



«AHÍ VIENE POSEIDÓN CON ANFÍTRITE Y TODO SU CORTEJO»:
APOTEOSIS DE LA (RE)CREACIÓN DE LA HISTORIA EN *LA ISLA DE LOS
JACINTOS CORTADOS*

CARMEN ARAUJO

<https://orcid.org/0009-0004-7914-9525>

carmenaraujo@ucsb.edu

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA BARBARA

Resumen: Este artículo analiza *La isla de los jacintos cortados* (1980) de Gonzalo Torrente Ballester, enfocándose en la relación entre Historia e historia, la intertextualidad y la fractalidad en la construcción del relato. Tomando como punto de partida la teoría de la narratividad histórica de Hayden White, se examina cómo la novela problematiza la construcción del pasado, la autoridad del historiador y la autoría literaria. Integrando la polifonía bajtiniana y la intertextualidad según Julia Kristeva, se exploran las posibilidades de creación literaria y de escritura como un ejercicio de conjugación de múltiples voces y transgresión. De esta forma, se analiza el relato enmarcado, en el que el narrador, en su intento de (re)construcción de la figura de Napoleón, no solo revisita la historia, sino que la transfigura, guiado por un personaje misterioso. Finalmente, se propone una lectura de la novela como un ejercicio de puro gozo, que en el juego de la repetición transforma la Historia en historia.

Palabras clave: intertextualidad, polifonía, narrador autoconsciente, narración enmarcada, mito y literatura.

Abstract: This article analyzes *La isla de los jacintos cortados* (1980) by Gonzalo Torrente Ballester, focusing on the relationship between History and story, intertextuality, and fractality in the construction of the narrative. Drawing from Hayden White's theory on historical narrativity, the novel is examined as a text that challenges the construction of the past, the authority of the historian, and literary authorship. Additionally, through Bakhtinian polyphony and Kristeva's concept of intertextuality, the article explores the possibilities of literary creation and writing as an exercise in the fusion of multiple voices and transgression. Thus, the framed narrative is analyzed, where the narrator, in his attempt to (re)construct the figure of Napoleon, not only revisits history but also transfigures it, guided by a mysterious character. Finally, the novel is proposed as an exercise in pure literary enjoyment, where through the play of repetition, History is transformed into story.

Keywords: intertextuality, polyphony, self-conscious narrator, framed narrative, myth and literature.

1. INTRODUCCIÓN: HISTORIA E HISTORIA EN CONTRASTE¹

La trilogía fantástica de Gonzalo Torrente Ballester aborda como tema central la metaliteratura en todas sus vertientes: autorreferencialidad, metaficción, parodia y reescritura, intertextualidad y narrador autoconsciente². La última novela de esta tríada, *La isla de los jacintos cortados: cartas de amor con interpolaciones mágicas* (1980), utiliza la narración enmarcada como técnica estructural para explorar la creación literaria en contraste con la labor del historiador. La narración principal, contada en primera persona, gira en torno a dos profesores universitarios: Claire Sidney, de Historia, cuya controvertida teoría sobre Napoleón desencadena los acontecimientos de la novela, y el propio narrador, profesor de Literatura, quien se propone ayudar a su amigo y colega, Claire. Este ha publicado un libro en el que sostiene que Napoleón nunca existió, hipótesis que provoca su descrédito académico y pone en riesgo su carrera. Mientras Claire está de viaje, el narrador propone a Ariadna, alumna y amante de Claire, colaborar en reivindicar la teoría de Claire y, con ello, restaurar su prestigio³. Así, el relato marco está constituido por el diario del narrador —cuyas entradas son cartas dirigidas a Ariadna— sobre este proceso de colaboración.

El relato enmarcado transcurre en la isla de La Gorgona, alternando entre dos momentos históricos del siglo XIX. En este territorio —como en el resto del Mediterráneo— se libra una constante lucha de poder entre diversas entidades. En La Gorgona, el conflicto involucra a los nativos —los griegos, población oprimida—, los primeros invasores —los latinos— y los nuevos colonizadores —los ingleses—. En el pasado lejano, sir Ronald Sydney —antepasado de Claire— mantiene una relación clandestina con Inés, interrumpida por el ascenso al poder del

¹ En este artículo, se empleará *Historia* con mayúscula para referirse a la disciplina que estudia y narra los acontecimientos pasados, mientras que *historia* en minúscula designará la narración de dichos acontecimientos, ya sea basada en hechos reales o construida como relato.

² La trilogía fantástica se compone de *La saga/fuga de J.B.* (1972), *Fragmentos de Apocalipsis* (1975) y *La isla de los jacintos cortados* (1980), obra que es objeto de análisis en el presente artículo y que, por razones de concisión, se denominará en adelante *La isla*.

³ «...en su reunión los decanos han acordado nombrar un comité de especialistas que estudie el caso y dictamine si el sentido del humor derrochado en el libro lo exime por su propia exuberancia (y quizá por su peso) de toda pretensión científica y lo relega al ámbito inocente de la mera poesía, en cuyo caso Claire será perdonado, si bien a condición de que se disculpe en público (hay quien habla de organizar un simposio, pero yo opino, y así lo dije, que *el único modo de explicar un libro es escribiendo otro*). Pero en el caso contrario, aunque considerando que es la costumbre de los anglosajones expresarse con gracia, y cuanto más abstruso sea el tema más se procura enmascarar su gravedad, si Claire se empeña en que la pretensión científica del libro permanezca como su justificación y su sustancia, perderá la cátedra» (Torrente Ballester, 1980: 36; énfasis mío).

Carmen Araujo (2025), ««Ahí viene Poseidón con Anfítrite y todo su cortejo»: apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

dictador Ascanio Aldobrandini y el agravamiento de las circunstancias políticas y sociales. En el pasado cercano, Ascanio y sus aliados perpetúan la represión contra los griegos y fomentan la animadversión entre estos y los latinos. Sin embargo, el dictador desarrolla una nueva obsesión: su creciente y prohibido amor por Agnesse.

El narrador, creador junto con Ariadna del relato enmarcado, emprende esta reconstrucción de la historia de Napoleón con el fin de contrarrestar los efectos negativos derivados de la obra de Claire. Esta tarea lo obliga a repensar la noción misma de Historia. Su propósito no es únicamente exponer una nueva versión de la Historia, sino convertirla en una historia de amor con Ariadna —quien ha sido siempre, aunque en secreto, su interés amoroso—. De este modo, la novela plantea un debate sobre la relación entre realidad y ficción, centrado en el cuestionamiento de la Historia como herramienta para representar lo real y el desafío a las jerarquías tradicionales entre Historia y Literatura.

