

EL PAISAJE EN *FILOMENO, A MI PESAR*, DE G. TORRENTE BALLESTER

Emilia Cortés Ibáñez

A lo largo de esta novela -1988- conocemos la vida del protagonista absoluto de la misma, Filomeno Freijomil; y no sólo su vida sino su interior, su manera de ser y los estados anímicos por los que atraviesa. Escrita en primera persona, es definida por el propio narrador como “memorias” (Torrente, 1989: 439) y “recuerdos” (Torrente, 1989: 196, 442, etc.). La acción comienza en la primera decena del siglo y termina pasada la guerra civil española.

Desde la tercera página de la narración (Torrente, 1989: 11), la figura del protagonista aparece conformada por la dualidad, que lo lleva a una constante pugna interior a lo largo de la obra, con el triunfo de una de las partes. El que su madre muriese en el parto hizo que su padre y abuela materna se ocupasen de él, y estos dos personajes, encontrados, son el motivo de dicha dualidad. Así, se le bautiza con dos nombres. A su padre le debe el de Filomeno Freijomil -en recuerdo de su abuelo, “cartero rural en una zona montañosa vecina de Zamora y Portugal” (Torrente, 1989: 12)-, nombre que le disgusta (Torrente, 1989: 10). Por su abuela, es Ademar de Alemcastre, como su bisabuelo, apellido procedente de una rama de los Lancaster de Inglaterra que, en la Edad Media, fueron a Portugal.

Y aquí comienza la dualidad¹: el protagonista es Filomeno en las temporadas que pasa con su padre en Galicia, en Villavieja del Oro, y es Ademar el resto del tiempo, cuando vive con su abuela en Portugal en el pazo miñoto de Alemcastre. Por ello, la importancia del paisaje-escenario en la narración, no es sólo la de “contribuir al tono” de la misma (Chatman, 1990: 151), sino también la de dar un mayor relieve al personaje -Filomeno/Ademar-. La dualidad no se da sólo en los nombres sino en su vida, en su persona; procede de dos mundos distintos, de dos educaciones diferentes, y cada una de ellas tiene su escala de valores. Para su abuela: “Tu obligación en la vida es repetir la figura de tu abuelo Ademar” (Torrente, 1989: 21), mientras que para su padre la meta es: “ser el primero de la clase, el primero del curso, el asombro del profesorado; y después, el primero de la ciudad y su asombro” (Torrente, 1989: 22). Y él mismo dice: “yo vivía en parte como hombre moderno, en parte como superviviente retrasado” (Torrente, 1989: 129). La educación y trato recibidos de su abuela, en la infancia, conforman al Ademar que escribe la novela: educado, sensible, honesto, liberal y que, aunque aficionado a la lectura y con vocación de poeta, es periodista y corresponsal de guerra, por caprichos del destino. Su abuela es feliz con el Ademar que ha educado, no así su padre, que desearía un estudiante brillante, destacado, un muchacho ambicioso como Sotero, sin importarle los valores espirituales. Padre e hijo nunca se entendieron.

Desde el principio, el protagonista muestra sus preferencias, por lo que “oscurece” a Filomeno e “ilumina” a Ademar (Torrente, 1989: 133). Le gusta Ademar de Alemcastre porque este apellido, para él, significa un más allá marcado por horizontes de misterio:

¹ Carrero Eras (1990: 32) hace alusión a esta doble filiación en “La historia y la Historia en *Filomeno, a mi pesar*”.

“y así he pensado siempre que llevaba el misterio conmigo, como un regalo con el que no sabía cómo jugar” (Torrente, 1989: 11).

La pugna entre Filomeno y Ademar equivale a prosaísmo/elegancia (Torrente, 1989: 23 y 29), ambos en una línea espiritual, que terminará con el triunfo del último, pero sin una batalla fácil, lo que le lleva a decir que es Filomeno, a su pesar, como el título recoge.

El espacio es un elemento importante en la vida del protagonista y en el desarrollo de la novela. A lo largo de ella, los periodos pasados en el pazo y en la ciudad se van alternando, por lo que Ademar y Filomeno también lo hacen. Este espacio geográfico se ve ampliado por las estancias del protagonista en Madrid, Londres y París, además de algunos cortos periodos en Lisboa. Salvo en Madrid y en Villavieja del Oro, en donde es Filomeno, como ya hemos indicado, en las restantes ciudades es Ademar.

