

Torrente Ballester e il gioco della letteratura

Già nel secondo capitolo veniamo a sapere un po' di più circa la decisione di Carlos di tornare a Pueblanueva. Giunto in paese, viene accolto da doña Mariana, amministratrice dei suoi beni, con la quale aveva avuto una lunga corrispondenza durante gli anni che lo avevano tenuto lontano, e nella sua casa resterà ospite finché la vecchia dimora familiare non sarà resa abitabile:

Un baño frío antiguo, el baño de personas que desconocen la ducha fría como fuente de salud e higiene como obligación moral, para quienes el agua caliente es un placer debilitante. Carlos (...) se duchaba muy de prisa porque a las nueve tenía que entrar en la clínica (...) El agua fría y la prisa no le permitían pensar, así por las buenas, libremente, no se lo habían permitido nunca, ni su madre, ni Zarah, ni sus maestros. Todos habían actuado como duchas frías y urgentes. Habían separado lo importante de las bagatelas y habían dicho: por

aquí solo por aquí, para llegar a esta conclusión, que es la verdad. La verdad en forma de ducha fría. (...) Concluyó que el baño caliente no era tan perjudicial como decían: su cuerpo descansaba y había podido pensar, pero de otra manera, dejando que el pensamiento fuera y viniera, fluente y libre, no por un cauce predeterminado¹.

E poco più avanti, in visita al *pazo* ridotto ormai in rovina, Carlos rivela a Doña Mariana, che lo accompagna, un particolare che pur nella sua evidenza simbolica non manca di turbarci:

Por alguna parte había una puerta tapiada. Mi madre hizo venir a un albañil para que la tapiase. Es lo u único que recuerdo con toda claridad. (...) Carlos se sentó y permaneció unos instantes en silencio. – Es curioso. Desde hace un par de meses, el recuerdo de esa puerta tapiada no se aparta de mi. No olvide usted que entonces trabajaba en una clínica de Berlín. Me hubiera sido fácil pedir a un compañero que me escuchase y que me ayudase a esclarecer las razones por las que aquel recuerdo, olvidado tantos años, volvía a la conciencia, y por que precisamente esto y no otro. Sabe Dios las cosas que hubieran salido a

¹ Gonzalo Torrente Ballester, *Los gozos y las sombras*, vol. I, Barcelona, Bruguera, 1981, pag. 46. D'ora in poi si citerà sempre questa edizione con la sigla G.y S. specificando il volume I, II, III..

relucir, pero, el principio, yo no debía temerlas. Por el contrario me encontraba en la obligación profesional de sacarlas a la luz y de curarme de ellas, porque a un psicoanalista en ejercicio le está vedado, al menos teóricamente, padecer complejos de cualquier clase. Sin embargo no lo hice, ni pensé hacerlo, y no porque temiese descubrir un mundo de recuerdos monstruosos, que me avergonzase o me destruyese, sino porque preferí dejar que reviviera el recuerdo y marchara solo, a ver a donde me conducía. Fue, en cierto modo, una experiencia hecha sobre mi mismo. Ya ve usted a donde me ha traído².

Sembra cioè di capire che il ritorno di Carlos si giustifichi con la necessità di superare quel complesso di obbedienza, rompere la catena degli obblighi, ora più che mai dopo il decesso di sua madre, obblighi rappresentati dal lavoro, dalla relazione con la propria donna, dalle presunte verità insomma, che non gli consentivano di pensare e agire autonomamente. Una volta decisa la rotta della propria vita, bisognava allentare la pressione dei ricordi concentrati nell'immagine ricorrente

² G. y S, vol.I, pag.54. Il turbamento al lettore proviene dall'intuire immediatamente che questo sarà uno dei segni portanti della simbologia del romanzo nella sua valenza di simbolo bisemico, usando un'espressione di Carlos Bousoño. La porta murata è nella sua evidenza una verità da altri celata al protagonista e, contemporaneamente, propria esperienza dell'infanzia da lui stesso rimossa. Questa importanza dell'oggetto come simbolo bisemico affonda le sue radici proprio nei grandi modelli naturalistico-realistici di Torrente. Flaubert in Francia, Clarín in Spagna ci hanno ben educato su quanto significativo fosse per loro la descrizione e in particolare la descrizione degli oggetti che, nella loro oggettività, irradiavano un altissimo valore simbolico. Paradossalmente si potrebbe dire che tutta la grande stagione simbolista affonda le sue radici nella descrizione oggettiva della narrativa naturalistico-realistica. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1956

di quella porta sbarrata, che doveva contenere quella traccia sotterranea che gli avrebbe consentito di riannodare uno dopo l'altro i vincoli con il proprio passato.

