

Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 1 (1991)

Artikel: Dafne y ensueños : una autobiografía fantástica
Autor: López, Mariano
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-840887>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DAFNE Y ENSUEÑOS
UNA AUTOBIOGRAFÍA FANTÁSTICA (1)

Mariano López
Université de Fribourg

Dafne y ensueños es sin duda una novela autobiográfica: el narrador, el personaje y el autor son la misma persona. La identificación se confirma ya en el primer capítulo, aunque estuviera anticipada en la dedicatoria previa donde figura el nombre del escritor, y en la que se alude al mundo de las “Torres Mochas”; un mundo compartido con sus hermanos Álvaro y Jaime, y que será el lugar en el que se desarrollará la mayor parte del relato. La enunciación se efectúa desde un tiempo y espacio actuales: “Aquí en Salamanca, la ciudad donde vivo...” [p.17](2); desde los cuales se rememora en primera persona unos hechos acaecidos en la niñez del escritor.

El narrador al ser consciente de que los materiales con los que va a constituir su relato, esto es, sus recuerdos, son de naturaleza lábil y están expuestos a todo tipo de manipulaciones voluntarias o inconscientes, amén de su carácter caprichoso, define de antemano el campo de referencia que será objeto de evocación, y nos previene de la índole relativa y subjetiva del mismo. Se adelanta con ello a cualquier reproche por parte del lector concerniente a la exactitud o sinceridad de lo relatado. Asimismo advierte, a los interesados en conocer intimidades ajenas y a los ávidos por descubrir secretos oscuros en el alma del prójimo, que nada semejante van a encontrar en o entre las líneas del texto. Su memoria íntima se ciñe a lo que le atañe estrictamente, y sólo a él; en absoluto a lo que compartió o comparte con otras personas [p. 37]. Sabe muy bien, además, que la memoria biológica, aquella que le podría proporcionar claves para solucionar el arcano de su ser y persona, no está registrada en forma verbal, y que es por consiguiente irrecuperable.

Nos la habemos por tanto con un narrador que confiesa abiertamente que anda “mal de memoria” [p. 58]; hasta el punto de no estar seguro de haber repetido algún dato o información con anterioridad (de hecho en más de una ocasión lo hace: “ya lo conté, me parece” [p. 340]), y que cuando resulta que posee la más absoluta certeza acerca de algo, por falta de testigos vivos, no es verificable [p. 117]; o es una seguridad puramente “intuitiva” y “fantástica”: “*entonces supe que Dafne había sido robada* “. Incluso no tiene el menor empacho en intervenir -y decirlo- en la imaginación de algún personaje, por ejemplo, en la del niño; o de poner en boca de otros frases que, según su parecer, hubieran podido decir en una situación determinada, pero que confiesa que no lo hicieron y que todo lo sacó de su imaginación: “Pero no, no creo que se le haya ocurrido jamás, sino a mí a *posteriori* “ [p. 38]. Mucho de lo que nos cuenta es “de oídas” (3). Es un ser “encerrado en sí mismo”, cuyos recuerdos, aparentemente, se organizan solos (4), y que cuando no sabe algo -por no haberlo escuchado, presenciado o incluso soñado- se lo inventa. Le gusta también, o al menos no le importa, contradecirse (5).

La insistencia machacona y continua a lo largo del discurso en hacernos ver sin disimulos sus propias limitaciones, actitudes o intereses respecto de la materia objeto de recordación, es un indicio que, por un lado, bien pudiera referirse a una honradez para con el lector, y que, por el otro, bien podría ser una manera indirecta de conducir nuestra atención a un terreno en donde el cotejo entre referente biográfico y testimonio narrativo no tuviera demasiada importancia, con lo cual el pacto autobiográfico pasaría a ocupar un plano secundario, al carecer de mayor interés lo anecdótico de una vida como la suya (6).

En ningún caso hay que ver en estas intromisiones o confesiones una burla o tomadura de pelo. El acto de enunciación, y su significación correspondiente, están en consonancia con el mundo de las “Torres Mochas” (mundo infantil del narrador), a través del cual nos vamos a desplazar de la mano del escritor.

Resulta, paradójicamente, que dicho mundo ofrece a la memoria dos caras o facetas, con sus respectivas imágenes en forma de recuerdo, que son contrarias entre sí (7).

