

TORRENTE BALLESTER,
***O AVISPER*, CRÍTICO LITERARIO**

Luis Caparrós Esperante
Universidade da Coruña

“Nuestro momento fue muy difícil. La advertencia y el consejo nos eran necesarios. Faltos de ellos, hemos tenido que averiguar cuál era nuestro camino, y puede que muchos lo hayamos errado.”

G.T.B., Madrid, mayo de 1956.

1. Hace unos cinco años, en el marco de unos Encuentros con Torrente Ballester celebrados en esta ciudad, tuve una primera oportunidad de analizar sus facetas de crítico y de historiador literario. No sólo eso. Al finalizar la sesión, cuando me encontré con él, me deslizó amablemente al oído: “Me han dicho que estuviste muy bien”. Charlamos entonces sobre los asuntos de mi conferencia, su actividad periodística, los años como crítico teatral, algunas opiniones sobre escritores, etc. Por lo que me contaba, y también por el modo como me lo contaba, estaba claro que su actividad como crítico teatral había sido fundamental. Fundamental vitalmente, quiero decir. Delante de mí tenía a un novelista reconocido, y sin embargo, en lo más profundo de él me parecía percibir las heridas, algunas todavía sangrantes, de aquellos años en que apenas era más que un crítico, un crítico chinchoso. Y lo que era peor, porque

afectaba al centro mismo de su autoestima: para muchos Torrente Ballester debía de parecer perfecto ejemplo del escritor fracasado metido a crítico. Mucho antes, en 1983 y en Valladolid, había sacado una impresión semejante.

Miremos entonces hacia atrás, a ese momento en que don Gonzalo buscaba apasionadamente el escritor que llevaba dentro. Aquel Torrente tiene un interés secundario, como no hace falta subrayar. En cualquier caso, el interés es retrospectivo. Si no hubiese llegado a escribir *Don Juan* y toda su obra posterior, no hubiésemos perdido tiempo en revisar esa obra crítica. Pero como sucede siempre en la historia literaria, lo que viene después influye de modos muy variados y sutiles sobre lo que viene antes. En nuestro caso, podemos imaginar que la lucha de Torrente por salvarse vitalmente mediante la literatura tenga un largo proceso de fermentación en ese período como crítico y como historiador literario. Es más, parece evidente que su tendencia a desarrollos narrativos de carácter metaliterario tiene mucho que ver con esa lucha, con esa pasión por desentrañar los engranajes de la escritura creativa. En su caso -y sólo ahora podemos decirlo-, la faceta de crítico no fue salida o expresión para una frustración creativa, sino auténtico alimento del concreto escritor que llegaría a ser más tarde.

También es cierto que él defendió desde muy pronto la necesidad de esa doble faceta, la del escritor doblado en crítico, que tan rica ha sido en la tradición literaria contemporánea. No es raro, por tanto, que muchas de las salidas a los problemas del texto narrativo nazcan, consciente o inconscientemente, del trabajo reflexivo anterior. Pero ésta es una explicación que me tiene excesivo sabor académico, que justifica pero no explica el caso singular y vivido, su realidad existencial, lo que fue su lucha -porque de una lucha se trata-.

Atemos las circunstancias, antes de entrar en materia. Volvemos a los años cuarenta, cincuenta, a un escenario que los más jóvenes imaginamos en blanco y negro. Mucho tabaco, licores fuertes, teclear de máquina de escribir, madrugada. Torrente acaba de llegar del teatro y escribe su crónica en caliente. La atracción que siente por el teatro es la primera clave. El teatro ha sido para generaciones de españoles, desde Larra a

Galdós o Lorca, la literatura con mayúsculas, aunque luego las circunstancias los convirtiesen en novelistas o poetas o lo que fuese. El teatro era el éxito, la consagración en su forma más palpable. Torrente sentía igualmente la comezón del teatro, y esto es bien visible en todos sus comentarios críticos de aquellos años. Incluso su novela *Don Juan* estaba pensada como obra dramática. El teatro merece también mayor y mejor atención en sus ensayos sobre literatura contemporánea. Sin duda, sus grandes aciertos como crítico se darán en este terreno. La lírica, por el contrario, tiene una presencia muy limitada, y casi me atrevería a decir que sus mayores resbalones se van a dar con ella. La pintoresca antología de recortes líricos de su *Panorama de la literatura española contemporánea* es muy expresiva¹.

Por eso, de ser escritor frustrado, aquel crítico sería antes un dramaturgo frustrado que un novelista. Acaso en el fondo continuase siéndolo todavía aquel don Gonzalo, novelista consagrado, que hablaba conmigo hace cinco años.

Existen aún otros matices. No estamos ante un crítico o un profesor prudentemente distanciado de su materia de análisis, sino ante alguien absolutamente inmerso en el espacio cultural que analiza y que además hace gala de ello. Y estamos también ante alguien que ha pisado muchos Institutos de Bachillerato y sabe lo que es hablar de literatura en territorio hostil. Todos estos perfiles, el historiador literario, el profesor, el crítico -en cualquiera de sus vertientes- e incluso el cronista, ocuparán durante mucho tiempo un primer plano en la proyección pública de Torrente. Sin duda, hasta el año 1962 ó 1963. Hasta entonces, ese dominio del primer plano por parte del crítico viene subrayado por sus largos silencios edito-

¹ Vid. *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1956, pp. 475-476. El crítico Dámaso Santos, que ha compartido labores periodísticas con él, escribe sobre esto: "Realiza trabajos de encargo como es su *Panorama de la literatura española*, que tiene que ampliar hasta los días que corren de aquel libro primero que empezaba en el siglo XIX y terminaba en 1936. Le veo algo enredado con los poetas que ha seguido menos que yo y a poco si llegamos a puntualizar en esto una colaboración de la misma manera que ha contado para la bibliografía con la pericia de Jorge Campos" (*De la turba gentil... y de los nombres*, Planeta, Barcelona, 1987, p. 117).

riales. Por ejemplo, desde el año 1949 o 1950 hasta 1957 -cuando publica *El señor llega*, primer volumen de *Los gozos y las sombras*- no aparecerá nada nuevo. Son siete u ocho años de silencio creativo. En estos años, Torrente, para casi todo el mundo, no es un novelista, ni siquiera es un creador.

Él mismo comentará mucho más tarde -en el prólogo de 1977 a sus *Obras completas*- las circunstancias en que aparecería el primero de sus libros de historia literaria:

Escribí por fin, y se publicó, la primera edición de Literatura española contemporánea, que tuvo tres efectos principales: irritar a mucha gente, no satisfacer a nadie y encasillarme inmediatamente entre los críticos. Mi situación en el mundo literario español nunca había sido cómoda. Sin ganar en brillantez, aumentó su incomodidad. Muchos escritores que no se sentían acertadamente juzgados me pusieron cual chupa de dómine (y algunos me siguen poniendo).²

No exagera nada, aunque como veremos en seguida, se lo gana a pulso. Qué duda cabe: todo cuanto se agitaba, bueno y malo, en la personalidad de Torrente sale a relucir, se quiera o no, en las espesas cuatrocientas cincuenta y una páginas de aquella primera edición de su ensayo sobre literatura española contemporánea.

Veamos algún ejemplo de aquella recepción. En 1950 el exiliado Pedro Salinas le escribe indignado a su amigo Jorge Guillén:

¿Has visto ya la Literatura contemporánea del señor Torrente Ballester? Yo la tenía aquí a mi regreso de New York. ¡Qué mezcla de insolencia e ignorancia! Nos pone a todos, principalmente a mí, por los suelos, después de decir que sólo va a ocuparse de los eminentes, entre los poetas de este tiempo. Mi poesía le

²“Prólogo”, en *Obras completas*, I, Destino, Barcelona, 1977.

