

**TORRENTE BALLESTER  
Y LAS FICCIONES DE LA HISTORIA**

Ángel G. Loureiro  
*University of Massachusetts, Amherst*



Para alcanzar una comprensión adecuada de la obra de Torrente Ballester resulta útil el tomar como punto de partida tres de sus raíces formativas fundamentales: Cervantes, el romanticismo y la vanguardia. Aunque he citado primero a Cervantes, en realidad debería aparecer como último en la nómina, pues la lección de Cervantes le sirve a Torrente para contestar, superar o mejorar las lecciones que aprendió del romanticismo y de la vanguardia. Si el romanticismo señala el comienzo de la modernidad y la vanguardia señala su punto culminante, Cervantes será paradójicamente el gran modelo que permite a Torrente superar la modernidad y que hace que al escritor ferrolano haya que inscribirlo entre uno de los grandes representantes, en cualquier literatura y en cualquier lengua, de lo que se conoce como postmodernidad.

Del romanticismo aprende Torrente la importancia de la narración histórica y de lo grotesco, considerado éste último no simplemente como estilo sino como forma de ver el mundo, y por lo tanto como guía ontológica para la construcción de mundos de ficción. Aunque Torrente no haya escrito ninguna novela histórica en sentido estricto, la huella de ese género romántico está en toda su obra, pues, por citar sólo un ejemplo, las tres novelas de la trilogía fantástica no son más que variaciones de la novel.

histórica: versiones postmodernas de ese tipo de novela, pues Torrente ya no quiere reproducir o meramente contar unos hechos del pasado, sino que esa narración del pasado está imbricada con una reflexión acerca de cómo se construye esa narración: es decir, la novela histórica postmoderna, tal como la cultivó Torrente, una narración histórica y metaficción, es decir, una serie de reflexiones por las que la novela se mira a sí misma en el espejo, se autoanaliza e incluso puede llegar a deconstruirse como ocurre en *Fragmentos de Apocalipsis*.

Este tipo de novela que aúna narrativa histórica y cuestionamiento de cómo esa narrativa se construye caracteriza al tipo de novela que Linda Hutcheon denomina metaficción historiográfica y que ella ve como representativa de la postmodernidad. La metaficción historiográfica es un tipo de narrativa que cuestiona aspectos fundamentales del acto narrativo y, fundamentalmente, referente, lenguaje y sujeto. En cuanto al cuestionamiento del referente, la metaficción historiográfica pone al descubierto el proceso y las convenciones de construcción de una historia. En el caso de Torrente, el ejemplo más obvio lo supone *Fragmentos de Apocalipsis*, novela cuyo tema es precisamente el proceso de creación de una historia narrativa, pero ya *La saga/fuga* presenta la misma problemática, pues de lo que se trata en esa novela es de como se crea el mito de J.B., y más en concreto, cómo se crea la historia de Castroforte del Baralla. De este modo *La saga/fuga* muestra claramente una de las más formidables repercusiones de la era postmoderna en lo que esta época supone de una nueva y radical forma de entender la historia.

Lo que unifica todas las teorías postmodernas acerca de la historia es una crítica del texto histórico como una “re-presentación” del pasado que se mediría simplemente por su adecuación y veracidad. Frente a este concepto de representación, diversos teóricos postmodernos (y muchos autores de novelas históricas recientes) presentan la historia no como representación sino como imposición de orden al pasado, el cual no estaría ya “dado” sino que sería “construido” por medio de procedimientos narrativos que están guiados por razones morales o ideológicas. De ahí que Linda Hutcheon postule que una manifestación de la postmodernidad sea precisamente un tipo de novela histórica que florece de manera asombro-

sa en todas las literaturas a partir de los años setenta y que se caracteriza por cuestionar las representaciones aceptadas de la historia. En el contexto español, esa función sería precisamente la cumplida por obras claves, y tan dispares, como *Reivindicación del conde don Julián* (1970) de Juan Goytisolo, *Antagonía* de Luis Goytisolo, o *La sagafuga de J. B.* (1972) de Torrente Ballester, por citar sólo tres ejemplos entre los muchos posibles. De hecho, esa novela histórica postmoderna no tiene por qué desarrollar una trama histórica, en un sentido documental estricto, sino que debe entenderse como tal toda novela que desvela formas de construcción del pasado. Y esas novelas nos muestran que la historia no está ahí, ya dada en unos hechos que no habría más que sacar a la luz, sino que toda historia es siempre una construcción ligada al poder.

