

NOVELA Y METANOVELA: *FRAGMENTOS DE APOCALIPSIS*
DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

KURT SPANG
Universidad de Navarra

INTRODUCCIÓN

Una de las notas destacadas de la novelística de Gonzalo Torrente Ballester es su afán de introducir en cada una de sus obras una innovación tanto temática como formal. A veces resulta tan radical que no parece descabellada la pregunta por la autoría única de obras tan diversas. «Son todas ellas distintas, lo reconozco, admite el propio Torrente Ballester, que parecen salidas de distintos talleres, y si no fuera porque el nombre que las cobija es de un hombre de fiar, sería cosa de conjetura o quizá de investigación, la legitimidad de la autoría proclamada; ¡porque, añade con sorna, se dan tantos casos de fraude!» [VI].¹

Uno de los ejemplares más notables de este afán de innovar y de *épater le bourgeois*, rebasando llamativamente el horizonte de expectación del lector, lo constituyen los *Fragmentos de Apocalipsis* publicados en 1977. La innovación no consiste en la ausencia de ficción, al contrario, a veces se convierte en desbordante fantasía como veremos; lo que nos presenta el autor es «un diario de trabajo en el que se recoge un proceso de invención real, pero en cuanto tal proceso de invención, en cuanto camino de la nada a la obra, no como la obra misma. «Dicho con otras palabras: este libro no es una creación poética, sino el testimonio de un proceso creador difícil y finalmente frustrado; en que los contenidos serán ficticios (acaso algunos no lo saben), pero el proceso, no. *Fragmentos de Apocalipsis* no es una obra realista, sino el testimonio de una

1. La edición utilizada para este trabajo es Gonzalo TORRENTE BALLESTER, *Fragmentos de Apocalipsis*, Barcelona, Destino, 1982. Las citas entre corchetes en el texto se refieren a esta edición.

realidad» [VI]. Es esta afirmación y la posibilidad de su comprobación en un sinfín de detalles de la novela que me indujeron a etiquetarla como metanovela, en el sentido de una novela sobre el novelar. Y desde luego esta obra, a mi modo de ver, es todo menos un fracaso y sin duda también una obra de arte.

Evidentemente, en el marco de una breve comunicación no se podrá realizar un análisis ni aproximativo de todos los aspectos en los que se plasman estos rasgos metanovelísticos. Sólo intentaré un esbozo de los fenómenos más llamativos centrándonos principalmente en un somero análisis del título, de diversos narradores, figuras e historias, de la manipulación del tiempo y del espacio y finalmente del lenguaje característico de esta novela.

Espero que no haga falta resumir el contenido de *Fragments de Apocalipsis*, por lo demás es prescindible para nuestros propósitos precisos; en el prólogo, el mismo autor advierte al lector de que no está leyendo «una novela al uso, ni siquiera una novela, sino el testimonio verídico de cómo un autor se propuso llevar un trabajo a buen término, y no lo consiguió» y «le previene de que, si alguna vez sintió curiosidad por saber cómo funciona la cabeza de un escritor, en este libro puede verlo, o quizá sólo conjeturarlo, pero, en cualquier caso, hacerse una idea bastante exacta» [XVII].

TÍTULO

Empecemos con lo más externo, con el título de *Fragments de Apocalipsis*. En el título destacan dos aspectos diversos: uno formal, que alude a la estructuración fragmentaria de la totalidad de la novela y también de las diversas partes; y otro temático, que resume la problemática del inminente fin del mundo que constituye la temática paródica y caricaturescamente expuesta del libro. Según una profecía del rey vikingo Olaf, de la que se conserva un manuscrito en Villasantana de la Estrella, el lugar donde se desarrolla nuestra historia, y según la interpretación de don Justo Samaniego, el sabio conocedor del texto, «de Villasantana no quedará una sola piedra en pie, lo que se dice una sola piedra» [30]. Por tanto, el apocalipsis tendrá lugar en este imaginario lugar de Galicia y no se nos escapa la intención irónicamente desmitificadora y «desolemnizadora» de esta combinación que no será la única fuente de comicidad y caricatura en esta obra.

