

**Zeitschrift:** Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

**Herausgeber:** Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

**Band:** 55 (2008)

**Heft:** 3: Fascículo español. Cuerpo y texto

  

**Artikel:** "La saga/fuga de J.B.", de Gonzalo Torrente Ballester : un cuerpo santo incorrupto y un distorsionado cuerpo textual

**Autor:** Yáñez, María-Paz

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-270866>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 16.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## *La saga/fuga de J.B.*, de Gonzalo Torrente Ballester: un cuerpo santo incorrupto y un distorsionado cuerpo textual

Los estudios en torno a los valores figurativos del cuerpo son cada vez más frecuentes, lo que no es de extrañar dada su riqueza metafórica. El cuerpo es una figura total, dotada de columna vertebral (soporte), músculos y nervios (tensión, movimiento), aparato circulatorio (fluido), piel (exposición), y una serie de vísceras, responsables, no sólo de las funciones fisiológicas, sino también de las pasiones (dimensión tímica) y del conocimiento (dimensión cognoscitiva)<sup>1</sup>. El cuerpo nace, se desarrolla y muere, es decir, tiene un principio y un fin concretos e irreversibles, límites de una trayectoria más o menos complicada. El cuerpo es a la vez continente y contenido y fuente a la vez de placer y de dolor. Es evidente que en todo texto literario pueden detectarse estas abstracciones, especialmente en aquellos cuya complejidad se asemeja al entretejido vital. Y ese es el caso de *La saga/fuga de J.B.* (1972), de Gonzalo Torrente Ballester.

Dividida en tres grandes capítulos de escritura compacta, encuadrados por un incipit y una coda, la novela ofrece todo tipo de variantes en el plano de la expresión, una pluralidad de voces en el nivel de la enunciación, y un enunciado donde se amalgaman lo mítico y lo erótico, lo fantástico y lo cotidiano, lo poético y lo prosaico. Todas estas abstracciones podrían ser irrelevantes para el objeto de investigación que nos ocupa, si no contáramos con un elemento figurativo, el cuerpo incorrupto de Santa Lilaila de Efeso, alrededor del cual gira la trama de la historia narrada, ya desde la frase inicial: «¡Veciños, veciños, roubaron o Corpo Santo!» (9)<sup>2</sup>. La leyenda del Cuerpo Santo va estrechamente unida a la de J.B. que da título a la novela, y la relación que ambas mantienen entre sí en el interior del enunciado puede leerse como puesta en escena de modelos de comunicación.

---

<sup>1</sup> Sobre las funciones fisiológicas del cuerpo y sus múltiples aplicaciones al dominio de la comunicación, véase Eric Landowski, *Passions sans nom*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, chap. IV: «Faire signe, faire sens: régimes de signification du corps», pp. 77-102.

<sup>2</sup> Todas las citas del texto estudiado se refieren a la primera edición, publicada en Barcelona, Destino, 1972. Reproducimos igualmente el tipo de comillas (normales y angulares) de las que el autor hace uso en algunos pasajes.

El cuerpo incorrupto de Santa Lilaila de Efeso apareció en el mar a finales del primer milenio cristiano, rodeado de un círculo mágico formado por las olas, según leemos en la *Balada incompleta y probablemente apócrifa del Santo Cuerpo Iluminado*, que sigue al íncipit (19-27). La antigüedad de la reliquia parece, sin embargo, dudosa, ya que un grupo de expertos la ha datado en el siglo XVII, es decir, siete siglos después de su presunta llegada a Castroforte, espacio también de dudosa existencia, donde transcurre la historia narrada. Y, en efecto, en la tercera parte parece confirmarse el juicio de los expertos, cuando nos trasladamos al año 1609 y escuchamos a Jacobo Balseyro ante los eclesiásticos responsables de la reliquia que le han encargado su restauración:

El Deán se había acercado y miraba también. Se volvieron hacia mí aquellos rostros compungidos. ‘¿No hay remedio?’ ‘Por lo menos, no el que pretendíamos. ¿Cómo vamos a sujetar esto a unas piernas y unos brazos? El cuerpo carece de la necesaria consistencia. Para remendar una capa, es menester que el paño viejo aguante.’ ‘¿Entonces...’ [...] ‘¿Y si cortásemos una capa nueva?’ (519 s.)