Tralasciando per il momento l'analisi del versante psicoanalitico, che ha più di una ragione che la giustifichi e alla quale si tornerà più avanti, attraverso un'entrata vicaria che metteremo a punto, se non altro per i ripetuti richiami giocati dall'autore alla luce del sole e che sembrano stare là a incoraggiare una lettura di questo tipo - non solo i tratti salienti del protagonista Carlos Deza, psichiatra di scuola freudiana, formatosi a Vienna che torna a Pueblanueva perché ossessionato dall'immagine di una porta sbarrata dietro la quale suo padre ha passato gli ultimi anni della sua vita, l'attesa dell'intero paese dell'arrivo di Carlos, che si configura come necessità di autoanalisi, ma soprattutto la riproposizione di uno schema nel quale si vede una figura femminile dominante e a seconda dei casi condizionante (Madre/Carlos) o frustrante (Madre/Cayetano) oltre a una serie di riferimenti diretti a una lettura in chiave analitica da parte di Carlos rivolti di volta in volta ai suoi interlocutori -, proviamo a leggere e a interrogare il romanzo come romanzo della distanza, sia da un punto di vista della geografia politica sia da quello della geografia

esistenziale, rivolgendo la nostra attenzione a una struttura narrativa che potremmo chiamare un “congegno a due velocità”: il ritmo narrativo accelera quando il *set* è quello metropolitano o cittadino, ma rallenta gradualmente quando si sposta a Pueblanueva. Sembra, cioè, che il flusso degli eventi perda di intensità man mano che la scena si sposta dal centro (da un centro) - Parigi, Vienna, Madrid - alla periferia - Santiago de Compostela, Pontevedra, Vigo - fino alla periferia della periferia - Pueblanueva del Conde -, laddove il presente assume un ruolo di mera cornice rispetto alla centralità che assumono i fatti del passato. Ma si tratta di un'intuizione fondata o è frutto di un'illusione? Gli orologi battono le ore con la stessa velocità in tutti i luoghi del globo o si è talora vittime di un incantamento che ci porta a imporre l'orologio interiore su quello storico? E che ruolo gioca la letterarietà di un romanzo in tutto questo? Ovvero, siamo sicuri che il valore di un romanzo risieda unicamente nella plausibilità del quadro sociale cui l'autore rimanda o piuttosto nell'azione di meccanismi arcani e misteriosi che, sempre per incantamento, mutano eventi ordinari in eventi letterari? Insomma non sarebbe uno scandalo confessare di essere lettori affetti da una inguaribile forma di

“complesso di Shahriyar”³. Non è grave, non va neanche curato, ma è nostro compito andare oltre e scoprire come funzionino le forme create dall’autore da cui ha origine quell’incantamento che ci soggioga. Se di vero incantamento si tratta, perché neanche di questo si è certi, in quanto nel frattempo le campane e gli orologi continuano incessantemente a segnare il tempo nello stesso modo a Dublino come a Yonville, a Parigi come a Vetusta, a Pietroburgo come a Pueblanueva del Conde, e noi lettori incessantemente ci muoviamo tra stradine, chiese, conventi, catturati da una ignota entità che ci obbliga a muoverci come semplici pedine - felici di esserlo - in reti predisposte cui noi e solo noi diamo senso. Ma allora qual è il movente dell’autore? E quali sono gli indizi di cui disponiamo per sostenere la nostra tesi? Il movente è chiaro, o almeno ci sembra chiaro: si descrive una volta ancora una provincia, impermeabile, con le sue malattie, i suoi tic, i suoi rancori, le sue doppie morali, le sue doppie identità, il suo tempo inesauribile, in cui i drammi personali sembrano invocare, come luogo di espressione, più le tavole del palcoscenico che quelle della realtà. Quanto agli indizi, proviamo a

³ Maria del Carmen Bobes nel saggio *Teoria general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, parla del *Complejo de marido de Sherazade*, Shahriyar, per riferirsi all’interesse che ha il lettore per la storia e per il suo sviluppo.

dispiegarli.

