

## HUMOR Y NOVELA EN *LA SAGA/FUGA DE J. B.*

Juan Carlos Pueo  
*Instituto de Patrimonio y Humanidades*  
*Universidad de Zaragoza*

*A Carmen Becerra, que me animó a escribir sobre  
Torrente Ballester, con admiración y cariño.*

### Resumen

La creación del mundo ficticio de *La saga/fuga de J. B.* responde a una metafísica marcada por el temperamento irónico e humorístico de su autor-narrador-protagonista, José Bastida. A diferencia de las narraciones de corte realista, cuyos mundos de ficción se constituyen a partir de ejes de selección y combinación limitados por las convenciones del realismo, la perspectiva irónico-humorística ofrece la posibilidad de abrir el mundo de ficción a infinidad de posibles combinaciones de elementos de lo más variado, muchas de ellas absurdas y cómicas, pero coherentes con este planteamiento.

*Palabras clave:* humor, novela, Gonzalo Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*

### Abstract

The creation of the fictional world of *La saga/fuga de J. B.* responds to a metaphysics marked by the ironic and humorous

temperament of its author-narrator-protagonist, José Bastida. Unlike realistic narratives, whose fictional worlds are constituted from axes of selection and combination limited by the conventions of realism, the ironic-humorous perspective offers the possibility of opening the fictional world to an infinity of varied possible combinations of elements, much of them absurd and comic, but consistent with this approach.

*Keywords:* humor, novel, Gonzalo Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*

Cualquier apreciación crítica de *La saga/fuga de J. B.*, incluyendo la que surge de su lectura sin más pretensión que la de disfrutar de una buena novela —la más importante entre todas las posibles, sin duda—, reconocerá el importante papel que en ella juega el humor, hasta el punto de que la narración no puede concebirse sin él: sus principales constituyentes argumentales carecerían del mismísimo soporte ontológico que les presta su condición de elementos constituidos en el mundo de ficción que propone la novela. Sin embargo, *La saga/fuga de J. B.* no se adscribe al subgénero «novela de humor». Ya señalé en otra ocasión (Pueo, 2016, 15-16) el escaso aprecio que profesaba Torrente Ballester a las novelas humorísticas de Enrique Jardiel Poncela, al menos en cuanto novelas, debido sin duda al hecho de que en ellas lo sustantivo es el humor, mientras que la novelización del mundo ficticio —esto es, su constitución por medio del género literario «novela»— queda en un segundo plano. Algo que no ocurre en textos como el *Quijote* o *Tristram Shandy*, novelas en las que el humor, a pesar de hallarse en la raíz de su concepción y desarrollo, no consigue ponerse por encima del que era para Torrente Ballester el principal rasgo del género, su ajuste a lo que llama «principio de realidad suficiente», entendido como la facultad del novelista de crear todo un mundo que, sostenido únicamente por la capacidad del lenguaje para darle forma y significado, logra concretarse hasta tal punto que el lector puede imaginarlo en su integridad de la misma manera y con la misma intensidad que concibe el mundo real:

Entonces, hay que sospechar que, para alcanzar esto que yo llamo *realidad suficiente*, de lo que se trata es de encontrar un procedimiento, en último término, una selección de palabras y una organización de las palabras seleccionadas, con la cual nos baste para tener una imagen, no una idea, sino una imagen viva de la realidad que el novelista quiere describir.

[...] Como la novela es un mundo, o debe ser un mundo, que subsiste por sí solo, un mundo al cual es inútil acercar comparaciones y cotejos con el nuestro, pero un mundo con unas puertas de penetración que nos permitan instalarnos en él de una manera equivalente de cómo estamos en la realidad, es evidente que este mundo tiene que ser satisfactorio, suficiente, en todos los aspectos que presente.

[...] Pero, de una manera o de otra, siempre venimos a lo mismo: lo que está allí tiene que causarnos una impresión de realidad, pero fíjense ustedes bien que esto que yo digo, *impresión de realidad*, no quiere decir que estemos nosotros viendo allí lo que estamos viendo en la realidad que nos rodea, sino que su fuerza es equivalente, se presentan los dos con la misma energía con que se presentan ahora esta mesa, esta silla, este encerado (Torrente Ballester, 2017, 73-76; cursiva en el texto).

Escojo este texto teórico en particular porque fue expuesto en una conferencia dictada en 1973, un año después de la publicación de *La saga/fuga de J. B.*, de modo que podemos pensar que hay una estrecha correlación entre la teoría y la práctica del novelista, en el sentido de que cada una de ellas sostiene y explica a la otra<sup>1</sup>. Otro documento interesantísimo, las cintas magnetofónicas transcritas en *Los cuadernos de un vate vago* (1982), nos permite destacar que la reflexión teórica y la práctica novelística del escritor van, en efecto, de

---

<sup>1</sup> La teoría de la novela de Torrente Ballester ha sido objeto de estudio preferente por parte de la crítica académica, que ha producido una bibliografía copiosa sobre el tema que no es posible reproducir aquí, ni siquiera parcialmente. Para su relación con el humorismo, puede verse el panorama general que expone Ángel G. Loureiro (1989). Las ideas del escritor en torno al principio de realidad suficiente están condensadas en dos artículos reunidos en *Cotufas en el golfo* (Torrente Ballester: 1986a; 1986b).

la mano, hasta el punto de que el proceso creativo de *La saga/fuga de J. B.* se vio comprometido precisamente por la reflexión teórica llevada a cabo por su autor, que había comenzado ideando una novela de carácter realista, *Campana y piedra*, que hubo de abandonar en el momento en que determinados elementos de la ficción proyectada comenzaron a presentarse como aspectos problemáticos de la práctica novelística. La presión ejercida por estas reflexiones le indujeron a dejar a un lado por un tiempo *Campana y piedra* para dedicarse a la escritura de otra novela, *Off-side* (1969), tras la cual retomó la novela proyectada, si bien con sustanciales diferencias respecto al proyecto original.

Lo destacable del caso es, precisamente, que cuando Torrente Ballester decide cambiar el rumbo de su novela, aunque sea solamente en lo que se refiere a una de sus partes, el elemento humorístico es uno de los factores que le guían en su deseo de establecer un principio de realidad suficiente muy distinto del que ofrecería la parte realista del relato, a la que ya no ve con buenos ojos, y de la que se irá desentendiendo progresivamente hasta hacerla desaparecer por completo. El 23 de julio de 1967, el escritor declara:

Por una parte, mi deseo de escaparme del realismo mostrenco en que he caído, por otra parte la invención del personaje J. M., me han descabalado todos mis supuestos y me han dejado como quien dice en pura pelota. No he perdido el tiempo por lo que a ideas, a ebullición de ideas se refiere, sobre todo a ideas críticas, que me han llevado a declarar inútil todo lo escrito en relación con ese personaje, y a imaginar en qué va a consistir su intervención [...]. Tengo claras las significaciones, y tengo una idea del tono humorístico, desenfadado, en que debe estar escrita *La Saga*, pero no tengo, en cambio, la menor idea de cómo voy a escribirla (Torrente Ballester: 1982a: 85-86).

Dos días después, el 25 de julio, Torrente Ballester sigue pensando en la necesidad de adoptar ese tono humorístico que aportará al relato una atmósfera apropiada al tema que va a plantear desde ese momento, que ya no puede plantearse desde una perspectiva estrictamente realista:

[...] semejante tema, el hombre que se disfraza de mito, eso es, ni más ni menos, ¿y para qué? Pues, precisamente por eso, ¿para qué?, es por lo que la materia exige por su propia naturaleza un desarrollo humorístico, claro, de esto no cabe duda, o por lo menos a mí me lo parece ahora, pero no quiero renunciar a la visión lírica, la ciudad lo exige, un lirismo bastante húmedo, niebla y mucha fantasía de piedras [...] Pero, insisto, necesito que la ciudad como tal cobre una entidad que no tiene, la ciudad no como receptáculo de una sociedad determinada, bueno, yo me entiendo. ¿Y si se la tragara la niebla, si la absorbiese la niebla? Sería demasiada coña, una cosa así, en una novela realista. Pero, la verdad, yo no sé por qué ha de ser una novela realista. *Don Juan* no es una novela realista, vista de cierto modo, aunque... Así le fue al pobre *Don Juan*. Pero *Campana y piedra* no tiene por qué ser realista (Torrente Ballester: 1982a: 87-88).