*irrita, la tuya le defrauda, y a Federico, a Alberti, a todo viviente, lo trata con necias impertinencias. Le cuadra el adjetivo que aquí se usa tanto de sophomoric, pero con un cierto tinte de majeza grosera falangista. Hasta se le sube a las barbas al Idem, pero no por lo que podía sino por razones tan peregrinas como que faltan en su obra esos seis o siete poemas que determinan la grandeza de un poeta. El que sale mejor librado, no porque hable bien de él, sino porque no habla tan mal, es Gerardo. Lástima no poder hacer una reseña del libro, como le dan a uno ganas; es decir a puntapiés, bien dirigidos. No sé quién es ese bergante, ni de dónde ha salido.*³

Jorge Guillén le informa poco después:

*En cuanto al señor Torrente Ballester de que me hablas -más bien Arroyo Avisper- me parece más fatuo que insolente. Por cierto: amigo y protegido de Dámaso, y gallardo falangista. Lo peor de todo: majadero a medias, majadero-profesor.*⁴

Pero es que hasta el mismísimo Ídem Magnífico, Juan Ramón Jiménez, le escribe a Ricardo Gullón, en noviembre de 1952:

*Y yo le decía a Cano que cómo podría nadie confundir la crítica de Dámaso, la de usted y alguna otra menos lograda todavía, con la de los burdos logreros, como Torrente Ballester, Díaz-Plaja, etc.*⁵

³ Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, ed. A. Soria Olmedo, Tusquets, Barcelona, 1992, p. 529. La carta va fechada en Baltimore, el 27 de mayo de 1950. El *Idem* citado es Juan Ramón Jiménez, blanco favorito de ambos amigos. Un año antes, ya Guillén le había comentado la aparición del ensayo, aunque Salinas no lo recuerde ahora: “¿Conoces esa nueva historia de la literatura del XX, del Torrente Ballester? Fíjate, que he leído, es gracioso: entre nombres de todos conocidos, salen los de Mourlan Michelena y Eugenio Montes, autores sin libros, a sus años” (ibíd., p. 526).

⁴ Ibíd., p. 532. Fechada en Wellesley, 25 de mayo de 1950.

⁵ Juan Ramón Jiménez, *Cartas literarias*, Bruguera, Barcelona, 1977, p. 235.

2. Apuntemos todavía algunas precisiones cronológicas. Voy a referirme aquí de un modo especial al trayecto que acaba con la publicación de *Don Juan*. Con esta novela de 1963 puede decirse que Torrente alcanza un mundo y una voz propios. Este descubrimiento de su propia senda anuncia también su proceso de salvación -íntima- como escritor, que culminará con el éxito de *La Saga/Fuga de J. B.*, diez años más tarde. ¿En qué afecta esto a su labor como crítico y como historiador literario? Pues bien, desde ese momento, el crítico e historiador literario -tantas veces de encargo- va cediendo terreno al teórico de la literatura, o al menos, al artista que reflexiona libremente sobre sus problemas creativos y sobre sus herramientas expresivas. Con lo cual, llegados ahí, se nos abriría un capítulo diferente.

Los títulos y las fechas, aunque fríos, van a sernos útiles para enmarcar lo que sigue. *Literatura española contemporánea* es de 1949⁶. La que de hecho es segunda edición, de 1956, trae considerables cambios, entre ellos el del título, que pasa a ser *Panorama de la literatura española contemporánea*⁷. En esta nueva salida, Torrente remodela y reduce la introducción, organiza mejor los apartados y hasta esboza una antología. La primera edición cerraba el estudio en torno a 1936, mientras que en esta segunda edición y en las siguientes el análisis se prolonga hasta el mismo año de aparición. El *Panorama*, para ser obra de encargo, se comportó generosamente en el mercado y tuvo hasta cinco reediciones, la última de 1968, con sucesivas reescrituras y adaptaciones⁸. También en el año 1963, la editorial Guadarrama le editó un libro de texto para

⁶ *Literatura española contemporánea (1898-1936)*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1949.

⁷ *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1956.

⁸ Aunque Torrente afirmaba en varios lugares del *Panorama*, y con cierto orgullo, que había respetado casi totalmente la letra de la primera edición, es evidente que no fue así. A ello me referiré más adelante. El libro reaparecerá en la misma editorial, en 1961 -oficialmente como segunda edición-, en dos volúmenes: 1. Estudio histórico y crítico, y 2. Antologías, con un apéndice bibliográfico de Jorge Campos. La tercera edición, en un volumen, es de 1965, de nuevo con un apéndice bibliográfico por Jorge Campos.

Preuniversitario titulado *Literatura española contemporánea*. El segundo tomo de esa edición, subtítulo *Lecturas y comentarios*, aportaba unos curiosos comentarios de texto⁹.

En paralelo a esta faceta, muy ligada a su perfil docente, Torrente ejercía la crítica periodística de teatro, con críticas y reseñas de estrenos de actualidad.¹⁰ Parte de esa labor se recoge y remodela en su *Teatro español contemporáneo* (1957) y alcanza, muy cribada ya, al tomo de *Ensayos críticos*, recopilado en 1982¹¹.

Hacia mediados de los años sesenta, publicado ya *Don Juan*, tropezamos con una frontera bastante precisa. Como he señalado antes, la vertiente historiográfica o puramente crítica parece difuminarse y a cambio va siendo más evidente su interés por las cuestiones teóricas. Entre ellas, va sobresaliendo la teorización acerca del personaje literario, que llegará a ser su objeto favorito de análisis. Podemos verlo muy claramente en 1965, cuando publica su artículo “Esbozo de una teoría del personaje literario”. A él puede sumarse su ensayo sobre *Don Juan*, la curiosa conferencia sobre su novela que él data en 1966, y que apostilla los problemas surgidos desde el interior del propio texto, y más concretamente, desde la configuración de los personajes¹². Su obra más ambiciosa en este campo

⁹ *Literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1963. El segundo tomo, *Lecturas y comentarios*, incluye una nota editorial donde se aclara que “la selección de estas lecturas se atiene con absoluta fidelidad al Cuestionario oficial del Ministerio de Educación Nacional”.

¹⁰ Es justo volver a recordar que buena parte de ellas eran hechas en caliente, como correspondía a los años del periodismo heroico, sin tiempo para la reflexión distanciada ni para comparaciones con las de otros colegas.

¹¹ *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1957. La segunda edición es de 1968. *Ensayos críticos* aparecerá en Destino, Barcelona, 1982. Hay recopilaciones posteriores que ya no señalo.

¹² “Esbozo de una teoría del personaje literario”, *Cuadernos del Idioma* (Buenos Aires), 2 (1965), y “Don Juan (Conferencia)”, están recogidos en los citados *Ensayos críticos*, pp. 9-34 y 81-115.

será *El Quijote como juego*, del año 1975¹³. Por fin, después de la publicación del ensayo anterior, en 1977 pronunciará su discurso de ingreso en la Real Academia Española, “Acerca del novelista y de su arte”, que vuelve sobre lo mismo¹⁴. Para entonces, la reflexión teórica se entremezcla libremente con la narrativa, e incluso es parte sustancial de ese híbrido que son sus diarios, bien sean las grabaciones de *Los cuadernos de un vate vago*, o los apuntes vivaces y libres que recoge en los *Cuadernos de La Romana*¹⁵.

3. Adentrémonos en materia. Lo primero que debemos considerar es cómo concebía la crítica ese Torrente de 1949, protegido de Dámaso Alonso, según Guillén. Ante todo, guarda distancias insalvables con la crítica erudita o científica. Las citas podrían ser muy numerosas. Por ejemplo, en su *Literatura...* de 1949 escribe estas maliciosísimas palabras a propósito de Pedro Salinas:

Juzgando sólo por los libros publicados antes de 1936, y por los posteriores que han llegado a nuestras manos, el crítico Salinas todavía no ha sido superado por el poeta.

Pero cuidado con creer que esto sea un elogio del crítico Salinas y de su altura como tal, superior incluso a la del poeta. No, al destrozarse a continuación al crítico, aquel terrible Torrente de los cuarenta se cargaba por añadidura al poeta. Continúa la cita:

¹³ *El Quijote como juego*, Guadarrama, Madrid, 1975; reed. en Destino, Barcelona, 1984.

¹⁴ También está recogido en *Ensayos críticos*, pp. 116-142.

¹⁵ *Los cuadernos de un vate vago*, Plaza & Janés, Barcelona, 1982. Transcribe grabaciones en magnetófono que van de 1961 a 1976. *Cuadernos de La Romana*, Destino, Barcelona, 1975. *Nuevos cuadernos de La Romana*, Destino, Barcelona, 1976.