Siamo nel primo capitolo, Carlos è appena arrivato a Parigi per incontrare Gonzalo Sarmiento, suo lontano parente, al quale chiederà notizie di sua figlia Germaine, come promesso a Doña Mariana. L'uomo vive a Montparnasse come pittore.

Años antes, la primera vez que había estado allí, le explicaron que el violinista viejo, que mendigaba de mesa en mesa sobre notas de vals vienés, no era más que un mendigo aparente forma parte de la decoración. La Comuna libre de Montmartre le paga un sueldo, le da un piso y le deja ejercer la mendicidad mientras conserve su figura. Si perdiera la barba sería despedido. Montmartre pagaba sus tipos raros y conservaba su singularidad revolucionaria y romántica. Los americanos seguían viniendo en grandes autocares, y se conmovían con los falsos bohemios, las falsas prostitutas y los falsos mendigos⁴.

E più avanti, una volta congedatosi da Gonzalo Sarmiento:

⁴ G. y S, vol. I, pag.26.

Carlos le vio bajar por una calleja y vio también que cuando se había alejado, se encasquetó el sombrero y se puso el abrigo. Un hongo gris y un macfarlan de varias esclavinas, un macfarlan auténtico, de tela a cuadros. No pudo reprimir la sonrisa, ni casi las ganas de seguirle y comprobar, de cerca, la realidad de su disfraz. (...) Pero en la plaza el violín seguía tocando el vals para los norteamericanos, y el vals le trajo una luz, como una revelación: don Gonzalo Sarmiento era también un tipo curioso de Montmartre; recibía probablemente de la Comuna libre un sueldo y la autorización de habitar en aquel piso extrañamente luminoso, colgado sobre París⁵.

Facendo un lungo passo in avanti - ci troviamo a cavallo tra l'ultimo capitolo de *El Señor llega* e il primo de *Donde da la vuelta al aire* - scopriamo che Cayetano ha intuito la relazione tra Rosario, sua amante, e Carlos e si reca da questi per indagare di persona. L'incontro termina in maniera apparentemente pacifica, ma in realtà iniziano ad affacciarsi timori sotto forma di dubbi da parte di Cayetano circa la sua tenuta psichica; il giorno dopo il giornale *El Eco del noroeste* reca la notizia che qualcuno ha letteralmente sfasciato un *café cantante* per mero

⁵ G.yS. vol.I pag. 32

divertimento:

Cayetano atravesó el pueblo a medianoche con su automóvil, y salió por el sur, hacia la carretera de Pontevedra. Regresó sobre las siete y media de la mañana por la misma carretera y alguno que le alcanzó a ver en el camino dijo que el coche venía echando chiribitas⁶.

E poco più avanti Cayetano sintetizza la vicenda a modo suo, con il presidente di una banca che sosteneva economicamente *El Eco*:

En resumen: le amenazó con retirar del Banco sus fondos y negociar con otro Banco si el Eco no completaba la noticia y enteraba a sus lectores de que (...) después de la aventura había pasado la noche con dos mujeres y les había dejado satisfechas⁷.

Di lì a poco don Baldomero, tormentato dall'esperienza di Cayetano con le due donne, decide di andare a Vigo al *café Brasil*:

⁶ *Ibidem* vol. I, pag 9.

⁷ G.yS. pag. 11. vol.I.

Cogió el primer autobus; consumió la mañana en visita de negocios y, en seguida después de comer, corrió al café de Brasil y ocupó una mesa de primera fila. Estaba el café lleno de mozalbetes y, en el escenario, se movía una mujer Nuria la Catalana, era una furcia delgadita y movida, desvergonzada de cara, pero bonita que cantaba con el aire más inocente del mundo cuplés francamente verdes⁸.