No se trata, sin embargo, de una decisión definitiva. A lo largo de la escritura de *La saga/fuga de J. B.*, su autor irá oscilando entre diversas posibilidades, atenuando unas veces el tono humorístico de la narración, volviendo otras a ponerlo en primera línea del proceso creativo. A pesar de las dudas y los pasajeros retrocesos al tono realista original de *Campana y piedra*, Torrente Ballester siempre vuelve a la idea de que la narración debe plantearse desde un tono humorístico, aunque no desde cualquiera. El 12 de diciembre del mismo año de 1967 rechaza unas páginas recién escritas porque «hay demasiada intención satírica en lo que yo hice, y a mí me parece que no tiene por qué haber, ni siquiera parcialmente, elementos satíricos» (Torrente Ballester: 1982a: 103-104). El tipo de humor que busca, se lo ha repetido tres días antes, es de otra clase: «el humor lírico, el humor lírico, esa aspiración mía que a veces logro sin querer, pero que a veces es el resultado de un esfuerzo» (Torrente Ballester: 1982a: 102). Y, dos meses después, insiste: «Creo que tengo por primera vez una materia original digna de ser tratada cuidadosamente, que exige un tratamiento de humor lírico, puesto que ambas cosas, el humor y el lirismo, le pertenecen» (Torrente Ballester: 1982a: 129).

Hay que señalar, no obstante, que la relación entre humor y lirismo resulta demasiado ambigua hasta para el propio Torrente

Ballester, quien un par de décadas después señalaba que «lo que yo llamo “humor lírico” tiene más que ver con cierto tipo de expresiones muy localizadas en las cuales o mediante las cuales, un proceso irónico o satírico o simplemente intelectual, se termina con una referencia lírica, es decir, con una frase lírica» (*apud* Nieto Pérez, 1995, 567). Insistiendo sobre el tema, el escritor precisaría que el elemento constructivo sobre el que se asienta la novela no puede ser ese «humor lírico» que considera un simple aderezo ornamental, sino que hay que hablar de un concepto de humor mucho más general:

La «realidad suficiente», como creo haber dicho ya, se obtiene mediante un uso determinado de las palabras, y el «humor lírico», como acabo de decir, es un elemento parcial y estructuralmente innecesario. Es decir, teniendo en cuenta la realidad de la narración, diríamos un lujo del autor, una manera que tiene el autor de enjuiciar sus propios materiales y su propia obra. De manera que yo lo consideraría uno de los elementos «decorativos» de la obra; habida cuenta de que la concepción total está vista y regida por una clase de humor, que abarca el humor lírico, pero que es mucho más amplio (*apud* Nieto Pérez, 1995, 567).

Para que el humor sostenga el principio de realidad suficiente de la novela es necesario ir más allá de su consideración como un contrapunto más o menos ocasional a la visión seria, ya sea en su vertiente realista o en su vertiente fantasiosa, del mundo al que el autor busca referirse. El proyecto que hacia 1967 llevará a la escritura de *La saga/fuga de J. B.* plantea una idea completamente diferente del humor, que se presenta ahora como un principio autónomo, capaz por sí solo de establecer su concepción del mundo novelístico. Independiente, por tanto, de esa idea de ficción que, de forma directa o indirecta, había conformado el principio de realidad suficiente como imitación verosímil de lo real —por ejemplo en *Los gozos y las sombras*— o como contraste satírico respecto de esa misma realidad —concretamente, en el proyecto de *Historias de humor para eruditos*—. La escritura de *Campana y piedra* atendiendo a la idea de realismo tradicional se había revelado un callejón sin salida desde el momento en que la imaginación de Torrente Ballester le había conducido por

otro camino. El humor de *La saga/fuga de J. B.* surge, precisamente, de la insatisfacción que produce tener que mirar la realidad desde la perspectiva de lo verosímil o desde cualquier otra perspectiva, en lo que ésta puede tener de reducción del mundo a uno solo de sus aspectos, limitación que establece una jerarquía entre lo importante — la perspectiva escogida— y lo accesorio —cualquier cosa que se salga de esta perspectiva—. La reflexión que algunos años más tarde lleva a cabo Torrente Ballester sobre el concepto de humor se refiere justamente a esa capacidad intelectual para no quedarse en un solo enfoque, sino para abarcarlos todos, incluso los más contradictorios, atendiendo a lo que es la verdadera realidad:

La realidad es grotesca, pese a quien pese, entiéndase como que en ella anda todo mezclado y sin fácil discernimiento, como no sea mediante una operación intelectual que desrealice y polarice, aquí Apolo, aquí la Harpía. Lo bello y lo sublime son creaciones mentales puras, sin correspondencia en la realidad, como el logaritmo de pi.

[...] El humorista defiende la palabra, porque únicamente ella le permite mostrar la ambigüedad de lo real, llevar a cabo la crítica de *Las Grandes Vaciedades*, limar las aristas de *Las Grandes Afirmaciones*, formular las únicas verdades, que son las contradictorias: jamás que «existe Dios» o que «Dios no existe», sino ambas a la vez, como sabían los que tuvieron experiencia intuitiva de eso, no los razonadores que razonan en el aire (merced a lo cual llegan a veces a tener gracia). La palabra sirve, por ejemplo, para poner en tela de juicio lo que vengo diciendo, negarle sensatez, colgarle el sambenito del dogmatismo... y llegar a la misma conclusión por distinto camino.

[...] Lo que pasa es que mostrar, con los medios del arte, esa coincidencia completa de ingredientes contrapuestos en la misma realidad concreta es difícilísimo, es lo que se intenta hacer desde hace siglos, es lo que sólo parcialmente se ha alcanzado. De vez en cuando, incursas en desaliento, las artes y las letras dan las espaldas a ese compromiso con la realidad que es el humor, que sería el único realismo. Abandonan la búsqueda de técnicas y métodos idóneos, y se refugian en las

ideologías, y en las abstracciones extremas de lo bueno y lo malo, que lo dan todo hecho: son espejos que deforman lo real, e invitan a contemplar, no lo real, sino el espejo (Torrente Ballester, 1984, 416-419).

Torrente Ballester sabe que cualquier representación de lo que llamamos realidad no puede ser sino una concepción reductora, porque la totalidad de lo real es inabarcable para la conciencia. Sabe igualmente que esa limitada imagen de lo real se constituye a base de contradicciones que la racionalidad no siempre es capaz de conciliar, ni siquiera insertándolas en un proceso dialéctico:

Gustavo Fabra dice que el humorismo es una dialéctica. Lo acepto, a condición de completar la cuasi definición con este aditamento: posee la tesis y la antítesis, pero jamás llega a la síntesis. Ni Hegel ni Marx fueron jamás humoristas, ni podrían serlo. Es en la síntesis precisamente donde se arma el barullo del humorismo. El humorista comprende que ni la tesis ni la antítesis pueden ser superadas, y entonces escapa por la tangente, o bien construye una síntesis tan disparatada que basta por sí sola para desbaratar la seriedad del artificio. [...] quien se da cuenta de la dualidad, del contraste, no como cosas aisladas, sino formando parte del mismo cuerpo, adelanta mucho en el camino de la comprensión del humor. Para que lo grotesco exista como obra del humor es indispensable que los elementos no estén superpuestos, ni siquiera fundidos, sino incorporados: que la misma vida les dé aliento simultáneo (Torrente Ballester, 1976, 96-98).