La indicación «Diario de trabajo» [13] y la permanente aparición de «entradas» fechadas a lo largo de la novela nos recuerdan constantemente que el principio estructurador de la novela es el de un diario. Sin embargo, el autor procura también despistarnos entremezclando dos tipos de relatos distintos entre las supuestas entradas de diario: en primer lugar, lo que él llama «narración», el segundo tipo de relato consta de una serie de capítulos designados como «secuencias proféticas» que, en la ficción, proceden de la pluma de otro narrador y

como tales se destacan también a través de la letra cursiva en la que se imprimen

LOS NARRADORES

Se debe hablar de narradores en plural, porque de hecho la novela no solamente es narrada por un narrador que hace de guía, sino por una serie de narradores secundarios que le sustituyen en diversas partes del relato. Pero el mismo narrador, llamémosle principal, ya constituye un dilema de identificación puesto que se confiesa caso de psiquiatra, dado que en el momento de iniciar el relato se siente vacilar entre la identidad de Alberto Caeiro, uno de los pseudónimos de Fernando Pessoa, y la de Abel Martín, el de Antonio Machado. Por si esto fuera poco, admite que hasta su 21 cumpleaños su conciencia estaba dominada por Napoleón [9-13]. Salta a la vista que este recurso no sólo insiste en lo inacabado de nuestro texto sino también en el dilema metanovelístico del auto-narrador en general que se ve obligado a asumir a la fuerza identidades diversas en su quehacer novelístico.

El más importante de los narradores «secundarios» es don Justo Samaniego, también figura del diario, pero además «autor» de la historia relativamente independiente que conocemos como «profecías». Un caso específico lo constituye Lénutchka, la amiga del narrador principal que representa una especie de encarnación de la conciencia crítica del autor, porque su función predominante es precisamente la de ponderar y juzgar lo que produce el maestro: «Pues he releído tus papeles y tenemos bastante de qué hablar —le dice en cierta ocasión— por lo pronto, no me siento capaz de darte un juicio objetivo, pues no sé si esto es una novela o el diario de un fracaso» [295]. El narrador principal hasta le concede la autoría de una pequeña historia relativamente autónoma [151-155]. La expresión más lograda de la «independencia» de los narradores se halla en la invención del Supremo, del que el narrador principal finge no saber como ha podido meterse en el relato y que cobra una autonomía, naturalmente ficticia, que le permite hasta contradecir al narrador principal y distorsionar sus estrategias narrativas.²

La influencia de su admirado modelo Cervantes no se puede negar en este y en muchos otros aspectos de la obra de Torrente Ballester. Además, la multiplicación de narradores no sólo produce un efecto paródico, sino que subraya so-

2. TORRENTE habla del Supremo ya en el prólogo (VIII) «la historia entera del Supremo, que no sé de donde vino ni cómo pudo metérsese en la imaginación, ya que de estos supremos, como es obvio, carezco de experiencia...». Después la entremezcla con el Maestro de las pistas que se bifurcan, alusión a Borges (cf. VIII, 40).

bre todo la impresión de lo fragmentario, máxime porque ninguna de las historias intercaladas se completa, todas permanecen inacabadas.

HISTORIAS

Distinguimos tres historias fundamentales en *Fragmentos de Apocalipsis*. Primero, la que constituye el diario de trabajo, después, las llamadas narraciones (cf. 57, 111, 188, 222, 275, 331) y, finalmente, las *secuencias proféticas* (cf. 83, 164, 237, 310, 369). Estas últimas se distinguen con relativa facilidad por ser impresas en cursiva, sin embargo, no disponemos de esta ayuda para diferenciar las dos primeras. Reducido al mínimo y haciendo caso omiso de las permanentes interferencias y de las innumerables digresiones fantásticas y humorísticas, el argumento de la primera historia es la supuestamente frustrada empresa de escribir una novela, el de la segunda, el utópico y «antiapocalíptico» empeño de un grupo de anarquistas de salvar al mundo con un viaje hacia el pasado para cambiar el presente; el argumento de la tercera, la llamada profecía, es la mítica venganza del rey Olaf provocada por una no menos mítica derrota sufrida hace mil años en Villasanta, cuando intentó en vano raptar la bella Esclaramunda.

