

Luchar contra el paso del tiempo: Un análisis de “el secreto” de Miguel Torga

María Noguera • Universidad de Navarra



Piedras labradas es el quinto y último de los cinco libros de narraciones breves que Miguel Torga publicó a lo largo de su vida (exceptuando –claro está– *Pão Ázimo* y *A Terceira Voz*, esos dos volúmenes de relatos de 1931 y 1934 que nunca quiso reeditar). Cuando *Piedras labradas* salió a la calle en 1951, Torga rayaba los cuarenta y cinco años. La publicación de estos cuentos postreros se corresponde en su biografía con una etapa que podría considerarse de cierta madurez vital: llevaba algo más de una década casado con Andrée Crabbé y casi el mismo tiempo dedicado al oficio de la medicina en la ciudad de Coimbra, donde en 1941 abrió su consultorio de otorrinolaringología en el número 45 del Largo da Portagem, junto al río Mondego al final del barrio de la Baixa. A principios de los cincuenta, la producción literaria de Torga contaba ya con una entidad considerable. Es en esta época cuando empezó a ser conocido en el extranjero, siendo en parte sus cuentos de raíz telúrica los que le dieron fama internacional al ser traducidos al español, alemán, inglés o serbo-croata incluso. Baste recordar que en 1940 había publicado *Bichos* y en 1944, *Nuevos cuentos de la montaña*, alcanzando sin duda con ambos su mayor cota artística en lo que a narrativa breve se refiere. Por lo que respecta a la historia política de Portugal, y sin ánimo de extendernos en este asunto,

la primera edición de *Piedras labradas* en 1951 se produjo cuando la dictadura de Salazar reflató con más crudeza que nunca una vez concluida la Segunda Guerra Mundial. No resulta extraño, por esto, que gran parte de sus veintidós historias traten temas relacionados con la injusticia, el miedo o la dominación. Para Antonio Colinas, la obra de Torga es como una emanación de su vida, de su modo de ser y de su concepción del mundo (Colinas, 2006), lo que nos lleva a pensar que en estos cuentos subyacen parte de sus preocupaciones.

En comparación con el resto de los relatos torguianos, los de *Piedras labradas* han sido poco estudiados en el ámbito académico. Se reconoce en ellos, no obstante, lo que Óscar Lopes ha señalado como el tema básico de la literatura torguiana: el contraste entre la vida y la anti-vida, entendiendo este segundo término no sólo como la muerte física, sino también como cualquier forma de autoritarismo y religiosidad opresiva (Lopes, 1987). Para Antón Castro, Torga apuesta en este libro por un relato más lírico, donde la sugerencia, los equívocos y la humillación encuentran su mejor eco (Castro, 1994). Su título, en este sentido, remite a la idea de lo que pierde vitalidad, se desgasta, corroe o deteriora, ya que el adjetivo *labradas* que acompaña al sustantivo *pedras* sugiere en primera instancia la erosión de las rocas. La noción de lo que es labrado, por otro lado, evoca además el trabajo de los hombres sobre cualquier tipo de materia, pues precisamente en ello consiste la acción de labrar. Ambas acepciones están presentes en todos los cuentos del libro, donde las flores se marchitan, la tierra se agrieta o la madera se resquebraja, bien debido a la acción erosiva del paso del tiempo y a la de algunos agentes de la naturaleza como el viento y la lluvia, o bien debido a la intervención del hombre. Así, por ejemplo, los leñadores talan los árboles en “Un cigarro”; un ramo de claveles se pudre en “Otoño”, como sucede con otro de mimosas en “Arena humana”; los ingenieros excavan la tierra para construir un dique en la garganta de un río en “El embalse”; la madera de las peonzas se par-

te en dos en “El pequeño héroe”, y la de la pared termina por rajarse en “Réquiem”.