Esta noción del humor<sup>2</sup> la toma Torrente Ballester del pensamiento romántico, no sólo de Heinrich Heine, a quien cita de forma explícita, sino del Círculo de Jena, para el que el humor estaba vincu-

---

<sup>2</sup> Para la teoría del humor de Torrente Ballester es preciso tener en cuenta, además de los textos citados, sus consideraciones sobre el concepto de grotesco en el ensayo «*Los cuernos de Don Friolera y dilucidación del esperpento*» (Torrente Ballester: 1982b: 218-221). Respecto al análisis del humor en *La saga/fuga de J. B.* pueden consultarse, entre otros textos, los estudios de la novela en conjunto de Benítez (1983, 196-231), Becerra (1993) y Pérez (1998)



lado fundamentalmente a la ironía. La concepción de lo real habría de surgir, más que del contraste, de la coexistencia de las muchas facetas con que se presenta, hasta llegar a la conclusión, expresada por Friedrich Schlegel en el fragmento 121 de *Athenaeum*, de que «una idea es un concepto consumado hasta la ironía, una síntesis absoluta de antítesis absolutas, el cambio de dos ideas en pugna que se engendra constantemente a sí mismo» (Schlegel: 2012b: 149). Ironía es, sobre todo, una forma de contemplar lo real en toda su complejidad, hasta el punto de desechar la mismísima noción de incompatibilidad, incluso cuando hablamos de las relaciones entre lo real y lo irreal —de ahí que el humor de Torrente Ballester esté férreamente vinculado a la fantasía—. A diferencia de lo que ocurre con las perspectivas «serias» que tratan de explicar lo real sometiéndolo a un principio rector —fe, razón, sentimiento, etc.— que excluye a todos los demás, el pensamiento irónico se caracteriza por su capacidad para incluir todas estas perspectivas y muchas más, aunque sea a costa de la incomodidad que necesariamente ha de producir el no poder olvidar que las contradicciones siguen ahí, presentes, cuando lo que el ser humano busca es comprender el mundo en su totalidad, sin que se le oponga ningún inconveniente. El vínculo que mantiene la ironía con esta concepción del mundo ya lo había expuesto Schlegel en el fragmento 108 de *Lyceum*:

En la ironía todo tiene que ser broma y todo seriedad, todo tiene que ser sinceramente abierto y profundamente simulado. La ironía surge de la unión del sentido artístico de la vida y del espíritu científico, del encuentro de la filosofía de la naturaleza y la filosofía del arte acabada. Contiene y excita el sentimiento del conflicto indisoluble entre lo incondicionado y lo condicionado, la imposibilidad y la necesidad de una comunicación cabal. Es la más libre de todas las licencias, pues a través de ella uno se pone por encima de ella (Schlegel: 2012a: 127).

Como hemos visto, esto es lo mismo a lo que Torrente Ballester llama «humor», si bien habrá que tener cuidado para no caer en con-

---

y, atendiendo a las cuestiones concretas del mito y la poesía, Cuba López y Pérez Álvarez (2016).

fusiones terminológicas capaces de despertar algún sarpullido en los lectores más suspicaces<sup>3</sup>. Baste señalar que el humorismo es el territorio en el que confluyen lo cómico y lo irónico, sin necesidad de que ambos conceptos pierdan su particular idiosincrasia: en efecto, ni toda comicidad es *per se* humorística, ni tampoco lo es toda ironía; lo cual no impide que, en cambio, el humorismo se distinga por la convergencia de los dos conceptos, puesto que busca la risa, como toda comicidad, a partir de «la percepción de una situación o idea en dos marcos de referencia bien consistentes pero habitualmente incompatibles» (Koestler, 2002, 199), pero resuelve esta incompatibilidad en coexistencia que nunca termina de resolverse ni en un sentido ni en otro, alcanzando un estatuto ontológico que se puede calificar sin ningún problema de incongruente o absurdo: «en el humorismo está la fraternidad de todas las cosas, y los absurdos que tienen una sed pavorosa de realizarse, se realizan al fin, tienen una especie de vida sobrenatural» (Gómez de la Serna, 1975, 202). Ironía cómica<sup>4</sup>, el humorismo se caracteriza precisamente por su voluntad de establecer un panorama en el que no existe la idea de «disconformidad», ni menos aún la de «oposición», siendo precisamente esa coexistencia de elementos presuntamente incompatibles la que excita la risa, como explica Luigi Pirandello:

Cualquier sentimiento, cualquier pensamiento, cualquier movimiento que surja en el humorista se desdobra rápida-

---

<sup>3</sup> «Oponer diametralmente ironía y humor, así como incluir a ambos en un mismo apartado, son, creo, opciones erróneas por igual, pues tanto la una como la otra obligan a mixturas complicadísimas de una categoría intelectual y abstracta con el dominio de la sensación, lindero de la fisiología. Lo cual no empece a última hora, repito, que deba reconocerse a la risa como un efecto perlocutivo que resulta más especialmente caro a la ironía que a otros medios expresivos: basta explicar la afinidad que las une en el conocimiento de que una y otra, por distintos caminos y en distintos estadios de la mente y el cuerpo, persiguen una misma suerte de profunda y total liberación» (Ballart, 1994, 443).

<sup>4</sup> Ironía muy diferente, por supuesto, de otros tipos de ironía que producen otros efectos: la ironía trágica o la ironía socrática, por poner dos ejemplos sumamente conocidos que nada tienen que ver con lo cómico y que, por tanto, deben ser objeto de una reflexión completamente diferente de la que propongo aquí.

mente en su contrario, cada sí en un no, que asume al final el mismo valor del sí. Tal vez, en ocasiones, el humorista puede fingir estar únicamente de una de las dos partes; dentro, mientras tanto, le habla el otro sentimiento que parece no tener el suficiente coraje como para revelarse en primera instancia. Le habla y comienza a esgrimir ahora una tímida excusa, ahora un atenuante, que desdibujan el calor del primer sentimiento, ahora una penetrante reflexión que desmonta la seriedad e induce a risa (Pirandello, 2007, 105).

La concreción del complejo mundo ficticio de *La saga/fuga de J. B.* surge de esta forma de entender el humor como despliegue irónico que no se resuelve en oposición excluyente, sino en coexistencia de dos o más extremos que, sin llegar a verse absorbidos en una síntesis, mantienen su individualidad en un conjunto superior que los abarca a todos. Pero tengamos en cuenta que el mundo de *La saga/fuga de J. B.* no responde a los modos habituales de crear mundos ficticios: si bien Torrente Ballester considera que es necesario atenerse al principio de realidad suficiente, también piensa que el lector debe suscribir con el autor, para que dicho principio funcione, un pacto provisional de suspensión de la incredulidad. Como explica en el prólogo que escribió en 1982 para *Fragmentos de Apocalipsis*, se trataría de «una suerte de pacto tácito que puede resumirse (o expresarse) en estas pocas palabras: *mientras dura la operación de leer, haz como si lo que lees fuera cierto*; con una coletilla que anda perdida en el ánimo de bastantes autores, pero que ni siquiera suele pensarse: *porque si no consigues creer que eso sea cierto, he fracasado*» (Torrente Ballester, 1994, xi; cursiva en el texto). Un pacto que, por lo demás, el propio autor reconoce en ese mismo texto haber intentado soslayar de diferentes maneras: «[...] debo confesar, y lo hago aquí por primera vez, que recuerde, o al menos es la primera vez que lo escribo, que con un par de excepciones a lo largo de mi carrera de escritor, ensayé o intenté romper el pacto, o, por lo menos, despojarlo del rigor obligatorio o tomarlo con visible y condenable frivolidad» (Torrente Ballester, 1994, xi). Para referirse a estos intentos, Torrente Ballester aduce los casos de *Don Juan* y *La saga/fuga de J. B.*, en especial esta última: «si no recuerdo mal, el texto de *La saga/fuga de J. B.* contiene algunas insinuaciones en el

sentido de aconsejar al lector que no crea en absoluto lo que se le está contando, pues el autor, o quien figura como tal, es el primero en no creerlo: muchas veces he llegado a sospechar, sobre todo mientras escribía el libro, que todo eso de Castroforte do Baralla y de los J. B. no pasaba de invención de José Bastida, el narrador» (Torrente Ballester, 1994, xi).