Para que algo pueda ser rememorado es preciso que previamente haya sido objeto por parte de la conciencia de atención contemplativa, es decir visto (8) (reconocido), no simplemente mirado. La primera recurrencia reflexiva de lo visto hace que el objeto implicado en el proceso pase a formar parte de la memoria. Sucesivas recurrencias reflexivas se superponen a la primera, aunque la autonomía de ésta no sufre

menoscabo alguno. Se pueden producir armonías o contrastes entre unas y otras dependiendo de la experiencia ulterior de la conciencia, pero cada registro puede ser consultado o puede aflorar a la superficie de la memoria en su estado original. Establecer un orden de prioridad o importancia entre ese “recuerdo único” de las Torres Mochas (vid. nota 7) y los otros que le van viniendo a las mientes al narrador, además de imposible, no viene al caso. En principio debería existir un referente, un objeto a partir del cual ambas imágenes se formaron, pero ¿cuál?

Sabido es que mundo y lenguaje aparecen juntos. Al cambiar el uno cambia el otro. La sustancia de la memoria, o del recuerdo, es lenguaje. La contemplación del mundo por la conciencia es distancia, precisamente la que existe del signo a la cosa. Una vez incorporada ésta a aquél, es cuando cobra realidad, cuando comienza a existir; y esto es sólo posible en la memoria.

El lenguaje del niño y el mundo que le correspondía conformaron un tipo de recuerdo: el de su percepción o deseo. El lenguaje de los mayores configuró los otros recuerdos, los comunes, los que pertenecen a todos. Nos hallamos delante de dos espejos colocados uno enfrente del otro, pero no exactamente, sino con una leve rotación por parte de uno de ellos, y entre los cuales no pareciera encontrarse el objeto que reflejan sus superficies. Para reconstruirlo sólo podemos superponer las imágenes proyectadas por ambos espejos.

Obviamente nunca llegaremos a obtener la imagen completa; así ocurre con los signos y el mundo; así entre la experiencia y el recuerdo. El factor de indeterminación no se puede eliminar. Esta duplicidad de recuerdos, con las respectivas imágenes asociadas a los mismos, y con los respectivos mundos erigidos a partir de estas últimas, que coexisten en la memoria o en la conciencia del narrador “sin choques”, pero “sin coincidencias” (9), es la que origina y constituye la inseguridad, incertidumbre e inestabilidad, “razonables” por otro lado -ya que atiende a una lógica, la memorial- del suelo y contornos del espacio geográfico y vital por el que deambuló *Gonzalito*, y por el que deambulamos ahora nosotros en compañía del narrador.

Características éstas que se extienden al espacio textual (verbal y ficticio por lo tanto), al enunciado, y que pone al sujeto rememorador o enunciador en una disyuntiva, no del tipo excluyente (tomar o este recuerdo o el otro para guardar una esencialidad y coherencia mínimas) sino, por denominarla de alguna manera, “incluyente” (este recuerdo y/o el otro).

Si son los materiales, como ha repetido en distintas ocasiones Torrente, los que piden y exigen una configuración determinada del espacio novelesco para que se dé cabal cuenta, sin violentarlos, de su íntima naturaleza, y estando formados éstos de “recuerdos”, en concreto de los suyos, pues de una autobiografía se trata, y ser dúplices, como indicamos más arriba, es natural que toda la estructura de la narración refleje de alguna forma esta cualidad o característica que los informa. Unos como otros, aunque contrarios o contradictorios, por el mero hecho de ser recuerdos, son reales, lo cual no empece que la esfera de la realidad a la que pertenezcan sea de índole distinta. Son “diferentemente” reales, y no, unos más reales que otros.

La autobiografía o recuerdo con mayúsculas tiene que dar fe o levantar acta de esas realidades que por haber impregnado en un lugar y tiempo dados la conciencia del niño y haberse almacenado en su memoria, pasaron del plano de lo posible, vago, fáctico o contingente, al de lo constatable, discreto y fijo. Poco importa que el “contenido” del cajón en donde se introdujo el objeto contemplado, gozado o vivido, se llenara de mundo “real” o de mundos “soñados” o “inventados”; una vez etiquetados, ya existen. Disponen ya de la carta de realidad que les concede la memoria. El núcleo o meollo, alrededor del cual se fue conformando todo ese mundo asociado al recuerdo “único” mencionado, es Dafne. Esta es el mundo personal del niño, es su mirada, la manera de estar en ese espacio al que hemos aludido, su habla, en difinitiva, su palabra, la suya propia y la de nadie más. Obdulia, su prima, como representante de los miembros de su familia, o sea, de la sociedad o mundo social en general, es la palabra de los demás; la que ordena o riñe o prohíbe.

