

# El mito clásico en la obra de Gonzalo Torrente Ballester

Jesús LENS TUERO † – José M<sup>a</sup> CAMACHO ROJO\*  
*Universidad de Granada*

## *Resumen*

Vigencia y actualidad de la mitología griega en la obra de Gonzalo Torrente Ballester.

## *Abstract*

In this paper we intend to show the lasting validity of the classical mythology in the work of Gonzalo Torrente Ballester. We conclude that the myth is a fundamental concept in order to understand this work.

*Palabras clave:* Tradición clásica, mito, Torrente Ballester.

*El poeta se encuentra en estado similar al de aquellas mujeres favorecidas de los dioses con su amor y su simiente, madres de héroes destinadas a nominar constelaciones, y la similitud de tales embarazos justifica la equiparación final de la obra poética con Hércules o con los Dióscuros, lo cual la sitúa muy favorablemente en el camino que conduce a la mitología.*

(G. Torrente Ballester, Prólogo a *La isla de los jacintos cortados*)

## *I. Introducción*

Para poder comprender el valor de la tradición clásica y, en particular, el significado del mito en la producción literaria de Gonzalo Torrente Ballester (Ferrol,

\*. El profesor Jesús Lens Tuero falleció, súbita e inesperadamente, el 26 de mayo de 1998, antes de que concluyéramos este trabajo. La redacción definitiva del mismo, sus deficiencias y posibles errores son, pues, atribuibles únicamente a su discípulo y coautor.

1910-Salamanca, 1999), resulta oportuno y obligado recurrir a los testimonios del propio autor sobre el tema que nos ocupa, especialmente cuando tales testimonios contribuyen a esclarecer no pocas de las cuestiones que se plantean. Con esta finalidad hemos seleccionado algunas declaraciones, que nos parecen especialmente reveladoras, contenidas en un texto muy poco conocido y que, en cualquier caso, no hemos visto citado en ningún trabajo o repertorio bibliográfico sobre su obra<sup>1</sup>:

1) "La segunda razón por la cual me llaman novelista-intelectual es por la participación que los ingredientes culturales tienen en mi literatura, lo cual [...] es cierto".

2) "El hecho de que en la mayor parte de mis novelas [...] haya tratado el tema del mito, es lo que me ha granjeado más reputación de novelista-intelectual, pensando o sospechando que yo haya adquirido o haya comprendido o conocido o accedido al tema del mito a través de los libros".

3) "Yo no he llegado al tema del mito a través de lecturas más o menos ilustres o más o menos profundas, sino a través de mi propia experiencia. Es decir, que en un momento dado de mi vida [...] tuve conciencia de la existencia de lo mítico, no ya de lo mítico religioso de la vieja mitología pagana, sino de la mitología histórica, social, política de la época en que yo vivía. Y esto me interesó de tal manera que comencé [...] a convertir o a estudiar la posibilidad de convertirlo en materia literaria [...]. El hecho es que adquirí una visión de una materia literaria que a mi juicio no estaba excesivamente tratada y consideré que dentro de esa selección de lo real que hace todo artista para convertirlo en materia predilecta, preferida, el mito en sus distintos aspectos, en sus distintas variantes, guardaba cierta afinidad con mi constitución personal, la constitución de mi espíritu, que quizá me permitiese profundizar en su realidad, ir más allá de su mera apariencia"<sup>2</sup>.

Es evidente que el núcleo de estas declaraciones supone una reacción contra una crítica de intelectualismo argumentada en función de su empleo del mito. Esta crítica no es más que una de tantas manifestaciones del radical extrañamiento entre cultura clásica y cultura española en los tiempos modernos. Cuando, como en el texto

1. G. TORRENTE BALLESTER, "Diversas formas del mito en mi obra", en *Mitos, folklore y literatura*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 133-142. No figura, por ejemplo, en el exhaustivo y reciente repertorio de C. BECERRA, "Bibliografía de y sobre Gonzalo Torrente Ballester", en A. ABUÍN, C. BECERRA y A. CANDELAS (coords.), *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*, Vigo, Ed. Tambre (Grupo Edelvives), 1997, pp. 243-271.

2. *Ibid.*, pp. 133, 134 y 135 respectivamente.

que veremos luego a propósito de *Ifigenia*, Torrente se justifica declarando que "eso [el uso del mito clásico] no tiene nada de nuevo" sólo parcialmente tiene razón. Eso, en efecto, no tiene nada de nuevo en un país como Francia, en el que la mitología clásica ha sido siempre conocida, pero sí en la España moderna<sup>3</sup>.

## II. Obras seleccionadas y comentadas

Para el estudio del mito clásico en Torrente Ballester hemos seleccionado, de su fecunda y variada producción literaria, las obras que contienen explícitas alusiones temáticas (serias o paródicas) a la mitología griega. Distinguimos, por otro lado, entre obras que son básicamente recreaciones de mitos (en forma de drama, novela o cuento) y obras (novelas) en las que aparecen claras referencias a motivos y elementos míticos. En la presentación de las mismas seguimos un orden cronológico.

### A. Recreaciones de mitos griegos

#### 1. Teatro

*El retorno de Ulises (Comedia)*, Madrid, Editora Nacional, 1946. Reimpreso en *Teatro 2*, Barcelona, Destino, 1982, pp. 111-190.

3. La falta de interés por la cultura griega en España es casi un tópico. A este hecho y a sus repercusiones en nuestra cultura se refirió en más de una ocasión, por ejemplo, L. CERNUDA: "No puedo menos de deplorar que Grecia nunca tocara al corazón ni a la mente española, los más remotos e ignorantes, en Europa, de la 'gloria que fue Grecia'. Bien se echa de ver en nuestra vida, nuestra historia, nuestra literatura" (*Historial de un libro*, en *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 275); "en realidad, ni nuestra poesía ni nuestra literatura tuvieron apenas contacto con la poesía y la literatura griegas, y de ahí se origina quizá uno de sus defectos más graves [...]. Sin duda nuestro temperamento es refractario a dicha influencia y relación" (*Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 19, n. 1).

Se trata de una recreación del clásico motivo homérico y puede ser considerada, sin duda, la mejor de las piezas teatrales de Torrente<sup>4</sup>. La obra plantea la lucha del hombre con su propio mito: nos encontramos, en efecto, ante la dramatización de un proceso de formación de un mito por ausencia, al que sigue luego una autodesmitificación<sup>5</sup>. Son reveladoras, en este sentido, y no necesitan comentario, las declaraciones del autor en el texto al que hemos hecho alusión antes: "Si elegí la historia de Ulises no fue porque Ulises fuera o dejara de ser un mito, sino porque el esquema de su historia me daba hecha una base argumental muy útil; es decir, entre la acción histórica de un hombre que se pierde y su reaparición, transcurren unos años, los suficientes, para que la realidad de este hombre se mitifique. Y efectivamente, en la ausencia de Ulises, se constituye el mito de Ulises, del cual es símbolo un retrato gigantesco que Penélope está tejiendo en su telar, y cuando reaparece Ulises [...] es un hombre de tamaño humano incapaz de hacer frente a su propio mito, hasta el punto que acaba negando que él sea él mismo; es decir, el mito puede más que el hombre que

4. El tema ha sido bien estudiado, por lo que nos parece innecesario abordar aspectos ya tratados. Para una orientación sobre el significado de esta obra y sus innovaciones respecto al mito odiseico, cf. P. LAÍN ENTRALGO, "El teatro de G. Torrente", en *Vestigios. Ensayos de crítica y amistad*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1948, pp. 99-115; E.S. ROGERS, "Myth, Man and Exile in *El retorno de Ulises* and *¿Por qué corres, Ulises?*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 9, (1984), pp. 117-130; J. PÉREZ, "La función desmitificadora de los mitos en la obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. II, Madrid, Ed. Istmo, 1986, pp. 437-446 (en especial, pp. 438-441); J.A. LÓPEZ FÉREZ, "Datos sobre la influencia de la épica griega en la literatura española", en *id.* (ed.), *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ed. Clásicas, 1993, pp. 406-407; F. GARCÍA ROMERO, "El mito de Ulises en el teatro español del siglo XX", *CFC(G)* 9, 1999, pp. 281-303.

5. En la "Introducción a *El golpe de estado de Guadalupe Limón*", que figura en el primer tomo de su *Obra Completa*, Torrente nos proporciona las claves del argumento y de la génesis de esta obra, que procede del proyecto de un drama nunca escrito que se iba a titular *El sucesor de sí mismo*: "De este núcleo salió *El retorno de Ulises* [...]. Era el tema del mito histórico, la relación del hombre con su propio mito. El de *El sucesor de sí mismo* hubiera sido, más o menos, éste: un hombre público, político, militar, que desaparece tras una actuación gloriosa. Durante su ausencia se constituye el mito. Cuando el hombre regresa, no se reconoce ni lo reconocen. Como se ve, bastante de esto ha pasado íntegro a *El retorno de Ulises*, materia que elegí porque la narración épica me daba hecha esta *ausencia*" (*Obra Completa*, t. I, Barcelona, Destino, 1977, pp. 555-556).

lo soporta"<sup>6</sup>. Efectivamente, en *El retorno...* el mítico Ulises se enfrenta a su regreso con su propia leyenda: carece por completo de la grandeza que se ha ido gestando durante su ausencia; es un hombre cansado, vencido en todos sus actos, que acaba proclamándose impostor, renuncia al poder y prefiere marcharse como hombre (y no como mito).

