

LA RELIGIÓN EN LA OBRA DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

CARMEN BECERRA SUÁREZ

Universidad de Vigo

En 1987, en Salamanca, Torrente Ballester pronunció una conferencia titulada *Conversaciones con Dios*, en ella el autor afirmaba: “Tenía yo diecinueve años cuando me tropecé con un libro que tuvo una gran influencia en mi vida, por cuanto orientó mi posición y dirección dentro del ámbito católico”¹. Ese libro al que alude, escrito por un alemán de origen italiano, no es otro que *El espíritu de la Liturgia* de Romano Guardini, título y autor a los que Torrente se ha referido en numerosas ocasiones no sólo por la influencia que dicha lectura ejerció sobre su pensamiento, sino también porque ese libro en particular fue el primero de los muchos de teología que después leyó; y ese interés por la teología procede, sin duda, de aquella primera y fascinante lectura de Guardini:

ese fue el primer libro suyo que leí, posteriormente he leído muchos más, y he sido uno de sus fieles dentro del ámbito europeo de las preocupaciones religiosas y culturales [...]. Durante bastantes años, probablemente los que van entre el treinta y seis y los cincuenta y tantos o sesenta, fui asiduo lector de obras teológicas².

Desconozco si aquella lectura fue la causa que inspiró su primera obra: un poema dramático de inspiración bíblica, *El viaje del joven Tobías* (1938), pero de lo que sí estoy segura es de que sus conocimientos de

¹ Publicado en *Ciencia Tomista*, T. 114, nº 373, Salamanca Mayo-Agosto 1987, p. 266.

² “Conversaciones con Dios”, *loc. cit.*, p. 266.

Teología y su interés por el asunto religioso se muestran de diversas formas en sus obras, si bien en unas no es más que una referencia habitual, incluso intrascendente, mientras que en otras esta materia constituye un tema esencial.

En 1957, 1960 y 1962 Torrente publica las tres novelas de la trilogía *Los gozos y las sombras*. La crítica, en general, interpreta estas novelas como narrativa realista de carácter social, puesto que en ellas se asiste a la desaparición del viejo mundo feudal ante la progresiva irrupción del mundo capitalista; y llevan razón quienes esto afirman, pero también es verdad que se plantean otros asuntos que podrían dar lugar a diferentes interpretaciones. En *Los gozos y las sombras* las referencias históricas son necesarias para validar los hechos narrados como mimesis de una situación particular, y los conflictos personales que desarrollan los personajes podrían igualmente generarse, por otras causas, en diferentes momentos de la Historia; no son, por tanto, el producto directo de una coyuntura socioeconómica particular, aunque tal coyuntura actúa de rasgo validador del mundo creado. Pero no es menos cierto que no sólo los personajes principales manifiestan en su conducta una actitud religiosa, sino que además en los grupos sociales que se describen en la obra existe un núcleo específicamente religioso, al que casi nadie ha prestado la menor atención —los frailes del monasterio—, y que, sin embargo, desarrollan una problemática particular de gran importancia para el autor. La oposición que se manifiesta en ese monasterio entre el padre prior y Fray Eugenio no puede reducirse a un problema de disciplina, aunque acabe derivando en ello, sino que se trata del enfrentamiento entre dos maneras diferentes de entender tanto la religiosidad como la vida monacal: o dicho con otras palabras, el sentido de la pureza individual en contraposición a la exigencia social de la vivencia religiosa.

Pero no es este grupo el único en el que se manifiestan actitudes religiosas, porque también la relación entre los protagonistas, Clara-Cayetano-Carlos, puede y, a mi juicio debe, ser explicada echando mano de estos argumentos. Me explicaré:

Líneas atrás he dicho que su primera obra es una pieza dramática titulada *El viaje del joven Tobías*, y a ella alude siempre Torrente cuando utiliza la frase “el esquema Tobías”, para explicar su concepción del amor: el amor como salvación mutua. El esquema Tobías, sustento de aquel drama, se repite con más o menos variaciones en muchas de las obras del

autor gallego, como modelo de relación entre hombres y mujeres, adquiriendo en algunas de ellas resonancia especial, como vamos a ver.

En *Los gozos y las sombras*¹, y sin pretender, claro está, la exclusividad de esta lectura, el conflicto personal entre dos de los protagonistas, Carlos Deza y Clara Aldán se estructura sobre una base teológica de mutua salvación, y se proyecta en el conflicto social de los habitantes de Pueblanueva del Conde, en un interesante juego de planos ficcionales integrados armónicamente.

