

## Los Gozos y la sombras

Da dove cominciare per descrivere un romanzo che supera il migliaio di pagine? Anche lo stesso autore, forse, avrebbe avuto difficoltà a dire cosa sia effettivamente *Los gozos y las sombras*, ma non tanto per difetto, quanto piuttosto per eccesso di argomenti. Un romanzo in tre volumi finisce, necessariamente, per essere tante cose che si tengono insieme e che spingono in avanti il lettore, mosso com'è dalla curiosità di scoprire i segreti di un'antica famiglia. Ecco, se dovessimo dire cos'è *Los gozos y las sombras* - mutuando quanto Carmelo Samonà scrisse a proposito di *Cien años de soledad*, a dieci anni dalla sua pubblicazione<sup>1</sup>, e dell'egemonia dell'istituto familiare, quale tema di maggior rilievo - potremmo dire che esso è innanzitutto una saga familiare. La saga, com'è noto, non è una storia, ma una complessa architettura che si regge su infinite storie che si intrecciano all'interno

---

<sup>1</sup> Carmelo Samonà, "Gabriel García Márquez, dieci anni dopo", in AA.VV., *Terra America. Saggi sulla narrativa latinoamericana*, a cura di Angelo Morino, La Rosa, Torino, 1979.

di una cornice a forma di parabola che descrive, in un arco temporale plurisecolare, un'ascesa, un apice, cui fa seguito la lenta e inesorabile decadenza di una famiglia, con il suo corredo di fallimenti, diaspore e morti. E, senza ombra di dubbio, è possibile affermare che l'intero dispositivo narrativo organizzato da Torrente si muove attorno a un corpo centrale, rappresentato dalla famiglia dei Churruchao. A tale proposito è stato già detto, ma è forse il caso di ribadirlo, che i tre volumi che compongono l'opera - pubblicati il primo nel 1957, il secondo nel 1960 e il terzo nel 1962 - anche se fin dal primo momento marcano il passo potente del grande affresco testimone di un mondo, conservano, se presi singolarmente, piena autonomia e una loro coerenza interna consentendo, al tempo stesso, al piano generale dell'opera di non risentire affatto dei tre tempi della pubblicazione. Si diceva però della pluralità di reti significanti della trilogia: a tal proposito Torrente, nella lunga intervista a Francisco Castaño, sottolinea:

Está claro en fin que yo en la literatura española de este siglo fui el primero que adopté una actitud distinta ante la realidad; no solamente por el hecho de dar cabida a la fantasía, sino por haber escogido de la realidad unos hechos o unas subrealidades que no son las que escogió

el realismo, por las limitaciones ideológicas del realismo tradicional.

Cuando yo escribí *Los gozos y las sombras*, que quise conscientemente

hacer una novela realista, ya quise hacerla de otra manera<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Francisco Castaño, *Retrato de Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona, Círculo de lectores, 1988, pag. 77. Alla luce di quanto scrive Maria Rosaria Alfani nel suo *Il ritorno di Don Chisciotte*, l'espressione usata da Torrente circa i limiti ideologici del realismo tradizionale potrebbe risultare, nella sua troppo ellittica perentorietà, alquanto riduttiva e, per certi versi, ingenerosa nei confronti degli appassionati artefici del progetto e della realizzazione, pur con ritardo rispetto ad altri paesi d'Europa, di un romanzo realista in Spagna, nei confronti cioè di chi aveva in animo di riportare in Spagna quella forma letteraria che, nata con la narrativa picaresca e con il capolavoro cervantino, aveva messo altrove le sue radici e aveva dato altrove i suoi frutti. Quel progetto - almeno nelle sue punte più avanzate, ovvero Clarín e Galdós - conteneva una speranza di modernizzazione culturale che faceva leva sul valore formativo della cultura - di derivazione krausista - unita proprio alla consapevolezza dell'arretratezza nazionale. E come Sansón Carrasco incitava don Chisciotte, attraverso lo specchio della sua follia, a osservare dall'esterno la dissennatezza della sua immaginazione, persuadendolo a far ritorno a casa, l'ipotesi di un romanzo, realista e nazionale, attraverso la sua capacità di leggere il tempo - quel tempo che altro non era che quel *tiempo bobo* della Spagna del grande demiurgo Cánovas del Castillo che, con il suo tradizionalismo cattolico e politico, con la complicità del radicalismo liberale, aveva chiuso definitivamente l'esperienza costituzionale nata dalla rivoluzione del '68 - l'ipotesi d'un romanzo, dicevo, doveva essere al contempo specchio problematico e diagnosi di una circostanza storica, condizioni essenziali per provare a recuperare un ritardo di secoli. Quanto all'immagine che dà il titolo al saggio, è del tutto evidente che il progetto di politica culturale della elaborazione e, soprattutto, della diffusione del romanzo - o meglio di un suo ritorno, secondo la tesi di Maria Rosaria Alfani -, pur ammettendo che è opera di una élite, è condizione indispensabile, al di là del suo valore estetico, ma non sufficiente alla sua diffusione; e questo processo, come ricorda Watt, riferendosi all'Inghilterra del Settecento, viene reso possibile, tra le tante altre ragioni, dai mutamenti nel pubblico dei lettori. Il sociologo inglese, infatti, sottolinea: "L'unica stima contemporanea delle dimensioni del pubblico dei lettori fu fatta verso la fine del secolo da Burke che, negli anni Novanta, la valutò a circa 80.000 persone. Il che è veramente poco su una popolazione di almeno sei milioni e probabilmente significa anche che all'inizio del secolo la cifra era ancora più bassa. E' quanto si può dedurre con sicurezza dalle cifre relative alla circolazione di giornali e periodici: la cifra di 43.800 copie vendute settimanalmente nel 1704 significa che meno dell'un per cento comprava un giornale ogni settimana e le 23.673 copie vendute giornalmente nel 1753 mostrano che, malgrado il pubblico dei giornali fosse triplicato nella prima metà del secolo, restava pur tuttavia una percentuale minima della popolazione totale". Si veda in proposito Maria Rosaria Alfani, *Il ritorno di don Chisciotte*, Roma, Donzelli, 2000, *passim*, e Ian Watt, *Le origini del romanzo borghese*, Milano, Bompiani, 2006, pag. 33.

Ora, anche tenuto conto di un quadro alquanto insoddisfacente della stima complessiva dei lettori, si provi a confrontarlo con la situazione socio-economica della Spagna di fine Ottocento - e dunque a quasi due secoli di distanza - descritta da Manuel Tuñón de Lara: *España sigue siendo un país eminentemente agrario, a pesar del empuje que en esos años se produce en la minero-siderurgia de Vizcaya (en producción y en concentración de empresa), del núcleo textil de Cataluña (hay ya 90.000 obreros en Barcelona y apenas 20.000 en Bilbao y en su periferia); un país de estructuras de producción arcaicas, en el cual todavía se hacen negocios y capitales - van a ser los últimos - aprovechando los restos coloniales que han quedado en las Antillas y en Extremo Oriente. España tiene aún 71 por ciento de analfabetos y apenas empiezan a crearse las primeras compañías para producir y explotar la energía eléctrica*. Si veda Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885 - 1936)*, Editorial Tecnos, Madrid, 1971, pag. 16.

Sembra di capire che la scelta di questa sub-realtà consenta a Torrente di superare quei limiti ideologici che avevano caratterizzato il romanzo realista della seconda metà del XIX secolo; insomma realismo sì, ma di altro tipo. Anche perché, come aggiungerà altrove don Gonzalo:

El conocimiento que tenemos hoy de la complejidad humana es muy superior al que se tenía entonces, al que tenía Galdós<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Carmen Becerra, *Guardo la voz, cedo la calabra*, Anthropos, Barcelona, 1990, pag. 144. Quanto all'aggettivo *superior* usato da Torrente, Federico Bertoni ricorda: "Il destino del realismo è quello di non morire, di rigenerarsi, di sopravvivere alle insofferenze dei critici e degli scrittori per risorgere a nuova vita: il destino di chi è stato innalzato, lusingato, brandito come un'arma contro il *vecchio*, poi a sua volta disprezzato e combattuto in nome del nuovo; e capace a ogni passaggio di riapparire in forme camaleontiche e molteplici, rinnovato e riadattato, riconvertito a effettive sperimentazioni o furbescamente nascosto dietro travestimenti di facciata". E poco più avanti: "Nelle colonne dei dizionari, oltre ai tradizionali significati filosofici, finiremo così per trovare il *realismo* letterario e il *realismo* pittorico (e architettonico, e teatrale, e cinematografico); *realismo* in senso storico, incentrato per lo più sull'Ottocento, e il realismo come stile o modalità universale dell'arte, estesa da Omero al postmoderno; il *realismo* inteso come fedeltà, veridicità, crudezza, lucidità spietata di una rappresentazione, nella quale prevalgono gli aspetti sgradevoli o brutali, e anche il *realismo* come atteggiamento improntato ad un senso concreto e pragmatico della vita; per non parlare degli usi del termine in ambito economico, politico, giuridico, medico, psicologico e pedagogico, che sono in gran parte estensioni derivate dal dibattito artistico". Federico Bertoni *Realismo e letteratura* Torino, Einaudi, 2007, pag.18. Insomma, sembra dirci Bertoni, se non c'è una forma esclusiva ed esaustiva di realismo, tanto da essere talvolta *trattato come un sacco che si possa allargare a dismisura per fargli contenere qualsiasi cosa*, la modalità narrativa realistica di Galdós, ovvero la facoltà mimetica di questi, come di qualsivoglia altro autore, si presenta con caratteristiche che gli sono proprie, nell'ambito di una dinamica complessa, frastagliata evoluzione del genere romanzesco, visto che – ancora Bertoni, citando De Roberto – "la realtà manca di caratteri specifici e diversi e mutevoli sono gli spiriti che la osservano" (op.cit., pag. 254).

E dunque, che siano queste *subrealidades* le tante cose che tengono insieme il romanzo? Se sì, cercheremo di indagare la natura di tali *subrealidades*, quali siano e in che modo agiscano e muovano le gesta dei personaggi di *Pueblanueva del Conde*. E non è escluso che esse non possano poi ricondurci a quel “tempo lento” di cui si è parlato in precedenza. Bisogna comunque dire che, se intendiamo bene le parole di Torrente, quella terza dimensione del personaggio non nasce nel Novecento, e dunque, visto che di questo parliamo, non bisogna aspettare Freud per esplorare i fondali dell’io latente; quel mondo era già largamente noto a una buona parte della letteratura ottocentesca continentale - Spagna inclusa - tanto che a tal proposito Peter Brooks afferma:

L’approccio freudiano (...) appare preparato non solo dagli scienziati ma anche dai poeti e dai romanzieri dell’Ottocento<sup>4</sup>.

E con maggiore forza storicistica viene chiarito da Starobinski quale sia il clima culturale nel quale nasce la psicoanalisi:

---

<sup>4</sup> Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto del discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1984, pag. 47.

Nell'opera di Freud la teoria evoluzionistica fa da sfondo storico a una psicologia genetica dell'affettività. Freud intende portare avanti - nel campo della psiche - la rivoluzione "copernicana" intrapresa da Darwin nell'ordine zoologico e vuole progredire nel sapere anche a costo di sacrificare l'orgoglio umano. Così al darwinismo viene ad aggiungersi, al termine di una lunga storia, l'idea di inconscio; è noto il ruolo da essa svolto nella psicologia giansenista come in quella di Leibniz; presente nella filosofia dei lumi, essa appare con maggiore insistenza presso gli avversari dei lumi, cioè nei romantici tedeschi, e quindi in Schopenhauer, von Hartmann e Nietzsche; infine per tutto il secolo XIX l'inconscio e il subconscio sono di continuo tirati in ballo dai medici e dagli psicologi attenti ai fenomeni ipnotici, agli stati secondari, alle alterazioni della personalità, per cui non senza fondamento si è potuto sostenere che la psicoanalisi è uno dei culmini della letteratura romantica dell'Ottocento<sup>5</sup>.

E infine è lo stesso Freud a chiarire:

I poeti e i filosofi hanno scoperto l'inconscio prima di me: quello che io ho scoperto è il metodo scientifico che consente di studiare l'inconscio<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Jean Starobinski, *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, pag. 299.

<sup>6</sup> *Ibidem*, op. cit., pag.304.

