

---

# *Off-side*, de Gonzalo Torrente Ballester: Una novela de transición

*Off-side* by Gonzalo Torrente Ballester:  
A transition novel

JOSÉ ANTONIO PÉREZ  
BOWIE  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

## 1. Preliminar

La inclusión de Gonzalo Torrente Ballester en este número de *Volvoreta*, dedicado a indagar en las relaciones de Wenceslao Fernández Flórez con otros escritores gallegos coetáneos, resulta obligada tanto por el indudable parentesco entre los universos narrativos de ambos como por el tratamiento ironizante (en ocasiones próximo a la sátira y a lo grotesco, pero no exento de calor humano), desde el que abordan a sus personajes.

Me ocuparé en estas páginas de una de las novelas de don Gonzalo, *Off-side*, en donde las similitudes con la narrativa de Fernández Flórez pueden resultar más perceptibles. Aunque mi propósito no es subrayar y comentar afinidades sino utilizarlas como pretexto para acercarme a una novela que, pese a haber tenido una tibia recepción, por parte de la crítica y del público<sup>1</sup>, resulta especialmente significativa en la extensa obra novelística de su autor. Esa relevancia se debe a dos razones principales: una, el haber sido escrita en un momento de transición en el que su autor comenzaba a cuestionarse la poética realista para adentrarse en los territorios de la fantasía (que nunca le fueron del todo ajenos); y la otra, el intento que supone de ampliar los estrechos cauces por los que continuaba discurriendo la narrativa española aún aferrada a los presupuestos del realismo tradicional.

bowie@usal.es

Recibido: 14-10-19

Aceptado: 21-10-19

### Resumen

Analizo la novela de Gonzalo Torrente Ballester *Off-side* (publicada en 1969) como un intento del autor por superar los estrechos márgenes de la estética realista vigente y en la que, a la vez, se anuncia la revolución que sus tres títulos siguientes provocarán en el panorama de la narrativa española del momento. Me detengo principalmente en dos de los elementos más significativos de la novela: la multiplicidad de voces narrativas y de puntos de vista y el tratamiento del espacio, concebido no como una realidad física (la geografía urbana de Madrid) sino como un complejo entramado de relaciones humanas que ligan a los múltiples personajes que intervienen en la historia.

**Palabras clave:** Gonzalo Torrente Ballester, novela española de posguerra, narratología.

### Abstract

In this paper I analyze the novel *Off-side* by Gonzalo Torrente Ballester (published in 1969) as an attempt of the author to overcome the narrow margins of current realistic aesthetics and, at the same time, to announce the revolution that his three following works will cause in the

---

<sup>1</sup> La aparición de *Off-side* en las librerías fue objeto de una recepción muy tibia, por no decir casi nula. Y no sólo en lo que se refiere a la crítica inmediata (sólo mereció alguna nota breve como la de José Domingo en *Ínsula*) sino a su escasa presencia en las monografías dedicadas a la novela española contemporánea. Entre los escasos trabajos académicos de que ha sido objeto destacan los de John Crispin (1970), Sally Lawrence (1981) y M<sup>a</sup> Ángeles Portela (2006).

panorama of the Spanish narrative of the moment. I focus mainly on two of the most significant elements of the novel: the multiplicity of narrative voices and points of view and the treatment of space, which is conceived not as a physical reality (the urban geography of Madrid) but as a complex network of relationships linking humans to the multiple characters involved in the story.

**Keywords:** Gonzalo Torrente Ballester, Spanish postwar novel, narratology.

## 2. Un artículo programático

*Off-side* fue escrita en parte durante la estancia de Torrente Ballester en la universidad norteamericana de Albany y publicada en 1969 cuando aún ejercía como profesor en esa institución. Al año siguiente, aparece en las páginas de la revista *Cuadernos para el diálogo* un amplio artículo suyo titulado “La insuficiencia de Galdós”, integrado en un número monográfico que albergaba una serie de ensayos y coloquios bajo el enunciado común de “Literatura española a treinta años del siglo XX”<sup>2</sup>. En dicho trabajo Torrente desarrolla unas interesantes reflexiones sobre la cuestión del realismo y la necesidad de superar la restricciones de dicha estética suscrita por los narradores españoles coetáneos, quienes se debatían entre el rancio naturalismo decimonónico y el estrecho corsé de la escuela francesa del *nouveau roman*, presos, además, de una concepción doctrinaria de la literatura heredada de los postulados marxistas. La importancia de tales reflexiones se evidencia cuando se comprueba su conexión con el programa narrativo que acababa de desarrollar en *Off-side*, y en el que propugnaba trascender el restringido marco de la narrativa española de los años 50 y la rémora del costumbrismo que seguía lastrando el vuelo imaginativo de alguno de sus más señeros cultivadores; piénsese, por ejemplo en *La colmena*, de Camilo José Cela, novela con la que a menudo se ha comparado esta de Torrente, pero que carece de la dimensión intelectual que confieren a *Off-side* las reflexiones puestas en boca de los personajes o proferidas por la propia voz y que marcan una considerable distancia frente a la chatas descripciones del realismo coetáneo, limitado, por lo general, a la mera observación del entorno inmediato. Pero, a la vez, hay que tener en cuenta que ese ensayo sobre la novelística galdosiana está escrito en el momento en que Torrente se halla inmerso en la redacción de *La saga/fuga de JB* (se publicaría en 1972), la cual supone el abandono definitivo del realismo tradicional (*Don Juan*, del

<sup>2</sup> Los otros autores, que en ese número de *Cuadernos para el diálogo* reflexionaron sobre el estado del género novelístico en España y especularon sobre su futuro, fueron José M<sup>a</sup> Valverde, Juan Benet, Manuel Vázquez Montalbán, Francisco Ayala, Isaac Montero, Carmen Martín Gaité, José M<sup>a</sup> Guelbenzu, José Manuel Caballero Bonald, Eduardo García Rico y Alfonso Ibarrola.

año 1963, había supuesto una primera incursión en ese terreno) y una transformación total de su escritura que continuaría desarrollando en los otros dos títulos siguientes: *Fragmentos de apocalipsis* (1977) y *La isla de los jacintos cortados* (1980).

