

PUNTUALIZACIONES SOBRE LO FANTÁSTICO EN *LA SAGA/FUGA DE J.B.*

Emilie Guyard
Université de Pau et des Pays de l'Adour'

Resumen

Si bien afirmó el carácter fantástico de *La saga/fuga de J.B.*, como de otras de sus novelas, Gonzalo Torrente Ballester expresó en varias ocasiones su discrepancia con las definiciones académicas de lo fantástico y en particular con las definiciones francesas del género. El escritor gallego desarrolló su propia concepción, muy personal, de lo fantástico. Dicha concepción no impide que la mayoría de los acontecimientos insólitos que se producen en *La saga/fuga de J.B.* puedan describirse usando las categorías que sirven para describir la irrupción de lo sobrenatural en la literatura fantástica ya que suponen una ruptura de las leyes de la identidad personal, del tiempo y del espacio. Sin embargo, si, como lo pretenden los teóricos, lo fantástico no solo descansa en la coexistencia de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y por encima de todo) el cuestionamiento de dicha coexistencia, Torrente acierta al rechazar las definiciones académicas para calificar a sus novelas y *La saga/fuga de J.B.* se excluye del terreno de la literatura fantástica. Quizás la resistencia de la novela a compaginarse con las definiciones académicas de lo fantástico pueda resolverse interrogando la noción de género. En efecto, si se admite el hecho de que la relación de un texto con un género no es una relación binaria de inclusión o ex-

clusión sino de participación gradual, entonces lo fantástico puede ser considerado como una de las múltiples modalidades narrativas de la novela.

Palabras clave: Gonzalo Torrente Ballester, *La saga/fuga de J.B.*, género, literatura fantástica

Abstract

Although he affirmed the fantastic character of *La saga/fuga de J.B.*, as in other of his novels, Gonzalo Torrente Ballester expressed on several occasions his disagreement with the academic definitions of the fantastic and in particular with the French definitions of the genre. The Galician writer developed his own very personal conception of the fantastic. This conception does not prevent most of the unusual events that take place in *La saga/fuga de J.B.* from being described using the categories that serve to describe the irruption of the supernatural in fantastic literature, since they imply a rupture of the laws of personal identity, time and space. However, if, as theorists claim, the fantastic rests not only on the coexistence of the possible and the impossible within the fictional world, but also (and above all) on the questioning of that coexistence, Torrente is right to reject academic definitions to qualify his novels and *La saga/fuga de J.B.* excludes himself from the realm of fantastic literature. Perhaps the novel's resistance to conforming to academic definitions of the fantastic can be resolved by interrogating the notion of genre. If one accepts the fact that the relationship of a text to a genre is not a binary relationship of inclusion or exclusion but one of gradual participation, then the fantastic can be considered as one of the multiple narrative modalities of *La saga/fuga de J.B.*

Keywords: Gonzalo Torrente Ballester, *La saga/fuga de J.B.*, genre, fantastic literature.

Si bien afirmó el carácter fantástico de varias de sus novelas – entre las cuales *La saga/fuga de J.B.*– y asumió la etiqueta “trilogía fantástica” consagrada por Angel Loureiro, Gonzalo Torrente Ballester expresó muy pronto y en varias ocasiones su discrepancia con las definiciones académicas de lo fantástico. Hasta llegó a afirmar que “lo peor que puede sucederle a lo fantástico [...] es que caiga en manos de los analistas. No hay duda de que, en esas manos implacables, se destruirá su delicadeza” (Torrente Ballester, 1985, 129). Torrente Ballester discrepaba en particular con la teoría de Tzvetan Todorov cuyo libro *Introduction à la littérature fantastique*, publicado en Francia dos años antes de *La saga/fuga de J.B.*, fue considerado como un referente obligado en el ámbito académico europeo durante los años 1970 y 1980. En 1976, Torrente explica así cómo la concepción de lo fantástico propuesta por Todorov le parece demasiado estrecha y se burla de una joven investigadora belga que niega a las novelas de su amigo Álvaro Cunqueiro la etiqueta de fantástica por no adscribirse a la definición del teórico francés¹. Según Torrente, lo fantástico no puede descansar en la duda del lector respecto a la naturaleza del fenómeno, como pretende Todorov, en la medida en que, como explica en su ensayo *El Quijote como juego*, cualquier narración, sea fantástica o no, descansa en un pacto de lectura entre el autor y el lector que es “un juego convenido, base de la ficción misma, en que uno y otro ‘fingen creer’ que se trata de una realidad”. Y añade: “no haber tenido en cuenta este pacto previo lleva a Todorov a una conclusión errónea en su estudio de la narración fantástica” (Torrente Ballester, 1984, 42-43).

Torrente Ballester propone por su parte una concepción mucho más personal y amplia de lo fantástico. En una entrevista con la periodista Catherine Argand para la revista francesa *Lire*, el autor gallego reivindica el carácter fantástico de sus novelas “mais pas au sens péjoratif où on l’entend en France. Le véritable fantastique consiste à dissocier, à déplacer les choses appartenant à une sphère dans une autre” (Argand, 1992, 37). La concepción que propone, tal

¹ “Me contaba ayer Álvaro Cunqueiro que una señorita belga que se ocupa en su literatura le había enviado un artículo del que resultaba que Cunqueiro no es un escritor fantástico porque no cumple los cinco requisitos que, según Todorov, son menester al caso”, (Torrente Ballester, 1976, 129-130).

y como la expone en la famosa conferencia que pronunció con Jorge Luis Borges en 1985, radica pues en el desplazamiento de elementos de una esfera de la realidad a otra. Según el escritor gallego,

se trata ni más ni menos que de imágenes que proceden de esferas distintas de la realidad y que, al juntarse insólitamente (con voluntad artística y poética) producen una realidad nueva, no cotejable con la otra, sino con fines analíticos, y a la cual llamamos realidad fantástica, imagen fantástica o fantasmía, como se suele decir (Torrente Ballester, 1985, 128).

Para ilustrar su teoría, toma el ejemplo de la famosa novela de Italo Calvino *El barón rampante* cuyo efecto fantástico radicaría, según él, en la combinación inédita de dos realidades: “Un caballero es una realidad, un árbol es otra, y hasta existen caballeros que trepan a los árboles, pero lo que no suelen hacer es convertirlos en su domicilio particular y habitual” (Torrente Ballester, 1985, 128). Dejando totalmente de lado la referencia a lo sobrenatural y a su problematización en la que descansan las definiciones académicas, Torrente propone una definición exclusivamente temática –y muy personal– de la literatura fantástica².

I. Fantasticidad de *La saga/fuga de J.B.*

Sin embargo, como intentaré demostrar a continuación, casi todos los fenómenos insólitos que se producen en *La saga/fuga de J.B.* pueden describirse usando las categorías que sirven tradicionalmente para describir la irrupción de lo sobrenatural en la literatura fantástica.