Che Torrente ignorasse che lo scandaglio del profondo fosse già una delle prerogative del realismo ottocentesco? Evidentemente no. Ciò che Torrente sottolinea, molto opportunamente, è che il concetto di realtà, a partire da Freud, inizia ad acquisire connotati multiformi - connotati che il romanzo assume, quando li assume, nella sua terza dimensione - e che la manipolazione artistica della realtà non può più prescindere dal fatto che quell'universo, oscuro e ignoto fino a quel momento, inizi a essere non più solo osservato, ma anche nominato e chiamato. Insomma la comparsa di Freud e l'approccio scientifico che egli seppe dare fanno sì che si stabilisca uno spartiacque, un prima e un dopo. Da Freud in poi non si possono più ignorare termini come terapia, inconscio, conflitto che, sulla base di concetti definiti, consentiranno di spiegare la malattia di origine psichica.

Ma tornando al nostro tema, davanti al mare aperto delle possibilità interpretative di un'opera e al luogo giusto in cui gettare le nostre reti, lasciamoci orientare da una riflessione di Franco Moretti. Egli, ragionando sul "secolo serio" del romanzo ottocentesco, si interroga sulla nuova prospettiva introdotta dai maestri del '600 olandese, in particolare da Vermeer, e dei cambi al corso dell'arte europea:

Si prenda la lettrice in blu (**Donna in azzurro che legge una lettera, 1663-64 circa**) di Amsterdam. Strana forma del corpo. E' incinta, forse? E la lettera che sta leggendo con tanta concentrazione, in piedi, di chi è? Un marito oltremare, come suggerisce la carta geografica lì sul muro? E quel cofanetto aperto, in primo piano, significa che la lettera è vecchia ed è un po' di tempo che non ne arrivano più? E quest'altra lettera (**La lettera d'amore, 1669-70 circa**) che la domestica ha appena passato alla padrona (o è questa che l'ha data a lei?); guardate la dinamica degli sguardi: preoccupazione, scherno, complicità... Si può quasi vedere la domestica che diventa padrona della sua padrona. E che strana cornice: la porta, la prospettiva sbilenco - c'è qualcuno che aspetta una risposta, là fuori? E nel quadro della Frick collection di New York (**Soldato con ragazza sorridente, 1657 circa**) che sorriso è mai quello della ragazza? Quanto vino ha bevuto, da quella bocchetta che è lì sulla tavola? E l'uomo perché viene tenuto nascosto? Che razza di storie le avrà mai raccontato? E lei ci ha creduto?<sup>7</sup>

Insomma ciò che noi osserviamo, sembra suggerirci Moretti, ci apre un altrove sconfinato, per certi versi muto, ma che, com'è ovvio, amplia le possibilità interpretative dell'opera. Certo la distanza

---

<sup>7</sup> Franco Moretti, *Il secolo serio*, AA.VV. (a cura di F. Moretti), *Il Romanzo*, Torino, Einaudi, pag. 689.



temporale che ci separa da quel tempo accresce il mistero attorno ai soggetti rappresentati: costoro sono misteriosi per noi che li guardiamo attraverso l'incommensurabilità del tempo trascorso, tempo che ha cancellato quelle tracce che recavano i segni di un'identità, di un luogo, di una storia, così come della proto-storia dell'opera; qual era il rapporto tra il committente e il compratore, e il quadro cos'era, un regalo o che altro? Ma tutto sommato, per tornare al nostro argomento, e rifacendoci a Moretti, ci resta pur sempre una direzione, uno sguardo, talvolta un *lapsus*, che ci indica dove guardare. In quella direzione ci muoveremo, tenendo bene a mente la II scena del II atto dell'*Amleto*, quando il principe, entrato in scena avendo con sé un libro, alla domanda di Polonio su cosa stesse leggendo, risponde: *Words, words, words*<sup>8</sup>.

Carlos Deza torna a Pueblanueva del Conde, paesino della Galizia, per sanare una frattura. Lontano dal paese - per volere della madre, ormai morta all'epoca dei fatti - egli ha potuto portare a termine i suoi studi, inferiori prima e universitari poi, tra Santiago de Compostela, Madrid e per finire, quando già psichiatra, a Vienna. E dunque Carlos, ormai medico analista, lascia Vienna (dove iniziavano già a scorgersi i

---

<sup>8</sup> William Shakespeare, *Amleto*, atto II, scena II, Milano, Garzanti, 1984.

segnali dell'irresistibile ascesa al potere di Adolf Hitler<sup>9</sup>) e la sua donna, per rinchiudersi in un paesino della profonda provincia spagnola, Pueblanueva del Conde. Siamo nel 1934, e sembra che ad attenderlo non vi sia solo doña Mariana Sarmiento - matura nobildonna, discendente in linea materna dalla famiglia Churruchao, lontana parente e amministratrice dei suoi terreni, oltre che custode dei segreti della vita del padre di Carlos, scomparso misteriosamente anni prima e di cui Carlos non ricorda nulla -, con la quale egli instaura immediatamente un'intesa affettuosa, ma un intero paese che attende l'arrivo messianico di un *Señor* in grado di contendere il potere al cacicco Cayetano Salgado, coetaneo e antico compagno di giochi, ormai diventato uomo influente con fama di Tenorio, proprietario di un'impresa di costruzione di navi.

Si diceva di una frattura: Carlos vede riemergere dalla memoria l'immagine cervantina<sup>10</sup> di una porta murata - caso o destino<sup>11</sup> che sia,

---

<sup>9</sup> In una lettera alla fidanzata Zarah Kramer mai inviata Carlos le dice: *También tú tendrás que emigrar: no te valdrán de nada tu admiración por los prusianos, y tu tremendo complejo de inferioridad ante ellos, tu deseo de pasar por prusiana; te cortarán la cabeza o te echarán de Alemania a causa de tu nombre, de tus orejas y de tus talones; lo sabes perfectamente. Al doctor Motcha le sucederá algo parecido si los nazis entran algún día en Viena.* G.y S, vol. I, pag. 37.

<sup>10</sup> E' del tutto evidente che l'espedito narrativo della porta murata usato da Torrente reca un chiaro marchio di origine cervantina. Il lettore non farà fatica a ricordare che i due amici di don Chisciotte, il baccelliere e il barbiere giunti in soccorso dell'inquieto cavaliere, una volta riportatolo a casa, ritengono di individuare nella eccessiva frequentazione dei romanzi di cavalleria la causa dei suoi deliri, e che era il caso, dopo aver proceduto a una meticolosa ricognizione degli elementi patogeni - che nel gioco messo in piedi dal monco di Lepanto diventa una sorta di *hits* dei

quest'immagine emergerà proprio nei giorni in cui suo padre sta morendo da un'altra parte del mondo<sup>12</sup> -, e scoprirà poi che questa porta dà in una stanza nella quale suo padre ha trascorso gli ultimi anni della sua vita a Pueblanueva, studiando carte di famiglia:

...Empezó a obesionarme un recuerdo infantil, que te brindo para que lo analices, a ver si me descubres un complejo: Mi casa es vieja y tiene torre: hace muchos años, la puerta de la torre estaba cerrada con llave y cerrojos, pero, al cumplir yo los diez años, mi madre la mandó tapiar. ¿Por qué? Supongo que no será la habitación de Barba Azul lo que así se ocultó a mi curiosidad. Pero desde que desperté en el tren, deseo echar abajo el tabique y conocer la habitación de la torre. Y

---

romanzi di cavalleria del tempo - di murare la biblioteca, sperando in questo modo di riportare l'amico all'ingrato ma necessario presente. Nella vicenda di Carlos Deza a murare la porta di quello che fu lo studio di suo padre Fernando Deza è la madre di Carlos. Anche lei imputava al marito una scarsa capacità comunicativa con il presente, al quale preferiva lo studio delle vite degli antenati - *los últimos años de su vida se los pasó escribiendo* - senza curarsi dello sfaldamento economico della sua famiglia.

<sup>12</sup> Carlos apprende della morte del padre da un secco comunicato inviato a Pueblanueva e recapitato a dona Mariana dal consolato cileno: "*Fernando Deza Montenegro, enfermo del Hospital General, muerto a los 72 años de edad; no deja más que sus ropas personales*". *Dobló el papel y lo guardó. El siete de octubre. Hasta el siete de octubre yo tenía padre, pero vivía como si no lo tuviese. (...) Palideció intensamente; se arrimó a la pared por no caer. Miró a Mariana con mirada asustada y vacía, como si mirase el vacío. Entonces la recordé. Fue por aquellos días. Pudo haber sido el siete de octubre. - ¿Qué quieres decir con eso, Carlos? - también a doña Mariana le temblaba la voz.*

- *Nada. Sólo quiero señalar un hecho que tampoco entiendo. (...) Esto es importante, Mariana. Pero no la engaño ni me engaño. Mi padre murió el 7 de octubre, y quizá el mismo día, quizá un día después, o un día antes, recordé la puerta que mi madre había mandado tapiar, en mi presencia; y ese recuerdo tiró de mí de manera incomprensible, y me trajo hasta aquí, junto a usted, y me hizo hallar el recuerdo de mi padre y amarle. Es inevitable que intené establecer una conexión entre un hecho y otro. Una conexión cuya existencia no me cabe en la cabeza.* G.y S., vol. I, pag. 170.

ahora que lo pienso es tal el deseo lo que mueve mis actos desde hace un par de meses<sup>13</sup>.

E' sua madre ad aver stabilito, in questa come in altre circostanze, di murare, dopo la scomparsa del genitore, non solo la stanza ma anche i ricordi di Carlos. E dunque Carlos torna per ricordare, per riappropriarsi del padre, per ricostruire una trama che gli riporterà un pezzo della propria vita.

Lo has ignorado siempre. Quizá eso haya estado bien cuando fuiste un niño, porque te hubiera perjudicado escuchar de tu madre palabras violentas contra tu padre. Ella supo callar, porque creyó que era su obligación, y siempre la he admirado por eso. Pero hace unos años que debieras saberlo todo. No se puede cortar a un hombre toda relación con el pasado, no se puede mandar a nadie por el mundo sin raíces, como tu madre quiso hacerlo. Aunque el pasado sea doloroso, aunque hayamos de avergonzarnos de él, nos pertenece tanto como le pertenecemos, y tenemos derecho a conocerlo. (...) Soy la única sobreviviente de unos acontecimientos a los que debes la vida. Si te los ocultase, andarías por el mundo como un hijo de nadie<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> *ivi*, pag. 34.

<sup>14</sup> G.yS. Vol.I, pag. 48.

Affermazioni che Carlos aveva già avuto modo di comunicarci attraverso l'espedito della citata lettera a Zarah Kramer :

No fui libre nunca desde que abandoné mi pueblo. Hace de eso, si cuento bien, diecisiete años. Mi madre no me dejó volver jamás. Me escribía todas las semanas y, durante la vacaciones, me visitaba. Cada carta suya era un decálogo y yo le obedecía; y así hasta que murió<sup>15</sup>.

Da questo momento in avanti iniziano a dispiegarsi una serie di “trame” narrative lungo le quali vedremo Carlos agire su più scenari e incrociare le vite di una serie di personaggi, vite che hanno però sempre sullo sfondo lo sguardo a volte compiaciuto, altre volte complice, altre ancora feroce e implacabile di un Cayetano Salgado convinto, più dai fantasmi della sua mente che dalla realtà, che la venuta di Carlos possa rappresentare una sorta di restaurazione del vecchio potere dei Churruchao. E questa idea gli risulta tanto più destabilizzante quanto più chiama in causa l'aspetto che concede a Cayetano maggiore popolarità, la fama di conquistatore impenitente, che è una delle leve fondamentali per capire il grado di ascendenza che egli ha su Pueblanueva. Carlos, infatti, poco dopo il suo arrivo

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 46.

avrà modo di legarsi a Rosario, all'epoca dei fatti amante di Cayetano, e più avanti a Clara, con cui Cayetano aveva cominciato un lungo ma infruttuoso corteggiamento. In entrambi i casi Cayetano reagirà usando violenza sulle due donne, per vantarsene successivamente nel circolo sociale del paese, luogo in cui egli raccoglie le maggiori simpatie e dove ha modo di mettere in mostra il suo migliore o peggiore repertorio di *cacique* di provincia, implacabile dongiovanni, capitano di industria con solidi studi a Londra<sup>16</sup>, politico locale, stretto dall'adulazione, dall'invidia, dall'opportunismo del coro dei suoi amici.