No deja de ser un rasgo de humor que el propio autor siembre dudas en torno a la creación de su obra para hacer responsable de ésta a uno de sus personajes, creación suya igualmente. Tampoco podemos dejar de considerarlo una práctica extraña, puesto que los lectores estamos acostumbrados a que el creador de una ficción forme parte del campo de referencia externo de la misma, y nunca, o casi nunca, del campo de referencia interno; pero esto ya lo hizo en su momento Cervantes con Cide Hamete Benengeli, así que no se le puede poner ningún pero<sup>5</sup>. El mundo de *La saga/fuga de J. B.* ha de considerarse, pues, creación de su narrador-protagonista, José Bastida, en la medida en que es un mundo que el lector sólo conoce a partir de una focalización interna en la que nunca queda claro hasta qué punto es invención del narrador lo que se cuenta, esto es, hasta qué punto está interviniendo el narrador en el proceso de creación del mundo ficcional de la novela<sup>6</sup>:

---

<sup>5</sup> Por supuesto, todas las referencias cervantinas de este artículo remiten a la lectura del *Quijote* que hace Torrente Ballester en *El Quijote como juego* (1975) y en otros textos ensayísticos, cuestión a la que sólo puedo referirme de pasada y sobre la que hay ya una bibliografía abundante.

<sup>6</sup> «Entre las múltiples direcciones narrativas y los diferentes niveles de lectura que la complejidad de la novela acoge, una de ellas servirá de encaje a todas las demás: el reflejo de la situación enunciativa de la que surge el relato y la voz que lo sustenta. Atender a este marco discursivo resulta esencial, ya que, a pesar de su relativo oscurecimiento, vehicula la totalidad de la novela además de terminar por erigirse en su principal dimensión significativa. De aceptarse este hecho, no puede soslayarse una conclusión inmediata que revisa el estatuto ontológico otorgado a los diversos niveles narrativos de la ficción. No sólo el pasado mítico de la ciudad y los J. B. es una pura invención de Bastida, sino que lo es asimismo el marco narrativo del presente de Castroforte habitado por él mismo; a pesar de que, diseñado fundamentalmente a lo largo del primer capítulo —y como dijimos narrado abiertamente por el propio Bastida—, se nos ofrece como algo dado e incontrovertible. Pero la academia donde trabaja, la pensión donde malvive, los conciudadanos con los que hace tertulia y que le otorgan la condición de *novelista oficial* a causa

Bastida es el que cuenta (el que cuenta con trucos: diciendo *yo, tú, él*), el que en un momento dado rectifica la acción; entonces el lector no agudo dice «has hecho una barbaridad: has matado a tu hermana, eso no está bien...»; por el contrario, si es un lector inteligente, si ha entrado en el juego, se divierte y se da cuenta de por qué lo cuenta Bastida así. Esto es lo que le confiere a Bastida el importantísimo papel de creador de un mundo. ¿Por qué?, ¿para qué? No lo sabemos, pero sí que es el creador de un mundo... (*apud* Becerra, 1990, 158; cursiva en el texto).

Preguntémonos, pues, quién es José Bastida, y qué es lo que hace para construir el mundo de ficción expuesto en *La saga/fuga de J. B.* La novela, por supuesto, da desde el principio numerosas pistas respecto a su personalidad: de hecho, una de las primeras cosas que sabemos de él, junto con las circunstancias personales por las que atraviesa en el momento en que comienza su «manuscrito o quizás monólogo» —amistad con Julia, despido de su puesto en la academia, rechazo de la decisión del alcalde de retirar la estatua del almirante Ballantyne— es que mantiene intensas conversaciones con cuatro personajes que, por lo demás, no dejan de ser diferentes facetas de su personalidad que, según el propio Bastida, «querían aparecer ante mí como hipóstasis del mismo ser, generalmente autónomas, pero capaces, si se terciaba, de reintegrarse a la unidad originaria, aunque con el propósito de que yo viera que se trataba de una multiplicidad» (Torrente Ballester, 2011, 131). Se trata, en efecto, de cuatro aspectos de la personalidad de Bastida que se caracterizan por su dependencia de la unidad originaria que es el personaje —al que remiten sus nombres: Bastide, Bastid, Bastidoff y Bastideira—, pero que al mismo tiempo se manifiestan como mul-

---

de su condición de erudito y especialista en el pasado de la ciudad, la misma Julia y Castroforte, todo, son tan verosímiles —o tan fantásticos—, tan reales o tan inventados como la historia de Santa Liliána de Éfeso, las levitaciones de la ciudad, el homenaje tubular de Don Torcuato, el tren ensimismado, Don Benito Valenzuela, o la transmigración del narrador hipostasiado en el Obispo Bermúdez, el Canónigo Balseyro, el Almirante Ballantyne o el Vate Barrantes: unos y otros no tienen otro origen ni residencia que la conciencia y la imaginación de Bastida» (Gil González, 2001, 72-73; cursiva en el texto).

tipicidad a causa de sus diferentes nacionalidades y ocupaciones, que remiten a sus diferentes temperamentos<sup>7</sup>.

Ahora bien, lejos de procurar una caracterización realista de esos temperamentos, Torrente Ballester va a buscar unos arquetipos que presenta como simples esquemas psicológicos que, tal como precisa Bastida, «carecían de verdadera personalidad humana; que no eran más que “caracteres sostenidos”, por no decir abstracciones, y que estaban prisioneros de aquella manera de ser» (Torrente Ballester, 2011, 131). También puede considerarse un rasgo de humor por parte de Torrente Ballester que esta caracterización, congruente con la intención de alejarse por completo de toda verosimilitud de rai-gambre realista, se base en la vieja fisiología humoral del período clásico que establecieron los mismísimos Hipócrates y Galeno, y de la que procede la noción moderna de humorismo. No creo estar forzando la interpretación de la novela si presento las cuatro hipóstasis de Bastida en estos términos:

- Monsieur Joseph Bastide, gramático francés, representa el temperamento sanguíneo, el más equilibrado de todos. Durante mucho tiempo se consideró que los franceses eran joviales y expansivos por naturaleza —estereotipo que todavía puede verse en el cine y la televisión—, aunque su principal función es la de portavoz, a los ojos de Bastida, de la racionalidad.
- Mr. J. Bastid, elegante inglés que se dedica a «jugar al conformismo cínico» (Torrente Ballester, 2011, 131), representa el temperamento flemático, según un estereotipo más difundido todavía, del que no es difícil encontrar todavía referencias.

---

<sup>7</sup> «Curiosamente, como si en Castroforte del Baralla (¿o en Galicia? ¿o en España?) no hubiera podido hallar los modelos soñados, o, para decirlo de una manera más complicada, pero también más precisa, sus propios-otros, José Bastida irá a buscar a cuatro países diferentes cuatro personalidades distintas, formando después con ellas, en el laboratorio secreto del *yo*, un *yo nuevo*, cinco partes verdaderas y sólo una de ellas real, pero ésta alimentándose de la fuerza y de la autoridad de las restantes cuatro, vital y psicológicamente complementarias» (Saramago, 1997, 18-19; cursiva en el texto). Para un estudio en profundidad de la función de las cuatro hipóstasis en la novela, véase Becerra (2001).