Narración y revelación

En “El secreto” –primero de los relatos de *Piedras labradas*– la erosión afecta tanto al cuerpo del protagonista (ya que es un hermafrodita cuya identidad sexual está de entrada mutilada), como a los vínculos que le unen a su familia y a la sociedad (ya que la relación con su madre, con sus amigos y con la gente de la aldea en la que vive se va deteriorando a lo largo de la historia a causa justamente de su sexualidad truncada). Teniendo en cuenta que el título del cuento nos invita a descubrir algo que se encuentra escondido, el nexa que se establece entre el narrador y el lector se entiende desde el primer momento como el de quien desvela un secreto a otra persona, descubriendo, revelando o destapando un asunto recóndito. Nos encontramos, en este sentido, frente a un narrador heterodiegético cuya omnisciencia le permite conocer y dar a conocer lo que está oculto: esto es, el hermafroditismo del personaje principal, un joven llamado Pedro que se suicida el día que tiene que alistarse en el servicio militar. Con el lector, los demás personajes del relato van también descubriendo los secretos que guarda este muchacho. Primero, la anomalía física que esconde bajo su ropa; después, el veneno que esconde bajo el colchón de su cama y que le sirve para quitarse la vida al final de la historia, sirviendo de alguna manera este desenlace como una evidencia de que la obra de Torga es una indagación en la dimensión más trágica de la existencia humana, tal como ha sabido explicar Carlos Carranca (Carranca, 2000).

El argumento principal de “El secreto”, por lo tanto, es el suicidio de su protagonista, que ocurre un mediodía del día diez de un mes de agosto. Según avanza la historia, vamos sabiendo que se trata de un chico que des-

de la infancia se ha sentido avergonzado a causa de su sexualidad imprecisa, razón por la que en la playa se quedaba vestido en la arena cuando los demás niños se bañaban desnudos en el mar. Sólo su madre Lúcia, con la que vive aislado en un claro del bosque, comparte el secreto de Pedro, lo que ha facilitado que durante muchos años les uniera una complicidad estrecha. Con el tiempo, sin embargo, la relación entre ellos se ha ido enconando, lo mismo que la relación del muchacho con los vecinos del pueblo, de quienes soporta todo tipo de murmuraciones sobre su carácter afeminado. Aislado así del entorno familiar y social, cuando al protagonista de este relato le llega la edad de alistarse en el ejército, el reconocimiento militar supone tanto como una intromisión en su intimidad, pues su sexo indefinido quedará al descubierto cuando tenga que quitarse la ropa frente al médico y frente a otros soldados quizá, de aquí que tome la determinación de suicidarse para que su cuerpo contrahecho no quede expuesto al escarnio público.

La narración del relato primero de "El secreto", que se prolonga durante las pocas horas que separan el alba del mediodía, comienza cuando Pedro se levanta de madrugada el día fatídico del reconocimiento militar. Es entonces cuando se acerca a la ventana de su habitación y contempla el paisaje y el paisanaje que antes sus ojos va surgiendo de entre la bruma: el pinar, la laguna, los pescadores en el mar a lo lejos... Mientras que un reloj de arena marca el paso de las horas en su dormitorio, escucha las bocinas de los barcos, los disparos del Milheirão –un cazador de patos– y el revolotear del gallo viejo que va a anunciar el nuevo día. Indiferente a los sollozos de su madre que llegan desde una estancia contigua –señal de que Lúcia presiente la tragedia–, Pedro sale de casa camino a una laguna cercana, adonde llega por una vereda arenosa. Con lentitud, después de desnudarse se sumerge en el agua fría e inmóvil y comienza a nadar pausadamente, quedándose luego parado, flotando primero boca abajo y después boca arriba al oír el graznido agorero de un cuervo.

Conforme el calor se vuelve cada vez más intenso y a través de una analepsis, Pedro repasa en su memoria cómo fue descubriendo su deformidad en el tránsito de la infancia a la adolescencia, entrando a continuación en un éxtasis que le lleva a respirar "con alivio" y que concluye cuando la narración recupera el relato primero al salir del agua para vestirse. Tras el baño, Pedro vuelve a casa sofocado por la canícula. Una vez en su dormitorio, donde tiene preparado un traje nuevo para acudir a la citación del ejército, cierra la puerta y se bebe un frasco de veneno que "había escondido en el colchón para cuando le hiciese falta", signo evidente de que desde hace tiempo planeaba el suicidio. Casi en las últimas y tendido sobre la cama, Pedro llama a su madre pidiéndole agua, quien llega a la habitación a tiempo de abrazarle en el momento preciso de la muerte. Entre lágrimas, Lúcia viste entonces a Pedro con la ropa de estreno y le atusa los cabellos todavía mojados, quedándose después muy quieta, como una estatua, junto al cadáver de su hijo.