Se ha apuntado reiteradamente por la crítica hispanista que mito, historia y creación literaria constituyen los tres temas básicos de la literatura de Torrente. Si esta consideración es válida (y creemos que lo es), *El retorno...* es una pieza fundamental en su evolución literaria, pues esta obra demuestra que, en la década de los años cuarenta, uno de ellos, la actualización y transformación o manipulación del mito, estaba ya consolidado. Y es que el autor escribe esta obra con una clara intención desmitificadora que concibe a partir de la mitificación franquista y falangista llevada a cabo por los medios de información y la historiografía oficial de la postguerra (en especial de la figura de José Antonio Primo de Rivera, "el ausente"). Precisamente el rechazo de esta mitificación por parte de Torrente acarrea el tema del hombre y su mito y el posterior y progresivo distanciamiento entre ambos hasta llegar a constituir casi una oposición bipolar<sup>7</sup>.

Por otro lado, conviene anotar que, como bien advirtió hace años Lasso de la Vega, de todos los géneros literarios actuales el teatro es "aquel en que el renacimiento del mito antiguo se evidencia más intensamente"<sup>8</sup>, y, al respecto, hay que subrayar el hecho de que con esta pieza Torrente se anticipó a otros autores españoles en el tratamiento del mito de Ulises y Penélope, tema este que fue luego muy explotado en el teatro contemporáneo. Las adaptaciones de la historia de Ulises han sido, en efecto,

6. *Op. cit.*, p. 136. Del propio TORRENTE es también importante, para el origen de este tema y sus posteriores variaciones, *Diarios de trabajo (1942-1947)*, en *Teatro 2*, Barcelona, Destino, 1982, pp. 245-362; algunos de estos textos los estudia M.D. GALLARDO LÓPEZ, "Pervivencia del mito en tres autores actuales", *CFC* (N.S.) 1, 1991, pp. 241-258 (sobre *El retorno...*, pp. 242-249).

7. Cf. J. PÉREZ, "Sátiras del poder en la narrativa de Torrente", en *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester* (cit. en n. 1), pp. 77-98, en especial 86-88 para esta cuestión.

8. J.S. LASSO DE LA VEGA, "El mito clásico en la literatura española contemporánea", *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Clásicos V, 1964, p. 435 (reproducido, con el título de "El mito clásico en la literatura contemporánea", en *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, Prensa Española, 1967, p. 43).

numerosas; quizá las más conocidas sean las de Buero Vallejo y A. Gala<sup>9</sup>, pero no son las únicas<sup>10</sup>.

9. A. BUERO VALLEJO, *La tejedora de sueños (Drama)*, Madrid, Alfíl, 1952 (hay una documentada edición, con introducción, bibliografía selecta y notas, de L. IGLESIAS FEIJOO, *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, Madrid, Cátedra, Col. "Letras hispánicas" 45, (1977), pp. 38-62 y 101-208); A. GALA, *¿Por qué corres, Ulises?*, Madrid, Espasa Calpe, 1977. Sobre estas obras, cf. M.F. VILCHES DE FRUTOS, "Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de la postguerra española", *Segismundo* 17, (1983), pp. 183-209 (especialmente 187-190); I. LAMARTINA-LENS, "Myth of Penelope and Ulysses in *La tejedora de sueños*, *¿Por qué corres, Ulises?* and *Ulises no vuelve*", *Estreno* 12, (1986), pp. 31-34, artículos que no se ocupan de la obra de Torrente. Para la obra de Buero, cf., en particular, M. ALVAR, "Presencia del mito: *La tejedora de sueños*", en *El teatro y su crítica*, Málaga, Diputación, 1975, pp. 279-300 (= *Bulletin Hispanique* 78, (1976), pp. 34-73), y M.J. FRANCO DURÁN, "Interpretación del mito clásico en *La tejedora de sueños*", en C. CUEVAS (ed.), *El teatro de Antonio Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 313-321; para la de Gala, cf. V. ROBERTSON, "Antonio Gala's *¿Por qué corres, Ulises?*: Form in Search of Content", *Anales de la Literatura Española contemporánea* 17, (1992), pp. 221-228., y J.L. NAVARRO, "De Homero a Gala: *¿Por qué corres, Ulises?*", *Actas del IV Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica = Universidad Abierta* 9, (1993), pp. 21-27.

10. Cf., entre otros, S. S. MONZÓ, *Ulises o el retorno equivocado*, Valencia, Diputación Provincial, 1958; J.C. FRANCO GRANDE, *A volta de Ulises* (1960, inédita); J.M. GALLEGO TATO, *Los hombres pueden ser dioses*, Lugo, 1961 (cf. al respecto J.A. FERNÁNDEZ DELGADO, "La tradición griega en el teatro gallego", *Eclás* 109, (1996), pp. 61-63); J.R. MORALES, *La Odisea*, en *Teatro en una pieza*, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1965; D. MIRAS, *Penélope* (1971), ahora en D. MIRAS, *Teatro mitológico*, ed. de V. SERRANO, Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real, Col. "Biblioteca de autores y temas manchegos" 96, (1995), pp. 107-180 (cf. V. SERRANO, *El teatro de Domingo Miras*, Murcia, Universidad, Col. "Cuadernos" 36, (1991), pp. 79-82); R. COMAMALA, *El retorn d'Ulisses*, en *Variacions sobre mites grecs* III, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980; C. RESINO, *Ulises no vuelve*, Madrid, Centro Español del Instituto Internacional del Teatro, 1983; F. SAVATER, *El último desembarco (Una comedia homérica). Vente a Sinapia*, Madrid, Espasa-Calpe, Col. "Austral" 68, 1986. Sobre todas estas obras y las anteriormente citadas, cf. J.C. PAULINO, "Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 19, (1994), pp. 327-342.

## 2. *Novela*

*Ifigenia*, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1949. Reimpreso en *Obra Completa*, t. I, Barcelona, Destino, 1977, pp. 849-949, y en *Ifigenia y otros cuentos*, Barcelona, Destino, 1987, pp. 11-117 (citamos por esta edición).

*Ifigenia* supone, de nuevo, la utilización, recreación y desmitificación de un mito clásico "por medio de la subversión de todos los valores tipificados al atribuirle una serie de rasgos que pueden llegar a ser opuestos a los tradicionales"<sup>11</sup>. Pertenecía esta obra, junto con el relato *El hostel de los dioses amables*, del que después nos ocuparemos, a un proyecto del autor anunciado como *Historias de humor para eruditos*. De hecho, *Ifigenia* está dedicada a Dámaso Alonso y *El hostel...* a Emilio Orozco Díaz.

Para mejor comprender el proceso de gestación de la obra y su significado, merece la pena recurrir otra vez, aunque sea en extenso, al testimonio del propio autor. En la "Introducción a *Ifigenia*" que figura en el citado tomo primero de la proyectada *Obra Completa* declara Torrente:

"*Ifigenia* fue el resultado de un proceso muy complejo y, sin embargo, unitario: una crisis literaria y una crisis ideológica. Como escritor, comprendí [...] la inoperancia de mi estilo de tendencias exquisitas [...]. En cuanto a mi ideología, la situación, después de 1944, la hizo entrar en barrena, la hizo revisar sus fundamentos, la hizo abandonar ciertas ideas y sentimientos, adquirir otros, y reforzar lo que de la crisis subsistía. *Ifigenia* es una novela desencantada: yo era un hombre desencantado"<sup>12</sup>.

"Tanto literaria como ideológicamente, *Ifigenia* forma unidad con la comedia *El retorno de Ulises*. Ambas de tema helénico, ambas escritas de manera sencilla, ambas íntimamente amargas. Qué moda me llevó a utilizar los mitos griegos, no sé cuál pueda ser. Las versiones sartrianas, por entonces, no las conocía; las de Giraudoux y Cocteau quedaban lejos. No debo, sin embargo, olvidar mi entusiasmo de la década de los treinta por *Anfitrión 38*, que sigue pareciéndome una pieza bellísima y que, durante algún tiempo, fue mi modelo teatral. Supongo con bastante fundamento que

11. C. BECERRA, "Bibliografía de y sobre G. Torrente Ballester", en *G. Torrente Ballester (Premio "Miguel de Cervantes" 1985)*, Barcelona, Ed. Anthropos/Ministerio de Cultura, 1987, p. 84.