- Joseph Petrovich Bastidoff, anarquista ruso, representa el temperamento colérico. En efecto, Bastidoff siempre está hablando de poner bombas, disparar cañones y clavar puñales, y su meta no es otra que «la destrucción de la Humanidad y de su soporte astronómico» (Torrente Ballester, 2011, 111).
- José Barbosa Bastideira, poeta portugués, representa en último lugar el temperamento melancólico, «con toda la tragedia de su saudade en las ojerás» (Torrente Ballester, 2011, 109). También es un tópico conocidísimo el que asocia a los portugueses con la melancolía, que en términos literarios dio lugar a todo un movimiento estético, el saudosismo, razón por la que Bastideira es, naturalmente, poeta.

Recuérdese que, según la fisiología humoral, la psicología del ser humano se construía a partir de la conjunción de los cuatro humores —sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra—, siendo el exceso de alguno de ellos el que provocaba los desequilibrios propios de los temperamentos sanguíneo, flemático, colérico y melancólico. Afortunadamente para Bastida, ningún temperamento domina los demás, y sólo el francés Bastide parece tener más protagonismo, lo que indica que todo va bien —el temperamento sanguíneo era signo de buena salud mental, siempre que no hubiera sobreabundancia de sangre—. Conviene tener en cuenta, en cualquier caso, que la suma de los cuatro temperamentos era la que daba lugar a la personalidad, lo que en el caso de José Bastida implica que será la frecuentación de sus cuatro hipóstasis la que vaya forjando poco a poco su psicología particular.

Dos de los cuatro temperamentos mantienen con Bastida un nexo fuerte, puesto que el francés Bastide es, como él, experto en gramática, mientras que el portugués Bastideira es, también como él, poeta, a lo que hay que añadir la vecindad geográfica y espiritual que mantienen ambos al ser, respectivamente, gallego y portugués. No obstante, el juego implica la participación de los cinco en los debates que van surgiendo en torno a diferentes cuestiones, así como la fusión de los cuatro interlocutores en un solo ser para que la conversación tenga lugar sólo entre dos entidades: «aquella ocasión en que M. Bastide, con voz de Bastidoff y vocabulario de

Bastideira, me contó una aventura galante de Mr. Bastid» (Torrente Ballester, 2011, 131). La personalidad de José Bastida se va construyendo, pues, a partir de los diálogos que mantiene con los cuatro temperamentos, juntos o por separado. Diálogos que van haciéndose menos frecuentes conforme avanza el primer capítulo, hasta que al final del mismo las cuatro hipóstasis desaparecen del relato, justo en el momento en que el mundo de ficción de Castroforte del Baralla toma consistencia de forma definitiva con la constitución del mito de J. B., cuestión a la que me referiré más adelante.

El proceso de determinación de la personalidad de Bastida se lleva a cabo de forma humorística, atendiendo no sólo a la comicidad que pueda haber en sus conversaciones con los cuatro arquetipos temperamentales, sino, sobre todo, a la perspectiva irónica que se desprende de su coexistencia. Aunque Bastida no toma partido por ninguno de los cuatro, podemos pensar que su condición de poeta gallego le inclinaría hacia la órbita de Bastideira. Pero a diferencia del melancólico clásico, depresivo y solitario, el temperamento de Bastida tiende a manifestar esa lucidez propia del humorista que observa los defectos del mundo y acepta su natural incongruencia celebrándola con una risa que puede parecer un poco amarga, pero que revela una particular inteligencia a la hora de percibir que la realidad tiene más facetas que las que se observan desde una sola perspectiva<sup>8</sup>. Esto es, precisamente, lo que Bastide, en una de sus

---

<sup>8</sup> Recordemos que es en los albores de la Modernidad cuando el humor melancólico se resuelve en el humorismo moderno, concretamente en la España de Cervantes y en la Inglaterra de Shakespeare, los dos países que «fueron y seguirían siendo el ámbito verdadero de esta melancolía específicamente moderna, conscientemente cultivada; durante mucho tiempo el “español melancólico” fue tan proverbial como el “inglés esplenético”. La gran poesía donde halló expresión nació en el mismo período que vio surgir el tipo específicamente moderno de humor conscientemente cultivado, una actitud en evidente correlación con la melancolía. Los dos, el melancólico y el humorista, se nutren de la contradicción metafísica entre lo finito y lo infinito, el tiempo y la eternidad, o como queramos llamarlo. Los dos comparten la característica de obtener a la vez placer y dolor en la conciencia de esa contradicción. El melancólico sufre primordialmente de la contradicción entre el tiempo y la infinitud, a la vez que da un valor positivo a su propia pena “sub specie aeternitatis”, porque siente que en virtud de su misma melancolía participa en la eternidad. El humorista, en cambio, se divierte primordialmente por la misma contradic-



últimas apariciones, le reprochará al narrador-creador mientras éste compone un soneto en su particular lengua poética<sup>9</sup>:

Totalmente en desacuerdo. La unidad patética del soneto acaba de quebrarse. El que estaba a punto de llorar, se siente irritado porque le invitas a reír. Y el conmovido por la miserable condición del hombre no acepta que unas piernas de mujer sean motivo razonable para esta proclamación de la alegría. La unidad interior, Bastida, es condición de la buena poesía. Y la vida no tiene dos vertientes, sino una sola. Los ojos están hechos para ver lo que aparece y comparece, no lo que está detrás. O estás desesperado porque Taladriz te echó, o alegre porque esa chica tiene las piernas bonitas, no ambas cosas a un tiempo. No es serio, y si no es serio, nadie te tomará en serio, nadie se compadecerá de ti, nadie te dará trabajo (Torrente Ballester, 2011, 155-156).

En efecto, el temperamento de Bastida no es serio, sino humorístico: prefiere la diversidad a la unidad; busca los contrastes y, en lugar de intentar suavizarlos, opta por destacar su disparidad; atiende a lo que es y no es a la vez, y se ríe de las incongruencias resultantes, mostrándolas de manera que los lectores nos riamos también. Su posición como narrador es la de quien, como Cervantes y Sterne, gusta de jugar con los límites del relato una y otra vez: alternando diferentes posiciones como narrador —heterodiegético, homodiegético, autodiegético—, intercalando parodias de diferentes discursos —la balada del Santo Cuerpo Iluminado, la «Disertación histórico crítica sobre la Tabla Redonda y el Palan-

---

ción, a la vez que menosprecia su propia diversión “sub specie aeternitatis” porque reconoce que él mismo está aherrojado sin remedio a lo temporal. Así se puede entender que en el hombre moderno el “humor”, con su sentido de la limitación del yo, se desarrollara al lado de esa melancolía que había venido a ser el sentimiento de un yo acrecentado. Es más, se podía hacer burla de la propia melancolía, y con ello destacar todavía con mayor fuerza los elementos trágicos» (Klibansky *et al.*, 1991, 233).

<sup>9</sup> Para un estudio en profundidad de la poesía en *La saga/fuga de J. B.*, véase Pérez Álvarez (2016, 48-99 y 191-222); para su vinculación con el humor, véase Cuba López y Pérez Álvarez (2016, 36-48).

ganato», los versos románticos del vate Barrantes, la entrevista a Jesualdo Bendaña, la respuesta en el artículo periodístico «Puntualizaciones», entre otras—, mostrando diferentes versiones de un mismo hecho —las dos versiones de la desaparición de Lilaila Souto, las dos muertes de Clotilde Barallobre—, etc. Como señala Carmen Becerra, «esa mirada distanciada al mundo que le rodea, esa tendencia a la ironía que posee el narrador, sumada a su inagotable imaginación le configuran como la voz adecuada para crear el universo disparatado y cómicamente serio que constituye *La saga/Fuga...*» (Becerra, 1993, 136).

