturales de una época que, en mayor o menor medida, lo determinan. Dejando a un lado los paradigmas culturales en los que se mueve el autor, creo que de sobra conocidos y, por otra parte, comunes a los pertenecientes a su generación, hay, por encima de todo, una biografía personal que, aunque pueda sonar a folklórico, creo, sin ninguna sombra de dudas, influyó poderosamente en la elaboración de sus personajes femeninos: su infancia, en un valle ferrolano, el mundo mágico de Serantes y las mujeres de la casa de su abuela influyen de manera decisiva en la configuración de la urdimbre afectiva del autor, en su concepción del mundo y, naturalmente, también de la mujer:

“si el destino de los hombres se fragua durante su infancia, y resulta de su choque con los azares, no hay duda de que mi carrera de escritor se preparó antes mismo de iniciarse, en esos años primeros en que viví metido en un mundo de fantasías y realidades difícilmente discernibles”⁹.

Pero además, el espacio en que se mueve Torrente, el mundo gallego, presenta determinados rasgos específicos que alcanzan importancia

⁹.- Gonzalo Torrente, “Nota autobiográfica”, *Anthropos*, Extraordinario-9, Barcelona 1986, p. 19.

esencial: estoy pensando, como ustedes seguramente han intuido ya, en la peculiar estructuración de la sociedad gallega que determinados antropólogos han calificado de matriarcado, y que Rof Carballo en su ensayo *Entre el silencio y la palabra* justifica con criterios más sociológicos que antropológicos, aunque igualmente convincentes. Afirma Rof que “*En Galicia la polaridad masculino-femenino está tan acentuada y sufre las mismas variaciones que en cualquier otra región. Pero la represión de la feminidad subconsciente en el hombre y la de la masculinidad de la mujer son quizá menos violentas que en otros pueblos*”¹⁰. Esto es, para Rof, el gallego sitúa la feminidad a una distancia menor de la conciencia, porque su ideal del yo no es exclusivamente paternal, sino que tiene intensos componentes maternos: “*Un proceso paralelo ocurre en la mujer, continúa diciendo Rof Carballo. La mujer gallega, muy femenina, llena de ternura, no se siente obligada a reprimir su inconsciente masculinidad (...). Es posible que en este proceso haya intervenido la circunstancia social de haberse visto obligada la mujer gallega, por la emigración, a acometer con viril vigor las labores del campo y la dura empresa de gobernar y dirigir la familia*” (p. 210). ¿No podrían ser estas las causas por las que las mujeres de las obras torrentinas son, en general, mujeres activas, independientes, fuertes y decididas, con una personalidad muy marcada?. El propio Torrente corrobora mi hipótesis cuando afirma:

*“También creo que hay que tener en cuenta que mi experiencia personal es de mujeres activas, y esto, sin duda, ha influido de un modo más o menos directo en mi concepción de la mujer”.*¹¹

A ellas vamos a dirigir ahora nuestra mirada, a esas mujeres, pero el elenco que ha creado la imaginación de Torrente es tan numeroso, rico e interesante que obliga a cualquiera que se enfrente al tema, en este caso a mí, a seleccionar de tan larga y variada lista aquellas que, a mi modo de

¹⁰.- Juan Rof Carballo, *Entre el silencio y la palabra*, Madrid, Aguilar, 1960, p.209.

¹¹.- Carmen Becerra, *Guardo la voz, cedo la palabra*, p.181.

ver, presentan un mayor interés, interés asentado en diversas causas, como iremos viendo.

Cualquier lector que se acerque a los mundos de Torrente mantendrá en su recuerdo a veces argumentos, o divertidas anécdotas, páginas de sublime lirismo en otras ocasiones y siempre determinados nombres con los que se identifica a algunos de sus personajes, que en muchos casos son nombres de mujer: Clara Aldán, doña Mariana, Lénushka, Ariadna, Irina, Dafne... La razón no estriba en el papel protagonista que cada una de estas mujeres pudiera ostentar en la historia a la que pertenece, porque en las novelas de Torrente el término protagonista queda desdibujado por las características de la estructura de la historia, en la cual la jerarquía del núcleo de protagonistas se va diluyendo poco a poco hasta alcanzar una dispersión total de las funciones asignadas a aquellos, llegando a los personajes más insignificantes del texto. Compárese por ejemplo cualquier novela realista decimonónica en donde las atribuciones de los protagonistas están bien claras, es decir, tienen mayor matización psicológica que los demás personajes, desempeñan más acciones que el resto de los participantes en el argumento, y además estas acciones señalan los caminos por donde discurre la novela; compárese, decía, este tipo de novela realista con lo que sucede, por ejemplo, en la trilogía *Los Gozos y las sombras*. En ella ¿quién tiene más protagonismo Cayetano Salgado o Paquito el relojero, Doña Mariana o Fray Eugenio, Clara Aldán o Rosario la Galana?. Aquí el protagonismo no recae necesariamente sobre el/los personaje/s en los que descansa el argumento, sino que va siendo atributo de los participantes en función de la aportación que hacen al texto. Otra prueba en favor de la idea que vengo sustentando -la poca entidad que presenta la jerarquización por aparición e importancia en la historia- es el gran relieve que se otorga a los personajes que, por su relación con el argumento, podríamos llamar secundarios: naturalmente estoy hablando de importancia cualitativa, que no cuantitativa. Estos hombres y mujeres, situados argumentalmente en segundo plano son, sin embargo, seres atractivos y bien dibujados literariamente, significativos por sus ideas o por el medic social al que pretenden y logran reflejar; pienso, por ejemplo, en Juan Aldán o en el Boticario, por citar personajes de la misma novela. Por otra