A pesar de la diferenciación externa por títulos y fechas el autor nos confunde al introducir, constantemente y sin previo aviso, transiciones de una historia a otra y de un nivel de ficción a otro. Frecuentemente el lector sólo se da cuenta cuando ya se halla en un ambiente y nivel distintos. Al principio de la novela, el narrador, al inventar el espacio, en este caso una torre, nos explica: «La torre me es necesaria. Si asciendo hasta el campanario puedo, desde sus cuatro ventanillas, contemplar la ciudad hacia los cuatro puntos cardinales: la ciudad entera. Será cosa de hacerlo, a falta de otra mejor. ¿Cómo son las escaleras? ¿De caracol quizá? En cualquier caso, muchas, demasiadas para un hombre de mi edad. Si las subo, me canso. Pero ya están ahí, ya las nombré, ya trepan hasta la altura encajonadas en piedra. [...] Si yo fuera de carne y hueso, y la torre de piedra, podría cansarme, y resbalar, y hasta romperme la crisma. Pero la torre y yo no somos más que palabras. [...] Voy repitiendo: piedra, escaleras, yo. Es como una operación mágica, y de ella resulta que subo las escaleras» [15]. Circunstancias de esta índole abundan a lo largo de toda la novela y, a la vez que revelan el carácter metanovelístico de la obra no transmiten una imagen viva de la libertad creativa del novelista, de la supuesta independencia de las figuras, y crean también un clima de desenvoltura juguetona muy propio de la novela, como por ejemplo en el caso del claustro que tiene que inventar el narrador antes de acudir a una entrevista con don Procopio para ver el manuscrito del Apocalipsis: «Por el camino se me ocurrió de súbito que el claustro no lo tenía pensado y que nos íbamos a encontrar en el vacío, o, lo que es peor, en un claustro

imaginado por don Procopio de acuerdo con sus gustos y preferencias» [43]. O, más cómico aún, el narrador emite a una situación anterior como si fuera real: «A lo que iba. Pablo tenía que estar en la tabernita con Juanucha: allí lo hemos dejado anteayer. ¿Y qué habrán dicho, qué habrán hecho estos dos durante tanto tiempo?» [258].

Mientras que las dos primeras historias, *grosso modo* y a pesar de su diversidad, se deben principalmente al mismo narrador, la tercera se nos presenta como un intertexto ficticio narrado por don Justo Samaniego, con la particularidad de que las figuras, los espacios y tiempos de las historias se entrecruzan continuamente. Hasta en la tercera, de la que se dice: «Esto no es una historia. Es una profecía. Esto no es un poema. Es una estupidez» [83]. Dada su naturaleza de profecía, el tiempo narrado forzosamente debe situarse en el futuro; ahora bien, este futuro coincide en el último capítulo con el tiempo de las demás historias, al cumplirse la profecía de la venganza del rey Olaf coincidiendo con el final de la novela.

TIEMPO DE NARRACIÓN Y TIEMPO NARRADO

La indicación de los días y meses para las entradas del diario de trabajo nos revelan que en la ficción (o tal vez incluso en la realidad) el narrador tardó unos siete meses en terminar la novela. Pero no deben engañarnos porque sólo se refieren al tiempo narrado de la primera historia.

La multiplicación de historias trae consigo forzosamente la multiplicación de los tiempos narrados, a cada historia le corresponde un tiempo propio: primero, tenemos, por tanto, los aproximadamente siete meses que corresponden al tiempo en el que se produce el relato, después, el tiempo de la segunda historia, que a través de numerosas retrospectivas abarca unos mil años y finalmente el de la profecía, no menos extenso, puesto que la derrota del rey danés se produjo también hace mil años. En cambio, el tiempo de narración, es decir, el que se tarda en leer la novela, no será mucho más de 20 horas aproximadamente de lectura continua. El efecto paródico de esta llamativa discrepancia salta a la vista, se nos habla de los tiempos apocalípticos, del tiempo final, en un espacio temporal ridículamente reducido.