Las ideas expuestas en ese artículo permiten, pues, comprender la distancia que Torrente ha marcado frente a los cánones realistas en la novela recién publicada a la vez que anticipa en cierta medida las nuevas propuestas narrativas que está desarrollando en aquella otra en cuya redacción se halla inmerso. Comienza mostrando su convencimiento de la separación que ha de establecerse entre militancia ideológica y creación artística, pues, a su entender, es un error juzgar esta última en función de aquella (“Estamos podridos de ideología. En su nombre ejercemos la crítica. Valoramos según la afinidad o distancia ideológicas del escritor”). Concede que una obra pueda ser estudiada como testimonio o documento de su época, pero no sacar de ello “consecuencias aplicables como *programas* a las obras de arte”. En estas líneas manifiesta un rechazo explícito a la excesiva ideologización de la crítica española del momento<sup>3</sup> al afirmar que una de las tareas más urgentes de esa actividad es la de “liberar al arte literario de significaciones previas”. Tras ello se refiere a los dos valores sobre los que ha de fundamentarse cualquier juicio sobre una novela: “la potencia imaginativa y la capacidad formal”. De ahí su crítica a la “insuficiente imaginativa” de la que adolece nuestra literatura, carencia que ha solido ser compensada “con el sentido moral” (Torrente, 1970, 10-11).

Por otra parte, cuestiona la “convicción ingenua” de que “la realidad pueda trasvasarse a la obra de arte”. Explica que, probablemente, “Galdós vivió y escribió ajeno a esa problemática (...), se creyó, pues, real y efectivamente realista”; pero hoy leemos sus obras “como sistemas ficticios”. Eso no significa

que en la obra de Galdós no haya *historia*, pero considera que los materiales históricos estorban a menudo a la economía de la novela, al igual que sucede con “ciertas descripciones-inventario de las realidades físicas”. El moralismo exacerbado lleva a perder el sentido de la realidad y a incurrir en el maniqueísmo, que es siempre “el resultado fácil de un proceso de desrealización”. Moralizar –añade– es inevitable para un novelista, pero “una cosa es eso y otra *tomar partido*, presentar a unos como buenos y a otro como malos”. Cita al respecto el ejemplo de *Doña Perfecta* y añade que el exceso de moralismo en una novela “la condena de antemano como obra de arte [pues] la imaginación se siente coartada, canalizada hacia un fin previsto”; aunque señala que, en el caso de Galdós, su potencia imaginativa superó los excesos moralizadores (Torrente, 1970, 12).

Estas reflexiones sobre la obra de Galdós y sobre la novela en general pueden ser leídas, sin forzarlas excesivamente, como las líneas directrices del proyecto narrativo que Torrente estaba desarrollando. Algunas de ellas (la necesidad del arte de prescindir de servidumbres ideológicas o la autosuficiencia del universo creado por la obra artística con relación al mundo real) no son, obviamente, nuevas, pues informan su obra desde fecha muy temprana. En cambio, otras como la celebración de la capacidad imaginativa del novelista y, especialmente, la consideración del trabajo sobre el lenguaje, como operación inexcusable para dotar de auténtica dimensión artística a toda creación literaria, nos permiten conocer los presupuestos desde los que Torrente emprendió la escritura de *Off-side* y el desarrollo que los mismos experimentarían en su narrativa posterior.

### 3. *Off-side*, más allá del realismo costumbrista

Frente al realismo de pretensiones documentalistas y fuertemente ideologizado de la novela de los 50 y frente al objetivismo y la asepsia notarial del *nouveau roman*, *Off-side* apuesta por la riqueza del universo imaginativo y por la capacidad de la escritura para acercarse desde una multiplicidad de registros a ese mundo que, con una evidente base real, se transfigura gracias al trabajo sobre el lenguaje. La ironía y la deformación sistemática,

<sup>3</sup> En las páginas de ese número se evidenció la distancia que separaba al representante de las posturas de sesgo marxista (el novelista Isaac Montero) de los defensores de una novela superadora del corsé del realismo y del lastre doctrinario, entre los cuales las argumentaciones más contundentes fueron las desarrolladas por Juan Benet. La posición de este fue compartida, con más o menos matices, en la mesa redonda organizada por la revista, por Caballero Bonald, Martínez Merchén, Carmen Martín Gaité y José M<sup>a</sup> Guelbenzu.

rayana a menudo en el esperpento, son dos de los registros habituales en esta novela<sup>4</sup>. En sus páginas se percibe un conocimiento a fondo de la revolución experimentada por el género desde los años 20 del siglo (nombres como los de Joyce, Faulkner, Proust o Virginia Woolf están detrás de muchos de los procedimientos a los que recurre), como también resulta fácil detectar en ellas (aunque de modo menos evidente que en sus tres siguientes títulos) la influencia de las recientes teorías sobre la narrativa, en especial las generadas en el seno de la crítica estructuralista