12. El autor expresa esta misma idea en su "Nota autobiográfica", *Anthropos* 66-67, (1986), p. 20: "A mi modo, *Ifigenia* y *La princesa durmiente va a la escuela* son mis respuestas a la situación posterior a la segunda guerra mundial. De ahí su pesimismo [...]. Por entonces, yo no tenía esperanza".

influyó, desde lejos, en mi elección<sup>13</sup>. Por lo demás, el hecho en sí no tiene nada de nuevo ni de original: desde el Renacimiento al menos, los temas clásicos se han usado para expresar ideas y preocupaciones modernas. Por lo general, deformándolos un poco. Mi deformación fue radical, en la comedia y en la novela. En ambas, el mito queda destripado.

"Las fuentes que utilicé, en el texto figuran: Pausanias y Estesícoro<sup>14</sup>. No se me ocurrió el recurso a Goethe, ni creo haber tenido para nada en cuenta su tragedia: fácil es ver la inexistencia de influjos o parecidos<sup>15</sup>. De la versión de Pausanias me sirvieron, sobre todo, las variantes. Así, el desarrollo de mi *historia* se apoya en ellas. Otros elementos fueron tomados de aquí y de allá, y, algunos, habrá que atribuirlos a mi invención particular [...]. El *narrador* está visible, sobre todo en sus juicios y

13. Entre los temas del teatro francés del siglo XX figura la renovación y reelaboración de los mitos griegos. Torrente menciona aquí a tres destacados representantes de esta corriente, pero olvida a Anouilh. Sobre el tema, cf. F. JOUAN, "Le retour au mythe grec dans le theatre français contemporaine", *BAGB*, (1952), pp. 62-79; J.S. LASSO DE LA VEGA, "Teatro griego y teatro contemporáneo", *RUM*, (1964), pp. 415-461 (reproducido en *Helenismo y literatura...*, pp. 157-221); L. GIL, "Mito griego y teatro contemporáneo", *Eclás* 13, (1969), pp. 181-202 (reproducido en *Transmisión mítica*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 25-51); M.D. DE ASÍS GARROTE, "Actualidad del mito en la literatura del siglo XX", en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, t. I, Granada, Univ. de Granada, 1989, pp. 143-161.

14. En el comienzo de la obra menciona las mismas fuentes: *Todo el quid de la cuestión -y de la historia- reside en que Ifigenia no fue, como se cree, la hija de Clitemnestra y de Agamenón [...]. Comprendo que, así, los términos dramáticos tradicionales quedan notablemente alterados; y que acaso declararlo sea una manera de destripar el cuento; pero la fidelidad a las fuentes se impone a mi honradez y hasta a mi sentido poético. La culpa la tiene Estesícoro. La tiene también Pausanias, que recoge su testimonio. Según el uno, según el otro, Ifigenia fue la hija clandestina de Helena y Teseo. ¡De Helena, la raptada, y de Teseo, el voluble ateniense, de quien, con toda seguridad, estuvo algo celoso Menelao!* (p. 15 ). Afirma, en efecto, Pausanias (II 22, 6): *dicen que [Helena] estaba embarazada y, habiendo dado a luz en Argos, fundó el santuario de Ilitia, y que la niña que tuvo se la entregó a Clitemnestra, que estaba ya casada con Agamenón, y ella después de esto se casó con Menelao. Sobre este asunto escribieron poemas Euforión de Calcis [fr. 90 Powell] y Alejandro de Pleurón [fr. 2 Meineke], y ya antes Estesícoro de Himera [fr. 14 Page], y afirman, del mismo modo que los argivos, que Ifigenia era hija de Teseo.*

15. Torrente se refiere a *Iphigenie auf Tauris*, obra escrita en prosa en 1779 y versificada en 1787 (cf. R.R. HEITNER, "The Ifigenia in Tauris theme in drama of the Eighteenth Century", *Comparative Literature* 16, (1964), pp. 289-309).



calificaciones, aunque también en ciertos detalles meramente narrativos<sup>16</sup>.

"Me salió, como siempre, enormemente *intelectual* [...]. Hoy no la escribiría así, es obvio, y hasta es posible que, hoy, no la escribiera; pero no me arrepiento de haberlo hecho [...]. Como obra *primeriza* podría figurar al frente de un volumen de *escogidas* [...]. Su ideología, por último, está de acuerdo con la realidad del tiempo en que fue escrita: no es, a este respecto, un anacronismo [...]. Creo recordar que su primer título era *La muerte de Ifigenia*, más conforme con el contenido. Por razones de estética tipográfica, hubo que reducirlo [...]. No hubo con ella problemas de censura, y no me lo explico, porque su pesimismo debería chocar en un ambiente optimista por decreto. Pero la censura nunca se fijó más que en superficialidades. No lo lamento"<sup>17</sup>.

En *Ifigenia* Torrente recrea el mito sin caer en la utilización de recursos fáciles. El propio autor ha puesto suficiente énfasis en el cambio de la filiación de Ifigenia, convertida, según la pista proporcionada por Estesícoro que había recogido Pausanias, en hija clandestina de Helena y Teseo. La índole de la transformación es tal que una obra habitualmente tan parca en comentarios y valoraciones como la bien conocida de Grimal califica la variante de "aberrante en extremo"<sup>18</sup>. El haber optado por esta variante origina precisamente buena parte de la subversión de los rasgos tipificados y tradicionales y es lo que lleva a Torrente a decir, en las declaraciones que acabamos de recoger, que "el mito queda destripado". Esta genealogía tiene, en efecto,

16. Del mito de Ifigenia Torrente sólo mantiene el desarrollo y la acción. El resto es aportación particular del autor, en especial la visión humorística y escéptica que preside la obra. La grandeza épica del mito es vista siempre a través del prisma del humor, por lo que el mito "queda destripado". Cf. al respecto L. IGUZQUIZA MARTÍNEZ DE NARVAJAS, "Ifigenia o el nacimiento del humor", en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorros y M. de P. de Salamanca, 1981, pp. 114-134. Con frecuencia este efecto humorístico se logra mediante el empleo de calificaciones o epítetos irónicos (*Menelao, el ofendido*) y el recurso al anacronismo: *¡Qué maravilloso negocio hubieran hecho los aqueos dedicando a estación invernal la pequeña isla de Áulide! Con buena propaganda, las mejores familias de ocho o diez países, castigados de las nieves, los fríos o las ventiscas, hubieran acudido al Mediterráneo, donde los peores meses del año se pasaban en pura delicia [...]. En aquel mar apacible, todo era benévolo, hasta las mismas sirenas, que en vez de seducir a los hombres con sus cánticos hipnóticos, como es su obligación, les ayudaban en las faenas de pesca, sin exigir más honorarios que unas palmaditas en la espalda, y, todo lo más, una cita nocturna y clandestina* (p. 45)

17. *Obra Completa*, I, pp. 853-855.

18. *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 1965, p. 284 (hay edición posterior: Barcelona, Ed. Paidós, 1981, con sucesivas reimpresiones).

consecuencias decisivas en el conflicto planteado y en el desarrollo del relato, pues no se trata ya del sacrificio de la hija amada, por lo que la figura de Agamenón (quien, en realidad, es presentado como un farsante que sólo actúa motivado por lograr la fama) resulta degradada, en tanto que el papel de Clitemnestra carece de importancia; a su vez, Menelao no es más que un resentido que, enterado por Calcas de que Ifigenia es hija de Teseo y Helena, se complace, en su deseo de venganza, al imaginar el sufrimiento de la madre por la muerte de la hija concebida en una relación adúltera.

La obra de Eurípides está presidida por un contraste entre griegos y bárbaros de sentido básicamente político. Así se puede apreciar en las siguientes palabras de Menelao: *Gimo sobre todo por la suerte de la infeliz Hélade, que quería realizar una hazaña gloriosa y dejará a unos insignificantes bárbaros que se rían de ella por culpa tuya y de tu hija (IA 370-373)*. También en éstas otras de Agamenón: *No me subyuga Menelao, hija, ni he cedido a su voluntad, sino que la Hélade me lo exige, en cuyo provecho he de sacrificarle, quiera o no. Somos inferiores a ello. Menester es que Grecia sea libre en cuanto a ti, hija, y de mí dependa, y que, siendo helenos, no nos dejemos arrebatar violentamente las esposas por los bárbaros (IA 1269-1275)* Pero, de modo muy particular, en las palabras definitivas de la propia Ifigenia: *Toda la Hélade, una tierra tan grande, tiene puestos en mí sus ojos, y de mí depende la expedición de las naves y la destrucción de los frigios, y que los bárbaros no intenten algo contra las mujeres futuras y no arrebaten más las esposas de Hélade feliz, si expían la vergüenza de Helena, raptada por Paris. Todo ello lo salvaré con mi muerte y, además, mi fama será bienaventurada, como liberadora de Grecia. Y no debo amar demasiado mi vida, pues me diste a luz como bien común para todos los helenos, no sólo para ti [...]. ¡Sacrificadme, devastad a Troya! Esto será mi monumento eterno y éstos mis hijos y mis bodas, y mi fama. Es natural que los helenos manden a los bárbaros y no los bárbaros, madre, a los helenos. Unos son esclavos, otros libres (IA 1378-1401)*.