*...el crítico Salinas todavía no ha sido superado por el poeta. Quizá podamos reprochar a su Rubén y a su Manrique el que, a fuerza de análisis preciso y precioso, quedan en nuestras manos unos poetas cuyas esencias líricas se han volatilizado; pero es reproche común a todos los que se acercan con el instrumental moderno a la obra de un creador. De nada vale que el analista posea un temperamento poético de primera clase, como Salinas; el instrumento y el método imponen su dura servidumbre.*¹⁶

Esa crítica se extiende a la mayoría de los que él denomina “profesores-poetas”: “El caso de Salinas -añade-, como el de casi todos los profesores-poetas, incluye ese drama”.¹⁷ Con Dámaso Alonso utiliza ideas semejantes, aunque con palabras más respetuosas -o afectuosas-. Por ejemplo, al revisar *Hijos de la ira*, ese poemario esencial para la literatura de aquellos años, exclama:

*Aquí todos los cauces formales se rebasan, todas las convenciones, incluso todas las conveniencias. ¡Con qué disgusto debe considerar el profesor Dámaso Alonso esta expansión del poeta su homónimo!*¹⁸

En este caso, a diferencia del anterior, la escisión no solamente privilegia al poeta sobre el profesor, sino que los enfrenta. Y como nota al margen, añade cierta curiosidad biográfica sobre el propio Torrente, que a fin de cuentas es también novelista-profesor.

Ese desapego le acompaña siempre, allá en el fondo. Si damos un salto hacia el futuro, hasta los años setenta, veremos cómo en el primero de los *Cuadernos de la Romana* (1973-1974), ante los ciento ochenta folios del *Quijote como juego*, le acosan los viejos fantasmas:

¹⁶ *Literatura...*, p. 401.

¹⁷ *Ibíd.*, pp. 401-402.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 410.

Releído lo escrito últimamente sobre el “Quijote”: de acuerdo con los conceptos, pero tendré que cambiar la redacción, e incluso el orden del trabajo. Sin quererlo, me sale un tono profesoral muy antipático, que no me va. Evidentemente, la prosa científica no es mi fuerte. O, dicho de otro modo, en esto de los “metalinguajes”, no paso de principiante.¹⁹

En los mismos cuadernos, cuando se plantea el tono con el que discurrir acerca de Valle en una próxima conferencia, nuestro profesor-novelisto sigue removiendo las ascuas de ese conflicto:

¿Cómo haría yo para hablar a mi auditorio de este libro sin destruirlo, sin esa muerte que se infiere al texto cada vez que se descompone, que se analiza? ¿No estamos destruyendo también con nuestra manía científicista las verdaderas posibilidades de la crítica, que son las de hacer una obra de arte con el comentario de otra? ¿Y seré yo capaz de inventar una pieza oratoria que sea al mismo tiempo que bella, verdadera, cuando hable de este libro ante mi auditorio de Salamanca?²⁰

Aquí, para escapar de la frialdad profesoral, se nos ha colado un ideal que no parece refrendado por su ejecutoria de los años cuarenta y cincuenta: “hacer una obra de arte con el comentario de otra”. Demasiado bonito...

Regresemos por tanto a los años cuarenta. Aquel otro Torrente descrea de la crítica erudita y cree con firmeza en la necesidad ejemplarizante, higiénica incluso, de la crítica vitalista, la que pasa por el estómago. Esas ideas hay que situarlas, necesariamente, en el contexto de los años de posguerra, en los que él contempla un absoluto páramo crítico. En su

¹⁹ Cito a partir de ahora por la primera ed. en la colección Destinolibro, Barcelona, 1987, p. 19.

²⁰ *Ibíd.*, p. 184.

Literatura..., a propósito de Ortega, modelo suyo en tantas cosas, traza este panorama:

*Hoy asistimos, en el periódico, al renacimiento de la bagatela crítica, dejando a toda una generación huérfana de la dirección apetecida y necesaria; paralelamente, determinados sectores de la investigación, recaen en lo más flojo de la metodología positivista, y, lo que es peor, interpretan con mentalidad positivista ideas y doctrinas estéticas que nada tienen que ver con ella.*²¹

Como se ve, para él la crítica erudita coincidía con la periodística en que ambas daban la espalda a los problemas reales e inmediatos. En el epílogo de ese libro, fechado en 1949, se lamenta de dos grandes inconvenientes para los jóvenes escritores. El primero es la confusión entre verdaderos artistas y simples simuladores: “urge señalar campos y definir jerarquías” -escribía con término muy de época-; “urge, si queremos salvarnos, despachar patentes de autenticidad”.²² El segundo inconveniente que ve, muy ligado al primero, es “la carencia de crítica”, pues los mejores críticos “se recluyen en la revista especializada” mientras que la crítica periodística “peca de benevolencia universal” o “maneja el elogio para el amigo y el silencio para los demás”.²³ Ante ese panorama, el último párrafo del libro esboza un proyecto crítico que, al ir situado en ese lugar privilegiado del volumen, tanto pudiera entenderse como una justificación o como un desafío:

Si este libro desordenado y a veces apasionado hasta la injusticia sirve para agitar un poco la placidez del pantano, dese por en buena hora escrito. Su autor promete no incurrir jamás en

²¹ *Literatura...*, p. 334.

²² *Ibíd.*, p. 448.

²³ *Ibíd.*, p. 448.

*el mismo pecado. Comenzó asegurando que no era hombre de ciencia, y bien comprobado queda. Ahora, al despedirse, sospecha que tampoco es el diletanti [sic] que se creyó. Quizá resulte, a fin de cuentas, que no es más que una voluntad vehemente al servicio de una noble causa. Y es el único reconocimiento que pide.*²⁴

La promesa de no incurrir jamás en el mismo pecado no se cumplió, como queda claro. Torrente continuará con su particular batalla crítica contra “la placidez del pantano” hasta bien entrados los años sesenta. Y como acabamos de ver, no se corta lo más mínimo al afirmarse “apasionado hasta la injusticia” o al reivindicar la necesidad del rigor y la ira.²⁵

Quizás le venga de ahí su tirria contra don Juan Valera, que él me justificaba hace cinco años por el peso excesivo que había seguido teniendo sobre los jóvenes de su quinta. Valera -diplomático, crítico y escritor- es algo así como el contramodelo del crítico, tal como él lo concibe: el crítico diplomático. Valera, tan inteligente, es de los que no se mojan. Su principio básico era no escribir acerca de los libros que consideraba malos, salvo que algún compromiso personal le obligase a ello. Entonces, su habilidad diplomática destella. “Elogiar... o no escribir”, afirma en alguna ocasión.²⁶ Abundan los ejemplos. Con Campoamor, pongamos por

²⁴ *Ibíd.*, pp. 450-451.

²⁵ “¡Lástima que Fernández Almagro, casi solitario en la crítica después de la Guerra civil, no la haya ejercido con rigor, incluso con ira, dejando huérfana de juicios duros y consejo a una generación que más que otra alguna los hubo de menester!” (*ibíd.*, p. 382). Más vívido aun es este fragmento de la “Carta-Prólogo” al *Panorama...*, que fecha en Madrid, en mayo de 1956: “Una literatura saludable, no sólo soporta la crítica rectamente ejercida, sino que la exige, porque la necesita. Los escritores de mi generación nunca lamentaremos lo suficiente la indiferencia, el silencio, con que nuestras primeras obras fueron acogidas; indiferencia y silencio críticos, quiero decir, y como tales reputo los elogios recibidos. Nuestro momento fue muy difícil. La advertencia y el consejo nos eran necesarios. Faltos de ellos, hemos tenido que averiguar cuál era nuestro camino, y puede que muchos lo hayamos errado” (p. 13).

²⁶ *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo (1877-1905)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, p. 178.

caso. Valera no lo puede ver, pero no tiene escrúpulos a la hora de elogiario públicamente con esta ristra de adjetivos: “*quintaesenciado*, paradójal y ameno”.²⁷ Sin embargo, en carta privada a su amigo Menéndez Pelayo, don Juan escribió: “He visto y leído algunas de esas *humoradas* de Campoamor que me parecen *frialdades* vulgarísimas y ultrapedestres. Es vergonzoso que semejante colección de simplezas se aplauda”.²⁸ ¡Y es él quien lo dice!

En todo esto, se dibuja una peculiar topografía afectiva. La antipatía hacia Valera pudiera venir avalada por el maestro Ortega y Gasset, quien escribía en cierta ocasión que “Valera entendió la crítica completamente al revés de como yo la entiendo”.²⁹ Y en el campo contrario, es por lo menos curioso que el demoledor e injusto retrato de don Manuel Azaña que Torrente esboza, allá por 1949, se rubrique con esta frase lapidaria: “El temperamento frío de Azaña le llevó a estudiar la figura y la obra de Valera”.³⁰

Frente a Valera se impone “Clarín”, modelo positivo. Da la sensación incluso de que Torrente sitúa al “Clarín” crítico sobre el “Clarín” narrador. “Clarín” escribió palabras muy atinadas sobre Baudelaire, aunque en el fondo no le gustase nada, y representa también lo más cercano al naturalismo en nuestra novela del XIX.³¹ Ambos puntos son básicos para Torrente: “dos piezas-clave, dos piedras de toque para el crítico de su

²⁷ “Poesías de don Marcelino Menéndez y Pelayo” (1882), *ibíd.*, p. 593.