Este gesto de reescritura crítica del pasado por parte del narrador de *La isla* responde a una concepción de la Historia como artefacto literario, en el que la pretensión de cientificidad y objetividad absoluta resulta ilusoria (López Fonseca y Hoz García-Bellido, 2022: 14). La separación disciplinar entre Historia y Literatura es relativamente reciente y responde a un momento en que la Historia asume la racionalidad y el método científico, abandonando los procedimientos retóricos y miméticos propios de la literatura (13). Este proceso comienza en el siglo XVII y culmina en el siglo XIX —escenario del relato enmarcado— cuando se produce un punto de inflexión en la concepción de la Historia, al pretender esta alcanzar la cientificidad mediante la profesionalización de la disciplina y el desarrollo de metodologías críticas y analíticas. Es en este contexto cuando la Historia se escinde de la Literatura, separándose de sus orígenes comunes y del carácter ficcional inherente a todo relato sobre el pasado.

Sin embargo, White (2014: 2) explica que a consecuencia de las indagaciones filosóficas en el siglo posterior se instala la sospecha de que la conciencia histórica no es más que una base teórica para el posicionamiento ideológico a partir del cual Occidente percibe sus relaciones con otras culturas y civilizaciones que la preceden o con las contemporáneas, «by which the presumed superiority of modern, industrial society can be retroactively substantiated». Pensadores europeos continentales como Valéry, Heidegger, Sartre, Lévi-Strauss y Foucault, y sus homólogos angloamericanos, plantearon serias dudas sobre el valor de una conciencia

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

específicamente «histórica», subrayando el carácter ficticio de las reconstrucciones históricas y cuestionando las pretensiones de la Historia de ocupar un lugar entre las ciencias.

En la novela, el siglo decimonónico se configura como un horizonte referencial que permite al narrador tejer redes intertextuales para recuperar el pasado y escribir su relato. Sin embargo, se pone en duda la indiscutibilidad de los archivos históricos y la idea de que la Historia es un reflejo fiel de la realidad. El término clave en este contexto es «realismo». En el siglo XIX, el término «realista» significaba algo más que una comprensión «científica» del mundo, aunque ciertos autodenominados «realistas», como los positivistas y los darwinistas sociales, identificaban su «realismo» con el tipo de comprensión de los procesos naturales que las ciencias físicas proporcionan (White 2014: 45). La discusión sobre el imposible realismo o la ficcionalidad de la historia de Napoleón es el punto de partida para la empresa que se propone el narrador. Este critica el acercamiento radicalmente científicista al mundo y la pretensión científica de la Historia, personificados en Claire.

White sostiene que un trabajo histórico tiene niveles de conceptualización que, en mayor o menor grado, coinciden con el de un escritor: crónica, historia, modo de estructuración de la trama, modo de argumentación y modo de implicación ideológica (2014: 5). Tanto la crónica como la historia —los elementos primitivos—, son considerados por White como producto de un proceso de selección y disposición del vasto *unprocessed historical record* con el objetivo de hacerlo más comprensible para una audiencia determinada (2014: 5). La mediación que describe White se asemeja a la tarea del escritor en la selección y disposición de lo variado e informe de la realidad para conformar una determinada historia ficcional. Sin embargo, precisa: «Unlike the novelist, the historian confronts a veritable chaos of events *already constituted*, out of which he must choose the elements of the story he would tell. He makes his story by including some events and excluding others, by stressing some and subordinating others.... That is to say, he “emplots” his story» (2014: 6).

En este sentido, Torrente Ballester concibe la escritura del narrador como un ejercicio de confrontación con el caos de los acontecimientos, en un gesto que recuerda al trabajo del historiador moderno. Sin embargo, lejos de limitarse a organizar o jerarquizar esos materiales, el narrador asume una actitud performativa y creativa, «explorando» —a través del fuego de la chimenea— la isla como un espacio narrativo en construcción. A ello se suma la parodia de los

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitriete con todo su cortejo”»: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

procedimientos historiográficos, que el narrador activa mediante el recurso del *manuscript trouvé*: cartas, libros de poesía y textos históricos ficticios sobre el suceso son presentados como materiales «encontrados», con los que reconstruye los acontecimientos. Estos elementos remiten a los niveles iniciales del trabajo del historiador —la crónica y la historia, según White—, y revelan una conciencia crítica sobre los mecanismos de selección, disposición y narrativización que rigen la construcción del relato histórico.

White (2014: 6) subraya que el historiador también inventa cuando asigna una función a un evento como elemento de una historia, por ejemplo: «The death of the king may be a beginning, an ending, or simply a transitional event in three different stories». Por lo que, luego, el historiador tiene que justificar sus decisiones en varios modos, que se corresponden con los otros niveles de conceptualización mencionados anteriormente, ya sea explicación por la estructuración de la trama, por la argumentación, y por la implicación ideológica. Esta dimensión inventiva del historiador encuentra un reflejo en el narrador de la novela. Así como el historiador, el narrador selecciona y organiza los eventos en función de un objetivo doble: ayudar a Claire con su teoría y, al mismo tiempo, escribirla junto con Ariadna para ganarse su afecto. Por ello, el narrador presenta en el relato enmarcado los hechos centrales —vinculados a la política y a la figura de Napoleón—, intercalados con aquellos detalles aparentemente secundarios, como la vida íntima de la clase dirigente. Al integrarlos en su relato, compone una historia donde se entrelazan el deseo, la ambición y el poder, en función de su doble propósito narrativo y afectivo.

Asimismo, la labor del narrador en cuanto historiador performativa responde y se opone a la postura de Claire respecto a este tema específico⁴. Según el narrador, el origen verdadero de la teoría de Claire sobre Napoleón no surge del análisis riguroso, sino de una intuición infantil que Claire ha intentado racionalizar:

Tenía siete años, ¿sabes?, una edad muy temprana para ciertas intuiciones, una edad en que se piensa que tras un nombre hay siempre una realidad; pero, me explicó Claire, lo suyo fue como si aquel nombre le recordase algo que ya sabía, o como si a su conjuro se destapase un saber hasta entonces velado. Me dio a entender que aquella convicción debía haberle venido como el color del pelo y la forma de la nariz, con los mismos cromosomas (Torrente Ballester, 1980: 33).

⁴ Utilizo el término *historiador performativo* para referirme al rol del narrador que adopta superficialmente los gestos y recursos propios del discurso historiográfico, sin asumirlos desde una posición epistemológica rigurosa. El rol del narrador en la novela es más cercano a la performance que a la investigación sistemática del pasado.

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitriete con todo su cortejo”»: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

Desde que Claire advirtió por primera vez en su conciencia el misterio en torno a Napoleón, esta revelación se impuso como una verdad ineludible, como si le hubiera sido transmitida en su propio código genético. Más que un simple personaje histórico, con el paso del tiempo, Napoleón se convierte para Claire en un mito persistente, un signo cuyo significado nunca se disipa por completo.

En las novelas de la trilogía fantástica, el mito agrupa diversas narrativas bajo un mismo concepto, ya que su función no depende de su origen, sino de su capacidad para generar significado dentro del relato⁵. Siguiendo a Roland Barthes, el mito en la trilogía se asemeja a un sistema semiótico secundario. En este sentido, las referencias históricas representan el primer sistema semiótico, en el que el signo —Napoleón como personaje histórico— tiene un significado estable. Este signo inicial se transforma en mito a través de su resignificación dentro del relato. De acuerdo con Barthes —citado por Meletinski—, «el sentido y la forma de los significantes cambian necesariamente, mientras que la repetición de las ideas permite descifrar el significado del mito (y el significado del mito no es otra cosa que el propio mito)» (Meletinski, 2001: 85). El mito en *La isla* opera mediante un sistema de connotaciones en constante transformación, generando un juego de significados en el que coexisten múltiples interpretaciones⁶.