Dos son las estrategias, mediante las que se evidencia de modo especial el importante trabajo sobre la forma, que Torrente ha desarrollado en su intento de buscar nuevas vías de profundización en la realidad superando las limitaciones observables en la novela coetánea: el elaborado juego de voces narrativas sobre las que se articula el relato, y la construcción de un complejo “paisaje humano” sustentado sobre el entrecruzamiento de los numerosos personajes, en torno a cuyas andanzas se van tejiendo los hilos de la trama. La conjunción de ambos procedimientos dan como resultado una novela de estructura calidoscópica, que presenta un universo considerablemente heterogéneo donde pulula una “fauna” humana representativa de todos los estratos de la sociedad madrileña del momento: banqueros, aristócratas, escritores, editores, críticos de arte, prostitutas de lujo, viejos republicanos represaliados, comunistas clandestinos perseguidos por la policía, chamarileros del Rastro y un largo etcétera. La trama principal, que gira en torno a la venta de un cuadro falsificado de Goya, sirve como

<sup>4</sup> Léanse las siguientes frases con las que se refería a su novela procedentes de la presentación que hizo de un fragmento de la misma, destinado a un volumen antológico: “*Off side* es mi retorno al realismo, aunque con mucho aprendido en el camino. Muchos críticos suelen considerar *Off side* como un error. Yo, no. La vida de una ciudad puede utilizarse literariamente sin incurrir en el costumbrismo. En *Off side*, además, se anuncia mi nuevo estilo, en lo que tuvo de humorístico y hasta de satírico. Mi insistencia en lo grotesco acaso no se me haya perdonado, pero lo grotesco está ahí, en todas partes, aunque no se quiera verlo” (Torrente, 1989: 69). Las páginas seleccionadas para esa antología son las del capítulo de la novela en que se narra la visita de Allones a la prendería de Martínez, para elegir vestuario con el que asistir a la boda de su hija con un sargento negro destinado en la base norteamericana de Torrejón.

nexo para relacionar a ese elenco de personajes variopintos y describir los ambientes en que se mueven. El banquero Anglada es el centro en torno al cual orbitan más o menos próximos, directa o indirectamente, los demás personajes: Landrove, Vargas, Allones y su hija Candidiña, Sánchez, Domínguez, Miguel, María Dolores, Mónica, Agathy, la Marquesa de Ponza, la viuda de Peláez, etc. Todos ellos ubicados en un reducido marco espacio-temporal: la ciudad de Madrid en cinco días de un otoño contemporáneo, perfectamente identificable por las escuetas pero significativas referencias que se ofrecen<sup>5</sup>.

### 3.1. La complejidad de la voz narrativa

Los contados estudiosos que se han interesado por *Off-side* han coincidido en señalar la importancia del elaborado aparato enunciativo, sobre el que se sustenta la narración, y la riqueza de matices que esa estructura polifónica aporta al universo descrito. Así John Crispin (1970) subraya la función de la visión omnisciente (simultaneada con la focalización limitada de los personajes y la focalización externa a través de los múltiples diálogos) que permite la presencia simultánea de varios niveles de consciencia y la consiguiente transición, sin ningún tipo de marca, entre realidad, ensoñación o memoria, dentro del proceso mental de un personaje. En lo que respecta a Sally Lawrence (1981) dedica una parte importante de su trabajo a definir las modalidades narrativas que Torrente pone en juego, señalando la alternancia entre la focalización del personaje y la externa (copiosa presencia de diálogos) y a las posibilidades caricaturescas y satíricas que aquella permite con las abundantes intervenciones del narrador<sup>6</sup>. La aportación de M<sup>a</sup>

<sup>5</sup> Valgan como ejemplos la alusión al reciente estreno de *El año pasado en Marienbad*, la película de Alain Resnais (p. 221), las menciones de líderes políticos extranjeros como Chu-en-Lai o De Gaulle (p. 582) o de escritores del momento como Michel Butor, Alain Robbe-Grillet (p. 118), Jean-Paul Sartre (pp. 17 y 138), de la guerra de Vietnam (pp. 118 y 326) de futbolistas o actrices que gozaban de popularidad (Brigitte Bardot, p. 17; Gento, en p. 582) o las referencias a las clases de Dámaso Alonso y de Rafael Lapesa en la Universidad Complutense (p. 51). Las páginas que se mencionan corresponden a la edición consultada de 2008, que se cita en la bibliografía

<sup>6</sup> Lawrence describe también la interrelación de las diversas historias narradas secuencialmente en riguroso orden cronológico

Ángeles Portela (2006), es la que insiste de modo más especial en este aspecto llevando a cabo un minucioso análisis (basado en las aportaciones de narratólogos como Gérard Genette y Seymour Chatman) de la voz narrativa en *Off-side*. Se refiere a cómo Torrente parte de la imposibilidad de abordar una descripción basándose solo en los datos proporcionados por la percepción sensorial; recurre así a un narrador ambiguo, que fluctúa entre la impersonal mirada superficial y la sutil pero incisiva intromisión irónica, y a unos personajes caracterizados por el fingimiento y la mentira constantes. Portela analiza las intervenciones de ese narrador representado y su grado de audibilidad, caracterizando las diversas estrategias mediante las que se manifiesta (anotaciones escuetas, comentarios explícitos o implícitos que afectan al nivel de la historia y al del discurso) y la perspectiva externa o interna desde la que opera. Se detiene luego en la figura del narrador no representado, en su función de transcriptor directo del discurso de los personajes (tanto pronunciado como pensado), de vital importancia en una novela en donde los diálogos y monólogos internos figuran en una proporción considerable<sup>7</sup>.