El protagonista es un personaje solitario, con mucha vida interior, actitud que guarda relación con el enclave geográfico. Ademar es el niño que se cría y educa en el pazo, sin amigos, rodeado de adultos, de cariño y compañía. Y este pazo², alejado del pueblo, inmerso en plena naturaleza, acompañado por la lluvia, lo marca, lo hace, si cabe, más sensible. Éste es el lugar al que siempre vuelve, tanto en sueños como de manera física (Bachelard, 1992: 38), su pasado está en él. La relación de Ademar con esta casa es intensa; la piensa “dotada de un alma en donde se conserva lo pasado” (Gullón, 1980: 17), llena de historia, en donde están las raíces de su propia vida que, en su infancia, lo llevaron a aprenderse en inglés la Guerra de las Dos Rosas (Torrente, 1989: 25-6, 45-6). Es su punto de referencia. El espacio de esta casa no sólo se ideologiza sino que, simultáneamente, se convierte en depositario de los afectos del personaje” (Garrido, 1993: 217). Ademar siempre tendrá nostalgia de este lugar en el que fue feliz en su infancia (Becerra, 1990: 171-72), y que le ofrece un mundo de ensueños (Torrente, 1989: 20) y misterios con sus:

“recovecos, pasadizos, cámaras y escalerillas que habían encantado mi infancia, que me habían dado una sabiduría del misterio de la que después hice uso escaso” (Torrente, 1989: 287).

En la ciudad, su hábitat no es el mismo; la casa³, aunque bella, espaciosa y con misterios, carece del clima especial que ofrece el pazo:

“La casa de Villavieja los tenía también pero no tantos, o, al menos, lo eran de otra manera, menos accesibles a mi fantasía, porque estaba en la ciudad, esquina a dos calles empedradas de losas que brillaban con la lluvia [...]” (Torrente, 1989: 19).

Y es que, como dice uno de los personajes, Clélia: “la civilización nos aísla, nos incomunica” (Torrente, 1989: 265). La casa de los Taboada (Torrente, 1989: 15), su casa en Villavieja, lo encierra, cercena las alas de libertad de la imaginación y ensueños de su adolescencia.

Al paisaje rural, solitario, libre y melancólico, en el que se remansa el alma de Ademar, le sucede el paisaje urbano, siempre con gente. Es en éste donde se establecen comparaciones entre los individuos -su padre lo compara con Sotero-, y donde se dice

² Torrente Ballester nos informa sobre el mismo: “Está entre Caminha y Viana. Es un pazo que hay después de llegar a otro mayor, pero menos bonito, y en el que hay un restaurante, un poco más abajo hay un precioso pazo barroco con una torre gótica y, ¡en fin!, una serie de cosas... Ese es el pazo Minhoto” (Becerra, 1990: 172).

Ponte Far (1994: 358) también recoge este punto.

³ Ponte Far (1994: 299-303) muestra la frecuencia de la piedra, de calles enlosadas y de balcones de hierro en la producción de Torrente Ballester.

que hay que aprender en la escuela de la vida. En la ciudad se produce una transgresión espacial, por parte de Filomeno, cuando en el Casino es punto de mira al relatar en inglés la guerra de las Dos Rosas⁴ (Torrente, 1989: 45-6) y, como consecuencia, sin proponérselo, arrebatada a Sotero el protagonismo; ello le vale una seria advertencia de este último:

“cuando nos hubimos alejado un poco del café, me dijo con palabras irritadas que, en lo sucesivo, donde él hablase, yo tenía que callar” (Torrente, 1989: 46).

Esta atmósfera le hace echar de menos su pazo, su vida anterior, su identidad, porque aquí es Filomeno, aunque no siempre se comporte como hijo de su padre. Mientras que el paisaje portugués⁵ retiene, atrae su alma, el español la aleja. Por todo ello, desde el principio se establece la oposición ciudad/campo, Villavieja del Oro/pazo.