La scoperta del padre attraverso le parole di doña Mariana introduce uno dei nuclei tematici essenziali dell'opera, vale a dire quello della paternità, che a sua volta introduce quello del rapporto con le generazioni precedenti che si esprimono per lo più attraverso il ricordo. Già a un'indagine sommaria scopriamo che Pueblanueva è un paese senza padri né madri e che, quando questi fanno la loro

---

<sup>16</sup> Il legame con l'Inghilterra affonda le radici nella storia della Galizia e, per ciò che concerne Ferrol, vi è una solida tradizione al riguardo. Ferrol infatti è una città creata dallo stato per servire lo stato. Durante il secolo XVIII, sotto il regno di Fernando VI e per iniziativa del Ministro della Marina, si creano a Ferrol imponenti cantieri navali, la cui finalità è quella di fornire navi alla flotta spagnola. Fin dal secolo XVIII si trasferisce a Ferrol un gruppo di tecnici inglesi che lavorerà nei neonati cantieri Tale colonia inglese perfettamente integrata con la classe sociale dirigente ha consentito nel tempo che tutto ciò che fosse relazionato con l'Inghilterra venisse considerato degno di ammirazione.

comparsa, essi ci appaiono essenzialmente privi del dono della parola. Lo sono di fatto Jaime e Angustias, genitori di Cayetano Salgado, l'uno che passa il tempo a ritagliare figurine di carta, l'altra interessata per lo più a guadagnare gradi di nobiltà; lo è la madre di Clara, che è anche la madre di Juan e di Inés, alcolista, ormai ridotta a trascorrere la sua vita in un letto; lo è la madre di Rosario, muta coscienza sottomessa e umiliata da una millenaria *intrahistoria*; lo è Gonzalo Sarmiento, affetto da demenza senile, padre di quella Germaine, tornata a Pueblanueva per riscuotere l'eredità di Doña Mariana. Non sufficientemente connotate sono le altre figure materne e paterne, se non nell'incapacità di trasmettere alfabeti esistenziali adeguati. Quanto sia cosciente Pueblanueva di questo intricato bandolo intergenerazionale non è dato sapere. Certo è che il lettore se ne rende conto, non fosse altro per il fatto che Carlos instaura relazioni che rimandano automaticamente a una dinamica analista-paziente, nel senso che la parola è sempre alla ricerca di una trama che dia senso e storia alle loro azioni. Ed è da questo versante che iniziano a rendersi patenti quei sintomi nevrotici che sono propri di ciascun personaggio ed evidenti agli occhi di Carlos: Baldomero Piñeiro e Lucía Piñeiro, entrambi lacerati e turbati da un inconfessabile fremito

erotico celato sotto la pesante coltre di un esaltato sentimento religioso, dilemma che porterà entrambi a gesti tragici, l'uno all'incendio della chiesa, l'altra al triste e incompiuto adulterio con Cayetano Salgado, già esso presagio di una morte imminente; Juan Aldán, caricatura di fumoso rivoluzionario alla ricerca essenzialmente di fama personale, per la quale non esiterà a passare alla fazione opposta quando l'esito della guerra civile sarà chiaro; Clara Aldán, personaggio tra i più complessi e meno prevedibili, anche perché forse meno suggestivamente letterario e più graniticamente umano, figura paradigmatica che forse sintetizza e interpreta al meglio il senso dell'indipendenza, della concretezza e della forte impronta femminile, di un tipo femminile, in una società, quale quella matriarcale galiziana, caratterizzata dalla limitatezza delle risorse economiche che non siano agricoltura o pesca (e dalla conseguente e sostanziale assenza della figura maschile dal contesto familiare), anch'essa nell'incapacità di esprimere in maniera soddisfacente l'inarrestabile carica sessuale se non nella forma di un immorale (ai suoi stessi occhi) autoerotismo. Chi più chi meno, questi personaggi recano i segni di una vita latente, inquietante per loro e impresentabile.



Eppure colui che, a dispetto del suo apparente dominio della realtà, esprime in una forma compiuta lo sdoppiamento tra volto e maschera, è probabilmente proprio Cayetano, segnato da un radicato complesso edipico, ignoto a se stesso come agli altri.

(Cayetano) - He oído decir que todos los sabios están un poco en Babia. ¿No te has dado cuenta de que, si quiero, puedo hacerte la vida imposible? (...).

(Carlos) - No lo harás.

(Cayetano) - ¿Vas a impedirmelo por la fuerza?

(Carlos) - No pienso. Pero vendré al casino todas las tardes, después de comer, y explicaré a todos tus súbditos, con todo lujo de detalles, con todos los términos técnicos que hagan falta, que eres un pobre enfermo, un neurótico aquejado del complejo de Edipo.

(Cayetano) - ¿Qué?

(Carlos) - ¿No sabes lo que es? Está muy de moda. Cualquier médico de La Coruña podrá explicártelo. Posiblemente tus súbditos, después de saberlo, no te obedezcan como ahora, y hasta es posible que te compadezcan.

Cayetano de un movimiento rápido le agarró por la muñeca; y los jugadores del tresillo y los del chamele, que observaban, dejaron de jugar, se incorporaron y se hizo el silencio.

(Cayetano) - Vas a decirme ahora mismo qué es eso.

(Carlos) - No.

Los jugadores se habían levantado; don Baldomero más arriesgado, avanzó unos pasos y se metió entre los dos.

(Baldomero) - ¿Sucede algo? – preguntó.

(...) Carlos contó el suceso a doña Mariana, y cuando llegó a lo del complejo de Edipo hubo de explicarle, muy por encima, su consistencia. A doña Mariana le hizo gracia.

- ¿Y tu crees en eso?
- Ni creo ni dejo de creer. Según mis maestros, es algo que está en el alma de todos. En el caso de Cayetano, lo cierto es que siente por su madre un amor morboso. Le hubiese gustado que fuese la mujer más respetada del pueblo, la más importante, quizá también la más buena; pero existe usted.
- Vas a decirme que tengo yo la culpa?
- Por lo menos es usted la causa. Si usted no existiese, o si por lo menos, el padre de Cayetano no hubiera sentido por usted ese amor que todo el mundo conoce, Cayetano habría amado a su madre de una manera natural, con más o menos pasión, pero sin que la sombra de la honestidad ajena manchase la idea que tiene de su madre. Acaso se hubiese ya casado. Pero él no acepta, ni siquiera como posibilidad, que otra mujer pueda ser virtuosa o respetable, ni aún su propia mujer. Es un hombre que, en vida de su madre, sólo se casara a condición de que su mujer se le entregue antes del matrimonio, de que

vaya al matrimonio embarazada, de modo que tenga que entrar en su casa con la vista baja y como de favor. Esto, al menos, me parece<sup>17</sup>.

Ma in tutto ciò è decisivo il carattere perturbante di Carlos. Nella citazione che segue, tratta dal prologo al primo volume, è Pueblanueva che assume la prospettiva di Cayetano a parlare:

Algo había cambiado. Aparentemente la única novedad del pueblo era una persona más. Y el resto visto por encima, permanecía igual. Que unas cuenteras vinieran con chismes a su madre no era nuevo. El cambio estaba por debajo de las apariencias, era un cambio subterráneo. Las chismosas no eran nada nuevo, pero ahora añadían insolencia a la envidia. La causa se llamaba Carlos, y era un tipo imbécil y narigudo por quien había tenido que pegar a Rosario, por quien había tenido que vanagloriarse de haberle pegado, por quien doña Angustias había sufrido un día entero, se había atormentado, había llorado quizá. Como en el cuento que su madre le contaba de niño: “ferreiro a min chaves, chaves a o horreo a min gra, gra a-a porca ...”. Todas las cosas tenían su causa, todos los hechos su responsable; se encadenaban unos a otros: “ ... vaca a min leite, leite a-o ferreiro a min chaves ...”, y terminaban en Carlos<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> G.y S, vol . I, pag. 187.

<sup>18</sup> *Ibidem*, vol . I, pag. 402.

Assistiamo dunque allo spettacolo di una Pueblanueva che, non essendo in grado di esprimersi, trova una forma di compromesso vitale in una falsa mitologia, la relazione immaginata ma non provata tra Doña Mariana e Jaime Salgado:

Don Jaime Salgado la visitaba con frecuencia. Se habían hecho amigos a la muerte de don Pedro Sarmiento, cuando doña Mariana vino a hacerse cargo de la herencia. Los Salgados ya tenían un astillero montado que era un buen negocio. Don Jaime frecuentaba la casa de doña Mariana. Don Jaime estaba ya casado y era padre de Cayetano. Fue entonces cuando entró Manuela de cocinera: (...) Manuela contaba como era su obligación, lo que veía. Don Jaime llegaba a casa, merendaba con doña Mariana, hablaban mucho. ¿Nada más? Manuela, por la salvación de su alma, juraba que no.

En casa de don Jaime había mucho disgusto. No es que a doña Angustias le faltase nada, pero su marido no había vuelto a dormir con ella desde el nacimiento de Cayetano. (...) Los domingos iba a la misa de nueve, y don Jaime a la de once: a la salida acompañaba a doña Mariana, haciéndole homenaje. Y si se encontraban, cualquier tarde o mañana, por la playa o por el muelle, a donde ella iba a pasear, la

acompañaba también, siempre respetuoso y amable, más respetuoso y amable de lo que fuera menester.<sup>19</sup>

Nel prologo al primo volume viene presentato il padre di Cayetano Salgado, Jaime, come amante di Mariana Sarmiento, relazione - si diceva - da cui era nato quel figlio allontanato poi dal paese per evitare scandali. Jaime, in forza di questa presunta antica relazione, assisteva allo sfumare della sua autorità a fronte della centralità che andava assumendo, all'interno della famiglia, come nell'intera Pueblanueva, Cayetano. Ebbene questo - che è uno dei vettori narrativi del romanzo, che consolida e rende sempre più aggressivo quell'Edipo nel quale è rimasta rinchiusa la personalità di Cayetano - risulterà essere un falso: Jaime rivelerà a Cayetano quello che Mariana aveva già confessato a Carlos, e cioè che il figlio era nato della relazione avuta con un ufficiale russo conosciuto a Madrid.

- Buenos días papá.

Don Jaime retrocedía. Tropezó con una butaca y se tambaleó.

-¿Qué quieres?

(...)

---

<sup>19</sup> G.y.S., vol. I, pag. 23.

- Todo el mundo sabe en Pueblanueva que fuiste el amante de doña Mariana, y todo el mundo cree, incluso yo, que su hijo es mi hermano.

(...)

- ¿Tu hermano? ¡No! Yo no he sido su amante (...). ¿Me has odiado por eso siempre?

- Por el daño que hiciste a mi madre.

(...)

- No he sido nunca el amante de doña Mariana; no soy el padre de su hijo.

- Cayetano le apartó de un empujón violento que dejó al viejo aplastado contra el sillón, anonado.<sup>20</sup>

Per paradosso però, quella scoperta perde la sua energia emancipatrice di verità storica nel momento in cui risulta essere temibile socialmente per Cayetano: se su questa falsità era stato costruito il mito di un Salgado amante di una Sarmiento e padre di un figlio nato dalla relazione, quella falsità, su cui si era costruito la premessa per il riscatto che si annunciava storico per Pueblanueva, andava accuratamente difesa.

---

<sup>20</sup> G.y S., vol. II, pag. 290.

Estaba colorado de vergüenza, de rabia, hasta la raíz del pelo. Le parecía que todo Pueblanueva se reiría de él, que una carcajada unánime se levantaba para ofenderlo, que en aquella carcajada todos los hombres y las mujeres de Pueblanueva expresaban su burla y su venganza. Oía los cuchicheos del Casino, las medias risas cobardes que cesaban al entrar él, las frases comunicadas al oído, regocijadas, cortantes. «Pues ahora resulta que don Jaime nunca...» «... Y ya se sabe que el hijo no es hermano...» «Y tanto presumir de que su padre...<sup>21</sup>»

E ciò perché per una volta sembrava che la storia presentasse un conto diverso: non più il nobile a poter disporre di mezzi e persone a proprio piacimento e a lasciare in giro frutti di relazioni che dichiaravano i segni di un rapporto feudale con la realtà, ma un borghese che attraverso questa relazione indicava la fine di un'era e l'inizio di una nuova:

Que don Jaime Salgado se acostase con doña Mariana valía tanto como se acostasen todos los hombres honrados de Pueblanueva. Que hubiera tenido un hijo de ella, valía tanto como si todos lo hubiéramos tenido. La justicia de este mundo llega tarde, pero llega. Durante cientos de años, los Churruchaos hicieron hijos a quienes les pareció. Durante diez o doce, cada vez que don Jaime hacía su visita, pensábamos: se

---

<sup>21</sup> G.y S. , vol. II, pag. 291.

va a acostar con ella. Cuantas tardes en el corrillo del Casino, nos echábamos a imaginar: ahora don Jaime hará esto, hará lo otro! Y era como si nosotros mismos anduviésemos en ello. Pero el bien de Dios dura poco, y ahora, de todo aquello nos quedan los recuerdos<sup>22</sup>.