Todos estos acercamientos a *Off-side* ponen de relieve el intento de su autor de buscar unas herramientas que le permitiesen una indagación más a fondo en la realidad, superando tanto la inverosimilitud de la visión omnisciente del realismo decimonónico (ya cuestionada en su momento por Henry James) como las insuficiencias de la visión externa (y falsamente objetiva) que, impuesta por la dictadura del *nouveau roman*, coartaba el vuelo imaginativo de los novelistas del llamado realismo social. La recurrencia a una pluralidad de voces narrativas y la multiplicación de los puntos de vista,

---

y protagonizadas por los doce personajes principales a los que complementan otros diez de menor relevancia, pero que interactúan en el desarrollo de las acciones llevadas a cabo por varios de aquellos. Analiza, asimismo, el ritmo explicando la aceleración de la temporalidad basada en la brevedad y consiguiente aumento del número de escenas de cada una de las tres partes a medida que avanza la acción (I: 23, II: 28, III:56).

<sup>7</sup> Torrente comentó a propósito de *Off-side*: “Ninguna otra novela mía es menos narrativa; en ninguna me tomé tanto tiempo ni tanto espacio, ni es tan fiel en la transcripción de los diálogos” (Torrente, 1976, 107- 108).

con la consiguiente posibilidad de poner en juego registros lingüísticos diversos, eran instrumentos necesarios para ahondar tras la superficie de lo visible, y aplicar el microscopio a la compleja red de relaciones entre las diversas capas sociales y entre los diferentes individuos que las integran; con ello logra presentar al lector una fascinante panorámica del Madrid de finales de los años sesenta, un microcosmos que, por extensión metonímica, puede leerse como representación de una España donde la dictadura comenzaba su declive y donde, a través de las resquebrajaduras del discurso oficial dominante, afloraban sus corruptelas y miserias a la vez que pugnaban por hacerse oír otros discursos hasta entonces silenciados.

Junto al narrador invisible, mero transcriptor de los numerosos diálogos y monólogos de los personajes, de los diversos discursos (fragmentos de obras literarias, sermones eclesiásticos, mensajes publicitarios, noticiarios radiofónicos, canciones populares) que afloran en el texto, encontramos al narrador explícito que se manifiesta a través de la parodia, como sucede en la siguiente recreación del ambiente de una cafetería madrileña que se lleva a cabo recurriendo a la asepsia notarial, con su prurito de objetivismo, de las descripciones del *nouveau roman*:

Las personas constituyen dos grupos de inmediato discernimiento: uniformadas y sin uniformar. Las uniformadas están siempre de pie; las sin uniformar se sientan si hallan dónde. Las primeras son varones (pantalón negro, chaqueta blanca, corbata negra, de lazo) y hembras (vestido azul, delantal blanco, cofia almidonada). Hay más mujeres que hombres, naturalmente, por lo cual las órdenes de los varones resultan imperativas, y las de las hembras, burlonas, si no chillonas. En el grupo de los sin uniformar, formado asimismo por personas de ambos sexos, cualquier clasificación sería caprichosa y, a la postre, inútil. Tendría que apoyarse en fundamentos fugaces: los que están de pie o sentados, lo cual obligaría a admitir un tercer grupo, el de los transeúntes, o sea, los que no encuentran asiento libre, o los que, teniendo asiento, se impacientan y prefieren mantenerse de pie ante el mostrador, recibir lo servido por elevación, y sostenerlo con la izquierda, lo cual no es fácil si hay que cortar tarta o sopear un brioche (p. 693).

En otros casos, la posición irónica del narrador se manifiesta a través del uso de referencias cultas y un léxico especializado, no incompatibles con la inserción de diminutivos afectivos y expresiones populares:

Delante de las galerías desempaquetan con mucho cuidado un San Cristobalón enorme, de madera pintada y estofada: al Niño Jesús le falta un brazo, la madera está abierta por algunos lugares, en otros aparece la escayola. Está claro que Cristo pesa a quien se atreva a llevarlo, pero también que se trata de un mito de evolución conocida, aunque bien aprovechado y de simbolismo fácilmente inteligible. San Cristobalón, patrón de los taxistas; descubridor de América, mercancía para viajeros que pagan en buenas divisas, aunque yo por éste no daría arriba de las cuatro o cinco mil pesetas. Barroco tardío, ejecución tosca y estado de conservación deficiente (...). Hay una niña rubia de ojos grandes y quietos, que contempla la operación descargatoria, mientras su hermana, que la tiene cogida de la mano, palica con un muchacho que lleva un bulto al hombro y halla evidente deleite en el coloquio; es bonita, espigada, y su presencia basta para demostrar que la belleza y el garbo no son patrimonio exclusivo de las clases opresoras, y que la restauración de la raza debe acometerse empezando por abajo. ¡Qué buena está la muchacha y qué lindos los ojos de la niña, tan quietecita, con su poquito de miedo cuando, por fin, el San Cristobalón se inclina, empujado desde arriba y sujeto de una maroma que halan unos sujetos desde la barandilla de las galerías. El santo, por fin, asienta la peana en la acera, y la niña sonrío (pp. 708-709.)