²⁸ “Y cuenta que yo quiero mucho a Campoamor y me duele tener que decir esto de sus *pequeños poemas*, aunque sea en el seno de la confianza y con todo sigilo” (*Epistolario...*, p. 250).

²⁹ “Una polémica”, en *Obras completas*, I, 3ª ed., Revista de Occidente, Madrid, 1963, p. 159.

³⁰ *Literatura...*, p. 318.

³¹ La crítica sobre Baudelaire puede hoy leerse con facilidad en su *Mezclilla*, Lume Barcelona, 1987, pp. 75-105.

tiempo”. Y añade: “Quien no haya captado su importancia relativa, se ha asegurado la esterilidad en relación con las generaciones siguientes”.³²

Pero no importan tanto las ideas de “Clarín” como su actitud, su talante moral. Y en las páginas que le dedica se va dibujando una dimensión del crítico que de algún modo estaba presente en las reflexiones anteriores: el crítico -viene a decirnos- es un ser moral, y como tal, su labor está orientada por una intención moral. Transcribo un pasaje muy significativo de su *Panorama...*:

*Está [“Clarín”] decididamente orientado hacia la modernidad; participa de la pasión de la Pardo Bazán por la cultura decimonónica, aunque con más rigor. Y no sólo con rigor intelectual, sino moral. La ejemplaridad del caso “Clarín” consiste precisamente en la intención moral de sus críticas. Cree firmemente en la necesidad del juicio justo y exacto, sin componendas ni paliativos, y lo cree necesario por un cúmulo de razones que van desde la honradez al patriotismo. A la vuelta de algunos errores (¿quién se vio libre de ellos?), “Clarín” constituye hoy un arquetipo de lo que debe ser el crítico literario considerado como ser moral.*³³

Esa dimensión moral del crítico se hace especialmente relevante a la hora de juzgar, porque el crítico -opina él- no puede soslayar ese momento final en que arriesga el veredicto. Si no se hace esa valoración, tendríamos acaso información, pero nunca crítica. Y no se trata tan sólo de ira, claro está. Torrente exige también de la crítica -de acuerdo con Ortega- que la valoración sea razonada, y para ello, que atienda a las intenciones del autor. Una cita de Ortega le podría servir como lema:

³² *Ibíd.*, p. 115. Con respecto a su preferencia por las letras francesas, que comparte con “Clarín” frente al anglófilo Valera, llega a afirmar que “la predilección de modelos ingleses conduce al amaneramiento” (*ibíd.*, p. 49).

³³ *Panorama...*, pp. 80-81. La cursiva es mía.

“Todo autor tiene derecho a que busquemos en su obra lo que en ella ha querido poner”.³⁴

Por lo que vamos viendo, su primer modelo teórico en el presente parece ser Ortega y Gasset. Y lo es, ante todo, por sus *Ideas de la novela* o por las *Meditaciones del Quijote*. En *Literatura...* Torrente afirma que “nuestra conformidad [con esas ideas] es absoluta”, y si no de modo tan expresivo, sí sería posible rastrear esa conformidad básica hasta muy tarde.³⁵ ¿Qué retiene de Ortega, fundamentalmente? En primer lugar, una actitud acerca de lo que debe buscar la crítica, que acabamos de ver, y después, una confirmación de sus preocupaciones teóricas, que cristalizarán más tarde en la teoría del personaje literario.

En fin, la cara moral de la crítica no puede aislarse del contexto político. A finales de los años cuarenta, la mentalidad fascista apenas deja resquicios para un pensamiento libre. Por ello, tampoco sería justo dejar de señalar las referencias elogiosas a José Antonio Primo de Rivera, cuya actitud definía entonces Torrente como “generosa, inteligente, abierta”, palabras que se repiten en las sucesivas ediciones de *Literatura...* sin que parezcan forzadas por circunstancias ajenas.³⁶ Antes al contrario, en la edi-

³⁴ *Literatura...*, p. 334. Otra cosa es que se encuentre ese algo o que se haya puesto realmente... La frase de Ortega se encuentra en “Ideas sobre Pío Baroja”, recogido en el primer volumen de *El Espectador*, del año 1916 (*Obras completas*, II, p. 75). Por cierto, en la cita original se habla de “escritor”, y no de “autor”.

³⁵ *Literatura...*, p. 338.

³⁶ *Literatura...*, p. 391. Véanse también las páginas 389-391. En ellas, definía al jefe fascista como “víctima la más ilustre de la Guerra civil”, a lo que añadía que “su personalidad entera es enormemente atractiva”. Resulta sorprendente la afirmación de que “todos los fenómenos culturales de su tiempo, aun los más extravagantes, fueron comprendidos y respetados por Primo de Rivera, que no fue, culturalmente, un nacionalista ni un xenóforo, menos todavía un partidario de las formas arcaizantes o difuntas cultivadas por quienes guardaban con su actitud política algunos puntos de contacto”. Como ejemplo de esa supuesta actitud cosmopolita, Torrente recogía una frase en la que aquél se manifestaba admirador de “la poesía francesa, la educación inglesa, la ciencia alemana y la política italiana”. E *Panorama...*, 3ª ed., 1965, p. 446, el fragmento se mantiene. Recuérdese que Torrente había sido responsable de una antología de José Antonio, publicada por Falange Española, Madrid, 1942

ción de 1965 se añade una coletilla en la que se sanciona esa visión positiva con el marbete orteguiano: “En sus escritos y discursos se advierte, cada vez más claramente, la influencia orteguiana”.³⁷

La ideología política afecta también a la crítica cuando se trata de categorizar la literatura española del interior y la del exilio, los de aquí y “los otros”. Hay opiniones valientes para ese momento, como cuando señala -o acaso advierte- “el casi monopolio de los *grandes ideales* por escritores mediocres y la proximidad cada vez mayor de los escritores auténticos a *ideales que no son tan grandes*”. Y añade en seguida: “Al buen entendedor, pocas palabras, y con lo dicho basta”.³⁸

Junto a esto, tenemos también la evidencia de que a Torrente le desagrada desde muy pronto la crítica sociológica o con un matiz político acusado. Aun así, pudiera resultar sorprendente para alguien no avisado que, por ejemplo, en su reflexión sobre la “Situación [literaria] en 1964”, donde criticaba el realismo social con dureza, no entrase a analizar las circunstancias éticas y políticas impuestas al escritor por la dictadura. Para entendernos, lo que sería crítica *normal* hoy, no puede serlo en situación literaria *no normal*.³⁹

Lo anterior debe completarse con otra nota necesaria para el crítico ideal, tal como lo entendía Torrente: el crítico debe huir del maniqueísmo.⁴⁰ La última cita sobre la literatura del exilio sería buena muestra. El maniqueísmo, la división del mundo en buenos y malos absolutos, sería en crítica literaria el equivalente del folletín, escribe en otra parte.⁴¹

³⁷ *Ibíd.*, ed. 1965, p. 446. Ese vínculo aparece ya en *Literatura...*, p. 327: “Todavía hoy, el juicio más ponderado sobre Ortega como hombre público se contiene en el artículo de José Antonio Primo de Rivera *Alabanza y reproche de José Ortega y Gasset*”.

³⁸ *Ibíd.*, ed. 1965, p. 449. Ideas semejantes, aunque siempre integradas en la perspectiva totalitaria de los vencedores, se encontraban en su temprano artículo “Presencia en América de la España fugitiva”, *Tajo*, agosto de 1940, pp. 9-15.

³⁹ Cfr. *Panorama...*, ed. 1965, p. 552 ss.

⁴⁰ *Ibíd.*, ed. 1965, p. 425.

⁴¹ *Ensayos críticos*, p. 40.