Ma il quadro psicologico di Cayetano Salgado non sarebbe completo se non facessimo riferimento a un altro aspetto, forse quello più esemplare. In precedenza è stato detto che Pueblanueva risente dell'assenza di padri e madri; in realtà il vero padre a Pueblanueva del Conde è Cayetano. L'impresa economica di Cayetano non solo rappresenta l'unica opportunità certa di lavoro e di guadagno, ma essa viene amministrata inaspettatamente e paradossalmente secondo criteri di attenzione alle esigenze dei lavoratori, in termini di salario e di quella che un tempo si chiamava qualità della vita nei luoghi di lavoro. Da questo punto di vista Cayetano ci appare come un capitano di industria moderno, lungimirante nell'organizzazione del lavoro e nel sistema di sviluppo delle sue attività economiche, tanto, addirittura, non solo da non temere, ma anzi da auspicare la vittoria del socialismo percepita come imminente.

---

<sup>22</sup> *Idibem*, vol. I, pag. 24.



Sonó con voz aguda y prolongada, una sirena, y, al mismo tiempo el reloj de la chimenea – inglés auténtico y antiguo, por supuesto – dio las doce.

(...)

Ven tú también. Ahora todos los obreros que viven lejos, en vez de ir a sus casas y perder el tiempo, disponen de comedores limpios. Les traen el yantar, tienen una cantina barata por si quieren vino, y les queda luego media hora larga de descanso. Pronto les haré un casinillo para que jueguen a la brisca o al dominó. Ven. Yo me doy todos los días una vuelta, para que sepan que los cuido<sup>23</sup>.

Ma questa è solo una delle due facce della medaglia:

(Cayetano) es duro y cruel. Paga con la esclavitud. El procedimiento es el mismo, en apariencia; solo que Cayetano, en vez de regalar predios, da trabajo en su astillero, saca la gente de la tierra y la mete en esas casas de cemento que hizo para los trabajadores, y ahí tienes a una familia que ya depende de él para siempre; porque al que se rebela lo planta en la calle y lo deja morir de hambre<sup>24</sup>.

La condotta di Cayetano appare, insomma, come una bizzarra e arcigna commistione tra progressismo e feudalità, commistione tanto

---

<sup>23</sup> G.y S., vol. I., pag. 134.

<sup>24</sup> *Ibidem*, vol. I, pag. 114.

bizzarra e arcigna che il lettore fa fatica a comprenderla, anche se si potrebbe avere la tentazione di inglobare la disputa in atto a Pueblanueva del Conde nell'ambito di quel conflitto secolare tra la proto-borghesia rampante e le resistenze di un' aristocrazia decadente. Se però fosse così, se ci ancorassimo a questo, certo non sarebbe una lettura del tutto gratuita ma, tutto sommato, non usciremmo dal solco di tematiche già patrimonio della narrativa spagnola ottocentesca, e in più, va da sé, perderemmo di vista la peculiarità tridimensionale di cui parlava Torrente e da cui abbiamo preso le mosse, restando in definitiva nell'ambito di quel realismo spagnolo dei cui "limiti" ideologici abbiamo avuto modo di dire in precedenza. Potremmo citare più di un autore e certamente più di un romanzo di quel tempo, del tempo e del realismo di Clarin e Galdos, attraverso cui riconosciamo il profilo di quella Spagna dalle sorti incerte, nata dalle speranze della Gloriosa Rivoluzione del '68, paese reso instabile da ritardi storici, in cui la nuova classe borghese si vede nell'incapacità - data l'esilità di ragioni storiche, politiche, economiche che la rendano plausibile - di espandersi e di modernizzare il Paese. In fondo tutta la storia dell'Ottocento spagnolo è storia di lentezze e di occasioni mancate, niente di nuovo.

Aggiungiamo che la preoccupazione per le dolenti sorti della Spagna non sarebbe una novità per Torrente, anzi essa è una costante della copiosa produzione giornalistica di Torrente. Nelle sue collaborazioni con quotidiani, fin dai primordi di *El Carbayon* di Oviedo e *La Tierra* di Madrid, di *El Pueblo Gallego*, *El Faro de Vigo*, fino a quelle con *Informaciones*, *Arriba* e *ABC*, Torrente affronta i temi e le preoccupazioni che furono caratteristiche dominanti della Generazione del'98, ma ancor prima avevano animato il lavoro intellettuale e teorico di personalità di punta della cultura peninsulare del secolo XIX, da Mariano José de Larra fino a Leopoldo Alas, solo per citare i più noti<sup>25</sup>. Ma per una volta, per questa volta, queste analisi ci appaiono in *sub-ordine* rispetto a quelle che recano tratti di natura psico-analitica. A tale proposito ci sembra di individuare argomenti che suffragano questo tipo di lettura in un passaggio della lunga conversazione tra Carmen Becerra e Torrente. In un punto preciso, infatti, leggiamo:

---

<sup>25</sup> Sulla produzione giornalistica di Torrente si possono consultare gli articoli di Ana Maria Gomez-Elegido Centino, *El novel escritor Gonzalo Torrente Ballester y su primera aventura crítica en la prensa*, *Especulo, Revista de estudios literarios*, marzo-junio 2009, n°41, e soprattutto *De Mariano José de Larra a Gonzalo Torrente Ballester: la presencia común de España en sus escrituras periodísticas*, *Especulo, Revista de estudios literarios*, n°42, Julio-octubre 2009.

(B) Se puede decir que desarrollas en la trilogía el tema de la lucha de clase?

(T) Bueno... como telón de fondo, sí.

(B) Sólo cómo telón de fondo? Porque no estoy totalmente de acuerdo. Al fin y al cabo la lucha entre estas dos clases que se enfrentan ahí es la que motiva las actitudes adoptadas por las personas que pertenecen a una u otra clase; incluso su comportamiento y su relación con los demás está condicionada por su clase. Visto así, ¿no puede ser algo más que un telón de fondo? O, formulado de otra manera, ¿ese telón de fondo no arrastra...?

(T) ...Bueno, espera un momento. Eso está dado no en un tema, sino en varios. Hay el problema del proletariado y su situación, y el enfrentamiento personal entre los Salgado y los Sarmiento; éste, tal y como está desarrollado, puede ser interpretado como una lucha no de clase, sino de miembros de una clase ascendente y otra descendente, si bien aquí no hay clase descendente, porque Doña Mariana no lo es..., y el hecho de que Doña Mariana no lo sea altera un poco la relación, el esquema típico (lucha de clases) para convertirlo en una lucha de personas, ¿comprendes?

(B) Sí, pero la lucha de los Salgado contra Doña Mariana no es solamente en contra de ella, sino contra todos los Sarmiento, contra todos los de su clase; lo que ocurre es que ahí hay un solo representante de ellos, que es Doña Mariana.

(T) No, yo creo que no. Porque la realidad en la que yo me fundo es que los burgueses gallegos quieren casarse con la señorita del Pazo; entonces si relamente no existiera el amor de Cayetano por su madre y la ofensa que el padre de Cayetano infiere a su madre estando enamorado de Doña Mariana, el desarrollo lógico de esta historia sería que Cayetano se casase - o aspirase a hacerlo – con Germaine, que es la heredera de Doña Mariana. El punto de vista de la madre de Cayetano es el punto de vista típico de la burguesía ascendente gallega, y si Cayetano difiere de este punto de vista es por razones personales, de la misma manera que no es típico que un burgués de esta clase sea socialista y Cayetano lo es. (...) De manera que la lucha entre Mariana y Cayetano es una lucha personal.

(B) Visto de esta forma es posible que si sea un telón de fondo exclusivamente.

(T) Si, y te lo digo porque yo lo hice de forma consciente. Yo me encuentro con la propuesta de Engels: casos típicos en situaciones típicas, pero lo que yo veo en mi experiencia no es eso: son casos individuales en situaciones individuales<sup>26</sup>.

Insomma, come suggerisce Torrente, nell'interpretazione del contesto sociologico de *Los gozos y las sombras* c'è più di un elemento di cui tener conto, per esempio la scarsa fiducia da parte dello stesso

---

<sup>26</sup> C.Becerra, op. cit. pag. 99.

scrittore nella esemplarità della caratterizzazione dei personaggi del realismo sociale, cosa che consente a Torrente di concepire un personaggio che è una contraddizione vivente, capitano di industria di idee socialiste; aggiungerei che lo stesso personaggio di Cayetano non rispecchia il tipico borghese gretto, egli anzi è un uomo educato in Inghilterra e di costumi raffinati; ma l'argomento più forte portato da Torrente è quello che, nella irriducibile logica oppositiva borghesia/aristocrazia, lo sviluppo più naturale della trama avrebbe dovuto contemplare il matrimonio tra il borghese Cayetano e l'aristocratica ereditiera Germaine, se non altro per consentire al ricco borghese di cancellare la macchia di essere *sine-nobilitate*. Per la verità non è che, in un momento preciso della vicenda, non venga presa in considerazione tale possibilità<sup>27</sup>, ma è come se Torrente sbarrasse questa strada in maniera decisa. E se questo non accade è perché lo sviluppo della storia del *Nostro* percorre altre strade, strade che non ricalcano quelle classiche del romanzo, siano esse nazionali o continentali, e che vedono un superamento definitivo dell'anacronismo aristocratico - in Spagna in stato agonico - per mano

---

<sup>27</sup> Si è in effetti a un punto centrale della vicenda. La morte di Mariana ha richiamato a Pueblanueva del Conde la discendente in linea diretta Germaine, da Parigi dove vive. La madre di Cayetano non si lascia scappare l'occasione di suggerire al figlio con tutto il peso della sua autorità la possibilità del matrimonio con l'erede dei Churruchao.

del modello sociale borghese. E ciò perché, come sostiene Torrente, le vicende personali di Cayetano non possono tradurre la condotta classica del borghese. Insomma Cayetano, borghese non per vocazione ma per destino personale, non è e non può essere interessato, se non in apparenza, a conoscere la realtà, né ad analizzarla, per certi versi neanche a conquistarla; e dunque non rispecchia la condotta classica del borghese avido e spregiudicato. Più chiaramente, avidità e spregiudicatezza si devono ad altro. Egli è il vero padre-padrone di Pueblanueva del Conde, nel senso che egli è la realtà, con i suoi umori, con i suoi eccessi, con la sua malattia, e da tutto ciò è contagiato l'intero paese. Anzi i suoi eccessi e i suoi umori sono i sintomi della sua malattia. Si ricordi quel che dice Carlos parlando a Cayetano:

Para ti los hombres son como bloques que se conducen de una manera fija y que te permiten obrar. Si de pronto uno de ellos cambia de conducta, te molestan, porque tu conducta tiene que cambiar también. Concibes a las gentes como máquinas bien engrasadas, pero si una de ellas responde de una manera inesperada, te sobresaltas y haces

tonterías, pegas a Rosario y vienes a mi casa con la pretensión de que te confiese que me he acostado con ella<sup>28</sup>.

Anche la stessa fama di *tombeur*, come più di una volta ha suggerito Carlos, reca i segni dell'Edipo.

Es una reputación injusta. Cayetano es cualquier cosa menos un Tenorio. Sería largo explicarte sus motivos, pero es el caso que, desde que murió tu tía, no se le conoció ni una sola aventura.

Edipo, ricordiamo, si autoalimenta del dolore del presunto tradimento del padre e della conseguente sofferenza della madre, ma da questo complesso Cayetano non riesce a emanciparsi<sup>29</sup>.

Al mirarse en el espejo, sorprendió algo nuevo en su mirada, algo débil, inseguro, y volvió a sentir rabia. Todo el rencor acumulado contra su padre renacía y le culpaba. «¡Hizo sufrir a mi madre para eso...!» Y su padre estaba allí, en el espejo, en su propio rostro, tan escasamente parecido a doña Angustias, tan «Salgado»: el rostro de su padre, metido dentro del suyo y que cada día le ganaba una milésima de milímetro, que inexorablemente se apoderaría de él<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> G.y S., vol.I, pag. 410.

<sup>29</sup> *Ibidem*, vol.III, pag.127.

<sup>30</sup> *Ibidem*, vol.II, pag. 292.



E' Edipo la molla che alimenta la sua fama di dongiovanni, forte dell'implacabile moneta di scambio in suo possesso - togliere la gente dalla terra e metterla in case di cemento -, ed è lo stesso Edipo che lo muove alla concretezza, alla lungimiranza economica, forte del fatto che il potere dell'uomo d'affari puntella quello del dongiovanni. Per lui tutte le donne sono Mariana Sarmiento, mogli o figlie che siano. Non a caso, dopo la morte della donna, assistiamo a una metamorfosi del personaggio, nel senso che assistiamo a un perentorio scadimento dell'interesse nei confronti dell'altro sesso, o quantomeno non se ne dà notizia<sup>31</sup>: in realtà è semplicemente venuto meno il movente; il suo io latente, quello infantile ed edipico in cerca di riscatto e visibilità, non ha più alcun bisogno di rivelarsi, almeno fino a quando l'ombra di un Churruchao non tornerà a profilarsi mettendo a rischio il suo credito sociale, credito sociale che fa leva prevalentemente sulla sua fama di *tenorio*.