El estudioso Jean Fabre dedica el primer capítulo de su libro *Le miroir de sorcière* a una aproximación antropológica de la literatura fantástica. Según el crítico, la aparición y el consiguiente desarrollo

² “La literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural”, nos dice David Roas. “Y lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes” (Roas, 2001, 7).

de la literatura fantástica solo pueden entenderse tomando en cuenta el marco histórico en el cual se producen: la literatura fantástica surge a finales del siglo XVIII y se desarrolla en el siglo XIX como reacción a la concepción racionalista de la realidad heredada de Las Luces. En el siglo XIX, bajo la influencia del positivismo, nace una conciencia positiva a la que Jean Fabre califica de “logique affranchie de la mystique [qui] se donne des lois: le principe d’identité et ses corollaires, les principes de non-contradiction et du tiers exclu” (Fabre, 1992, 38). Sin embargo, a pesar de su deseo de encerrar la realidad en categorías, “l’entreprise de rationalisation de l’expérience se heurte à une large frange d’irrationnel, un résidu archaïque très difficile à réduire” (Fabre, 1992, 41). Y es precisamente ese residuo arcaico el que la literatura fantástica explora, derribando los límites y las fronteras en las que descansan las leyes que organizan el mundo real. De hecho, la mayoría de los acontecimientos insólitos que se producen en *La saga/fuga de J.B.* suponen una ruptura de las leyes en las que descansa (nuestra idea de) lo real: la identidad personal, el tiempo y el espacio³.

1. La identidad personal y el doble

El tema del doble es, sin lugar a dudas, el tema fantástico por antonomasia. Entre las fronteras cuya impermeabilidad garantiza la solidez de nuestra realidad, la que separa el yo del mundo es, indiscutiblemente, la más importante. Toda nuestra aprensión de la realidad descansa en dicho límite: “Le moi ne devrait pas se constituer comme objet d’un regard et d’une pensée puisque, étant le sujet de toute connaissance, il est ce regard et cette pensée” (Jourde y Tortonese, 1996, 39). De hecho, la construcción de la identidad personal se elabora, desde la niñez, a partir de esa frontera insuperable entre el yo y el otro:

desde el dinamismo de su conciencia, cada individuo se siente un “yo” íntimo, separado y distinto. Él es un sujeto perceptor del mundo y del *otro*, de los *otros* que están ahí

³ “Lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible” (Roas, 2011, 30)

como un “objeto” con el que tiene que establecer relaciones que pueden resultar eufóricas y constructivas o disfóricas y destructivas. Pero ni el mundo ni los *otros* pueden percibir directamente la conciencia o la interioridad del «yo» (Herrero Cecilia, 2011, 18).

Por eso la experiencia del doble que afecta directamente a esa frontera es una de las más perturbadoras e inquietantes para el individuo, y su abolición se ha convertido en uno de los motivos característicos de la literatura fantástica, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX:

Si le fantastique est le genre qui, par excellence, installe le doute et le malaise au cœur des rapports entre le sujet et le monde, le face à face du sujet avec lui-même représente la forme la plus intense de ce malaise : ce n'est plus un secteur du sujet qui se trouve impliqué dans le doute et dans la perversion des rapports avec l'extérieur, [...] mais le sujet tout entier, en bloc, entraînant avec lui le monde tout entier (Jourde, Tortonese, 1996, 39).

Pierre Jourde y Paolo Tortonese, que han dedicado uno de los estudios más interesantes a ese tema, proponen agrupar las múltiples manifestaciones del doble en dos categorías: según los dos críticos, en un relato, el personaje principal (o el narrador-personaje) podrá encontrarse confrontado a su propio doble (doble subjetivo) o al doble de otro personaje (doble objetivo).

El doble subjetivo, que representa la modalidad más frecuente en la literatura fantástica, plantea la desintegración de la instancia unificadora de la conciencia del yo individual, tanto como sujeto (frente a sí mismo) que como objeto (frente a los demás). El personaje confrontado a su propio doble vive una enigmática experiencia de fragmentación, escisión o desdoblamiento de su identidad en dos instancias contrapuestas. Representa claramente la experiencia más perturbadora del doble para el individuo (Herrero Cecilia, 2011, 25).

El doble objetivo, que ha sido tratado con menor frecuencia en la literatura fantástica, “plantea principalmente la problemática de la relación entre el sujeto y el mundo frente al cual se sitúa. El personaje, confrontado a un ‘doble objetivo’ que parece una copia idéntica de otro individuo, se va a preguntar si las leyes ordinarias del mundo han sido perturbadas” (Herrero Cecilia, 2011, 28).

El doble subjetivo puede, a su vez, cobrar dos formas distintas según afecte la unidad o la unicidad del sujeto. La primera modalidad se produce cuando el sujeto sufre una escisión o fragmentación de su “yo”: pensemos en el cuento de Cortázar “No se culpe a nadie”, en el cual una parte del yo –concretamente la mano del personaje– deja de obedecer al control de la conciencia del personaje: el yo se escinde de manera muy inquietante y peligrosa, hasta llevarlo a la muerte.

La segunda modalidad, a la que Jourde y Tortoneso llaman doble externo, consiste en una perturbación de la unicidad del sujeto: el yo se repite o se desdobra en “otro”, en un ser exterior diferente con el que se identifica. El cuento “Lejana” de Julio Cortázar presenta un caso emblemático de doble externo. En este cuento, Alina Reyes, mujer que lleva una vida acomodada en Buenos Aires tiene un doble que vive en Budapest, una indigente, cuya existencia se le revela a través de recurrentes ensoñaciones y premoniciones. Al final del cuento, la identidad Alina acaba fundiéndose e invirtiéndose con la de su doble.

Se desdoble o se duplique el yo, la experiencia del doble resulta sumamente inquietante para el sujeto que, en la mayoría de los textos fantásticos, se encamina hacia su propia muerte.

Convencido, como Ortega y Gasset, de que el yo es múltiple y fascinado por los heterónimos de Fernando Pessoa, Torrente explora el tema del doble en todas sus novelas fantásticas desde la publicación de *Don Juan* en 1963. Casi todos los personajes torrentinos manifiestan, en algún momento, la conciencia de su multiplicidad. Trátese de una cohabitación armoniosa o de una irrupción repentina e inesperada, el yo torrentino suele cohabitar con “otro” y ese juego culmina en la novela *Yo no soy yo, evidentemente*, novela que cierra el ciclo fantástico del escritor.

