La función desmitificadora de los mitos en la obra literaria de Gonzalo Torrente Ballester

Al novelista más galardonado de los últimos diez años en España, Gonzalo Torrente Ballester, el reconocimiento literario le llegó tardío. Conocido como crítico por varias décadas, Torrente pasó más de treinta años como dramaturgo frustrado y novelista casi desconocido. No fue hasta el éxito rotundo de *La Saga / fuga de J. B.* (1973; Premio de la Crítica, 1974) que el autor emergió de la oscuridad. Luego, se concedió un segundo Premio de la Crítica a *Fragmentos de apocalipsis* en 1977, y el Premio Nacional de Literatura en 1981 para la que es hasta ahora su última novela, *La isla de los jacintos cortados* (1980). Entre estos espaldarazos, Torrente fue elegido en 1975 a la Real Academia Española. Posteriormente, se le ha tributado en homenaje un tomo de estudios (1981), enfocados en su mayoría sobre las novelas más celebradas, especialmente *La Saga/fuga*. Por ser su fama reciente, sin embargo, la mayor parte de la producción literaria del primer cuarto de siglo permanece sin examinar.

Uno de los aspectos significativos que no se ha dilucidado es el uso que hace Torrente de una gran variedad de mitos: mitos históricos, bíblicos y contemporáneos, mitos procedentes de los celtas, de la historia y literatura españolas, de la mitología clásica y del entorno gallego[1]. El grado de utilización varía de la alusión mínima o implícita hasta el otro extremo de trabajar el mito completo en forma dramática o novelesca, sea seria o paródicamente. Torrente elabora nuevas versiones de los personajes, comprendidos menos a la luz de los acontecimientos escuetos que por las circunstancias y motivaciones interiores, sugiriendo así otras interpretaciones e implicaciones para las aventuras de dioses y héroes, casi siem-

[1] La tecnología también ha sido identificada como un mito contemporáneo, y es tratada por Torrente varias veces. Examina la relación ambigua del hombre y la máquina desde una perspectiva solemne y simplificada en *El casamiento engañoso* (1939). Alude satíricamente a la proliferación tecnológica en novelas recientes, especialmente *Fragmentos de apocalipsis*, mediante la introducción de una Venus mecánica, la muñeca erótica, y la fantástica «Máquina de matar pronto».

pre con un humor reductivo, a veces devastador. En el aspecto desmitificador, tan tratado por algunos críticos y utilizado por novelistas y dramaturgos de los últimos quince años, Torrente resulta un pionero, habiendo comenzado su investigación y explotación de materiales míticos hace más de cuatro décadas. El término, «desmitificación», es de origen o uso más reciente que la técnica de Torrente, que refería a su procedimiento como «destripar» el mito.

Entre las figuras extraídas de la mitología helénica se destacan Ulises, en el drama *El retorno de Ulises* (1944), e Ifigenia, protagonista de la novela breve del mismo nombre (1949). Zeus, Hera, Atena, Artemisa, Ares (Marte), Afrodita y Hermes aparecen en otra novela corta, «El hostal de los dioses amables», incluida en *Las sombras recobradas* (1980). Poseidón, su consorte y su cortejo figuran en un episodio de *La isla de los jacintos cortados,* en la cual aparecen repetidamente tres figuras funestas, furias o harpías. De la literatura española saca Torrente el mito de Don Juan, al que da una nueva elaboración en la importante novela de ese título, y de la historia mitificada de la época de exploración y descubrimiento, extrae el leyendario rebelde, Lope de Aguirre. Otro mito histórico puesto al día y así «destripado» es el de las revoluciones latinoamericanas, núcleo temático de *El golpe de estado de Guadalupe Limón,* su segunda novela (1945). Los mitos de origen celta incluyen la ciudad bajo las aguas, las «islas afortunadas», y el barco milagroso, relacionados al ciclo arturiano, aunque procedentes originalmente del núcleo de mitos de la Atlántida. Torrente ataca el mito de la historia como tal, minando la idea de la historiografía como ciencia para presentarla no como arte o ficción sino como fraude, mediante la apócrifa figura mitificada de Napoleón, cuya relación con su propio mito es tratada burlonamente en la novela corta, «Mi reino por un caballo», y *La isla de los jacintos cortados.*