En la obra de Torrente se ha producido a este respecto una transformación importante. El patriotismo no es aquí operativo, como tampoco el militarismo: *¡Por favor, papá, no me recuerdes el patriotismo!* (p. 98). En Torrente la confrontación entre griegos y bárbaros, sin dejar de ser política, es también fundamentalmente cultural. Las citas, en este sentido, podrían ser abundantes, pero nos limitaremos a las siguientes palabras de Calcas: *La cabalgata resplandeciente de nuestra historia se iniciaba ante los muros de Troya [...]. Pero aquello no fue más que el punto de partida [...]. El pueblo oscuro y pobre, cuyas tropas se habían detenido en Aulide, regresaba rico y glorioso: delante de sus naves las proas iban trazando los comienzos de un porvenir espléndido. ¿El poder ecuménico acaso? ¿El monopolio de todas las*

*riquezas? No, Agamenón. No es del poder, no es de la riqueza el germen que encierra la sangre de Ifigenia. Sino de algo superior [...]. ¡Grecia será algo más que un país potente! ¡Algo más que un país rico! ¡Grecia será la inventora de la cultura, y sólo por eso su recuerdo será respetado por los hombres hasta que el tiempo se extinga! ¡La cultura! [...] ¡Todo esto: poesía, construcciones, pensamientos es lo que ofrecerán al mundo tus descendientes!* (p. 69). La alternativa la dibuja también el propio Calcas: *Me mostró el dios también el reverso de la brillante cabalgata [...]. Las proas de los barcos van abriendo camino, no a la gloria: a la vergüenza [...]. Y después, una invasión de bárbaros se abatía sobre la tierra helénica, y éramos esclavos, y pasados cien años no se guardaba memoria de nosotros* (p. 70).

Hagamos notar también en esta obra la crítica del autoritarismo, manifestación obvia de la crisis ideológica a que aludía su autor en las declaraciones antes citadas, pero en la que bien pudo contar con el precedente de Eurípides, quien había puesto en boca de Menelao las siguientes palabras: *A nadie pondría yo al frente de un país ni de un ejército por su valor; es necesario que el que mande sea una persona sensata, porque todo hombre, si tiene inteligencia, es capaz de gobernar una ciudad* (IA 373-375). Torrente retoma estas palabras de Eurípides, aunque dándoles un tinte decididamente platónico: *Día vendrá en que el mando de las ciudades lo ejerzan otros hombres distintos de los reyes, en que lo ejerza el pueblo a través de los más aptos, de los más justos, de los que pueden ejercerlo con absoluto desinterés, porque no viven para las cosas de este mundo: me refiero a los sabios, como habréis comprendido* (pp. 89-90).

Desde el punto de vista estructural es una característica notable de la tragedia de Eurípides el hecho de que la acción se encuentra repartida entre un importante número de personajes. Torrente, por el contrario, ha preferido dar un especial protagonismo, como paradigma de la figura del intelectual oficial, al sacerdote Calcas, quien en la pieza de Eurípides tiene un papel casi insignificante. En relación con el tema del tratamiento de los personajes, también merece la pena poner de manifiesto la transformación a que ha sido sometido el de Odiseo, quien, aunque no aparece materialmente en la obra eurípidea, tiene una actuación relatada de importancia considerable y signo muy negativo: es el demagogo que impulsa a la muchedumbre de los guerreros a exigir el sacrificio de Ifigenia. Eurípides había ennegrecido de un modo completo la figura de Odiseo. Agamenón, en la obra del trágico ateniense, pasará de aceptar la muerte de Ifigenia a renunciar a la inmolación de la joven, al igual que lo hará Menelao, abandonando su exigencia inicial. Odiseo, el otro de los caudillos que está desde el comienzo al tanto de la situación, será quien mantenga una línea constante de reclamación del sacrificio. Por el contrario, Torrente procede a una

relativa y muy sugestiva rehabilitación de la figura de Odiseo, del que, en el momento decisivo en que Ifigenia marcha hacia el sacrificio, nos dice: *Quizás, entre todos, sólo él dudaba. Pero una sola duda entre tantas convicciones estaba condenada al desaliento. Quizá también, entre todos, sólo él estaba dispuesto a sacar la espada y a jugarse la vida por Ifigenia. Pero, considerando que el sacrificio de un paladín solitario sería inútil, Ulises, reputado de astuto, permaneció fiel a su reputación y dejó quieta la espada* (p. 115). El atisbo de inversión del personaje de Odiseo conlleva, en buena lógica dramática, una actuación parcialmente similar en el caso del personaje de Aquiles. Torrente advirtió muy bien la existencia en la cultura griega, desde Homero, de esa dual concepción del heroísmo. En el pasaje que acabamos de mencionar, Aquiles, el héroe de la recia sencillez, no se resuelve a desenvainar la espada, mientras que Odiseo, el héroe tradicional de las artimañas, es el único que consideró la posibilidad de sacar el arma y jugarse la vida por Ifigenia<sup>19</sup>.

Puede decirse, para concluir, que en esta obra todos los personajes implicados en el sacrificio de Ifigenia representan alegóricamente un solo problema, el de cómo la ambición particular, bajo el nombre de "razón de estado", logra imponerse, mediante el engaño, a la justicia. La intencionalidad de Torrente en esta novela pasó desapercibida en su tiempo, pero su propósito, como bien advirtió J. Pérez, "debe entenderse en el contexto del período y la sociedad española durante los llamados años triunfales, una época de nacionalismo exacerbado, cuando los falangistas victoriosos se entregaron a una orgía de automitificación. Torrente escogió el mito de Ifigenia precisamente por encerrar un núcleo casi idéntico de valores: nacionalismo, la patria, el concepto de la guerra como gloriosa [...] y una situación en que la religión o sus representantes adoptaron actitudes partidarias. El resultado es una sátira penetrante y mordaz de los correspondientes mitos del régimen franquista que desgraciadamente resultó tan sutil que nadie la comprendió"<sup>20</sup>.

### 3. *Relatos y cuentos*

-*El hostel de los dioses amables*, en *Las sombras recobradas*, Barcelona, Planeta, 1979 (reimpresión en Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 277-343). Publicación en volumen aparte en Barcelona, Ed. Juventud, 1993 (citamos por esta edición).

19. De ahí que, invirtiendo de nuevo la caracterización tradicional, se nos hable en otro pasaje *de los trapicheos de Aquiles* (p. 61). Aquiles es presentado, en efecto, como un personaje pusilánime, motivado sólo por fines nada heroicos, más bien innobles.

20. "La función desmitificadora..." (*cit. en n. 4*), p. 443.

En este relato<sup>21</sup> Torrente humaniza la condición divina de los dioses del Olimpo recurriendo de nuevo al humor, especialmente en las partes dialogadas. *El hostel...* es una humorística fábula mitológica en la que el autor gallego quizás alude a los cambios que con el paso del tiempo se producen en los dogmas religiosos con el fin de atraer o retener a un mayor número de creyentes. En esta narración encontramos a los antiguos dioses griegos obligados a vivir como huéspedes en una fonda de una moderna ciudad, *fría y lluviosa*, que está situada en unas tierras alejadas, llamadas *en su conjunto, las Islas Verdes* (p. 35), en las que jamás hubieran imaginado que existiera alguien que creyera en ellos<sup>22</sup>. En esas circunstancias luchan por sobrevivir, contra la creciente y moderna incredulidad, pues su inmortalidad depende de la creencia de los mortales en ellos, de modo que,

21. Se trata, según declaración del autor, de uno de sus “más viejos temas”. En el prólogo que escribió para la publicación, en volumen aparte, de esta historia, afirma: “*El hostel de los dioses amables* procedía a su vez de otro proyecto mío de aquellos tiempos [1941], también frustrado, que hubiera sido una colección de historias reunidas bajo el título común de *Historias de humor para eruditos*, de las cuales llegué a escribir y publicar algunas, no recuerdo ya cuáles, pero sí que entre ellas se encontraba *El hostel...*, que resulta así *uno de mis más viejos temas* [...]. Llegué a escribir el drama de este título, que estuvo a punto de estrenarse [...]. Cuando me vi en el trance de recoger en *Las sombras recobradas* algunas de *mis viejas historias*, eché mano de ésta [...]. De aquellos tiempos, ya lejanos, en que inventé la historia que aquí se cuenta, me queda solamente el humor. Lo demás, y muy especialmente cualquier trascendentalismo, se ha ido no sé adónde, adonde se van los propósitos, buenos o malos, de los artistas” (pp. 7-9; el subrayado es nuestro).