La prima citazione (quella riguardante Parigi e il personaggio Sarmiento) sembra quasi contraddire quanto detto poc'anzi, nel senso che il quadro metropolitano esposto avrebbe in comune con i personaggi di provincia un aspetto che potremmo chiamare vocazione drammatica, ossia quel rappresentarsi sotto mentite spoglie. Dopotutto che cosa vediamo? Vediamo un pezzo di teatro, vediamo un personaggio che ripete quotidianamente una parte, con un abito di scena e un pubblico, quasi stesse lì a rappresentare una cartolina di Parigi per gli stranieri, inclini alla commozione nostalgica e accorsi a vedere quanto ancora permane della capitale romantica europea negli anni in cui essa andava mutandosi in capitale della modernità per

⁸ *Ibidem* pag. 13.vol.II.

eccellenza. Eppure non è esattamente così.

Certo la supposizione del narratore, e cioè che Gonzalo Sarmiento riceve dal Comune una casa e uno stipendio per interpretare la parte del falso violinista, che insieme alla falsa prostituta e al falso *bohémien* vanno arricchendo l'arredo urbano di Montparnasse, rappresenterebbe una pennellata "impressionistica" di una Parigi d'antan, pronta ad arricchire il moderno arredo urbano di Montparnasse come di altri luoghi per dar vita a una delle imprese economiche più moderne in assoluto, il turismo, un turismo che non ha nulla più a che vedere con il viaggiare, così come il turista novecentesco non ha più nulla a che vedere con il viaggiatore sette-ottocentesco.

Quanto alla presunta inautenticità del personaggio Gonzalo Sarmiento, non è dato sapere se egli finga sapendo di fingere e rimane solo un'ipotesi che la sua vita vera sia altrove.

Negli altri due casi, quelli che fanno riferimento a Pontevedra e a Vigo - la prima rappresentante il piccolo centro urbano più prossimo al paese dove si svolge l'azione, la seconda uno centri urbani galiziani più importanti - "la città" viene identificata o come luogo del divertimento, anch'essa intesa, con le dovute differenze, in senso

moderno, fatta di locali popolati da donne sfrontate e accondiscendenti, vicine e lontanissime, o come luogo dove iniziano a udirsi i primi vagiti di quell'abile strategia dell'influenza del centro sulla periferia nata appunto dalla stretta relazione tra finanza, impresa e giornali⁹.

L'elenco potrebbe continuare ricordando che, più avanti, Santiago de Compostela sarà il luogo dove doña Lucia, recatasi per ragioni di salute, incontra Cayetano per consumare un triste adulterio.

Ma vediamo invece come viene presentata la profonda provincia. Scegliamo due esempi, ma l'elenco, come si può facilmente comprendere, potrebbe continuare. Siamo nel secondo capitolo:

- El señor es don Carlos Deza, verdad? – preguntó la muchacha después de un rato.
 - ¿Si, cómo lo sabe?
 - El señor no tiene porque tratarme de usted. Soy Rosario, la hija del Galán, un casero del señor. Soy como la criada del señor. (...)
- No había sido caridad el ofrecimiento del mantón, sino pleito

⁹ Negli anni in cui si svolge l'azione in Spagna ancora non si può parlare di quella che si chiamerà successivamente "strategia del consenso", piuttosto si preferisce parlare di influenza del centro sulla periferia. Ma se in Spagna ancora non si può parlare di vera e propria strategia del consenso, in Italia e Germania fascismo e nazionalsocialismo usavano già, in maniera massiccia, tecniche di propaganda e di controllo della stampa quotidiana e della produzione libraria, che configuravano come strategia tendente a carpire il consenso delle masse.

homenaje. Estuvo tentado de desembarazarse de él y mojarse; no entendía bien aquellas cosas. (...)

