Soledad Cuba López y David Pérez Álvarez
Mito y poesía en *La saga/fuga de J.B.*
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XCVIII-1, 77-96
https://doi.org/10.55422/bbmp.787

MITO Y POESÍA EN *LA SAGA/FUGA DE J.B.*

Soledad Cuba López y David Pérez Álvarez
IES Luís Seoane (Pontevedra) e IES Pino Manso (O Porriño)

Resumen:

El mito y la poesía son dos elementos esenciales de la obra narrativa torrentina. En este trabajo se analizan ambos aspectos y se indaga en su interrelación tomando como referencia *La saga/fuga de J. B.* En primer lugar, se profundiza, por un lado, en los orígenes y referencias míticas del Cuerpo Santo, y por otro, en el cauce poético a través del cual toma forma este ingrediente en la novela. En segundo lugar, se estudia la figura de José Bastida, tanto como mito, conectado con el mundo de los Jota Be y todas las referencias culturales y literarias que entraña, como en cuanto poeta con una personalidad y obra propias.

Palabras clave: Torrente Ballester, narrativa española del siglo XX, *La saga/fuga de J. B.*, mito, poesía, Cuerpo Santo, José Bastida.

Abstract:

Myth and poetry are two essential elements of the Torrente Ballester's narrative work. In this article, we analyzed both aspects and their interrelationship, taking *La saga/fuga de J. B.* as a reference. In the first place, we study the origins and mythical references of the *Cuerpo Santo* and the way the writer gives poetic shape to this ingredient. Secondly, we study the figure of José Bastida, both as a myth, connected to the world of the *Jota Be* and all the cultural

and literary references that it entails, as well as a poet with his own personality and work.

Key words: Torrente Ballester, 20th century spanish narrative, *La saga/fuga de J. B.*, myth, poetry, Cuerpo Santo, José Bastida.

Cincuenta años después de la publicación de *La saga/fuga de J. B.,* en unas condiciones tan extraordinarias como las que actualmente nos afectan, no cabe duda de que el fabuloso pueblo de Castroforte del Baralla ha de estar levitando, pues recordemos que este fenómeno se producía cuando una misma preocupación rondaba en todas las mentes de los castrofortinos. Sin duda, hay ahora un motivo con la suficiente relevancia como para constituir una inquietud común. Pero también en la comunidad de admiradores de Torrente Ballester rondará este año otro deseo (que no preocupación ni inquietud) común: el de rememorar y homenajear una de las obras cumbre de la literatura del siglo XX.

En el presente artículo nos proponemos trabajar dos aspectos de la literatura torrentina que están bastante más interrelacionados de lo que pudiera parecer. Uno de ellos ha sido ya señalado por distintos estudiosos como uno de los pilares de la obra del ferrolano: nos referimos al mito; mientras que el otro, con menos presencia en la narrativa de GTB, aunque también relevante, como veremos, ha pasado más inadvertido: hablamos en este caso de la poesía. En las siguientes páginas veremos cómo se maridan estos dos puntales en la que ha sido por muchos considerada la gran obra maestra de este autor, *La saga/fuga de J. B.*[1]

Para ello dividiremos nuestro artículo en dos partes, una dedicada al Cuerpo Santo, sustento espiritual y económico de Castroforte del Baralla, y otra centrada en el protagonista y camaleónico narrador de la novela, el personaje de José Bastida.

[1] Para realizar este análisis acerca de la presencia del mito y la poesía en *La saga/fuga de J. B.* hemos utilizado como punto de partida las siguientes monografías: *Mitos atlánticos en los mundos de Gonzalo Torrente Ballester* (Cuba López, 2017) y *Vates y versos en la obra de Gonzalo Torrente Ballester* (Pérez Álvarez, 2017).

Mito y poesía en el Cuerpo Santo

Afirma Friedra Hilda Blackwell que el mito más importante de *La saga/fuga,* por encima del de J. B., es el Santo Cuerpo Iluminado, reliquia de Santa Lilaila de Éfeso[2]: "The most important myth of Castroforte is that of the Holy Illuminated Relic. Its centrality in the society's structure is underscored by allusions to it at the opening and closing of the novel" (1985, 108). Al margen de que coincidamos o no con esta apreciación, la cual podría dar lugar a un rico e intenso debate, no hay duda de que este elemento constituye uno de los fundamentos[3] de la arquitectura narrativa de *La saga/fuga.*

El arranque de la novela parte, precisamente, de la desaparición de ese santo cuerpo. Recordemos las voces desesperadas con que la Tía Benita dos Carallos alerta al comienzo del *"Incipit"* del robo de la reliquia ("¡Veciños, veciños, roubaron o Corpo Santo!"; Torrente Ballester, 1972/2011, 75 y ss.)[4], que siembra la desazón en la comunidad castrofortina («¡Dios mío! ¿Qué va a ser de nosotros?»"; p. 83), de la cual, podríamos pensar, se conduele el lector.[5]

---

[2] Torrente Ballester nos dejó las siguientes declaraciones respecto del motivo por el que escogió Éfeso como lugar de procedencia de la santa:

> No hay que olvidar que Castroforte es, fundamentalmente, Pontevedra, y Pontevedra, según la leyenda, fue fundada por el Teucro…; en Pontevedra hay una plaza del Teucro… El Teucro fue un fugitivo de Troya. De manera que los personajes que fundan Pontevedra vienen de la ribera del Asia Menor… La sustitución es fácil: Éfeso. ¿Por qué? Porque la diosa de Éfeso es Diana y Diana se me presta a transformaciones… (Becerra, 1990a: 78 y 79).