22. La oposición Mediterráneo (Grecia) / Islas Verdes (Islas Británicas) y lo que supone en lo que concierne a modos de vida y creencias es explícita en el texto: [Atenea] *le dijo [a Zeus] que la afición que los dioses tenían al buen clima, aquel del Mediterráneo que les permitía andar desnudos y no cuidarse del frío, los había llevado a desentenderse del resto del mundo, confiado a otros dioses y a otros modos de vivir que ellos no habían presidido. “Nuestra gente se pasaba el día en la plaza y hablaba a voces; discutía, se peleaba, perdía la vergüenza. A estos de por aquí, el frío los retuvo en sus casas, y lo mismo que los nuestros embellecían las plazas con estatuas y pórticos, los de aquí hicieron los interiores tan bonitos como éste, porque tenían que permanecer en ellos. Son silenciosos, y cuando cierran los ojos [...] sueñan”* (p. 45).

cuando ésta desaparezca, también desaparecerán los propios dioses<sup>23</sup>, como sucede al final del relato: *lo que en esta historia se trata [...] es que, pese a la inmortalidad, el tiempo hiere a los dioses, aunque de modo indirecto e indoloro, no como muerte con pudrición ulterior, sino como mero olvido o como lenta disolución en las ondas incoloras de la nada* (p. 19).

Como en *Ifigenia*, la desmitificación y el humor se consiguen mediante el empleo de una serie de recursos estilísticos entre los que destaca el uso del epíteto. En ambos relatos podemos distinguir al respecto una doble utilización: a) el epíteto heredado de la tradición se puede aplicar a un personaje o deidad, pero, dado que éste no aparece en su tradicional contexto y sugiere, por tanto, nuevas interpretaciones, el significado del epíteto se anula o desvirtúa: *Zeus padre de todos, Dios le bendiga* (p. 19), *qué decir del caminar dengoso a la par que insinuante de Afrodita Anadyomena* (p. 20), *la divina Hera, de ojos de buey según algunas retóricas anticuadas* (p. 38); b) cuando el epíteto es original del autor es ya, de por sí, humorístico, irónico o paródico: *Hermes es el correveidile de otro tiempo, señor ahora de las finanzas universales* (p. 84); *Zeus, el Viejo Dios Pendón* (p. 121).

-*Una mujer que huye por los túneles (Eurídice es encontrada por Orfeo en las profundidades)*, El Metro de Madrid, C<sup>a</sup> Ferrocarril Metropolitano, 1985. Reimpreso en *Ifigenia y otros cuentos*, Barcelona, Destino, 1987, pp. 207-218.

Se trata de una narración corta de carácter fantástico que data de 1984 y que, como advierte el autor en el prólogo, se "ofrece como primicia" en *Ifigenia y otros cuentos*, ya que "fue publicada por primera vez en una revista de escasa difusión, aunque de noble contenido" (pp. 9-10). Estamos, como bien indica el subtítulo, ante otra modernización del mito clásico, en la que el narrador (nuevo Orfeo) salva a una actual Eurídice de una muerte segura, ante la que la mujer no oponía ninguna resistencia.

## B. Obras con referencias a motivos y elementos míticos

### 1. *La isla de los jacintos cortados (Carta de amor con interpolaciones*

23. *Y en las palabras de Hermes que siguieron [Zeus] halló motivo sobrado de preocupación, pues vinieron a decirle que no se hiciera ilusiones, que estaba demostrado ya y sin vuelta de hoja que existían los dioses en tanto en cuanto hubiera alguien creyente en ellos y que cuando este alguien se extinguía (o dejaba la fe), lo hacían también los objetos de su creencia* (p. 12).

*mágicas*), Barcelona, Destino, 1980 (1996<sup>6</sup>, citamos por esta edición).

Conviene señalar previamente que esta novela, última de la serie llamada "trilogía fantástica" (junto a *La saga/fuga de J.B.* y *Fragmentos de Apocalipsis*), es un perfecto ejemplo de la llamada narración con marco. El marco consiste en el desarrollo de la relación entre un profesor (el narrador) en una universidad del estado de Nueva York y una joven, Ariadna (la protagonista), con la que comparte una cabaña en una pequeña isla solitaria (*The Isle of the Cut Hyacints*) y por la que se siente atraído. Pero ella está obsesionada (y enamorada) por un historiador (Sidney) que pretende demostrar que Napoleón no existió en realidad, sino que fue una invención. La narración enmarcada es obra del profesor y la conforman los sucesos ocurridos en otra isla, La Gorgona, a comienzos del siglo XIX, con los que se intenta demostrar, pero mediante un relato y no por medio de la ciencia histórica, que Napoleón efectivamente no existió. La narración enmarcada mantiene, pues, con la historia del marco una relación temática similar, pero además tiene una función persuasiva, ya que a través de ella el profesor pretende lograr el amor de Ariadna. La oposición entre las personalidades del profesor-novelistas y del historiador responde al contraste entre dos visiones del mundo: entre imaginación y razón, entre lo fantástico y lo real. La dicotomía es fundamentalmente la de poesía/historia; invención-comunicación oral/documento escrito, en definitiva. Pero como estas oposiciones emanan del deseo del narrador de arrebatar a Ariadna del dominio de Sidney, el amor une también ambos relatos, de modo que asimismo se nos presentan las opuestas concepciones que de este sentimiento tienen ambos<sup>24</sup>.

El subtítulo alude a dos aspectos importantes de la novela: la forma epistolar de la narración en tiempo presente y la transposición espacial, temporal y mítica a la isla mediterránea de La Gorgona a principios del siglo XIX. A pesar de los diferentes argumentos, hay puntos de contacto entre ambos relatos: el narrador y Ariadna se encuentran presentes en los dos tiempos y los dos relatos se sitúan en una isla.

24. Sobre lo expuesto, cf. los esclarecedores trabajos de A. G. LOUREIRO, "La isla de los jacintos cortados: magia y seducción del verbo narrativo", *Anthropos* 66-67, (1986), pp. 93-102, y "Torrente Ballester, novelista postmoderno", en *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester* (cit. en n. 1), pp. 61-76.

Para el tema que nos ocupa, al margen de algunas explícitas alusiones a Ulises<sup>25</sup> y a otros mitos como el de las Amazonas y el de la fuente de la eterna juventud, nos interesa destacar la importancia que en esta obra tienen tres referentes míticos:

a) Teseo y Ariadna

Se ha dicho, y con razón, que en esta obra Torrente elabora un laberinto de novela e historia donde sólo el lector esmerado puede seguir el mítico hilo de Ariadna<sup>26</sup>. El nombre de la protagonista, de origen griego además, no deja lugar a dudas sobre su procedencia mítica. Pero, curiosamente, la estructuración narrativa de *La isla...* es un correlato de este mito. En efecto, todos los elementos del mito de Ariadna y Teseo están presentes en la novela, de modo que se puede establecer el siguiente paralelismo: Ariadna (la protagonista), enamorada de Teseo (el historiador Sidney), le ayuda a encontrar el camino en el laberinto (la misma pretensión tiene la

25. Cf. p. 88 (*aquel roquedo aislado, al que Ulises arribara antes que nadie, en cuyo manantial inagotable colmaban los navegantes desde entonces los odres del agua*) y, sobre todo, p. 139 (pasaje en el que Torrente une a Odiseo con un personaje de la historia moderna que ha alcanzado el rango de mito, Napoleón): *A la gente que por primera vez se aproxima a la Isla, se le suele citar aquel pasaje de la "Odisea" en que se cuenta cómo los marineros de Ulises, también de madrugada, la descubrieron, y cómo al acercarse a ella estuvieron a punto de morir espantados [...]. La Isla, efectivamente, parece desde aquí la espeluznante cabeza de La Gorgona, rostro de horror, cabello de culebras, y ahora que apunta el sol parece que se mueve y que un cuerpo más horroroso aún va a surgir de las aguas [...]. Los marineros de Ulises, perdido el miedo, osaron desembarcar en lo que hoy es el puerto: hallaron esa fuente inagotable que también atrajo a Napoleón.* La isla de la Gorgona es, como se ve, ámbito privilegiado en el que confluyen estos dos niveles míticos. No hemos de olvidar que, según la declaración que recogimos al comienzo, el autor gallego considera que en su persona se ha producido la impresión de lo mítico como un único que engloba no sólo a la mitología helénica, sino también a la mitología histórica, social y política de su propia época. Y entre los personajes históricos que fascinaron a Torrente ocupa un lugar privilegiado Napoleón, como él declara reiteradamente: cf. G. TORRENTE BALLESTER, "Currículum en cierto modo", *Anthropos* 66-67, (1986), p. 28: "De ahí que Napoleón haya perdido ya, sin que pueda evitarlo, su condición humana y haya descendido (o ascendido) a la de símbolo preciso en su significación... Indudablemente, de varias de mis obras se puede deducir la historia de mis relaciones con Napoleón, no como las de mi padre, para quien era un mito, sino sólo las de un escritor con uno de sus temas".