(Carlos) se encogió de hombros pensando que quizá Pueblanueva no fuese tan medieval como siempre había creído, a pesar de todos aquellos rostros, casi mongólicos, que llenaban la plaza; vueltos hacia él, todos los rostros vueltos hacia él, y todas las miradas; como un anillo de curiosidad y silencio alrededor de aquel bullicio que armaban los viajeros; como un anillo de esperanza que empezara a decepcionarse. (...) Sólo un hombre que parecía un espantajo se le quedó mirando con sus ojuelos bizcos y vivos de esclerótica enrojecida¹⁰.

E più avanti:

(...) Carlos entró en el casino: Había diez o doce caballeros de varia catadura, incluidos los indianos de la localidad, que Carlos nunca había visto juntos. Formaban círculo con las sillas, y en el centro, también sentado, con la pajilla y el bastón sobre los muslos y una copa en la mano estaba Paquito el Relojero. (...) Fue presentado como el doctor Deza (...)

– ¡Trae café a don Carlos y lo que quiere de beber!

¹⁰ G.y S, vol.II, pag. 40.

La pusieron al lado una mesilla frágil con el servicio. Paquito no dejaba de mirarles.

- ¿Le tienes miedo, eh? –

Cayetano se volvió hacia Carlos:

- Tiene miedo de que le cures.

- ¡Es que tengo derecho a ser loco! – gritó Paquito descompuesto -.

¿No es así caballero?

- Paquito – continuó Cayetano – es un gran mecánico.¿ Verdad que lo eres?

- ¡Ya lo creo!

- Enseña el pájaro a don Carlos.

Con una sonrisa de felicidad, Paquito hurgó en un bolsillo y sacó una cajita envuelta en papel de seda. Se levantó corriendo y la mostró a Carlos. (...)

- Paquito estuvo seis meses en el manicomio, hace algunos años. Hubo que traerlo porque se moría, pero el médico dijo que se podía curar¹¹.

La prima persona che Carlos incontra al suo arrivo in paese è Rosario, i cui genitori sono gli affittuari dei suoi possedimenti terrieri. La relazione che si stabilisce tra i due appare immediatamente connotata

¹¹ *Ibidem* vol. II, pag.192.

dalla persistenza di tratti propri della cultura agraria pre-moderna, presenti anche in altri paesi mediterranei: la ragazza non riesce a rivolgersi a lui se non con “usted”, e giunge ad offrirgli il mantello affinché si ripari dalla pioggia, gesto che, come sottolinea acutamente l'autore, non denota gentilezza bensì “omaggio al signore”.

La scena successiva è una scena dai caratteri cinematografici: la curiosità per l'arrivo di Carlos si esprime attraverso gli sguardi puntati nella sua direzione e un improvviso silenzio, silenzio che più che celare rivela, più che nascondere manifesta.

La seconda citazione descrive una scena dai tratti più facilmente identificabili, giacché si tratta della scena in cui il tedio del paese si esprime attraverso il divertimento ai danni del “matto” del villaggio, *Paquito el relojero*. L'uomo viene deriso, picchiato, invitato a recitare la sua parte di matto per il divertimento dei sani. Ma c'è un ulteriore aspetto che fornisce a queste scene un carattere di implacabile immutabilità e di tenace impermeabilità: il loro essere - o apparire - rituali. La ritualità, astraendo i rapporti dal tempo, li proietta su uno schermo di metastoricità, non consentendo loro di emanciparsi¹². Vi è

¹² Sulla metastoricità delle funzioni rituali si rimanda a vari testi di E.De Martino, tra i quali *Sud e magia*, *La terra del rimorso* e, soprattutto, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*.

ritualità nella relazione di Carlos, vi è ritualità nell'identificare, perseguitare e trarre divertimento ai danni del folle, così come vi è ritualità, da parte del folle, nell'accettare tale ruolo e recitare una parte. E' questa ritualità che rallenta, o meglio, ferma il tempo, allontanandolo o separandolo dallo scorrere della vita nel presente e fissandolo in icone.