Así, en *El señor llega*, primero de los títulos de la trilogía, Carlos Deza es esperado por el pueblo como un salvador, cuya clave teológica se subraya al hacer coincidir su llegada al pueblo con el advenio litúrgico:

Por último, el domingo cuarto, el fraile repitió muchas veces que “el Señor está cerca de todos los que le invocan, de todos los que le invocan de verdad”, y explicó también que en otros tiempos los cristianos saludaban diciendo: “El Señor viene, el Señor llega” y que para los cristianos el Señor estaba siempre llegando de verdad, y que ahora iba a llegar a Pueblanueva y, con Él, su reino y su justicia².

-Usted, para nosotros —continuó don Baldomero— es algo más que un amigo. ¡No sabe cómo se le esperaba! Desde que se dijo que volvía no hemos hecho más que hablar de usted, algo así como si fuese un redentor³.

Sin embargo, las expectativas que los de Pueblanueva habían depositado en él no se cumplen y Carlos termina enfrentado a Cayetano Salgado (de cuyo dominio esperaban ser salvados), no por razones sociales o de lucha por el poder, sino a causa de una mujer —Rosario la Galana— por quien Carlos se sitúa al mismo nivel que Cayetano y, al dejar su voluntad en manos de la joven, él mismo necesitará ser redimido. De esta manera, entre el materialismo del industrial (Cayetano Salgado), quien para lograr sus fines usa la fuerza, y el espiritualismo del intelectual (Carlos Deza), no existe en realidad gran diferencia: ambos son

¹ Obsérvese la alusión en este título a los dos estados del alma: gozos = estado de gracia / sombras = estado de pecado.

² p. 14, cito por la edición de Alianza editorial, Madrid, 1971.

³ p. 126.

individualistas, se comprenden y ninguno consigue proporcionar a Pueblanueva la justicia y el bienestar que desea.

En este escenario, se yergue la figura dramática de Clara, mujer fuerte e independiente a quien la opinión de los demás no preocupa: ella es su propio espejo y sus problemas lo son ante sí misma, vive voluntariamente alejada de las tensiones del pueblo, su voluntad es libre y posee una gran sinceridad personal. Clara se enamora de Carlos y en *Donde da la vuelta el aire*, segundo de los títulos de la trilogía, el sentido de los acontecimientos cambia, pasando de la misión social redentora de Carlos a la misión individual redentora de Clara.

Al final de *La Pascua triste*, tercero y último de los títulos de la trilogía, Carlos y Clara abandonan Pueblanueva del Conde, después de que, precisamente en el sábado de Gloria, Clara pague con su integridad física la abulia del intelectual, siendo violada por Cayetano. Clara logra con su comportamiento y su ejemplo redimir a Carlos comprometiéndole con la realidad. En este mismo sentido, subraya Sagrario Ruiz Baños: "Gracias a ella, Carlos recobrará su libertad y autodominio. [...] Cayetano que vislumbró en Clara su propia salvación, se pierde al sacrificar su prestigio social al amor que siente por ella. Así amo indiscutido de Pueblanueva tras el abandono de los Churruchaos, es sin embargo consciente de su propia condena: el habitar para siempre la ciudad infernal. Mientras Clara y Carlos marchan en busca de su propio paraíso conquistado, el pueblo permanece en el paraíso engañoso de su ignorancia: el de la ausencia de una conciencia verdaderamente libre [...] Pueblanueva es el escenario de un drama espiritual cuya grandeza descansa en la fuerza redentora del amor"¹.

Por ello los personajes no se presentan desde una perspectiva moral, ninguno de ellos es mostrado como bueno o como malo. Clara, desde su verdad, es la única que puede salvar a Carlos del dominio de un estado de pecado, a través de la conquista de la libertad individual. Sin embargo, esta vertiente religiosa de *Los gozos y las sombras* fue casi totalmente desatendida por la crítica, aunque, a mi modo de ver, es parte y eje fundamental en la obra.

¹ *Itinerarios de ficción en Gonzalo Torrente Ballester*, Murcia: Universidad de Murcia, 1992, pp. 77-78.