Si algún aspecto de *La saga/fuga de J.B.* ha despertado el interés de los estudiosos es, sin lugar a dudas, la cuestión de la crisis identitaria

y de la multiplicidad de José Bastida⁴. La primera manifestación de la multiplicidad de José Bastida se concreta en el primer capítulo de la novela. Mientras consulta documentos sobre el pasado mítico de Castroforte, Bastida se inventa a cuatro interlocutores —cuatro J.B.— que, como dice Carmen Becerra, son “hipóstasis de sí mismo, a través de las que proyecta, todavía de manera tímida, la riqueza de su mundo interior” (Becerra, 2001, 143). Como se ha comentado, esos interlocutores son al fin y al cabo versiones idealizadas de lo que a Bastida le gustaría ser. Apasionado por la gramática y amante de la poesía, Bastida traslada sus dos pasiones por el lenguaje a los señores Bastide y Bastideira. El francés, Joseph Bastide, formado en la prestigiosa Universidad de la Sorbonne, es experto en lingüística: “Su monólogo respondía a unas cuestiones gramaticales que me habían preocupado los días anteriores. [...] M. Bastide exponía con palabras claras y monótonas, pero, eso sí, cargadas de sabiduría, las diversas respuestas de las diversas escuelas a mis diversos problemas” (Torrente Ballester, 1998, 41). En cuanto al portugués, José Barbosa Bastideira, poeta melancólico que encarna la saudade, reivindica la superioridad de la palabra poética sobre el discurso científico: “Bastideira, pálido de amor incomprendido, con toda la tragedia de la saudade en las ojeras [...] se puso a discutir con el francés acerca de la superioridad de la Palabra poética y de lo bien que los poetas pueden pasarse sin las teorías científicas que aspiran a destrozarse la Verdad de la Palabra” (Torrente Ballester, 1998, 41). La elegancia del inglés Mr. Bastid contrasta con la fealdad de José Bastida, por la cual ha sido objeto de mofa desde la niñez⁵ y el anar-

⁴ Como ya señala Knickerbocker en 1995, “La índole de la crisis de identidad de José Bastida ha sido tema de frecuente indagación: Gonzalo Sobejano propone que mediante la figura del protagonista se presenta el tema de la identidad personal amenazada por la anulación, mientras Robert Spires opina que la historia del protagonista refleja una “autoenajenación que da lugar a la búsqueda de otra identidad” en los mitos atemporales de su pueblo (308). Angel Loureiro ve en José Bastida un “personaje imaginativo” que va paulatinamente superando un complejo inferioridad hasta reconocer su propia superioridad” (Knickerbocker, 1995, 399).

⁵ “Cierta vez, alguien dijo que mis ojos eran bonitos, cosa que no he podido comprobar por falta del espejo mágico adecuado; también lo decía mi madre, no sé si para consolarse ella o para consolarme a mí, cuando alguien comentaba en su presencia o en la mía lo esmirriado y enteco de mi figura, la torpeza

quismo del ruso Joseph Petrovitch Bastidoff es sin duda la expresión más extrema de su inconformismo que, nunca asumido del todo por timidez, lo lleva a refugiarse en el terreno de la imaginación. Como el propio Bastida lo resume, si reuniera las cualidades de sus cuatro interlocutores, no solo sería una persona socialmente valorable, sino que podría seducir a Julia, la hija del espiritista de la que está enamorado, pero a la que sirve de “plato de segunda mesa” (Torrente Ballester, 1998, 37):

Si yo fuera tan elegante como Mr Bastid, o tan fino y románticamente atractivo como Bastideira, tan buena facha como M. Bastide o tan imponente como Bastidoff, es casi seguro que la hubiera conquistado. Pero, con mi figura de rana enderezada, no podía ni atreverme a mirarla cuando, al moverse, dejaba al descubierto cualquiera de sus posibles ratoneras (Torrente Ballester, 1998, 47)

Mientras son puras proyecciones del subconsciente del personaje y no abandonan el terreno de la imaginación, los cuatro interlocutores de Bastida no pueden ser considerados como dobles fantásticos de Bastida. Sin embargo, cuando esas criaturas empiezan a cobrar autonomía y amenazan con cruzar la frontera que separa lo virtual de lo real, entonces surge lo fantástico. La primera insubordinación de los alter-ego de Bastida respecto a su creador se produce muy pronto en la novela, cuando cada uno empieza a actuar por su propia cuenta, de manera totalmente imprevisible. “En la biblioteca solían visitarme algunos de mis interlocutores habituales, si no los cuatro juntos, y fue precisamente allí donde por primera vez se comportaron de modo sospechoso e incluso sorprendente” explica Bastida (Torrente Ballester, 1998, 57). De hecho, la descripción de la escena que sigue se caracteriza por su radical fantasía. Para alcanzar los volúmenes de *La voz de Castroforte* que están en lo alto del anaquel, el francés se encarama en lo más alto “pero sin que sus pies pareciesen necesitar el apoyo de una mínima escalera”. Y la descripción de la escena prosigue, cada vez más inquietante:

de mis pies o las extrañas dimensiones de mis brazos, que, ya de niño, rozaban las pantorrillas con las puntas de los dedos” (Torrente Ballester, 1998, 38-39).

Me quedé pálido, me levanté, y a Bastidoff, que estaba cerca y me miraba, le hice señal, y entonces los ojos del ruso se salieron de su cara y, lentamente, sin dejar de mirarme, fueron a instalarse debajo de las cejas de Mr. Bastid cuyo frío e inexpresivo rostro se transformó en aquel momento en una cara de expresión tan apasionada que daba risa, aunque no a mí, más bien muerto de miedo. (Torrente Ballester, 1998, 57-58)

Bastida no solo empieza a tenerles miedo a sus interlocutores, sino que teme que su actitud imprudente llame la atención de los presentes. Por eso, les exige silencio: “Caballeros, les suplico que se comporten con corrección, y, sobre todo, con prudencia. Si entra alguien y les sorprende de esa manera, lo más seguro es que no me dejen volver a la biblioteca” (Torrente Ballester, 1998, 58). La posibilidad de que otros vean a los interlocutores de Bastida sugiere que han cruzado la frontera entre la imaginación y la realidad, abriendo las puertas a lo fantástico.

El tema del doble va cobrando una dimensión más fantástica aún en el tercer y último capítulo de la novela titulado “Scherzo y fuga”. Este capítulo se abre con una prolepsis que anuncia, de manera programática, la tonalidad fantástica del capítulo en torno al tema de la identidad personal de Bastida: “Ese día, o más bien esa noche, me encontré con que yo ya no era quien solía, sino yo mismo. Bueno, dicho así, de repente, puede parecer raro, fantástico, e incluso ofensivo [...]” (Torrente Ballester, 1998, 543). En dicho capítulo, José Bastida no se desdobra en otros yoes sino que ocupa de manera intermitente la identidad de los J.B. míticos de Castroforte⁶. Esa “transmigración” de un J.B. a otro empieza de manera inconsciente. Tras desprenderse de la realidad material que lo rodea, José Bastida se da cuenta de que está viajando por un tubo “cuyo diámetro se

⁶ Como lo resume Knickerbocker, “La historia mítica de Castroforte del Baralla se basa en cuatro héroes históricos que comparten, además de las iniciales J.B., el haber muerto defendiendo el pueblo contra los “godos” de la vecina ciudad de Villasanta de la Estrella, represenantes de los poderes políticos y eclesiásticos del gobierno central. Estas figuras histórico-míticas son el Almirante John Ballantyne, el Obispo Jerónimo Bermúdez, el canónigo-brujo Jacobo Balseyro y el Vate Joaquín Barrantes” (Knickerbocker, 1995, 400).

achica cada vez más, constriñendo[le] cada vez más; pero que, hacia arriba y hacia abajo, ofrece un campo de expansión interminable” (Torrente Ballester, 1998, 546). En un primer momento, Bastida parece ignorar adónde lo lleva ese viaje; sin embargo, no tarda en descubrir que ya no ocupa su propio cuerpo sino el de otro: “Aquel lugar era un cuerpo, pero no el mío, y, sin embargo, me sentía en él como en mi casa, como si siempre lo hubiera habitado: un cuerpo que no me planteaba dudas sino que me ofrecía certezas”. (Torrente Ballester, 1998, 547).