[3] Para el censor que revisó la idoneidad de la obra de cara a su publicación, constituía uno de los eslabones en la sarta de disparates que encadenaba la novela: "De todos los disparates que el lector que suscribe ha leído en este mundo, éste es el peor. Totalmente imposible de entender, la acción pasa en un pueblo imaginario, Castroforte del Baralla, donde hay lampreas, *un cuerpo Santo que apareció en el agua*, y una serie de locos que dicen muchos disparates" (el subrayado es nuestro).

[4] A partir de aquí indicaremos únicamente el número de página, refiriéndonos siempre a la edición citada en la bibliografía.

[5] Esta desazón no se debe únicamente a razones espirituales o afectivas, sino también crematísticas, pues el Cuerpo Santo constituye la principal fuente de ingresos del pueblo: el entramado turístico creado en torno a las reliquias y el reclamo gastronómico de las lampreas que estas atraían.

Es inevitable establecer paralelismos con otras reliquias y motivos religiosos que hallamos en la cultura gallega; en primer lugar, por supuesto, la figura del Apóstol Santiago. De hecho, Torrente remite de forma explícita a este último en los versos de la "Balada": "¿Si será un Cristo nauta que llegue de otro mundo, / o el cuerpo de un Apóstol, como el de Santiago, / en su barca de piedra / en demanda de huesa sosegada?" (p. 91, vv. 59-62). En los dos casos, el del Cuerpo Santo y el del Apóstol, la llegada a las costas gallegas se produce a través del mar. Asimismo, en el descubrimiento está presente una fuente de luz que contribuye al hallazgo: el Cuerpo Santo apareció en una "Barca Iluminada" (p. 89 y 90, vv. 11-18) y el Apóstol arribó a Iria Flavia en la famosa barca de piedra, para siglos más tarde ser descubierto en el bosque Libredón gracias a una luminaria. A ello debemos sumar la repercusión que los restos de ambos tienen, respectivamente, en las economías castrofortina y compostelana. Este tipo de relato se inscribe en una tradición cultural atlántica con manifestaciones varias, como ha apuntado José Antonio Ponte Far, la "de los santos venidos por mar" (Ponte Far: 2001a: 266-269).

Entrando más en detalle, encontramos otras similitudes, como el hecho de que se requiera la presencia de una autoridad eclesiástica, concretamente, un obispo. Los pescadores castrofortinos lo hacen respecto del de Tuy para que los proteja y los guíe, y cuando aparecieron las extrañas luces en el bosque Libredón se instó al obispo Teodomiro para que certificase el fenómeno y diese cuenta de lo que allí había.

Existen también ciertas diferencias: el Cuerpo Santo viaja solo, mientras que el del Apóstol lo hace custodiado por sus discípulos. Asimismo, el primero es propiedad particular y el segundo pertenece a la Iglesia. No es esta una cuestión baladí, puesto que desempeña un rol importante ya desde el "Incipit" y tiene una presencia notable en la "Balada"; es más, lo tendrá en toda la obra, pues al Cuerpo Santo debe la familia Barallobre su posición privilegiada en el pueblo y nutrirá su economía, dado que, según el acuerdo al que llega el antepasado de los Barallobre con el Obispo de Tuy, los donativos irán a las arcas de la economía familiar.

Contamos con un texto que podríamos calificar de ensayo literario, *Compostela*, en el que Torrente Ballester recrea la llegada del cuerpo del Apóstol. Es interesante destacar cómo, al igual el océano

Atlántico con todo su poder acaba sometido bajo la influencia de la cruz que acompaña a la barca, en *La saga/fuga* los rezos, invocaciones y estrategias religiosas del obispo terminan por hacer amainar ese mar embravecido. Pero la aparición de un extraño fenómeno, el círculo mágico de la Sierpe del Mar (v. 242), con todos los ecos de la teratología atlántica que nos trae esta imagen, impide el acceso a la reliquia y obliga a la intervención de aquel primigenio Jacinto Barallobre, acto que fundamentará la singularidad del linaje Barallobre, el más pudiente y privilegiado del pueblo, y que llevará a Castroforte esa reliquia de cuya desaparición ahora se lamentan.

Uno de los elementos distintivos del Cuerpo Santo, como se verá en un lugar mucho más avanzado de la novela, en el capítulo II, "¡Guárdate de los Idus de Marzo!", es la urna de cristal, que recuerda a una ilustración que acompaña en la revista *Blanco y negro* (ABC, 1919), al relato "Santa Hilda de Curlandia", de Jean Lorrain. Nos parece relevante porque hay pruebas de que Torrente Ballester era lector de esta revista ilustrada. Recordemos que en *El cuento de Sirena* aduce como fuente la narración *La Serpe* de Emilia Pardo Bazán, que se publicó precisamente en *Blanco y negro*, por las mismas fechas, en 1920. Además, en sus conversaciones con Carmen Becerra el propio autor menciona de forma explícita a Santa Hilda de Curlandia, que da título al cuento de Lorrain, como ineludible referente de su Cuerpo Santo. Un detalle que al ferrolano le pareció relevante e interesante de cara a la configuración de su propia reliquia ficcional fue la aureola lumínica con que se reviste, así como la sonoridad que le presta el adjetivo "iluminado": "el tema de la santa eslava santa Hilda de Kurlandia que me aporta un dato nuevo: el Santo Cuerpo Iluminado. Lo utilizo así porque es mucho más perfecto así que sólo el Santo Cuerpo…" (Becerra: 1990a: 79).