Y esto es exactamente lo que hace Balseyro: cortar una capa nueva, embalsamando el cuerpo de una joven virgen que acaba de ser sacrificada por la Inquisición. Los restos de la reliquia legendaria quedan escondidos bajo una losa en la cueva de la colegiata, donde los encontrarán en el presente de la historia José Bastida y Jacinto Barallobre.

El Cuerpo Santo venerado por los castrofortinos se revela así falsificado, desintegrado y manipulado, como nuestra distorsionada historia, donde los sueños resultan verdades y las supuestas verdades, mentiras; donde lo imaginario se presenta al mismo nivel de credibilidad que lo referencial; donde el entorno espacial se desplaza por levitación y donde presente y pasado se confunden en una sola medida temporal. La autenticidad de la propia leyenda es además tema de discusión, no sólo entre los habitantes de Castroforte, sino incluso entre los tres hombres de iniciales J.B. que en la actualidad podrían reencarnar el mito. Jesualdo Bendaña lo niega categóricamente; José Bastida se vale de invenciones para afirmarlo, lo que demuestra que tampoco lo cree racionalmente, aceptando sólo su verdad poética; y Jacinto Barallobre lo utiliza por intereses económicos. La propia balada que ha conservado y transmitido la historia se clasifica en su propio título de «posiblemente apócrifa».

Todos estos elementos, aplicables también al discurso literario, nos autorizan a considerar el Cuerpo Santo como *mise en abyme* del enunciado y, por extensión, a todas las mujeres relacionadas con los J.B. que llevan el nombre de la santa. En el mismo capítulo tercero, asistimos al «juicio público de cuatro pecadoras, llamadas todas ellas Lilaila, [...] que bien podían conceptuarse como una sola y gigantesca pecadora.» (531). Las tres primeras –Lilaila Barallobre; Lilaila Armesto, viuda de Barallobre y Lilaila Barallobre de Barallobre– fueron en su tiempo propietarias del Cuerpo Santo y depositarias de los secretos de la leyenda encerrados en la cueva, de la que sólo ellas conocen el acceso. Pertenecen a la prestigiosa familia del marinero que rescató la reliquia y son figuras de un determinado poder. La primera, del poder eclesiástico que le confía al morir su esposo, el Obispo Jerónimo Bermúdez. La segunda adquiere, gracias a Jacobo Balseyro, poderes sobrenaturales que le permiten mantener relaciones sexuales con un despojo de los restos de su difunto marido. Y la tercera ostenta el poder militar, dirigiendo junto con John Ballantyne la defensa de la ciudad contra las tropas asaltantes, por lo que será ajusticiada reproduciendo en ciertos detalles explícitos la historia de Mariana Pineda<sup>3</sup>.

La cuarta, Lilaila Souto Colmeiro, amante de Joaquín María Barrantes, se diferencia de las otras en su origen social plebeyo y en su profesión pública de bailarina internacional bajo el seudónimo de Coralina Soto. Si no parece guardar –aparte de su nombre– relación directa con la reliquia, ostenta, en cambio, una marca en cierto lugar escondido de su cuerpo que parece reproducir el mito de J.B.: siete lunares alineados, reflejo de los círculos esculpidos en un relieve de la capilla de Santa Lilaila que representa una figura masculina con un cuerpo en brazos. Según don Perfecto Reboiras, el sabio de la actual Tabla Redonda:

nadie hasta ahora se ha fijado en que, encima de la cabeza del hombre vivo, hay una serie de círculos, uno encima de otro, hasta siete. '¡Un capricho decorativo!', se dijo siempre. ¡Qué capricho ni que niños muertos! Es una representación de los siete planetas conjuntados [...]. (335)