Ese viaje a través de los J.B. da lugar a una experiencia identitaria vertiginosa que se traduce en el uso de los pronombres personales. En efecto, mientras va viajando por la identidad de cada uno de los J.B. míticos de Castroforte, José Bastida se refiere en primera persona a la experiencia vivida por el J.B. que “ocupa” pero sin que esa primera persona del singular deje de referirse a él. En una frase como “la leyenda dice que aquella noche fui visto en lo alto de la Rúa Traviesa” (Torrente Ballester, 1998, 5611), el lector entiende que el yo se refiere a Jacabo Balseyro cuya personalidad ocupa entonces Bastida. Pero el hecho de que hable de Balseyro como personaje de leyenda indica claramente que lo hace desde el punto de vista y el presente de Bastida, con el conocimiento que éste tiene de la leyenda de los J.B. Coexisten dos enunciadores tras un único yo: Balseyro es el que habla, sin lugar a dudas, pero también habla Bastida, desde el interior de la personalidad del J.B.

Cuando Bastida llega a la personalidad del Vate Barrantes, el cuarto J.B. de la lista, se produce un acontecimiento que alcanza aún mayor grado de fantasicidad aún. Desde el principio de su viaje, en cada una de sus etapas, Bastida ocupa la personalidad de un nuevo J.B. sin que su “anfitrión” note su presencia. Sin embargo, cuando ocupa la personalidad del Vate Barrantes, éste advierte la presencia de un intruso en su cerebro y empieza a conversar con él, en un diálogo totalmente fantástico:

“¿Quién eres?” le pregunta al que ocupa una mitad de su cerebro. “Jota Be”. “También yo lo soy. ¿Quieres darme a entender que eres parte de mí mismo? “¡Ni siquiera reflejo de un reflejo! Soy un Jota Be itinerante y supernumerario, y estoy de paso en una etapa del camino” (Torrente Ballester, 1998, 612)

Si hasta ahora la identidad de Bastida sustituía a la identidad de su anfitrión, en esta etapa de su viaje asistimos a un proceso de cohabitación de la identidad de Bastida con la del Vate Barrantes. Las dos identidades se funden en una sola como Bastida intenta explicarle al poeta: “Acabo de decirte que éramos uno y no dos” (Torrente Ballester, 1998, 612). Como en el cuento de Cortázar titulado “Usted se tendió a tu lado”, la sintaxis misma se hace fantástica para dar cuenta de la experiencia vivida por los personajes: “Era una voz humilde la que me hablaba, o, dicho de otra manera, Yo hablaba al Vate con voz humilde” (Torrente Ballester, 1998, 612)

El proceso de fusión de las identidades de Bastida y Barrantes se traduce además en la escritura de un poema dirigido a Carolina de Soto. El Vate Barrantes se da cuenta de que el soneto que le ha escrito a su amante está redactado en una lengua que desconoce. De hecho, al leer los versos, el lector identifica la lengua inventada por José Bastida. Sin embargo, el poema le resulta familiar al Vate:

algo me decía que mi dolor estaba allí, porque al menos el ritmo era mío. También la puntuación. Y la rima. Como si en mi propio molde musical hubieran suplantado una a una ciertas sílabas. Como si un genio burlón se interpusiera entre mi voluntad y el verso. Cosas así son de las que le meten a uno de rondón en los umbrales del misterio, de las que dejan desconcertado el entendimiento (Torrente Ballester, 1998, 611)

Es interesante notar que la sensación que describe el Vate Barrantes es precisamente la que encontramos presente en la categoría de “lo ominoso” (*das Unheimliche*) elaborada por Freud que remite a aquello que es íntimo pero que asusta, tornándose distante y hasta siniestro y en la cual descansan las definiciones académicas de lo fantástico⁷. De hecho, la perplejidad y las interrogaciones del Vate Barrantes expresan la incompreensión y la perplejidad características del personaje fantástico frente a lo imposible: “¿Cómo había

⁷ En un texto de 1919, Freud trata del tema de “Lo ominoso” (*Das Unheimliche*), destacando que no es un tema muy abordado por la estética, a diferencia de lo bello, lo sublime y lo feo, entre otros. A partir, entre otros textos, del cuento de Hoffmann “El hombre de arena”, Freud se pregunta por esa categoría que apunta a lo que es conocido o familiar pero que asusta.

dictado mi mente a mi mano tales extravagancias? ¿Estaba acaso al escribir las febril y delirante” (Torrente Ballester, 1998, 611). Como en cualquier texto fantástico, el personaje intenta racionalizar una experiencia que carece definitivamente de sentido.

En *La saga/fuga de J.B.*, la identidad personal da lugar a una serie de experiencias vertiginosas: el yo deja de ser uno para someterse a metamorfosis casi infinitas.

2. El tiempo

El tiempo, nos dice Jean Fabre, “est la substance même de notre être, la source peut-être la plus profonde de notre angoisse” (Fabre, 1992, 18). Para luchar contra dicha angustia, el hombre positivo ha intentado racionalizarlo. Someter el tiempo a las leyes de la lógica racional le permite tener la ilusión de dominarlo y de luchar contra su fugacidad. Como explica Jean Fabre, el tiempo positivo – individual y lineal – se opone al tiempo cíclico de la mentalidad arcaica: “Le temps linéaire ne peut se construire que sur le principe de discrétion, de différenciation des moments dont la successivité ne s’élabore que par la séparation” (Fabre, 1992, 19). Podríamos resumir la concepción positivista del tiempo de la manera siguiente: cada tiempo es único y la sucesividad de dichos tiempos únicos es inalterable. Ahora bien, son precisamente esos principios de sucesividad y unicidad los que la literatura fantástica trastoca al someter la categoría del tiempo a todo tipo alteraciones, fusiones o inversiones.