Al volver al pazo regresa a todo lo que éste aporta a su vida: paz, tranquilidad, intimidad, compañía cuando la desea e inmersión en la lectura, en la literatura. Es un espacio-paisaje “reconfortante”, constitutivo de su alma (Bachelard, 1992: 40). De esta casa primera, casa de su infancia, Ademar describe poco porque, tal y como Bachelard (1992: 43-7) afirma, sería como “enseñarla” y no olvidemos que es el paisaje de su intimidad. En palabras de Bajtín (1991: 376), este microuniverso espacial “es limitado y autosuficiente, no está ligado a otros lugares, al resto del mundo”; en él, el protagonista se siente seguro. No importa estar dentro o fuera de la casa, lo importante es el enclave, el paisaje, la seguridad y tranquilidad que todo eso le aporta. El pazo es su “primer universo” (Bachelard, 1992: 34), al que encontramos una función simbólica: esta casa y su paisaje estrecha los lazos entre Ademar y una rama de sus antepasados. No le ocurre lo mismo con su casa de Villavieja, que proviene de la otra rama; sin olvidar que casi todo lo desagradable o doloroso le ocurrió en ella: total incomunicación con su padre, agresión sufrida por Belinha y su posterior marcha y, como consecuencia, la soledad total de Filomeno (Torrente, 1989: 48, 50, 54).

El pazo se levanta en un valle verde (Torrente, 1989: 11), emerge “de un bosque de especies raras, traídas de las cuatro esquinas del mundo” (Torrente, 1989: 19), rodeado de un parque con flores (Torrente, 1989: 29), de veredas sombrías (Torrente, 1989: 54-5), de camelias, magnolios, mirtos y nenúfares (Torrente, 1989: 301), de árboles en los que hay marbetes con sus nombres en latín (Torrente, 1989: 51). Observamos que los elementos que conforman este paisaje no son vulgares, todo lo contrario, por lo que encajan perfectamente en el espíritu selectivo del protagonista. Al aproximarse al pazo se experimenta “una sorpresa súbita, como un susto, con sus torretas y sus pirulitos”, es “un desafío a la razón y un regalo para la fantasía” (Torrente, 1989: 19). Éste es “su” mundo (Torrente, 1989: 55), al que siempre vuelve; ya casi al final de la obra leemos: “Estoy en el pazo miñoto. ¿Adónde iba a ir, si no?” (Torrente, 1989: 437).

La presentación del paisaje está fuertemente condicionada por el hecho de que la focalización del narrador y del protagonista es la misma, al ser ambos el mismo individuo; individuo que se encuentra en un escenario, “lugar y colección de objetos frente a los cuales van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones” (Chatman, 1990: 148). En líneas generales, el autor no se para en descripciones detalladas de los objetos que le rodean. Cuando estos aparecen es para mostrarnos el mundo cotidiano más próximo y humano (Lotman, 1988: 279):

⁴ Ésta es la única ocasión en que su padre se siente orgulloso de él.

⁵ Aquí recogemos las palabras de Villanueva (1983: 26), refiriéndose al autor y al paisaje de Serantes: “[...] la libertad del niño inmerso en una naturaleza exuberante que moldea su sensibilidad”.

“[...] todo era inglés en aquel conjunto: los manteles, la vajilla, la plata. Salvo el cristal, que más parecía del continente [...]” (Torrente, 1989: 294)⁶.

Lo que interesa al autor es la atmósfera de las habitaciones que ofrecen a Ademar un paisaje interior, un clima acogedor que conecta directamente con su alma. El que se preocupe más de mostrarnos el ambiente que los objetos que lo rodean nos lleva a un “remansamiento”, donde los juegos y efectos de la luz tienen importancia (Bourneuf y Ouellet, 1985: 134-36):

“[...] el sol ya débil, entraba por las ventanas entornadas, y el tono general de la atmósfera era dorado, como un polvillo difuso, más oscuro o más claro. Los libros alineados mostraban el oro de sus lomos, y, algunos muebles, su oro viejo, caído en algunos lugares donde quedaban al aire pequeñas manchas rojizas” (Torrente, 1989: 127-28).