El llamado “esquema Tobías” constituye, aunque con un desarrollo más amplio y explícito el soporte del sentido teológico que contiene la versión torrentina del mito de Don Juan.

Si aceptamos que la entraña del mito de Don Juan es teológica, deberíamos aceptar igualmente que la originalidad y fecundidad de las reescrituras del mito se cifran en su confrontación con esa idea motor teologal originaria, que se oculta tras todas las ramas y variantes.

Tirso crea a Don Juan¹ (*El Burlador de Sevilla*), en contraposición al ermitaño (*El Condenado por Desconfiado*), haciéndoles encarnar una doble actitud equivocada ante la salvación y la esperanza. Como señala Olegario González de Cardedal, un pecado “por defecto (desconfianza de conseguir la salvación —desesperación—) y por exceso (contar con la gracia y con la salvación como segura posesión del hombre —presunción—)”².

Torrente desmoraliza a Don Juan, no lo concibe como una cuestión moral, sino como un hecho teológico. A Torrente no le preocupan los pecados de Don Juan, ni la adecuación de sus acciones a unas normas, a unas tradiciones sociales, a unos preceptos divinos. Le interesa el porqué de sus acciones, el porqué de su peripecia.

Durante años Torrente estudia el tema, y algunas de sus reflexiones adquirieron forma de artículo o de ensayo, hasta que finalmente alcanza una conclusión: “la substancia de Don Juan es una forma de rebeldía ante Dios, nacida del descontento de la realidad”³.

Para dar materialidad a esa rebeldía en la versión de Torrente (*Don Juan*, 1963) se utilizan algunos planteamientos teológicos que el autor convierte en materia poética. Así por ejemplo, y como subraya Olegario González de Cardedal, “Los exegetas han rondado siempre la púdica pregunta de si el primer pecado no habrá sido un pecado sexual, y por temor lo han negado, curiosamente desde una comprensión superficial y vulgarmente moralista del acto sexual, sin percatarse de que es el instante privilegiado por un lado y retador por otro que el ser finito tiene para aceptar la vida como don y el gozo como compartición o por el contrario

¹ No vamos a entrar ahora en el discutido, y todavía no resuelto, tema de la autoría de *El Burlador de Sevilla*, hablaremos, por ello, de Tirso de Molina como su autor, aunque sabemos bien que nada se ha podido demostrar definitivamente todavía.

² *El poder y la conciencia*, Madrid: Espasa, p. 321.

³ “Conversaciones con Dios”, *loc. cit.*, pp. 271-272.

para reclamarlos como propios y exclusivos; [...] el pecado original no es otra cosa que la pretensión de ser origen absoluto de sí mismo”¹.

Esta es, sin duda, la concepción (concepción que pudiera remitir a Guardini y, más concretamente, a una de sus obras publicada en España con el título *Una ética para nuestro tiempo*²) de la que parte Torrente para explicar el donjuanismo de su Don Juan. El Don Juan de Torrente descubre, por experiencia personal propia, que ciertas realidades de este mundo están mal hechas (*¿Por qué lo hizo Dios así?*, se pregunta) y decide mantenerse en constante rebeldía frente a Dios, para ello utiliza a las mujeres como instrumento para mantenerse constantemente en pecado. Su peripecia seductora y fornicadora es vivida hacia Dios, ante Dios, y contra Dios. Con el objeto de proporcionar coherencia al soporte ideológico y la conducta de Don Juan, Torrente reescribe en el “Poema de Adán y Eva” (poema de Don Pietro en la novela³) el capítulo tercero del *Génesis* (historia de Adán y Eva en el Paraíso), poema en el que da respuesta clara a la pregunta cuya respuesta silenciaron siempre los moralistas: el pecado original fue un pecado sexual. Si por pecado entendemos el intento de segregarse de la Comunión Universal, reteniendo para uno en exclusiva el ser y el placer, Adán y Eva —en la versión de Torrente— pecan al individualizar el placer, al aislarse del resto de las criaturas, al interrumpir la relación amorosa con el cosmos y quedarse atrapados egoístamente en su propio placer. Así entendido, el pecado de Adán y Eva, origen de la soledad del hombre, transforma la historia de don Juan de una historia moralista en una historia religiosa y teológica.