Es decir, la de los *idus* de marzo, conjunción bajo la que murieron los cuatro J.B. del pasado. El cuerpo de Coralina se convierte así en historia

---

<sup>3</sup> Lo más llamativo es la inesperada presencia de Pedrosa y su participación en la muerte de Lilaila Barallobre de Barallobre.

viva del mito. Y no olvidemos que se trata del cuerpo de una bailarina, espacio por excelencia del arte dinámico —objeto artístico en movimiento—, que se ha perpetuado además, no sólo en palabra poética a través de los versos del vate, sino también en forma plástica: su busto desnudo, convertido en objeto de culto de La Tabla Redonda, presidió durante medio siglo sus reuniones en el café Suizo. A principios de la Guerra Civil, el busto quedó escondido en el sótano secreto del local, donde lo buscarán con linternas Bastida y los caballeros de la Tabla Redonda, a través de siniestras escaleras y entradas camufladas:

Nos llevó a un cuartito casi a oscuras; allí se abría, en el suelo, una trampa de la que arrancaba una escalera, ya iluminada por una luz que no veíamos. [...] La escalera terminaba en un almacén lleno de cajas de vino y de botellas vacías. ‘Ayúdenme a separar esto’, y cuando lo hubimos hecho, quedó al descubierto una puerta sucia, pequeña. *Pito Bebendo* la empujó, la abrió, y del rectángulo tenebroso salió un olor a viejo, a humedad y a letrina. [...] Las luces de las linternas perforaban la oscuridad, se aplastaban contra las bóvedas de sucia cal, y, cuando no las detenían las pilastras, se perdían en infinitudes de tinieblas [...]. Las linternas, la mía incluso, apuntaron al busto de Coralina, que emergía de un nenúfar y veíamos de espaldas<sup>4</sup>. (60-62)

Este laberíntico espacio subterráneo nos recuerda a la cueva de la colegiata, donde se esconden los restos del otro objeto de culto, el primitivo Cuerpo Santo, cuyo acceso es también secreto y laberíntico y en la que hay que penetrar con linternas:

‘Apunte al suelo con la luz.’ Al hacerlo, Bastida vio la oscura boca de un pasadizo, del que arrancaba una escalera de piedra. [...] Encendió él mismo [Barallobre] su linterna. ‘Vaya delante y con cuidado. Los escalones empiezan a estar gastados.’ [...] Iban por una especie de túnel hecho de grandes bloques de piedra, techado de lo mismo, que se estrechaba al final y abría a un espacio mayor, en cuyo centro blanqueaba el ara de Diana [...]. (349 s.)

Saltan a la vista los paralelismos en la descripción de ambos espacios secretos; y hay que añadir, además, que los exploradores del sótano encuentran el busto bastante deteriorado: «Habría que restaurarla, porque así como está, no podemos colocarla en ningún lugar público. Fíjense que le falta la pintura del ojo diestro.» (63) De modo que el busto se someterá

---

<sup>4</sup> La cursiva es del texto.

a una labor de «restauración», como la solicitada a Balseyro en 1609, cuando el Cuerpo Santo había dejado de estar en condiciones para ser exhibido en su *lugar público*, el altar de la Colegiata.

En el presente de la historia, otra homónima de la reliquia, Lilaila Aguiar, a quien «la Santa de su nombre le había prestado la ingravidez y la transparencia» (312) –no por casualidad, el pueblo le da el sobrenombre de «La Santa»–, es el objeto amoroso de dos de los presuntos J.B.: Jacinto Barallobre y Jesualdo Bendaña. En un espacio textual privilegiado, en el centro de la historia narrada, Lilaila Aguiar sube descalza a la Colegiata en cumplimiento de una promesa. Barallobre y Bastida observan la escena detrás de unos visillos, pero cada uno parece contemplar una subida diferente: Barallobre relata en detalle la procesión que llevó a la reliquia alrededor del año 1000, mientras Bastida imagina la peregrinación al lugar santo de Coralina Soto en la segunda mitad del siglo XIX. Los tres recorridos del mismo espacio se funden así en una unidad textual, aboliendo las distancias temporales:

Lilaila se había echado el velo encima de la cara, y así, salió de la Plaza, llegó a la Puerta del Mar y empezó a subir la cuesta. También llega a la Puerta del Mar un fiacre alquilado, del que descenden el Vate y Coralina. ‘Insisto en que subiré sola y a pie –dice ella–; de otra manera no sería penitencia, sino devaneo.’ Y el Vate se resigna a esperarla. [...] Iban delante hombres de armas abriendo paso con las hachas, y detrás, en larga procesión, todos los monjes, con sus cirios y sus latines. Seguía el Santo Cuerpo, llevado por marineros, con la cruz delante y el Obispo detrás; y el abad de Piñeyro, que era mitrado, con clérigos revestidos y acólitos turiferarios. (314 s.)

A veces, incluso, los tres acontecimientos se funden en un detalle común, formando una sola unidad narrativa:

Un rayo tibio de sol atravesó la niebla y cayó sobre la barca que traía el Cuerpo Santo como un chaparrón de gloria: Lilaila Aguiar lo recibió como una caricia, como una ayuda de Dios a sus piernas ateridas; a su luz, Coralina distingue, en aquellos bultos, cuerpos contrahechos, carátulas sangrientas, harapos, lisiaduras, mutilaciones. (316 s.)

Además del enfoque de las tres bajo la luz del mismo rayo, observamos aquí la oposición establecida entre Lilaila, apodada «la Santa», que atribuye a Dios el regalo de la luz, y Coralina *la pecadora*, que sólo ve los cuerpos deformes y fragmentados de los mendigos que la acosan durante el



descenso y, para librarse de ellos, les va arrojando, primero su dinero, después sus joyas y, por fin, una a una todas sus prendas de vestir, hasta quedar en guantes y zapatos. Conviene, además, añadir que los recorridos del Cuerpo Santo y de Lilaila Aguiar son ascendentes y terminan en la colegiata situada en el punto más alto, mientras el de Coralina alcanza su apoteosis —el desnudo integral de su cuerpo— en el descenso. Lilaila actualizaría así la dimensión mítica, lo elevado, lo *santo*, y Coralina la dimensión somática, lo bajo, lo erótico, el *cuerpo*. De modo que juntas forman las dos unidades que componen el sintagma que denomina a la reliquia —cuerpo / santo— y los dos componentes que se entrelazan en la historia narrada —mito y erotismo—. El Cuerpo Santo se revela así representación figurada del enunciado en estado virtual (en reposo), y las dos Lilailas sus dos actualizaciones complementarias.

Ahora bien, una de ellas, la amante del vate, queda fuera del plano temporal que articula el relato, última y definitiva actualización del mito. En su lugar, otra mujer, Julia —como ella de origen plebeyo— forma pareja con el presente J.B. poeta, José Bastida, precisamente el que en el pasaje citado está imaginando a Coralina en lugar de observar a Lilaila. Y es que de todos los J.B. es con Joaquín María Barrantes con quien Bastida parece identificarse. Lo defiende, tanto de las acusaciones que su rival Don Torcuato del Río escribió en sus *Memorias*, como de las críticas que en el presente le dedica Bendaña. En el pasaje de las sucesivas encarnaciones de Bastida en los diferentes J.B., sólo al encarnar al vate se desdobra, manteniendo con él un diálogo desde su propia personalidad. Sustituye incluso el soneto que Barrantes envía a Coralina por uno de su propia creación, compuesto en su lenguaje inventado.

Julia, como Coralina Soto, es *cuerpo* hasta en los más pequeños detalles. Su relación con Bastida ha comenzado ya en el ámbito de lo somático. Sus conversaciones tienen lugar durante el desayuno, preparado por ella misma con alimentos hurtados a su padre. Y mientras el desnutrido maestro repone comiendo las fuerzas de su cuerpo, ella le habla del suyo. Primero, le cuenta en detalle las relaciones sexuales que mantiene con su novio y, cuando éste la abandona, se queja de su falta (no del novio, sino de las relaciones). Y, por fin, cuando Bastida sale de los cuerpos de los J.B., que ha recorrido sin moverse de su cama, es el de Julia el que encuentra a su lado para fundirse con el suyo.