No es necesario insistir más en esta dimensión de la novela, ya puesta de relieve por los citados estudiosos que se han ocupado de ella, y han subrayado especialmente el importante trabajo sobre las categorías de voz y de visión que ha llevado a cabo el autor en su intento de superar las obsoletas herramientas del realismo vigente<sup>8</sup>. Paso entonces

a ocuparme de otra de las facetas innovadoras de *Off-side* que ha sido objeto de menor atención.

### 3.2. Paisaje humano vs paisaje urbano

En toda novela, el espacio donde se ubica la acción de los personajes constituye uno de los pilares básicos de la narración. Pero en una novela coral (y *Off-side* lo es sin duda alguna) las peculiaridades de los múltiples protagonistas, los nexos que se establecen entre ellos y sus respectivas trayectorias vitales contribuyen de manera importante a la configuración espacial, complementando la realidad empírica y constituyendo lo que denominaríamos el “espacio humano”. Como explica Edward Soja, refiriéndose a los personajes novelescos,

More concretely specified, each of these abstract existential dimensions come to life as a social construct which shapes empirical reality and is simultaneously shaped by it. Thus, the spatial order of human existence arises from the (social) production of space, the construction of human geographies that both reflect and configure being in the world (Soja, 1995, 147).

En *Off-side* esa “geografía humana” se impone a la geografía física llegando incluso a eclipsarla casi por completo, pues se reduce en la mayoría de los casos a un breve apunte o a la mera mención de los lugares por los que transita un personaje. La realidad del espacio físico donde transcurre la acción (un Madrid otoñal de finales de los años sesenta) resulta casi irrelevante en la medida en que la percibimos no tanto por las descripciones de sus calles y de sus lugares más significativos, sino a través de las características, las andanzas y las vicisitudes de los personajes que la pueblan. Ello confiere a la presentación de los espacios un evidente dinamismo sostenido sobre la polivalencia de la voz narrativa, a la que me referido anteriormente, con sus oscilaciones entre un narrador neutro con pretensiones de objetividad, un narrador omnisciente que nos acerca a las acciones realizadas simultáneamente

<sup>8</sup> Resulta obvio recordar que Torrente no se enfrentaba en solitario a esa empresa. Hay que mencionar ante todo un título pionero en dicha renovación como *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos (1962) u otros posteriores como *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo (1966) o *Volverás a Región*, de Juan Benet

(1967). Sin olvidar los intentos renovadores que estaban llevando a cabo desde hacía años algunos novelistas del exilio como Max Aub o Francisco Ayala. O las primeras manifestaciones del *boom* latinoamericano, que ya comenzaban a circular en España.

por varias de sus criaturas, un narrador irónico que contempla a estas con indudable superioridad y un narrador que transfiere la focalización a los personajes, permitiéndonos acceder a sus ensueños, alucinaciones o recuerdos. Por otra parte ha de tenerse en cuenta que *Off-side* transcurre en un ámbito esencialmente urbano y este es un espacio de especial complejidad donde los componentes sociológicos adquieren una especial relevancia en detrimento de los estrictamente físicos, pues, como recuerda Natalia Álvarez,

El espacio ciudadano no se trata de un elemento unívoco, ya que dentro del espacio geográfico que constituye la ciudad se insertan varios planos: el espacio social, el económico, el político, etc., que conforman la cultura de esa ciudad y, por lo tanto, la verosimilitud deseada para ese mundo ficcional imaginario reproducido por el escritor (...). También se distingue en el seno del medio urbano entre espacios públicos o privados, del centro o de la periferia, ámbitos pobres frente a otros ricos, etc. (Álvarez Méndez, 2002,122-123)

Las referencias al espacio físico son, pues, mínimas y se limitan a breves descripciones *en passant* o a la mera mención de los lugares por donde transita un personaje. Así puede verse en los siguientes fragmentos:

La niebla, tupida y fría, asciende del Manzanares por la Cuesta de la Ribera y se traga tenderetes, cúpulas, fachadas y transeúntes. Todas las cosas, metidas en la niebla, son sombras de sí mismas, y hasta las voces parecen sombras de ruidos (p. 86)  
Las nubes oscuras rozan las agujas de las torres y las cimas de los rascacielos. En el triángulo formado por Alcalá, Preciados y Gran Vía se fragua el primer atasco de la tarde. Los comercios abren sus puertas a los turistas de invierno (p. 170).

Una excepción la constituyen las descripciones de interiores, especialmente cuando se trata del hábitat de un determinado personaje, en cuyo caso el espacio funciona como una extensión metonímica de aquel al reflejar su personalidad. Así sucede en las descripciones de la confortable vivienda del banquero Fernando Anglada (pp. 241 y 274) o de los salones donde recibe la Marquesa de Poza (p.

617), que contrastan con las de la mísera buhardilla donde habita el escritor Leopoldo Allones (p. 295) o de la atiborrada Prendería Martínez, en el Rastro, a donde acude aquel en busca de un traje digno para asistir a la boda de su hija (p. 359).