Ahora bien, lo auténticamente cómico en la evocación temporal se revela en la despreocupada y fantasiosa manipulación del transcurso del tiempo. Fíjense en la predicción de la vuelta del rey Olaf después de una espera de mil años: «El rey Olaf, cuando fue derrotado por el obispo don Sisnando en la batalla de Caioira, profetizó en tono de amenaza que volvería al cabo de mil años a destruir la ciudad. Los mil años se cumplen ahora.» «¿Y qué ha hecho el rey Olaf durante tanto tiempo?», le preguntó el canónigo; «porque esperar mil años debe ser muy aburrido, incluso para un vikingo» [30]. Otro caso llamativo es el del

maestro Mateo, alias Monsieur Mathieu (por cierto, su nombre coincide con el del constructor de la catedral de Santiago), quien, protegido por don Procopio, visita la catedral de Villasanta haciendo dibujos de mil detalles y desaparece misteriosamente dejando una carta explicativa en la que revela que ha sido enviado por el obispo Marcelo haciendo un salto de mil años hacia el tiempo presente de Villasanta para copiar los planos de la catedral y construirla luego, una vez vuelto al pasado. «Si yo te envío al tiempo por venir, le dice el obispo Marcelo al encargarle la construcción, cuando ya la catedral esté terminada, vas, la copias y te vuelves, y entonces, la construyes» [179]. Se invierte la dirección del viaje en el tiempo en el caso no menos absurdo de Pablo, el anarquista; pretende viajar al pasado para impedir el asesinato de Marat y con ello la llegada al poder de Napoleón y con ello la creación del Code Napoleón que para ellos es la causa de todos los males de los tiempos modernos [335]. Tanto el maestro Mateo como Pablo utilizan el mismo medio de locomoción en el tiempo: acostarse «ante el altar de San Cristóbal, la cabeza hacia el oriente y los pies hacia el poniente» [180] y ya está; no hace falta recurrir al complicado mecanismo de la máquina del tiempo que ingenió H. G. Wells. En estas manipulaciones predomina sin duda el aspecto fantástico o de realismo mágico, según se mire, sin embargo, son igualmente sendas referencias metanovélisticas encubiertas, dado que destacan la libertad creativa del novelista.

ESPACIO DE NARRACIÓN Y ESPACIO NARRADO

Aunque la narratología no prevé el concepto del espacio de narración, en esta metanovela surge un espacio que merece ser considerado como lugar en el que se lleva a cabo el acto de narrar. El narrador nos describe con detalle la casa que había alquilado para escribir la novela y en la que pensaba vivir con Lénutchka, amante y *alter ego* crítico a la vez, traída de Leningrado [134].

Aquí, como de costumbre en *Fragmentos de Apocalipsis*, los límites entre las tres historias son fluidas, puesto que este palacio de los condes de Abraldes se sitúa en la misma Villasanta en la que se desarrolla la narración y a la que se refiere también la profecía. De la ciudad el narrador nos describe ciertamente algunas calles y plazas, el claustro y sobre todo el laberinto debajo de la catedral en el que se oculta la escultura de la bella Esclaramunda, causa en aquel entonces de los desvelos del obispo Sisnando y también del rey Olaf. Pero aquí como en otros aspectos de la novela, se mantiene el carácter fragmentario. Además, el hecho de que las tres historias se desarrollen en una única ciudad no impide que hagamos continuas excursiones a los más disparatados lugares: a París, a Heidelberg, a la batalla imaginaria de Catoira y la isla del Dragón Feo, hacia el espacio y planetas imaginarios o viajemos al infierno con la Madre Transfiguración del Monte Tabor, «para los íntimos Transfi» [46], o asistamos a una

justa anacrónica del Estado Mayor Central del ejército prusiano con el general von Moltke y también «Guillermo II Hohenzollern y un tal Adolfo Hitler» [254]. El cosmos que suele sugerirse en la narración convencional se torna aquí caos y caricatura a la vez, reforzando nuevamente lo fragmentario y metanovelístico de la narración.