Desde el principio hasta el final del cuento, tanto en la narración del relato primero como en la de la analepsis, el reloj de arena, el cambio de la bruma del amanecer al calor asfixiante del mediodía, la existencia amenazante de una fecha fatal y el tránsito doloroso de la niñez al periodo adolescente, ponen de manifiesto que la acción erosiva del paso del tiempo es una constante en "El secreto". No se puede pasar por alto, además, que el reloj de arena –junto con el tambor en forma similar y la cruz de San Andrés–, son símbolos tradicionales de la inversión (Cirlot, 1988), lo que conecta con la sexualidad invertida de Pedro. Frente a la presencia abrumadora de lo efímero y la fugacidad, la estabilidad de las aguas de la laguna donde el protagonista se sumerge en un momento de intensa libertad interior representa en esta historia lo perdurable, lo eterno y lo que no cambia aunque avancen las horas, como el personaje de Lúcia que al final del relato se queda "inmóvil" sosteniendo el cadáver de su hijo como si fuera la representación de una Piedad, signo de que el amor materno

es perpetuo e incondicional. A continuación, y de acuerdo a este especial simbolismo que el elemento temporal parece tener en “El secreto”, vamos a centrar su estudio en los tres momentos en los que la lucha del protagonista contra el paso del tiempo se hace más evidente. En concreto, en la muerte de Pedro, en la vida de Pedro y en la inmersión de Pedro en la laguna, cuyo análisis deja entrever que nos encontramos frente a uno de esos seres que Torga calificó como “sedientos de Absoluto”, pues “agónicamente desvinculados de las horas, parecen estar clavados en un tiempo parado” (Torga, 1988).

La muerte de Pedro

“El secreto” comienza y termina con el relato del suicidio de Pedro, un acontecimiento que está unido a la descripción del amanecer primero y a la del mediodía después, quedando así el pasar de las horas vinculado a la inminencia de ese desenlace fatal que va a tener lugar al final de la historia en un momento de calor extremo. Como la adverbialización –“Espacio, pero inexorablemente, estaba amaneciendo”–, las imágenes que tienen que ver con el paso del tiempo aluden a la progresión y a lo que no se puede detener: la luz que va creciendo “como una planta” y la arena que se desliza poco a poco en el reloj, por ejemplo. El tránsito de las horas se entiende además como un proceso en el que está implícita la idea de la devastación, la quiebra o el desgaste, siendo el cambio de la oscuridad a la luz y del mutismo al sonido sus consecuencias más evidentes. Así, mientras que los primeros rayos del sol parecen cuchillos o navajas que *rasgan* la laguna o *agrietan* la niebla; los disparos del Milheirão que rompen el silencio de la madrugada remiten a un contexto de persecución, caza y muerte que anticipa el final funesto de este cuento.

El suicidio de Pedro transcurre en las últimas líneas del cuento en un dormitorio de la casa familiar. Se trata de un lugar elevado que contrasta con la llanura donde se sitúa la laguna. Consiste, asimismo, en un espacio íntimo, que no está abierto al público, una idea que se refuerza gracias al hecho de que Pedro cierra la puerta antes de quitarse la vida. Entre los elementos de su habitación destacan la ventana y el colchón. Por un lado, la ventana está ligada a la verticalidad de las paredes y hace las veces de umbral entre el interior y el exterior. Ahí Pedro mantiene una posición erguida y una actitud contemplativa al principio del relato, tal como demuestran los verbos *levantarse*, *apoyarse*, *mirar*, *distinguir*, *pensar*... Por otro lado, el colchón forma parte de la horizontalidad de la cama. Es el lugar de la muerte, donde Pedro esconde el veneno y se tumba en cuanto se lo bebe, señal de que su cuerpo se queda tendido para siempre, estableciéndose así un contraste entre la verticalidad de la vida y la posición de abatimiento a la que conduce el suicidio. En cuanto a los umbrales, se observa igualmente un contraste entre lo que permanece abierto mientras que Pedro está vivo y lo que se cierra cuando muere.