En *la saga/fuga de J.B.*, varias alteraciones de la cronología pueden ser analizadas en una perspectiva fantástica. El hecho de que la historia cubra un periodo de 3000 años no es en sí fantástico⁸. Cuando, en cambio, dos o más tiempos históricos separados por más de cien o mil años se reúnen o permutan como ocurre varias veces en la novela, entonces se produce un auténtico desafío a la linealidad y la sucesividad del tiempo.

⁸ “Si realizamos un recorrido temporal por los sucesos relatados en la novela, desde la llegada de Argimiro el Efesio hasta una mención al sillón que ocupó Camilo José Cela en la Real Academia Española, entonces debemos advertir que nos movemos en un arco temporal de 3.000 años, desde el siglo X antes de Cristo hasta no mucho antes del año 1960” (Álvarez Peletegui, 2012, 110).

Casi todas las alteraciones fantásticas de la cronología que se producen en *La saga/fuga de J.B.* son consecuencias directas de los desdoblamientos y de las distintas experiencias identitarias de José Bastida ya que, al viajar por la identidad de los J.B. mítico-históricos de Castroforte, Bastida viaja también en el tiempo. Su primer viaje en el tiempo lo realiza en el segundo capítulo de la novela, en compañía de Jacinto Barallobre para el que trabaja entonces como secretario. Es Jacinto Barallobre quien toma la iniciativa de dicho viaje y le propone a Bastida usar “el tapiz [que] es un instrumento perfecto, y aunque corre menos que el avión, es bastante más cómodo y mucho menos arriesgado” (Torrente Ballester, 1998, 514). La referencia a ese objeto mágico tomado de la tradición de los cuentos orientales sugiere que la experiencia a la que le invita Barallobre es lúdica. De hecho, la experiencia empieza como un juego identitario: “¿Ha pensado alguna vez en la posibilidad de que una persona sea temporalmente ocupada por otra?” le pregunta Barallobre (Torrente Ballester, 1998, 510). Barallobre le explica que se siente entonces “ocupado” por la personalidad del canónigo Balseyro. Acostumbrado a ese tipo de juego, Bastida decide seguirle la corriente, “metamorfoseándose” en Paco de la Mirandolina. Ahora bien, el lector no tarda en descubrir que Barallobre –alias Balseyro– y Bastida –alias Paco de la Mirandolina– no están viajando en el espacio sino en el tiempo: en efecto, mientras están “volando” por encima del tajo del Baralla, asisten a la llegada de la fragata *La Redoutable* a bordo de la cual navega el Almirante Ballantyne. Paco de la Mirandolina, por su parte, insiste para asistir a la batalla de Brunete, batalla en la cual participó José Bastida durante la Guerra Civil. A pesar de la resistencia de Barallobre según el cual “Brunete es una batalla sin resonancias” (Torrente Ballester, 1998, 514), accede a su petición y los personajes asisten simultáneamente en las siguientes páginas a la llegada del Almirante Ballantyne a Castroforte en 1800 y a la batalla de Brunete en 1937.

Ahora bien, si todo ha empezado como un juego entre los dos personajes, la experiencia acaba tomando un cariz inquietante. En efecto, cuando el tiempo se hace espacio y se materializa en una espiral, el viaje amenaza con aniquilar a Bastida. De repente, como en un cuadro de M. C. Escher, “se hall[a] caminando por el borde de un tirabuzón formado no tanto de espacio como de tiempo: una especie de espiral como un muelle [...] y con la facultad de encoger-

se y distenderse” (Torrente Ballester, 1998, 522). Al cabo de dicho muelle, Bastida se encuentra con

dos posibilidades igualmente tentadoras: recorrer el camino que ha andado, y así, sucesivamente, o recorrerlo hacia atrás, lo cual ofrec[e] la variante de que, en dirección inversa, la espiral no termina en ningún lugar visible, sino que parece perderse en lo infinito, y el infinito hinca sus raíces en los testículos de Adán (Torrente Ballester, 1998, 523).

Frente al vértigo metafísico que supone la disyuntiva de “buscar la eternidad en la repetición infinita, o de regresar al seno de [s]u madre”, Bastida decide poner fin a esa aventura: “sin pensarlo más, peg[a] un salto y sal[e] de la espiral del tiempo” (Torrente Ballester, 1998, 524).

Si el tercer capítulo de la novela es ante todo una aventura identitaria, también puede leerse como el relato de un viaje en el tiempo. De hecho, al transmigrar a través de las identidades de los J.B. míticos, Bastida provoca la simultaneidad de tiempos históricos separados a veces por más de mil años. Cada etapa de su viaje es un desafío a la linealidad y a la sucesividad del tiempo. Uno de los fragmentos más interesantes en esta perspectiva se produce cuando Bastida ocupa la identidad de Jerónimo Ballantyne, J.B. imaginario nacido de la combinación del Obispo y del Almirante. En efecto, en este fragmento, entendemos que mientras está viajando a través de los J.B., Bastida sigue sometido a la linealidad y a la sucesividad de su propio tiempo biológico. Temiendo que Julia, que lo está esperando en su habitación, se marche antes de que regrese, busca una manera de mandarle un mensaje para advertirle de que “J.B. está ausente porque se encuentra de viaje en el interior de J.B.” (Gonzalo Torrente Ballester, 1998, 548)

En la etapa de su viaje que corresponde a la identidad del Vate Barrantes, el hecho de que el poeta note la presencia de un intruso en su cerebro y empiece a dialogar con él permite tematizar la abstracción temporal que está viviendo:

“¿Tienes al menos un nombre?” “José Bastida.” “¿Vives en Castroforte?” “En la fonda llamada la Flor de Noya. Se entra por la Rúa Sacra, pero tiene balcones a la Plaza de los Marinos Efesios. [...]” “Esa fonda no existe.” “Un galio

llamado el Espiritista compró la casa en mil novecientos treinta”. [...] El Vate se echó a reír. “¡Estamos en mil ochocientos setenta y tres!” (Torrente Ballester, 1998, 613).

Ahora bien, en esta etapa, no solo asistimos a una nueva alteración fantástica de la cronología, sino que, tras enterarse de su leyenda por boca de Bastida, Joaquín Barrantes toma consciencia de que tiene la posibilidad de cambiar el curso de su historia: “Es curioso –dijo; está en mis manos, de mí depende, que el futuro sea distinto” (Torrente Ballester, 1998, 614). Dicha posibilidad –que es una de las premisas usadas en los relatos de ciencia-ficción– representa uno de los mayores desafíos a la ley de sucesividad en la cual descansa nuestra concepción del tiempo.

Como acabamos de ver a través de algunos ejemplos, en *La saga/ fuga de J.B.*, el tiempo no es lineal y único. “Acorde con el carácter mítico de la novela, asistimos a una ‘destemporalización’ del tiempo” (Bel Ortega) que se hace cíclico y varios pasajes permiten a José Bastida viajar por la cronología, aboliendo la linealidad y sucesividad en la que descansa nuestra idea del tiempo.