Todos estos modelos van a ir cambiando al hilo de la propia evolución política de Torrente, muy similar a la de otros falangistas de la llamada corte de Burgos. En el texto primerizo de 1949, aparece con reiteración su antiguo camarada Laín Entralgo, autor de un ensayo sobre el Noventayocho literario cargado de resonancias joseantonianas. Cuando alcanzamos la década de los sesenta, aparecerá muy a menudo Sartre, teórico del compromiso, que era por entonces referencia obligada para el pensamiento izquierdoso español. Es más, ahora Torrente incluso legitima a Sartre por sus supuestas coincidencias con Ortega. Vendrán después las corrientes estructuralistas de los setenta... Desde las parodias de la *Saga/Fuga* sabemos qué opina de los formalistas, pero él se alimenta de la semiótica, y Gennette u otros nombres de la narratología le son familiares desde muy pronto. Del mismo modo, su preocupación por el lector acaso pudo encontrar respuestas en la Estética de la Recepción.

Sin embargo, toda esta última parte puede resultar engañosa. Desde luego, Torrente siempre salva distancias con la crítica científica o erudita. Al Torrente consagrado la teoría le interesa mucho, muchísimo, pero siempre que la sienta ligada a su propia experiencia creadora, que por otra parte siempre ofrece una clave metanarrativa, sea en la *Saga/Fuga*, sea en *Fragmentos de Apocalipsis*, o sea en *Yo no soy yo, evidentemente*, entre tantas otras. La teoría se legitima con la creación.

4. Llegados aquí, vamos a abrir otro capítulo. ¿Cómo se concreta esta concepción de la crítica que hemos ido viendo?

Citaba antes, en palabras del propio Torrente, la ira y el rigor, el apasionamiento. Todos esos sustantivos cuadran a su labor crítica de esos años. Es lo más llamativo de su *Literatura...* y es también, sin duda, uno de los factores que lo expusieron a la inquina de sectores importantes de la cultura española, de la de dentro y de la de fuera.⁴² Torrente Ballester, al apretar los clavos, podía aparecer ante sus contemporáneos como viva imagen del crítico resentido por sus frustraciones como escritor

⁴² Recuérdese el comentario del propio Torrente, en n. 2, arriba.

A pesar de ello -o como un atrevido “largo me lo fiáis”-, se arriesgaba a dibujar en su primera edición este retrato del “Clarín” crítico:

*Este carácter impopular y severo lo mantuvo hasta sus últimos escritos. El éxito de su producción creadora garantiza que el tono acre y la falta de consideración con los escritores mediocres, y con algunos que no lo eran, no se debían a resentimiento o a conciencia del propio fracaso.*⁴³

Aparece a partir de aquí una cuestión bastante delicada, aunque no debiera ser soslayada. El rigor de Torrente acaso logró remover “la placidez del pantano”, pero también desenfocó con demasiada frecuencia los objetivos de su crítica. Dicho de la forma más directa, aquel fogoso crítico desviaba muy a menudo el centro de atención de su crítica desde los textos al propio autor. Es posible que ello fuese debido a ese imperativo moral que él veía representado en “Clarín”, pero poco importa. En su labor historiográfica, siempre condiciona su lectura la calificación previa del personaje escritor. Y esta calificación incluso es, con demasiada frecuencia, más moral que psicológica. Es una actitud básica que se puede resumir en la confusión del Hombre con la Obra, pues ésta -al modo romántico- se justificaría como expresión de un hombre, de su autor. De cómo es el hombre deduce él, en gran medida, cómo es su literatura.

No hace falta añadir que esta clave moral es peligrosísima, pues la crítica se aleja de su signo literario y se acerca peligrosamente a la folletización que él mismo ha criticado. A pesar de ello, Torrente parece buscar en todos los casos el acuerdo entre texto y autor. Cuando lo encuentra, la “sinceridad” es un valor básico que predispone a la lectura positiva. Cuando encuentra discordancias, o simplemente, cuando el autor parece eclipsarse tras el texto, Torrente desata su artillería verbal más cruda.

Los ejemplos pueden ser tantos como se quiera, y además, previsibles. Baroja es un buen ejemplo, pues Torrente no utiliza con él la artille-

⁴³ *Literatura...*, p. 130.

ría gruesa, ni mucho menos. Baroja le parece, en realidad, un caso paradigmático de esa identificación entre autor y obra. Torrente lo define como “un hombre que busca en los libros solución a su problema personal”⁴⁴, y concluye:

*Antes hemos dicho que la obra de Baroja esta constituida por ochenta volúmenes de Memorias. Las Memorias de su vida secreta, de todos los hombres que él quisiera ser. Nos atrevemos a proponer la siguiente fórmula: el hombre Pío Baroja, ante una lectura, un suceso, un ambiente, se imagina a sí mismo realizando el tipo a quien las ideas, el suceso o el ambiente son idóneos (de acuerdo, naturalmente, con su personal criterio de idoneidad); inmediatamente, ya que el hombre real es incapaz de toda acción, objetiva su ensueño convirtiéndole en personaje de novela, incorporando a la obra todos los elementos concomitantes y secundarios.*⁴⁵

Si de la novela pasamos a la lírica, la identificación pasa a ser total: el hombre es o debe ser la *poesía*. Aún en 1965, cuando comenta el tono existencial dominante desde 1945, mantiene como argumento crítico ese doble rasero vida-literatura:

Renace la vieja preocupación quevedesca por la muerte, y el poeta se estremece ante la suerte del miserable. Con ellas, persisten los temas religiosos y nacionales. Que todo esto obedezca a sentimientos auténticos o a sugerencias de la moda, es de difícil discernimiento: se puede sospechar de un poeta que no es sincero, pero jamás podrá probarse si él no lo confiesa. En cualquier caso,

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 240.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 245. Vid. para Baroja, especialmente pp. 240-246, y un buen resumen en 250. Téngase muy en cuenta además la importancia que tiene Baroja para el desarrollo las ideas de Ortega y Gasset sobre la novela española, y a su vez, el influjo de esas ide en Torrente.

*los acentos de angustia y de dolor, a veces de indignación, así como los de entusiasmo religioso y nacional parecen corresponder a sentimientos verdaderos.*⁴⁶

¡Ahí es nada! Si concretamos esto en nombres propios, no cabe duda de que los *puros* merecerán todas sus descargas de ira, rigor y apasionamiento. Juan Ramón Jiménez, sin ir más lejos, fallaría como poeta porque antes fallaba como hombre:

*Juan Ramón Jiménez no fue un hombre importante. Consecuentemente, careció de esa condición indispensable para ser un gran poeta que Ortega y Gasset señala cuando escribe: «Hace falta que el último núcleo de nuestra persona sea de suyo como impersonal y esté, desde luego, constituido por materias trascendentes».*⁴⁷

Ya vimos suficientemente lo que opinaba del *deshumanizado* Jorge Guillén... y lo que Jorge Guillén opinaba de él.

5. A partir de esas formas de entender la literatura surgen problemas que, desde la perspectiva puramente textual, resultan cuando menos curiosos. La falta de *sinceridad* o la poca *pasión*, entendidos como criterios de valor, sirven para segar la cabeza de un buen número de autores. Por lo menos, al grueso del simbolismo noventayochista, lo cual le lleva a ser muy crítico con su supuesto sentido generacional.

Un paradigma de escritor *no sincero* es el que podríamos denominar “autor emboscado”. El autor emboscado, según Torrente, se agazapa tras una máscara, algo que a él le pone los nervios de punta. Unamuno es

⁴⁶ *Panorama...*, ed. 1965, p. 512.

⁴⁷ *Literatura...*, p. 286. Todavía en *Panorama...*, p. 230, se atreve a denunciar “ese proceso destructivo de toda poesía que J.R.J. inició en 1917”. Claro que Cernuda sería aún menos *importante*: “No participamos en esta poesía, no nos importa” (íbid., p. 361).

su ejemplo decisivo, pero también le sucede con Azorín y hasta con Baroja. Antonio Machado, por el contrario, no tendría máscara, lo cual resulta un tanto ingenuo, pues su máscara era precisamente la del hombre bueno, etc., etc. Pero esa supuesta transparencia vital de Antonio Machado -por otra parte, reivindicado por aquellos “falangistas liberales”- derriba cualquier reticencia crítica.

Pero nos habíamos referido a la forma y constitución de su espíritu. Lo imaginamos, a través de su obra, de tal manera exquisito, sensible y poderoso, que convertía en poesía cuanto con él rozaba o se metía en su interioridad.

Y añade, de modo sorprendente para un manual literario:

*Tratándose de Machado, es inútil y fuera de lugar la tarea profesoral de discernir materiales y temas, de señalar, analizar, separar elementos formales.*⁴⁸

Fijémonos que Torrente diferencia siempre entre el *autor-hombre* y el *autor-personaje*. Desde luego, aquél es el importante, mucho más que el personaje. No sólo eso: la aparición del autor-personaje, con su inevitable máscara, mixtifica la realidad vital, y en consecuencia, la literaria, del autor-hombre.

