

---

---

## Conversación con Torrente Ballester

---

---

*Torrente Ballester: Voy a empezar refiriéndome al idioma de José Bastida. Este idioma tiene muchos precedentes literarios, pero su origen concreto, en mi caso, es el siguiente: en una ciudad gallega, que se llama Orense, famosa por la abundancia de poetas, de locos y de genios, a fines del siglo pasado existía un señor llamado don Juan de la Coba Gómez, personaje muy importante, que vivía de tallar santos de madera y se dedicaba a la filosofía, a la poesía y a la invención. Es autor de algunos instrumentos realmente geniales, pero subestimados. Por ejemplo, inventó un paraguas para que no lloviese en todo el mundo; consistía pura y simplemente en colocarlo en el Polo Norte; entonces, el agua resbalaba y no llovía. También inventó un aparato para viajar sin moverse del sitio, que consistía en levantarse en el aire y esperar a que la Tierra diese la vuelta, ¿no?, para que cuando, por ejemplo, la China pasaba por debajo, pues se bajaba uno, y ya estaba. Bueno, pues este caballero inventó un idioma llamado el trampitan. Y este idioma le sirvió para escribir muchas poesías, algún drama y, desde luego, una gramática. Esto fue lo que me sirvió a mí de inspiración para el idioma de Bastida. Las obras completas de este señor están publicadas, escribió veintitantos dramas, tremendos, y yo creo que se encuentran en el Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, en Santiago. Abí tiene las obras de este hombre, que son divertidísimas.*

*La lengua de Bastida, aunque él dice que tiene una gramática, en sí es una lengua caprichosa e inventada en cada momento, aunque de acuerdo con una ley. Todos los poemas de Bastida están escritos de acuerdo con la teoría de Jakobson, el famoso lingüista estructuralista. Como ironía y a costa de su teoría del poema, yo hice los poemas de Bastida. Algunos de los cuales están hechos sobre una plantilla, una base esquemática. Por ejemplo, hay uno que repite los acentos y las vocales de un soneto de Quevedo famoso: Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra que me llevare el blanco día... El primer poema que hace Bastida, que lo va haciendo, como usted recordará, progresivamente, está hecho sobre ese soneto de Quevedo. Pero hay otro soneto, alejandrino, un soneto de catorce sílabas que está hecho sobre la plantilla de un soneto de Rubén Darío que se llama Margarita o A Margarita y dice: ¿Recuerdas que querías ser una Margarita Gautier?/Fijo en mi mente, tu extraño rostro está/cuando cenamos juntos en la primera cita/en una noche alegre que nunca volverá. Pues sobre este soneto está hecho otro de los sonetos de Bastida.*

A. P. G.: ¿Se podría considerar que en *La saga/fuga* de J. B. hay crítica anti-franquista, o anti-España, por lo de los godos frente a los galios o nativos de Castroforte?

T. B.: Bueno, esto es una historia larga, que hay que explicar en varias partes. En primer lugar, está la situación cultural gallega, y esto es un asunto muy largo, pero que sintetizaré para que entendamos la totalidad del asunto. Galicia era un pueblo más o menos celta, como todos los pueblos celtas, que son más o menos celtas; pero fue profundamente romanizado, de manera que de la lengua céltica no quedó nada, más que topónimos —todos los topónimos en bre, por ejemplo (también los hay en Bretaña): Brigantium y Barallobre, y Canzobre... Todos estos topónimos, y otros muchos, son topónimos de origen céltico, y es lo único que queda; esto, y los dólmenes, y los otros monumentos prehistóricos. Galicia carece

de mitología atlántica. Quiero decir que así como en los países británicos, en Bretaña, en Portugal, hay un mito redentor, que viene del Atlántico, el rey don Sebastián, el rey Artús, en Galicia no lo hay, porque todos estos mitos fueron sustituidos por el mito de Santiago, que es un mito europeo, es un mito hecho por los monjes benedictinos. Entonces, la cultura céltica gallega queda desplazada por la cultura europea, preferentemente francesa.

La lengua gallega tiene mucha influencia francesa, y, en fin, Galicia es en este aspecto bastante francesa, e incluso hay un escritor del siglo XV que le llama a Galicia «nuestra pequeña Francia». Por otra parte, Galicia está separada del resto de España por unos montes muy altos, de manera que Galicia vivió siempre marginalmente. Hay un intento de hispanizar el mito de Santiago, con la leyenda de la batalla de Clavijo, donde se dice que apareció Santiago, en un caballo blanco, matando moros. Esto es muy posterior, y no es gallego.