La palabra de Dafne, que no es otra que la que ella le arranca de sus propios labios, es creadora, es su propio referente: el que engendra un universo que es su signo, con su forma y significado particulares. Palabra que se expande y crece en todas las direcciones; que asciende hacia arriba o hacia abajo; que se dirige a diestra o a siniestra. La de Obdulia, por el contrario, es centrípeta, de fuera hacia dentro; describe; denota; es signo de otra cosa. No es de extrañar entonces que las “Torres Mochas” de Dafne quisieran perderse en las nubes, y las de Obdulia “disimularse detrás de la arboleda” (10), expresión ésta que no es más que una metáfora de aquel lenguaje que es sólo simple copia de la “realidad”, y por ello, como toda copia, reductora y simplificadora. La copia cabe y se pierde en la realidad compleja. El lenguaje connotativo, empero, es autosuficiente; genera realidades más ricas que las de la copia fiel.

Si el recuerdo consiste en evocar imágenes de la experiencia, pertenecientes al orden de realidad que sea, la imaginación también evoca imágenes de la misma, pero modificadas. La modificación resulta de la combinación de recuerdos (imágenes), ya que dicha combinación genera imágenes nuevas que no coinciden con ningún recuerdo previo. Ya aludíamos más arriba al hecho de que el narrador, cuando no sabía algo, a veces lo inventaba, o sea, lo imaginaba. La imaginación suplía en un momento dado una carencia. A pesar de ello, el orden o la naturaleza de lo imaginado era homogéneo. Las nuevas imágenes y el contexto con el cual se combinaban pertenecía al mismo orden de realidad.

Cuando la composición pone en contacto recuerdos/imágenes que participan de órdenes de realidad heterogéneos, surge la Fantasía o el objeto fantástico. Esta concepción de lo imaginario y de lo fantástico es la que hace suya Torrente, y es la que ha aplicado a la hora de construir sus universos novelescos, y la que le sirve de guía para confeccionar su autobiografía (11).

El mundo de Dafne, el del diablo Federico [p. 19 y ss.], o el de las “Doncellas secretas” [p. 85 y ss.], cuyos recuerdos o voces habitan en el fondo del espejo de la habitación donde vivían, pertenecen a un orden; el de la “Niñas” (sus hermanas y primas), el de sus padres y abuelos, a otro bien diverso. Con la particularidad de que el primero, encarnado en Dafne, se paseaba por el segundo, pero no al revés, aunque este último tuviera la constancia de que aquél dejaría de existir cuando no pensarán más en él [pp. 22-23 y p. 94].

No es ésta la única manera de combinar realidades distintas. En ocasiones se parte de un contexto, el que rodea al sueño (entendiendo a éste como lo opuesto a la vigilia), y se le toma como trampolín para catapultarse al mundo del ensueño que la imaginación o invención del niño, ayudado a veces por el narrador, va construyendo: silencio, oscuridad, voces, toses, ruidos, crujidos, son realidades de la noche, pero que se transmutan y engendran espacios situados en dimensiones diferentes [vid. cap.V]. La dimensión onírica y la dimensión referencial se dan simultáneamente, como no deja de recordárnoslo el narrador con sus comentarios o interpolaciones, que llevan al lector de un lugar a otro, en un incesante vaivén.

La estructura habitual del sueño es fantástica, al yuxtaponer y condensar elementos de la más varia procedencia; el ensueño de Gonzalito es también fantástico, pero lo es de una manera voluntaria y artificial. Los materiales que entran a formar parte del mismo proceden de lecturas, invenciones y, en menor medida, de su propia expe-

riencia, a la que habría que añadir el granito de arena del narrador. Este se encarga, por de pronto, de mostrarnos los diferentes hilos de que consta la aventura o historia a la que tenemos oportunidad de asistir en este capítulo: el rescate de Dafne.