Detengámonos brevemente en la historia contada por Jean Lorrain, dado que en ella detectaremos interesantes y evidentes concomitancias con la ficción torrentina. Este relato gira en torno a la culpa y la redención. La protagonista, Hilda, princesa del linaje de Curlandia, es crucificada por un "trágico idilio palaciego" (Lorrain, 1919, 19) del que no se nos dan detalles. Su cuerpo, protegido por una urna, se ubicará en un principio en un espacio destacado de la catedral, pero su apariencia intimidante (por ejemplo, la sangre que sigue vertiendo sus heridas y su rostro condolido) provoca que

se tome la decisión de trasladarla a una discreta capilla lateral. Finalmente, el temor a lo que pudiese implicar la presencia de esa reliquia y el deseo de recuperar la capilla para otros usos religiosos lleva a los clérigos a buscar la forma de desprenderse de ella sin tener que destruirla, sacrilegio que probablemente supondría algún tipo de represalia divina. Por ello, la introducen en una barca y la dejan a merced del fluir caprichoso del río. Es el caso que acaba llegando a las cercanías del convento, donde dos siglos atrás se había recluido para expiar su culpa el príncipe de la misma casa que había torturado a Hilda, príncipe que terminaría por alcanzar el estatus de prior e instituir la regla de silencio en la comunidad como una forma de penitencia. En el instante en que el cuerpo de Hilda llega allí a través del río comienzan a tañer las campanas, lo cual es visto por los monjes que ahora viven en ese convento como un signo de perdón divino, reforzado por el hecho de que la expresión triste de la santa se torna sonriente y cesa el sangrado de sus heridas.

Es notoria la similitud en diversos aspectos entre el viaje en barca de Santa Hilda de Curlandia, en el relato de Jean Lorrain, y el del Santo Cuerpo en la novela de Torrente Ballester. Por las conversaciones que nuestro autor mantiene con Carmen Becerra (1990a: 79), todo apunta a que él veía detrás de esta narración, no una autoría individual, sino una creación popular, lo cual nos parece relevante porque la balada, el molde poético sobre el que más adelante trataremos y que ha escogido Torrente para dar cauce a la historia de la llegada de la reliquia, aunque haya sido cultivada por autores cultos, tiene un importante bagaje popular.

Para finalizar esta comparativa, quisiéramos insistir en la especial presencia textual que le da el ferrolano a los motivos lumínicos, que estaban ya en Jean Lorrain, pero que ahora parecen intensificados. Fijémonos en las palabras utilizadas por uno de los marineros para alertar de su avistamiento:

> "¡Una luz veo!". / Y otros gritaron luego: "¡Una luz! ¡Una luz!". / Apuntaban los brazos extendidos / […] / hacia una luz como un destello débil, / hacia una luz purísima y temblona, / […] / ¡Una luz, una luz! Y el Obispo: / "In tenebris, lux scintillat!" / Y el Presbítero: / "In tenebris, lux una!" (Torrente Ballester, 1972/2011, 98, vv. 215-226).

El propio escritor aclaró al respecto que la luz carece en realidad de simbolismo alguno y se limita a una función puramente poética y estética. Esta aclaración la hizo refiriéndose concretamente al momento en que los Jota Be realizan su viaje final al Más Allá de las Islas convertidos en cinco luces que se fundirán en una sola. Pues bien, no es nada descabellado pensar que la inspiración, consciente o inconsciente, para esta lograda escena se halle también en el cuento de Jean Lorrain, cuyo final, que ahora citamos, guarda ciertas simulitudes con el final del "Scherzo y fuga": "A las primeras claridades del alba, los hielos se fundieron, y la barca maravillosa descendió por las aguas lentas y desapareció en una vuelta del río" (Lorrain, 1919, 21). Además, esta marcha supone una curiosa diferencia entre Santa Lilaila y Santa Hilda de Curlandia, frente al cuerpo de Santiago y otros santos llegados por mar, que arriban para quedarse.

Como acabamos de ver, Torrente mantenía a la hora de narrar una fuerte motivación lírica, lo cual nos lleva a ese otro aspecto que vamos a tratar de la balada, su pertenencia al género poético que le da título, cuyos rasgos generales, a nuestro juicio respetados de manera bastante fiel por el ferrolano, son, siguiendo a García Berrio y Huerta Calvo (1999, 164-165), los siguientes:

> -narra un suceso histórico y/o legendario.
> -presenta un estilo épico.
> -posee un tono sentimental que combina "la queja, la melancolía, el gozo y la tristeza".
> -junto a la balada popular, en la que el poeta narra de forma impersonal, sin aludir a sus propios sentimientos, se desarrolla, especialmente en el Romanticismo, una balada de carácter culto, la balada lírica.

Respecto al primer punto, el recorrido que hemos hecho anteriormente por las referencias y relaciones, tanto con mitos como el de Santiago de Compostela o con leyendas como la de Santa Hilda de Curlandia, dan fe del interés de Torrente por crear una atmósfera histórico-legendaria al modo de las baladas.