Pero salvo estas descripciones, las referencias espaciales, en especial las de lugares colectivos, de *Off-side* son esencialmente dinámicas en la medida en que están constituidas por retazos de conversaciones o de sonidos diversos, por la descripción fugaz de acciones simultáneas que se superponen o por una acumulación sintética y apresurada de detalles caracterizadores:

Al fondo empiezan los bares americanos, los colmados para turistas, *las boîtes de nuit*, los bailes con tocadiscos a dos pesetas la pieza. La calle baja, y, luego asciende y se pierde allá arriba, en las sombras, donde ya los bares no alumbran el pavimento con sus luces. En las aceras hay negros borrachos, mendigos, vendedores de Lotería Nacional –“¡Mañana sale!”–, gitanos que ofrecen de ocultis relumbrantes tumbagas de buhonerías. “Hay filis, hay chéster. Tabaco, cerillas”. Unos maricas se dan de palos en medio del arroyo, y un policía uniformado de gris acude a separarlos. Gritos, risotadas. “¡Maricón, hijo de mala madre!”. El de uniforme gris se lleva a los contendientes cogidos por el cogote... a uno le sangran las narices; el otro yergue la jeta y se atusa con la mano los rizos alborotados (pp. 260-261).

Pueden añadirse otros ejemplos como la descripción del ambiente de la tasca popular donde los parroquianos discuten acaloradamente sobre las quinielas (pp. 724-725); y, en contraste, las conversaciones, transcritas ahora en discurso indirecto, de las dos jóvenes madres que meriendan en una cafetería de la calle Cea Bermúdez (pp. 464-465).

Un lugar importante en la novela lo ocupan los espacios subjetivados, aquellos que son resultado de la transferencia de la visión a un personaje a través de la cual el narrador nos permite tener acceso a los recuerdos, a las ensoñaciones o a las alucinaciones de aquel. Entre los espacios evocados mediante el recuerdo pueden citarse los del cabaret Kursaal en los años veinte, donde doña Laura actuaba como cupletista de éxito y que rememora mientras entona unos cuplés para sus amigas Regina y Mercedes (pp. 610-611); o el del Madrid de los últimos días de la

Guerra Civil que evoca Landrove al recordar su participación, junto con Sánchez, en las luchas entre comunistas y partidarios del coronel Casado (pp. 363-364).

Entre las ensoñaciones que producen la fuga de la realidad haciendo que el personaje se vea momentáneamente en otro mundo y en otras circunstancias irreales, podrían mencionarse aquellas en las que Fernando Anglada imagina el salón literario que desearía organizar, presidido por María Dolores, quien, ante “un coro de poetas puros y otro de novelistas sociales (...), explica a Alain Robbe-Grillet que las condiciones económico-sociales del país no permiten la existencia de una novela verdaderamente moderna” (pp. 279-280); o el otro momento en que el mismo personaje, sentado ante una pianola, se ve a sí mismo como un intérprete de éxito ejecutando una pieza ante un público fascinado que al finalizar lo aplaude con entusiasmo mientras el telón se alza hasta veinte veces (pp. 350-351). Otro personaje a quien la imaginación lleva a veces a escapar de su entorno real es el viejo escritor Leopoldo Allones; en su caso se puede citar la ensoñación en la que fantasea sobre su posible nieto –hijo de su hija Candidiña y del sargento negro de la base de Torrejón, con quien esta va casarse– y lo ve jurando como primer presidente afroamericano de los Estados Unidos (pp. 313-314).

La tercera modalidad de espacio subjetivado correspondería a aquellas situaciones en que el personaje focalizador experimenta algún tipo de alucinación mediante la que el lugar donde se halla sufre una súbita transformación. Los dos ejemplos siguientes son producto de la visión extrañada de los dos personajes que acabo de citar. En el primero de ellos, asistimos a la dislocación que sufre el salón japonés del restaurante madrileño Lhardy en la percepción de Fernando Anglada, cuando el académico Barrantes, a quien ha invitado a comer, rechaza apoyar su candidatura para la Academia de la Lengua:

Algo acontece de pronto en el salón japonés: como si el sistema habitual de conexiones se quebrase, y cada cosa empezase a buscarlas nuevas, con prisa, casi diríase que con frenesí. Pero, o no hallan el lugar apetecido, o tardan en hallarlo. De modo que, durante cierto tiempo, parece como si la porción más próxima del Universo perdiese los cabales,

como si todo quedase en el aire, como si el suelo fuese blando. Incluso el camarero, en su alejada quietud, de muestras de haber roto con el sindicalismo vertical y de hallarse en trance de establecerlas con el democrático. Todo permanece como estaba, pero es una ilusión, quizás una alucinación, porque, evidentemente, y a pesar de la apariencia –¡qué lío, Señor!– los restos de la comida, el vino de las botellas, las migas desparramadas por el mantel, el mantel mismo, y los muebles, las paredes, las lámparas apagadas, las encendidas y casi consumidas velas de los candelabros giran y arman silenciosa zarabanda. Menos Barrantes, sonriente, aplomado en el cómodo centro de su telaraña (p. 324).