Introducirse en un libro [vid. cap.VII] para , una vez convertido en material novelesco, poder modificar el rumbo de la historia, en este caso concreto, replantear la batalla de Trafalgar con la intención de alcanzar una victoria sobre los ingleses, resulta ciertamente fantástico, y no por lo inusual del procedimiento, sino porque pone en relación elementos o personajes históricos (Gravina, Churruca, etc.), literarios (Julián, extraído de la novela *Los invasores* de Francisco Suárez) y su propio mundo, ya fantástico de por sí (voz de Dafne e imaginación del niño). El portal de la casa de Serantes [vid. cap.IX] se transforma en escenario teatral por la magia de su palabra. En él se representan obras fantásticas; abigarrado caleidoscopio donde se dan cita personajes y seres de novela, ópera, teatro, leyenda y fantasía popular.

Si pasamos del nivel microtextual al macrotextual, y a través de éste a la articulación general de la novela, comprobamos que la disposición y temática de cada capítulo o unidad narrativa atiende igualmente a una combinatoria cuyo principio es la yuxtaposición de elementos heterogéneos.

El capítulo inicial es un recuerdo de una palabra gracias a la cual se recoge el eco todavía vivo en su memoria del espacio de las Torres Mochas; eco que, asociándose a otros y de rebote en rebote, llega hasta la instancia narrativa desde la cual el escritor, al tiempo que recuerda, narra. Eco que es una sonda sonora resultante de armónicos varios como el de la maldición de la bisabuela Carmen, o el de la oración para rescatar de las rejas formadas de palabras al diablo Federico (12). Recogemos la vibración, y como si fuera una sonda lanzada hacia el profundo pasado, reconstruimos gracias a ella, junto al narrador, la arquitectura cuyo relieve está inscrito en la frecuencia y amplitud de aquélla.

El tercer capítulo nos presenta la vida de Dafne y asistimos a una de sus muertes, la cual coincide con la “estabilización” del mundo al que le insuflaba movimiento y energía, es decir, al de las Torres Mochas.

En el quinto, séptimo y noveno, nos movemos por espacios oníricos, novelescos y teatrales, respectivamente; espacios que con la excepción del último, empiezan y acaban en Dafne.

El denominador común de todos estos capítulos impares es la rememoración viva, representada por medio de la palabra creadora, de una realidad (u orden de realidades) que de otra suerte ya no existiría.

Los capítulos pares, por el contrario y en rasgos generales, son más biográficos. El segundo describe su nacimiento y las circunstancias que le acompañan. El cuarto, los espacios geográficos (aldea y ciudad: El Ferrol) en los que transcurrió su vida. En el sexto y el octavo nos habla el narrador de los lugares en donde escuchó historias o cuentos de su tierra, o de los libros que leyó y las obras de teatro que presencié. En definitiva recupera el discurso o la palabra ajena, oral o escrita.

Por supuesto que cada capítulo contiene interpolaciones que impiden que la balanza se incline en favor de un determinado orden de realidad. El equilibrio entre la dimensión poiética y la denotativa se mantiene a lo largo de todo el relato. Dicho equilibrio garantiza y preserva el carácter fantástico del texto tal y como Torrente lo entiende.

El nombre mismo de las Torres Mochas no sólo existe únicamente en el mapa imaginario dibujado por la mente del niño, sino que nombre y adjetivo parece que no terminan de casar del todo. De una torre se espera que sea esbelta, o al menos acabada, completa. “Mocho”, sin embargo, es todo aquello que está truncado, “incompleto por faltarle la punta o el remate ordinario” (13). Si se remata con materiales, no del mismo orden sino de otro género diferente, verbigracia: palabras (y los signos-imágenes que de ellas deriven), se crea una arquitectura fantástica, y más armónica, por completa, que la anterior. Quien habla de las Torres Mochas, habla de la realidad cotidiana, o de la existencia ordinaria de cualquier persona o sociedad. Lo que Torrente nos describe y presenta en su autobiografía es, además del cuerpo de la torre, su original acabado. Es una autobiografía que, de contar lo estrictamente biográfico, quedaría truncada, mocha. No le queda más remedio, para darle un poco de interés y color, que adornarla con galas pertenecientes al mundo de lo intangible.

Al pacto autobiográfico se le añade el pacto fantástico. Por el primero creemos que lo que se nos cuenta es verdad (independientemente de que el narrador pueda mentir o no); por el segundo hacemos como que creemos. El material con que trabaja el que establece el primero, en principio, preexiste; el del segundo es inventado (en el sentido corriente y etimológico).