Certo verrebbe da chiedersi quali possano essere le sorti di un paese nelle mani di un padre-bambino, capriccioso e dispotico, remissivo

---

<sup>31</sup> Nel prologo a *La Pascua Triste* si legge: *Cayetano estuvo en Inglaterra cosa de quince dias y, al regreso, en otras plazas con astilleros. Trajo maquinas nuevas, ademas del liquido matamoscas; mucho tabaco de pipa que regalo en parte a los aficionados, y corbatas. A su madre galletas y mermeladas. Conto en el casino lo que habia visto, y cuando le preguntaron que qué tal estaba Inglaterra de mujeres, respondió que no habia pensado en estas bobadas. Con lo cual todo el mundo abrio la boca y se miro, y Cubeiro solto en voz alta: "Este no es mi Juan, que me lo han cambiado!" Cayetano o no supo que responder, o hizo como que no le oia.* G.y S. pag. 13, vol. III.

come figlio quanto violento, determinato e brutale come padre - padre mancato, va da sé -, questo paese che sfuma tra la pioggia e la nebbia di una Galizia fuori dal tempo. Non è un caso che il mondo esterno giaccia come separato da Pueblanueva del Conde - ricordiamo che il romanzo si inserisce tra due vicende tragiche che segneranno le sorti dell'intero continente e che sono il punto di partenza e quello di arrivo dell'opera, l'ascesa al potere di Adolf Hitler e la guerra civile spagnola che non interagiscono con la vicenda se non come rumori di fondo<sup>32</sup> - e ciò a dispetto di quella che era stata individuata come una delle possibili leve interpretative del romanzo, vale a dire quell'azione mutuata da una serie di verbi di moto che suggerivano una dinamica di andata e ritorno "da" e "per" Pueblanueva. Anche se, ed è giusto ricordarlo:

[...] [[El numero de los que vuelven nunca es tan grande como el de los que se van, y no puede decirse que, todos los que regresan hayan de ser considerados como personajes. Unos traen dinero, automovil y una leontina; otros, mas modestos, un sombrero de paja y un acordeon; los mas, una enfermedad de lo que mueren, y todos, todos,

---

<sup>32</sup> Anche l'esito finale della vicenda, vale a dire l'incendio della chiesa, da poco affrescata da Eugenio Quiroga, ad opera della mente offuscata di Baldomero Pineiro (che sembrerebbe strizzare l'occhio al contesto politico sociale spagnolo del tempo, visto che a partire dal 1931 la Spagna assistette all'incendio di centinaia di chiese su tutto il territorio nazionale), non dà in nessun momento l'idea che si tratti di un fenomeno riferibile alla vita politica del tempo.

el acento cambiado y cierta afición a hablar de los que todavía quedan en la emigración, de los que han de volver y de los que ya no volverán, por vergüenza de su mala suerte o porque se han muerto<sup>33</sup>.

Pero algo sucedió ...

Pero algo sucedió entonces que me cambió, aunque no me diese cuenta sino más tarde. [...]La testamentaria de mi padre me retuvo casi un año en Pueblanueva. Yo pensaba en un principio, vender mis bienes y no volver más por aquí, y así se lo dije a tu padre. Él no me respondió. Venía todas las tardes a verme, con el pretexto de estudiar los papeles viejos de nuestra casa. Cuántas veces le dije:”¿Por qué no te los llevas? ¡Yo no los quiero para nada!”. Un día me pidió que le ayudase, y lo hice. Trabajábamos juntos dos o tres horas, merendábamos y comentábamos después, alegremente, lo que habíamos descubierto; de modo que en pocos meses, supe de vidas y de hechos que había ignorado, y, sin darme cuenta, fui teniendo amor a los muertos, a los que habían hecho y a lo que habían dejado como recuerdo. Cuando un día vinieron a proponerme la venta de esta casa, y de mis fincas, y de todo lo que había heredado de mi padre, me pregunté con asombro si alguna vez había pensado en deshacerme de ellas. Y tu padre me dijo: “¿No lo recuerdas ya? Quería(s) venderlo

---

<sup>33</sup> G.y S., vol. I, pag.11.

todo". Comprendí que él había cambiado mis sentimientos sólo con  
hacerme conocer lo que desconocía<sup>34</sup>.

*Conocer lo que desconocía*: è doña Mariana che parla raccontandosi a Carlos, ma - a pensarci bene - questo rappresenta il motivo della venuta o, come sottolinea l'autore, del *ritorno* del personaggio a Pueblanueva: Carlos come Mariana, Mariana come Fernando, Carlos come Fernando.

Sulla centralità del personaggio di Mariana Sarmiento si è già detto: ella, infatti, è personaggio centrale per i tre quarti del primo volume e per buona parte del secondo fino alla sua morte, ma ricompare qua e là, per la parte restante del romanzo, nelle voci, nei ricordi, nelle profonde avversioni dei personaggi sulla scena e ancora per quell'espedito del testamento, che sarà il vettore che occuperà la terza parte della trilogia, chiamando in causa l'ultima discendente dei Churruchao, Germaine Sarmiento. Il carattere dominante le viene anche da peculiarità che la allontanano dal *cliché* femminile tipico degli anni che precedettero e, ancor più, seguirono la guerra<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> G.y S., vol.I, pag.153.

Mariana discendeva da una nobile famiglia in decadenza, orgogliosamente libera da vincoli sentimentali, madre di un figlio allontanato da casa per evitare scandali - come recitava la fantasia popolare - o, più probabilmente, perché questi non accettava la sua condizione di figlio nato da una relazione extramatrimoniale - come sosteneva Mariana -, e tuttavia donna autonoma, a suo modo emancipata, *hombrada*<sup>36</sup>, come ha modo di dire a Clara Aldán.

Ma, ciò detto, e con questo veniamo al senso della citazione da cui siamo partiti, il personaggio risulta fondamentale in quello che è una sorta di rito d'iniziazione nei confronti di Carlos, attraverso un'attività a lui congeniale, vale a dire quella del ricordo e al tempo stesso dell'autoanalisi e della ricostruzione del sé più profondo. E' lei, in definitiva, l'unica persona che attende davvero l'arrivo di Carlos.

Mariana, una volta assolto il suo compito, potrà abbandonare la scena,

---

<sup>35</sup>Si ricordi quanto scrive Carmen Martín Gaité: *La misma denominación de solterona llevaba implícito tal matiz de insulto que se adjudicaba a espaldas de la aludida. Y en mentes infantiles, tan proclives a dejarse influir por orientaciones definitivas, evocaba a la mujer que nunca ha vivido "el gran amor", a la que nunca ha dicho nadie "por ahí te pudras" y que por eso tiene el gesto agriado. Como doña Merlucines, aquella señora tan aviesa, y por otra parte tan divertida, magistralmente retratada por Elena Fortún en el cuento Celia en el colegio. Todos la conocíamos. Todos teníamos alguna tía, alguna visita o alguna criada que nos recordaba a doña Merlucines. Y a qué niña se le iba a ocurrir parecerse a ella cuando fuera mayor.* Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra*, Barcelona, Anagrama, 1987, pag.43.

<sup>36</sup> Dona Mariana ormai in preda alla malattia che la porterà alla morte dirà a Clara:

- *Ya me contaron lo del muelle. No debió hacerlo.*

- *Fue una hombrada, ¿sabes? Como en nuestra familia no hay hombres, las hombradas tenemos que hacerlas las*

*mujeres.* G.y S., vol. II, pag. 267

e lo farà in modo degno di lei, in maniera nobile, sapendo di avere ormai consegnato il testimone spirituale a Carlos.

Ayúdame a morir. No puedo más. No me dejes.

(...)

Del pecho de doña Mariana salía una queja larga, sibilante. El poco ánimo que le dio el aceite le permitió abrir los ojos una vez más y mirarlo todo. Fray Eugenio, apresurado, huidizo, concluyó el rito. Carlos tenía cogidas las manos de doña Mariana. El médico aplicaba el oxígeno.

- Carlos ...

Quiso adelantar la cabeza. Carlos acercó su cara y doña Mariana movió un poco la suya, hacia arriba, hacia abajo, buscando una caricia: de repente el rostro se le crispó; se vidriaron los ojos, se agarrotaron las manos, y de su garganta salió un ruido entrecortado. El médico retiró la boquilla de oxígeno y fray Eugenio le acercó el crucifijo a los labios. Se arrodilló y empezó a rezar. El cuerpo de doña Mariana quedó envarado<sup>37</sup>.

Dal punto di vista della funzionalità narrativa, inoltre, è sempre lei, attraverso la ricostruzione delle vicende di Fernando Deza, ad allungare a ritroso i margini temporali del romanzo, fino agli albori

---

<sup>37</sup> G.y S, vol. II, pag.296.

della famiglia Churruchao; è sempre lei a dare, così facendo, il senso della saga familiare, nella ciclicità degli eventi, nello scorrere imperturbabile del tempo, nella rincorsa verso la disfatta della famiglia:

Que se sienten los hombres en el presbiterio no tiene nada de particular; que nos sentemos las mujeres es tan extraordinario como el derecho, de no sé quien, a entrar a caballo en la catedral de Santiago. [...] No sé cual de los Suárez de Deza ayudó el arzobispo contra otro Suárez de Deza que lo tenía sitiado en su propia iglesia; pero el sitio se levantó precisamente por intercesión de una mujer, esposa del primero. El arzobispo, agradecido, le autorizó a sentarse en el presbiterio de nuestra iglesia [...] a ella y a todos sus descendientes, y a las esposas de los varones que saliesen de ella<sup>38</sup>.

Aggiungiamo che, paradossalmente, è con l'austera Mariana e non con il pratico *viveur* Cayetano che il lettore avverte il senso dello scorrere del tempo, il senso di morte e di rinascita, l'antico non vecchio, il relativismo dei codici di comunicazione e quello dei costumi.

---

<sup>38</sup> G.y.S.vol. I, pag. 143.

E' Mariana - e non certo Cayetano, il quale a dispetto dell'anagrafe e della giovinezza spuria esprime una sorta di atavismo che lo fa vivere in un inestricabile circuito chiuso - che finisce per accamparsi orgogliosamente, nella dinamica dei personaggi del romanzo, come donna di un'altra epoca ed è sempre lei, con la sua identità e i suoi comportamenti, a consentirci, assumendo quei suoi modi e quei suoi costumi come modi e costumi di un'epoca antichissima, di circoscrivere il romanzo di quella cornice interpretativa che ci permette di isolare con più chiarezza proprio il senso dell'aggettivo "feudale".

Pur con tutte le accortezze del caso, accogliendo i suggerimenti di Aurelio Musi sul frequente abuso dell'aggettivo "feudale"<sup>39</sup>, non possiamo definire altrimenti il sistema di valori e il codice di comportamento concepito ed espresso da doña Mariana Sarmiento:

---

<sup>39</sup> Nel chiarire l'obiettivo del suo lavoro, l'autore ha modo di dire: *Fare ordine nel lessico, storicizzare il feudalesimo medievale e moderno, fornire alcune coordinate interpretative per orientarsi nel rapporto tra presente e passato, senza incorrere nel rischio di anacronistiche procedure analogiche o assecondare tendenze all'uso pubblico e indiscriminato della storia: sono questi alcuni obiettivi delle pagine che seguono. Oggi è più che mai necessario ricostruire la problematica del feudalesimo che, soprattutto nella sua versione moderna, ha subito spostamenti, condizionamenti vari di natura politico-ideologica, decentramenti. Non è solo questione di parole e di vocabolario. Certo l'obiettivo deve essere anche quello di ricostruire i contesti semantici specifici. Ma obiettivo primario è soprattutto la ricerca dell'equilibrio difficile tra comparazione e contestualizzazione, in una materia destinata ad una ricorrente oscillazione tra i due profili. Aurelio Musi *Il feudalesimo nell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 2007, pag.13.*



(Ella) no era realmente propietaria de sus bienes, sino sólo depositaria, porque los propietarios son los Sarmiento, los vivos como los muertos y los por nacer. Que venderlos, reducirlos a dinero, era un pecado contra ellos. Que su deber consistía en recibirlos, conservarlos y transmitirlos. Mi padre (el padre de Carlos) no se refería, claro está, al dinero; pensaba que el dinero no tiene sangre ni espíritu. Se refería a lo que está humanizado por el contacto con las vidas de los muertos, a lo que ellos espiritualizaron e hicieron parte de ellos mismos. Esta casa, estos objetos, muebles, alhajas, y ciertos privilegios disparatados, como ese de sentarse las hembras en el presbiterio. (...).