Aun en relación con la máscara, se puede ver otro rasgo reiterado, y es lo que podríamos denominar freudianismo ingenuo. Desde esta perspectiva, los problemas de personalidad y de enmascaramiento pasan a ser vistos como síntomas de complejos. Muy concretamente, la utilización de la máscara revelaría casi siempre un complejo de inferioridad, o su correlato derivado, el complejo de superioridad. En las páginas dedicadas a Baroja, Torrente no duda en incluir esta larga cita de Freud:

“Cuando la persona enemistada con el mundo real posee aquello que llamamos dotes artísticas y cuya psicología permanece

⁴⁸ *Literatura...*, p. 276.

*ce aún misteriosa para nosotros, puede transformar sus fantasías, no en síntomas, sino en creaciones artísticas, escapar así a la neurosis y volver a encontrar por este rodeo la relación con la realidad”.*⁴⁹

Nuestro crítico, metido a escudriñador de conciencias, ve en los diferentes autores un abanico de soluciones a los complejos de inferioridad. Y poco importa si en estas se topa ni más ni menos que con Unamuno, a quien atribuye sin ningún problema un complejo de impotencia, como parece deducirse de ciertas líneas bastante crueles⁵⁰. El virus de la inferioridad afectaría a casi todos los grandes nombres del XIX, y desde luego, a todos los finiseculares, desde Azorín a Villaespesa.⁵¹ Y llegaría hasta Cela, entre los entonces jóvenes. Las máscaras se hacen a medida para ocultar ese complejo.

Resulta curioso cómo al llegar a personajes del tipo de Pérez de Ayala, tan diferente de los modernistas, rico, culto, seguro de sí mismo, con tronío, exhala un sutil lamento crítico: “Con un nombre campanudo, buena cultura y sin apuros, ¿qué complejos de inferioridad podremos buscar en su biografía?”⁵² Claro, el acceso crítico se le cierra.

De aquí se deriva otra crítica reiterada, la que dirige al intelectuallismo. Esto nos devuelve a lo visto en Juan Ramón Jiménez. El sentimiento, la pasión, la sinceridad, todos esos valores tan románticos, chocan

⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 239-240.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 215: “Unamuno era un poco maniqueo, y nunca concibió como *sustancial* la unión de un cuerpo y un alma, ni tratándose de una novela ni tratándose de un hombre: a pesar de sus deseos de eternizar el cuerpo. Esta impotencia artística se hace más evidente en su teatro.” En *Panorama...*, ed. 1956, p. 167, altera y redondea esta última frase, por si no quedase suficientemente clara: “Esta impotencia formal, que nos atreveríamos a llamar «impotencia técnica», se hace más evidente en su teatro”. Y así se mantiene en 1965, p. 219.

⁵¹ Dirá de Villaespesa, por ejemplo, que “necesitado de enmascararse, como todos sus contemporáneos, no tuvo ni siquiera el talento de inventarse una máscara original” (*Literatura...*, p. 312).

⁵² *Ibíd.*, p. 353.

frontalmente con los valores de lo que Ortega llamó “deshumanización del arte”. Para Torrente, el intelectualismo es tan máscara como el his-trionismo bohemio. En este caso se trataría de una máscara sin rasgos, una máscara neutra, que desfigura completamente el rostro y no nos ofrece otro a cambio. Pérez de Ayala es un ejemplo. Otro, Salinas, a quien ya he mencionado antes en esa dicotomía profesor-poeta.⁵³ O lo es Jorge Guillén. Guillén, a diferencia de Salinas,

*ofrece también una emoción, pero no la puramente poética, sino esa otra, distinta en su naturaleza, que surge de los valores formales. La poesía de Guillén, pues, no es irritante, porque no defrauda del todo; porque, aunque no da lo que promete, da algo.*⁵⁴

La verdad es que no hace falta ser “intelectualista” para merecer esta crítica. También Rafael Alberti engrosa el cajón: “A partir de 1930, por razones no aclaradas, pero de ningún modo auténticas, viró hacia la política. [...] Su poesía proletaria mantiene la misma sospecha de insinceridad”, etcétera.⁵⁵

6. En fin, si descendemos a la simple anécdota, el muestrario de ocurrencias, puyazos y maldades es realmente divertido. Del dramaturgo Linares Rivas, hoy apenas nombre de calle coruñesa, dice que:

*era, probablemente, un buen abogado, y es posible que su cultura jurídica fuese perfecta. De la literatura tuvo escasas y equivocadas ideas y el mínimo conocimiento. Su prosa es de sorprendente chabacanería.*⁵⁶

⁵³ “Pues bien: la poesía de Salinas nos causa esa irritación que produce siempre el exceso de aristocracia, de frialdad, de lejanía” (ibíd., p. 404).

⁵⁴ “Ibíd., p. 406. Suavizará la frase en los sucesivos *Panorama...*, aunque sin demasiada fortuna: “porque, aunque no da lo que promete, da *mucho*” (*Panorama...*, p. 33 Subrayado mío).

⁵⁵ “*Literatura...*, pp. 430 y 434.

⁵⁶ Ibíd., p. 305.

Del también coruñés Salvador de Madariaga, escribe con poquísimas caridad que:

*alcanzó la perfección idiomática en francés y en inglés, lenguas que maneja como propias en la conferencia y en el libro. Si Unamuno le calificó una vez de “tonto en tres idiomas”, hay, sin duda, cierta exageración por parte de Unamuno. Madariaga es brillante y poco consistente, pero esto no da necesariamente ejecutoria de tontería.*⁵⁷

Sobre Blasco Ibáñez, quizás el peor librado de todos, dice cosas terribles, aunque con especial resalte ideológico:

*Blasco Ibáñez fue un típico burgués de izquierdas. Careció, sin embargo, de cualquier virtud espiritual o intelectual. Su ideario (si tuvo alguno) es deleznable. El espíritu de Blasco Ibáñez es de una enorme vulgaridad. Su extraordinaria vitalidad -su única virtud auténtica- rechazó toda norma, desde la corbata a la fe religiosa. [...] Su prosa, como su vida, es arrebatada y vulgar. Su sensibilidad no recoge más que lo impetuoso, lo ordinario: huele a sudor y a sexo, con apetitosas vaharadas de paella valenciana.*⁵⁸

Como se ve, en este revoltillo se puede encontrar lo que se quiera y se puede extender uno también lo que quiera... Dejémoslo así.

Los ejemplos inmediatamente anteriores son -por qué no decirlo- bastante extremados, aunque ofrecen buenos indicios sobre el tono general. Los criterios que he señalado antes no conducen necesariamente a este acento satírico. Pero tampoco era ese acento algo casual o fruto de una ventolera. Torrente era muy consciente de lo que hacía cuando enfatizaba la parte del hombre escritor en la producción del texto literario. En la

⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 342-343.

⁵⁸ *Ibíd.*, pp. 179 y 181.

introducción a su antología de Preuniversitario, del año 1963, lo volvía a afirmar con el lenguaje profesoral exigido:

*El análisis ideal del estilo tendría que partir del hombre, porque es la personalidad del escritor la determinante de todas esas diferencias apuntadas y de las infinitas más que pueden acontecer y que acontecerán mientras existan escritores. Pero, en general, no ya el alumno de bachillerato, sino el investigador científico, carecen de datos biográficos suficientes para iniciar su investigación partiendo del escritor. De ordinario, el método es el inverso: se parte del tiempo en que el escritor vive, de lo que la cultura le ofrece, de lo que determina la situación histórica, en una palabra, de todos los factores externos al escritor que pueden influir en su modo de escribir, y, a la vista de los resultados estilísticos, se infiere la personalidad del escritor. Pero no debemos olvidar que el proceso vivo es justamente el inverso.*⁵⁹

Ya he mencionado la herencia romántica que puede subyacer en esa insistencia sobre la personalidad del escritor, o el ejemplo de Sainte-Beuve, que ponía fuera de sí a Marcel Proust.