La ambigüedad y complejidad de las que carecen muchas (auto)biografías, que reducen a esqueleto el cuerpo existencial de una persona,

son restituidas al texto merced a la presencia en el mismo del componente fantástico. La autobiografía se autentifica; adquiere relieve y profundidad gracias a la fantasía; a la par que el pacto autobiográfico impide por su parte que el pacto fantástico sea anulado una vez finalizada la lectura; en otras palabras, que el “hacer como que se cree” siga perdurando al cerrar el libro. Le salva en suma de la muerte, que es el olvido; y salva al mismo tiempo el mundo que sustentaba y contenía.

El protagonista es al mismo tiempo personaje histórico-biográfico (tal y como la sociedad lo ve), y personaje novela, de ficción, de cuento fantástico o actor de teatro (tal y como nosotros, lectores, lo vemos). Funde en un mismo discurso sus innumerables vidas como creador o lector-espectador o como sujeto normal, independiente de la actividad ejercida en el curso de la misma. La biografía de un novelista es la suya más la de sus otros yo es repartidos en sus diferentes mundos narrativos, que son proyectos y proyecciones de sí mismo; de lo que quería o quiere ser pero no-es-todavía; fenómeno similar al que se da cuando, en lugar de construir universos y figuras verbales, asiste a su contemplación, para perderse y “divertirse” en sus vericuetos mientras da cuerpo a papeles diferentes.

Dafne y ensueños es una autobiografía que nos presenta y cuenta directa e indirectamente cómo el autor aprendió a ser “otro”, siendo el mismo. Aprendizaje que luego continuó perfeccionando a medida que se iba haciendo mayor. No se conforma con enumerar sus múltiples lecturas, ni con describir cómo las vivió e interpretó, sino que le vemos ser y actuar como actor y héroe. Realiza con ello un viejo sueño, y rinde de paso homenaje a su maestro Cervantes: se hace personaje de su propia novela. Los ingredientes biográficos sirven para asegurar que el personaje en cuestión es ciertamente “Gonzalito”; los fantásticos, y siempre con la colaboración del narrador, hacen manifiesto o visible lo invisible, es decir, exteriorizan la pura diversión interiorizada del niño, al participar y hacer suyas las aventuras que escribe o le cuentan. Ya no sólo sabe él mismo que es un héroe, sino que se puede leer, puede verse actuar sin necesidad de enmascararse con otros nombres.

El niño, cuando escribía en sus cuadernos las primeras aventuras, sabía que, bajo el nombre de circunstancias del héroe, era él quien se encontraba (14). Ahora el niño grande, que también sabía que detrás de José Bastida o del profesor tímido que fascinaba con su verba a Ariadna (15) se encontraba una parte de su persona, ahora, repito, no puede sustraerse a la tentación o vanidad venial de regocijarse con la contemplación de su propia figura en el espejo de la palabra. El fantasma que

rubricaba el pacto fantasmático (16) en sus obras de ficción toma cuerpo y se quita la máscara.

La autobiografía le recuerda como persona y como personaje; como lo que fue y como lo que quiso ser; como escritor que escribe y que se escribe; como actor que interpreta el papel que le han ofrecido y el que él mismo ha escogido.

Rescata del olvido al yo y a los otros, pues, en definitiva, ese yo gramatical no es más que otro “otro”, una de las múltiples personalidades que se organizan en torno al foco central del sujeto que goza (17), el cual es ritmo, pulso o forma que se encarna sucesivamente, sin vida prefijada, ora en un yo, ora en un otro. Sujeto o soporte físico que, incluso, es asimismo múltiple, a modo de mosaico cuyas piezas proceden de épocas y personas diferentes, heredadas de padres, abuelos o lejanos ancestros, reconocibles en su cara y facha, pero cuyo origen se pierde en el horizonte genealógico.

Autobiografía de las novelas que vivió, que es como la de las biografías que pudieron ser o que deseó hacer suyas. Todas ellas además de conformar el texto de *Dafne y ensueños*, conforman su propia existencia. Por su memoria no sólo rescatamos a los muertos o a los entes soñados al tiempo que envuelve con un halo protector a los vivos para que su recuerdo siga perdurando una vez que el narrador ya no esté para recordarlos, sino que mantiene con vida a “las presentes sucesiones de difunto” que es su actual existencia. En ella habitan todas aquéllas que pudieron o podrán ser, ya que mientras permanezca la conciencia, y con ella el lenguaje, se seguirán proyectando nuevas vidas.