Claire intenta reducir la figura de Napoleón a una invención discursiva. Sin embargo, su obsesión por demostrar que no existió lo mantiene en objeto de un constante proceso de resignificación, reforzando su carácter mítico dentro del relato. Por su parte, el narrador desafía el racionalismo estricto que moldea la visión que Claire tiene del mundo⁷. Desde la perspectiva

⁵ Según Blackwell (1985: 22), Torrente Ballester «[...] labels as myths the classical stories of divine or supernatural beings from the Greek, Roman, and Celtic civilizations, as well as stories of national and even regional folk heroes or larger than life characters who embody some universal or national values. The latter are called legends, he admits, but in his novels they function simply as another facet of myth. Even social conventions, passed down from generation to generation without question, contain elements of myths».

⁶ Barthes explica que la connotación en un texto literario se desarrolla a través de dos espacios: el secuencial, que sigue el orden de las frases, a lo largo del cual el sentido prolifera por *marcottage*; y el aglomerativo, en el que ciertos lugares del texto se correlacionan con sentidos externos al texto material, formando «nebulosas de significados» (1970: 15). El mito, como el texto, no tiene un significado fijo ni unívoco, sino que se expande en múltiples direcciones.

⁷ Claire es descrito como un personaje obstinadamente escéptico a las dimensiones inexplicables de la vida. Este rasgo opuesto al narrador, se revela en el contacto de ambos con la naturaleza. Mientras el narrador cuenta que tuvo una experiencia trascendental en un bosque: «[...] una noche que ahora ya me resulta tan antigua como mi corazón, bajando por la ladera de una montaña alemana, experimenté la sensación, o acaso el sentimiento, de penetrar en un

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”»: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

del narrador, la intuición de Claire se vincula con lo misterioso e inefable. En consonancia con esta perspectiva, el narrador no descarta la intuición, la magia y lo sobrenatural para resolver el enigma en torno a Napoleón. Su método de construcción de la historia no busca la demostración lógica, sino el juego con las múltiples posibilidades del relato. Su enfoque creativo se asemeja a un proceso ritual: frente al fuego, haciendo uso de sus facultades imaginativas, él y Ariadna contemplarán las escenas que les proporcionen material narrativo para explicar la teoría de Claire. Este proceso creativo se manifiesta en la problematización de la distinción entre *Historia* e *historia*. Propongo que Torrente Ballester presenta ambos conceptos como una misma realidad fluida y simultánea. A partir de esta interpretación, en el resto del artículo se empleará el término H/historia para hacer referencia a esta concepción unificada.

2. (RE)CREACIÓN LITERARIA: H/HISTORIA, POLIFONÍA, INTERTEXTUALIDAD Y FRACTALIDAD

Al comienzo de sus sesiones creativas, el narrador presenta a Ariadna un personaje único: «Voy a hablarte del tiempo, y para eso he de referirme al Gran Copto [...] al que busqué y hablé también durante uno de mis últimos viajes, cuando ya me inquietaba lo de Claire y los libros no respondían a mis preguntas» (Torrente Ballester, 1980: 38). Cagliostro⁸, el Gran Copto, explica al narrador:

Ni el pasado existe ni el futuro. Todo es presente, como bien advirtieron los teólogos cuando afirmaron que la vida entera de los hombres y del Cosmos, eso que llamamos historia y de la que una buena parte está aún por acontecer, es pura actualidad en la mente divina. Se equivocaron

ámbito sagrado, que lo sagrado caía sobre mí, como el relente, desde las hojas de los tilos y me dejaba envuelto, poseído, un poco estremecido» (1980: 25). Por otro lado, Claire, por «su tendencia infantil a la incredulidad» (1980: 25), mantiene una relación basada en la conversación transaccional e incrédula con el bosque que rodea su aldea, un bosque «poblado de coníferas y de abundantes espíritus sutiles, que además se detenía al borde del riachuelo, lo saltaba, y continuaba después, era locuaz hasta la irritación y la sospecha, y sus informes acerca del baile de las hadas y del lugar en que los gnomos fabrican sus tenedores de oro los recibía Claire como inapreciables» (1980: 25). Claire se posiciona como observador y analista de la naturaleza, creyéndose capaz de comprenderla solo a través de la razón o de un discurso unilateral que se impone sobre el mundo natural y suprahumano.

⁸ En el personaje de Cagliostro, Torrente Ballester se recrea en superponer diferentes referencias intertextuales, por tratarse este de un personaje histórico sobre quien se han escrito abundantes y diversos textos, sobre todo procedentes de Francia, Italia e Inglaterra, desde registros de investigación policial hasta artículos en gacetas, memorias espurias y cartas. W. R.H. Trowbridge, autor de *Cagliostro* (1910: 7), explica que «Conde Cagliostro» fue uno de los *alias* más famosos de Giuseppe Balsamo, un aventurero siciliano nacido en Palermo entre 1743 y 1748. Conocido principalmente por su participación en diversos asuntos relacionados con el ocultismo, la alquimia y la masonería, «it was not till Cardinal Rohan entangled him in the Diamond Necklace Affair that the name of Cagliostro hitherto familiar only to a limited number of people who, as the case might be, had derived benefit or suffered misfortune from a personal experience of his fabulous powers, acquired European notoriety» (8).

Carmen Araujo (2025), ««Ahí viene poseidón y anfitriente con todo su cortejo»: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

solamente en lo de Dios, que no existe...; pero la historia, aun sin Mente a la que referirla, es pura actualidad, todo está sucediendo ahora mismo... (Torrente Ballester, 1980: 43).

Cagliostro niega la necesidad de un ser supremo que garantice el sentido de la H/historia. La H/historia sigue existiendo sin Dios —figura que, de acuerdo con la tradición judeocristiana, concentra la función de creador único y garante absoluto del sentido y destino de la existencia humana—. Más adelante, sir Ronald secunda la ausencia de Dios y sus consecuencias: «Al no estar Dios, las fuerzas cósmicas son libres, se desbarajustan, se enmarañan, trasladan sus efectos más allá de los ámbitos propios, trastornan la realidad» (Torrente Ballester, 1980: 148-149). La novela sugiere, así, un universo narrativo sin centro, en el que el sentido ya no emana de una instancia originaria ni divina.

Esta reconfiguración del sentido remite, en clave literaria, a la idea de la «muerte del autor» y la centralidad del texto como espacio de producción simbólica. Barthes argumenta que: «... dès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fonction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence» (1984: 61). Al desaparecer la figura autoritaria que garantizaba la coherencia última del relato —ya sea Dios o el Autor—, el texto se vuelve un sistema abierto, donde el significado se genera en la multiplicidad de relaciones que establece consigo mismo y con otros textos.