Por otra parte, la joven aparece descrita, ya muy avanzada la historia, en un espacio significativo: «Julia quedó entre las columnas de un arco ciego, los ojos asustados, la boca abierta, las manos apretadas contra el pecho: en el capitel de la derecha, se representaba la barca con el Santo Cuerpo Iluminado [...]» (260). Es encuadrada en este marco donde el narrador encuentra «el momento y lugar adecuados para insertar su retrato» (262). Y no deja de resultar curioso que, tratándose de una figura todo cuerpo, sólo se describa su cara:

[de su rostro] sólo se han hecho escasas y fugaces precisiones, cuando otra cosa merecen su frente, un poquito respingona, que daba gracia al conjunto, ahora algo triste; los ojos de rosa sobre el fondo mate, ojos alabastrinos surcados de azules venas; las orejas oscuras y brillantes, convidando a libar en ellas las mieles primeras del amor; la nariz espaciosa, con una breve arruga vertical, dramática como si dijéramos; la boca endrina y fosca, con la suave y brillante pelusilla del melocotón maduro, las mejillas, inteligentes, espabiladas, decididas; los pómulos, rojos y gordezuelos; el pelo con rosados matices de nácar; la barbilla, larga y oscura, que cuando se levantaba salía el sol, aunque en plural; el cuello, partido por un hoyuelo que se ofrecía fragante como depósito de besos, y las pestañas redondicas, con mucho de garza en la esbeltez. Esto era cuanto mostraba Julia de su belleza, porque, al cerrar los ojos, las perlas de sus dientes no podían desgranarse. (262)

Aunque la descripción siga, en cierta medida, el canon del retrato literario<sup>5</sup>, la abundancia de colorido, los contrastes entre luz y sombra, y el hecho de aparecer enmarcado («entre las columnas de un arco ciego») lo convierten en un cuadro. Además, los retratos literarios solían abarcar el cuerpo entero, mientras los pictóricos se concentran por lo general en la cabeza, llegando todo lo más hasta el busto.

Por fin, a las cuatro pecadoras juzgadas en el mencionado pasaje, cada una defendida por su respectivo J.B., se añade Julia, para quien Bastida realiza una brillante defensa, transcribiendo a su lengua inventada la primera Catilinaria de Cicerón<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Sobre el retrato de Julia, ver Carmen Becerra Suárez, «Julia parodia a Dulcinea». en Miguel A. Márquez, Antonio Ramírez de Verger y Pablo Zambrano (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*, Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura Comparada, Universidad de Huelva, 2000, pp. 117-125.

<sup>6</sup> Véase Santiago López Torres y Jaime Carbajo Romero, «El juego silábico en *La saga/fuga de J.B.*», en Janet Pérez y Stephen Miller (eds.), *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Boulder, University of Colorado, 1989, pp. 45-51.



De modo que, no sólo el Cuerpo Santo –mito venerado, expuesto a la contemplación de los fieles a través de una urna, bello, misterioso y falso– reúne todos los signos de la obra artística, sino también sus variantes. El misterio rodea a las tres primeras Lilailas y una de ellas revive la prisión y muerte de Mariana Pineda, más conocida por su proyección teatral que por sus hechos históricos. La cuarta –Coralina Soto– se nos ha revelado arte en movimiento (bailarina), perpetuado en palabra (poesía) y en imagen (busto). A Julia nos la han descrito como si fuera un retrato pictórico. De modo que todas ellas asumen la representación figurativa de las diferentes lecturas que ofrece la historia narrada. En el presente, tres de ellas son el respectivo *objeto de valor* de los tres candidatos a J.B. –Barallobre, Bendaña y Bastida– que, efectivamente, abandonarán Castroforte llevándolas consigo. Bendaña es el primero en salir con Lilaila en el tren, camino de otro continente; poco después, Barallobre, asumiendo el rol que le atribuye el mito, cruza el círculo luminoso con la urna del Cuerpo Santo; y Bastida, ya de madrugada, salta con Julia de la ciudad levitante que se pierde en el infinito. Los tres quedan así al final de la novela fuera del espacio en que se ha desarrollado la casi totalidad de la historia.