3. El espacio

Si el tiempo positivo es lineal y único, el espacio es, desde Descartes, tridimensional, homogéneo y continuo: “l’espace est appréhendé comme un réceptacle, comme contenant vide, homogène, doté de trois dimensions [...], il s’étend de manière uniforme et équivalente en toutes ses directions” (Arajakovsky, 2014, 410). De hecho, si exceptuamos los fenómenos naturales y físicos capaces de modificar su configuración, podemos decir que el espacio es homogéneo e inalterable. A pesar de ello, la literatura fantástica no duda en someterlo a distorsiones y metamorfosis. En la literatura fantástica, el espacio está lleno de pasajes que, como en los cuentos de Julio Cortázar, abolen la distancia física. También puede dar lugar a metamorfosis sobrenaturales como en el cuento “El patio trasero de Canavan” de Joseph Payne Brennan en el cual un hombre tarda cada día más en recorrer el patio trasero de su casa que se extiende de manera inexplicable.

Uno de los motivos fantásticos más conocidos de *La saga/fuga de J.B.* consiste precisamente en una metamorfosis sobrenatural del espacio. De hecho, desde el primer capítulo de la novela, se produce un acontecimiento totalmente extraordinario: la ciudad de Castroforte del Baralla en la cual se desarrolla la trama de la novela no aparece en los mapas de España. Como revela Parapouco Belalúa, director de *La voz de Castroforte del Baralla*: “A los niños de las escuelas [...] se les enseña, aquí, que hay cinco provincias gallegas, y que Castroforte del Baralla es la capital de la quinta; pero, fuera de aquí, las provincias son sólo cuatro, y Castroforte no figura en los mapas” (Torrente Ballester, 1998, 55). Dicha anomalía podría resolverse de manera racional: podría tratarse lisa y llanamente de una manipulación política de la cartografía por parte del Estado central en la persona de Cánovas del Castillo, como sugiere el personaje, gran conocedor de la historia de la ciudad a Bastida:

¿No oyó usted nunca el chiste de que Cuenca la había inventado Cánovas en el papel para disponer de una provincia más para sus combinaciones? Pues lo que este chiste oculta es que Cánovas inventó una provincia menos y suprimió de golpe de la conciencia nacional la existencia de Castroforte del Baralla (Torrente Ballester, 1998, 56).

Sin embargo, el fenómeno va cobrando un carácter claramente sobrenatural en las siguientes páginas de la novela. En efecto, la desaparición de la ciudad de los mapas tiene una explicación “mágica” que Don Perfecto Reboiras, dueño de un loro milenario que conoce la historia de la ciudad, expone en la última parte del primer capítulo de la novela. Cuando los habitantes de la ciudad están preocupados por un mismo tema, la ciudad, que parece de piedra pómez incandescente, levita:

Llegué a la conclusión de que, cuando Castroforte del Baralla se ensimisma hasta cierto punto, un punto máximo, claro, la cima del ensimismamiento, asciende en los aires, en una palabra, levita, y no desciende hasta que deja de pensar, de interesarse por algo suyo y piensa o se interesa por algo ajeno (Torrente Ballester, 1998, 233)

Por eso los ingenieros de la Triangulación geodésica no encontraron la ciudad en su habitual emplazamiento cuando acudieron en 1886. Lo que podría ser pura invención poética por parte de Don Perfecto Reboiras se confirma poco después cuando José Bastida es testigo de dicho fenómeno y afirma, de manera rotunda: “Yo estaba indiscutiblemente en Castroforte pero Castroforte no se hallaba en su sitio” (Torrente Ballester, 1998, 266). De hecho, el capítulo I de la novela termina con la descripción de levitación de Castroforte: “Alejándose imperceptiblemente de su asiento, la ciudad con su niebla se columpiaba en el aire limpio de la madrugada, se mecía como un péndulo lento, como un barco que navegase en un espacio quieto” (Torrente Ballester, 1998, 267).

Por si el lector dudara de la realidad del prodigio, éste se repite en el segundo capítulo de la novela, en el cual Parapouco Belalúa propone demostrarle al Poncio que la ciudad levita haciendo correr el rumor de una posible epidemia para provocar el ensimismamiento de la ciudad:

Aquella misma noche el locutor de la radio local, que era de corto alcance, dio lectura a una nota en que se comunicaba la posibilidad de que cierto enfermo ingresado en el Hospital Provincial aquella misma tarde padeciese el cólera morbo asiático, y que, por si acaso, recomendaba a todos los ciudadanos que evitasen cualquier contacto con las heces y que tuvieran en casa repuesto de bicarbonato” (Torrente Ballester, 1998, 347)

La argucia funciona perfectamente: emboscados en la maleza de la Tierra de Nadie, los dos hombres pueden observar, a eso de las doce menos cuarto, cómo la ciudad empieza a ascender con lentitud uniforme. Tenemos en este fragmento la retórica característica de la narración fantástica: con todo lujo de detalles sobre el marco espacio-temporal, el narrador describe la reacción de asombro de los dos personajes frente al acontecimiento sobrenatural:

El Poncio quedó paralizado y empezó a temblar “¡Me da miedo!” “¡A mí, también!”. Cerraron los ojos, buscaron en su abrazo remedio al pánico temblón. Y nunca podrán decir el tiempo que estuvieron así. [...] “En cuanto llegue a mi

casa, escribiré una carta de dimisión” [...]. “Compréndalo, Belalúa, ¿Cómo va a vivir tranquilo un hombre que tiene hijos en una ciudad que, de pronto, levanta el vuelo como una golondrina” (Torrente Ballester, 1998, 348)

Es interesante notar cómo en este fragmento la reacción del Poncio se ajusta perfectamente a la definición de la literatura fantástica propuesta por Todorov según el cual “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1972, 34).

En la “coda” de la novela, tras cumplirse la profecía de los J.B., Castroforte vuelve a levitar. José y Julia, que han logrado saltar antes de que la ciudad ascienda por los aires, asisten a su última levitación. Auténtico desafío a nuestra racionalidad y a las leyes científicas de la gravedad, Castroforte del Baralla, que parece ya una nube lejana, abandona la tierra y vuela por los aires “hasta que el Reloj del Universo suene la hora del regreso” (Torrente Ballester, 1998, 716).

II. Lo fantástico en *La saga/fuga de J.B.*: ¿género literario o modalidad narrativa?

Si bien, como acabamos de mostrar, los fenómenos inauditos que se producen en *La saga/fuga de J.B.* radican, como en cualquier narración fantástica, en una ruptura de las leyes en las que descansa nuestra idea de lo real, Gonzalo Torrente Ballester acierta al rechazar la etiqueta fantástica, tal y como la definen los analistas, para calificar a sus novelas. Porque según los analistas, lo fantástico “no sólo exige la *coexistencia* de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y por encima de todo) el *cuestionamiento* de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto” (Reisz, 1989, 195-196). En efecto, como subraya David Roas, “lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como con esa otra lógica —también construida— que es nuestra visión de lo real” (Roas, 2008, 113). Es precisamente esa confrontación la que genera el efecto fantásti-

co —el miedo o, al menos, la inquietud— considerado como otro rasgo definitorio del género. “El miedo, aclara David Roas, es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra idea de lo real” (Roas, 2008, 88).