Además, es notoria la combinación de lírica y narrativa en esta forma poética y, de hecho, en la composición que nos ocupa es

incluso posible distinguir una primera parte de mayor calado lírico y una segunda parte más narrativa. Por ello hablaremos ahora de un "preludio lírico", que ocuparía los versos 1-62, y un "núcleo narrativo" (vv. 63-338).

El "preludio lírico" se dedica a crear un halo misterioso propio de las baladas. En él es fundamental el empleo que se hace de los tiempos verbales, concretamente de los presentes, en los que podemos distinguir dos usos: 1) señalar cualidades y estados de modo atemporal, y 2) indicar acciones puntuales pasadas a las que se les da mayor viveza actualizándolas.

El primer uso predomina en el momento en que se recrea el Más Allá de las Islas como un espacio mítico extratemporal, y aporta esa calidad lírica connatural a las baladas. A este respecto, conviene recordar las ideas expuestas por Hegel al oponer la naturaleza conclusa de la visión épica frente a la actualidad de la visión lírica. Tal y como nos traslada Pozuelo Yvancos (1998, 67 y ss.), el filósofo alemán considera que

> Quizá no haya otro rasgo que defina la enunciación lírica de modo más palmario que el que reflejaría el sueño de un espacio, o de una región, o de un momento, o una acción de decir (…) en el que el tiempo se colma como actualidad, como presencia, como (…) creación verbal en la que el tiempo deja de ser una línea de pasado-futuro o de futuro-pasado, y que es, por encima de ellos, la imagen misma de la *presentez* (Pozuelo Yvancos, 1998, 41-42).

A partir de esta primera mención, el Más Allá de las Islas, lugar al que irán a parar los J. B., se impregnará en adelante de ese halo mítico configurado en la "Balada" mediante estrategias líricas, lo cual constituye uno de los cometidos del poema.

Por otra parte, los presentes referidos a acciones puntuales se utilizan para mostrar las reacciones de los marineros ante el prodigio, así como para contar cómo hacen para acercarse al santo cuerpo tras su avistamiento ("Y *vais* todos a verla, todos; / *aparejáis* de noche vuestras barcas / y *navegáis* hacia el Poniente / (...)" (vv. 43-52; las cursivas son nuestras). El salto del presente atemporal a este último presente de acciones puntuales es un primer paso hacia la narratividad que se

consolidará tras las peticiones de los marineros al obispo, momento en el cual se instalan ya en el poema los pretéritos perfectos (vv. 63–80): "se fue" (v. 80), "Navegaron" (v. 88), "partieron" (v. 89), etc.

Cabe señalar que el lirismo pleno de los vv. 1–30 se transforma a partir del verso siguiente en un lirismo aparente o cuando menos ambiguo. Dicha ambigüedad se diluye a medida que descubrimos la naturaleza puntual de los presentes y el hilo argumental que encadenan las acciones, hasta que ya en el verso 63 el ruego en estilo directo de los marineros al obispo nos instala en la narración pura: "Señor obispo de Tuy, / venga allá con nosotros" (vv. 63-64).

A continuación, detengámonos brevemente en el tejido de figuras retóricas de la "Balada". Destaca el uso de estrategias de repetición (iteraciones, paralelismos y enumeraciones…) que contribuye a construir el ritmo del poema en un grado casi tan importante como lo hace la versificación. Asimismo, la descripción del Más Allá de las Islas y del Santo Cuerpo se realiza a través de una serie de imágenes, símiles y metáforas: el "silencio redondo" rodeado de una tempestad protectora (vv. 4-7), la Barca que flota "como una fuente de luz, o como una / mecida claridad, / o como un tierno sol salido del abismo", o "como una estrella" (vv. 15–18); y ese recodo del mar en el que las estrellas se bañan, los peces vuelan o las islas navegan (vv. 19-26). Esta estrategia retórica va encaminada a la mitificación y el embellecimiento de los susodichos Más Allá y Santo Cuerpo. Ahora bien, dada la naturaleza fantástica de la novela de Torrente, cabe siempre preguntarse hasta qué punto algunas de estas imágenes son meros recursos poéticos o se insertarían en la cadena de motivos sobrenaturales que pueblan la obra. Esta ambigüedad constituye uno de los principales valores poéticos del preludio.

Pasemos ahora al núcleo narrativo (vv. 63-338). En él seguirá habiendo incisos poéticos que ayudan a mantener el tono lírico demandado por la balada y que suelen utilizarse para describir atmósferas. Llama la atención, en todo caso, la proximidad de estos fragmentos a la poesía contemporánea, lo cual crea un curioso contraste con el contenido arcaico de la narración, así como con la naturaleza tradicional del molde baladesco. Veamos, por ejemplo, los siguientes versos: "Los marineros bogan, los arroaces saltan, / los cómitres animan, los clérigos salmodian / y la luna se asoma a una nube delgada / para ver la regata y aplaudir al primero" (vv. 232–235). La imagen de la luna

como espectadora de una competición deportiva, con un tono lúdico y festivo, nos traslada a las vanguardias y contrasta el discurso épico arcaizante presente en otras partes de la "Balada".