En la introducción a la edición de *Guadalupe Limón* en el primer tomo de la *Obra Completa,* Torrente habla de una fuente de inspiración común a esa novela y su último drama, *El retorno de Ulises.* Ambas obras proceden del plan de un drama nunca escrito que se iba a titular «El sucesor de sí mismo», cuyo tema principal era el del mito histórico, o la investigación de la relación del hombre concreto, «de carne y hueso», con su propio mito. Según el proyecto de la obra frustrada, el protagonista de «El sucesor de sí mismo» sería un prohombre militar y político, desaparecido en la cima de la gloria después de una breve carrera apoteósica. Se formula el mito durante su ausencia, y a la vuelta ni le reconoce la gente como el héroe, ni se reconoce él a sí mismo en el mito. Tal esquema coincide en varios puntos con la situación de Julio Maceda/Tulio Montalbán

en *Sombras de sueño* de Unamuno, y puede servir como resumen del argumento de *El retorno de Ulises*. Al mismo tiempo, prefigura el argumento de una tetralogía truncada sobre el ciclo vital del mito histórico, su origen, desarrollo, culminación y destrucción, de la cual únicamente la primera parte, *Guadalupe Limón*, se realizó según el plan inicial. El mito de la vuelta del héroe o dios ha tenido varias formulaciones, desde la *Odisea* hasta el sebastianismo, hasta el mito precolombino de Quetzalcoatl y las versiones contemporáneas de la vuelta de Cristo, crucificado por segunda vez, puesto que nadie le reconoce, por ser tanta la divergencia entre el original y el mito.

El interés de Torrente en Ulises tal vez estriba en el parecido de su planteamiento con el del sebastianismo, y la relación de ambos con el mito español contemporáneo del exilio y la vuelta de los exiliados. Conviene no olvidar que Torrente iba para historiador, que explicaba historia durante muchos años y que vivía en una época de mitificación de José Antonio por la Falange y la posterior automitificación de Franco, probables móviles de su interés en la relación del hombre histórico con el mito elaborado por la historia. El novelista estaba plenamente consciente de que la historia la escriben los vencedores, y que por ende los hechos históricos son de una veracidad necesariamente relativa. Trata la personalidad del hombre detrás de la historia por primera vez en su drama nunca estrenado, *Lope de Aguirre* (1941). Sin intentar la rehabilitación del famoso traidor que quiso constituirse en emperador del Amazonas, rebelándose contra la corona española, Torrente explora las raíces de la conducta del aventurero, tratando de comprenderlo humanamente. Aguirre es retratado como un jorobado feo, obsesionado por el poder y torturado por una reprimida atracción incestuosa hacia su hija, Elvira. El paralelo entre la traición de Aguirre, un caso de «lesa majestad», y la rebelión de Franco contra el gobierno legal de la República y su posterior dictadura en nombre de una monarquía fabricada por él mismo (aludida mediante parecida acción de Aguirre) probablemente origine el interés de Torrente en este episodio histórico. La purga de las voces de oposición entre los soldados de Aguirre refleja la sorda lucha por el poder dentro de la Falange después de la guerra, y en las insinuaciones de megalomanía e incesto por parte del tirano puede verse una sátira implícita de la jerarquía falangista.

El último de los dramas publicados por Torrente evidencia claramente su vena desmitificadora. *El retorno de Ulises* (al igual que *Guadalupe Limón, Ifigenia, Don Juan* y *La isla)* explora la relación entre el mito y el hombre que lo inspira. Partiendo del ambiente y los personajes clásicos, Torrente utiliza el esqueleto de los sucesos clásicos, pero cambia el desenlace y atribuye otras motivaciones y pasiones humanas a las acciones

para hacer ver a otra luz los acontecimientos mitificados. Vuelve a interpretar los sucesos épicos a la luz de los sentimientos revelados, siempre poco heroicos, cambiando profundamente el significado de lo sucedido, por demostrar satíricamente cómo las razones particulares se convierten en «razones de estado». El mismo tema de la vuelta del héroe de la *Odisea* ha sido tratado por dos dramaturgos españoles posteriores, Buero Vallejo *(La tejedora de sueños)* y Antonio Gala *(¿Por qué corres, Ulises?)*. Los tres coinciden en la intención desmitificadora y en dar mayor importancia a los otros miembros de la familia del héroe. Repetidamente se demuestra cómo el sentido es radicalmente alterado al pasar los hechos a la historia, separándose de lo anecdótico y circunstancial, todo aquello que Unamuno bautizara de «intrahistoria». El hombre normal con sus imperfecciones y limitaciones es idealizado al convertirse en un mito superior, ya no humano. El mismo problema básico de la falta de correspondencia entre la imagen ilusoria que se ha forjado para la historia y la verdadera personalidad constituye una preocupación para el novelista como teórico, pues se relaciona con el proceso de la creación literaria, eje temático de *Fragmentos de apocalipsis*. Torrente ha abordado la cuestión de la creación de personajes de forma más directa en un curso sobre la teoría del personaje literario[2]. La relación entre el mito y quienes lo crean se puede equivaler a la relación entre autor y personaje.