En segundo lugar, Cagliostro afirma que el tiempo no es una línea progresiva, sino una construcción lingüística que organiza nuestra percepción de la realidad. Es el lenguaje el que sostiene nuestra experiencia temporal:

...y si nosotros lo percibimos como pasado, como presente y como futuro, a razón de organizaciones mentales obedece, a razón también de estructuras verbales. No fue esa supuesta fluencia que llamamos tiempo lo que determinó los de los verbos, sino al revés: al tiempo como experiencia y como realidad lo sostienen las palabras en cuanto expresión de un modo de estar la mente organizada (Torrente Ballester, 1980: 43).

El tiempo asimismo tiene una dimensión espacial que el narrador presenta como una pintura, idea que Cagliostro secunda con algunos matices dinámicos:

Luego —le interrumpí—, ¿existen una derecha y una izquierda en ese panorama? ¿Es, quizá, como un cuadro?. Exactamente. La anulación del tiempo beneficia al espacio. La historia es una especie de paisaje con figuras, aunque prácticamente interminable. Lo que seguimos llamando el pasado, queda a la izquierda; enfrente, lo presente, y el futuro a la derecha. El espacio es circular

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrite con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

y giratorio. Lo mismo que no se abarca el fin se nos escapa el principio, aunque yo, por algunos barruntos, me incline a creer en la nebulosa (Torrente Ballester, 1980: 44).

El tiempo no es un concepto objetivo, sino algo que es estructurado y dotado de significado a través de su representación, ya sea mediante el lenguaje o la imagen. Sin embargo, la metáfora del cuadro presenta limitaciones, principalmente la de la clausura del tiempo y con ella las posibilidades: «When we contemplate time we do so from within time; but when we contemplate a picture we stand outside it. We look at it, not from within it, because it is framed for us. And so, we imagine doing the same thing with time» (Morson, 1994: 18).

La isla, no obstante, se apropia de esta metáfora visual para problematizarla desde dentro. El narrador describe la historia como un paisaje giratorio y circular que anula el tiempo lineal: ni el principio ni el fin pueden ser captados, y lo que llamamos pasado, presente y futuro aparece distribuido espacialmente. En lugar de ofrecer una imagen totalizante del tiempo, la novela revela la imposibilidad de contemplarlo como una totalidad externa, subrayando su carácter fluido y fragmentario. Así, Torrente Ballester transforma el cuadro en una imagen en movimiento que niega el punto de vista absoluto que la pintura suele implicar.

Esta concepción plástica y visual de la historia encuentra resonancia en la aproximación teórica a la literatura posmoderna de Julia Kristeva. En «Word, Dialogue and Novel», sostiene que la literatura trasciende las estructuras fijas al incorporar como marcos intelectuales clave la ambivalencia, la fluidez y el dialogismo —rasgos característicos del discurso menipeo: «... “lived experience” itself (linguistic exploration and Menippean discourse) —a literature that will perhaps arrive at a form of thought similar to that of painting: the transmission of essence through form, and the configuration of (literary) space as revealing (literary) thought without “realist” pretensions» (Kristeva, 1986: 59).

La literatura, alejada de las convenciones realistas, evoluciona hacia un modo de pensamiento similar a la pintura: la forma transmite esencia. De manera similar a Cagliostro, Kristeva afirma el cambio de paradigma en cuanto al tiempo y la historia: «Diachrony is transformed into synchrony, in light of this transformation, *linear* history appears as an abstraction. The only way a writer can participate in history is by transgressing this abstraction through a process of reading-writing» (36).

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitriete con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

En consonancia, Cagliostro afirma que la H/historia no es un producto —un libro— sino un proceso —la lectura de un libro en el orden que se elija—:

Usted habrá oído infinidad de veces el tópico del Libro de la Historia. Sin quererlo, queriendo acaso indicar justamente lo contrario, la frase, vaciada de su contenido convencional, puede después rellenarse de verdad. Fíjese en que, en un libro, coexisten el principio con el fin y con los medios, y sólo cuando se somete a una lectura que llamamos regular, su contenido se muestra como un antes y un luego. Pero, ¿quién duda que se puede leer de otra manera, el fin primero, la solución antes que el planteamiento? ¿Y que se puede avanzar y retroceder y detenerse, y andar de nuevo, y todas las combinaciones y experiencias temporales que se deseen? (Torrente Ballester, 1980: 43-44).

La idea de la linealidad del tiempo como construcción gramatical —contra la que advierte Cagliostro— se refleja en la concepción errónea de la historia como un producto acabado. Pensar la H/historia como una secuencia de eventos con única dirección, una sola narrativa, un significado fijo, en última instancia, destruye el significado, «the meaningfulness of concepts essential to our humanness: choice, responsibility, and creativity» (Morson, 1994: 9). En cambio, pensar la H/historia como un proceso devuelve importancia al presente: «a highly intensified present» (11). La visión de Cagliostro perfila *La isla* como una «novela polifónica», —«a theory of the middle of the process» (98). Bajtín aplica este término para referirse a aquellas obras en las que «...the eventness it conveys partakes of the real eventness happening during the creative process, when the characters surprise the author» (98). La creación de la H/historia, según Cagliostro, sería un proceso colectivo e intertextual, en que el pasado no es fijo, sino que se (re)crea en cada lectura y escritura⁹.

En un mundo caracterizado por la ausencia de Dios y la primacía de las fuerzas cósmicas, es verosímil que tanto Cagliostro como el narrador accedan a otros niveles de realidad en la novela: a otros espacios y tiempos, y también al encuentro con fuerzas sobrenaturales y al mundo de los sueños. La fantasía, en cuanto modo narrativo, transforma y deforma la H/historia: «Phantasmagoria increases freedom of language in Menippean discourse» (Kristeva, 1986: 52). Asimismo, el contenido de la historia en el relato enmarcado se amplía y se libera. Se registran tanto los hechos estrictamente relacionados con la política y, en última instancia, con Napoleón, como los hechos circundantes —los romances e intrigas, las alianzas para conspirar y la

⁹ Se utiliza *(re)crear* para enfatizar que no se trata de una acción lineal, sino un proceso circular que implica la repetición, indicada por el prefijo *re-*.

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

intervención de figuras y eventos sobrenaturales: «Menippean discourse is both comic and tragic, or rather, it is *serious* in the same sense as is the carnivalesque; through the status of its words, it is politically and socially disturbing» (52). El resultado final es un relato enmarcado que abarca desde la epístola amorosa y la parodia de la crónica, hasta la sátira del poder, en ocasiones en tono humorístico y en otras irónico.

La polifonía —de acuerdo con Bajtín— o la intertextualidad —propuesta por Kristeva— se relacionan con la fractalidad, la cual a medida que multiplica los relatos dentro del relato marco, entremezcla y adelanta los destinos de los personajes¹⁰. Carmen de Urioste (1993: 94) considera *La isla* dentro de la modalidad de fractal novelístico definido como una forma de metacomposición en la que «la ficción del relato enmarcado aparece en una relación fractal con respecto a la ficción del relato». De manera que «el análisis de una de las partes de la novela será recíproco al análisis de la novela estudiada globalmente» (91). Mientras que Urioste enfatiza la simetría fractal en la novela, en el presente análisis se consideran fractales que, si bien constituyen un reflejo de la narrativa principal, proyectan una imagen divergente o alterada sin dejar de hacer eco del motivo central¹¹. A continuación, se proponen algunos fractales de repetición y distorsión analizados desde su doble dimensión literal y simbólica.