Con todo, el temperamento humorístico de Bastida no afecta sólo a su actividad como narrador. De ser así, el humor sólo estaría presente en *La saga/fuga de J. B.* como un aspecto de la focalización, un aspecto complejo —ya he señalado que el narrador ocupa posiciones muy diversas—, pero que no sería más que el efecto de una mirada irónica hacia la realidad expuesta en la novela, dentro de las limitaciones que impone una perspectiva específica —sirvan como ejemplos, dentro de la gran narrativa decimonónica, los casos de Jane Austen, Charles Dickens, Mark Twain o, ya en la literatura española, Juan Valera—. Esto es algo que Torrente Ballester quiso evitar conscientemente cuando reflexionaba en torno a una de las versiones rechazadas a lo largo del proceso de escritura de su novela, en el apunte fechado el 25 de octubre de 1968, «Lo que no estoy conforme es con el tono irónico usado en esta narración, porque parece que esto predispone al menosprecio de los hechos y de las personas. Hay que hallar un tono más objetivo donde la ironía esté más escondida, donde la ironía consista más en el material usado que en las palabras con que se cuente» (Torrente Ballester: 1982a: 134).

De esta necesidad de hacer que la ironía «consista más en el material usado» surge la creación humorística del mundo de ficción de *La saga/fuga de J. B.* De hecho, su creador-narrador pone al descubierto su método creativo al introducir la cuestión sobre la que pivota su mundo de ficción: el mito de J. B., cuestión a la que la novela alude a lo largo de su desarrollo, pero que sólo se muestra en toda su complejidad con la epifanía que experimenta Bastida durante una de las sesiones de espiritismo a las que le obliga su hospedero, visión en la que:

[...] se fueron precisando poco a poco figuras como una turba, figuras de abigarrado vestir, aunque sólo a primera vista, porque muy pronto pude darme cuenta de que las prendas que cubrían los cuerpos y las cabezas se repetían con tal intensidad que parecían copiadas unas de otras: se repetían las casullas, los balandranes, las casacas, las levitas, las capas, las togas y las gabardinas; se repetían las mitras, los capirotos, los bicornios, los sombreros de copa, los verdes borsalinos, los birretes y las boinas. Variaban, en cambio, sus combinaciones, hasta el punto de que ninguna de ellas se repetía, obedientes a un capricho riguroso como una ley. Por intuitivo conducto fui informado de que me hallaba ante la serie entera de los Jota Be pasados, presentes y futuros; de los reales y de los posibles, de los que ya habían andado por el mundo y de los nonnatos (Torrente Ballester, 2011, 335).

La adscripción de esta presentación al pensamiento estructuralista se vio claramente desde la publicación de la novela, y es asunto en el que por razones de espacio no me es posible detenerme mucho. Valga señalar que la visión de Bastida presenta dos ejes de selección referidos a la vestimenta y al tocado de siete J. B. diferentes. Las combinaciones binarias de los catorce elementos dan lugar a cuarenta y nueve posibles figuras que son expuestas una por una: «mitra y casulla», «mitra y balandrán», «mitra y casaca», «mitra y levita», etc. La combinación de los diferentes nombres y apellidos de los siete J. B. produce igualmente la figuración de otras cuarenta y nueve posibles versiones del mito: «Jerónimo Bermúdez», «Jerónimo Balseyro», «Jerónimo Ballantyne», «Jerónimo Barrantes», etc. Los resultados de las dos series son presentados de forma paralela, de manera que a cada uno de la primera serie le corresponda uno de la segunda —copio únicamente la última secuencia, en la que el nombre de José y su tocado, una boina, se combina con los diferentes apellidos de los diferentes J. B. y su vestimenta—:

José Bastida	Boina y gabardina
José Bermúdez	Boina y casulla
José Balseyro	Boina y balandrán
José Ballantyne	Boina y casaca

José Barrantes	Boina y levita
José Barallobre	Boina y capa
José Bendaña	Boina y toga

(Torrente Ballester, 2011, 338).

Es evidente que en un mundo ficcional atento a la representación verosímil de lo que entendemos por «realidad», la combinación más probable es la de boina y gabardina que corresponde a José Bastida, mientras que otras combinaciones pueden resultar extravagantes —boina y balandrán, boina y capa—, y las demás pueden parecer al lector absurdas: boina y casulla, boina y casaca, boina y levita, o boina y toga, son combinaciones que, sencillamente, no pegan ni con cola. Imaginar personajes como José Ballantyne o José Barrantes, vestidos de forma tan estrambótica, tiene un efecto cómico indudable.

Bastida no tarda en descubrir que existe la posibilidad de añadir un tercer eje de selección atento a las siete profesiones o situaciones vitales —obispo, canónigo, almirante, poeta, traidor, profesor y desgraciado— de los J. B., con lo que la combinación de los veintidós elementos produce «trescientas sesenta y tres personalidades nuevas». Y si se añaden nuevas variantes, el número va aumentando hasta alcanzar cifras millonarias: «El total de personalidades calculadas responde a la fórmula matemática  $7n + 1$ , siendo  $n$  más 1 el número, hoy desconocido, o, al menos, no experimentado y siempre inimaginable, de posibles dimensiones del espacio» (Torrente Ballester, 2011, 339).

Recordemos que el creador de un mundo ficcional se ve obligado a «amueblarlo» con cierta complejidad, para evitar que dicho mundo resulte demasiado esquemático. Aplicados a la narrativa, los conceptos de realismo y verosimilitud establecen —de forma totalmente convencional— que los mundos de ficción sólo pueden amueblarse a partir de un número limitado de posibles combinaciones de los distintos elementos que los componen. De esta manera, en el mundo de ficción de Castroforte del Baralla, situado ficticiamente en la Galicia histórica, lo realista y verosímil sería que el obispo vista mitra y casulla, que el canónigo vista capirote y balandrán, que el almirante vista bicornio y casaca, etc., lo que dejaría fuera de juego cualquier otra posible combinación, tanto las que puedan parecer extravagantes como las directamente incoherentes y absurdas.

Ahora bien, a diferencia de lo que ocurre con la perspectiva realista y verosímil, la humorística no entiende, como ya se ha señalado, de incompatibilidades. Por el contrario, su método de actuación consiste precisamente en atender a todas las posibles combinaciones, sustituyendo a menudo lo creíble por lo increíble, lo previsible por lo inesperado, lo real por lo fantástico. En el caso del mito de J. B., el lector asiste, en el capítulo tercero y último de la novela, a la transformación de José Bastida ya no en uno de los J. B. históricos, sino en una de las posibles combinaciones expuestas anteriormente, la que da nombre a un Jerónimo Ballantyne «vestido con casaca de Almirante y mitra de Obispo» (Torrente Ballester, 2011, 639), y que es, por tanto, Obispo-Almirante, figura chocante que puede dar lugar a la risa o a la sonrisa al cumplir el requisito propuesto por Arthur Koestler, citado arriba, de poner una situación o idea en dos marcos de referencia consistentes pero incompatibles. La concepción humorística del mundo de ficción de *La saga/fuga de J. B.* reside precisamente en la posibilidad de incluir en él no sólo al doblemente Obispo Jerónimo Bermúdez y al doblemente Almirante John Ballantyne, sino también al Obispo-Almirante Jerónimo Ballantyne y a su contrafigura, el Almirante-Obispo John Bermúdez, ampliando el juego combinatorio con nuevos elementos que producen igualmente un efecto cómico derivado de la falsa lógica a que da lugar la unión de las dos profesiones: «Tenía delante un plano o carta marítima, un compás en las manos, y dos oficiales de derrota delante de mi mesa, ambos de casaca y tonsurados. Se llamaban don Jorge Juan y don Antonio de Ulloa, y eran los chicos más listos de mi Armada, matemáticos profundos y bastante teólogos, como correspondía a su doble calidad de clérigos y tenientes de navío» (Torrente Ballester, 2011, 640). El efecto cómico se intensifica todavía más cuando se informa al lector de que el Obispo-Almirante, que, siguiendo el esquema del mito de J. B., está a punto de entrar en combate con las fuerzas enemigas, se halla más preocupado por el encuentro que José Bastida espera tener con Julia esa misma noche, lo que arroja sobre la escena un elemento incongruente que, sin embargo, pasa a formar parte del mundo de ficción representado, en el que las diferentes identidades de J. B. no se constituyen como compartimentos estancos sin relación

entre sí —cada una de ellas en un universo ficticio diferente—, sino como una serie de espacios interconectados<sup>10</sup> por los que Bastida puede viajar, mediante un complejo proceso de transigración, hasta reencontrarse con su identidad originaria, la que espera la visita nocturna de Julia.