Uno de los grandes revolucionarios de la teoría histórica, Hayden White, señala que los anales y crónicas medievales, con su mero listado de acontecimientos no hilvanados entre sí, no se convirtieron en “historia”, en una narrativa, hasta que el Estado moderno, como parte de la construcción de la nación, dio un “tema” a la historia y le confirió así una racionalidad, un rumbo definido. Se sigue de esto que la historia no es un contexto factual neutro, objetivo, sino ya una interpretación, un relato cuya escritura se asienta en unos modelos estructurales y retóricos, en unas estrategias narrativas que son muy similares a las de la ficción. Por eso, dice White, nuestra preferencia por una versión de la historia no se asienta en la evidencia, en fundamentos históricos solamente, sino en valores políticos, estéticos y morales (tanto los del historiador como los del lector). Como señala Linda Hutcheon, no se pueden negar los “datos” de la historia, pero se pueden hacer con ellos relatos muy diferentes. En otras palabras, los “datos” en sí no cuentan ninguna historia, no se engarzan “naturalmente” en una narrativa como las propuestas por los historiadores. Esto supone que el pasado no es algo cerrado (es decir, no es tal “pasado”) sino algo permanentemente abierto, heterogéneo, indecidible en el sentido de que acepta continuamente nuevas interpretaciones: no un Historia totalizadora, sino múltiples, renovadas historias.

Si convenimos en que como parte de su fundación el estado moderno convierte la mera crónica de hechos en una narrativa histórica que dot

a la nación de un pasado en consonancia con los intereses del estado, podemos comprender que eso es exactamente lo que hace Bastida en *La saga/fuga de J.B.*, al dotar con el respaldo de una historia a un rincón de España que aspira a una identidad singular. Pero si la historia como ciencia aparece con la idea de nación moderna, Bastida efectúa una peculiar subversión, pues en el caso de Castroforte el grupo de notables que aspira a una cierta autonomía es impotente para elaborar una historia que apoye sus reivindicaciones. De ahí que necesiten a Bastida, personaje cuya excentricidad y marginalidad encaja perfectamente con la afirmación de Linda Hutcheon de que la novela histórica postmoderna tiene como centro generalmente a un personaje marginal. La historia postmoderna y su narrador excéntrico constituyen una deformación de la historia en un sentido moderno y de su narrador presuntamente objetivo. El poder de la historia ya no es en este caso el ejercido por una clase dominante que construye el pasado de la nación según sus propios intereses, sino que en *La saga/fuga* el poder fundamental ligado a la historia es el poder de la palabra como creación. La historia ya no la escribe un profesional ideológicamente afín a las clases dominantes, sino un gramático conocedor del lenguaje: tanto de sus trampas como de sus tremendas virtudes.

De esta manera conectamos con las otras dos raíces fundamentales de Torrente: la vanguardia y el cervantismo. Dos aspectos de la vanguardia que son relevantes para una comprensión de la obra torrentina serían la idea de la autonomía del arte y la idea de experimentación. La autonomía del arte de vanguardia (cuyo mayor sacerdote en España fue Ortega y Gasset, autor al que Torrente admiró grandemente en su juventud) culmina en un movimiento teórico, el estructuralismo, el cual alcanza su difusión varias décadas después del dominio de la vanguardia. Esto no debería sorprender o resultar paradójico, pues no debemos olvidar que, tanto las ideas de Saussure como la primera utilización de las mismas para formular una teoría de la literatura, es decir, el formalismo ruso, tuvieron su momento álgido en las dos primeras décadas de este siglo. El hecho de que el estructuralismo no irrumpiera hasta los años sesenta no debe oscurecer la estrecha relación entre vanguardia y estructuralismo: podría afirmarse que el estructuralismo es la última manifestación de la vanguardia

y señala asimismo su final definitivo. No sorprende, entonces, que Torrente se sintiera tan atraído por el estructuralismo—debía recordarle, aunque fuera inconscientemente, las ideas de sus juventud vanguardista—, y que le concediera un lugar fundamental en la elaboración de *La sagafuga*, obra en la que la parodia del estructuralismo es la fundamentación estructural básica de la novela, pues la historia de J. B., es decir, la historia de Castroforte y, de manera concomitante, la posibilidad de justificar una diferencia autonómica, reside en los paralelismos estructurales que Bastida discierne con las versiones anteriores de los J.B.