Sin embargo, traspasada la barrera de los años sesenta, y a medida que va encontrando su propio hueco como novelista, el tono satírico se lima considerablemente y pierde acidez. No quiero abusar de los ejemplos, pero las reediciones del *Panorama...* ofrecen muchas tachaduras o “arrepentimientos”, mejor o peor disimuladas. El caso de Unamuno es sobresaliente. Su ajuste de cuentas con él, en 1949, llegaba a resultar cruel, sobre todo en lo que hacía referencia a su muerte en Salamanca. Sobre ese momento trágico de nuestra historia contemporánea, escribía:

Las circunstancias impidieron que su muerte alcanzase la resonancia que era de esperar, dada su vida. En los detalles de sus

⁵⁹ “Generalidades sobre el estilo”, en *Lecturas y comentarios...*, pp. 13-14. Téngase en cuenta que el texto corresponde al mismo año del *Don Juan*.

*últimas horas abundan lo inesperado y lo paradójico: fueron «fascistas» quienes llevaron en hombros el ataúd del en otro tiempo flagelador del fascismo.*⁶⁰

El texto se aligera o se matiza después.⁶¹ Continúa y se amplía, sin embargo, la inquina contra Juan Ramón Jiménez. A Madariaga, por el contrario, lo lima hasta dejarlo perfectamente anodino.⁶² A Valle le retirará la máscara ya en los setenta: resulta que era así y que no había tal máscara.⁶³ El enmascarado Camilo José Cela se convertirá entonces en uno de sus temas (*sic*) favoritos. Lo que de él escribe en el *Panorama...* podría ser suscrito por el Valera más ingenioso.⁶⁴ Y bueno, a pesar de haberse limado las garras, cuando llega a algún jovenzuelo como el primer Juan Goytisolo, todavía se le despiertan sus antiguos instintos depredadores:

*Siendo el catalán la lengua original de Goytisolo, sus dos primeras novelas están escritas en una prosa difícil, ingrata (recomendamos su lectura en francés, idioma al que han sido vertidas perfectamente).*⁶⁵

Sin embargo, hacia finales de los sesenta son frecuentes las curas en salud respecto del modelo crítico del pasado. Al recordar sus comentarios a diferentes realizaciones dramáticas del tema donjuanesco, confesará en el año 1966:

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 196.

⁶¹ El fragmento anterior se maquilla en *Panorama*, ed. 1956, con el cambio de “fascistas” por “fajistas” (p. 151), y ya en la ed. 1965 desaparece.

⁶² Véanse, en *Panorama...*, ed. 1956, p. 282, y en ed. 1965, pp. 319-320.

⁶³ *El Quijote...*, p. 383.

⁶⁴ *Panorama...*, pp. 447-451, y en ed. 1965, pp. 490-494.

⁶⁵ La frase aparece en la ed. de 1965 del *Panorama...*, p. 528.

*Basta una ojeada a esas páginas para darse cuenta de que mis razonamientos son siempre subjetivos; y mis juicios, en general disconformes, sobre los donjuanes ajenos, resultan de la injusta, de la arbitraria comparación de esas figuras con la mía, con la que yo, a sabiendas ya, empezaba a imaginar.*⁶⁶

En los *Ensayos críticos* pueden rastrearse muchos de esos arrepentimientos, respecto de Pérez de Ayala, o Azorín, o Valle, o Alberti⁶⁷... Cuando alcanzamos el año 1977, en el prólogo a sus *Obras completas*, Torrente contempla ese pasado desde la distancia y la comodidad de quien se sienta al fin sobre la línea de meta. Al recordar el momento cuando apreciaba el *Panorama*, escribe:

*Se publicó el libro. Para mí, con graves defectos, nacidos, unos de las dificultades de información (así la no inclusión de bastantes escritores en el exilio); otros, de juicios equivocados y, el mayor, de responder a un plan ya arcaico. Algunos intentos de modernidad y el ser todos mis juicios personales (y no, como es frecuente en estos libros, copia de copia) y a veces brutalmente sinceros, son todavía y, siempre a mi modo de ver, sus escasas virtudes.*⁶⁸

No hay que descuidar tampoco lo que de auténtica evolución y maduración personal hay en ello. Por ejemplo, al terminar su ensayo sobre el *Quijote*, registra en los *Cuadernos de la Romana* las viejas dudas acer-

⁶⁶ *Ensayos críticos*, p. 91.

⁶⁷ Vid. pp. 498, 507...

⁶⁸ Recojo la cita de *Obras completas* en Alicia Giménez, *Torrente Ballester*, Barcanova (El Autor y su Obra), Barcelona, 1981, p. 100. Alicia Giménez no duda en acompañarla con esta valoración: "Afortunadamente, Torrente no le temió al pecado de la crítica sincera, y aunque fue castigado por él, permaneció sin arrepentimiento, y así continúa, con la firmeza que da la conciencia de la ecuanimidad profesional y personal llevada al máximo" (ibid., p. 101).

ca de las relaciones entre el criterio cientifista y la vocación artística. Ahora, sin embargo, esas dudas se van a resolver de modo muy diferente:

Terminado, tengo la sensación de haberme metido un poco en camisa de once varas y de haber transitado clandestinamente por predios ajenos. El hecho de declarar en su prólogo que “no soy un hombre de ciencia” no me exime de no serlo. A cambio creo haber puesto en él alegría y pasión, las que se ponen en un juego bien jugado, que es lo que yo he querido hacer.⁶⁹

Para entonces, la *alegría* y *pasión* son ya, definitivamente, los sucesores de *la ira* y *el rigor*.

7. Si abordamos ese cambio desde el punto de vista de la evolución crítica, y ya no personal, descubrimos matices que desvelan una mayor solidez teórica. El Torrente maduro confirma su viejo gusto por una literatura vitalista, frente al objetivismo, el intelectualismo, etc. Pero la necesidad de vida en el arte la entiende ahora como la necesidad de un simulacro suficiente de vida, sin confundir planos absolutamente dispares. En su ensayo sobre *La lucha por la vida*, de Baroja, escrito en 1964, hace un símil afortunado con la perspectiva en pintura:

Me parece bastante estúpida la renuncia a la vida interior, como asimismo me lo parece, en la pintura moderna, la renuncia a la perspectiva. Es cierto que una y otra son ilusiones, pero no debemos olvidar que la verdadera naturaleza de las artes es su carácter ilusorio y artificial.⁷⁰

Esto revela que el Torrente de los años sesenta comprende mucho mejor a Baudelaire que el de los años cuarenta, aunque aquél lo citase con

⁶⁹ *Romana...*, p. 92.

⁷⁰ *Ensayos críticos*, p. 51.

tanta frecuencia. Torrente asume ahora la concepción baudeleriana -y por extensión, moderna- del arte como artificio. El arte es un destilado de la experiencia total del hombre, pero filtrada a través de la imaginación y del trabajo hasta convertirse en un objeto, en un artefacto que no es ya la vida, que es otra cosa.⁷¹

A esta luz se puede entender mejor su maduración de la teoría del personaje literario. El conflicto autor/personaje, tratado de modo tan subjetivo y “romántico” en 1949, se va a remitir ahora al interior del propio texto. Ya no importa que el autor sea “sincero”, sino que lo sea realmente el personaje literario, esto es, desde su coherencia interna, desde su perspectiva (ut pictura). Incluso el personaje escritor deja de parecerle importante, frente al texto. En una de las entradas de *Cuadernos de la Romana* escribe estas líneas, que contestan radicalmente muchos de sus planteamientos anteriores:

Decir de Pessoa que fue un pequeño burgués, como decirlo de Goethe, de Cervantes, de Dante o de James Joyce, es otro modo de tocar el violón. Lo que importa no es la persona de esos escritores, sino su obra, que para el caso da igual quién la haya escrito. En el caso de Pessoa, su problemática personal, con más o menos precisión, coincide seguramente con la de algunas otras personas, que no fueron o no son necesariamente pequeños burgueses ni lusitanos, pero que dieron vueltas como nuestro poeta alrededor del “¿Quién soy?”. [...] De modo que lo que importa, lo único que importa, es la poesía en sí, y no el caso general de su autor.⁷²

Esto no quiere decir que para el Torrente posterior se elimine el interés por el creador, sino que ahora interesa en cuanto tal creador, no como ciudadano equis o zeta. Quiero decir, interesa cuanto corresponde a

⁷¹ *Ibíd.*, pp. 53, 131, 150 y *passim*.

⁷² *Romana...*, p. 144.

los mecanismos -de índole fundamentalmente psicológica- que afectan al proceso de ordenación de la subjetividad y la consiguiente escritura.⁷³ Con esto se reconduce el papel del autor hacia la vertiente textual, lo cual es sin duda mucho más ajustado.