Esto implica que todas las posibles combinaciones en la estructura pertenecen al mismo mundo de ficción, un mundo que incluye la posibilidad de que Bastida sea al mismo tiempo José Bastida y cualquier otro J. B. Y no sólo eso, el mundo de *La saga/fuga de J. B.* incluye también otras posibilidades que van más allá de la estructura expuesta en su epifanía. Por ejemplo, la posibilidad de que José Bastida sea igualmente algún otro personaje, como Paco de la Mirandolina, en conversación con Jacobo Balseyro, que en realidad es Jacinto Barallobre metamorfoseado en canónigo, y que ambos viajen a la vez por espacios y tiempos diferentes, los del desembarco de Ballantyne por un lado y los de la batalla de Brunete por el otro. En este mundo constituido humorísticamente, la infinitud de posibles combinaciones de elementos procedentes de diferentes y abundantes ejes de selección consigue que el concepto mismo de identidad —no sólo la de los personajes, sino la de todo lo demás: objetos, espacios, tiempos, etc.— se expanda en multiplicidad que revienta por completo las bases de la metafísica occidental, la que empezó con Parménides estableciendo la oposición entre el Ser y el No-Ser. En su mundo de ficción, Bastida no deja en ningún momento de ser Bastida, pero es al mismo tiempo Paco de la Mirandolina, La Rochefoucauld, Merlín, y todos los posibles J. B., de la misma manera que Alonso Quijano podía ser don Quijote, Valdivinos, Abindarráez, los doce Pares de Francia y los nueve de la Fama. En efecto, al crear su mundo de ficción Bastida también nos está diciendo: «Yo sé quién soy, y sé qué puedo ser», negándose a ser sólo Bastida y sin dejar de serlo en ningún momento.

---

<sup>10</sup> La narración ya había aludido de pasada anteriormente, en la epifanía de Bastida, a estos «*varios espacios superpuestos*, cada uno de ellos de una dimensión más que el anterior y de una menos que el siguiente». No obstante, esta concepción del espacio no deja de ser para su creador una construcción puramente intelectual, razón por la que declara: «no puedo propiamente describirlos por carencia de imágenes adecuadas» (Torrente Ballester, 2011, 336; cursiva en el texto).

Si todo es posible en Castroforte del Baralla es precisamente porque su creador —y éste es el momento adecuado para indicar que no hay ningún obstáculo que impida asignar esa función a José Bastida como complementario o heterónimo de Gonzalo Torrente Ballester— tiene esa capacidad para combinarlo todo sin atender a una sola perspectiva organizadora, que impondría una coherencia reductora en la que sólo serían posibles unas pocas combinaciones. El mundo de *La saga/fuga de J. B.* es un mundo de genuina libertad que sólo es posible desde ese temperamento humorístico que acoge la risa o la sonrisa como el efecto natural de la incongruencia irónica, asumiento sin ningún problema, por ejemplo, las diversas versiones del mito de J. B.<sup>11</sup>, desde la exaltación del épico héroe medieval hasta la degradación grotesca que supone su evolución a inofensivo promotor del apedreamiento de un tren —a pesar de lo cual, el destino de todos los J. B. será el mismo, el de constituirse en mito—.

Como señalé al principio de este artículo, el humorismo se constituye como el principio de realidad suficiente que permite al mundo de *La saga/fuga de J. B.* dispersarse en una infinidad de posibilidades que no se contradicen en ningún momento. A diferencia de lo que ocurre con los godos, siempre unilaterales, serios y rígidos, que excluyen del mapa la quinta provincia gallega dejándola en un limbo ontológico-administrativo que la hace prácticamente inaccesible, la ironía acepta hasta aquello que se le opone, como puede comprobar don Acisclo al descubrir el papel que juega en el mito de J. B. —a la estructura del mito se le añaden nuevos ejes de selección en torno al antagonista que dan lugar a nuevas combinaciones—. Más aún, la ironía acoge en la creación humorística del mundo de ficción elementos puramente godos que, por decirlo así, se van *castrofortizando*, como es el caso de don Benito Valenzuela, «godo activo y singular» que va llevando cosas de un sitio a otro y recogiendo objetos aleatorios caídos del cielo sin que se sepa en ningún momento cuál es el propósito de tanto trajín. Lo único que el narrador nos permite saber es que su singular actividad, o su activa singularidad, se integran humorísticamente en el despliegue estructural del mundo ficticio:

---

<sup>11</sup> Para el tratamiento humorístico del mito de J. B., véanse Blackwell (1985, 101-135) y Cuba López y Pérez Álvarez (2016, 25-36).

[...] las circunstancias temporales le obligaban con frecuencia a actividades singulo-temporales concretas, como meter en una caja de sombreros que había sido de su señora, y que encontró en el desván, un traje de primera comunión de su hijo Bernardino, muerto de las viruelas locas en edad temprana (por falta de cuidados, seguramente, y por distracción del facultativo, que era novato y había confundido las viruelas con el sarampión, y se había limitado a prescribir como única medicina una luz roja en el dormitorio del paciente); un ejemplar del *Catón* encuadrado en tela y bastante bien conservado, pero que, pese a sus elevadas cualidades pedagógicas, había caído en desuso; unos tirantes viejos, de caballero; un velo de tul que había pertenecido al traje de hada llevado por su hija al baile infantil de 1935, en Logroño, donde él prestaba entonces sus servicios con beneplácito de sus superiores; la vaina de la espada de su padre, la funda del paraguas de su madre y una colección del *Nuevo Mundo* comprendida entre enero de 1915 y diciembre de 1917, con preciosas fotografías de la Guerra Europea I; y con todo eso, salió a la calle, activando su singularidad en el tiempo y singularizando su actividad en el espacio, por lo que recibía muchos plácemes (Torrente Ballester, 2011, 429-430).

La enumeración caótica de los objetos que lleva don Benito en la caja de sombreros demuestra igualmente cómo la concepción humorística de la novela reside precisamente en la posibilidad de aceptar todo tipo de combinaciones, incluso aquellas a las que no se puede dotar de sentido, precisamente porque en ellas se mezclan todo tipo de materiales heterogéneos: lo serio —el viejo *Catón*— y lo trivial —los tirantes—; lo dolorosamente trágico —el traje del hijo muerto— y lo alegremente festivo —el disfraz de la hija—; lo histórico particular —los recuerdos de familia— y lo histórico general —las revistas con fotografías de la «Guerra Europea I»—. Lo cual no impide, por otra parte, que puedan establecerse relaciones de todo tipo entre los distintos elementos del conjunto, como ocurre con la evidente semejanza, digna de una lectura en clave psicoanalítica, entre la vaina de la espada del padre y la funda del paraguas de la madre. El mundo



de *La saga/fuga de J. B.* es un mundo al que se le pueden aplicar sin ningún problema las palabras que Friedrich Schlegel dedica a la idea como «concepto consumado hasta la ironía»:

[...] transportarse arbitrariamente, ora en una esfera, ora en otra, como a otro mundo, no solo con el entendimiento y la imaginación, sino con toda el alma, renunciar libremente, ora a una parte, ora a otra de su ser y limitarse completamente a otro, buscar y encontrar en uno o en otro individuo su principio y fin y olvidar intencionalmente todo lo restante: esto solo lo puede hacer un espíritu que en cierto modo contenga en sí una pluralidad de espíritus y un sistema completo de personas y que en su interior haya desarrollado y madurado el universo, que como suele decirse debe generarse en cada mónada (Schlegel: 2012b: 150).