26. G. J. PÉREZ, "Metaficción en *Fragmentos de apocalipsis* y *La isla de los jacintos cortados*", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. II, Madrid, Ed. Istmo, 1986, p. 436.



joven con relación al desprestigio profesional en que ha caído el autor de la tesis de la invención de Napoleón); abandonada al final por Teseo en Naxos (The Isle of the Cut Hyacinths en la novela), será seducida por Dioniso (el profesor-narrador)<sup>27</sup>.

b) Las Gracias/Las Harpías

La isla de La Gorgona tiene una estricta legislación sexual que corresponde a una tiranía. En este contexto, destaca la importancia que el erotismo y la represión sexual tienen en esta obra, lo que es puesto de manifiesto por el relevante papel de unas singulares Gracias, *llamadas también las Parcas, las Hermanas Funestas, los Endriagos y las Tres Viejas Putas* (p. 170), siniestros personajes grotescos y patéticos, *pájaros confaldas* (p. 157), en los que reconocemos más bien a las Harpías. Como las Gorgonas, las Gracias y las Harpías, son tres<sup>28</sup>, y el papel básico que Torrente les asigna es el de ser las encargadas de velar por el cumplimiento de la castidad: *las escasas veces que llueve en la Isla, las Hermanas quedan detrás de los cristales, y esa noche los amantes se sienten libres, y los esposos abren las ventanas de las alcobas, y hasta los solitarios se regocijan* (p. 160). De ahí que, además de los apelativos que antes hemos mencionado, merezcan también el de *Guardianas de la Castidad Universal* (p. 162)<sup>29</sup>. Por oposición a las tradicionales Cártes, divinidades de la belleza, representadas generalmente como tres jóvenes desnudas, estas siniestras y horripilantes Gracias, represoras de la sexualidad, son, de algún modo, la muerte: *recorren todas las casas de la ciudad, todas las calles, todos los recovecos. La gente se aplasta contra el pavimento, se emboza en las sombras; los despiertos en el lecho simulan sueños de muerte, mientras, ocultas, las manos se oprimen y se prometen* (p. 160).

En La Gorgona se desarrolla al anochecer el diálogo universal entre los amantes en el que uno constata que el paso del tiempo impone la interrupción del encuentro, mientras que el otro, más apasionado, sostiene que aún cabe prolongarlo.

27. Este procedimiento de la correlación mítica fue señalado acertadamente por D. VILLANUEVA, "La novela española en 1980", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 6, (1981), p. 230.

28. *Son las Hermanas Fatídicas, llámalas Parcas o Gracias, Aglae, Talía y Eufrosina* (p. 158). Estos monstruosos y alados seres reciben en la novela (cf. p. 144) los nombres de la Vieja (Eufrosina), la Muerta (Talía) y la Tonta (Aglae).

29. O el de *las Hermanas Apolilladas* (p. 334), como las denomina el autor cuando aparecen tras la representación en La Gorgona de *un cuadro plástico de argumento mitológico* (p. 329); a saber, el nacimiento de Afrodita y dos de los más conocidos episodios de las aventuras amorosas de Zeus, el de Leda, bajo la forma de cisne, y el de Dánae, bajo la de una lluvia de oro (pp. 329-333).

A este propósito Torrente refiere, sin hacer expresa la identidad de la cita ni la persona de los interlocutores, las famosas palabras de *Romeo y Julieta* de Shakespeare en que es mencionado el canto del ruiseñor por el amante que pretende prolongar el encuentro, y el de la alondra por el que considera que hay que ponerle fin: *Si te fijas en aquel rincón de aquella calle, donde se juntan dos sombras, y que una de ellas pretende desligarse, y la otra retenerla; si te acercas y escuchas, reconocerás el diálogo como mil veces repetido, miles de años de decirse lo mismo esas sombras u otras: "Es tarde ya. Me voy". "Espera todavía. Aún no es de noche". ("¿No escuchas el ruiseñor?" "No. Ésa es la alondra".)* (p. 159)<sup>30</sup>. En la isla de La Gorgona, en cambio, el referente son unos pájaros distintos, estas tres repulsivas Gracias: *Lo que aquí en la Isla modifica la rutina, es lo que sigue: "¡Es que van a llegar ellas...!". "¡No llegarán aún! ¡Con la luz no pueden!"* (p. 159).

Las referencias al mundo clásico que encontramos en la obra de Torrente parecen ser básicamente literarias, pero puede que ocasionalmente lo fueran también representaciones plásticas. Quizás el caso de estas Gracias tan poco agraciadas sea excepcional. ¿Influyó tal vez la cabeza de la Gorgona del frontón procedente del templo arcaico de Ártemis en Corcira, que reprodujo Pijoán en *Summa Artis*, cuya primera edición es de 1932<sup>31</sup>? En esta dirección nos orienta probablemente la siguiente descripción: *A Talía la gente la llama siempre la Muerta: tiene la cara de porcelana, ojos de vidrio, el cuerpo de lienzo basto y esto pa, y entre los dientes de su boca abierta cuelgan los hilos de una telaraña arcaica* (p.144). El siguiente texto, en el que aparece singularizada la palabra *arcaica* refuerza esta impresión: *lo que más asco le dio fue la Muerta, y lo de que en vez de baba le salía de la boca, por la comisura izquierda, el hilo de una telaraña... Arcaica* (p. 170).

30. W. SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, act. 3, esc. 5: -Juliet: *Wilt thou be gone? It is not yet near day. / It was the nightingale, and not the lark, / That pierced the fear-full hollow of thine ear. / Nightly she sings on yon pom'granate tree. / Believe me, love, it was the nightingale.* -Romeo: *It was the lark, the herald of the morn, / No nightingale [...]. I must be gone and live, or stay and die (-J.: ¿Quieres marcharte ya? Aún no ha despuntado el día. Era el ruiseñor, y no la alondra, lo que hirió el fondo temeroso de tu oído. Todas las noches trina en aquel granero. Créeme, amor mío, era el ruiseñor. -R.: Era la alondra, la mensajera de la mañana, no el ruiseñor [...]. Preciso es que parta y viva, o que me quede y muera).* Sobre el motivo del encuentro y despedida de los amantes al amanecer, cf., en general, A. T. HATTO, *Eos, meetings and departings of lovers at dawn*, La Haya, 1965.

31. Cf. J. PIJOÁN, *Summa Artis. Historia general del arte*, vol. IV (*El arte griego*), Madrid, Espasa-Calpe, 1989<sup>10</sup>, p. 134, fig. 183.

## c) Poseidón y Anfitrite

Resulta también llamativa en esta obra la noción, expresada reiteradamente, de que la antigua mitología helénica pervive entre los integrantes de la comunidad griega que habita en la isla de La Gorgona, al lado de la comunidad latina y, en parte, confrontada a ella: *una comunidad latina de comerciantes y banqueros, aunque también de otros oficios, y otra de griegos, marineros los más, aunque también operarios de la construcción naval* (p. 80). Al postular esa pervivencia de los antiguos mitos expresa Torrente de modo nítido la importancia de esos relatos y viene a coincidir con la postura de un poeta neoheleno como Calvos, quien también afirmó la presencia viva de la antigua mitología en el pueblo griego<sup>32</sup>. En este sentido, resulta extremadamente esclarecedor el relato, no exento de humor, de un suceso inverosímil acaecido en la isla de La Gorgona, la aparición en el puerto de una extraordinaria procesión marítima, la de Poseidón y Anfitrite, seguidos de un séquito de divinidades marinas: *Como era un griego, le fue más fácil entender lo que veía, de modo que bajó del Arrabal y lo contó en secreto a todo el mundo: "Ahí viene Poseidón con Anfitrite y todo su cortejo. Se conoce que ahora cumplen mil años de la boda anterior, y les toca celebrar otra nueva". La gente del barrio griego festejó la aparición, porque habían creído siempre que Poseidón y Anfitrite se casan cada mil años, y sabían por tradición que el tálamo de estos dioses marítimos está encerrado en el fondo de una gruta luminosa donde mana la fuente que dio fama a esta Isla desde la Antigüedad. En un lugar secreto de la casa en que habito, se conserva un mosaico romano de hace aproximadamente dos mil años, en que se representa el cortejo del dios de los mares penetrando con su esposa en esta cueva [...]. Y en la catedral de los griegos, en un manuscrito viejo de unos mil años [...] escrito en el griego de Bizancio, se representa también la misma escena* (p. 255). El rasgo que caracteriza a esta procesión es básicamente el del erotismo. Y es que a la continencia sexual e imposición de la castidad preconizada por una religión que destina al infierno a quienes la transgreden, el narrador opone la actualidad de otros dioses más antiguos que reaparecen para

32. Cf. M. VITTI, *Histoire de la littérature grecque moderne*, Paris, 1989 (trad. de R.-P. Debaisieux, revisada y modificada por el autor, del original italiano), p. 165: "Kalvos recourt à la Grèce ancienne en termes de comparaison: la confrontation entre la Grèce moderne, qui secoue le joug de la barbarie, et l'Hellade, lui permet d'exprimer sa conviction que la Grèce retournera graduellement à la gloire antique. Cette croyance, qui s'appuyait sur certains signes, s'est trouvée avec le recul du temps dépourvue de fondement (les romantiques, eux, ne s'y étaient pas trompés). Un de ces signes entrevus par Kalvos était la survivance des mythes antiques dans les traditions populaires".