El Don Juan de Torrente desconoce el amor y de ello se deriva su dimensión trágica. Lo que empuja su aventura no es el placer de amar, sino la necesidad de ser, de existir para alguien. Necesita que sus acciones en el teatro del mundo sean contempladas y comprendidas por alguien, porque sólo si a alguien interesan merece la pena interpretar el papel:

El amor no me importa Elvira. Lo que me importa es que Dios me responda de algún modo; que me muestre su ira o su misericordia, que me colme el corazón de dolor, pero me grite:

¹ *El poder y la conciencia*, p. 338.

² Romano Guardini (1963). *Tugenden. Meditationen über Gestalten sittliches Lebens*. Edición española, *Una ética para nuestro tiempo*. Madrid: 1974.

³ Véanse las páginas 273-288 de la edición de Destino, Barcelona: 1963.

“¡Estás delante de mí, Juan! ¡No te he olvidado! Lo que tú me propones es la embriaguez y la ceguera, y yo quiero estar despierto¹.”

Este es el temor del personaje, no importa la condena de Dios, importa que le responda, que no lo olvide porque el olvido sería insoportable. Como en Kierkegaard, para quien el existir delante de Dios y que Dios exista ante el hombre es la clave de la comprensión de la existencia, lo terrible para este Don Juan es el silencio de Dios. De ello se deriva que el infierno no es un lugar, sino un estado:

En cuanto a ustedes —hablaba a los demonios de medio lado, sin concederles importancia—, no necesito que me juzguen. He muerto como Don Juan, y lo seré eternamente. El lugar donde lo sea ¿qué más da? El infierno soy yo mismo².

Si en Tirso encarna el pecado y se condena, en Zorrilla encuentra el amor redentor de Doña Inés y alcanza la salvación. En la versión de Torrente, Don Juan rechaza la posible salvación a través del amor de la mujer (“esquema Tobías”) y marcha por el mundo convertido en su propio infierno:

Ha peleado conmigo toda la noche, y alguna vez me ha vencido. Jamás hubiera pensado que Mariana fuese su trampa para aniquilar mi libertad³.

Claro que si el infierno es él mismo, el cielo serán los otros (“el yo fundamental sólo existe en el tú esencial”, decía Machado). Así lo cree Sonja, la última de las conquistas del seductor, cuando dice:

Lo que me hace feliz es el amor que siento ¿cómo lo explicaré? Es una cosa nueva; es descubrir que viviendo para otro, es como se vive verdaderamente⁴.

¹ *Don Juan*, p. 339.

² p. 341. Confróntese con la propuesta de Jean Paul Sartre: “L’enfer c’est les autres”, en *Huis clos* (1944), p. 341.

³ p. 227.

⁴ pp. 137-138.

Pero la versión donjuanesca de Torrente contiene muchos más hilos que los aquí expuestos. Hemos seguido uno de ellos, y no sólo porque el tema que vehicula esta ponencia sea la religión, sino también porque, a mi juicio, la lectura de este *Don Juan* en clave teológica, devuelve al personaje a su esfera mítica al residir en ese hilo el origen del mito. El mito de Don Juan, así tratado, en la versión de Gonzalo Torrente Ballester estructura en una trama vital los grandes problemas de la humanidad: Dios, el pecado, el amor, el sexo, la libertad, ...

Y es precisamente este último tema —la libertad— el que encontramos de nuevo en otra de las novelas de Torrente Ballester, tema inesperado debido a la apariencia lúdica de la trama narrativa en la que se inserta. Estoy aludiendo a *Quizás nos lleve el viento al infinito* (1984), calificada por la crítica como brillante y divertido artificio lúdico, adscrito al género de la novela de espías o la novela de ciencia-ficción. En el marco histórico de los años de la guerra fría, el narrador, espía de complicada y dudosa identidad, voz ficcionalizada por medio de una “esencia” que no posee “existencia” real y ha de ir encarnándose para “aparentar ser”, es perseguido por dos mujeres que son en realidad muñecas, robots modernos muy perfeccionados. Una de ellas americana, la otra soviética. La primera se comporta de acuerdo con una programación previa, la segunda, la soviética, de nombre Irina, fabricada por un científico, ha sido educada, o informada, por un poeta y el poeta le ha programado también la acción humana por excelencia: la libertad.

Yo quise hacer de Irina una mujer importante [...] Yo le había programado la libertad, pero también le había dado a leer al maldito Dostoievski. Antes de tiempo, ¿me comprende? Fue un error mío. Aprendió a perdonar [...] Cuando la tuve hecha, le soplé en la frente. Soplé en su frente y un alma le creció dentro [...], llenaré el mundo de mujeres más grandes que las de Shakespeare, y les encomendaré la misión de engendrar una humanidad distinta [...] Lo importante es el sopro¹...