A estos elementos contemporáneos se oponen de algún modo tres composiciones de tipo popular o tradicional (una canción de cuna gallega, vv. 200–201, y dos canciones de marinos, vv. 112–117) y otra religiosa (la oración del obispo, vv. 175–187), las cuales muestran el contraste entre el mundo eclesiástico y el mundo de los marineros que deben ponerse de acuerdo para rescatar la reliquia de Santa Lilaila.

Hemos tratado de buscar elementos originales del molde baladesco en el poema torrentino, pero el ferrolano, en consonancia con su habilidad para el humor, utilizará recursos que subvierten la solemnidad de la balada para parodiar el género, como sucede en la negociación entre Jacinto Barallobre y el Obispo. Barallobre rompe un momento de gran intensidad épica y religiosa entrando en detalles crematísticos y tratando de asegurarse astutamente la posición privilegiada que finalmente obtendrá, lo cual riñe con el papel de héroe épico que cabría esperar en una balada y le hace merecer el siguiente calificativo por parte del obispo: "puñetero gallego desconfiado" (v. 294).

Además, la "Balada" termina de un modo un tanto folletinesco, dejándonos en un estado de suspense acentuado por frases interrogativas y puntos suspensivos que nos recuerdan a este tipo de literatura popular decimonónica: "(...) ¿Se lo tragará el mar? / ¿Quedará sin marido y sin amor Columba? / El Obispo, anhelante, se olvida de rogar / a Dios por Barallobre. Una brazada, otra, / la cabeza ha surgido, el cuerpo avanza ya, / la santa ya está cerca…" (vv. 334–338).

Aunque nos hemos limitado con ejemplificar con algunos casos concretos, el humor está presente en toda la "Balada". Como afirma Santiago Tejerina (2005, 94), esta composición "no es sino una ridiculización del canto épico, tanto en sus aspectos formularios como en su juicio teleológico".

Por último, en lo que toca a este apartado, quisiéramos referirnos a la estructura métrica. Observamos dos patrones: los versos 1 a 129 que nos permite dividir el poema en dos partes siguen el molde de una suerte de silva combinando versos de medida impar; mientras que los vv. 229 a 338, es decir, justo desde que la tripulación avista la luz hasta que Barallobre se arroja al mar, son alejandrinos. De

esta manera, la hazaña del castrofortino se cuenta con una métrica que, sin ajustarse estrictamente a la estructura del mester de clerecía ni, por supuesto, a la de los cantares de gesta, sí los evoca porque, aunque no emplee la cuaderna vía, el solo hecho de que vierta remotos sucesos épico-religiosos en alejandrinos basta para recordarla y, respecto a los cantares de gesta, el uso de un verso largo con marcados hemistiquios y de una larga tirada con rima aguda asonante (aunque tal rima se dé en versos alternos, y no consecutivos), no deja de traer a nuestra mente obras como el *Cantar de Mio Cid*. Creemos que con ello está buscando imitar humorísticamente textos arcaicos con valor histórico, literario o documental que dotan de una aureola legendaria los orígenes de la mitología castrofortina.

J. B., mito y poeta

Al igual que sucede con el Santo Cuerpo, como vimos al comienzo del anterior apartado, también se ha considerado a J. B. y su mito como el motivo esencial y nuclear de *La saga/fuga*. En palabras de María Dolores De Asís, "El mito fundamental, el que da coherencia a toda la novela, se encarna en su(s) personaje(s) protagonista: J. B." (2011, 100). Estas iniciales, presentes ya desde el título de la novela, se van repitiendo como un *leitmotiv* a lo largo de la historia de Castroforte, identificadas con toda una serie de personajes que más allá de sus peculiaridades diferenciadoras, tienen en común su condición de posibles o hipotéticos redentores de la población, que sufre una suerte de marginación por parte del gobierno central y que tiene su expresión más gráfica en la inexistencia de esta región en los mapas. Por ello, los castrofortinos anhelan una liberación que estaría en manos de ese hipotético J. B., al que de hecho se denomina en ocasiones Varón Liberador (pp. 188, 190 y ss.) o incluso Libertador (pp. 262 y 287), pues de él se espera que culmine un proceso de indepencia: "[…] un nuevo J. B. que llevaría a cabo la liberación definitiva de Castroforte y su constitución en entidad política independiente" (p. 188).

En el presente de la novela hay tres personajes candidatos a cumplir este papel: José Bastida, Jacinto Barallobre y el Vate Barrantes, de nombre Joaquín María. Uno de ellos tendría que satisfacer el deseo que no llegaron a cumplir sus cuatro Jota Bes predecesores,

muertos o derrotados antes de que pudiesen erigirse en la figura que redimirá a Castroforte, aunque haya también escépticos como don Torcuato que consideran esta esperanza una utopía irracional. De acuerdo con Ángel Loureiro (1990, 48-49), esta constituiría una de las tres grandes líneas narrativas del texto, mientras que otra vendría a coincidir con la indagación en el pasado de Castroforte, en la cual tendría precisamente un lugar prioritario la llegada del Cuerpo Santo, que acabamos de analizar; es decir, una se proyecta hacia tiempos pretéritos y otra hacia el futuro. Junto a ellas, por supuesto, la tercera línea sería el amor entre Bastida y Julia.