Bueno, la cosa es que Galicia tiene una configuración cultural distinta del resto de España, y Europa, sin influencia mudéjar, ni mozárabe, de ninguna clase. Pero no olvidemos que carece de mitos atlánticos. Entonces, yo le invento el mito atlántico, el mito de J. B., que es atlántico y redentor. Es decir, que cumple la función que en Portugal cumple el mito del rey don Sebastián, y que en las tierras célticas cumple el mito del rey Artús. Es decir, alguien que vendrá de la mar a redimir. Pero claro, yo en vez de hacerlo en toda Galicia lo centro en una determinada ciudad, por razones literarias. Entonces, esta ciudad es anti-española y europeísta.

Entonces, lo que en la novela hay de ironías o sarcasmos a cuenta de Franco, a cuenta de la guerra civil, todo esto es puramente accidental, es decir, que no es un propósito primario de la novela hacer una crítica social, ni hacer una crítica política. Se trata, pura y simplemente de aprovechar prácticamente una situación histórica, mitificándola. Pero yo uso el procedimiento, que en La saga/fuga... aparece constantemente, de que ciertos elementos tengan una función narrativa, dentro de la narración general, y una segunda función significativa, que es de carácter irónico o de carácter satírico. Por ejemplo, las interpretaciones psicológicas, si usted las recuerda, del Vate Barrantes, y de don Torcuato, todo aquello de los cuadros que encajan, y tal, tiene una función dentro de la narración, pero al mismo tiempo es una ironía a costa de las teorías psicológicas norteamericanas.

Es decir, que hay dos planos: un primer plano, fundamental, es el plano narrativo, dentro de la economía de la novela, y un segundo plano, que tiene una intención irónica, o satírica, o sarcástica, en fin, según de qué se trate. Otro ejemplo de esto es cuando se habla de Abelardo y Eloísa. Abelardo y Eloísa, evidentemente, cumplen una función narrativa, dentro de la historia del obispo. Pero, al mismo tiempo, se traspone la figura de Abelardo y la de Sartre, porque yo convierto a Abelardo y Eloísa en Sartre y Simone de Beauvoir, o al revés, convierto a Sartre en Simone de Beauvoir en Abelardo y Eloísa. Porque, efectivamente, es muy tentadora la coincidencia, el paralelismo entre las dos parejas. De manera que éste es un procedimiento que yo repito, pero nunca lo satírico o lo irónico es lo principal, sino que es lo subordinado; lo principal es la función narrativa del material que sea.

Claro es que hay algunas ocasiones, que tienen tanto valor novelesco que no se puede, naturalmente, desdeñar; por ejemplo, el loro de don Perfecto. Es decir, que el loro de don Perfecto diga el discurso en defensa del rey Artús, cuando oye la Marcha Turca, y que esto se oiga, cuando están desfilando las tropas de Franco, esto es una cosa que no se puede desdeñar. Es una serie de coincidencias divertidas que hay que aprovechar.

Es decir, yo utilizo constantemente procedimientos cervantinos: la finalidad de La saga/fuga es una finalidad puramente poética; pero en segundo término, en segundo plano, está constantemente utilizando

*elementos irónicos, o satíricos, a costa de realidades concretas, bien de tipo intelectual, bien de tipo político, bien de tipo religioso, lo que sea.*

A. P. G.: Volviendo al mito de *La saga/fuga*, quisiera que me hablara de los J. B.

T. B.: *Los principales son cuatro. Después, hay tres actuales: Bastida, Barallobre y Bendana. Y luego hay la proyección de las combinaciones infinitas de J. B. Yo tengo cierta educación matemática, y ello se ve en la utilización de las matemáticas, de la teoría de las combinaciones, y de la teoría física de la multiplicidad de espacios de n-dimensiones. Es decir, que en cada espacio, que tiene una dimensión más, las posibilidades de multiplicación de los J. B. son incalculables, claro.*

A. P. G.: ¿Se ha inspirado usted, para el plano de las combinaciones ternarias y cuaternarias del capítulo III, en la teoría de los números complejos, de sir William Rowen Hamilton?

T. B.: *Yo no pensé en William Rowen Hamilton, pero utilizo la teoría de las combinaciones. Va por ese camino.*

A. P. G.: Me gustaría hablar del método narrativo en *La Isla de los Jacintos Cortados*, en que usted utiliza varias técnicas: la del diario, la epistolar, la novela sentimental y, al mismo tiempo, la novela histórica.