LAS FIGURAS

Respecto de las figuras el aspecto metanovelístico no es la turbamulta de los más diversos seres humanos y no tan humanos, actuales, históricos y míticos que pueblan las tres historias, sino las repetidas alusiones a su creación narrativa y su condición ficcional, y, sin embargo independiente. El propio narrador se lamenta: «Además, no hacen lo que yo quiero, sino lo que les da la gana. Ahora mismo se me han puesto a bailar, un gigantesco baile en una pista gigantesca, todos con todas, isótopos, parámetros, jóvenes, viejos, hombres, mujeres, curas, paisanos, putas, monjas, muchachitas que andan a la que cae, vírgenes prudentes, profesores sapientísimos, peones analfabetos, aristócratas, villanos, listos, tontos y medianos» [24]. A continuación puntualiza que no son personas, «sino precisamente personajes, los que andaba buscando, conjuntos de palabras más o menos como yo, y como todo lo que hay aquí. [...] Debo decir ante todo que los reconocí en seguida, pero no por haberlos visto antes, o por haber sabido de ellos de algún modo, sino de esa manera en que podría reconocer un puzle construido quien hubiera de antemano visto y revisto los componentes» [26]. Después añade unas observaciones reveladoras acerca de la relativa armonía e independencia de las figuras respecto del narrador, observaciones que recuerdan las tribulaciones de Unamuno con su infeliz Augusto Pérez. «Lénutchka tiene una gran experiencia crítica, pero lo ignora todo de la invención. No sabe lo que es hallarse ante el personaje, con su corporeidad: es uno el que inventa, cierto, pero parece que el personaje habla y hace, y a veces lo que dice no se le hubiera ocurrido a uno jamás. Lo tengo comprobado: esas figuras gozan de cierta autonomía. Parece como si preexistieran al acto mismo de la invención, y como si éste no fuera de creación, sino descubrimiento. Como quien dice: está ahí, lo veo, tiro de un hilo y sale entero» [364-365].

Los mil años que abarcan dos de las historias dan lugar a un desfile variopinto de las figuras más inverosímiles y no es suficiente una clasificación entre las meramente aludidas, por un lado, como la bella Esclaramunda, el obispo Sisnando, Guillermo II de Prusia, su general Moltke y Adolfo Hitler, y las que participan de verdad en una de las historias, por otro. Entre estas últimas observamos unas total o parcialmente realistas, como el arzobispo de Villasantia que se reúne por las noches con un grupo de anarquistas para jugar al mus, y lo que extraña un tanto en un hombre de su condición, tiene capacidad de elevarse por

los aires para escapar al ojo espía de sus enemigos [54-55]. Otras figuras son completamente irreales, como por ejemplo los Caballeros Templarios que a la medianoche aparecen con sus caballos en la catedral en busca del traidor rey de Francia [76-77], o el bondadoso Dragón Feo, protagonista de una de las numerosas digresiones de la novela. Para colmo, y ello constituye otro elemento metanovelístico, el narrador se queja de que don Justo Samaniego le está tergiversando sus figuras: «Invento un personaje, le doy libertad, le atribuyo una historia y unos hábitos, incluso un carácter, le confío la redacción de una parte de mi cuento [...] Me roba mis personajes, me los falsea, me los corrompe y me los mata» [377]. Con ello llegamos a la completa independización de la figura narrativa que interfiere en la ficción del narrador, creando una especie de segundo nivel metanovelístico.

EL LENGUAJE

No se trata aquí de elogiar y detallar las capacidades creativas de Torrente Ballester en cuanto al lenguaje; una larga serie de obras narrativas y críticas constituyen un testimonio irrefutable. Lo que interesa en este orden de ideas son los aspectos metanovelísticos referidos al lenguaje. Encontramos una alusión directa, casi de lingüista, a una supuesta lengua en el sistema verbal español: «La verdad es que el idioma, al menos el español, carece de los tiempos y de los modos verbales aptos para un discurso [...], en el que convendría tener en cuenta, como factores no sólo constantes sino constantemente conscientes, que Marcelo aparece con la edad en que verdaderamente murió y el año del deceso [...]» [280]. Otra alusión al lenguaje no deja de ser metanovelística y caracteriza además un rasgo muy particular del manejo del idioma de Torrente Ballester: la actitud lúdica y su delectación con la manipulación gratuita del lenguaje como ya se advirtió en la invención de esta críptica lengua del «camelo» en *La sagalfuga*. Muy al principio de la novela el narrador afirma: «Palabras, ¡ah, las palabras! Dos me insisten en la memoria sin poder aplicarlas: parámetro e isótopo, una llana, otra esdrújula. Combinando esdrújulas y llanas se logran frases de cabal eufonía. ¿Valdrá decir, sin más, parámetros isótopos? Aparte de que no quiere decir nada, no suena bien, ¿Isótopos parámetros? Suena mejor, pero queda también vacía. ¡Es una lata, esto de las palabras cuyo significado se desconoce! Si me enredo en estas dos, adiós corriente de conciencia, adiós continuidad. Más me vale volver atrás, a lo ya escrito» [18-19]. La vaciedad de significado no le impide, sin embargo, volver repetidas veces sobre estas dos palabras aprovechando su vaguedad para introducir elementos de paródico realismo mágico.