Fijémonos en otro aspecto fundamental del estructuralismo, la idea de la arbitrariedad del lenguaje, es decir, de la autonomía del referente con respecto al lenguaje, y viceversa. La idea de que el lenguaje no puede apresar o expresar la realidad es una idea que alcanza su primera manifestación en el romanticismo y en particular en la teoría de lo sublime. Baste recordar la distinción que la teoría estética romántica establece entre lo bello y lo sublime, siendo lo último aquello que infunde una mezcla de admiración y horror, pero también aquellas dimensiones de la realidad ante las que el lenguaje se muestra impotente: lo sublime es un exceso, exceso tanto de los sentidos como del lenguaje; como tal, es una fuente de humildad para un ser humano que tiene que reconocer la existencia de realidades inaccesibles, inexplicables. Precisamente Lyotard insiste en la importancia de lo sublime para un entendimiento de lo postmoderno, lo cual, para Lyotard, alega lo impresentable.

Lo sublime puede entenderse como impotencia y, así, como nostalgia de una realidad inalcanzable por definición, pero puede interpretarse también, y así entiende Lyotard lo sublime propiamente postmoderno, como la posibilidad de la creación sin el freno insoportable del deseo de realidad, de la referencialidad como baremo último. Frente al realismo, en el cual la realidad impone al lenguaje lo que éste puede decir, marcándole así límites al lenguaje, lo sublime crea un espacio en el que puede florecer, por ejemplo, lo fantástico torrentino, lo cual no es un fantástico gratuito, desconectado de toda realidad, sino que en Torrente lo fantástico significa ni más ni menos que la capacidad creativa del lenguaje asumida por una concepción del lenguaje en la que éste excede a la realidad. Lo

fantástico en Torrente no es gratuito, sino que es la consecuencia más profunda de la libertad del lenguaje. Por eso en Torrente lo fantástico no está nunca totalmente desmarcado de la realidad, aunque así pueda verse en apariencia, sino que lo fantástico le sirve a Torrente para mostrar cómo el lenguaje crea la realidad (pensemos simplemente en las primeras páginas de *Fragmentos de Apocalipsis*). Aquí Torrente no hace más que seguir la lección del *Quijote* obra en la que, como explica Torrente en su magistral libro sobre la novela cervantina, Alonso Quijano se crea como Quijote delante mismo de los ojos del lector y, muy sencillamente, por el procedimiento de nombrar, de rebautizar más bien una serie de objetos como las pertenencias que definen a un caballero andante. Dando nuevos nombres a las cosas, Alonso Quijano crea una realidad nueva. O, por dar otro ejemplo a un nivel ya no tan puntual, en *La sagalfuga* se nos muestra cómo Bastida crea una historia de Castroforte, en apariencia, de manera arbitraria; sin embargo, y en contra aparentemente de la estrategia misma de la novela por la que se nos van revelando con claridad los modos en que Bastida “inventa” esa historia, al final esa supuesta invención de la llegada inminente del último J. B. se convierte en la realidad última de la novela. En definitiva, con esto Torrente nos está diciendo que la realidad no es más que lo que el lenguaje hace: la realidad no es una entidad que preexiste al lenguaje, sino una creación, una construcción, por decirlo con un lenguaje más actual. De ahí que Torrente esté tan lejos del realismo como del vanguardismo, pues para él ni la realidad puede o deber imponer sus reglas al lenguaje o a la creación literaria, ni estos últimos pueden ser completamente autónomos con respecto a la realidad.

Ese espacio literario torrentino es también el lugar de la ironía, de la parodia, del juego cervantino: es el espacio de la libertad creadora, de la capacidad creativa, pero no de la libertad indiscriminada, pues el novelista, al igual que el historiador o cualquier otro elaborador de versiones de la realidad, sea ésta pasada o presente, siempre tiene que partir de versiones previas que de alguna manera limitan la nueva construcción de la realidad. Aquí resulta relevante de nuevo prestar atención a la metaficción historiográfica, en cuanto ésta se ocupa de mostrar la relación entre la escritura de la historia y los procesos de narrativización. En otras palabras,



la metaficción historiográfica muestra que la historia se escribe de manera similar a cualquier otra narrativa: la historia no existe como tal historia y ni siquiera como dato pues si, obviamente, no se puede negar que los referentes a los que el lenguaje de la historia apunta hayan existido, sólo son accesibles en forma textual, de manera previamente codificada por una variedad de prácticas discursivas: como tal, los datos de la historia siempre aparecen ya como una interpretación y no como dato objetivo. Lo que hacen las narraciones de metaficción historiográfica es precisamente mostrar este hecho. Pensemos de nuevo en *La sagafuga*: en ella Bastida elabora la historia de Castroforte no a partir de datos objetivos sino a partir de versiones previas de esa historia, tanto las que circulan oralmente como las que él rescata en los números viejos del periódico local: como buena narración de metaficción historiográfica *La sagafuga* nos muestra, por una parte, que la historia se construye siempre a partir de discursos previos; y, por la otra, y en consecuencia, que hay muchas historias posibles, que ninguna historia agota la realidad, que siempre hay un exceso de realidad que subvierte o cuestiona toda historia.