parte, si utilizamos el criterio de la caracterización la mayor parte de los personajes, incluso los que hemos llamado secundarios, reúnen todas las condiciones para la creación completa de una personalidad; en muchas ocasiones observamos que esos personajes podrían constituirse en el centro de una historia, la suya propia, separada del texto que los limita, señal inequívoca de que no han sido concebidos funcionalmente, sino que son tipos humanos acabados individualmente que concurren en una misma historia. La estructura de las obras de Torrente no potencia la creación de figuras protagonistas. “La materia narrativa siempre se halla repartida, y los momentos significativos se apoyan, bajo muy diferentes enfoques, en seres diversificados”¹². Por ello afirmaba hace un momento que el recuerdo de esos nombres de mujer en la memoria del lector no está relacionado con su papel protagonista, sino que obedece a otras causas menos evidentes, más profundas.

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.

Veamos si el tratamiento del personaje femenino plantea el mismo proceso:

¹².- Alicia Giménez, *Torrente Ballester en su mundo literario*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1984, p. 152.

Analizadas con cautela y en profundidad las novelas de este autor, el lector atento puede observar, también en lo que a personaje femenino se refiere, la existencia de un prototipo: se trata de una mujer fuerte, decidida e inteligente, magistralmente dibujada y con una característica muy visible: su instalación en la realidad, la utilización de la lógica y las leyes del razonamiento. Las mujeres de Torrente se alejan de las heroínas literarias a que estamos acostumbrados: si bien es cierto que en la literatura contemporánea ya no se plantea el culto a esa mujer, suma de todas las virtudes posibles, generadora de pensamientos y acciones sublimes, es también verdad que perdura en la novelística actual una cierta mitificación, bien en correspondencia, bien en oposición con los viejos conceptos literarios: pienso, por ejemplo en la mujer sólo objeto de placer, o la autosuficiente surgida de nuevos conceptos sociales, o las protagonistas de la narrativa de problemática femenina, feminista o no¹³.

Las heroínas de Torrente se escapan de estos nuevos modelos femeninos. Parecen interesar al autor otras temáticas, parece asignarles otro papel: el papel de que prevalezca la firmeza frente a la indecisión, el de que perdure la realidad al lado de lo fantástico, el de la defensa de determinados principios al estar dotada de una gran comprensión para lo humano. Quizás por ello, frente a lo que sucede con los personajes masculinos, Torrente se permite con sus heroínas muy pocas concesiones a la ridiculización y al humor; en ocasiones, cuando pudiéramos tener esta impresión, en realidad estamos asistiendo a una parodia no del personaje, sino de algún tópico o convención literaria. Recordemos, por ejemplo, la parodia de un *topo* clásico: el retrato de la Dulcinea de Cervantes, cuando José Bastida decide describir a su querida Julia en *La saga/fuga de J.B.*:¹⁴

¹³.- Véase para este aspecto, Alicia Giménez, pp. 168-9.