La más hilarante burla del lenguaje y de la lingüística moderna se halla en el capítulo dedicado a el Sibilo de Camos, alias don Cresconio Valeiras, profesor de derecho penal en la universidad de Villasanta, que se introduce de la siguiente

te forma: «excede en buenas cualidades a lo más respetable del claustro, pues si bien es cierto que ignora el Derecho penal en medida inimaginable, canta en cambio como nadie arias de todas las óperas, y bastantes dúos, en cuya ejecución a la voz del barítono que es la suya natural responde con un falsete muy aceptable en la parte de soprano» [143]. A continuación se describe un incidente en una de sus clases, y a la vez observamos uno de los rasgos estilísticos predominantes en toda la novela, a saber, la ironía transmitida a través de la pomposidad idiomática. Espero que me perdonen la larga cita, pero me parece que además de ser ilustrativa no carece de comicidad. «Lo que dijo el Sibilo de Camos fue seguramente esto: “Si un hombre se tira por la ventana o viceversa...”, pero no está comprobado. En aquella mañana de dulce lluvia del sudoeste, la grieta del albañal que envía sus hedores al aula olía más que de solito, y sus efectos deletéreos alcanzaban ya a la cuarta o quinta fila de estudiantes, y una muchacha hubo que estuvo a punto de privarse o de ponerse a profetizar también, pero no llegó el caso, porque fue sacada al claustro y socorrida con aire fresco y té. Ella y los que la sacaron, pasado el susto, pusieron en circulación el dicho del Sibilo, aunque ya modificado o, al menos, vacilante en su texto, pues discutieron si el literal decía: “Si una ventana se viceversa por la tira o ventana...”, aunque un tercero en discordia sostuviera que las palabras exactas habían sido así: “Si un tira se ventana por la viceversa u hombre...”, y como no se pusieron de acuerdo, y como se separaron luego y cada cual fue con la música a otra parte, la propagación del dicho, esperado con ansiedad por los círculos especializados en su oportuna hemenéutica, quiere decirse la peña del Café Moderno y la de la taberna del Buraco [...] tuvo al menos tres núcleos originales y justamente dinámicos, si se prescinde de la expresión primigenia que el Sibilo había proferido en su ebriedad vaticinadora...» [138-139]. Con ello las peripecias de la frase del Sibilo no se acabaron porque dos páginas más tarde la vemos ya en su última versión: «Si una ventana se hombre por la viceversa o tira...» y encima «sometida al análisis implacable y riguroso del grupo semiológico de cuarto de lingüística, que debieron de llegar a conclusiones curiosas, si bien bastante crípticas en su formulación verbal, por lo que no se ponen aquí»[141].³

Es evidente, la burla del autor que además se amplía entremezclando las distorsiones lingüísticas con las historias, dado que mientras se esta debatiendo la versión auténtica ya aparecen los vikingos disfrazados de indios en Villasanta, suceso que se relata de la siguiente forma: «un indio con puñal y plumas se había tirado por una ventana, y, de la otra, que un viceversa con plumas en la primera

3. J. M. MARTÍNEZ CACHERO opina que «Sin duda desconcertó a algunos semejante divertimento y calificó así esta novela porque en ella su autor juega con todo: construcción, personajes [...], lenguaje paródico, engaños a base de trucos ajenos pero utilizados al revés [...] y de textos de otros autores [...] todo ello presidido por el humor y bajo el signo tutelar de Cervantes». *La novela española entre 1936 y 1980*, Madrid, Castalia, 1986, pp. 450-451.

sílaba y un puñal en la tónica se tiraba por el indio o ventana; lo cual, sobre música de flautas, quedaba muy bonito, aunque igualmente ininteligible»[142].

Supongo que no hacen falta más indicios para demostrar el interés narratológico de *Fragmentos de Apocalipsis*. El que hasta ahora no haya advertido que además de un experimento narrativo altamente fascinante el texto es también un divertimento de muchos quilates debería dedicarse inmediatamente a una detenida lectura de esta novela matanovelística.