Claro está que esta forma de creación del mundo novelesco, según una visión irónica e humorística, atenta contra el mismo principio de realidad suficiente en que se basa. El mundo novelesco, que sólo es posible a partir de la determinación que supone la lectura del texto, es un mundo naturalmente limitado a lo que el texto ofrece, a partir de la selección y organización que supone dicho principio. Como el propio Torrente Ballester afirma, «en la práctica no sé de ningún artista que haya abarcado en su arte *toda la realidad*. La labor de acotación es voluntaria, personal [...]. El arte es el reino de la libertad, una libertad que se ejerce *limitándola*, pero no porque se lo manden a uno, sino porque se impone como una condición del menester» (Torrente Ballester: 1986b: 95; cursiva en el texto). Sin embargo, en *La saga/fuga de J. B.* la limitación es mínima: la perspectiva humorística proyecta hacia el infinito la selección y organización de elementos con los que crear el mundo, acumulándolos de forma caótica hasta el extremo de que todas las combinaciones son posibles. Como decía Torrente Ballester al hablar del humor, éste sería el verdadero realismo, porque así es como es el mundo real: multiforme, cambiante e ilusorio. Unas líneas antes, Torrente Ballester había declarado que «me resulta bastante difícil discernir lo que es real de lo que no lo es, porque no *conozco nada que no sea real*» (Torrente Ballester: 1986b: 95; cursiva en el texto).

La teoría de la novela implícita en *La saga/fuga de J. B.* trataría de mostrar hasta qué punto es posible proyectar un mundo de ficción hacia el infinito, creando una realidad no sólo suficiente, sino también acorde a los calificativos expuestos arriba: multiforme, cambiante e ilusoria. Una ambición en la que toda novela fracasa, pues hasta una novela como *La saga/fuga de J. B.* se halla limitada por su textualidad, dejando en el aire otras posibles combinaciones que, como las del Obispo-Almirante y el Almirante-Obispo, serían igualmente posibles, pero que no llegan a realizarse en el texto de forma efectiva. El fracaso es, por supuesto, efecto de la fuerza disolvente de la ironía: como advierte Paul de Man, «resulta irónico, como se suele decir, que la ironía aparezca siempre en relación con las teorías de la narrativa, cuando la ironía es precisamente la que constantemente hace imposible alcanzar una teoría de la narrativa que sea consistente» (De Man, 1999, 254). Pero tampoco hay que olvidar lo que Torrente Ballester decía respecto a su novela: «Podemos afirmar sin faltar a la verdad que *La saga/fuga* es una tomadura de pelo... pero amablemente. Es un disparate» (cit. en Blackwell, 1985, 106). Es ahí, en su condición de gigantesca broma —como el *Quijote*, *Tristram Shandy* o *Ulyses*, a los que pueden aplicarse igualmente las palabras de De Man— dirigida a esos lectores que entienden la novela como proyección de lo real, donde reside su grandeza.

## Bibliografía

BALLART, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona. Quaderns Crema.

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

BECERRA, Carmen (1993). «El humor en Torrente Ballester: notas sobre la parodia, la ironía y lo grotesco en *La saga/fuga de J. B.*». *Hispanística XX*. 11. 133-142.

BECERRA, Carmen (2001). «Real, fantástico o virtual en las hipótesis de José Bastida (en torno a *La saga/fuga de J. B.*)». *Hispanística XX*. 19. 141-150.

BENÍTEZ, Margarita (1983). *Sátira, ironía y parodia en las novelas de Gonzalo Torrente Ballester*. Ann Arbor. University Microfilms International.

BLACKWELL, Frieda Hilda (1985). *The Game of Literature. Demythification and Parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia - Chapel Hill. Albatros - Hispanófila.

CUBA LÓPEZ, Sara y David PÉREZ ÁLVAREZ (2016). «Humor, mito y poesía en *La saga/fuga de J. B.*». *La Tabla Redonda*. 14. 21-50.

DE MAN, Paul. (1999). «El concepto de ironía». *La ideología estética*. Barcelona. Altaya. 231-260.

GIL GONZÁLEZ, Antonio J. (2001). «La novela ensimismada (*La saga/fuga de J. B.*)». *Gonzalo Torrente Ballester*. José Paulino y Carmen Becerra (dirs.). Madrid. Complutense. 69-99.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1975). «Humorismo». *Ismos*. Madrid. Guadarrama. 197-233.

KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL (1991). *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid. Alianza.

KOESTLER, Arthur (2002). «El acto de la creación (Libro primero: el bufón)». *Cuadernos de Comunicación e Información*. 7. 189-220.

LOUREIRO, Ángel G. (1989). «La realidad grotesca y la imaginación en libertad: claves para la teoría de la novela de Torrente Ballester». *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Janet Pérez y Stephen Miller (eds.). Boulder. Society of Spanish and Spanish-American Studies. 141-158.

NIETO PÉREZ, M.<sup>a</sup> de los Reyes (1995). «*La saga/fuga de J. B.* Conversaciones con su autor». *Philologica Canariensis*. 1. 551-574.

PÉREZ, J. Bernardo (1998). «El (sin)sentido del humor de Torrente Ballester en *La saga/fuga de J. B.*». *La Torre*. 10. 803-813.

PÉREZ ÁLVAREZ, David (2016). *Poetas y poesía en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*. <http://hdl.handle.net/11093/623>.

PIRANDELLO, Luigi (2007). *El humorismo*. Edición, traducción y notas de Elisa Martínez Garrido. San Lorenzo del Escorial. Langre (Colección Bilingües de Base).

PUEO, Juan Carlos (2016). «Historia de otra conversión: Gonzalo Torrente Ballester y la comedia de humor». *La Tabla Redonda*. 14. 1-20.

SARAMAGO, José (1997). «Perfiles cervantinos en la obra de Torrente». *La creación literaria de Gonzalo Torrente Ballester*. Ángel Abuín, Carmen Becerra y Ángel Candelas (coords.). Vigo. Tambre. 13-21.

SCHLEGEL, Friedrich (2012a). «Fragmentos críticos». *El absoluto literario: Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (eds.). Buenos Aires. Eterna Cadencia. 112-131.

SCHLEGEL, Friedrich (2012b). «Fragmentos de *Athenaeum*». *El absoluto literario: Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (eds.). Buenos Aires. Eterna Cadencia. 132-224.

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

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1982a). *Los cuadernos de un vate vago*. Barcelona. Plaza & Janés.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1982b). «Los cuernos de Don Friolera y dilucidación del esperpento». *Ensayos críticos*. Barcelona. Destino. 194-243.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1984). «Sobre el humor, aquí». *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona. Destino. 413-421.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1986a). «De la realidad suficiente». *Cotufas en el golfo*. Barcelona. Destino. 1986. 56-58.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1986b). «Hoy no trataremos de balandros». *Cotufas en el golfo*. Barcelona. Destino. 92-96.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1994). «Prólogo». *Fragmentos de Apocalipsis*. Barcelona. RBA. IX-XXIV.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (2011). *La saga/fuga de J. B.* Edición de Carmen Becerra y Antonio J. Gil González. Madrid. Castalia (Colección Clásicos Castalia).

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (2017). *Teoría de la novela*. Edición de José Lázaro. Madrid. Deliberar (Colección Biblioteca Deliberar).