2.1. Máscara

Los personajes utilizan una máscara que otorga facultades o posibilita el desdoblamiento. La máscara literal es frecuente en el relato enmarcado: Ascanio y su mujer, Flaviarosa portan una máscara para asistir a sus reuniones. El primero se congrega con los otros miembros del tribunal

¹⁰ Kristeva define la intertextualidad como la idea de que «any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another» (37). Amplía el concepto de diálogo y ambivalencia de Bajtín, argumentando que «horizontal axis (subject-addressee) and vertical axis (text-context) coincide, bringing to light an important fact: each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read» (37). La noción de intertextualidad sustituye a la de intersubjetividad, ya que el lenguaje poético es siempre «at least double», enfatizando que el significado nunca es singular, sino que surge de una red de relaciones textuales.

¹¹ Urioste (1993: 94-98) identifica los siguientes parámetros: el fractal espacial —el narrador y Ariadna habitan una isla, como los personajes del relato marco—; el temporal —en el motivo del viaje en el espacio: del narrador de la universidad a la cabaña; así también, en *La Gorgona* el tiempo «no pasa» sino que el lector «se mueve a través del tiempo»—; en el narrador; de la técnica de escritura; de los personajes —los personajes crean personajes: Ascanio, al General Della Porta; la élite de *La Gorgona*, a Napoleón—; de los receptores del relato —centrado en la función de Ariadna en los dos niveles—; del lenguaje —mediante la combinación de un lenguaje novelístico y otro paródico—; temático —el amor en el relato marco se opone al el poder, el mito y el fanatismo en el relato enmarcado, estableciendo una relación recíproca entre realidad y ficción donde ambos mundos se interfieren e intercambian—.

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitriente con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

también ocultos bajo antifaces y capuchones. Flaviarosa asiste a una selecta reunión de salón en la que ella insta a la creación de Napoleón. La máscara figurativa se lleva a cabo cuando un personaje utiliza a otro para conseguir sus objetivos. El narrador emplea al personaje de Cagliostro como herramienta narrativa, dotándose de destreza mágica para ver la H/historia en el fuego, y atravesar varias épocas históricas y estados de conciencia¹². De manera similar, el general Galvano Della Porta orquesta desde las sombras la conspiración que ayuda a Ascanio a auparse al poder y, luego, se recluye en una torre para nunca más ser visto directamente. Della Porta impone la autoridad y el respeto que de otro modo le faltaría al dictador. Ascanio, de origen modesto y sin logros militares notables, lucha por ganar prominencia en una sociedad tradicional donde el prestigio a menudo se deriva de un linaje noble, riqueza material y conexiones con glorias marítimas pasadas.

El uso de la máscara o del doble tiene un trasfondo siniestro, pues representa: «[...]todas las posibilidades incumplidas de plasmación del destino, a que la fantasía sigue aferrada, y todas las aspiraciones del yo que no pudieron realizarse a consecuencia de unas circunstancias externas desfavorables, así como todas las decisiones voluntarias sofocadas que han producido la ilusión del libre albedrío» (Freud, 1917-1919: 236). Así, aunque Cagliostro y Della Porta permiten al Narrador y a Ascanio, respectivamente, cumplir sus propósitos, ya sea construir una historia o gobernar, la persona pública oculta detrás de la fachada del doble pierde autonomía y control. Ni Cagliostro ni el general Della Porta son retratados como personajes benévolos. Inicialmente, Cagliostro aparece como una figura amenazadora por su acceso a conocimientos poco tradicionales y excéntricos. A pesar de que se vuelve un aliado, aparece en el relato enmarcado para introducir el caos. Por su parte, el general Della Porta, cumple una función similar al retrato de Dorian Gray para Ascanio; por lo que se le atribuye al general crímenes y decisiones controvertidas.

¹² Cagliostro también le dio al Narrador la primera visión de La Gorgona, y es Cagliostro quien sugirió utilizar el fuego para conocer los hechos que corresponden a la historia de Napoleón (Torrente Ballester, 1980: 44). Además, le explica al Narrador cómo interactuar con personajes del pasado a través de los sueños: «...yo, al entrar en el tiempo de sir Ronald, no abandono el mío, y yo, en mi tiempo, poseo un ejemplar de las *Melodías eróticas*. No sé si recuerdas las condiciones que Cagliostro me anunció para esta clase de entrevistas: penetrar en un sueño, convertirse en ingrediente de él. La persona así visitada lo olvidará, el suceso carecerá de consecuencias ulteriores, porque no nos es dado (insistió Cagliostro) modificar la historia con nuestras intervenciones» (Torrente Ballester, 1980: 145).

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitriente con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

2.2. Barco en una botella

Sir Ronald expresa en un poema sentirse atrapado como un barco en una botella, a causa de su amor imposible por Inés. Para simbolizar este conflicto, regala a Inés un barco en una botella. Más tarde, Agnesse encuentra los versos y añora haber sido la destinataria del poema. Este motivo se repite en la relación de Ascanio y Agnesse. Ascanio, atrapado en un matrimonio de conveniencia, se enamora de Agnesse y le regala un barco en una botella como símbolo de su amor. Aunque Agnesse rechaza inicialmente el obsequio, termina aceptándolo, pero sin corresponder a los sentimientos de Ascanio. La imagen dentro del marco de la imaginería marina griega cobra un significado figurativo en el contexto político. En la tradición mediterránea, desde la antigüedad, la imagen del barco ha representado al Estado: «Hence the image perfectly suited a context in which issues of community definition and membership were still in flux, while the dangers created by struggles for power were mirrored in a perception of the hazards of seafaring and the horrors of shipwreck...» (Brock, 2013: 59).

En el relato enmarcado, la Gorgona, como nación, intenta liberarse de los invasores y conseguir la unión entre las diferentes etnias y culturas que la componen, objetivo que no se materializa como acción colectiva sino a través de la imagen de la isla convertida en un barco.

2.3. Estructuras triangulares del deseo

El triángulo amoroso que involucra al narrador, Ariadna y Claire se repite en la historia enmarcada. Ascanio compite por el afecto de dos mujeres que más tarde serán amantes de sir Ronald: Inés y Agnese. En un pasado más lejano, sir Ronald Sidney e Inés —mientras comparten residencia en la casa de una viuda— entablan una relación en la clandestinidad a causa del matrimonio de sir Ronald y su religión que le impide el divorcio. Tras el ascenso de Ascanio al poder, sus tías —las Parcas— vigilan a los habitantes de la isla, haciendo cumplir en particular normas morales como la castidad. Desafortunadamente para la pareja, las Parcas exponen la relación. Dadas las circunstancias de sir Ronald —foráneo y adúltero—, este es desterrado de la isla, mientras que Inés enfrenta un severo castigo a manos del general Della Porta¹³.