Incesante construcción y destrucción cuyo precario equilibrio modela el presente inestable y volcado al pasado. Así como el recuerdo en la memoria no se pierde nunca, y sólo lo hará cuando ésta se diluya en el vacío de la Nada, de la misma manera los yoes difuntos pasados y por venir se acumulan los unos sobre los otros, cada uno con su historia o biografía, formando una pila de estelas funerarias cuyo texto se superpone al interior, sin deformarlo o subsumirlo: palimpsesto de posibilidades vividas en la imaginación, aunque con su marchamo de realidad, el que le concede la memoria y el recuerdo.

Los versos liminares de Álvaro de Campos (uno de los heterónimos del poeta portugués Fernando Pessoa) son un resumen de todo lo que venimos diciendo:

Quanto fui, quanto não fui, tudo isso sou.
Quanto quis, quanto não quis, tudo isso me forma.
Quanto amei ou deixei de amar, é a mesma saudade em min.

El “fue” es autobiográfico; el “no fue”, la otra componente: las vidas vividas en la imaginación, en los ensueños o en los mundos novelescos. El “querer” presupone que lo anterior fue algo voluntario, activo. Quiso ser uno y varios a la vez, todos en pie de igualdad. Y lo que no quiso es como aquella dirección que no fue tomada cuando se encontraba en alguna encrucijada de su vida.

Si su vida es y está formada por esos ingredientes contradictorios, virtuales o posibles, pertenecientes a órdenes de realidad distintos, pero que van siempre juntos unos con otros, separados únicamente por “el grosor de un papel” [cfr. op. cit., p. 11] (como los recuerdos en la memoria), la forma que tendría que adoptar una autobiografía para ser considerada completa o simplemente sincera sería la de un texto cuyo cañamazo lo constituyeran materiales que fueron y no fueron (v.gr.: Las Torres Mochas frente al Valle de Serantes; las aventuras inventadas o soñadas, leídas o escritas, frente al acto o acción misma de inventar, leer o soñar, etc.), que quiso o no quiso (v.gr.: su vocación de escritor frente al futuro que le tenía preparado parte de su familia como Inspector de Aduanas, etc.).

Todo ello figura en un presente, el de la rememoración, en donde se emulsionan dichos materiales, que, aun siendo de naturaleza diversa, son siempre susceptibles de ser separados nuevamente.

Existe, no obstante, algo de consistente y duradero entre tanto juego de espejos; algo como un poso o trazo firme: Dafne. Ella ya estaba allí cuando el niño amaneció a la conciencia, como las piedras o las Torres, inmemorial.

El niño nace a su mundo como nace al lenguaje; habitan en él, como él está inmerso en ellos. En Dafne, como en el lenguaje, confluyen tres planos que se engendran recíprocamente: el referencial (mundo o facticidad); el de los signos, paralelo al primero, que lo recrea o describe; y por último, el imaginario, sin correlato con aquél, aunque sí con el propio universo generado a partir de sí mismo.

En el plano real, tía Dafne, no sólo le llama por su nombre [p. 30], con lo que le instituye como persona real (como hombre) ante los ojos de los demás (a la vez que como personaje real para el lector; personaje autobiográfico, como ya quedó dicho), sino que además es la única persona que le anima para que siga su vocación de escritor. Su palabra, la

de Torrente se entiende, en parte se la debe a ella (y por ende la autobiografía y el recuerdo).

Momento epifánico en el que se funde su reconocimiento como ser -nombre propio-, como sujeto que ama y como sujeto que imagina y crea mundos; y todo ello gracias al espejo de la palabra, de la pupila y de las manos de su tía que le transformaron en yo y otro a la vez y para siempre: “Del camino por el que me llevó, no sé si he regresado todavía” [p. 31].

Este referente queda inscrito en el lenguaje en forma de signo compuesto: nombre y sonrisa. Gracias a ese recuerdo textual puede el autor recrearlo (el signo), siempre distinto pero con un origen común: “Dafne en todas las mujeres” [p. 27].

La Dafne de su fantasía también le habla y le cuenta historias, y le lleva por caminos misteriosos con la música de su flauta.