Centrémonos entonces en la condición de mito redentor de estos personajes. En la cultura occidental, el máximo representante de este tipo de mito seguramente sea Jesucristo, que a su vez se integra en una red de "figuras análogas incorporadas al arquetípíco Salvador del Mundo, al motivo del Árbol del Mundo, que es de inmemorial antigüedad" (Campbell, 1949/1972, 26, n. 37). Podemos incluso remontarnos a la mitología griega, donde encontramos a Prometeo, en quien bastantes especialistas ven un antecedente de Cristo. Cabe señalar, así y todo, una importante diferencia con la redención religiosa, y es que en el caso de Castroforte no hay o no se llega a explicitar ninguna falta o pecado que diese lugar a la situación que vive el pueblo y que de algún modo pudiera limpiar el redentor.

Aunque es inevitable ver los paralelismos de J. B. con Jesucristo, el ferrolano toma en realidad de otras fuentes los rasgos que configurarán su particular mito liberador, concretamente, bebe del litoral atlántico. En palabras de Frieda Backwell, "Torrente claims that the J. B. myth is based on the two great savior myths of the Atlantic region" (1985, 112). En este contexto debemos hablar del Rey Arturo y del rey Sebastián de Portugal. Los dos comparten con J. B. su carácter mesiánico y la creación en el pueblo de una esperanza de regreso, pues tras su desaparición se espera de ellos que vuelvan para salvar a sus respectivos pueblos y establecer un período de paz.[6] El rey Arturo debía proteger a Britania contra la invasión bárbara procedente del norte de Europa en el siglo VI, mientras que el rey don

[6] Es cierto que también en el caso de Cristo se puede considerar que hay una esperanza de regreso si tenemos en cuenta, como indica Pérez Gutiérrez (1986, 162), la "segunda venida" que se anuncia en el Apocalipsis.

Sebastián debía hacer lo propio en su país para evitar que quedase bajo el dominio español tras la batalla de Alcazarquivir (1578). Más allá de su significación política, estas acciones liberadoras de carácter nacionalista alcanzan una dimensión espiritual.

A pesar de todas las similitudes compartidas por estos dos mitos, hay una serie de diferencias sustanciales. La primera, y tal vez más evidente, consiste en que, así como el mito del Rey Arturo es ficcional, el de don Sebastián es histórico, pues está probada documentalmente la existencia de este personaje, más allá de que se haya terminado revistiendo de características y de hazañas que pertenecen a la esfera de lo imaginario y de lo legendario. Con todo, en este caso la literatura, es decir, el Rey Arturo ha logrado mucha mayor resonancia popular que la Historia, esto es, don Sebastián. Pero detengámonos ahora en el distinto influjo que han tenido estos dos mitos en la novela que nos ocupa. Hay dos opiniones en cuanto a este último punto: mientras especialistas como Blackwell observan en *La saga/fuga* una presencia equilibrada de ambos mitos, investigadoras como Carmen Becerra (1990b: 40) inclinan la balanza a favor del sebastianismo: "Su protagonista, J. B. representa, en el mundo gallego, al mito del sebastianismo, mito céltico de redención".[7] Consideramos que esto se debe a la existencia de dos fases en la creación del mito de Jota Be. En un primer momento, seguramente tendría más relevancia el del rey don Sebastián, con el cual Torrente querría dotar de cierta seriedad histórica (aunque fuese parodiada) a su creación, aunque lo que finalmente le interesase más fuese el contenido legendario del monarca portugués. En una segunda fase, que afectaría al nivel formal, adquiere mayor peso el universo artúrico, sobre el cual hay referencias tan evidentes como las de la Tabla Redonda y el Más Allá de las Islas. Este último tiene su correlato artúrico en la Isla de Ávalon, que, ubicada en un incierto lugar del Atlántico, es el lugar donde permanece el rey Arturo hasta que llegue el momento de su vuelta a Britania para liderar la liberación.[8]

---

[7] Asimismo, Marta Álvarez nos habla del sebastianismo como un elemento "tantas veces invocado como caracterizador del fondo mítico de *La saga*" (Álvarez Rodríguez, 2006, 338).

[8] Este motivo coincide con otros referentes míticos, como las creencias en un Paraíso insular ubicado en el Atlántico; así sucede con la Isla de San Brandán, bien conocida por Torrente Ballester.

Este mito redentor de Jota Be es, como sabemos, múltiple, en el sentido en que está representado por una nómina de personajes que puede llegar a extenderse hasta el infinito, mediante una compleja combinatoria. Sin embargo, podemos restringir la lista de principales J. B. a los siguientes: Jerónimo Bermúdez, Obispo; Jacobo Balseyro, Nigromante; John Ballantyne, Almirante; Joaquín María Barrantes, Poeta; Jesualdo Bendaña, Full-professor; Jacinto Barallobre, Traidor; José Bastida, Desgraciado (pp. 644-645). De todos ellos, nos vamos a centrar en el protagonista y narrador de una parte importante de la novela, José Bastida, que, en contradicción con la figura de mito redentor que acabamos de estudiar, presenta una condición antiheroica, ya condensada en ese marbete de "Desgraciado" y bien analizada por Alicia Giménez:

> [José Bastida] rehúsa la felicidad de la actuación heroico-mítica, que es la que se espera de él en el contexto del relato, para actuar según su conciencia individual […] un anti-héroe que no está en contradicción con una posición triunfal, sino que ha subvertido los valores que tradicional o convencionalmente han sido considerados como propios al héroe, para escoger los suyos propios (1984, 166-168).