Este exceso de realidad es el territorio de lo sublime, pero es también el territorio de la ironía y de la parodia. Pero conviene volver de nuevo a una de las raíces esenciales del arte de Torrente: su concepción de lo grotesco. Enlaza aquí de nuevo Torrente con el romanticismo, pues Victor Hugo es el gran teórico moderno de lo grotesco; para Victor Hugo en la naturaleza se dan juntos lo hermoso y lo feo, lo grotesco y lo sublime, y el artista romántico debe presentar esa misma yuxtaposición en su arte. Torrente da un paso más allá de Hugo y postula que lo bello y lo grotesco no se dan meramente yuxtapuestos sino imbricados de tal manera que no puede separarse el uno del otro. Torrente es modesto cuando reduce esta afirmación al terreno de la estética, pues en realidad debería decir que lo grotesco es el valor *ontológico* primordial de la realidad humana.

Torrente liga lo grotesco a lo que él denomina humor, lo cual para él, como sabemos, va mucho más allá de lo meramente cómico. El humor de Torrente, humor realmente serio, a pesar de todas las apariencias, se manifiesta sobre todo como parodia e ironía. Linda Hutcheon ve precisamente a la parodia como un elemento esencial del arte postmoderno cuar

do señala que el mayor interés del postmodernismo reside en que esa forma de arte muestra el proceso de su producción y de su posible recepción y lo hace a través de una relación paródica con el arte del pasado. De ese modo la parodia se instala dentro de un discurso previo pero sin ser asimilado por él, y de ahí que la parodia sea un modo artístico de lo excéntrico con respecto a la ideología dominante: pensemos de nuevo en Bastida. Umberto Eco señala algo similar cuando escribe que la réplica de lo postmoderno a lo moderno consiste en visitar la historia, pero con ironía.

La ironía de Torrente hay que remontarla, como tantos otros aspectos de su obra, al romanticismo. La ironía en el sentido romántico significa distanciamiento: en su evolución moderna, o mejor dicho, postmoderna, la ironía se convierte en metaficción: en distancia de una narración frente a sí misma: la metaficción es en cierto modo una crisis de la ficción, pues la autorreflexión que el autor metafictivo incluye en su propia narración apunta a una lúcida conciencia de los mecanismos, y, por lo tanto, también de las tretas de las que se vale la ficción. Si la metaficción fuera un puro formalismo podría desembocar en mero juego lingüístico; pero en manos de los mejores autores, como es el caso de Torrente, la metaficción hay que conectarla con la crisis postmoderna acerca del carácter discursivo y narrativo de los relatos de la historia.

La crisis de la historia como relato va aparejada de la crisis, más amplia, de la capacidad referencial de la ciencia y de toda construcción lingüística. Con esto no quiero afirmar que la ciencia o el lenguaje no sean referenciales, pues si no lo fueran viviríamos en un mundo ciertamente curioso. La ciencia, el lenguaje y la historia son referenciales, aunque en realidad no porque haya un referente que los anteceda, sino porque son creadores del referente mismo: creadores de la realidad. La verdad se desvelaría cada vez que se relata, pero en Torrente esa verdad va de la mano de la conciencia de los mecanismos de los cuales se vale el narrador. Y si esa conciencia arroja sospechas sobre un conocimiento como el de la ciencia o el de la historia en lo que tienen de pretensiones de verdad, en las manos de un novelista, la falta de verdad de la historia se convierte en la sustancia de la narración: de ese modo en *La Isla de los Jacintos Cortados*

la creación verbal se antepone a la ciencia mientras que la historia, sea de la de Napoleón o la del tirano que rige la isla, se muestra como una creación: no como una ficción, sino como una construcción de la realidad, pues a fin de cuentas, tanto Napoleón como el tirano de la isla, aun siendo construcciones tienen un influjo poderoso sobre el devenir histórico. Lo que prevalece, en última instancia, no es la idea de que la historia sea una ficción, una mera invención, sino la capacidad de invención que el lenguaje posibilita, es decir, la narratividad como valor supremo.