Y todos estos objetos, y otros existentes en el pazo, son los que conforman la atmósfera de la biblioteca, del cuarto de Ademar y de la casa en general. Casa que tiene gran importancia porque, tal y como Garrido (1993: 216-17) indica, el espacio es “un signo del personaje”, importante en la caracterización del mismo, es decir, en su ideología, personalidad y comportamiento. El conjunto del pazo podríamos definirlo como de “discreta elegancia”, rodeado de luz gris y del silencio-sonido de la lluvia (Torrente, 1989: 322-63), del orballo, a lo largo de las tardes “saudosas” y “morriñentas” (Torrente, 1989: 333-34). Es aquí donde puede escribir los poemas (Torrente, 1989: 214-16) que llevaba dentro hacía tiempo.

Opuesto a éste es el pazo de María de Fátima, del que dice:

“Su interior me dejó deslumbrado, aunque un poco sofocado por el calor y la abundancia de plantas. Las caobas relucían, se miraba uno en los suelos, los vidrios impolutos de las ventanas dejaban ver el jardín y sus bellezas. [...] En el salón nada desentonaba, nada estaba fuera de lugar. Si acaso sorprendían algunos cuadros de paisaje hechos con élitros de mariposas de un verde intenso y distinto, pero no los habían colgado muy a la vista. [...] Me sentí a gusto, salvo el calor, pero con una sensación de miedo indefinida” (Torrente, 1989: 288).

Este lugar refleja, recoge la carga de sensualidad, de odios y pasiones de sus dueños. El interior del pazo miñoto ofrece quietud, paz, tonalidades grisáceas u ocres; mientras que en la casa de María de Fátima todo es color y exuberancia, con un clima que sofoca. Tal y como Wellek y Warren (1962: 265) recogen: “La casa en que vive un hombre es una extensión de su personalidad”. Trasladado todo esto al interior de sus dueños encontramos la calma y, en cierto modo frialdad, del alma de Ademar frente al apasionamiento total, ardiente del alma de la brasileña⁷. En este punto querríamos señalar la concordancia que Torrente Ballester ofrece entre el país de origen de la muchacha y su actitud ante la vida.

Como Ademar afirma, el pazo es un puente entre el mundo y él, que le sirve para evadirse a las cosas y a los ensueños (Torrente, 1989: 20). El de la novela es, claramente, un **espacio perceptivo**, conformado por elementos de la experiencia sensible (Gullón, 1980: 6), bien entendido que no existe una marcada división entre el mundo de lo sensible y el de lo inteligible (Cassirer, 1971: 159-60). El sentido que, a lo largo de la obra,

⁶ En esta cita también deja entrever su proximidad a todo lo inglés.

⁷ Encontramos un cierto paralelismo o, al menos, punto de contacto entre este personaje femenino que, aunque Filomeno no quiera reconocerlo, es un motivo de amor para él y el de la niña Chole, de *Sonata de estío*. Ambas mujeres llegan al protagonista en la etapa de la vida más abierta al amor, después de haber vivido otro de tonos más suaves y calmados.

tiene una especial implicación en la percepción de lo que rodea a Filomeno es la vista y, a continuación, el oído; así, este paisaje, bien conocido por Torrente Ballester, puede ser considerado como **apoyatura sensorial** para el enclave de los personajes, es decir, una serie de sensaciones vividas en las que apoyar el mundo ficticio de la novela (Azuar, 1987: 102-104). Este mundo de ensueños e imaginación desbordada,

“[...] en el que podía perderme, por el que podía realizar expediciones a los desiertos remotos y, por supuesto, dormir. Pero lo que realmente me absorbía era el examen de los dibujos tallados en la cabecera, en los arabescos de la colcha. Nunca alcancé a ver mayor cantidad de laberintos, todos distintos, interminables. Fueron muchos los años en que mis ojos, también mis dedos, los recorrieron, y creo no haberlos agotado: en cada uno de ellos vivía una aventura, pero mi imaginación no inventaba aventuras bastantes, de modo que, con frecuencia, la que empezaba en un laberinto acababa en el de al lado. Los había también en los damascos del dosel [...]” (Torrente, 1989: 20).