... (Mariana) al principio se rio de mi padre; luego comprendió sus razones. Se quedó en Pueblanueva, en medio de estos objetos que también su enorme espíritu vivificó. Se hizo cargo no solo de su herencia material, sino también y ante todo, de la espiritual. Conservó para transmitir, ¿ entiendes <sup>40</sup> ?

---

<sup>40</sup> G. y S, vol. III, pag.134.

Carlos

L'incontro con doña Mariana avviene già all'arrivo in paese di Carlos. Questi è appena sceso dalla vettura, si guarda intorno e l'attenzione cade su un'immagine non a tono con lo scenario popolare, brulicante e chiassoso: una dama riparata dalla pioggia da un ombrello che una domestica sorregge *molto in alto*, precisa il narratore, per non disturbarla:

Desentonaba. Las gentes que les miraban, las vendedoras del mercado, los próximos y los lejanos, eran de otra manera, y desde luego, de otra clase: abigarrados, gesticulantes, chillones. Trajes de pana, pañuelos de colores y hablar rápido e incomprensible, en gallego silbante y cantarín. Doña Mariana se movía con calma y preguntaba en voz baja. No era la dama de provincias, un poco rancia que Carlos esperaba hallar, sino algo perteneciente a un mundo ya muerto y enterrado, pero lleno de esplendor y distancia<sup>41</sup>.

Già prima per la verità, nello scendere dalla vettura che lo aveva portato a Pueblanueva, aveva ammirato i discreti ed eleganti dettagli

---

<sup>41</sup> G.y S., vol. I, pag.43.

nel vestire della popolana Rosario, figlia dell'affittuario di parte dei suoi beni:

No obstante y sin quererlo, vio Carlos (...) que sus medias y zapatos eran finos, muy finos, impropios de una costurera hija de labradores. Se encogió de hombros pensando que Pueblanueva no fuese tan medieval como siempre había creído, a pesar de todos aquellos rostros mongólicos, que llenaban la plaza<sup>42</sup>.

Più avanti, una volta a casa di doña Mariana:

Carlos se fijó por primera vez en que no había luz eléctrica, sino candelabros con velas, cuyo uso diario parecía evidente, y quinqués de petróleo. Doña Mariana le explicó que la luz eléctrica le molestaba, y que el quinqué y las velas le gustaban más.

- Y no hallo razón para privarme de lo que me gusta. Por otra parte así estaba mi casa cuando la heredé, y así quedará cuando muera<sup>43</sup>.

Ma un primo elemento che il narratore sembra proporci come costitutivo della personalità del personaggio Carlos è una sorta di passività che lo rende spettatore, neanche tanto interessato, di ciò che gli accade. E' lo stesso Carlos a confessare che prima sua madre, poi

---

<sup>42</sup> G.y.S., pag. 42.

<sup>43</sup> *Ibidem.*, Vol.II, pag. 50.

Zarah, la sua donna, e più tardi doña Mariana hanno cercato di incanalare i suoi comportamenti, tanto da alimentare in lui una sorta di inazione, cosa che lo rende statico, contemplativo, passivo.

Tale atteggiamento diventa ancora più evidente se confrontato con quello pratico, concreto, tipico dell'uomo del fare, di Cayetano Salgado. Carlos, fin dal primo momento, ci appare come un uomo nobilmente abulico o inutile, se a questo aggettivo diamo il giusto significato, che è non già quello di un uomo mediocre, ma di non-utile, inadeguato, cioè non adatto in una società che si ispira a concetti quali la rendita, la convenienza, lo sfruttamento. Valga per tutti il comportamento che assume nel seguire fedelmente le indicazioni testamentarie di doña Mariana. Egli non solo rifiuta di utilizzare l'eredità per fini propri, ma durante l'incontro con Cayetano e i possibili nuovi acquirenti, Carlos, piuttosto che seguire il contraddittorio serrato tra coloro che cercano di assicurarsi le azioni dell'impresa navale - da una parte Cayetano Salgado, dall'altra i proprietari del cantiere navale Masquelet -, azioni di proprietà di doña Mariana e dunque del suo esecutore testamentario, cioè egli stesso, è tutto preso a osservare le movenze di un gatto.

El gato dio un salto y atravesó la habitación. Fue un salto inesperado, sin preparación. A Carlos le cogió de sorpresa. (...) (Cayetano) dio un golpe en la mesa.

-¡ Por la madre de Dios, Carlos! ¿Quieres estar atento y dejar de mirar al gato?

Carlos sobresaltó.

-Perdón. Me tiene obsesionado. ¿Han visto ustedes...?<sup>44</sup>

Già in precedenza, per la verità, Carlos aveva manifestato disinteresse nei confronti di chi gli chiedeva di partecipare a imprese economiche. L'improvvisa partenza di Juan Aldán, che aveva messo a punto un'impresa che vedeva i pescatori di Pueblanueva organizzarsi utilizzando le navi di Mariana Sarmiento, aveva reso necessario una nuova figura che la guidasse: anche in quella circostanza Carlos ritiene di poter garantire sì un appoggio economico, ma che non preveda alcun incarico diretto; ancor prima, e siamo all'inizio della vicenda, Mariana Sarmiento gli aveva proposto di aprire una clinica da lei finanziata e, manco a dirlo, anche in quella circostanza Carlos non si era mostrato per niente interessato. Insomma siamo davanti a un personaggio che è portato a sottrarsi all'azione, volontariamente

---

<sup>44</sup> G.y S., vol. II, pag.405.

inattivo. Dunque molto lontano geneticamente dai personaggi esitanti per antonomasia, il cui progenitore è senza dubbio l'eroe shakespeariano.

Tutto ciò ci porta a sostenere che il personaggio Carlos Deza rappresenti la negazione del tempo cronologico. D'altra parte, è stato già detto che il suo ritorno a Pueblanueva del Conde si giustifica con la necessità di colmare un vuoto, un padre più che una madre, una storia, un sapere ciò che non sa piuttosto che un superamento di un Edipo che lo immobilizza, come testimonia la doppia disobbedienza alla madre, quella del ritorno e quella del recupero della stanza murata. A questa doppia disobbedienza se ne aggiunge una terza nel momento in cui l'analista Carlos Deza preferisce sottrarsi alla terapia, in deroga alla norma deontologica che vuole che sia prima di tutti l'analista a fare i conti con il proprio subconscio, così come confessa a Mariana:

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 éste y no otro. Sabe Dios las cosas que hubiera salido a relucir, pero, en principio yo no debía temerlas. Por el contrario, me hallaba en la

obligación profesional de sacarlas a 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, un experiencia hecha sobre mi mismo. Y ya ve usted a donde me ha traído <sup>45</sup>.

Ora, il ritorno di Carlos, ampiamente annunciato dalla curiosità popolare, innesca una sorta di molla psicologica che fa sì che egli si muova in una specie di Pueblanueva del Conde sotterranea e inesplorata. Dopotutto egli passa per essere fin da subito *médico de locos*, titolo che gli consente di avere, nelle relazioni con i suoi interlocutori, una sorta di privilegio, quasi quanto quello di un confessore. E' stato Carl Gustav Jung a sottolineare le analogie esistenti tra la confessione cattolica e la terapia psicoanalitica, nel senso che ambedue si basano sulla pratica del dire e dell'ascoltare, talvolta del liberarsi, analogie che non potevano di certo passare inosservate al clero cattolico, tenuto conto dell'interesse che questi, in

---

<sup>45</sup> G.y S., vol. I, pag.55.

particolare gesuiti e benedettini, rivolgeva alla psicoanalisi<sup>46</sup>. E quasi a ricordarci questo parallelo, in un dialogo tra Carlos ed Eugenio viene detto:

-No olvide que la base de mi ciencia consiste en hacer recordar al paciente y procurar que cuente lo que recuerda.

-Como en el confesonario. Allí entregué mis recuerdos, hace ahora veinte años<sup>47</sup>.

E altrove il vecchio compagno di studi di Carlos, incontrato a Santiago, dirà:

Y eso del psicoanálisis no debe hacer mucha gracia a los curas. Es como quitarles la clientela<sup>48</sup>.

A tale proposito la suggestione letteraria non può non richiamare alla memoria, quasi come un riflesso condizionato, quel luminoso quanto complesso personaggio nato dalla penna di un altro grande *provinciano*, quel Fermín de Pas, il cui piacere consisteva, oltre che

---

<sup>46</sup> C. G. Jung, *Opere*, vol. XV, *Psicoanalisi e psicologia analitica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991. La professoressa Carmen Becerra, inoltre, a un quesito postole circa la possibilità che G. Torrente Ballester conoscesse l'opera di Jung, risponde che Torrente era un buon conoscitore dell'analista svizzero, anche - non solo - per il fatto che don Gonzalo era molto amico dello psichiatra spagnolo Carlos Castillo del Pino.

<sup>47</sup> G.y S., vol.III, pag.20.

<sup>48</sup> *Ibidem.*, vol.I, pag.165.



nell'ammirare la *preda* Vetusta dal campanile della chiesa, nell'esercizio del potere attivato dalla pratica della confessione:

El magistral conocía el interior de todas las casas importantes y de todas las almas que podían servirle para algo. (...) (El) relacionaba las confesiones de unos con las de otros y de poco a poco había ido haciendo el plano spiritual de Vetusta<sup>49</sup>.

La chiamata in causa di Jung, a proposito di Carlos Deza, inoltre, ci dà modo di verificare delle tracce che ci sembra l'autore abbia lasciato qua e là, pur tenendo in debito conto l'indicazione fornitaci da Carmen Becerra circa la distanza che separa la teoria dell'archetipo junghiano dalla concezione torrentina del personaggio letterario. Ma segnaliamo che nel 1928 Jung pubblica un testo che in Spagna apparirà con il titolo - cito Carmen Becerra - *El problema anímico del hombre moderno*, opera che Carlos Deza, da psichiatra qual era, avrebbe dovuto avere nella sua biblioteca.

La coscienza individuale è circondata dal mare minaccioso dell'inconscio, e solo apparentemente si trova al sicuro; in realtà essa è cosa ben fragile, posta su basi oscillanti; può bastare una forte emozione per turbare profondamente l'equilibrio. Il linguaggio

---

<sup>49</sup> Leopoldo Alas, *La Regenta*, Cátedra, Madrid, 1987, pag.481.

comune vi accenna con frasi di questo genere: un uomo “va fuori di sé”; “non lo si riconosce più”; “era come indemoniato”; “vi sono cose che fanno impazzire”; “uno non sa più quello che fa”. Tutte queste frasi correnti mostrano con quanta facilità un’emozione possa perturbare la coscienza dell’Io. E tali perturbamenti, dovuti a stati emotivi, possono essere non soltanto acuti, ma anche cronici e provocano alterazioni stabili della coscienza. In seguito a scosse psichiche intere zone del nostro essere possono sprofondare nuovamente nell’inconscio e scomparire per anni e decenni dalla scena della coscienza.

(...) Certo con i sogni non si fabbricano case, non si pagano imposte, non si vincono battaglie e non si eliminano crisi mondiali. Quando consiglio a un mio paziente: “Fate attenzione ai vostri sogni”, intendo dire “Ripiegatevi su quanto vi è di più soggettivo in voi, sulla parte della vostra esistenza e del vostro essere, su quel punto in cui, senza rendervene conto, voi fate la storia universale<sup>50</sup>”.

Le parole di Jung sembrerebbero parlare alla coscienza del piccolo e poi a quella del giovane e poi ancora a quella dell’uomo Carlos Deza – psichiatra junghiano, stando alle parole di Zarah Kramer -, privato della figura del padre – *si mi padre se hubiera cuidado de mi, mi vida*

---

<sup>50</sup> C. G. Jung, *Realtà dell’anima*, Bollati Boringhieri, Torino, 1975, pag. 39.

*no sería esta gran equivocación*<sup>51</sup> - visitato, non sappiamo se sotto forma di sogni o sotto forma di ricordi, dall'immagine della porta murata:

### Dialogo tra Carlos e Mariana

Desde hace un par de meses, el recuerdo de esa puerta tapiada no se aparta de mí. 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 qué precisamente éste y no otro. Sabe Dios las cosas que hubieran salido a relucir, pero, en principio, yo no debía temerlas. Por el contrario, me hallaba en la obligación profesional de sacarlas a 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 donde me conducía. Fue, en cierto modo, una experiencia hecha sobre mí mismo. Y ya ve usted a donde me ha traído<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> G.y S, vol. I., pag 169.

<sup>52</sup> *Ibidem*, vol.I, pag. 54.