Ma tutto ciò, ossia questo “tempo fermo” – il cui correlativo oggettivo è il “tempo rallentato” che scandisce la successione degli eventi narrati in questa trilogia – che, per uno strano effetto, sembra contenere non solo lo spazio di una generazione, ma di tutte le generazioni succedutesi, come dovrebbe essere letto e interpretato? Come un anatema, come un castigo, come una condanna divina? Ma nient'affatto; piuttosto esso ci è narrato come il risultato di secoli di abbandono, di migrazioni, di sorpasso sopportato da una parte da questo stesso mondo “atemporale”, dall'altra sancito, nella sua volontà di potenza, da un modello di sviluppo che accelera, serializza, inurba e concentra.

Tale meccanismo risulta ancora più evidente all'analisi del terzo volume della trilogia, analisi che ci offre l'opportunità di aggiungere altri elementi al sofisticato congegno di Torrente. L'arrivo di

Germaine da Parigi e il suo successivo incontro con Carlos a Madrid non solo ravvivano l'azione, ma forniscono al lettore una cosciente impressione che l'ambiente soffocante in cui sembra immerso il romanzo venga finalmente permeato prima da uno spiraglio, poi da una poderosa ondata di tempo storicamente definito e che, attraverso la citazione di personaggi storici reali e noti (*la pasionaria* Dolores Ibaruri, Gil Robles, Manuel Azaña, e poi ancora Pablo Picasso, Rafael Alberti¹³), riparta il motore del divenire della Storia, cosa che consente all'autore di giungere a disegnare con efficacia la cornice sociale all'interno della quale si genererà quel clima di fanatismo, di trincea, di steccati ideologici plausibile storicamente, ma anche narrativamente, e che porterà all'incendio della chiesa¹⁴.

¹³ Mentre i nomi di Pablo Picasso e Rafael Alberti risultano familiari perché appartengono alla storia gloriosa delle arti e della poesia spagnola ed europea del '900, i nomi di Dolores Ibaruri, José María Gil Robles e Manuel Azaña possono invece essere sconosciuti. Dolores Ibaruri, comunista, partecipò alla guerra civile, fu colei che per radio, la sera stessa del colpo di stato, urlò il celebre grido: ¡No pasarán! José María Gil Robles, conservatore ma non falangista, presidente della CEDA, *Confederación española de derechas autónomas*, fu ministro della guerra nel 1935, durante la guerra civile si rifugiò in Portogallo per ritornare in Spagna solo nel 1953. Manuel Azaña fu primo ministro dal 1931 al 1933 e poi nel 1936, infine fu Presidente della Repubblica dal 1936 al 1939 e morì nel 1940.

¹⁴ Vorrei tornare per un attimo ai suggestivi suggerimenti di F. Moretti sulla geografia del romanzo. Forse solo la Galizia, in quanto territorio storicamente e geograficamente connotato, poteva divenire scenario credibile della dialettica inesorabile tra tempo fermo e tempo dinamico, tra rito e storia, ancestralità e modernità. Tendiamo a evitare la facile suggestione interpretativa della Galizia come epitome simbolica della Spagna intera e a sostenere invece, con Moretti, che è quel luogo, quello spazio geografico che connota in modo incontrovertibile quel tipo di romanzo e non un altro. Le vicende romanzesche non si possono ambientare in un "dovunque possibile", ma prendono forza dalla loro identità spaziale geografica.

Tuttavia, come più volte abbiamo ricordato, la plausibilità del quadro storico -narrativo è solo una delle leve interpretative. Certo a una prima lettura ciascuno di noi veste i panni di Sharyiar, salvo poi abbandonarli quando è il momento di usare il bisturi dell'analisi letteraria e penetrare quel territorio che lo scrittore, attraverso processi di astrazione e rappresentazione, costruisce parallelamente al mondo reale.