sancionar la validez del goce sexual<sup>33</sup>: *me permitió ver con precisión y cercanía la entrada del carro de Poseidón, tirado por caballos palmípedos que levantaban nubes de espuma. Le precedía un escuadrón de delfines<sup>34</sup>, le acompañaba una pequeña corte de tritones y nereidas, tan hermosas ellas como desvergonzados ellos, pues si bien es cierto que entraron en la ría haciendo sonar relucientes bocinas [...] lo es también que muy pronto [...] se dedicaron a perseguir a las nereidas y a fornicar con ellas a ojos vistos [...]. No sé si serían conscientes de que una muchedumbre bilingüe les contemplaba [...]. Debo admitir, sin embargo, que a la gente no la cogió de sorpresa; que la mayor parte de los presentes halló justificadas las expansiones del dios [...] aunque no lo aconsejen los moralistas romanos a causa de ciertas propinquidades. El clero griego no suele ser tan detallista, menos aún tan meticón* (pp. 256-257). La oposición religión represora/antiguos mitos lleva a Torrente a establecer un reiterado contraste entre el mundo latino y el griego. Este último, además de por la pervivencia de tales mitos, se caracteriza por su permisividad en el plano erótico, frente al estricto rigor de los latinos, sometidos a la doctrina de su iglesia: *la noticia corrió también a la ciudad de los latinos, quienes en un principio, se negaron a admitir lo evidente: no en vano son italianos y tienden a no creer más que en la fuerza secular de la Iglesia*

33. Cf. A.G. LOUREIRO, "La isla de los jacintos cortados: magia y seducción del verbo narrativo" (cit. en n. 24), p. 102, n. 5.

34. Recuérdese que en el mito Anfitrite es conducida por delfines ante Poseidón, que la hace su esposa. Por otro lado, la representación de Poseidón conduciendo sobre las olas un carro arrastrado por caballos, en compañía de nereidas y de su hijo Tritón que toca la trompa, es motivo frecuente en la pintura del Renacimiento tardío y del Barroco: así Rubens, Bloemaert, Poussin, Jordaens, Cavallino, etc (cf. E.M. Moormann & W. UITTERHOEVE, *De Acteón a Zeus. Temas de mitología clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*, Madrid, Akal, 1997, p. 277).

(p. 256)<sup>35</sup>. La contraposición aquí entre iglesia ortodoxa y romana en cuestiones de moral sexual probablemente no se corresponda con la realidad. Pero, naturalmente, la correspondencia con la realidad es un dato de limitada relevancia. Lo que nos importa es el vigor de la convicción reiteradamente expresada de que un rasgo permanente de los dioses helénicos en el curso de su pervivencia es el erotismo. El mar, y en particular el Mediterráneo, parece haber sido para Torrente el ámbito privilegiado de dicha pervivencia<sup>36</sup>, aunque no ignora que también Posidón, deidad marina por excelencia, es objeto de culto en tierra firme: *yo sé que aquella noche, en lugares secretos de la costa, se encendieron luminarias y se lloraron preces a Ennosgaïos, el dios que sacude la tierra, o sea, el propio Poseidón (aunque bajo distinta catadura), quien, para esta gente, además de los mares, señorea también los movimientos telúricos, y en esta Isla se teme, desde el fondo de los siglos, que uno de esos terremotos la hunda en el abismo* (p. 258).

2. *Dafne y ensueños*, Barcelona, Destino, 1983. Reimpreso en Barcelona, Destino, 1989 (citamos por esta edición).

En esta novela Torrente utiliza una estructura dual que viene a ratificar y a coincidir con uno de los fundamentos de su producción literaria: nos referimos a la alternancia e indisolubilidad de lo real y lo ficticio en su literatura. *Dafne* es un relato lírico y autobiográfico en el que se mezclan la realidad vivida (el mundo de la infancia y adolescencia del autor) y la soñada o imaginada (evocación de ilusiones, ensueño y

35. Son numerosos los ejemplos de este contraste: *los latinos viven bastante al margen de esas tradiciones. Si contemplaron la entrada de los dioses en la ría, fue para escandalizarse por su escaso pudor* (p. 258); *como los griegos [...] nunca dejaron del todo de creer en sus dioses antiguos, esos que ellos mismos inventaron y que han tenido siempre, o como retirados, o como supernumerarios y en reserva, no se han creado graves problemas de conciencia. En cambio, los latinos no aciertan con la explicación* (p. 259); *señor obispo, yo vivo en difícil castidad forzada porque Roma me dice que, en el caso contrario, iré al Infierno. Y ahora acabo de ver cómo una pareja de dioses fornicaba en mis narices y en las de Su Señoría Ilustrísima. Señor obispo, el pueblo acaba de ver lo mismo que nosotros, y en el pueblo hay también personas que no pecan por temor al Infierno. ¿Qué pensarán, qué es lo que harán, después de ver lo que han visto?* (p. 260).

36. Algunos párrafos son especialmente significativos al respecto: *a la vista de lo narrado, conviene admitir sin discusión que este mar pertenece todavía a los dioses paganos, y que todo poder que no sea el suyo constituye una intolerable intromisión* (p. 258).

fantasías del narrador) con manifiestas conexiones internas<sup>37</sup>.

Precisamente a este dualismo responde la composición paralelística de la novela, en la que los materiales reales y fantásticos se distribuyen de manera alternante en nueve capítulos. En el primero y el último confluyen ambos. En los siete restantes las experiencias reales se tratan en los capítulos pares, en tanto que lo imaginario se ubica en los impares. Mundo real y mundo mágico conviven, pues, en las experiencias de un protagonista inmerso, como bien apunta A. Basanta, "entre lo popular y lo fantástico, en un ambiente en que la narración oral de historias y leyendas era alimento diario para la imaginación infantil y donde lo mágico se manifestaba como continuación natural de lo real, porque ambos mundos se regían por el mismo código"<sup>38</sup>.

A este dualismo (en su faceta fantástica) va unido también el tema de la manipulación del mito, pues Torrente recurre de nuevo a una figura de la mitología griega, Dafne, como símbolo de la mujer inalcanzable y de su función insustituible en el amor y en la vida. A partir de esta consideración, Isabel Criado ha señalado acertadamente que "el mundo clásico es una constante temática en la narrativa de Gonzalo Torrente que ahora retoma con tratamiento preferencial: Dafne y los mitos afines generan el ensueño", pero con la singular característica de que "el narrador transfiere el mito a la vida", de modo que, mediante una curiosa metamorfosis, Dafne "pasa a formar parte de la existencia del niño, encarnada en múltiples formas femeninas que la dotan de una nueva realidad, con participación del mito y de la

37. Así lo declara el propio autor en la "Nota autobiográfica" citada en n. 12: "Con *Dafne* y *ensueños* intenté reconstruir mi infancia y parte de mi adolescencia en dos de sus varias dimensiones: las realidades y los ensueños. Lo hice de tal manera que pudiera servir al mismo tiempo de clave de mi obra literaria, que en aquel momento consideré completa" (p. 21).

38. A. BASANTA, "Gonzalo Torrente Ballester en los 80: últimas novelas del autor", en *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester* (cit. en n. 1), p. 116.

experiencia"<sup>39</sup>. Como afirma el propio Torrente, la identidad de Dafne jamás la creyó ajena a la mitología y a la metafísica (que no son dos ciencias o dos modos, sino uno, aunque se usen palabras distintas en el uno y en el otro, que es lo que engendra el error). En todo caso, dispondría de metafísica y de mitología propias, y una de sus propiedades consistió en vivir siempre y en morir varias veces, lo cual es metafísicamente imposible y mitológicamente aceptable (p. 26).

Dafne representa, por tanto, el amor y todo cuanto de deseable tiene lo femenino. Por eso participa de todas las experiencias, reales o imaginadas, del narrador, como participa también de algunos rasgos de otras figuras míticas; en concreto, de Eurídice y Orfeo. En el capítulo V de la obra se representa en clave onírica la aventura del protagonista para rescatar a Dafne, pero siguiendo el modelo compositivo del descenso a la laguna y la aventura infernal de Orfeo para rescatar a Eurídice. Y es que, como adecuadamente señala una vez más Criado, del mito Dafne "apenas tiene el nombre; sus cualidades son las de Orfeo, y sus acciones las de Eurídice", de modo que la protagonista del relato viene a ser "una metamorfosis mítica indeterminada"<sup>40</sup>.

39. I. CRIADO, "De cómo Dafne habita en los ensueños", *Anthropos* 66-67, (1986), p. 105. En términos similares se había expresado D. VILLANUEVA, "El autobiografismo de Gonzalo Torrente Ballester", *Insula* 444-445, (1983), p. 26: "Dafne, la ninfa esquiva de la que se enamorara Apolo, símbolo puro de la femineidad, sirve en la autobiografía de Torrente tanto para la encarnación de 'un mensaje emergente de la tierra como madre' cuanto para unificar en un solo nombre e identidad proteica el recuerdo de todas las mujeres que estimularon con su presencia y su sugestión de misterio y fantasía el nacimiento y desarrollo de una imaginación, la del escritor, que es, junto al recuerdo y al olvido, la tercera llave que le franquea la puerta de acceso a la realidad [...]. El mito de Dafne es, por así decirlo, el alcaloide de todas las experiencias reales, imaginadas o soñadas, que contiene esta autobiografía".