Una de las acepciones del término /cuerpo/, referida a los libros es «volumen, tomo»<sup>7</sup>. De este cuerpo ya en su valor metafórico, es figura Castroforte, «espacio cerrado físicamente, aislado por las fronteras que le imponen el mar y los dos ríos que [la] circundan»<sup>8</sup>, cuyo edificio principal, la colegiata, situado en el punto más alto, encierra en lo más profundo de su complicada arquitectura los verdaderos restos del Cuerpo Santo. Ahora bien, acabada la historia, los tres J.B. abandonan el espacio en que se ha desarrollado, mientras la ciudad que no figura en los mapas y que no han encontrado los geógrafos desaparece en el infinito.

En un texto de todos conocido, Torrente manifestó sus dudas sobre cuál de estos tres actores del enunciado debería trasladarse de nivel para asumir la tarea de narrar nuestra historia:

de todos los personajes que tengo puestos en pie, ¿quién es el que puede contar la novela? En un principio, Barallobre es el que sabe más cosas; pero [...] necesito recurrir a otro narrador para que cuente la huida de Barallobre [...]. Jesualdo

<sup>7</sup> Ver el *Diccionario de la Real Academia Española* (ed. de 1992).

<sup>8</sup> Angel G. Loureiro, *Mentira y seducción. La trilogía fantástica de Torrente Ballester*, Madrid, Castalia, 1990, p. 159.

Bendaña, que en cierto modo podría también contarla [...] es un hombre de mente clara y muy racional, de manera que no me queda más que Bastida<sup>9</sup>.

De hecho, se valió de los tres, ya que oímos a menudo sus voces, aunque la de Bastida ocupe mayor espacio textual. Por ello, la crítica torrentina tiende cada vez más a considerarlo responsable del total de la narración, incluso en el segundo capítulo, donde aparece nombrado en tercera persona<sup>10</sup>. Pero si nos atenemos a las coordenadas sintácticas, observamos que en dos momentos de la historia aparece una tercera voz, no identificable, que ostenta un nivel jerárquico superior al de todos ellos. Se explicita por primera vez en la historia en el capítulo II, cuando Bastida, abandonando su personalidad de Paco de la Mirandolina, cae de la alfombra mágica y se sumerge en una espiral del tiempo. Leemos entonces:

Viéndole perplejo, decidí socorrerle. ‘Tienes la ocasión –le dije– de buscar la eternidad en la repetición infinita, o de regresar al seno de tu madre. En cualquier caso, son dos posibilidades que nos ofrecen, con la felicidad, la eternidad’. Él *me miró*, mientras se agarraba bien para no resbalar y salir disparado en cualquier dirección, y *me dijo*: [...] <sup>11</sup>. (424)

Más tarde, en el capítulo tercero, la misma voz, con reminiscencias unamunianas, reprocha a Baralloble la muerte de su hermana, obligándole a repetir la escena con otros componentes (561-566). Hay que aceptar, pues, que, en una lectura empírica, la última instancia de la *enunciación enunciada* es esta voz anónima que, sólo esporádicamente, se mezcla en la historia, siempre adoptando una posición de demiurgo. El hecho de que todas las voces se intercalen y confundan, añadiendo un grado más de confusión al caótico texto, forma parte de una estrategia que pertenece ya al ámbito de la instancia superior, el yo «siempre oculto, siempre sobreentendido»<sup>12</sup>, que en la mayoría de los estudios semióticos se denomina *enunciador* y que, personalmente, prefiero llamar *texto*, por su carácter de totalidad discursiva.