Il terzo volume, *La Pascua triste*, si apre con un breve prologo nel quale, come tutti i prologhi che si rispettino, si riannodano i fili della vicenda (operazione necessaria, visto che il secondo volume era stato licenziato dall'autore due anni prima, e cioè nel maggio del 1960), lasciando al proprio destino, pressoché definitivamente, personaggi ormai non più utili alla vicenda (Inés, padre Osorio, Rosario la Galana, la stessa Germaine) e rimarcandone altri che, ad onta della marginalità nella quale li aveva lasciati fino a quel momento il narratore, risulteranno essere coloro che alimenteranno la trama della terza parte, accompagnandola fino all'esito finale (padre Eugenio Quiroga, don Lino, Clara Aldán). A seguire, assistiamo a un interessante dialogo tra Carlos Deza e padre Quiroga sul senso del moderno, tanto che esso appare, come si sarebbe detto un tempo, un

micro-saggio sul significato e sullo stato delle cose della pittura e, aggiungerei, sul ruolo delle avanguardie dei primi del '900. Ma chi è Eugenio Quiroga? Eugenio è una figura dai tratti opachi, misteriosi, dal passato oscuro, tra quelli che fanno di questo romanzo un romanzo complesso, non immediatamente decifrabile a dispetto dell'impianto e delle massicce dosi di realismo. Padre Eugenio Quiroga è uno degli ultimi discendenti della dinastia dei Churruchao e la sua scelta di indossare il saio esprime quella incapacità di generare e di stare nel tempo, destino contro il quale Doña Mariana Sarmiento lotterà energicamente fino alla morte, e si direbbe anche oltre la morte, con l'espedito della bizzarra redazione del testamento. Come si vede, torna quell'elemento di atemporalità¹⁵ che prima si è voluto associare a un determinato microcosmo. Ma a ben vedere Eugenio non è l'unico esponente della famiglia Churruchao ad aver abdicato: anche Juan Aldán, Gonzalo Sarmiento e, ancora indietro nel tempo, Fernando Deza, padre di Carlos, sembrano aver perduto quell'aderenza al presente e, chi più chi meno, più o meno volontariamente esprimono la propria dissociazione: dopotutto lo stesso Carlos è alla ricerca di

¹⁵ In questo caso il termine 'atemporalità' ha poco a che vedere con il fantastico, ma con un'incapacità di parte dei personaggi di essere in sintonia con il loro tempo.

parole che descrivano un passato. E dunque cos'altro aggiunge questa afasia sociale di un'intera famiglia? Cosa ci dice questo sfaldamento della parola di una parte dell'umanità che popola Pueblanueva del Conde? Forse ci dice che quel congegno concepito da Torrente ha preso lentamente sembianze artistiche. L'ordigno ha preso la vita e la forma di una grande metafora che si muove tra le pagine del libro. Una famiglia di antica nobiltà che ha espresso attraverso i secoli il suo dominio vede inesorabilmente sgretolarsi lo spazio sul quale ha prosperato e con esso esaurirsi quel codice di classe ormai dissociato dal presente i cui unici segnali di vita sono ora solo forme esteriori ai più, talora del tutto incomprensibili. Incomprensibile è la rivendicazione del diritto da parte dei componenti della famiglia ad assistere alla celebrazione della messa in un banco a parte rispetto al pubblico, così come incomprensibile risulterà la redazione del testamento da parte di Mariana Sarmiento. Apparentemente illogico, esso esprimeva però il feudale, ancora una volta, desiderio di Mariana di non dissolvere il cospicuo patrimonio attraverso il matrimonio tra Germaine e Carlos. Ma si trattava di un gesto ormai disperato: Germaine, incassata la parte di eredità disponibile, e utilizzando la sua ricchezza per coltivare la sua carriera di cantante d'opera, farà ritorno

a Parigi con il padre; Carlos sceglierà di lasciare il paese e andare a vivere con Clara altrove; Juan Aldán era ricoverato in ospedale, ma di fatto era perso dietro i suoi astrusi progetti che nella loro insensatezza erano passati da anarchici a nazionalisti, stando a quello che diceva qualcuno. Una volta estintasi completamente la famiglia, ciò che resterà nella memoria di Pueblanueva del Conde sarà solo una incerta e lacunosa mitologia che racconterà della famiglia Churruchao come di una incurabile malattia del passato e lassù in alto le rovine del Pazo del Penedo, immobile, battuto dalla pioggia e dal vento, come una vecchia cicatrice.