40. *Op. cit.*, p. 105. Sigue observando con acierto Criado: Dafne "como Orfeo toca un instrumento, aunque no la lira, la flauta, cuya música encanta al protagonista y a los pájaros -mirlos y calandrias- y a los árboles y al viento. Su palabra, como el canto del vate griego, crea mundos que el niño escucha embelesado al igual que los mancebos seducidos por Orfeo [...]. La alusión final a la metamorfosis de Dafne en laurel, crea una imagen repetida en la novela de árboles con cualidades antropomórficas. Su canción de 'sonido muy dulce' [...] es una nueva apropiación del canto de Orfeo igualmente transmitido por el viento y seguido por las estrellas, los ríos y la mar. De Eurídice son, sin embargo, las acciones. Es raptada como la dríade esposa de Orfeo, pero no huye como la ninfa penea que enamoró a Apolo. Su estancia en el reino de las tinieblas, en lo profundo de pasadizos y túneles (cap. (continúa...))

Digamos, para finalizar, que en *Dafne*, como en *La isla de los jacintos cortados*, encontramos expresada la idea de la pervivencia de los dioses paganos, en particular en el ámbito marino<sup>41</sup>, con una explícita connotación de erotismo. En la transcripción de una supuesta confesión del niño al padre Amerio, leemos, en una página inolvidable: *¡Dios mío, no pensé para nada en la Virgen del Carmen! [...]. No piense que miento, ¿eh? No son mentiras [...]. Ya le dije que no se puede explicar. En esos mares por donde yo navego, todavía andan vivos los dioses, aquellos de antes y otros nuevos, no se me ponga así, no me tire de la oreja. Andan vivos y en los amaneceres de lluvia, así como en las tardes de sol velado, emergen con los torsos chorreantes, Neptuno con su tridente y su corona, enorme como una montaña, y le rodean tritones y nereidas desnudas, ¡sí, no se me asuste tanto, desnudas! [...] Quedan más dioses, además de éstos, dioses para todas las cosas: de las tormentas y de las nubes, de los crepúsculos y de la calma chicha, un dios para cada viento y otro para cada clase de olas [...]. Y usted comprenderá que, si invoco a la Virgen del Carmen, todo desaparece, adiós mitología y miedos y viajes de ensueño, la Virgen lo barre todo, apacigua las olas, aniquila a los dioses y deja sola a la luna en la mitad de un cielo sin estrellas. Entonces, no es lícito tener miedo, y a eso, a tenerlo, es a lo que yo voy cuando navego* (pp. 180-181). El mundo mitológico permite el ensueño y genera el miedo. Amor y miedo son precisamente los sentimientos que, como bien se ve en la aventura del rapto en el capítulo V, dominan la relación del protagonista/narrador con Dafne.

### 3. *Quizá nos lleve el viento al infinito*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

De esta obra, cuyo tema conductor es el de la multiplicidad del yo, sólo nos interesa destacar una explícita referencia al famoso mito de Pigmalión, del hombre enamorado de su obra, y a los temas que sugiere (idealismo/realismo, arte/naturaleza). En el epílogo, el protagonista-narrador, tras descubrir que Irina era un robot, hace la siguiente reflexión: *todos los actos vividos con Irina, ahora recordados, componían la imagen coherente de la amada muerta [...] cuya ausencia duele en el corazón como*

(...continuación)

V), guarda paralelismo con la estancia de Euridice en las profundidades del reino de Plutón, y nada tiene que ver con la eterna huida de Dafne, veloz como el viento e inalcanzable" (pp. 105-106).

41. Conviene subrayar que en la obra de Torrente (recuérdese lo dicho a propósito de *La isla...*) se da un aprovechamiento sin parangón en nuestra literatura del tema del mar como fuente de inspiración legendaria y novelesca. Cf. D. VILLANUEVA, "El autobiografismo..." (cit. en n. 39), p. 26.



*una totalidad perdida. Pero un robot es un conjunto de piezas. Todas estas evocaciones, que componían la imagen de una mujer que yo había juzgado extraordinaria, perdían sentido [...] al intentar insertarlas en la realidad de una muñeca, por perfecto que fuese su mecanismo motor. ¡A no ser [...] que hubieran logrado insuflarle un espíritu! Con un espíritu, sí; con un alma. Irina era explicable, pero, ¿quién manipula las almas y sabe injertarlas en un mecanismo de materiales preferentes? Zeus lo hizo una vez, a ruegos de Pigmalión, pero esto no es más que el antecedente mítico de todos los que se enamoran de sus propias creaciones. Irina no era creación mía, y al enamorarme de ella, ignoraba su relación remota con cualquier mito (p. 228)<sup>42</sup>. La alusión a este mito tal vez pueda parecer anecdótica, pero contrariamente a lo señalado normalmente por la crítica con relación a esta novela, el propio autor (una vez más) nos proporciona la clave para mejor comprenderla: "En *Quizá nos lleve el viento...*, se utilizaba [el tema del "autómata"] en su versión más moderna del robot, pero un tipo de robots que sólo han soñado los escritores, bastante vinculados los míos a Galatea, la de la estatua (mito de Pigmalión)<sup>43</sup> y a las metamorfosis de Zeus. Poca gente lo vio así, y es una lástima. Se interpretó esta novela como de ciencia-ficción: ficción, sí; ciencia, poca"<sup>44</sup>.*

### III. Conclusión

1) Como ya hemos dicho reiteradamente, el mito clásico es una constante temática en la obra de Torrente Ballester. Este tema es en ocasiones sólo aludido, pero en muchos casos aparece con tratamiento preferencial. Teniendo en cuenta esta consideración, se puede afirmar que Torrente es, sin duda, uno de los autores de la literatura española contemporánea que con más frecuencia explota y reelabora los mitos, preferentemente con una finalidad irónico-humorística. Por otro lado, esta explotación de materiales míticos en su obra es permanente, desde los comienzos de

42. Según el relato de Ovidio (*Met.* X 243-297), Pigmalión pide a los dioses que le otorguen una esposa semejante a su estatua, no que la estatua se convierta en su esposa (versión que procede de Lactancio Plácido, *Narr. Fab.* X 8), lo que realmente (y, por tanto, más de lo que había pedido) Afrodita (y no Zeus) le concede.

43. Precisemos que en las fuentes clásicas no hay nombre alguno para la esposa de Pigmalión tras su transformación de estatua en mujer; el nombre de Galatea es de época moderna (sobre el origen de esta denominación, cf. A. RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975, p. 460).

44. G. TORRENTE BALLESTER, "Nota autobiográfica" (*cit.* en n. 12), p. 21.

su actividad literaria (1946) hasta su final. Es asimismo un pionero en las literaturas hispánicas del siglo XX en la creación de nuevas versiones de mitos clásicos (Odiseo) y en la desmitificación de los mismos, tema tan tratado luego en la novela y el teatro. De hecho, el término desmitificación es de uso más reciente que la técnica empleada por Torrente, que se refería a su procedimiento como "destripar" el mito<sup>45</sup>.

2) Los principales y más frecuentes motivos de la tradición greco-latina en la fecunda obra de Torrente proceden de la mitología griega (especialmente relevantes son los temas homéricos y órficos). El propio autor corrobora esta afirmación en alguno de los testimonios ya citados: "qué moda me llevó a utilizar los mitos griegos, no sé cuál pudo ser". Y es que el empleo que Torrente hace del material mítico no hay que referirlo genéricamente a los mitos clásicos, sino específicamente a los helénicos, que en alguna ocasión son contrapuestos, de modo explícito, a la cultura latina de impronta eclesiástica.

3) El empleo del mito no es en su obra jamás un adorno o un pastiche, sino eje imprescindible de la forma y el significado<sup>46</sup>. La función del mito es, en efecto, variada (se ha visto que puede servir incluso de correlato para la estructuración narrativa); en general, Torrente lo emplea para desmitificar la historia y, en particular, determinados personajes-mito modernos. De ahí el uso de la ironía, la parodia y el humor. Pero, en cualquier caso, todos los procedimientos de mitificación y desmitificación representan un elemento importante en sus sátiras del poder, en especial del poder político y de la religión institucionalizada. En definitiva, el mito es una clave sin la cual su obra no puede ser entendida, pues, como dejó dicho el propio autor, "el tema del mito [...] no sé si ha sido un acierto o un error el haberlo constituido en el soporte mayor de mi obra literaria"<sup>47</sup>.

45. Cf. J. PÉREZ, "La función desmitificadora..." (cit. en n. 4), p. 438. Esta expresión, que, como ya hemos señalado, la emplea con frecuencia en *Ifigenia*, reaparece, por ejemplo, en *La isla de los jacintos cortados: un humanista que conozco (...) destripador de cuentos* (p. 258).

46. Así lo señaló, acertadamente, D. VILLANUEVA, "El autobiografismo..." (cit. en n. 39), p. 26.

47. "Diversas formas del mito en mi obra" (cit. en n. 1), p. 142.