La vida de Pedro

Tal como hemos visto, a partir del relato primero del suicidio de Pedro se recupera su pasado gracias a una analepsis. Se trata, en concreto, de una analepsis mixta, pues se remonta a un tiempo anterior al del relato primero –los años de la infancia y de la primera juventud– pero acaba dentro de éste –el día del reconocimiento militar–. La función de esta analepsis parece ser la explicación del presente, pues la evocación del pasado sirve para esclarecer las razones del suicidio del protagonista de este cuento, cuya imperfección le angustia y le avergüenza hasta el punto de desear la muerte. De forma cronológica, la narración refiere algunos hechos de

su niñez y adolescencia, desde la jornada de verano que transcurre en la playa que antes hemos mencionado hasta el mediodía del mes de agosto, cuando se baña en la laguna. Aunque la amplitud de la analepsis es imprecisa, podría suponer algo más de diez años, que son los que mediarían entre “el descubrimiento de la deformidad” en la infancia hasta el día de la citación militar en la juventud. En conexión con el título del relato, el paso de la niñez a la adolescencia de Pedro se entiende en esta historia como el desvelamiento progresivo de ese secreto que es su anomalía física, de forma que las burlas cada vez más encarnizadas de los vecinos se van convirtiendo en una evidencia de que conocen –o por lo menos intuyen– su hermafroditismo, razón por la cual vierten comentarios impertinentes sobre su amaneramiento.

También como hemos señalado, la analepsis coincide con el baño de Pedro en la laguna, que para él supone una forma de revivir el pasado remoto y reciente en el lapso de tiempo que dura un chapuzón. Cuando comienza a recordar, se encuentra flotando boca abajo en el agua, mirando el fango que queda en el fondo, lo que de alguna manera anticipa la amargura de su recuerdo, que también es como un lodazal en lo más hondo de su memoria. La alusión al “calvario”, por otro lado, vincula el relato de la vida de Pedro al relato del vía crucis de Jesucristo, siendo en ambas historias la figura materna el testigo más directo del dolor del hijo. En este tránsito terrible de la niñez a la adolescencia, la acción erosiva del paso del tiempo está sobre todo relacionada con la presencia de una fuerza maligna a la que se denomina “fatalidad” de cuya dominación Pedro no puede escapar, lo que parece achacar su desgracia al destino o a la predestinación, siendo por tanto el suicidio una manera de escapar de este sino y de actuar por su cuenta definitivamente.

El fluir del tiempo ejerce además una acción perniciosa sobre la relación de Pedro con su madre, pues va “entumeciendo” el trato que hay entre ellos, lo que hace de este joven no sólo un ser deforme, casi monstruoso

incluso, sino también un muchacho huérfano y desamparado. La personificación del tiempo, por otro lado, sirve por último para dar la idea de que va corriendo “indiferente a estas angustias”, signo de que la vida sigue su curso, de que los días van pasando uno detrás de otro, en su “rutina habitual”, a pesar del sufrimiento cada vez más intenso de Pedro.

La inmersión de Pedro en la laguna

Frente a la acción erosiva del paso del tiempo que se pone de manifiesto tanto en las horas que avanzan el día del suicidio de Pedro como en su tránsito doloroso de la infancia a la adolescencia, la laguna representa en “El secreto” lo que no sucumbe al paso del tiempo. La estabilidad de sus aguas sugiere la estabilidad de lo que permanece inalterable, de aquí que los sintagmas nominales “balsa de agua” y “concha de agua” recuerden que carece del oleaje del mar. La laguna, por otro lado, consiste en una acumulación de agua que se encuentra rodeada de arena: la de vereda arenosa que va a dar a la casa de Pedro y la de la duna que va a dar a la playa donde están los pescadores –de nuevo un lugar donde predomina la arena–, señal en cierto modo de que la inmersión de Pedro en el agua se produce en soledad, mientras que los demás personajes del cuento permanecen en tierra.