¹³ «Hay quien dice que Ascanio la encerró en el castillo a solas con Galvano. El general no tiene mujer, y está leproso, ¿comprendes? Dicen que a veces se le oye gemir, detrás de sus muros de piedra, y pedir a voces un cuerpo de mujer, aunque sea muerta» (*La isla*, 137).

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitriete con todo su cortejo”»: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

El otro triángulo amoroso involucra a Agnesse, Ascanio y sir Ronald. Agnesse Contarini, una joven de una familia aristocrática exiliada tras el ascenso al poder de Ascanio, regresa a la isla tras intentar sobrevivir en Italia y los países vecinos. Agnesse también reside en la casa de la viuda que antes alojó a sir Ronald e Agnes. Trabaja como intérprete de Ascanio, se familiariza con él, lo que despierta el afecto no correspondido de Ascanio. Sus viajes la han llevado a explorar la adivinación y potenciar sus talentos espirituales. Agnesse, altamente educada y artísticamente sensible, se enamora de sir Ronald al descubrir sus cartas de amor y poemas a Agnes, y finalmente se imagina a sí misma como la amante de sir Ronald en los espejos. Los tres triángulos se desarrollan de forma paralela a la del narrador, pero cuando la historia de amor de sir Ronald y Agnes alcanza un final trágico, una fatal predestinación se cierne sobre las otras historias.

Los triángulos amorosos encuentran un eco figurativo en un cuarto triángulo, compuesto por Inés, Agnesse y Ariadna. Las tres mujeres comparten una función simbólica en la novela, y sus nombres —todos asociados a la pureza y la santidad— subrayan la imposibilidad de realizar un amor humano pleno¹⁴. Estos triángulos amorosos, reiterados con variaciones en los distintos planos narrativos ilustran con claridad el principio de repetición transformada que define la lógica fractal de la novela.

Más que una reproducción estática, el reflejo fractal —en especial, en los fractales de repetición y distorsión— genera una sinergia narrativa que crea la impresión de simultaneidad, o lo que podría llamarse *acontecimiento* (*eventness*), la esencia misma de la polifonía. Al multiplicar las líneas narrativas —y con ellas, la riqueza significativa— dentro del relato marco, el reflejo entremezcla y anticipa los destinos de los personajes, tejiendo una estructura en la que el tiempo y la historia parecen entrelazarse en un juego de variaciones y ecos.

¹⁴ *Agnesse*, *Agnes* e *Inés* son variantes del mismo nombre proveniente del griego *Ἁγνή* (*Hagnḗ*) cuyo significado es «puro» o «sagrado». El origen remoto del nombre es protoindoeuropeo: *h₁yaǵ-* que significa «sacrificar» y «adorar». Era el nombre de Inés de Roma, una joven virgen romana martirizada por el emperador Diocleciano en 303 a.C. (Hanks y Hodges, 1997: 4). Durante la Edad Media, pasó a ser una santa cristiana muy popular, lo cual fomentó el amplio uso de su nombre. Así, pasó al italiano como *Agnesse*, al inglés *Agnes*, al portugués *Inés*, y al español *Inés*. El nombre de *Ariadna* tiene una etimología similar. Los lexicógrafos griegos del período helenístico afirmaron que el nombre estaba compuesto por los elementos del dialecto cretense *ari-* —un prefijo intensivo— y *adnos* —que significa «santo»— (15).

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitriete con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

A través de la fractalidad y la intertextualidad, la polifonía se sostiene a diferentes niveles del texto partiendo de la deconstrucción del tiempo lineal en el nivel diegético¹⁵. La intertextualidad opera de forma transversal, manifestándose en el plano diegético mediante textos citados o evocados por los personajes, en el metadiegético mediante relatos que reformulan géneros y tradiciones, y en el nivel extradiegético como diálogo estructural con textos culturales y literarios —como la historiografía oficial y los generos narrativos tradicionales—. Esta dinámica puede entenderse, en términos de Kristeva, como el cruce entre un eje horizontal —la relación autor/lector— y un eje vertical —el texto y su red de textos previos (1986: 37). Por su parte, la fractalidad cobra especial relevancia en el nivel metadiegético, al reproducir y distorsionar motivos del relato marco a través de las narraciones en el relato enmarcado.

Estos recursos y técnicas a la vez que producen el relato y lo reformulan en clave lúdica; en ese movimiento reflexivo, la creación literaria se convierte en una forma de (re)creación:

La surcharge métaphorique... constitue un jeu du discours. Le jeu, qui est une activité réglée et toujours soumise au retour, consiste alors, non à accumuler les mots par pur plaisir verbal..., mais à multiplier une forme de langage..., comme si l'on voulait épuiser l'invention pourtant infinie des synonymes, tout à la fois répéter et varier le signifiant, de façon à affirmer l'être pluriel du texte, son retour (Barthes, 1970: 65).

A pesar de lo expuesto, el narrador toma con precaución y sospecha las palabras de Cagliostro —quien, además, como posible doble, conjura no solo la trascendencia sino el fin inevitable—: «siempre queda en el interior de la conciencia, agazapado, esa especie de simio racional ahíto de sensatez que desconfía de unos hombres porque se declaran inmortales, que los cataloga inmediatamente como impostores» (Torrente Ballester, 1980: 40-41). La disolución de un sentido primigenio —Dios— y del tiempo, así como la multiplicación y repetición de voces e imágenes, se presentan para el narrador simultáneamente como una oportunidad y una amenaza, especialmente en lo que concierne a su objetivo en la (re)creación de la H/historia de Napoleón, esto es, ganarse el amor de Ariadna.

¹⁵ Utilizo la terminología de niveles narrativos propuesta por Gérard Genette (1972: 238-241), quien distingue entre el nivel extradiegético —instancia narrativa primera que introduce el relato—, el diegético —relato principal— y el metadiegético —relato segundo o relato incrustado—. Estos niveles permiten analizar las distintas capas del discurso narrativo y sus relaciones jerárquicas.

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitriete con todo su cortejo”»: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

3. APOTEOSIS DE LA CREACIÓN ESCENIFICADA: EL REGRESO DE LOS DIOS GRIEGOS

Para Loureiro, el amor en *La isla* tiene tal importancia que lo considera el catalizador de la escritura: «Movido hacia la belleza, el amor que siente por Ariadna impulsa al narrador a engendrar lo que de otro modo jamás vería la luz, pues por y para ella se escribe el relato, cumpliéndose de este modo el impulso a engendrar en la belleza a que el amor impulsa en la teoría platónica» (1990: 250-251).

La escritura no sólo es motivada por el amor idealizado, sino que también se concibe como un acto de fecundación y alumbramiento, en el que el poeta, lejos de limitarse a la contemplación platónica de la belleza, experimenta un proceso de gestación creativa comparable con la procreación de semidioses:

[...] y cuando [la creación poética] estalla, conforme acaba de indicarse, apoteosis o epifanía, teofanía (sospechable) algunas veces, 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, si bien los hombres de ciencia se desesperan ante semejantes recorridos e intenten reducirlos a términos de mera psicología (Torrente Ballester, 1980: 9-10).