El verdadero protagonista de *El retorno de Ulises* es Telémaco, príncipe intelectual, frío, egoísta, arrogante y sin caridad[3]. Llega a concebir a su padre como un vengador sobrehumano, el instrumento de su propio resentimiento contra el pueblo de Itaca. Se niega a aceptar la visión más humana de Ulises desarrollada por Penélope, quien lo ve como un padre dedicado y cariñoso. Telémaco insiste en ver al padre como sobrehumano y se rinde a los malos consejos de Méntor, el maestro sin piedad que se convierte en su modelo. Telémaco parte en busca de su padre, y durante su ausencia, la fama de Ulises trae a la isla una ola de turismo, tan provechoso que los ciudadanos repudian la ayuda e intervención extranjeras y comienzan a gobernarse a sí mismos en nombre de Ulises. El héroe, de vuelta después de veinte años, es casi patético en su deseo de abrazar a las amistades y charlar, pero la reina le recuerda sus obligaciones reales y

[2] La segunda edición de su *Teatro español contemporáneo* (1962) lleva un ensayo prefatorio titulado «esbozo de una teoría del personaje literario». Contiene el núcleo de un libro inédito, tal vez inacabado, sobre el cual Torrente trabajaba durante los años en Albany. Distingue de forma especial entre el héroe épico, «hijo de sus actos» y por ellos definido, y el personaje literario individualizado, autónomo, dinámico.

[3] Básicamente, tiene la misma personalidad que el protagonista de *Javier Mariño*, la primera novela de Torrente (1943), concebido más o menos como retrato del joven falangista.

la necesidad de mantener las distancias. Cuando padre e hijo se encuentran ante el tapiz, el verdadero Ulises es empequeñecido por el retrato idealizado. Telémaco exige como prueba que Ulises tire a una manzana en la cabeza de Penélope. Al verlo tan sediento del poder que se dispone a sacrificar a su propia madre, Ulises tira el arco al suelo, alegando que él es sólo un impostor, como sostiene el hijo. Ulises y Penélope parten al exilio, mientras que Telémaco tendrá que luchar contra la culpa de haber desposeído a sus padres. Encontrará ilusorio su poder, pues se ve obligado a vivir como el hijo del héroe, un papel que le viene muy grande.

Respecto a su argumento, *Guadalupe Limón* es una crónica burlesca de revolución originada en la rivalidad femenina y fomentada por intrigas amorosas, un proceso que desemboca en la mitificación porque los movimientos políticos necesitan mártires y héroes. Escrita solamente dos años después del secuestro de su primera novela, *Javier Mariño,* por la censura, *Guadalupe Limón* evade el contexto contemporáneo, y utiliza un país compuesto, apócrifo, para una atrevida sátira política que trata el arriesgado tema de la rebelión contra una dictadura tiránica. El prólogo muestra veladamente el proceso censorial, mediante extractos de los cuatro diarios capitalinos que presentan versiones divergentes de los sucesos revolucionarios, luego retractadas, a favor de la versión oficial, publicada por todos. Así desbarata otro mito contemporáneo, el de la prensa libre, y nuevamente demuestra cómo la historia, escrita por los vencedores, favorece a los que están en el poder, y afea a los de la oposición.

Torrente aborda un mito clásico por segunda vez en *Ifigenia* (1949)[4], una novela corta originalmente programada como parte de otro ciclo novelesco, que se titularía «Historias de amor para eruditos». El novelista ha confesado que literaria e ideológicamente, estaba desilusionado cuando escribió esta novelita y su compañero dramático, *El retorno de Ulises,* y nota en los dos el mismo desengaño íntimo, el mismo estilo sencillo. Si bien familiarizado de manera general con la usanza (desde el Renacimiento hasta el presente) de materiales y temas clásicos para expresar ideas y preocupaciones modernas, hace constar que él no siguió a ningún modelo contemporáneo. Su presentación del mito de Ifigenia no se basa en la versión más conocida, la de Eurípides, aunque coincida en algunos puntos significativos con su *Ifigenia en Aulis*[5]. La vida anterior de la heroína mítica, relatada por el dramaturgo griego en *Ifigenia en Taurus* no le inte-