Nos recuerda pasajes proustianos de una imaginación infantil exacerbada (Proust, 1982: 19, etc.). Este mundo de la imaginación está instalado en un “espacio perceptivo, individualizado y concreto” (Gullón, 1980: 6-7).

En conjunto, el autor hace que el lector se aproxime a dicho espacio, al terreno familiar de la novela más por los detalles ambientales, a través de sensaciones y estados anímicos, que por descripciones detalladas; cuando éstas aparecen tienen una función “simbolizadora y explicativa” de la psicología del personaje (Garrido, 1993: 236). Por lo que, si excluyésemos los fragmentos descriptivos, perderíamos mucho más que descripciones de paisaje, dada la unión entre éste y el interior del protagonista. Así, el escenario de la novela es simbólico, al darse una estrecha relación entre él y el alma de Ademar. Siempre ayudado por el silencio, que ocupa gran parte de la obra: su tiempo en Londres, sus periodos en el pazo..., en conjunto, toda su vida; y este silencio “cumple una función definida, suscitar impresiones y sensaciones indefinidas. [...] es la traducción de un estado de ánimo, pero también su determinante” (Gullón, 1980: 7). Gracias al silencio, el paisaje, el clima es mejor captado, intuido tanto por el personaje como por el lector; y este silencio no es un “instrumento” del que se sirve el narrador, por ejemplo para no recoger las palabras que callan los personajes, sino que es “una realidad”, en la que el narrador-personaje se encuentra inmerso, un elemento complementario de la técnica narrativa que tiene sentido, función (Gullón, 1980: 7-8) y colabora a la creación de la atmósfera, del ambiente que caracteriza a la obra. Silencio que se sugiere por el ritmo de la frase y de la novela en general (Bourneuf y Ouellet, 1985: 128-29).

Todo este paisaje interior lleva a Ademar al exterior, al paisaje portugués, del que nos informa de manera destilada a lo largo de toda la obra, pero sin perder contacto con el primero:

“Sin embargo, la mayor emoción de Benito fue la contemplación del estuario del Miño, que le mostré desde una ventana. Caía la tarde, y la mar parecía de oro y sangre. Lo que no me explico -me dijo- es cómo pudiendo vivir aquí todo el año, entre tanta belleza, te metes en un hotel de Madrid. Aquí se puede hacer poesía mejor que en cualquier parte. Sí, efectivamente: se podía hacer poesía del paisaje y, si acaso, de las piedras, pero no de la vida. Es muy posible que, cuando conozca mejor el mundo, me encierre aquí para siempre. Es muy posible, pero en conocer el mundo se tardan muchos años, y yo apenas si he comenzado.” (Torrente, 1989: 128).

Y estas últimas frases son premonitorias. Los dos paisajes se comportan, actúan con el protagonista de manera diferente. El portugués es un paisaje animado, personifica-

do, en el que sus elementos actúan y se mueven como resultado de la proyección del talante de Ademar en el mismo (Gullón, 1980: 27-8); así leemos:

“Mi abuela me llevaba [...], por una calle [...], cuando subíamos la cuesta, me decía muy seria, como si pudiera ser cierto, que al hacerlo en su juventud su padre, don Ademar, las casas se quitaban los tejados para saludarlo: mucho tardé en comprender el significado de aquella hipérbole [...]” (Torrente, 1989: 22).

En esta cita, el paisaje es un estado de ánimo de Ademar, que viene fijado por la historia de sus ancestros, desarrollada en Portugal, y que se mantendrá a lo largo de su vida. Casi podríamos hablar de un idilio entre Ademar y este paisaje que siempre lo envolverá, bien de manera física, bien espiritual. Unas veces es el personaje quien influye en la naturaleza, mientras que otras es ésta en él. La causante primera del estado anímico del protagonista es su abuela, todo lo que ella le inculcó, no en vano afirma Ademar:

“Dominó mi vida mientras vivió, y la sigue dominando desde el misterio al que se marchó hace tiempo, único acto de su vida acontecido contra su voluntad” (Torrente, 1989: 18)⁹.