T. B.: *Para Los Jacintos Cortados yo le recomendaría que establezca usted un cotejo meramente técnico entre Don Juan y La Isla... Porque son una narración presente y otra pasada; son dos narraciones que se influyen: es decir, que la narración pasada influye en la presente, y la presente en la pasada. Ahora bien, los procedimientos de construcción son distintos. Don Juan tiene una forma arquitectónica, es decir: hay un planteamiento de situación; una narración básica que es la narración de Leporello; el desarrollo de la historia de don Juan; otra narración fundamental, que es el Poema de Adán y Eva; y, luego, el final. Es decir, que es como dos columnas, porque, claro, el Poema de Adán y Eva responde a la narración de Leporello; es decir, en la narración de Leporello se plantea el problema de la libertad, y en el Poema de Adán y Eva se responde al tema de la libertad. Entonces, son las dos columnas que sostienen todo el edificio significativo, y, al mismo tiempo, la arquitectura de la novela.*

*En cambio, La Isla de los Jacintos Cortados está contruida de una manera orgánica, en el sentido de que la inserción de la historia antigua se hace de una manera fragmentaria y ocasional. Es decir, no se cuenta la historia completa, como en Don Juan, sino que se cuenta fragmentariamente; no se cuenta en orden cronológico, sino que se retrasa, etc. Y, además, es evidente que se trata de una invención del narrador, y, además, que el narrador utiliza un procedimiento cervantino: el cuadrado de la chimenea con las llamas, es el escenario de Maese Pedro, el retablo de Maese Pedro, y el niño que cuenta la historia es el narrador que está contando la historia. Conviene, pues, el estudio de estas dos novelas desde el punto de vista de su estructura, de su composición. No así de su contenido, porque Don Juan constituye una excepción dentro de mi sistema temático. En cambio, La isla de los Jacintos Cortados está incluida dentro de dicho sistema temático. Don Juan no trata más que del amor. En el fondo, es el problema del amor, con todas sus dimensiones, teológicas y humanas.*

*Pero en el resto de mi obra... en La Isla de los Jacintos Cortados ya aparecen el tema del poder, el tema de la realidad histórica. Hay un segundo cotejo que tiene usted que hacer, que se lo voy a explicar. Uno de los temas que se reiteran en mi obra es el tema del poder. Quizá el tema del tirano. Ahora, no está visto ni sociológicamente, ni psicológicamente. Es decir, no se trata de la psicología del tirano, ni de la sociología del tirano, del dictador, en fin. Se trata de la ontología del tirano.*

*La visión del tirano aparece en dos novelas distintas que se complementan la una a la otra. Primero, en Fragmentos de Apocalipsis. En Fragmentos... hay una especie de cuna narrativa, que no tie-*

ne nada que ver con el resto, que es la historia del Supremo. Lenutchka se encuentra con una chica checoslovaca que está con un profesor, y éste es un dictador que se ha sustituido por su doble. Este episodio del doble expresa una nota del carácter de los dictadores, que gustan verse desde fuera. Es decir, el emperador romano multiplica las estatuas; Hitler se contempla en las películas. Los reyes antiguos multiplican sus retratos. Es decir, el hombre poderoso necesita verse desde fuera, contemplarse. En el fondo lo que necesita es admirarse. En esa misma novela, el narrador se escurre por un túnel y va a dar a un sitio que puede ser una República del Caribe, donde el mismo dictador anterior se ha metamorfoseado y es cuando utiliza al doctor Moriarty. Entonces, hay una metamorfosis del dictador. El tiene los mejores hospitales y cada vez que se le muere un niño o se le muere una persona adulta se lleva un gran disgusto, pero no por caridad o por amor, sino porque la muerte es él; es decir, cada vez que se le muere una persona es una muerte de Dios lo que sea le arrebatada; porque otra característica del dictador, del tirano, es que se constituye en destino de sus súbditos: «Yo soy el destino de mis súbditos.»

En *La Isla...*, con una excepción —vamos a dejarlo aparte: el problema de Napoleón—, tenemos a Ascanio y al general Della Porta, que son otras dos versiones ontológicas, no psicológicas, de la tiranía. Primero, el dictador es figura y nombre. El general Della Porta es un muñeco que tiene un nombre y que cumple una función, digamos, casi solar, es decir, que el pueblo se reúne en la plaza a recibir su sombra benéfica. En cuanto a Ascanio, es o representa la necesidad del uniforme. El mariscal Tito, que era un dictador comunista, usaba unos preciosos uniformes. Es decir, la historia de Ascanio, que acaba vestido de almirante, está inspirada en la historia del general Franco, que era militar, que yo conozco muy bien porque el general Franco y yo somos del mismo pueblo, que es un pueblo de marinos de guerra, donde el uniforme tiene prestigio social. Entonces, Franco, que no era marino, pero que quiso serlo y no pudo, cuando triunfó lo primero que hizo fue proclamarse Capitán General de la Armada, de la Home Fleet, y vestirse de almirante.