¹⁴.- Quizás sea necesario, para poder reconocer con más claridad la utilización del tópico, que refresquemos la memoria recuperando el texto de Cervantes: “*Sólo sé decir que... su hermosura [es] sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos so*

“Y quizás sea éste el momento y lugar adecuados para insertar un retrato de Julia, de cuyo rostro, hasta ahora, sólo se han hecho escasas y fugaces precisiones, cuando otra cosa merecen su frente, un poquito respingona, que daba gracia al conjunto, ahora algo triste; los ojos de rosa sobre fondo mate, ojos alabastrinos surcados de azules venas; las orejas oscuras y brillantes, convidando a libar en ellas las mieles primeras del amor; la nariz espaciosa, con una breve arruga vertical, dramática, como si dijéramos; la boca endrina y fosca, con la suave y brillante pelusilla del melocotón maduro; las mejillas, inteligentes, espabiladas, decididas; los pómulos, rojos y gordezuelos; el pelo, con rosados matices de nácar; la barbilla, larga y oscura, que cuando se levantaba, salía en sol, aunque en plural; el cuello partido por un hoyuelo que se ofrecía fragante como depósito de besos, y las pestañas redondas, con mucho de garza en la esbeltez. Esto era cuanto mostraba Julia de su belleza, porque, al cerrar los ojos, las perlas de sus dientes no podían desgranarse” (p. 262).

La enumeración típica del retrato se mantiene, perduran también los adjetivos tópicos que califican a cada una de las partes del rostro, pero aquí ilógicamente distribuidos, se altera además el orden descriptivo canónico, de manera que la transgresión alcanza no sólo a aspectos de forma, sino también y sobre todo de contenido, dando como resultado una visión humorística del tópico de la hermosura femenina, basada en el uso de lo que Linda Hutcheon¹⁵ denomina parodia irónica (concepto moderno de parodia que no tiene como objetivo la destrucción, sino que, y como

oro, su frente campos eliseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas”.

¹⁵.- Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*, New York/London, Methuen, 1984.

fruto de la distancia entre ambos textos, distancia marcada por la ironía, es más lúdica que ridiculizante). Este es el sentido en el que Julia parodia a Dulcinea.

Este tener los pies en la realidad, que creo caracteriza a las heroínas de Torrente, es muy visible en sus novelas de corte claramente realista (recordemos, sin ir más lejos, a doña Mariana en *Los Gozos*, o a María Dolores en *Off-side*), permanece igualmente en los personajes femeninos de sus novelas denominadas fantásticas, donde aquellos niveles en los que reina la lógica, suelen estar protagonizados por mujeres, las cuales tienen encomendada la función de hacer “volver a la realidad” a la narración que momentáneamente se había alejado de ella. Un ejemplo bellísimo que ilustra cumplidamente esta afirmación lo encontramos en *Fragmentos de Apocalipsis*: Lénutchka y el narrador han ido a visitar al Dragón feo; a su regreso, para el que utilizan la curva del arco iris, deciden hacer el amor:

“Jamás tuve esta belleza y este vigor -dice el narrador- me gustaría conservarlos”. Ella me echó las manos a los hombros y me miró severamente: “Soy una muchacha soviética educada en el materialismo histórico y dialéctico, y, por lo tanto, enemiga de toda idealización. Te quiero como eres, no así. Como juego divertido, pudo pasar, pero el amor es cosa muy seria, y me parecería tener en brazos a otro hombre.” Palabra tras palabra fui recobrando todas mis imperfecciones. Entonces me cogió de la cintura. “Ya podemos entrar en la cabaña”.

La vuelta al mundo “real” está a cargo de Lénutchka, ella es quien se encarga de restablecer la frontera entre esa realidad ficcional y la fantasía que en su interior pueda crearse. Otro magnífico ejemplo lo hallamos en *La Isla de los Jacintos cortados*, la última noche que Ariadna y el narrador pasan juntos en la cabaña del bosque: el proceso de seducción ha fracasado y el narrador explica la diferencia de planteamientos y de respuestas entre él y la mujer objeto de seducción:

“Pasé la noche ante tu puerta, de pie o sentado...”

Los relatos de amor, Ariadna, deberían contarlos sólo las mujeres, porque en su corazón está siempre la clave, y en el nuestro la pasión que no entiende o imagina... ¿No bastaría una frase breve para que lo nuestro quedase perfectamente explicado por lo que a ti respecta?: “¿Por qué lo iba a querer, si no me gusta?”

Otro de los aspectos que se repiten en estas mujeres realistas, creadas en la imaginación de Torrente, es el de desempeñar un papel salvador que redime al hombre de todas sus quimeras, de sus vanas fantasías e ilusiones, situándolo en un plano en el que tal vez las cosas no sean tan hermosas, ni tan utópicas, pero a cambio se puede aspirar a la tranquilidad que viene dada por el conocimiento del mundo y el control de sus resortes, conocimiento que permite enfrentarse a los problemas, e incluso superarlos. Este es el papel de Magdalena respecto de Javier en *Javier Mariño*, el de Clara Aldán con Carlos Deza en *Los Gozos*; también el de María Dolores respecto de Landrove en *Off-side*; así puede interpretarse el papel de Julia respecto de Bastida en *La saga*, al ser la responsable de devolverle la confianza y la ilusión a Bastida siempre que éste la ha perdido, e incluso el de Lénutchka en *Fragmentos*, única receptora de los monólogos del narrador-autor y quien le devuelve al hilo de la idea acertada, cuando él duda. Este papel redentor de la mujer se asienta en lo que Torrente llama “esquema Tobías”, aludiendo a lo que plantea en su obra dramática titulada *El viaje del joven Tobías*, en donde encontramos la primera formulación de su concepción del amor como salvación mutua, aunque no siempre el eje o móvil de la salvación sea la mujer, pero sí con mucha frecuencia.