[4] En realidad, existe otra obra anterior, un cuento desmitificador perdido que al parecer se titulaba «Gerineldo». Apareció en «Sí», suplemento literario de *Arriba.*

[5] La versión consultada de esta obra ha sido la edición de Merwin y Dimock en la serie, «The Greek Tragedy in New Translations», Nueva York, Oxford University Press, 1978.

resa a Torrente, aunque inventa una complicada serie de acontecimientos que precipitan la muerte de Ifigenia. La primera parte revela que la princesa no es verdaderamente la hija de Clitemnestra y Agamenón, sino (como afirmaba Estesicoro, a quien Torrente cita), el fruto de amores clandestinos entre Helena y Teseo. Tal genealogía tiene consecuencias decisivas para el conflicto dramático, puesto que deja de ser una cuestión del sacrificio de una hija amada a la *filotimia* de su padre, y por consiguiente deja de ser tragedia en el sentido clásico. Torrente no presenta un conflicto de emociones tanto como una narración de intrigas, no exenta de cierto patetismo en el inútil sacrificio final. Pero la muerte de Ifigenia no es una tragedia tampoco en el sentido romántico (o sea, la muerte de una inocente), pues Torrente la pinta como impura: ha tenido amores con Aquiles y miente cuando la verdad le hubiese salvado la vida, puesto que solamente se sacrificaban vírgenes a Diana. Otra consecuencia de la decisión de Torrente de aceptar la genealogía presentada por Estesicoro es que Clitemnestra ya no tiene importancia, y el papel principal que ella hace en la tragedia de Eurípides se reduce a mera alusión a su existencia en la novelita de Torrente. Otra diferencia, debido al cambio de género del dramático al narrativo es la ausencia del coro, de mucho significado en la tragedia de Eurípides. Tal función la ejerce el narrador, una voz irónica y omnisciente cuyo comentario también desempeña la tarea de poner al día varios aspectos de la acción y de los personajes. Calcas, sacerdote, oráculo e intelectual oficial, tiene funciones parecidas. Por medio de una combinación de sátira y anacronismos deliberados, la voz narradora atribuye la causa de la guerra de Troya a la resistencia de los griegos contra el imperialismo comercial de Troya. Así que Helena resulta ser solamente un pretexto, aunque el deseo de venganza por parte de Menelao es verdadero. En contraste con el drama de Eurípides, Menelao no renuncia a su exigencia del sacrificio de Ifigenia. Enterado por Calcas de que ella es la hija ilegítima de Helena, Menelao se divierte imaginando el sufrimiento de la reina culpable al saber que su adulterio ha precipitado la muerte de la niña.

Torrente y Eurípides coinciden en presentar a Aquiles como algo menos que heroico, una figura pusilánime, autoindulgente, moralmente débil y ambiguo, motivado por el orgullo, el amor propio y la preocupación omnipresente de la fama —otra encarnación de filotimia. En ambas versiones, defraude a la heroína que espera su protección, aunque Torrente introduce el motivo de los celos, pues Aquiles acepta el alegato de su infidelidad. Tanto Torrente como el dramaturgo griego presentan la muerte de Ifigenia como innecesaria y echan la culpa a motivaciones divergentes de la versión oficial, i.e., que Diana exigía el sacrificio como condición de enviar los vientos favorables. En ambas obras, Agamenón es menos que admirable, motivado por el apetito de la fama. Torrente hace de él

un farsante, consciente de su papel en una escena dramática, deseoso del aplauso y de figurar en la historia posterior como personaje principal. Obviamente, pues, los móviles innobles atribuidos a este rey y a Aquiles son extrapolaciones degradantes del retrato original, mientras que el motivo bajo atribuido a Menelao se deriva lógicamente de la fuente utilizada. Pero Torrente inventa más motivos despreciables en el caso de Calcas, el sacerdote viejo y resentido, un intelectual ateo que manipula con cinismo la credulidad del pueblo, la humillación de Menelao, la filotimia de Agamenón. Rechazado por Ifigenia, Calcas también jura vengarse. El novelista sugiere, además, que los soldados se conforman con el sacrificio de Ifigenia pues saben que ellos no pueden nunca pretenderla, y sienten secreta alegría al pensar que nadie más la poseerá. Pero los móviles innobles no son monopolio humano, y el peor papel de la novelita es desempeñado por la diosa Diana, cegada por los celos puesto que quiere a Aquiles para sí misma. Enterada tardíamente de que Ifigenia espera el hijo de Aquiles, Diana intenta evitar el sacrificio que manchará su altar de sangre no virgen. Pero los dioses no son omnipotentes (como tampoco en «El hostal de los dioses amables») y su poder menguado sólo le permite sustituir el cuerpo de la cierva. Varios debates entre los dioses —debates que tienen muy poco que ver con la ética y mucho con la fama y los cultos de los dioses interesados— anticipan su posterior degradación en «El hostal de los dioses amables».