A. P. G.: ¿A qué se refiere la cita de Caballero Bonald, «el furtivo desagüe de la historia», que aparece en el prólogo de *La Isla...*?

T. B.: El elemento a que se refiere el verso de Caballero Bonald es el problema de la realidad de la historia, Es decir, en la parte mítica de *Los Jacintos Cortados* hay dos temas principales: el tema del dictador, que lo acabamos de ver, y el tema de la realidad de la historia. Da igual que Napoleón haya existido o que sea una invención de esos señores, una noche de juerga.

A. P. G.: Cagliostro dice en determinado momento, en *La Isla...*, que la realidad no existe, «...era la risa que niega la realidad de todo». ¿Esto es una postura idealista, solipsista?

T. B.: Es una postura humorística. Usted tiene que partir del hecho de que yo juego con multitud de materiales intelectuales, en los cuales no creo, comprende usted, en ninguno de ellos. Conviene que usted sepa que yo no procedo de la filología, sino que procedo de la historia. Aunque yo fui profesor de literatura, mi formación, mi carrera universitaria, fue la de Historia. Por eso en todas mis obras hay siempre una base histórica. Es decir, el fundamento de mis narraciones, o de mis concepciones del mundo, de mis ironías, pues, son cosas de tipo histórico; por ejemplo, el mito histórico, el tirano.

A. P. G.: ¿Usted diría que *La saga/fuga...* es una novela metafísica?

T. B.: Bueno, puede ser irónicamente metafísica. Mire usted, ayer he terminado una novela, ayer, que se llama *Quizá nos lleve el viento al infinito* que es una novela de espionaje, entre paródica y metafísica.

A. P. G.: ¿Podría especificar algunos puntos más acerca de la estructura de *La Isla...* que decía usted estaba construida de una manera orgánica?

T. B.: Sí, por cuanto los fragmentos de la segunda narración, sobrevienen como consecuencia de una

*situación real, de lo que se da como histórico, de lo que se da como real, como la vida de dos personas: el narrador y Ariadna. Hay mucha gente que piensa que la base es el mito de Ariadna, y hablan del laberinto y de Teseo. Es mentira. Ariadna se llama Ariadna porque se me ocurrió, porque es un nombre bonito. Es decir, exactamente la culpa de que se llame Ariadna la tiene el Lamento de Ariadna, de Monteverdi. En otras ocasiones, sí, he buscado una base mítica, una narración mítica como base de una narración mía, pero justamente ahí no tiene nada que ver con el mito de Ariadna, porque está inspirada en una historia real. Es decir, Ariadna es, efectivamente, una chica griega, que estaba enamorada de un profesor, no inglés, sino judío-holandés, en el cual concurrían las circunstancias de Alain, bueno, algunas circunstancias. Este profesor es profesor de literatura francesa, especialista en Racine, y mucho menos intelectual que Alain, pues es incapaz de escribir un libro demostrando que Napoleón no existió, evidentemente. Pero, en fin, la historia es ésta. Esta muchacha se enamoró de este hombre, en cuya casa yo vivía, y entonces me hizo confidente de sus tribulaciones sentimentales. Yo no me enamoré de ella, eso digamos es un añadido novelesco, es decir, la historia no es la mía, pero tiene una base histórica, que es ésta.*

A. P. G.: *¿Que influencia ha recibido usted de la fenomenología?*

T. B.: *Bueno, cuando yo me eduqué era el momento, digamos de moda, de la fenomenología. De manera que yo no tengo una formación filosófica específica, sino histórica, pero he recibido una gran influencia de los fenomenólogos. Incluso como historiador apliqué muchas veces los métodos de la fenomenología. Y en mi literatura, se nota, en los procedimientos descriptivos, la influencia de la fenomenología.*

A. P. G.: *¿Ha influido Heidegger, y más concretamente su concepto de ser histórico, en su obra?*

T. B.: *Tenga usted en cuenta que Heidegger es el filósofo más influyente en el período fundamental de mi vida, no solamente como filósofo, sino también como crítico literario. Creo que tengo y he leído todas sus obras.*

AMPARO PÉREZ GUTIÉRREZ

*Flat 1, 243 Dickenson Road*

MANCHESTER M 13 0yw

*Gran Bretaña*



*El actor Luis Prendes en el papel de Don Juan.  
(Teatro María Guerrero. 1949. Decorados de Salvador Dalí).*