El paisaje español, urbano, de Villavieja del Oro no goza de sus preferencias. La ciudad ha sido identificada con Orense, bien entendido que con “traslaciones creativas” (Ponte Far, 1994: 342-43). Aquí, su habitación tiene un balcón a la calle (Torrente, 1989: 30), mientras que, en el pazo, se asoma a la ventana y “contemplaba el jardín” (Torrente, 1989: 34), espacio abierto. El único campo abierto que le permite la urbe es “alguna vuelta” por los jardines o por los soportales (Torrente, 1989: 44). La ciudad se nos muestra como ejemplo de las ciudades de ese momento histórico: el salón de la Flora (Torrente, 1989: 368), el Café Moderno con sus tertulias literarias y políticas (Torrente, 1989: 390, 412), la calle Mayor (Torrente, 1989: 403), la calle Real (Torrente, 1989: 426), el Casino, el periódico local, las rivalidades entre los personajes locales (Torrente, 1989: 415)¹⁰...

También hay que señalar la importancia del paisaje “como generador de un tipo especial de comunidad socio-económica, que se desarrolla a través de los tiempos”; tanto el urbano como el rural no son un simple fondo, un simple decorado sino “elemento generador de una serie de constantes histórico-sociales” (Azuar, 1987: 97) que observamos en la obra (Torrente, 1989: 129, etc.).

En la novela aparecen otros paisajes urbanos. Su primer viaje a Londres, siendo niño, lo desborda:

“[...] me pareció demasiado grande [...], y, [...] tanto ir y venir de coches, tanto ruido de grúas, tanta carga y descarga me dieron miedo” (Torrente, 1989: 25).

Cuando vuelve, años más tarde, después de la muerte de su padre, es el Londres de la Estación Victoria, de la casa de su **landlady** y de la **City** de empaque victoriano (Torrente, 1989: 139), de los autobuses y del metro. Para ampliarse a cines, teatros, museos, estanques y jardines, que le llevan a su pazo miñoto, a su querido paisaje:

“Creo que en aquellos días que tardó en aparecer el otoño reviví mi vieja relación con los árboles y gocé del limitado espejo de los estanques, tan limpios y tan

⁹ La afición del protagonista al misterio es notable, incluso emplea este vocablo para referirse a la muerte. Y es que le sale su vena portuguesa, aquella recibida de sus antepasados, “que siempre tuvieron un sentido más romántico del amor y la aventura” (Torrente, 1989: 18), y él lo hace extensible a otros campos.

¹⁰ Todo ello nos recuerda el ambiente de Pueblanueva del Conde, en *Los gozos y las sombras*, aunque obviamente son ciudades distintas.

cuidados, en los que echaba de menos los grandes nenúfares del pazo miñoto. Es curioso cómo se descubre a veces, en el recuerdo, la belleza de las cosas que no están, y por las que uno pasó con supuesta indiferencia. Yo había contemplado muchas veces las albercas del pazo, sus flores y sus peces, y nunca me había parado a pensar que eran bellos, pero seguramente los vivía como tales, pues como tales los recordaba” (Torrente, 1989: 153).

Es también el Londres de la soledad, que se quebrará con la llegada de Úrsula¹¹ (Torrente, 1989: 163, 169). Con ella, creadora de espacios interiores sólo con la palabra (Torrente, 1989: 177), conoce la campiña inglesa bajo la lluvia, Windsor, Eton... Lo introduce en la vida y sociedad londinenses y, tal y como el protagonista reconoce, practica con él “una prevista pedagogía amable” por la que “yo iba perdiendo el pelo de la dehesa que aún me quedaba en el alma” (Torrente, 1989: 183). Gracias a ella, cuando Ademar se reencuentra con el pazo, su actitud es más estética, por lo que el “espacio es una perspectiva, un modo personal de aceptar y formar-deformar la realidad” (Gullón, 1980: 32):

“Úrsula me había enseñado a sentir los espacios como formas significativas en sí mismas, y eso era lo que hacía en mis largos recorridos, sentirlos como espacio: estancias, salones, crujías, pasadizos. No me sentía ajeno a ellos, pero los descubriría como una realidad nueva, por la que había transitado sin percibirla, o, al menos, sin percibir más que su apariencia. La misma biblioteca me resultaba nueva, aunque no distinta; más rica, eso sí, en matices de color, en formas del aire y de la luz” (Torrente, 1989: 210-11)¹².