Pero detengámonos en esta función que Torrente atribuye a estas mujeres para analizar, con un poco más de detenimiento el caso de la trilogía *Los gozos y las sombras*. Si tenemos en cuenta el desarrollo de la historia, recordaremos que en *El Señor llega*, primera parte de la trilogía, se le otorga a Carlos Deza el papel de redentor, ya enunciado en el propio título de la novela; pero Carlos Deza, que encarna a la perfección el pro-

totipo de personaje masculino que antes hemos definido, no tiene capacidad para redimir a nadie, ni siquiera a sí mismo. Avanzada la historia surge la figura de Clara Aldán, única persona de Pueblanueva del Conde-espacio en que la historia se desarrolla- cuya voluntad libre no esperaba a Carlos con fines de redención propios y cuya sinceridad personal la hace fuerte ante su propia lucha interna. Su grandeza dramática estriba en que no se engaña nunca acerca de su destino y su historia; el personaje, a quien vamos conociendo a medida que avanza el relato, en virtud de lo que los demás dicen de ella y de sus respuestas a las diversas situaciones en que se le sitúa, crece así con la narración hasta adquirir dimensiones de auténtica heroína trágica. De ella dice Carlos: “*De todas las personas que conocí hasta ahora, Clara es la única que no me esperaba (...). Me impresiona además la frialdad con que acepta su destino*” (*El Señor llega*, pp. 267 y 279). Clara se enamora de Carlos, pero Carlos atrapado en su abúlica voluntad es arrastrado a una situación personal de pecado que conlleva la oposición a Cayetano Salgado. Será Clara, a quien Carlos se refiere cuando afirma: “*Hay mujeres cuyo amor hace libres*”, quien, tras el fracaso de la personal liberación del “redentor”, salve a Carlos sustrayéndolo al estado de pecado a que su voluntad enferma le ha conducido. *La Pascua triste*, tercero de los tomos de la trilogía, refiere la redención de Carlos por Clara, quien paga con su integridad la abulia del psiquiatra, precisamente el Sábado de Gloria, invirtiendo así los papeles fijados al principio de la historia, que hemos visto trastocarse a lo largo del segundo tomo, *Donde da la vuelta el aire*; o, lo que es lo mismo, los acontecimientos cambian para desembocar en la inversión de la misión social redentora de Carlos por la misión individual redentora de Clara. Sería preciso, para analizar en sus justos términos este asunto, explicar que no se plantean aquí problemas relacionados con las nociones morales del bien y del mal, sino que la relación Carlos-Clara-Cayetano posee en estas novelas un hondo sentido teológico al sustentarse en estados de alma: la gracia y el pecado; éstas y otras nociones teológicas -recordemos el conflicto entre Fray Osorio Fray Eugenio- sustentan la novela formando parte de un corpus intelectual: que, integrado en el argumento, le proporciona una enorme riqueza humana. Pero el tema nos apartaría del sendero que hoy debemos recorrer que, por otra parte, va camino ya de su final.

Aceptamos pues que, con pocas excepciones, los personajes femeninos que habitan las ficciones de Torrente Ballester responden a un prototipo, cuyos rasgos esenciales se mantienen en una y otra novela. Por lo tanto, si el proceso de maduración lógica que en su dilatada trayectoria vital ha sufrido el escritor, no ha transformado su concepción de la mujer; si tampoco la modalidad realista o fantástica de sus discursos literarios operan sobre ella modificaciones, si el uso de determinadas técnicas no provoca alteraciones; si no importa quién sea la voz o voces sustentadoras del relato; si da igual, además, el movimiento estético en el que tal discurso pueda inscribirse, quizás debiéramos concluir que su concepción de la mujer no depende de su formación literaria, sino que nace de raíces más profundas: aquellas que originaron los espacios que conformaron su personalidad, aquellas que tejieron las gentes y la cultura de un pueblo que ustedes, como ferrolanos, conocen mejor que yo: el mundo mágico de Serantes, la cultura oral, la peculiar naturaleza de la mujer gallega: “Allí se configuró mi imago mundi”.