<sup>9</sup> Gonzalo Torrente Ballester, *Los cuadernos de un vate vago*, Barcelona, Plaza & Janés, 1982, p. 185.

<sup>10</sup> Gil González va aún más lejos en un estudio muy bien argumentado, considerando a Bastida, dada su omnipresencia y su facultad de inventar tanto lenguajes propios como documentos inexistentes, como última instancia del texto. Véase Antonio Jesús Gil González, *Relatos de poética. Para una poética del relato de Gonzalo Torrente Ballester*, Universidad de Santiago de Compostela, 2003.

<sup>11</sup> La cursiva es mía.

<sup>12</sup> Algirdas J. Greimas, *La enunciación. Una postura epistemológica*, Puebla, UAP/CECYT, 1996, p.12.

No hay duda de que nuestros tres J.B., en especial Bastida, asumen explícitamente la función de narradores, lo que acredita su dedicación a estudios relacionados con el lenguaje: Bendaña es un prestigioso hispanista, Barallobre escribe artículos de lingüística para diferentes revistas especializadas y Bastida es profesor de lengua y conserva como único tesoro una *editio princeps* de la gramática de Bello y Cuervo. Pero estas ocupaciones tienen como fundamento la investigación, que parte siempre de la lectura. Crean o no en la leyenda de la tradición castrofortina, su meta principal es descifrarla, cada uno a partir de su perspectiva analítica o de sus intereses personales. Y es en función de investigarla (de leerla) como los encontramos la mayoría de las veces. Bendaña acude a todo tipo de fuentes para probar su teoría destructora. Barallobre tiene la más completa biblioteca de Castroforte y en ella pasa la mayor parte de su vida, indagando en el pasado de su familia. Y lo mismo hace Bastida, devorando los fondos de la biblioteca castrofortina. Pero este último no sólo lee, también observa. Significativa es la posición que ocupa durante la tertulia, «ocultando siempre el rostro en la penumbra del rincón donde se sentaba» (226). No por casualidad, lo único hermoso en su feo y desgarbado cuerpo son los ojos, los órganos de la mirada. «A esos ojos tan hermosos no se les puede escapar nada» –le dice Clotilde (290)– y, en efecto, nada se les escapa.

A su función de eterno observador, se añade la de eterno auditor. Lo encontramos a menudo escuchando historias, informaciones, fantásticas hipótesis y confidencias, estas últimas sobre todo de Julia. Leemos casi al comienzo del capítulo primero: «Yo era el receptáculo de sus confidencias, porque Julia necesitaba un recipiente mudo como yo, una especie de pozo donde sus palabras se perdiesen hacia abajo, se hundiesen en el silencio [...]» (31). El texto refleja así tres modelos de lectura de la compleja historia narrada, figurativizada en el Cuerpo Santo y, por derivación, en las mujeres que lo actualizan.

Bendaña se lleva a Lilaila, versión difusa y aburguesada de las legendarias, que ya no es, como aquellas, propietaria del Cuerpo Santo, ni pertenece a la familia Barallobre, al haber renunciado a su boda con Jacinto. En su lugar, elige a Jesualdo, el más racional, el menos mítico, perdiendo toda la transcendencia que su nombre le infiere. La pareja abandona además la ciudad en tren, el medio de transporte que el positivismo decimonónico adoptó como metáfora de su visión progresista del mundo. Es la lectura correspondiente al racionalista profesor, incapaz de aceptar lo que escapa al mero

conocimiento empírico. La dimensión estética, principal componente de la obra literaria, queda fuera de su capacidad lectiva.