Lisboa, con sus avenidas y calles empinadas (Torrente, 1989: 22), es un paisaje fugaz en las idas y venidas de Ademar. En Madrid pasa su etapa de universitario; vive en un hotel con ventanas a la calle y balcón corrido (Torrente, 1989: 72). Lo acompañamos a la Universidad (Torrente, 1989: 75), a cafés y bares, a los cafés cantantes de la calle de la Aduana, a la calle de Alcalá, al Ateneo (Torrente, 1989: 83), al Madrid antiguo...

En París conocemos la **Rive gauche**, la Sorbona, los cafés de Montparnasse: Le Dôme, La Coupole, La Rotonde (Torrente, 1989: 220-21); restaurantes como el Procope (Torrente, 1989: 229, 271) y **bistrots** (Torrente, 1989: 232); además de la nota de color de los jardines de Luxemburgo y las veredas del bosque de Vincennes (Torrente, 1989: 264-65). Es el París de 1936¹³.

La lluvia es un elemento integrante en el paisaje de la obra¹⁴, a la que da una atmósfera, un clima especial, en ocasiones complementado por la niebla. En conjunto, las seis partes que componen la novela están envueltas por la lluvia¹⁵, más intensa en las tres últimas:

“Vinieron unos días de lluvia continuada, noche y día lloviendo, el mismo rumor en los tejados y en las ventanas, un color gris que se iba oscureciendo, hasta

¹¹ Llega a enamorarse de ella, aunque no se hallaba muy próxima a su ideal, conformado en esta época por Greta Garbo y Marlene Dietrich (Torrente, 1989: 171).

¹² Aquí vemos, como ya lo hicimos anteriormente, que la atmósfera de la biblioteca, las sensaciones de color, luz, e incluso, los objetos que en ella hay contribuyen a la verdad estética del espacio del pazo en la novela (Gullón, 1980: 34).

¹³ El mismo París que aparece en *Javier Mariño*. Torrente Ballester se sirve de la experiencia personal adquirida durante su estancia en París, en 1936. **Vid.** Cortés Ibáñez (1995).

¹⁴ Ponte Far (1994: 287-94) estudia el significado de este elemento en la producción de Torrente Ballester.

¹⁵ Este punto queda recogido por Torrente Malvido (1990: 69-70, 162); afirma que la aparición de la mar y la lluvia en la producción de su padre es “pura geosociología”.

meterse en la noche como empujado, como obligado, por aquel rumor invariable “ (Torrente, 1989: 322).

Esta lluvia va calando en el alma de Ademar, que la recibe con agrado, quizás por el paralelismo que hay entre ambos:

“La gente que no lo ha experimentado no sabe lo que pueden dar de sí tantos días lloviendo, cómo pueden vencer las resistencias de los no habituados, cambiar la situación de un alma, dejarla inerte y desnuda. Y no lo digo por mí, que he vivido siempre en ciudades lluviosas. Para mí la lluvia es lo natural, y cuando vienen seguidos muchos días de sol, me aplana la monotonía de los cielos limpios, y busco, en el atardecer, esos crepúsculos encima de la mar que siempre acumulan brumas o nubes inesperadas, largas y oscuras, como rayas pintadas encima del horizonte rojo. [...] El sol que se pone, además, parece que llama al alma, que la arrastra hacia ese más allá que nunca conoceremos, el alem que me sacaba de mí en los días más románticos de mi juventud” (Torrente, 1989: 325).

Prefiere el tiempo lluvioso porque éste le hace querer más su recogimiento interior, espiritual, esa parte misteriosa, por lo oculta, de su alma. En ocasiones este paralelismo pasa a ser fusión, identificación entre el elemento y el alma de Ademar, identificación que se resume con la palabra **saudade**:

“Seguía el orballo. En alguna canción olvidada, tal vez en algún poema se dice que “llueve en mi corazón”. Da tristeza, pero una tristeza grata a la que es placentero entregarse. Es un sentimiento difuso, cuyo nombre tal vez no sea el de tristeza. El portugués de saudade se acerca más a la realidad. O el nuestro de morriña, o de soidade, que yo indistintamente solí usar cuando me hallaba en aquel estado. Nada hay capaz de sacarlo a uno de él, cuando le tiene cogido. La poesía sirve para expresarlo, pero yo la había perdido hacía tiempo y fracasaron mis intentos más recientes de recobrarla” (Torrente, 1989: 333).