Fijémonos en que, así como sus colegas de saga vienen identificados en la susodicha nómina con su oficio, Bastida figura rotulado con la desafortunada etiqueta de "Desgraciado", pero en el caso de haber seguido el mismo criterio que el de los otros J. B., le podría haber correspondido la categoría de profesor de gramática, cronista o, y esto es lo que más nos interesa ahora, poeta.

La singularidad más llamativa de Bastida en cuanto poeta es, sin lugar a dudas, el uso de una lengua inventada por él y para él, pues es el único capaz de decodificarla. Más allá de referentes célebres como Julio Cortázar, que usó el gíglico en *Rayuela*, o de James Joyce y sus experimentos en *Finnegan's Wake*, Torrente Ballester ha señalado como fuente del lenguaje bastidiano a un extravagante personaje del Orense del siglo XIX, Xan da Coba, perito agrimensor, inventor, poeta y escultor, que, además de curiosos inventos como el pirandárgallo o paraguas universal, creó el trampitán, lengua perso-

nal con su propia gramática en que decidió componer sus versos[9]: "anterior a todos ellos [Joyce, Cortázar, Alfonso Reyes] fue Juan de la Coba Gómez, un personaje orensano que inventó a principios de siglo, o quizás antes, un lenguaje con su gramática y todo (…). El lenguaje de José Bastida se inspira en él, aunque no sea el mismo" (Amorós, 1973, 4).

Este personaje armoniza con la enorme cantidad de elementos de la Historia, mitología y el folclore gallegos que conforman *La saga* y que ha sido bien analizada por un nutrido número de críticos. Pero, además, hay otro rasgo que el estrafalario poeta ourensano comparte con Bastida. Xan da Coba (1829-1899) coincide por su biografía con grandes nombres de la intelectualidad gallega y del Rexurdimento (Murguía, Rosalía de Castro, Eduardo Pondal, Curros Enríquez, Valentín Lamas Carvajal…), y en esa suerte de Parnaso él cumplió un rol cómico y marginal, y se convirtió en motivo de burlas y miradas curiosas. Leamos, a modo de ejemplo, los versos satíricos que le dedicó su contemporáneo Enrique Labarta en el semanario *Galicia Moderna*: "¿Quién es don Juan de la Coba? / Un vate en perito injerto, / que usa con igual acierto / la pluma, el metro y la escoba" (*apud* Alonso Montero/Casares, 1992, 55). Desde luego que hay significativas diferencias entre uno y otro; la inteligente ironía de Bastida nada tiene que ver con la ingenuidad de Xan da Coba, pero el lugar del primero en el Castroforte de posguerra y el de Xan da Coba en el Orense decimonónico son parejos por su marginalidad.

Nos interesa ahora indagar en los motivos que llevan a Bastida a idear ese idioma particular y que serán muy distintos que los que motivaron a Xan da Coba, el cual buscaba una forma de facilitar la rima. El propio personaje revela que tras los problemas legales derivados de uno de sus sonetos, que lo llevarían a la cárcel, decidió dar rienda a su talento en una lengua secreta ("en lo sucesivo, escribiría mis versos en un alfabeto con clave, pero lo pensé mejor y, como

[9] En los *Cuadernos de La Romana*, afirma el escritor:
En esto de los idiomas "poéticos", fuera de Joyce, la referencia más corriente es la de Julio Cortázar. Si yo meto en una novela a un señor que escribe versos en uno de estos idiomas, de Cortázar lo he tomado. Y no es así. Cuando expliqué a mi amigo y compañero Andrés Amorós que la "fuente" de los versos de José Bastida era don Juan de la Coba, nadie lo creyó […] (Torrente Ballester, 1975, 72).

tenía mucho tiempo libre, inventé un idioma", p. 505). Así pues, el ferrolano está simbolizando con la lengua bastidiana todos esos recursos a los que debía acudir un escritor para burlar la censura en tiempos dictatoriales.

Sin embargo, aunque lo más llamativo de la poesía de Bastida sea esa aparente condición de pura forma y sonoridad, se puede hacer un rastreo temático atendiendo al catálogo de poemas que nos va entregando a lo largo de la novela, y que, curiosamente, como veremos en la siguiente relación, poco tienen de político. Bastida escribe:

1) Un "Soneto a las apariciones matutinas de Julia" (p. 146), del que no tenemos más que el título.
2) Un soneto (p. 153) sin título en el que comienza expresando su rabia tras su expulsión de la academia donde trabajaba como profesor, continúa con quejas de carácter metafísico y termina virando hacia un desahogo que culmina en alegría.
3) La "Balada periódica mixta de los amores del tornillo y de la tuerca" (pp. 333-334), sobre "los amores de un tornillo del doce y de una tuerca del siete" (p. 332), obstaculizados por la diferencia de calibres.
4) Un poema en octavillas (pp. 342-343) sobre la naturaleza múltiple de su personalidad y de su identidad.
5) Un soneto en alejandrinos (pp. 474-475), que es "la cifra del misterio de Jota Be; la cifra, (...) no su explicación, porque sigue tan misterioso como antes" (p. 475).
6) Otro soneto que se inicia de forma melancólica vinculando la luz del atardecer con su propia tristeza, para luego increparse por dedicarse a divagaciones líricas cuando su verdadero problema es el hambre, y finalizar con una confesión de amor dirigida a Julia.
7) Una "Canción elegíaca" (p. 618) motivada por la posible relación de Julia con un huésped de la pensión.
8) Un "Soneto cruel" (p. 619) que es en realidad el resultado de una reordenación silábica de la anterior canción elegíaca y que constituye una retahíla de improperios e insultos.
9) Un poema de métrica irregular (pp. 739-740), en el que recuerda su primer encuentro amoroso con Julia.