Ma la trilogia è opera in cui viene descritta una realtà multipla, opera in cui in nessun momento vediamo l'autore accendere di una luce particolare questo o quel personaggio, nel bene e nel male. Non c'è alcuna evidenza ideologica da dimostrare da parte dell'autore, a favore di Carlos o di Cayetano, così come nessuno schematismo bianco o nero. Carlos è personaggio incoerente, contraddittorio, complesso, ma di una complessità umana che sfugge alle semplici tipizzazioni, con il risultato immediato di lasciare interdetto il più delle volte lo stesso lettore - sia per ritrovare il personaggio che per ritrovare se stesso - che gli chiederebbe una condotta un po' più lineare. Carlos agisce attraverso la frattura di uomo superiore per intelligenza ma in lotta con se stesso, cosa che gli consente di tener sì testa al protagonismo collettivo di Pueblanueva del Conde - Cayetano, Baldomero, Juan Aldán - , ma di certo non può che soccombere davanti alla coerenza granitica di personaggi quali Clara, Rosario, Mariana, che a ben guardare sono gli unici personaggi con i quali Carlos intreccia legami affettivi e che iniziano a ricondurlo a una incipiente unità.

## Eugenio Quiroga

Vi è un altro personaggio, descritto con altrettanto alto grado di mistero, che merita di essere segnalato. Si tratta di quel Eugenio Quiroga, anch'esso parte della stirpe dei Churruchao, che ha scelto di rinchiudersi da religioso nel monastero di Pueblanueva del Conde dopo una giovinezza dedicata all'arte<sup>53</sup>. Il lettore ha già conosciuto padre Eugenio Quiroga, ma fino a quel momento le sue apparizioni erano state sporadiche e il personaggio assolutamente marginale. A partire dal terzo volume, invece, monopolizzerà la scena diventando un vettore che accompagnerà la vicenda fino al suo epilogo. Ma vediamo perché padre Eugenio acquista credito agli occhi dell'autore. Intanto nell'economia del racconto egli riceve da Mariana l'incarico di affrescare la chiesa di Santa Maria de la Plata, di proprietà della stessa Mariana, ma nella sostanza dà modo all'autore di arricchire l'opera di nuova densità narrativa e interpretativa. Di Eugenio Quiroga altrove abbiamo detto che si inserisce perfettamente nel congegno organizzato

---

<sup>53</sup> Parlando con Carmen Becerra, Torrente ricorderà che il personaggio di Eugenio Quiroga ha un remoto riferimento reale con un pittore olandese che diventò benedettino nell'abbazia di Baviera, il cui nome era Villibordo Wercade. Della sua vicenda di artista e poi di religioso e di come lasciò Parigi per entrare in monastero lasciò memoria in un libro. Si veda C.Becerra, *Guardo la voz cedo la palabra*, ed. Anthropos, 1990, Barcelona.

da Torrente, che esprime quella difficoltà di stare nel tempo comune all'intera famiglia Churruchao, la quale, per mano dei suoi componenti, assiste inerte al suo disfacimento. Ma questa leva interpretativa, che voleva Quiroga vittima come gli altri della forza centripeta di Pueblanueva del Conde, sembra essere uno dei due versanti interpretativi.

El padre Eugenio subía apresurado la calle, bregando contra el viento. Se envolvía en la capa parda y daba grandes zancadas. Las tenderas le veían pasar y se santiguaban. Decía alguna: -Tiene el demonio dentro. Dicen que le sale a los ojos.

(...) Fumaba el primer pitillo, daba un paseo, contemplaba las pinturas inacabadas. De pronto, arrebatado, trepaba por el andamio y empezaba a pintar furiosamente: paletadas nerviosas, pinceladas rápidas y largas.

Le duraba la furia unos minutos, un cuarto de hora<sup>54</sup>.

Vi è un secondo versante che consentirà a tale figura di accentrare l'attenzione dell'autore e monopolizzare la scena nella terza parte della trilogia. Intanto da un punto di vista della funzionalità narrativa, Eugenio permette al romanzo di abbandonare l'angusta cappa della provincia liberando l'opera, seppur per poco, di quella coltre greve di

---

<sup>54</sup> G. y S., vol. III., pag. 15.

*tedium hispanicum*, comune a tanti romanzi spagnoli del secondo ottocento, per condurci a quelle atmosfere francesi di inizio Novecento; in più, nella logica della finzione, Eugenio accoglie Germaine alla quale è legato da un rapporto non ben chiaro tanto che Carlos, in uno dei colloqui avuti con il religioso, lascia intuire addirittura la possibilità che si tratti del frutto di una giovanile relazione avuta con la madre della stessa; ma oltre a ciò con Eugenio l'autore traccia un superbo bozzetto dell'artista nel preciso momento storico in cui si registra e si assume il dato del divorzio della nozione di arte come imitazione della realtà - disumanizzata e isolata dalle masse -, lungo una traiettoria che in pittura porta dall'impressionismo fino al cubismo. Essa, l'arte, dopo le massicce dosi di realismo borghese di cui si era nutrita durante tutto il secolo diciotto e diciannovesimo, si abbandonerà alle lusinghe oniriche che connoteranno l'effervescenza estetica degli anni delle avanguardie e che Ortega y Gasset descriverà nel saggio *La deshumanizacion del arte*.

Da questo punto di vista risultano esemplari i dialoghi fra Eugenio e Carlos circa la condizione dell'artista che ormai non osserva né descrive il mondo ma lo ri-crea:

- Conozco una pintura suya de aquella época. No es un cuadro mediocre.

El fraile se sentó. Extendió las manos sobre las rodillas, sacudió la cabeza, respiró hondo. Después miró a Carlos.

- Un cuadro ocioso, un cuadro como muchos miles de cuadros. Bien pintado, sí. Antes de los treinta años yo había alcanzado la maestría. Dominaba el oficio, pero eso no basta.

Volvió a suspirar, inclinó la cabeza, habló con voz queda, como consigo mismo.

- No basta saber el oficio, saberlo admirablemente. El arte moderno no tolera más que al artista genial, no necesita más que del genio. Puede pasarse sin el buen pintor, como sin el buen escritor. El arte moderno es voraz de hombres hasta la crueldad, hasta el satanismo. Cada recién llegado tiene que tomar el arte donde lo dejaron sus predecesores y adelantar por el mismo camino, si el camino no está andado, o lanzarse al vacío. El arte moderno es una historia trágica. Hace veinticinco años los pintores lo sabíamos ya. Unos, por su propia experiencia o su intuición personal; otros, porque lo oían decir. Yo fui de estos últimos. Mis maestros me habían comunicado los secretos de la técnica, y también los trucos, pero no me habían dicho que eso fuera sólo un punto de partida, sino que era un punto de llegada y que sólo había que ponerse a pintar tranquilamente, a



ganar medallas y dinero. Pero yo no fui a Roma, sino a París, y descubrí otro mundo sin tranquilidad, brutalmente sincero: frenético, desorientado, pero vivo, quizá diabólicamente vivo. Estoy hablándole de hace veinticinco años<sup>55</sup>.

L'artista di inizio novecento sperimenta il paradosso che, nonostante tutto, la realtà è un'astrazione e l'arte non può che rappresentare un'idea astratta della realtà e che per questo non sarà la maestria tecnica dell'artista a far in modo che essa possa competere in verosimiglianza con il mondo reale, ma la capacità demoniaca del braccio che agirà come mosso da un'entità nascosta. Si è consumato insomma in maniera irreversibile quella rottura tra logica e mondo, ovvero non è più la logica a dare senso al mondo, ma altre leve concorreranno a ricrearlo, non avendo più l'assillo della verità, della verosimiglianza perché, come dice Eugenio, Parigi non è Roma. L'artista assiste a una sorta di deflagrazione del concetto di intelligibilità dopo che oltre due secoli di ottimismo e fede realista avevano modellato politicamente, economicamente, culturalmente l'occidente e la sua modalità di rappresentazione artistica.

---

<sup>55</sup> G. y S., vol. III, pag.24.

- Usted no puede, quizá, imaginar lo que significa en la vida de un hombre ya formado descubrir que tiene que empezar de nuevo y que todo lo hecho no sirve de nada. Fue mi caso y el de otros muchos. La primera impresión, la mía al menos, era de que todo el mundo se había vuelto loco. No entendía en absoluto lo que veía. Llegué a reírme y a pensar que aquellas gentes no sabían pintar y hacían mamarrachadas. Hasta que comprendí que sí, que sabían pintar, y que aquello, lo que yo no entendía, lo pintaban deliberadamente y que tenía su razón de ser, una razón de ser necesaria y profunda, la razón de la vida. Ellos eran la pintura viva y yo estaba muerto, con todo mi saber, con mis técnicas para las que no había problemas<sup>56</sup>.

La follia di cui parla Eugenio è una forma di intelligenza che non riesce più a tradurre le ragioni della vita. Insomma sembrerebbe che le massicce dosi di ottimismo pedagogico realista abbiano reso ipertrofica, immobile, inefficace la parola che descrive, tanto da provocarne una sua esplosione e da rendere la rappresentazione artistica realista fino ad allora concepita, non più credibile.

El camino del arte moderno es un camino de cadáveres, en el que sólo unos cuantos se mantienen erguidos y en movimiento. Al artista antiguo no se le exigía la genialidad, sino la maestría. Aprendía a

---

<sup>56</sup> G.y S., vol. III, pag. 25.

pintar, seguía pintando, mejoraba o no, añadía algo al arte o vivía de réditos<sup>57</sup>.

La distanza che separa il passato dal presente è marcata dalla distanza che separa la tecnica dalla genialità. Il novecento non chiede all'artista la maestria, quella maestria che aveva consentito all'arte di competere, quanto a verosimiglianza, con la realtà - anche perché la tecnica, grazie alle nuove invenzioni, si era d'ufficio avocato tale compito -, ma la genialità, quella genialità che non cammina di pari passo con la realtà, ma le corre davanti, genialità che lascia lungo il cammino, i cadaveri di quegli artisti non in grado di cogliere e tradurre il senso tragico del moderno.

Se levantó violentamente.

-¿Ha experimentado eso alguna vez, don Carlos? ¿Conoce usted la situación del hombre que llega a comprobar la estrechez de sus límites, cuando los hubiera deseado inmensos? ¿Sabe usted lo que es ir comprendiendo día a día, juzgando día a día atinadamente, y creerse que aquello puede hacerlo uno y superarlo, y comprobar de pronto la más absoluta impotencia?

---

<sup>57</sup> G.y S., vol.III, pag.25.

- Sí. Nosotros *no tenemos talento creador*. Llegué a ser un buen técnico de psicoanálisis, pero me limitaba a aplicar métodos ajenos. Comprendía sus defectos, pero me sentía incapaz de corregirlos o mejorarlos. *Nosotros tenemos inteligencia crítica*<sup>58</sup>.

Intelligenza critica e talento creatore: l'intelligenza critica osserva, il talento creatore genera, la critica rallenta, il talento accelera. L'artista sperimenta la necessità di assumere un elemento tipico della società di inizio secolo, la velocità.

- Se me ocurrió que la culpa de mis limitaciones la tenía mi modo normal, más bien vulgar, de vivir; una vida regular, metódica, esforzada, que me había permitido asimilar en un año de estudio el esfuerzo de treinta maestros durante treinta años. Evidentemente, el talento de Van Gogh estaba estrechamente unido a su anormalidad personal. Sabíamos que muchas de las grandes conquistas del arte moderno se debían al vino, a las drogas, a cualquier procedimiento artificial que permitiese, que facilitase el salto a la locura. La sensibilidad, en su estado normal, había dejado de ser útil. Había que forzarla, que tensarla, que romperla incluso. Yo elegí el vino<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> G.y S., vol.III, pag.25.

<sup>59</sup> *Ibidem* pag.27, vol.III.