En este sentido, la creación poética en *La isla* es un estallido de energía erótica y transformadora, una manifestación casi divina que da lugar a un ser con vida propia, una obra que —como Hércules o los Dióscuros— está destinada a trascender. Así, más que un producto intelectual o una sublimación platónica, la escritura se erige como un proceso vital, proceso marcado por la revelación epifánica como encuentro con lo sobrenatural, por la inevitable lucha entre lo sagrado (*mythos*) y lo racional (*logos*), y por la potencia del eros.

De manera similar, en la filosofía presocrática, eros está en la base de la creación. En los primeros textos griegos, «[t]he cosmic orgy is driven by an unnamed deity, and humans are driven by the same erotic contest» (Sharkie y Johnson, 2017: 76). El papel de lo erótico en la creación continúa en la cosmogonía órfica y hesiódica: «... the primacy of Eros in the creation of the universe, and humankind's dependence upon him. This is characterized by the centrality of Eros in the Orphic texts, a figure who, having created the pantheon and the human race, is shown readily to influence the natural order, and in so doing, expresses its power over both human and nonhuman natures» (76). En la novela, la creación poética, que sustenta tanto la narrativa

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrión con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

primaria —la del narrador autoconciente— como la secundaria —la de su propia creación, se representa como una fusión celebratoria de eros, lo humano y lo sobrenatural.

Sin embargo, a medida que se desarrolla la historia marco, la relación entre el narrador y Ariadna se vuelve cada vez más distante. El narrador observa el desinterés de Ariadna por él y el relato y su creciente interés por la proximidad del clímax de la historia. el clímax se presenta en torno a las «interpolaciones fantásticas», dos eventos de naturaleza incierta y disruptiva que suceden en La Gorgona. El narrador declara haber encontrado una referencia a La Gorgona «en un libro titulado *Exposición y comentario de las últimas teofanías paganas* (Filadelfia, Jones and Jones, 1876)» (Torrente Ballester, 1980: 203). Este libro contiene la transcripción de un documento escrito por el cónsul británico en la isla, Algernon Smith, quien lo redacta a petición del primer ministro británico, William Pitt.

Relata Smith que un día, en La Gorgona, el marinero de guardia vio a lo lejos una extraña procesión de gente verde cruzando el mar en una carreta. Solo los griegos entendieron quiénes eran; uno de ellos anunció:

«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 (Torrente Ballester, 1980: 206).

Posteriormente se desarrolla una escena sexual, organizada por Anfitrite y Poseidón, en la que participa todo su séquito, incluidos delfines y nereidas. El cónsul que narra este suceso explica las reacciones tanto de griegos como de latinos:

Debo advertir, sin embargo, que a la gente no la cogió de sorpresa; que la mayor parte de los presentes halló justificadas las expansiones del dios, y que muchos las tomaron como una auténtica invitación al vals, aunque esto de hincar el diente a un muslo no lo aconsejen los moralistas romanos a causa de ciertas propinquidades. El clero griego no suele ser tan detallista, menos aún tan meticón. Para los latinos imitadores del dios, la operación alcanzó la emoción de las grandes transgresiones (Torrente Ballester, 1980: 208).

La hierogamia cíclica entre Poseidón y Anfitrite es recibida positivamente por los griegos y se asume como un modelo a seguir por los latinos. Este encuentro, si bien caótico y generador de caos, tiene el poder de inaugurar, renovar y atar lazos: «una forma, sea cual fuere... para retomar vigor le es menester ser reabsorbida en lo amorfo, aunque sólo fuera un instante; ser

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrite con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

reintegrada en la unidad primordial de la que salió; en otros términos, volver al caos... a la orgía... a las tinieblas... al agua» (Eliade, 2022: 106) Los mitos de unión sexual entre los dioses precisamente tienen una estructura cosmogónica, es decir, de creación cósmica, de restauración de la plenitud integral (38). De ahí que la disrupción que representa anuncia un nuevo comienzo, una renovación y no simplemente una transgresión a la moral como lo asumirá Ascanio.

El mar y sus deidades provocan asombro entre quienes no están familiarizados con el mito del eterno retorno. La experiencia sobrenatural de griegos y latinos, al reconocer el fin de una espera divina de milenios, significa una realización de tradiciones compartidas, que culmina en la formación de una comunidad unificada. Tras este encuentro, la desgastada sociedad compuesta por los griegos y los latinos se fortalece; pues como se verá más adelante, se reparan las grietas y se unirán para un objetivo en común.

El segundo «milagro profano» que registra Smith tiene por protagonista a Ascanio. Ante la invasión francesa, la isla se convierte en un buque de guerra y los habitantes, griegos y latinos, convertidos en la tripulación unen fuerzas como tripulación para defender La Gorgona del enemigo extranjero. Ascanio demuestra su capacidad de líder y cumple su sueño de hacerse Almirante —la aspiración más secreta e imposible del dictador que le permitiría alcanzar el anhelado reconocimiento de La Gorgona— y, aún así, da crédito a la dirección táctica del general Della Porta.

En la historia principal, sin embargo, la llegada de los dioses es indiferente a Ariadna, que se queda dormida en medio de la historia. La invención de Napoleón se prevé complementaria y consecuente con el evento presenciado: los dioses ejecutando un acto carnal e instintivo anticipan la creación de Napoleón mediante un acto opuesto, intelectual y lúdico. Sin embargo, la pulsión erótica del narrador, no resuelta por su fracaso con Ariadna, se redirige hacia la creación, sobrecargándola de tonos sexuales. En una reunión secreta, la élite insatisfecha de La Gorgona discute la figura del general Della Porta, como títere que permite a Ascanio ejercer el poder. También se aborda la cuestión del liderazgo de Francia, proponiendo una invención colectiva de un líder y discutiendo los rasgos de Napoleón. El encuentro culmina con una representación teatral en la que las mujeres invitadas, desnudas, escenifican mitos griegos y latinos de procreación.

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitriete con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

La autoría de las «interpolaciones fantásticas» en *La isla* se diluye entre el *manuscript trouvé*, la aparición de Cagliostro en La Gorgona y el narrador como ente lequía organizadora del relato marco. Esta cuestión subyace irresuelta en la lectura de la novela¹⁶. La lectura de esta escena requiere una acotación con respecto a la participación de Cagliostro, quien, disfrazado de sacerdote, se entrevista con Ascanio y el obispo:

[...] El doctor Messmer ha demostrado a satisfacción de la Academia Francesa, hace ya lustros, cuando en París vivían reyes y reinas, la existencia de ciertos fluidos naturales capaces de provocar en las personas estados que llamaremos de sugestión, pero también de hipnotismo, que es la palabra apropiada: Hacer ver lo que no existe, por ejemplo, y que el sujeto lo crea». [Ascanio pregunta:] «¿Va usted a decirnos que he visto a Anfitrite y a Poseidón porque estábamos sugestionados?». «A eso aspiro, Excelencia, pero no con palabras. El efecto de esos fluidos puede operar sobre personas aisladas, pero también sobre colectividades, y hacerles ver...» Esta vez fue el obispo quien interrumpió con lujo de aspavientos: «¡Pero es una herejía, padre! Si lo admitimos, ¿quién va a creer en milagros? Todo el mundo dirá que son casos de sugestión colectiva» (Torrente Ballester, 1980: 305).