Ahora bien, salvo en las pocas excepciones que hemos señalado, el fenómeno fantástico no da lugar a ningún cuestionamiento por parte de los personajes de la novela de Torrente y tampoco produce miedo. En *La saga/fuga de J.B.*, como en todas las novelas fantásticas de Torrente, la irrupción de lo insólito no es contrastada con nuestra visión de lo real por varios motivos. El primer motivo tiene que ver con la concepción de la realidad del autor. Para Torrente, cuya infancia en Galicia, y más precisamente en el valle de Serantes, fue decisiva a la hora de relacionarse con la realidad, “lo irreal no existe” (Becerra, 1990, 24)⁹. Es más: Torrente Ballester afirma “Todo es real y nada hay que no lo sea, convicción que a mí me sirve para gobernar en el mundo y entenderlo a mi manera (Torrente Ballester, 1987, 115). Por otra parte, y como han subrayado muchos críticos, todo lo que ocurre en *La saga/fuga de J.B.* debe leerse como fruto de la imaginación casi ilimitada de José Bastida, narrador único de toda la novela, incluso cuando se disfraza detrás de la segunda o de la tercera persona del singular como hace en el segundo capítulo de la novela. Si en la literatura fantástica el personaje asiste impotente al prodigio, en *La saga/fuga de J.B.* Bastida, a pesar de presentarse como un “pobre hombre que sabe alguna gramática y que se entretiene escribiendo versos en un idioma absurdo” (Torrente Ballester, 1998, 406), es el creador de todo lo que ocurre en la novela. Y cuando Bastida no asume la responsabilidad de lo que se produce en la novela, el autor nos recuerda que “el lector inteligente no tiene ninguna confianza en Bastida” (Becerra, 1990, 57).

De hecho, todos los críticos que han analizado las novelas de Torrente en una perspectiva fantástica han tenido que matizar su

⁹ “Mi posición fue muy pronto la de no reconocer otras realidades que las individuales, aunque incluyendo en ellas las materiales y las inmateriales, las concretas y las abstractas y [...] he llegado a la afirmación de que [...] todo es real y de que nada hay que no lo sea, pues ni podría ser pensado ni nombrado. (Torrente Ballester, 1987, 304)

lectura. Si Ángel Loureiro propone hablar de “fantástico privado”¹⁰, otros proponen sustituir el término “fantástico” por el de “fantasía” más acorde con la tonalidad de las novelas del escritor gallego¹¹. Para no caer en la misma trampa que la joven investigadora belga de la que Torrente se burlaba, yo también me empecé a lo largo de los tres años que dediqué a la cuestión de lo fantástico en las novelas de Torrente en demostrar su fantasticidad a pesar de la resistencia de los textos. En mi tesis de doctorado¹², propuse calificar al fantástico torrentino de metaficcional para dar cuenta de la complejidad de esas novelas en las cuales lo insólito no supone ningún conflicto con nuestra idea de lo real por ser, antes, el producto de la imaginación de un personaje que es un doble interno del autor. Veinte años después, entiendo que la disyuntiva que me plantearon entonces las novelas de Torrente podía resolverse de otra manera.

En efecto, quizá la resistencia de los textos de Torrente a ingresar en el terreno de la literatura fantástica pueda superarse interrogando no tanto la definición del género fantástico sino la noción de genericidad, o sea la relación que un texto mantiene con el género al que remite. Como ha demostrado Jean-Marie Schaeffer, se suele identificar esa relación con una de sus modalidades, la relación de ejemplificación. Según el teórico, “on peut dire qu’une relation générique est exemplifiante dès lors que la définition de la classe générique se réfère à des propriétés partagées par *tous* ses membres, c’est-à-dire dès lors que les propriétés impliquées par le nom de genre sont recurrentes” (Schaeffer, 1986, 203). Ahora bien, algunos textos, —quizás los más interesantes para el estudio de la generici-

¹⁰ “Que lo fantástico es accesible sólo a unos personajes privilegiados queda confirmado por el hecho de que siempre en las novelas de Torrente los sucesos fantásticos son percibidos por un número limitado de personajes escogidos: se trata de un fantástico privado” (Loureiro, 1990, 34)

¹¹ Tras declarar que « Aucun des livres de ses livres ne peut être étiqueté ‘œuvre fantastique’ », Dominique Sépulchre afirma que « chez Gonzalo Torrente, le fantastique serait donc, plus qu’un genre, un effet applicable à tous les genres » (Sepulchre, 1986 : 77). Rosanna Pradillo, por su parte, afirma que en las novelas de Torrente, la escritura siempre oscila entre la fantasía y lo fantástico (Pradillo, 1986 : 67).

¹² Guyard, Emilie. (2002) *Recherches sur le fantastique dans l’œuvre de Gonzalo Torrente Ballester (1972-1987)*. Se publicó una versión abreviada de la tesis en 2007, en la editorial Academia del Hispanismo.

dad textual— no mantienen una relación de ejemplificación o reproducción sino de transformación, remodelación o variación con el género¹³. De hecho, los últimos estudios teóricos dedicados a la cuestión del género literario han permitido demostrar que la relación de un texto con un género no es una relación binaria de inclusión o exclusión sino más bien de “participación gradual”. Esos teóricos proponen una visión dinámica del género literario sustituyendo el término de género por el de genericidad: “En parlant de généricité [...], il s’agit, par le suffixe –ité de mettre en évidence le fait que les classes dont nous parlons ne sont que des potentialités attributives. Un texte n’appartient jamais que graduellement – plus (+) ou moins (–) ou pas du tout – à telle ou telle classe” (Adam, 2011, 25). Un teórico como Jean-Michel Adam propone así sustituir la noción de *conformidad* de un texto con su clase genérica por la de *tipicalidad* considerando que “les textes réalisés se situent sur un gradient de typicalité allant d’exemples qui actualisent maximalement la catégorie définie à des exemples périphériques qui ne sont que partiellement conformes” (Adam, 2011, 25).