Así, mientras la primera realiza exclusivamente aquello que le ordenan, la muñeca soviética transgrede las instrucciones iniciales y alcanza a lo largo de su transcurso por la vida la experiencia religiosa,

¹ pp. 263-265. Cito por la primera edición publicada en Barcelona por la editorial Plaza y Janés en 1984.

como resultado de haber recibido ese “soplo” o aliento divino” base de la creación. Aunque, sin duda, tras esta aparente fábula trivial, está el viejo mito griego de Galatea, cuya estatua hecha por Pígalión que se enamora de ella, cambia de naturaleza, y de ser inerte pasa a ser vivo, por intervención de Júpiter o Zeus compadecido de la tragedia de Pígalión. Mito pues, animado por causa del amor, igual que sucede en la novela de Torrente: el narrador, que ignora su naturaleza material, se enamora de la muñeca, precisamente porque esta se comporta como un ser humano haciendo uso de su libertad. Por eso, cuando la muñeca “muere”, tras interponer su cuerpo en la trayectoria de un disparo dirigido al hombre que ama, la última palabra que pronuncia es “Gospevi”, es decir, Dios en vocativo y en lengua rusa; y el narrador, que sólo entonces descubre la auténtica condición de su amada, se plantea su propia realidad como creación de un Otro superior:

desde que recobré a Irina y admití que no puedo desprenderme de su recuerdo, me oprime con insistencia la vieja idea de que también soy un robot, no sé cuál de ellos, no sé por quién inventado, ni para qué. Mis facultades, carentes de explicación cuando se es hombre, no dejan de ser imaginables en un mecanismo inconcebible aún, pero posible. Me cuesta trabajo, incluso me entristece, pero tengo que aceptar que el que me hizo me lanzó al mundo como experiencia, como burla o como juego [...] Aquí no tengo a nadie que, como Irina, me diga “tú”, de modo que estoy a punto de dejar de ser yo¹.

De nuevo nos hallamos ante el “leit-motiv” medular que recorre la obra torrentina: el amor como salvación mutua. Admitiendo otras lecturas, el final de la novela es igualmente misterioso, poético. El título de la novela es también el final de la misma y remite a la concepción del viento como aliento, como inspiración poética o creativa:

Lo que pienso (dice el narrador) es que, ese día, en esa cima de la roca, derramaré las cenizas de Irina y me trasmudaré en vilano,

¹ pp. 268-269. Ironización de las teorías existencialistas, aquí la vida como juego, como representación (sobre todo de Heidegger), teorías en las que se apoyaba su primera obra dramática, aunque publicada años más tarde (en *Siete ensayos y una farsa*, 1942), titulada *El pavoroso caso del señor cualquiera*, inspirada en una conferencia pronunciada por Ortega y Gasset sobre *¿Qué es metafísica?*, obra de Heidegger.

porque no hay nada más sutil en que pueda cambiarme. Lo haré un atardecer, cuando el aire se mueva. Si escojo bien el instante, quizá nos lleve el viento al infinito¹.

Pero ese final relaciona además la novela con un dato biográfico de Torrente: su lectura de Rilke, a quien, como sabemos, admiró, estudió y tradujo al castellano, y a quien se deben los versos que encabezan esta novela: “Un soplo en torno a nada. Un vuelo en Dios. Un viento”².

En suma, Torrente trata la religión como materia narrativa de manera muy diversa. En ocasiones plantea temas estrictamente teológicos, pero también acude a la religión para relacionarla con la ética, con la moral y, en este caso, vemos a sus personajes debatirse en conflictos morales y buscar soluciones posibles. En las novelas realistas, la religión suele plantearse como conflicto individual del personaje; en las obras más intelectuales el aspecto religioso que prevalece es la teología; y en las narraciones de tipo fantástico, la religión deja su lugar al poder coercitivo de la Iglesia que se impone a la sociedad. Aunque como era esperable, dado el relativismo existencial del autor, estas afirmaciones nunca pueden ser tajantes.

¹ p. 269.

² Epifonema del soneto III de la 1ª parte de la obra de Rilke “Sonetos a Orgeo”.