El segundo ejemplo corresponde a la visión extrañada de Leopoldo Allones para quien la actividad frenética de las oficinas de la editorial Pragma S.A., a donde acude por vez primera, se transforma en un alucinado ballet:

Entre las doce máquinas trabajando al unísono meten un ruido que no hay quien lo aguante. Pero, escuchando con atención, se acaba por encontrarle ritmo, e incluso música, a cuyo compás las doce mecanógrafas bailan un ballet con coreografía de Maurice Béjart, en el que don Luis María Noriega, con mallas negras, casco de plumas estilográficas y alas de pájaro de mal agüero, actúa de primer bailarín. Las mecanógrafas, pimpantes, con tutús que imitan corolas y cálices de flores, hacen alardes de agilidad sobre las puntas de los pies mientras el macho las seduce con el resplandor metálico de sus plumas y les succiona la plusvalía. Privadas del licor vital, pierden agilidad, engordan por las caderas y las voces blancas se oscurecen. El coro interpreta entonces unas variaciones del “¡No puedo más, Catalina!”, cantando a cuatro voces mixtas (...). La gente aplaude, pero la crítica prefiere “El lago de los cisnes” (pp. 104-105).

Para ultimar esta breve revisión de los diversos tratamientos del espacio narrativo que Torrente exhibe en *Off-side*, mencionaré la inserción del relato en el que se da cuenta del acoso policial que sufre Luis Felipe Sánchez, el agente comunista en misión clandestina en España. Tras la presentación del personaje, al que Leonardo Landrove, antiguo camarada suyo, presta auxilio y le ofrece refugio en



el ático donde vive (pp. 360-372), se va narrando su angustiosos periplo por las calles de Madrid acosado por la policía franquista. Esta peripecia se narra en un relato discontinuo, integrado por 16 secuencias de diversa extensión<sup>9</sup>, en las que la percepción subjetiva del espacio (presentado a través de la mirada angustiada del perseguido) alterna con fragmentos de su monólogo interior, con la narración dinámica de las vicisitudes de la persecución, con las órdenes transmitidas a los policías y con las voces de estos y, finalmente, con la transcripción del comunicado oficial que da cuenta de su muerte. En la secuencia de cierre (p. 662-663) Landrove es interrogado por un funcionario en el depósito de cadáveres y, tras ver el cuerpo del difunto, niega que sea el de Sánchez. Para no alargarme demasiado, concluyo transcribiendo de modo fragmentario dos de esas secuencias:

Se abren las puertas con fuerza, con estrépito, y los vagones escupen sobre el andén hombres y mujeres, apresurados, que se empujan, se atropellan buscando la salida. Luis Felipe Sánchez sale del último vagón e intenta caminar despacio, con ritmo propio, pero la masa le asume y le pone velocidad. Sube las escaleras, recorre los pasillos, alcanza el zaguán (...). Calles, más calles. En el mercado, gritos, voces, pregones. Sánchez se mezcla a los compradores, a los vendedores, tropieza con los cachos, pasa rozando los puestos del pescado, de las hortalizas, de la fruta. Se echa el vuelo de la boina encima de los ojos, y mira antes de que lo miren. Camina recto o en zigzag. Adelanta y regresa. Pasa deprisa o se demora delante de un montón de latas de conserva. No atiende a las voces sino a las miradas. Interpreta el gesto de aquel hombre, o el ademán de aquel otro. Si la presión de un cuerpo dura más de unos segundos, espera que los dedos fuertes de una mano autoritaria se cierren sobre su brazo, y, entonces, su lengua coloca entre dos muelas la cápsula de cianuro. (pp. 413-414).

Han empezado a funcionar los teléfonos. Cientos, miles de teléfonos. La policía de los ferrocarriles, la policía de las carreteras, la policía de los hoteles, la

policía de los puestos fronterizos (...) Hagan todo lo posible por cogerlo vivo, ¡Los muy imbéciles, cogerme vivo! Ni siquiera cogerme, jamás, jamás... Por muchos teléfonos, por muchos retratos robots (...). Camarada Dolores, no veo razones válidas para abandonar la línea que nos marcó el camarada Stalin. No importa el hombre, sino la idea. Mao está en la buena línea. Yo no puedo dejar de creer en todo aquello en que creí toda mi vida. Efectivamente, señor comisario, soy yo... ¡Qué más quisieran que tenerme delante de ellos con las esposas puestas...! ¡Tome usted un cigarrillo! ¿Quiere un poco de café? Sólo queremos saber con quiénes se ha relacionado. Y por qué vino, claro, también. ¡Ni hablar! Esos teléfonos... (pp. 558-559).

#### 4. Recapitulación

Por razones de espacio me he detenido solo en dos de las facetas en las que se pone de manifiesto la modernidad de la propuesta narrativa que el autor presenta en este texto, en cuyas páginas, además, apunta ya la revolución que en el panorama novelístico español supondrán sus tres siguientes títulos: *La saga/fuga de JB*, *Fragmentos de Apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados*. A los dos requisitos que, en el citado artículo de *Cuadernos para el diálogo*, señalaba don Gonzalo como consustanciales a toda gran novela (trabajo a fondo sobre la forma y potencia imaginativa), se añade en *Off-side* la dimensión intelectual que le confieren las reflexiones puestas en boca de los personajes o proferidas por la propia voz narrativa (en ocasiones, auténticos fragmentos ensayísticos) y que marca una considerable distancia frente a la chatas descripciones del realismo coetáneo, limitadas, por lo general, a una observación del entorno inmediato. En tal sentido no puede dejar de mencionarse la tematización de la propia literatura, convertida en uno de los núcleos de la novela, a través de la empresa en la que se encuentra embarcado Leopoldo Allones de llevar a cabo una obra magna con la que espera provocar en el género una revolución equiparable a la del *Ulysses* de Joyce. La tematización de la literatura se extiende a otros episodios, como la pretensión del banquero Fernando Anglada de comprar a Allones, sumido en la miseria, el manuscrito de esa novela para publicarlo como suyo. O la conversación en la que el editor Noriega expone a Allones, cuando este