Barallobre parece revelarse como el auténtico liberador esperado, el que salva el Cuerpo Santo, llevándoselo, en un fantástico apoteosis, al lugar «Más allá de las Islas»:

El esquife de Jacinto se deslizaba por encima de aquella maravilla sin desbaratar los primores, a aquella hora fosforescentes, de gran verbena marítima en la que no faltaba la procesión de ahogados que pedían perdón con sus labios inmóviles. Un tumulto de peces oscuros franqueaba la barca, aunque a distancia, como si la custodiase: y cuando entró como las otras en el Círculo, los peces levantaron el muro impenetrable que había roto una vez, hacía mil años exactamente, el marinero Barallobre. (579)

Barallobre figurativiza así la lectura mítica, abierta a la belleza de lo indecible. Pero no hay que olvidar que el Cuerpo que se lleva es una falsificación: el de la víctima de la Inquisición, embalsamada fraudulentamente por el Canónigo Balseyro. Los auténticos restos del cuerpo rescatado por el marinero Barallobre, origen de la leyenda y esencia de la historia, desaparecen con la ciudad levitante en la última página.

Bastida es el único que tiene en cuenta las dos lecturas de la obra literaria. Su capacidad de penetración en la entraña del mito se manifiesta en otra *mise en abyme* perteneciente también a la isotopía somática:

y me hallé metido en un cuerpo en que cabía holgadamente: más espacioso que el mío antiguo, puesto que para llenarlo, mi carne tenía que estirarse hasta el límite de su elasticidad, y aún hubo células que hubieron de medio desintegrarse para cumplir la obligación de colmarlo sin vacíos ni burbujas. Aquel lugar era un cuerpo, pero no el mío, y, sin embargo, me sentía en él como en mi casa, como si siempre lo hubiera habitado [...]. (444)

Y de vuelta de su viaje corpóreo por todos los J.B. pasados y presentes, realiza con su pareja la perfecta comprensión de dos cuerpos, imagen acabada de la comunicación. Paradójicamente, la comunicación de ambos se transmite en términos ininteligibles:

*Lo jauceba yoilita caslatuleya vazla.  
Macora mina baskila  
fexuna josla,  
bérgila lisla,  
posla logentes quosolita. etc. (525)*

Como él mismo afirma, el lenguaje inventado por Bastida tiene su significación en el ritmo, lo que transforma el acto natural en poesía y su miserable habitación en espacio cósmico:

Estábamos en el centro mismo del silencio, en el centro del cosmos y de la vida, y regíamos sus movimientos: aquellas vibraciones, al menos, que de nosotros salían, se propagaban al infinito sin degradarse y regresaban cargadas de perfumes, de sabores, de polvillo de estrellas remotas, de mensajes de mundos ignorados que no sabíamos descifrar, pero que nos envolvían y mecían. (525)

Su disposición a creer lo que sabe falso por mero placer estético le sitúa en la posición de *enunciatorio* que establece con el *texto-enunciador* un *contrato de veridicción*<sup>13</sup>. De ahí que, dado que la mayor parte de la narración corre a cargo de su voz, la novela se haya calificado acertadamente de «relato que se relata a sí mismo»<sup>14</sup>.

Los tres J.B. quedan fuera de Castroforte, como queda el lector fuera de la novela después de cerrar el libro. Pero recuérdese que la distancia a que se desplazan es diferente: Bendaña cruza el Atlántico; Barallobre queda en el círculo mágico, «Más allá de las islas», espacio mítico, pero unido en la tradición a las costas cercanas. Y Bastida queda en el mismo espacio en que estuvo situada Castroforte, fuera y dentro a la vez. La suya es, sin duda, la lectura más cercana, pero quedan muchas por rescatar del fondo de la cueva donde se esconden los restos primitivos del Cuerpo Santo, que han levitado con la ciudad. Quizás por esta razón, al terminar *La saga/fuga de J.B.*, queda siempre el deseo de comenzar de nuevo su lectura.

María-Paz YÁÑEZ  
Universidad de Zúrich

---

<sup>13</sup> Véase Algirdas J. Greimas, «Le contrat de veridiction», en *Du sens II. Essais sémiotiques*, París, Seuil, 1983, pp. 103-113.

<sup>14</sup> Sagrario Ruiz Baños, *Itinerarios de la ficción en Gonzalo Torrente Ballester*, Universidad de Murcia, 1992, p. 102.