La descripción de la laguna sugiere la inminencia de una tragedia, lo que se advierte en la personificación de varios elementos de la naturaleza que sienten temor o se amedrentan, como ocurre con las mimosas que se miran “con miedo” en el agua o con el cañaveral que está “sobresaltado”. La laguna, por otro lado, está teñida del un halo enigmático que se manifiesta en el silencio que reina en el ambiente, lo que se corresponde con el sigilo con el que Pedro se acerca y se introduce en el agua a través de una serie de actos lentos, mansos y suaves. En una nueva recreación del mito

de Hermafrodita, cuyo nombre proviene de la fusión del de sus padres Hermes y Afrodita y narra la historia de un joven cuyo cuerpo quedó fundido para siempre al de una ninfa de un lago dando lugar a un ser de doble sexo (Pérez-Rioja, 1998), el baño de Pedro sirve para dejar al descubierto lo que siempre ha permanecido oculto, pues su cuerpo desnudo queda por fin a la vista cuando se quita la ropa para sumergirse en el agua, creándose así entre el protagonista del cuento y la laguna una intimidad similar a la de quien se muestra ante otra persona tal cual es, con todas sus miserias y en toda su desnudez.

Como consecuencia de todo esto, la inmersión de Pedro en la laguna adquiere en esta historia una doble condición exterior e interior. Mientras que el baño exterior sirve para describir su cuerpo amorfo y pálido, sus genitales indeterminados y la ambigüedad de sus piernas, que no son “ni de hombre ni de mujer”, dejando entrever que es un muchacho deforme y raro que ni siquiera parece un humano –de aquí la animalización que le compara con un “extraño pez”–, el baño interior tiene que ver con la idea de que la inmersión es como una purificación de la que Pedro emerge “limpio de las impurezas de este mundo y dispuesto a llevar anclas”. La introducción en el agua sería, por tanto, como un acto preparatorio para esa partida que es su suicidio. En contraposición con el calor sofocante del mes de agosto, como ya hemos dicho antes el agua de la laguna es fría, lo que origina una sensación térmica agradable que además se completa gracias a la brisa que ayuda a que el baño sea placentero.

En definitiva, por tanto, la inmersión en la laguna consiste en una experiencia extática en la que Pedro, seducido por la voluptuosidad de la naturaleza, mirando al cielo y mecido por el agua de la laguna como los bebés en la cuna, siente una gran libertad interior cuando se olvida, por un lado, de la dualidad y la deformidad de su cuerpo –ya que posee la impresión de que es “uno” y “perfecto”–, y cuando, por otro lado, tiene la impresión de estar fuera del mundo, como si su espíritu vagara por el

infinito de forma bohemia y hubiera vencido definitivamente a la acción corrosiva del fluir del tiempo.

Bibliografía

- CARRANCA, C., *Torga, O Bicho Religioso*, Universitária Editora (2ª edição revista e aumentada), Lisboa, 2000 (p. 22).
- CASTRO, A., “El embrujo de la fatalidad en Miguel Torga” (pp. 105-124), en *Turia*, nº 30, Zaragoza, noviembre 1994 (p. 117).
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Labor (7ª ed.), Barcelona, 1988 (p. 384), s.v. *Reloj de arena*.
- COLINAS, A., “Miguel Torga: una poética de la tierra, una poética del noroeste” (pp. 72-90), en *Revista de Occidente*, nº 298, Madrid, marzo 2006 (p.73).
- LOPES, O., “Miguel Torga”, en *Entre Fialho e Nemesio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea II*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987 (pp. 738-739).
- PÉREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos (3ª ed.), Madrid, 1998, (p. 259), s.v. *Hermafrodita*.
- TORGA, M., *Diario (1932-1987)*, Alfaguara, Madrid, 1988 (p. 452).