<sup>9</sup> Los fragmentos de este relato intercalado discontinuo se insertan en las páginas 413-414, 449-440, 464-465, 486-488, 540-542, 544, 554-555, 558-559, 574-575, 581, 595-596, 616, 632, 638, 652 y 662-663.

va a presentarle su obra, las características que debe poseer una novela para alcanzar éxito en el mercado. En esta misma línea es también significativo el tratamiento irónico con que Torrente aborda las pretensiones del citado Anglada por ser reconocido en el mundo literario: paradójicamente, el único personaje que, por su posición económica y su estatus social está por encima de todo el conglomerado humano de farsantes, marginados, fracasados y vencidos que pulula por las páginas de la novela (los *outsiders* a los que alude su título), se siente él mismo un *outsider* con relación al mundo de la inteligencia y de la cultura en el cual intenta hacerse un hueco, sin que ninguna de sus estrategias para conseguirlo alcance éxito<sup>10</sup>.

Recordemos, por otra parte, cómo en el mencionado artículo de *Cuadernos para el diálogo* Torrente argumentaba contra la ideología explícita y las pretensiones doctrinarias que lastraban a veces las novelas galdosianas y en las que incurrían a menudo los autores del denominado realismo social. Pero en *Off-side* demuestra que la ausencia de un mensaje explícito o de una clara intención ideologizadora no está reñida con una toma de compromiso del intelectual con el mundo en que está inmerso: en su panorámica del Madrid contemporáneo traza,

como he señalado, un acabado retrato de la sociedad española de los años finales de la dictadura franquista en el que el distanciamiento irónico mitiga en parte los tonos sombríos: la corrupción en los círculos del poder político y económico, la mediocridad de la vida cultural, la memoria de la guerra civil que aún sigue lastrando la vida de algunos personajes (Landrove, Allones), la persecución policial contra los disidentes políticos, la explotación de los obreros en los complejos industriales, la mesocracia satisfecha, surgida de la incipiente prosperidad económica pero que ha de atender a varios empleos para subsistir, etc. “La obra de arte, solo por existir, constituye un documento, un testimonio”, apuntaba don Gonzalo en el artículo que venimos citando; pero la fuerza de ese testimonio no radica en su adecuación a una ideología previa ni en una fidelidad documental a la realidad de la que parte, sino en la capacidad que tenga de ofrecer una mirada novedosa sobre esa realidad (la “mirada extrañante” preconizada por los formalistas rusos), mirada que siempre es el resultado de una escritura rigurosa y auténtica<sup>11</sup>, una escritura sometida a lo que Torrente denomina en ese artículo “unas leyes intrínsecas, específicas e independientes” (Torrente 1979, 10).

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. (2002). *Espacios narrativos*. León: Ediciones de la Universidad.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- CRISPIN, J. (1970). “*Off-side* o los espejos cambiantes de Gonzalo Torrente Ballester”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 248-249, pp. 633-641.
- DOMINGO, J. (1969). “G. Torrente Ballester: *Off-side*”, *Ínsula*, 275-276, p. 24.
- LAWRENCE, S. (1981). “Dos notas sobre *Off-side*”. En AA.VV., *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Biblioteca Caja de Ahorros y M.P. de Salamanca, pp. 135-143.
- PORTELA IGLESIAS, M<sup>a</sup>. A. (2006). “Las trampas de la mirada en *Off-side* de Gonzalo Torrente Ballester”. En D. Fernández López y F. Rodríguez Gallego (Coords.), *Campus Stelae. Haciendo camino en la investigación literaria*. Santiago de Compostela: Ediciones de la Universidad, Vol. II, pp. 197-205.
- SOJA, E. (1995). “History: Geography: Modernity”. En S. Doring (Ed.), *The Cultural Studies Reader*, New York: Routledge, pp. 135-150;
- TORRENTE BALLESTER, G. (1970). La insuficiencia de Galdós, *Cuadernos para el diálogo*, XXIII (extraordinario), diciembre, pp. 9-12.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1976): “Intervención de Gonzalo Torrente Ballester”. En AA.VV., *Novela española actual*. Madrid: Fundación Juan March, pp. 93-113.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1977). Prólogo a *Obra completa*. Volumen I, Barcelona: Destino, pp. 9-99.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1989). *Lo mejor de Gonzalo Torrente Ballester*. Selección, prólogo y comentarios del autor, Barcelona: Seix Barral.
- TORRENTE BALLESTER, G. (2008) [1969]. *Off-side*. Madrid: Punto de Lectura.

<sup>10</sup> Resultaría enormemente productiva una “lectura” de este personaje a partir de la teoría de Pierre Bourdieu sobre la génesis y estructura del campo artístico en la que describe las complejas relaciones entre el capital económico y el capital cultural (Bourdieu 1995).

<sup>11</sup> Recuérdense al respecto las afirmaciones de Bourdieu cuando al comentar el programa estético esbozado por Baudelaire y basado en la “conciliación de posibles indebidamente separados por la representación dominante del arte”, habla de un *formalismo realista*, con el que, paradójicamente, “el trabajo puro sobre la forma pura” hace surgir “una realidad más real que la que se ofrece inmediatamente a los sentidos” (Bourdieu, 1995, 166-167).