L'artista sente che il corpo con tutta le sue (im)possibilità non basta più, esso anzi va sorretto e spinto in avanti ricorrendo all'alcol, alla droga, chiedendo a queste sostanze di sviluppare quella creatività che solo il dionisiaco può generare sollecitando la percezione, il sentire, l'immaginazione<sup>60</sup> :

¡Me harté de vino para descubrir el secreto de los amarillos, y amanecí a cuatro patas...! En el lienzo había unas cuantas manchas anodinas: no había pasado de ahí. Y en vez de reírme de mí mismo, decidí repetir la experiencia, pero con método, racionalizar la borrachera: beber lo suficiente para que mi espíritu rompiera sus propias fronteras, pero sin que la conciencia me abandonara - volvió a reír, pero con risa más queda y un poco entristecida -. El vino excitaba, efectivamente, mi imaginación. Se me ocurrían cosas nuevas y las pintaba. Pero ¿sabe usted?, no era la imaginación pictórica, sino la literaria la excitada<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Nella lunga intervista di Antonio Gnoli e Franco Volpi ad Albert Hofmann, lo scopritore dell'Lsd, in un passaggio dove si fa riferimento all'uso di tali sostanze da parte di poeti e romanzieri, nella seconda metà del diciannovesimo secolo, si legge: *Accadde allora qualcosa di così potente da sottrarre alla ragione i saldi punti di riferimento che fino a quel momento sembravano irrinunciabili. Furono soprattutto la letteratura e la poesia a registrare gli effetti di tale crisi, a proporre un nuovo modo di "sentire" la realtà, a mettere la "droga" al centro della loro esperienza estetica. Che fosse oppio, hascish o qualche altra sostanza esotica, l'importante alla fine era descrivere ciò che accadeva e innalzare gli effetti a un modo nuovo di accostarsi alla conoscenza.* A.Gnoli - F. Volpi, *Il Dio degli acidi. Conversazioni con Albert Hofmann*, Bompiani, Milano, 2003, pag.10.

<sup>61</sup> G.yS., vol.III., pag.27.

Ma nel momento in cui si entra in questo stato di eccezione dove le leggi sono sospese, spinti a sondare le profondità misteriose della mente e le corrispondenze con l'ordine profondo, si intraprende un percorso alla fine del quale si arriva a lambire le soglie del religioso e del divino:

- El Señor es Justicia y Amor; es Belleza y Razón; es Fuerza y Mansedumbre. ¿Cómo expresar todo eso con unos ojos, unos labios, unos cabellos y una frente? El Señor es, sobre todo, misterio. Sólo entrando en el Misterio puede uno acercarse un poco a la Realidad del Señor. Pero el misterio es impenetrable<sup>62</sup>.

Padre Eugenio descriverà il mistero sulle pareti della chiesa di Santa Maria de la Plata, innescando così la reazione che porterà all'incendio ad opera della mente malata di Baldomero Pineiro. Ma procediamo con ordine.

I vettori che porteranno all'epilogo del romanzo e che occuperanno per intero il terzo volume della trilogia sono essenzialmente tre, vale a

---

<sup>62</sup> G.yS., vol. III, pag.29.

dire in primo luogo la morte di doña Mariana e il conseguente testamento che nomina Germaine erede universale dei suoi beni. Il testamento, nella sua stravagante e per certi versi oscura redazione, nasconde il desiderio o sogno o addirittura utopia, a suo modo chisciottesca, di Mariana Sarmiento di far rivivere - trattenendo in paese per un tempo lungo sia Germaine che Carlos, i quali, per motivi diversi, sperano di lasciare il paese di lì a poco - in qualche modo l'imperio di un Churruchao su Pueblanueva del Conde, sperando che la frequentazione da lei indotta tra Carlos e Germaine, attraverso l'espedito di un codice del testamento, faccia nascere tra i due una relazione che sfoci nel matrimonio.

Il secondo vettore è rappresentato dall'incendio della chiesa di Santa Maria de la Plata da parte di Baldomero Piñeiro, personaggio ossessionato dagli affreschi di padre Eugenio, affreschi che esprimevano più mistero che consolazione. Da questo punto di vista sono rivelatrici e anticipatrici le parole di Baldomero:

Uno viene a la iglesia para estar tranquilo. Se necesita la verdad que consuela, no la que inquieta, menos aún la que le llama a uno por su nombre<sup>63</sup>.

Terzo e ultimo vettore, il rifiuto di Clara Aldán a Cayetano Salgado, il quale non solo risponde usando violenza alla donna, ma accompagna la violenza con un gesto che risponde perfettamente alla logica comportamentale del cacicco di Pueblanueva del Conde, vale a dire mostrando la prova della illibatezza violata di Clara Aldán nel luogo deputato alla difesa della maschera sociale, vale a dire il casino sociale del paese.

Del contenuto del testamento Carlos ha notizia da Cayetano già poco dopo la morte di Mariana Sarmiento. Di come questi sappia cosa contenga il testamento di dona Mariana è lui stesso a spiegarlo:

- Nunca serías un buen político, Carlos. Al juez, al notario, al cura, no se les debe comprar, habiendo chupatintas, secretarios y sacristanes.

Un

oficial de la notaría me manda copia de los documentos que necesito<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> G.y S., vol. III, pag. 141.

<sup>64</sup> *Ibidem.*, vol. II, pag.316.



Le ultime volontà di Mariana Sarmiento stabiliscono che Carlos sia amministratore unico fino al compimento del venticinquesimo anno di età di Germaine, la quale, fino a quel momento, è obbligata a vivere a Pueblanueva. Ma la bizzarria della donna ha pensato di accompagnare il testamento con una busta che sarà aperta qualora Germaine rifiutasse le condizioni del testamento. E' del tutto ovvio che, qualora Germaine aprisse la busta, sarebbe obbligata ad attenersi alle nuove disposizioni contenute in essa, compresa la possibile nomina di Carlos ad erede universale dei suoi beni, cosa che potrebbe risultare più che plausibile, giacché l'eventuale scelta di Germaine andava considerata come un rigetto delle condizioni stabilite da Mariana.

Ma tutta la parte che riguarda l'arrivo e il soggiorno a Pueblanueva del Conde di Germaine è una parte in cui tutti i conflitti relazionali che avevano finora monopolizzato la scena sembrano lontani, se non sopiti del tutto. L'occhio del narratore è impegnato ad allargare il campo visivo, alleggerendo lo sfondo con l'ingresso di nuovi personaggi che consentiranno al quadro di acquisire elementi che rimandano alle dinamiche socio-politiche dei primi anni '30, in particolare alle vicende che si configureranno come una rincorsa verso il disastro della guerra civile. Ma è una scelta operativa che durerà poco. Il

personaggio Germaine, che pure aveva destato molta curiosità ed attesa, non lascerà traccia, e così, una volta accettate le condizioni più che favorevoli di Carlos circa le volontà di Mariana Sarmiento e riscosso il dovuto, lo sguardo del narratore tornerà a volgersi a Pueblanueva.

E una volta a Pueblanueva è interessante rilevare che il vortice di monomania che farà precipitare Baldomero Piñeiro nel precipizio che lo porterà a meditare e a compiere l'insano gesto dell'incendio della chiesa di Santa Maria de la Plata rimanda, in maniera fin troppo evidente, all'*escalation* di terrore e di fanatismo che vive la Spagna del tempo e che vide come obiettivo privilegiato proprio gli edifici religiosi. In realtà la spirale di violenza era già in atto da tempo, almeno dal 1931, quando, dopo le elezioni del 14 di aprile, venne proclamata la Repubblica con il conseguente esilio del re Alfonso XIII. La chiesa, da parte sua, temendo che la vittoria repubblicana preannunciasse un attacco all'unione di trono e altare, ritenne opportuno partecipare alla disputa politica per difendere il primato della fede cattolica e dello stato confessionale. In un contesto simile non fu difficile attendere il pretesto per scatenare la violenza per le strade. E il pretesto puntualmente si presentò il 10 di maggio, quando

dalla finestra di un appartamento di calle Alcalá di Madrid partirono le note della *Marcha Real*, inno che, durante la monarchia, si ascoltava a messa al momento della consacrazione. L'episodio, considerato una provocazione, diede il via a disordini per le strade della capitale, disordini che produssero i primi morti. Il giorno dopo, gli scontri continuarono e ad essi fecero seguito, un po' in tutto il paese, incendi di chiese, collegi religiosi e conventi. Solo a Madrid si contarono quasi duecento chiese bruciate. Dell'anno 1934, l'anno dell'arrivo di Carlos Deza a Pueblanueva del Conde, fu particolarmente cruento, nelle Asturie, l'omicidio di trentaquattro sacerdoti e l'incendio di decine di chiese e palazzi episcopali.

Ma fatta questa doverosa digressione, è il caso di chiedersi se è veramente così; sì, certo Baldomero Piñeiro progetta e mette in pratica l'incendio della chiesa, e come detto, la Spagna del tempo è preda di fanatismo e terrore. Ma è interessante notare, come altrove si è sottolineato, che anche in questa circostanza Torrente ingloba quello che è un dato storico-politico - il violento scontro in atto che si va sempre più radicalizzando tra la destra ultraconservatrice e la sinistra che esce vittoriosa dalla contesa elettorale - nel meccanismo letterario

che ha costruito<sup>65</sup>. In nessun momento il lettore ha la sensazione che l'autore abbia intenti che non siano quelli funzionali al congegno che ha davanti. Baldomero Piñeiro è solo Baldomero Piñeiro - monarchico assolutista - cittadino di Pueblanueva del Conde e non si presta a sbrigativi rinvii a riferimenti storici. Peraltro Torrente mescola abilmente le carte in tavola, nel senso che le ragioni che muovono il personaggio a quel gesto trovano motivazioni di natura assolutamente diversa da quelle che motivarono quella parte politica che identificò la chiesa come un avversario politico e reagì incendiando luoghi sacri. In fin dei conti l'operazione che fa Torrente è di impossessarsi del dato storico, modellandolo utilizzando ciò che è utilizzabile, rendendo autosufficiente la realtà di Pueblanueva fino a rovesciare il ruolo degli attori sulla scena. Potremmo dire che Torrente prende in prestito materiale storico per potenziare la caratura letteraria dell'opera, se vogliamo la plausibilità dell'intreccio, restituendo un corpo letterario con braccia, gambe, testa, che non ha interesse a valicare il recinto della città immaginaria o a stabilire ponti con la storia. Il gesto di

---

<sup>65</sup> Questo meccanismo di manipolare un dato della realtà a fini letterari non è nuovo in Torrente, nel senso che, come ha modo di dire in un passaggio della sua lunga conversazione con C. Becerra, quello che a Pueblanueva si dà come conflitto frontale tra pesca e industria, non si dà nella realtà gallega del tempo. In Portogallo, ricorda sempre Torrente, vi fu qualcosa di analogo, ma in Galizia mai. Si veda C. Becerra, 1990.

Baldomero, insomma, è anch'esso sintomo della malattia che è parte di quella grammatica esistenziale che ha solide radici nell'universo letterario di Pueblanueva del Conde.

Ma veniamo all'atto finale. Cayetano è al casino sociale dove sta avendo un duro scontro con Lino Cubeiro, deputato il quale non riconosce l'autorità del cacicco appellandosi alla libertà, alla volontà popolare. Cayetano gli rivela il tradimento della moglie, Cubeiro gli rinfaccia la relazione con Clara Aldán, donna agli occhi del paese:

¡Quiere casarse con la mujer más desacreditada de Pueblanueva porque es la hija de un conde! Cayetano había dejado de sonreír. El corro de mirones vio con espanto cómo su cara se transformaba, se oscurecía; cómo sus ojos se empequeñecían afilaban; cómo sus dedos se crispaban y se clavaban en el aire. «Lo va a matar», dijo el juez por lo bajo, y cerró los ojos cuando saltó Cayetano. Cayó sobre don Lino, le agarró las solapas, lo apretó contra sí. -Le voy a hacer comer el camisón de esa muchacha<sup>66</sup>.

Cayetano lascia il casino e si avvia verso la casa di Clara Aldán, perché il rischio di perdere il credito sociale come dongiovanni è quello che lui considera più temibile e va immediatamente sventato. Il

---

<sup>66</sup> G.y S., vol.III. pag.392.

lenzuolo che proverà la verginità violata rimetterà le cose nell'unico ordine che Pueblanueva del Conde riconosce.

Desalentado, sus manos tantearon en la pared más sombría. Pudo trepar, agarrarse, llegar arriba. A gatas, recorrió la cresta húmeda, resbaladiza de musgo. Le sudaba la frente y le saltaba el corazón.(...) Clara dormía cerca, y hasta él llegó un olor fragante, de cuerpo limpio, de ropa limpia, de suelo bien fregado. Le temblaron las piernas, (...) Clara dio un grito y se sentó. Cayetano se había agarrado a los hierros de la cama y la miraba.

- Lo siento, Clara. Luego recibió un golpe, le dolió horriblemente el encaje de las mandíbulas y cayó sin sentido. Cayetano empezó a besarla enfurecido, mientras sus manos desgarraban el camisón de arriba abajo<sup>67</sup>.

L'epilogo sarà una penosa rissa tra Aldán e Cayetano, rissa alla quale parteciperà anche Carlos, ma si capisce che sarà l'atto finale di un Churruchao a Pueblanueva del Conde. L'ultima immagine sarà quella di Carlos, Clara e la madre che lasciano per sempre Pueblanueva del Conde.

---

<sup>67</sup> G.y S., vol.III, pag. 395.