No contento con quitarle a Ifigenia la virginidad, Torrente también le despoja de la motivación patriótica y el deseo de gloria. Una adolescente deshecha por el primer desengaño amoroso, busca la muerte como escape. Así Torrente preserva la cáscara del mito, la estructura de las acciones, pero su concepto radicalmente escéptico de las personalidades y motivaciones transforma la esencia interior, exponiendo la fragilidad humana en una narración con cierto humor pero más acidez. Su propósito al «destripar» así el mito 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, el sacrificio del individuo a los intereses del estado, 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.

Torrente no es el primero que trata el tema de Don Juan en forma narrativa, pero su tratamiento es original en varios aspectos. Trasciende

los límites del género, logrando una variante de meta-ficción en la sección final de la comedia-dentro-de-la-novela, al mismo tiempo que presenta una versión del mito en que el personaje mitificado no es el protagonista, ni siquiera aparece directamente si no es en el escenario al final. En el contexto de varios estudios hechos por Torrente sobre otras versiones de Don Juan, el novelista ha observado que las hazañas del burlador —el combate contra otros varones, matar a sus adversarios y poseer hembras— forman parte de los ritos de pasaje en muchas sociedades primitivas: el muchacho no se considera hombre hasta haberlos logrado, literal o simbólicamente. La diferencia en el caso de Don Juan no es cualitativa sino cuantitativa, si la esencia del personaje mítico estriba en el número de hombres vencidos y mujeres seducidas, y así Torrente busca un significado más profundo, investigando sus implicaciones religiosas, filosóficas, ontológicas y teológicas. Bucea en las partes menos conocidas de la vida de Don Juan, su juventud y el tiempo después de su supuesta muerte a manos de la estatua del comendador, intentando encontrar la experiencia vital que explique su comportamiento, al mismo tiempo que trata de aislar las características esenciales y separarlas de otros rasgos accesorios y contradictorios adquiridos durante casi cuatro siglos de vida literaria. Observa que Don Juan no es el *homo oeconomicus*[6], y su indiferencia a las consideraciones económicas es tan esencial a su carácter como el ser el seductor impenitente. Concibe a Don Juan como existencialmente libre y consciente, en control de su voluntad y libertad, aunque repleto de pasión y fuerza. No es un concepto abstracto. Su ofensa más grave, como la de Satanás, es querer igualarse a Dios, y así tiene algo diabólico. El novelista arguye que un personaje que no representara algo más que la conquista erótica no hubiese sobrevivido por tanto tiempo literariamente, y concluye que para Don Juan Tenorio, el mito, la seducción no es un fin en sí, sino la expresión de un sentimiento de superioridad o inferioridad terrible. Don Juan, el mito «es el hombre que se hombrea con Dios»[7]. El arquetipo funciona, pues, en el terreno de la rebeldía trascendente, tan distante de la mera sexualidad que ni siquiera las versiones ateístas (como la de Bernard Shaw) se han atrevido a presentarlo en la dimensión plena, potencialmente infinita, de su rebelión. Más que blasfemo, «el verdadero Don Juan Tenorio *es la blasfemia*»[8].

Uno de los aspectos más fascinantes del *Don Juan* de Torrente es que

[6] En un ensayo sobre las posibilidades actuales del mito en su *Teatro español contemporáneo* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 2.ª ed., 1968), pp. 281-82.

[7] GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Don Juan* (Barcelona, Destino, 1962), p. 319.