Con este recurso, Torrente Ballester destapa la ilusión del relato. Los dioses no han regresado, la isla no ha cambiado, todo es historia, literatura. En definitiva, el narrador no busca restaurar una verdad absoluta ni ofrecer una versión definitiva del pasado. Por el contrario, su proyecto pasa por multiplicar las perspectivas, las dudas y las invenciones, construyendo así un espacio literario donde lo verosímil adquiere mayor relevancia que lo factual. Esta operación narrativa se aproxima a recuperar la distinción aristotélica entre historia y poesía, recuperada por López Fonseca y Hoz García-Bellido (2022: 16), según la cual la función del poeta «no es contar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder de acuerdo con lo verosímil y lo necesario [...] esa es la diferencia con respecto al historiador».

La novela misma, en su repetición y variación, encarna la certeza del proceso inacabado de la H/historia, reinterpretación y (re)creación, elevada a «apoteosis o epifanía, teofanía»; y la certeza del poeta, momentáneamente favorecido por una fuerza sobrenatural (¿amor, eros, Cagliostro?), que lejos de ser tomado por un dios o un inmortal, escenifica su voluntaria rendición:

¹⁶ El autor colabora al entendimiento de la escena de la transformación temporal de la isla en barco: «Yo pensaba, inexperto, al escribir la novela, que si la poesía es el arte de decir indirectamente las cosas, un profesional de la lectura entendería los modos indirectos de narrar. Me equivoqué, y en la segunda edición de esa novela tuve que hacer un añadido, a ver si así se daban cuenta, con la colaboración de Cagliostro, de lo que en verdad sucedía» (Torrente Ballester, 1982: 16).

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrite con todo su cortejo”»: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

Es muy probable que, después de aquel tiempo de gozo, El de Allá Arriba se sintiera cansado. ¡Al fin, era un leproso, y los oros del uniforme, los rojos suntuosos, ocultaban la podre! Envío a la gente el último saludo, hizo una reverencia a la ciudad y al mundo, y se retiró cojeando un poco. El aliento del cielo alborotaba entonces su cabello encima de las sienes y hacía murmurar, remotos, los trémulos cañaverales: en la otra orilla del mar, se entiende, en el África quemada (Torrente Ballester, 1980: 325-326).

4. CONCLUSIÓN

Retomando la concepción de la Historia como artefacto narrativo en disputa, la semilla de la propuesta del narrador se instala temprano en el relato marco con Cagliostro y su concepción de la H/historia como una pintura giratoria —en la que los significados coexisten y se reinterpretan—, anulando, en consecuencia, el tiempo lineal, entendido como abstracción lingüística. Desde esta perspectiva, la H/historia no es un producto acabado, sino un proceso en constante transformación. El lector, entonces, es quien construye el significado del texto en un acto de interpretación —obligado a navegar entre versiones contradictorias y fragmentarias— y se enfrenta a la imposibilidad de una verdad única. De este modo, la novela se articula a partir de una multiplicidad de voces y fuentes que entretujan referencias y generan nuevos interlocutores, reafirmando la noción bajtiniana de polifonía y desplazando la figura del autor como garante del significado. Esta polifonía se amplía y se sostiene mediante recursos y técnicas desplegados en distintos niveles narrativos, entre ellos la ya mencionada deconstrucción del tiempo lineal, la intertextualidad y la fractalidad.

La verosimilitud del relato, por su parte, depende de los parámetros y licencias que se establecen a través de Cagliostro. Así, el modo de contar la H/historia se expande e incorpora elementos y eventos que desbordan las convenciones del realismo, para configurar un flujo narrativo continuo entre episodios fantásticos, simbólicos y paródicos. En el clímax de esta expresión de libertad, se produce el retorno de los dioses griegos: apoteosis de la creación poética en tanto pulsión vital y encuentro entre lo humano y lo sobrenatural. El narrador, que en un inicio aspiraba a sustituir una historia fallida —la de Claire— por una historia de amor con Ariadna, termina sin ninguna de las dos. Obtiene, en cambio, una H/historia de puro gozo literario y (re)creativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitriete con todo su cortejo”»: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.

- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1984), «La mort de l'auteur», en *Le Bruissement de la langue: essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 61-67.
- BLACKWELL, Frieda Hilda (1985), *The Game of Literature: Demythification and Parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester*, Valencia, Albatros Ediciones.
- BROCK, Roger (2013), *Greek Political Imagery from Homer to Aristotle*, London, Bloomsbury.
- URIOSTE, Carmen de (1993), «Metaficción: Fractales novelísticos», *Hispanic Journal*, vol. 14, n.º. 1, pp. 91-99.
- ELIADE, Mircea (2022), *El mito del eterno retorno*, Ricardo Anaya trad., Madrid, Alianza Editorial.
- FREUD, Sigmund, (1917-1919), *De la Historia de una Neurosis Infantil y Otras Obras*, José L. Etcheverry trad., vol. 17, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- HANKS, Patrick y HODGES, Flavia (1997), *A Concise Dictionary of First Names*, Oxford, Oxford University Press.
- KRISTEVA, Julia (1986), *The Kristeva Reader*, Toril Moi ed., New York, Columbia University Press.
- LOUREIRO, Ángel G. (1990), *Mentira y seducción: la trilogía fantástica de Torrente Ballester*, Madrid, Editorial Castalia.
- LÓPEZ FONSECA, Antonio y HOZ GARCÍA-BELLIDO, María Paz de (2022), «Literatura e Historia: una relación dialéctica», en María Paz de Hoz García-Bellido y Antonio López Fonseca (eds.), *Literatura e Historia en el mundo clásico*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, pp. 9-30.
- MELETINSKI, Eleazar M. (2001), *El mito: Literatura y folclore*, Madrid, Ediciones Akal.
- MORSON, Gary Saul (1994), *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*, New Haven, Yale University Press.
- SHARKIE, Thomas y JOHNSON, Margherite (2017), «Eroticized Environments: Ancient Greek Natural Philosophy and the Roots of Erotic Ecocritical Contemplation», en Christopher Schliephake (ed.), *Ecocriticism, Ecology, and the Cultures of Antiquity*, Lexington, Lexington Books, pp. 71-90.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1980), *La isla de los jacintos cortados: carta de amor con interpolaciones mágicas*, Barcelona, Ediciones Destino.
- TROWBRIDGE, W. R. H. (1910), *Cagliostro*, New York, Brentano's.
- WHITE, Hayden V. (2014), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Carmen Araujo (2025), «“Ahí viene poseidón y anfitrite con todo su cortejo”: Apoteosis de la (re)creación de la historia en *La isla de los jacintos cortados*», *Cuadernos de Aleph*, 18, pp. 150-170.