El niño aprende a hablar, a nombrar y transformar el mundo con su melodía. En sus sueños vive aventuras en las que trata de rescatarla para que no se pierda para siempre. Merced a su voz se metamorfosea en héroe de novela o de cuento maravilloso. Ella es el hálito que anima la palabra que brota de su boca. Ella también le necesita, como le necesitaba tía Dafne, para recuperar su pasado y seguir paseando por las alturas de las Torres Mochas, para que no la olvide. Por eso han ido siempre juntos del brazo, hasta ahora mismo, a pesar de sus numerosas muertes, resurrecciones o metamorfosis:

Yañadió unas palabras que sólo entendí más tarde: [...] que, en cierto modo, yo le pertenecía y que no me abandonaría nunca, ni aun de mayor, sino que me acompañaría con otros nombres, en los sueños y también en las viglias. Yo, sin embargo, le llamé siempre Dafne, se lo sigo llamando [op. cit., p. 179].

A partir de esta superposición en el texto de planos reales e imaginarios, con las respectivas variaciones del mismo tema, como si de una composición musical se tratase, se reactualiza el mito de Dafne, tomando como base una experiencia concreta: la de la vida de Torrente.

El mito es también una Palabra que sólo gracias a su recreación (narración, fabulación, lectura) periódica puede permanecer vivo y escapar a la simbolización. Cada recreación es una alteración o transformación de la precedente, del mismo modo que la que le siga lo será de ella. Un mito es un rosario de versiones al que le falta siempre la versión inicial y la final (18).

Section d'espagnol

BFSH 2

1015 Louisa-Dorigny

De una imagen similar se sirve el narrador para explicarse y explicarnos en qué consiste el misterio de Dafne, el enigma de sus muertes y resurrecciones (19). Dafne es la permanencia en el cambio: acontecer sincrónico de una realidad primordial que lleva por nombre Dafne en el texto.

Pero ¿cuál es esa realidad primordial que revive con ella en su recurrencia? La Dafne del mito clásico (en versión ovidiana) (20), fue transformada en un árbol, el laurel, por su padre el río Penneo, momentos antes de que Apolo diese alcance a la ninfa y rompiese el velo de su misterio.

El amor del dios por Dafne le impulsó a conceder al árbol el don de poder llevar en cualquier estación del año el aderezo de sus hojas. Representa, pues, la continuidad en lo discontinuo, la perennidad en la caducidad; la esperanza y anuncio de resurrección, reflejada en el color siempre verde de sus hojas en medio de la muerte estacional; eterna primavera en el otoño de la naturaleza y de la vida.

Gracias a Dafne, Torrente, además de la fama y la gloria proporcionadas por la palabra que ella le arrancó de su alma, y por la cual sus hojas, que son recuerdos, permanecerán siempre verdes cada vez que alguien les infunda vida con su voz, ya anciano, puede seguir sintiendo con sus manos el palpito de la savia que fluye tras la corteza del recuerdo: jugo nutricio de amor que, a pesar de la insalvable barrera del tiempo, todavía alimenta sus venas.

Es una auténtica fusión mítica (21) la que Torrente realiza por medio de la autobiografía. Gracias a ésta salva su pasado al hacerlo presente, y su presente, al hacerlo recuerdo, memoria. Crea un tiempo nuevo, atemporal, que engendra un movimiento de aspirada eternidad. El mito es individual y colectivo. Al participar de él, participa de la humanidad entera, de lo eternamente humano, que es lo único que nunca muere. Rescata a Dafne del infierno del pasado, como Orfeo a Eurídice, y la libra del rapto anual, guardándola siempre fresca y viva en su memoria, sin permitir que su nombre se transforme en Perséfone al descender al Hades. Fusión de mitos y en el mito para saber “cómo duele desamar en la palabra que es amar más cruel y serenamente” (22); para que su amor al ser palabra no muera, no se olvide.

En la dedicatoria así lo expresa: “nadie muere hasta que lo olvidan, y yo recuerdo”. El escritor suscribe las palabras del tercer verso del poema de Alvaro de Campos anteriormente citado. Cuanto amó o dejó de amar es la misma *saudade* en él. Su voz, su palabra es *saudade*. El casi octogenario escritor ha escrito su autobiografía para que su *sauda-*

de siga presente aun después de haber emprendido el último viaje; como sigue presente la del poeta muerto cuando nos apropiamos y recitamos sus versos.