[8] TORRENTE, *Don Juan*, p. 319.

ha combinado con la figura del maestro seductor otro mito, el del Judío Errante. A los dos se les niega el descanso y solaz de la muerte, sentenciándoles a vagar eternamente por la tierra. El pecado principal de los dos es teológico, y los dos ejercen la misma atracción extraña, peligrosa. Torrente habla del Judío Errante repetidamente en la introducción al primer tomo de la *Obra Completa,* si bien no lo relaciona nunca con Don Juan, y relata un encuentro con él, que aparece de forma semejante en *La isla de los jacintos cortados.*

Entre los mitos gallegos[9] incorporados a la ficción de Torrente se encuentra el de la ciudad bajo las aguas, una variante del mito de la Atlántida. Torrente lo invierte, y en vez de hundirse, se levita la ciudad de Castroforte al final de *La Saga/fuga.* Otro mito gallego relacionado al agua es el de la joven rescatada del mar que resulta ser sirena. Este mito es modernizado por Torrente en «El cuento de la Sirena» de *Las sombras recobradas.* Otro núcleo de motivos originados en la mitología celta incluye varios elementos que aparecen en el ciclo arturiano, tales como el barco milagroso que lleva a los mesiánicos J. B. a las «islas afortunadas» o un lugar parecido para esperar el milenio y su milagrosa vuelta, otra versión del mito del retorno del héroe, tratada paródicamente en *Fragmentos de apocalipsis* con la vuelta de los vikingos disfrazados de indios norteamericanos. Torrente se burla de los mitos de redención, por implicación, puesto que los J. B. forman una cadena de mártires que debe producir el liberador, pero a lo largo resulta que todos los J. B. han sido impostores, protagonistas de desastres y derrotas de Castroforte, y no de su salvación.

Los mitos de origen bíblico utilizados por Torrente incluyen materiales hebreos del Viejo Testamento. *El viaje del joven Tobías* (1938) adapta en forma dramática un incidente del Libro de Tobit. El psiquiatra diabólico, el Dr. Asmodeo, es el mismo de los libros «apócrifos», rey de los demonios según el *Talmud,* y considerado por los demonólogos el encargado de todas las casas de juego. El hecho de que Torrente lo presenta vestido a lo moderno y disfrazado de psiquiatra constituye un anticipo de su manera de retratar a los dioses griegos en «El hostal de los dioses amables», [1979] en donde aparecen Zeus, Hera, Atena, Artemisa, Ares, Afrodita y Hermes en vestidura y circunstancias actuales, habiendo perdido casi todos sus poderes sobrenaturales, y reducidos a vivir como huéspedes en una fonda en el campo inglés. Su «inmortalidad» depende de la creencia de los mortales en ellos, y cuando muere el último de sus fieles

[9] La mitología gallega incluye varios lagos y ríos supuestamente milagrosos, algunos de los cuales se asocian con la ciudad hundida, incluyendo Doniños (mencionado por Torrente), Antela, Sanabria y Cospeito.

entre los humanos —o cuando éste deje de creer— los pocos dioses sobrevivientes desaparecerán al instante, como en efecto sucede al final de la novelita. Torrente se burla sutilmente de los mitos del dios antropomórfico, y posiblemente aluda a los cambios en el dogma religioso efectuados con el tiempo para atraer o retener a mayor número de creyentes.

Sin agotar el tema de los mitos gallegos utilizados por Torrente, se debe mencionar el del «santo cuerpo» milagroso, de oscura o dudosa procedencia, que aparece con variantes en *La Saga/fuga* y en *Fragmentos de apocalipsis*. Torrente transforma el cuerpo en el de una mujer, ni santa ni mártir y de una virginidad poco cierta. Sin atacar directamente el mito del cuerpo de Santiago, imbrica este mito con el del milenio y el de los J. B., basados todos en datos insuficientes o falsificados. Pero el mayor alarde desmitificador de Torrente se reserva para el mito histórico, personificado por Napoleón. Partiendo del presente y la publicación por parte de un conocido historiador de un libro que aporta pruebas estilísticas de la no-existencia del emperador francés, Torrente dedica una novela a demostrar que Napoleón pudo no haber existido, que pudo ser una mentira fabricada por unos pocos aristócratas y diplomáticos internacionales a cuyos intereses convenía una restauración de la monarquía. En *La isla de los jacintos cortados* el novelista combina su conocimiento de historiografía, de la argumentación histórica, del análisis de textos y los mitos con varias hipótesis atrevidas para convencer al lector de la imposibilidad de distinguir entre la realidad y la ilusión en los textos históricos. Sin ir completamente en serio, logra dejar claro por qué ha sostenido que el escepticismo es el único refugio del hombre inteligente en nuestro tiempo, y la parodia la única actitud lógica, desmitificando hasta el concepto de cualquier verdad oficial.

JANET PÉREZ

Texas Tech University