De hecho, si bien los textos que mantienen una relación de reproducción con un prototipo genérico se dejan clasificar de manera unívoca en una clase de textos, otros, que transgreden o reformulan el género, se prestan a las más diversas categorizaciones genéricas si no se admite una visión dinámica de la genericidad. Tomaremos un solo ejemplo, el famoso texto de Franz Kafka “La metamorfosis”, por haber dado lugar a las más diversas —incluso a veces opuestas— interpretaciones en cuanto a su posible clasificación. Para uno de los primeros teóricos del género fantástico, Todorov, el texto de Kafka representa el límite temporal de dicho género. Según Todorov,

chez Kafka, l’événement surnaturel ne provoque plus d’hésitation car le monde décrit est tout entier bizarre, aussi anormal que l’événement même à quoi il fait référence.[...] Le récit kafkaïen abandonne ce que nous avons dit être la

¹³ “On a l’habitude d’identifier la généricité à un de ses régimes, la réduplication, alors que le régime de la transformation générique est tout aussi important pour comprendre le fonctionnement de la généricité textuelle” (Schaeffer, 1986, 203).

deuxième condition du fantastique: l'hésitation représentée à l'intérieur du texte" (Todorov, 1970, 181).

Ahora bien, ese argumento ha sido rebatido por otros críticos que, como Susana Reisz, por ejemplo, consideran que “puesto que la metamorfosis constituye una transgresión de las leyes naturales, el no-cuestionamiento de la transgresión se siente a su vez como una transgresión de las leyes psíquicas y sociales que junto con las naturales forman parte de nuestra noción de realidad” (Reisz, 1898, 2018). Esas fluctuaciones en torno al estatus genérico del texto de Kafka nos parecen sumamente interesantes en la medida en que demuestran que algunos textos, por remodelar y transformar los géneros, sólo se prestan a un análisis genérico si no se admite la posibilidad de otras modalidades de genericidad que la de reduplicación.

Retomando la teoría de Jacques Derrida según la cual “un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des textes mais cette participation n'est jamais une appartenance” (Derrida, 1986, 264), me parece posible afirmar hoy que las novelas de Torrente *participan* del género fantástico: a pesar de no compartir todos los rasgos del género, mantienen una relación de “participación gradual” con esa clase de textos que consideramos como fantásticos.

La saga/fuga de J.B. no es una novela fantástica. O, mejor dicho, no es una novela exclusivamente fantástica. Lo fantástico es una de las múltiples modalidades narrativas de esa novela tan compleja y fascinante que es también una metanovela (Gil González, 2001), una parodia de la novela experimental, una novela histórico-mítica, etc... Pero no cabe la menor duda de que esa modalidad fantástica, en un país en el cual el realismo literario más estricto había imperado a lo largo de varias décadas, contribuyó a hacer que *La saga/fuga de J.B.* le pareciera totalmente inofensiva a la censura franquista que la calificó de disparate cretino e inocuo merecedor de un SILENCIO ADMINISTRATIVO.

Bibliografía

ADAM, Jean-Michel. (2011). *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*. Louvain-la-Neuve. Éd. L'Harmattan-Academia. Coll. Sciences du langage: carrefours et points de vue, núm. 4.

ÁLVARIZ PERELÉTEGUI, Gonzalo. (2012). *Lo fantástico en las novelas de Torrente Ballester*. Tesis de doctorado. <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=26TQ2JGdouY%3D>

ARGAND, Catherine (1992). "Gonzalo Torrente Ballester". *Lire*. nº198. 34-42.

ARAJAKOVSKY, Philippe, FÉDIER, François, FRANCE-LANORD, Hadrien. (2014). *Dictionnaire Martin Heidegger*. Paris. Cerf.

ALAZRAKI, Jaime. (1983). *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid. Gredos.

ALAZRAKI, Jaime. (1990). "¿Qué es lo neofantástico?". En ROAS (2001, 265-282).

BECERRA, Carmen. (1990). *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona. Anthropos.

BECERRA, Carmen. (2001). "Real, fantástico o virtual en las hipóstasis de José Bastida (en torno a La saga/fuga de J.B.)". *Hispanística XX*. Université de Bourgogne. 141-150.

BEL ORTEGA, Fernando. (1981). "Gonzalo Torrente Ballester: *La saga/fuga de J.B.* Análisis estructural y formal de la novela", en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca. Caja de Ahorros y M.P. de Salamanca. 1-18.

CAILLOIS, Roger. (1965). *Au coeur du fantastique*. Paris. NRF. Gallimard.

CAMPRA, Rosalba. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Salamanca. Renacimiento.

DERRIDA, Jacques. (1986) "La loi du genre", *Parages*. Paris. Galilée. 249-287.

DUBOIS, Jacques. (1992). *Le Roman policier ou la modernité*, Paris. Nathan. coll. Le Texte à l'œuvre.

FABRE, Jean. (1992). *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris. José Corti.

FREUD, Sigmund. (1988). "Lo ominoso" ("Das Unheimliche"), *In: Obras completas, vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*. Buenos Aires. Amorrortu Editores.

GIL GÓZALEZ, Antonio. (2001). "La novela ensimismada (La saga/fuga de J.B.)", en PAULINO, José y BECERRA, Carmen (eds.). *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid. Editorial Complutense. Colección Compás de Letras. 69-99.

JOURDE, Pierre & TORTONESE, Paolo. (1996). *Visages du Double. Un thème littéraire*. Paris. Nathan.

KNICKERBOCKER, Dale F. (1995). "Ideología y sujeto en *La saga/fuga de J.B.*", *Hispanic Journal*. Vol. 16, 399-416.

MACÉ, Marielle. (2004). *Le genre littéraire*. Paris. Flammarion. col. GF.

PRADILLO, Rosanna. (1986). "Notes autour de la 'fantasía' et le fantastique dans l'oeuvre romanesque de Gonzalo Torrente Ballester". *Anthropos*. N° 66-67. 67-72.

REISZ, Susana. (1989). "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos textuales". En ROAS, David. (2001) *Teorías de lo fantástico*. Madrid. Arco Libros. 193-221.

ROAS, David (ed.). (2001) *Teorías de lo fantástico*. Madrid. Arco/Libros.

ROAS, David. (2008). "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". En LÓPEZ PELLISA, Teresa y MORENO SERRANO, Fernando Ángel. (ed. lit.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid. Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid. 94-120.

ROAS, David. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid. Páginas de espuma.

SCHAEFFER, Jean-Marie. (1986). "Du texte au genre". En GENETTE, Gérard, *et alii* (1986). *Théorie des genres*. Paris. Seuil, coll. Points. 179-205.

SCHAEFFER, Jean-Marie. (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*. Paris. Seuil. coll. Poétique.

SEPULCHRE, Dominique. (1986). "Le défi fantastique ou la possibilité d'un réel plus vrai que le réel", *Anthropos*. N° 66-67. 72-78.

TODOROV, Tzvetan. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris. Seuil.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. (1976). *Nuevos cuadernos de La Romana*. Barcelona. Destino.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. (1984). *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona. Destino.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. (1985). "Conferencia", *Literatura fantástica*. Madrid. Siruela.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. (1987). *Cotufas en el golfo*, Barcelona. Destino.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. (1998). (1era ed. 1972) *La saga/fuga de J.B.* Madrid. Alianza.

VAX, Louis. (1987). *La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique*. Paris. PUF.