Soledad en compañía de un canto de dolor, como el de Dafne cuando se marchó el tío Ricardo; un canto como “llamada de un corazón amante” [p. 87]. Añoranza e ignorancia, al no saber bien de dónde viene ese canto, como aquél del “xílgaro” que se introdujo en las bóvedas de las torres y ya no supo salir: “que suena por aquí, que suena por allá, y se busca donde no está” [p. 16]. Está en el pasado, en su presente o en su inmediato y, quizá, corto futuro. No sabe bien.

El libro, con su compleja urdimbre, ha tratado de capturar, de apresar ese canto; de encerrarlo en su jaula de palabras, para que no se escape nunca más, pero en vano. El escritor sabe que está solo y no espera volverla a ver. Sabe que todo ha sido elucubraciones para consolarse; aunque, quizá también, cuando ya no quiera ser más el rey de Dinamarca y confiese que todo ha sido un sueño de palabras del que no sabía salir, recurra una vez más a Dafne y le diga: “Ciérrame los ojos y dime hasta mañana como siempre” (23).

M. LÓPEZ

NOTAS

- (1) TORRENTE BALLESTER, G.: *Dafne y ensueños*, Barcelona, Destino, 1983.
- (2) El número de página de las citas corresponde al de la edición citada en nota (1).
- (3) Vid. pp. 38-42, op. cit., en donde se relatan las circunstancias de su nacimiento.
- (4) Cfr. p. 18, op. cit.
- (5) Véase lo expresado por el narrador en la *Razón de amor*, que a modo de epílogo cierra el texto, o en la p. 27: “¿Fue así mi conclusión o todo lo contrario? No me acuerdo”.
- (6) En la entrevista que concedió a D. Francisco Castaño, incluida en el libro publicado por el *Círculo de Lectores intitulado Retrato de Gonzalo Torrente Ballester* (Barcelona, 1988), confiesa a este último lo siguiente: “Lo que pasa es que mi biografía personal es poco interesante. Es decir, que para hacer una autobiografía interesante tendría que inventarla. Tendría que inventar un par de asesinatos impunes, muchas mujeres abandonadas, conspiraciones políticas, artes secretas. Pero claro, nada de esto hice en mi vida” [p. 78].
- (7) Op. cit., p. 11: “Existe sin embargo una diferencia de sustancia entre las Torres Mochas de ese recuerdo único y las de los otros recuerdos, y atañe precisamente a la línea de las murallas, sinuosas y acomodaticias las vecinas al río, rectas y racionales las otras.”
- (8) Para la terminología empleada, consúltese el libro de SANCHEZ FERLOSIO R.: *Las semanas del jardín*, Alianza, Madrid, 1981; especialmente pp. 15-16.
- (9) Cfr. p. 11, op. cit.
- (10) Cfr. p. 12, op. cit.
- (11) Cfr. “Conferencia de Torrente Ballester” publicada junto con las de otros escritores en el volumen titulado *La literatura fantástica*, Sevilla, Siruela, pp. 119-129.
- (12) Cfr. p. 14 y 21 respectivamente.
- (13) Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 1984 (20ª ed.) s/v.
- (14) P. 224, cap. VI, op. cit.: “Y el protagonista masculino, que jamás se llamó Gonzalo, pero que en realidad lo era”.
- (15) Cfr. *La sagalfuga* de J.B., Barcelona, Destino, 1972.
- (16) Cfr. para la definición y uso del término, LEJEUNE, PH., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 42.
- (17) Cfr. op. cit., p. 35: “[...] yo, que es de quien trato, el sujeto que goza”.
- (18) Cfr. LÉVY STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.
- (19) Op. cit., p. 27: “¿Quién era Dafne? ¿O quién es, o pudo ser? Recuerdo de una de aquellas caricaturas con las que protestantes y católicos se hacían la guerra o se afirmaban frente al *otro* por medios gráficos de inmediata comprensión, y ésta era la sucesión ininterrumpida de los papas, con la tiara y el báculo hacia el mismo lado, desde uno en primer plano de regular tamaño, hasta el que se

perdía, degradadas sus líneas, en los tiempos remotos. Pues si contemplo mi vida hacia atrás, así veo a Dafne multiplicada, siempre igual, pero siempre distinta, y cada vez más borrosa.”

(20) *Les métamorphoses*, I, pp. 452-566.

(21) Término acuñado por Antonio Prieto. Consúltese para más información su libro titulado *Análisis semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 140 y ss.

(22) Cfr. Prieto, op. cit., p. 147.

(23) Cfr. op. cit., p. 193.