Quizá, de toda la cita, lo más significativo, puesto que matiza perfectamente su estado anímico, sea: “Da tristeza, pero una tristeza grata a la que es placentero entregarse”. Aquí, queremos recordar las palabras de Amiel, recogidas por Castagnino (1987: 67):

“El paisaje [...] es estado de ánimo porque no nace en la naturaleza indiferente, sino en la interpretación artística y lleva a la revelación de la naturaleza a través de un medio expresivo [...] impregnado de la subjetividad del artista. El paisaje ofrece la óptica y los tintes del estado de ánimo antes que los de la realidad copiada”.

Esta fusión paisaje-alma implica un punto cronotópico que sólo reconoceremos en la pura abstracción, ya que lo que destaca, lo único importante es el estado del alma:

“¿Fue una tarde así, saudosa, morriñenta, que acabó como había empezado, verdadera suspensión del tiempo, que no se siente fluir, quieto en el corazón aunque transcurra en los relojes? Con el alma vacía, con los sentidos abiertos a la única sensación: de quietud, quién sabe si de eternidad...” (Torrente, 1989: 333).

Y terminamos con una de las frases finales del protagonista, que resume la penetración, la fusión entre él y su querido paisaje, la impregnación subjetiva de la naturaleza, la influencia del clima sobre su alma:

“Está el tiempo de lluvia. Quizá eso aumente mi melancolía” (Torrente, 1989: 442).

Y es que, como Amiel (Castagnino, 1987: 66) afirma:

“Cualquier paisaje es un estado del alma”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZUAR CARMEN, R. (1987): *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela*. Alicante: Instituto de Estudios "Juan Gil-Albert".
- BACHELARD, G. (1992): *La poética del espacio*. Traducción de E. de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 3ª reimpresión.
- BAJTÍN, M. (1991): *Teoría y estética de la novela*. Traducción de H.S. Kriúkova y V. Cazcarra. Madrid: Taurus.
- BECERRA, C. (1990): *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropos.
- BOURNEUF, R. y OUELLET, R. (1985): *La novela*. Traducción y notas de E. Sullá. Barcelona: Ariel, 4ª ed.
- CARRERO ERAS, P. (1990): "La historia y la Historia en *Filomeno, a mi pesar*". En *Espanoles y extranjeros: última narrativa*, 31-4. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- CASSIRER, E. (1971): *Filosofía de las formas simbólicas*. Traducción de A. Morones. México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTAGNINO, R.H. (1987): *El análisis literario*. Buenos Aires: El Ateneo, 12ª ed.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Traducción de Mª J. Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- CORTÉS IBÁÑEZ, E. (1995): "El cronotopo de *Javier Mariño*, de G. Torrente Ballester". En *Bajtín y la literatura. Actas del IV Seminario Internacional de Literatura y Semiótica*, Romera; García-Page; Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid: Visor [En prensa].
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993): *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- GULLÉN, R. (1980): *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch.
- LOTMAN, Y. (1988): *Estructura del texto artístico*. Traducción de V. Imbert. Madrid: Istmo.
- PONTE FAR, J.A. (1994): *Galicia en la obra narrativa de Torrente Ballester*. Santiago: Tambre.
- PROUST, M. (1982): *Por el camino de Swann. I*. Barcelona: Orbis.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1989). *Filomeno, a mi pesar. Memorias de un señorito descolocado*. Barcelona: Planeta, 6ª ed.
- TORRENTE MALVIDO, G. (1990): *Torrente Ballester, mi padre*. Madrid: Temas de hoy.
- VILLANUEVA, D. (1983): "El autobiografismo de Gonzalo Torrente Ballester", *Úsula* 444-445, 1 y 26.
- WELLEK, R. y WARREN, A. (1962). *Teoría Literaria*. Traducción de J. Mª. Gimeno. Madrid: Gredos, 3ª ed.