Vemos que la mayor parte de estos poemas carece de implicaciones políticas, pues estos se centran en la intimidad del personaje. Por tanto, el uso de un idioma personal no estaría tan relacionado con el miedo a represalias políticas, sino con otras razones como las que llega a exponerle a Jacinto Barallobre:

> "¿Y no le da pena que su poesía no la pueda leer nadie?" [pregunta Barallobre] "Eso es precisamente lo que busco." [responde Bastida] "¿Entonces?" Bastida hizo un esfuerzo como si fuera a confesar un crimen. "Lo que digo en mis versos es de mi exclusiva incumbencia. No le importa a nadie y encuentro ofensivo para los demás proponerles su lectura" (p. 505).

Bastida está en realidad buscando un espacio propio y autónomo en el que él ponga las reglas y esté libre de los desprecios y las burlas a los que se ve sometido en su entorno real. La crítica ha interpretado mayoritariamente la novela y Castroforte como una creación del narrador, de José Bastida, sin auténtica entidad fuera de su conciencia y de su fantasía. Así, el universo de *La saga/fuga de J. B.* podría ser el recurso a través del cual el personaje logra refugiarse de una realidad que le es profundamente adversa. Pues bien, la lengua bastidiana sería un reflejo a pequeña escala de ese mismo procedimiento, ya que está creando un lenguaje plenamente autónomo en el que evadirse.

Al fin y al cabo, la condición de poeta de José Bastida no se aleja mucho del estatuto de J. B. en tanto mito redentor; de igual manera que Castroforte puede ser liberado por ese esperado mesías, la poesía, y por extensión la creación literaria, libera de sus penurias a un hombre sumido en una realidad extremadamente adversa y sin lugar para la esperanza.

Con este pequeño recorrido confiamos en haber realizado una pequeña aportación al análisis de dos aspectos, el mito y la poesía, que recorren desde sus primeras hasta sus últimas líneas *La saga/fuga de J.B.*, y que se imbrican de manera especial en esos dos elementos en los que nos hemos centrado, y que por otra parte constituyen pilares de esta construcción narrativa: el Cuerpo Santo y la figura de J. B. Somos conscientes de que la materia que hemos escogido como objeto de análisis permitiría tratar muchos más aspectos de los que aquí hemos trabajado, pero así como de J. B. se

espera siempre que vuelva a Castroforte, también de un lector se espera que vuelva siempre a una obra tan rica, poliédrica y dada a la relectura como lo es *La saga*.

Bibliografía

Alonso Montero, Xesús y Carlos Casares. (1992). *Vida, obra e milagres de Xan da Coba,* Vigo. Diario 16.

Álvarez Rodríguez, Marta. (2006) «Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester: una amistad gallega y literaria». *Hispanística XX*. 23. 335-351.

Amorós, Andrés. (1973) «Conversación con Gonzalo Torrente Ballester sobre *La saga/fuga de J. B.*». *Ínsula*. 317. 4 y 14-15.

Asís, María Dolores de. (2011) «Presencia y sentido del mito en la obra de Gonzalo Torrente Ballester». *Miradas sobre Gonzalo Torrente Ballester en su centenario (1910-2010)*. en Carmen Becerra (ed.). Vigo. Academia del Hispanismo. 97-101.

Blackwell, Frieda Hilda. (1985) *The Game of literature: demythification and parody in novels of Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia. Albatros.

Campbell, Joseph. (1949) *El héroe de las mil caras*. México D. F. Fondo de Cultura Económica. 1972.

Cuba López, Soledad. (2017) *Mitos atlánticos en los mundos de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo. Editorial Academia del Hispanismo.

García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo. (1999) *Los géneros literarios: sistema e historia,* Madrid. Cátedra.

Loureiro, Ángel G. (1990) *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Madrid. Castalia.

Ponte Far, José A. (2001a) «Galicia y Torrente Ballester». *Con Torrente en Ferrol un poco después. Actas del I Congreso Internacional "A obra literaria de Torrente Ballester"*. José Antonio Ponte Far y José Ángel Fernández Roca (eds.). Universidade da Coruña. 255-270.

Pérez Álvarez, David. (2017) *Vates y versos en la obra de Gonzalo Torrente Ballester*. Vigo. Editorial Academia del Hispanismo.

Pérez Gutiérrez, Amparo. (1986) *Forma y fantasía en tres novelas de Gonzalo Torrente Ballester (1972-1980)*. Tesis doctoral leída en la Universidad de Salford, University.

Tejerina, Santiago. (2005) «La super/ficción de GTB (y *La saga/fuga de J.B.*)» *La Tabla Redonda*. 3. 83-104.

Torrente Ballester, Gonzalo. (1972) *La saga/fuga de J. B.* Edición, introducción y notas de Carmen Becerra Suárez y Antonio J. Gil González. Madrid. Castalia. 2011.

Torrente Ballester, Gonzalo. (1975) *Cuadernos de La Romana*. Barcelona. Destino.