Tampoco esto es totalmente nuevo, sino que es la reconsideración, bajo nueva luz, de viejas preocupaciones. El interés por los entresijos de la creación -sean psicológicos, o instrumentales, o críticos- estuvo siempre presente en él, pues a fin de cuentas tiene unas raíces dieciochescas y románticas que ya he señalado. En la primera edición de su *Literatura española...*, por ejemplo, son constantes las referencias a lo que Bécquer llamaría la “oscura germinación de la idea”, los procesos psicológicos que conducen al momento de la escritura y que actúan sobre ésta. Todavía en 1966, en su conferencia sobre *Don Juan*, después de citar la película de Clouzot *El misterio Picasso* (1955), escribe:

Para mí ha sido, es todavía, un espectáculo fascinador. Y, ¿quién duda que la ciencia general de la Literatura -de la que la Crítica es sólo una parte- no perdería nada conociendo los procesos que dieron vida a grandes obras poéticas? La Psicología de la creación artística no ha avanzado mucho desde que Freud la concibió como liberación de una neurosis, reconociendo en ella sin embargo un punto de misterio. Si no para la Crítica, al menos, para la Historia literaria, para la Psicología y, por supuesto, para la Antropología, el conocimiento de la génesis de cada obra de arte, de cada obra poética, sería de enorme utilidad. A condición de que el artista, único poseedor del secreto, lo desvelase sinceramente.⁷⁴

⁷³ Véanse las palabras, muy espesas en lo conceptual, que Torrente dedica a estas cuestiones en la entrada de *Cuadernos de la Romana* correspondiente al 20 de mayo, pp. 158-159.

⁷⁴ *Ensayos críticos*, p. 82.

Curiosamente, palabras casi idénticas se encuentran en el “Prólogo” del año 1949 a su *Literatura...*

8. El último paso de esta ponencia será la relación de todo lo anterior con su propia obra creativa. ¿En qué grado y cómo le afecta? Desde luego, esa actividad preferente como crítico e historiador literario hay que situarla en un momento de búsqueda del propio estilo, de una voz personal. Es más, la preocupación por el estilo reaparece aquí y allá como uno de los problemas más agudos del novelista de la posguerra, entendido en su generalidad. En el epílogo al *Panorama...* -“Situación en 1964”-, Torrente denuncia el abuso del contenido en detrimento de la innovación estilística, algo que parecía consustancial al chato realismo social que todavía dominaba.⁷⁵ En seguida se ha de producir la reacción y aparecerán novelistas que hacen del estilo el eje. Torrente pasará entonces a criticar el abuso del estilo en la vanguardia novelística, tan aburrida. Para él no debe ser ni lo uno ni lo otro. La clave está, como siempre lo ha estado, en las difíciles relaciones entre expresión y contenido. Citando de nuevo a Ortega y Gasset, piensa que el problema no es tanto encontrar una temática como encontrar un estilo nuevo apto para expresar nuevas realidades. Él ya lo había expresado de manera muy gráfica en su *Literatura...*: “El novelista actual es como el leñador que, ante un bosque inmenso, carece de hacha para talarlo”.⁷⁶ Ese estilo no puede ser autosuficiente, sino que

⁷⁵ Cfr. *Panorama...*, ed. 1965, p. 552. También se encuentran opiniones semejantes en *Ensayos críticos*, pp. 163-168, que después comentaré.

⁷⁶ *Literatura...*, p. 339. La frase contesta a otra de Ortega, que Torrente cita ahí mismo: “Imagínese a un leñador genial en el desierto del Sahara. De nada le sirve su músculo elástico y su hacha afilada. El leñador sin bosque donde tajar es una abstracción. Lo propio acontece en el arte. El talento es sólo una disposición subjetiva que se ejerce sobre un materia. Ésta es independiente de las dotes individuales y cuando falta, de nada sirve genio y destreza. [...] A mi juicio, esto es lo que hoy acontece en la novela. Es prácticamente imposible hallar nuevos temas” (*Ideas sobre la novela*, en sus ya citadas *Obras completas*, III, pp. 388-389).

-como en la clásica rueda de los estilos- debe parecer excrescencia natural del tema.⁷⁷

Con esto tenemos ya todos los elementos que harán del personaje su objeto preferente de atención. El personaje -creíble, necesario, construido de dentro afuera- es el eje sobre el que se consigue articular íntimamente contenidos narrativos y expresión.⁷⁸ Visto así, el gran escollo de la novela social no estaría en sus posibles tesis o en su compromiso, pues en principio no hay temas buenos o malos. Torrente admite el *mensaje* o la *tesis*, y reconoce que su concepto de *significaciones* lo ha tomado de Sartre: “las significaciones se formulan con palabras *que no se dicen en la obra*.”⁷⁹

La clave, como digo, estaría en el personaje, y nosotros nos hemos ido desplazando también desde la Historia literaria hacia la Teoría literaria. Cuando critica la novela de Pérez de Ayala -en un artículo sin fecha, pero de los sesenta-, critica sobre todo el papel del personaje como significación, es decir, el personaje manejado y alimentado desde fuera de sí mismo, y comenta:

⁷⁷ Lo expresa a propósito de Bécquer: “La forma surge orgánicamente, *de dentro afuera*”. *Panorama...*, ed. 1965, p. 78.

⁷⁸ La teoría del personaje se escapa del alcance de esta ponencia, limitada al campo de la crítica y la historia literaria. Me parece una buena síntesis de las teorizaciones de Torrente la que esboza Ángel G. Loureiro, en el capítulo “Torrente Ballester como teórico de la novela”, en su *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, Castalia, Madrid, 1990, pp. 15-44. Para mí, de acuerdo con lo visto, esa teoría tendría un proceso de maduración y de articulación largo. En las sucesivas remodelaciones del primer *Literatura...* he ido señalando sus posibles antecedentes y raíces. Carmen Becerra -que sabe infinitamente más que yo de esto- señala, sin embargo, el “Prólogo” (1960) a *Fábula de Nochevieja*, de Wladimir Dudintser, como el “primer esbozo de la teoría del personaje” (en AA. VV., *Gonzalo Torrente Ballester. Premio “Miguel de Cervantes” 1985*, Anthropos [Ámbitos Literarios, 11] y Ministerio de Cultura, Barcelona, 1987, p. 96).

⁷⁹ *Ensayos críticos*, p. 167. La cita se apoya en la autoridad de Sartre para rebatir a... ¡Linares Rivas!

Se trata, pues, de procedimientos impropios de la novela, cuya misión, insisto, es empaparnos de una presencia, hacernos asistir al desarrollo de un proceso. [...] Ahora bien: esto que acabo de decir constituye precisamente la quintaesencia de la doctrina orteguiana acerca de la novela como género. Les invito a recordar las líneas en que, después de mencionar un ejemplo de Emilia Pardo Bazán - "Pedro era atrabiliario" -, insiste en que el novelista "tiene que realizar la atrábilis de Pedro". Tras cualquiera de los ejemplos ayalianos que acabo de mencionar, está la exigencia de realización, que quiere decir, ni más ni menos, esto: convertir la definición, la explicación, la referencia, la síntesis, en descripción de actos, y de pensamientos, si es menester. Que es, justamente, lo que le falta a la novela ayaliana...⁸⁰

Y observemos, llegados aquí, cómo bajo el rostro de moda de Jean-Paul Sartre quien lleva realmente la voz cantante, quien habla desde el fondo de los ecos, sigue siendo don José Ortega y Gasset.⁸¹

Ahora sí que acabamos... La lectura de su conferencia sobre la escritura de su propia novela *Don Juan* es un buen resumen de estas ideas. Como se recordará, todo se plantea en torno al sentido del personaje central y al protagonismo creciente de Leporello. Don Juan es un don Juan que contesta a otros donjuanes anteriores, etcétera, etcétera... Pero fijémonos bien: todo eso está ya en la novela, es antes novela, es literatura.

El novelista va ahora por delante del crítico y del historiador.

⁸⁰ "Belarmino y Apolonio (Conferencia)", en *Ensayos críticos*, p. 74.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 57: "Pensaba yo entonces, como pienso ahora, que la teoría orteguiana sobre el Arte de novelar contenida en las *Meditaciones del Quijote*, en *Ideas sobre la novela* y en algunos rincones dispersos de sus restantes obras, constituía un *corpus* especial mente lúcido, cuya vigencia, a despecho de menudos errores y de los ataques de cierto irresponsables, se mantiene, aunque a veces bajo distinto marbete, ya que ideas semejantes o iguales a las de Ortega las hallamos, claramente formuladas, en varios pasajes de Sartre."