

El carnaval y la polifonía como impulsos anti-jerárquicos en *La saga/fuga de J.B.* de Gonzalo Torrente Ballester

VALÉRIE BENOIST
Grinnell College

Mientras que las primeras novelas de Gonzalo Torrente Ballester, como *El golpe de estado de Guadalupe Limón e Ifigenia*, han sido celebradas por su protesta social y política, *La saga/fuga* se describe generalmente como una novela innovadora en su forma, y se elogia por su juego lúdico, su imaginación, y su intertextualidad¹. Ángel Loureiro, por ejemplo, considera que en *La saga/fuga* Torrente Ballester encontró “un nuevo lenguaje, el de la imaginación en libertad que se ejemplifica en el personaje de Bastida” (114). Comparando la obra de Torrente Ballester con la de Juan Goytisolo, Loureiro añade: “El esfuerzo de Goytisolo es ideológico y cultural; el de Torrente afecta a la ontología de la ficción, es análisis, búsqueda de las raíces del ser literario” (114-5). Con su estudio sobre la ideología y el sujeto en *La saga/fuga* Dale Knickerbocker matiza la propuesta de Loureiro al proponer que detrás de su apariencia lúdica la novela de Torrente Ballester esconde la presencia de un discurso ideológico. En este ensayo me querría añadir al esfuerzo de Knickerbocker. Utilizando la teoría de Bakhtin espero mostrar cómo en *La saga/fuga* Torrente Ballester utiliza el carnaval y la polifonía para construir un discurso ideológico anti-jerárquico. Introduce en su obra un mundo carnavalesco medieval que sirve para subvertir el discurso centrípeto oficial del gobierno franquista y lo combina con una polifonía que permite reemplazar el discurso centrípeto por un discurso centrífugo democrático.

La crítica ya ha analizado varios juegos intertextuales en la novela de Torrente. Como han señalado Ángel Loureiro y Janet Pérez, la influencia de *Don Quijote* es obvia en *La Saga/Fuga* tanto en los juegos de la identidad narrativa (Loureiro 1990: 415-416) como en los juegos de la realidad/ficción (J. Pérez 1984: 99-100). La novela también contiene una parodia del discurso de las historias de Galicia escritas por los gallegos en el siglo XIX y en particular de las de Murguía (Urza 1991: 57). Otro inter-

¹ Ángel Loureiro señala lo fantástico, la parodia y la intertextualidad en la novela de Torrente Ballester. Santiago López Torres y Jaime Carbajo Romero apuntan el juego silábico. Janet Pérez estudia el elemento de lo fantástico y las alusiones extratextuales. Para más información véase la bibliografía. Para ilustraciones de la denuncia social y política en las obras tempranas de Gonzalo Torrente Ballester, véase: Benítez (1990)

texto indiscutible en la *La saga/fuga* es el juego con la teoría estructuralista². Como ha mostrado de forma muy convincente Genaro Pérez, en la novela de Torrente los préstamos de teoría estructuralista son múltiples y sirven para construir un discurso de resistencia a las jerarquías³.

Ampliando la reflexión iniciada por Genaro Pérez, propongo que como parte de su inmensa red intertextual y para subvertir el discurso jerárquico oficial, *La saga/fuga* también incorpora el elemento medieval del carnaval. Aunque la obra va desde la remota prehistoria hasta el presente, la época medieval es particularmente importante dentro de la historia de Castroforte con la aparición alrededor del año 1000 de los restos del santo local "Santo Cuerpo Iluminado" (Janet Pérez 35). Por otra parte, por su nombre, Castroforte, la ciudad fortificada donde transcurre toda la novela, constituye una clara alusión a la Edad Media. Además, la novela está centrada alrededor del tema de la búsqueda del J.B. moderno de Castroforte, reencarnación del J.B. salvador que, según la leyenda, debe regresar para salvar la ciudad. Esta leyenda de J.B., elemento principal de la trama, recuerda la leyenda del Rey Artús, ya que, como en ésta, los miembros de Castroforte que desean salvaguardar la ciudad de los godos se reúnen alrededor de la Tabla Redonda:

Pero los miembros de la Tabla Redonda no son Rafael Ruibal, Ricardo Abraldes, Jacinto Baralobre (que no ha comparecido), Carmelo Taboada (que tampoco está presente), José Luis Díaz y Emilio Salgueiro, servidor, sino Merlín, Tristán, Lanzarote, Galván, Bohor y el rey Artús (64).

Y, finalmente, una de las principales actividades de la Tabla Redonda es conocer y dar a conocer la leyenda fundacional de Castroforte con la aparición del Cuerpo Sagrado en la época medieval.

De la misma forma, el juego ficción / realidad que se ha señalado como evidencia del carácter lúdico de la novela española también es una preocupación fundamental de la Edad Media, más conocido bajo los nombres de *integumentum* o *involucrum*⁴. Muchos autores medievales solían presentar las verdades de la moralidad, de la física y hasta de la metafísica a través de un velo de ficción (Minnis & Scott: 1988: 110-8). La literatura española medieval en particular revela frecuentemente este uso del *integumentum*. El *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita contiene quizás una de las mejores ilustraciones de este uso de ficciones para presentar realidades. La obra comienza con una sección en la que el arcipreste de Hita introduce su libro al público y le advierte a su lector:

Non cuydés que es libro de neçio devaneo
 Nin tengades por chufa algo que en él leo
 Ca segund buen dinero yaze en vil correo
 Asy en feo libro yaze saber non feo (10).

² Janet Pérez (1986: 36-40) explica, por ejemplo, que en su obra Torrente está manipulando la teoría estructuralista de Tzvetan Todorov.

³ Para más información véase el ensayo entero de Pérez.

⁴ Para más información sobre estos dos términos Jeaneau (1957) y Chenu (1956).

El arcipreste de Hita establece entonces una oposición entre la apariencia externa de su obra, que es “neña”, “vil” y “fea”, y la realidad interna de su obra, que es “buen dinero” y “non feo”. La realidad externa de su libro son todas las ficciones y falsedades presentadas en la obra, pero éstas sirven para presentar la realidad.

De la misma manera, en *La saga/fuga* los elementos medievales que Torrente incorpora en su obra sirven para introducir una carnavalización de la vida provinciana franquista y para comunicar un mensaje de resistencia al discurso franquista oficial. En la Edad Media el carnaval se consideraba claramente como un segundo mundo marginal en oposición contra el mundo de la jerarquía oficial. Éste servía para introducir una parodia de la vida ordinaria y se oponía a las fiestas oficiales. Contrariamente a las fiestas oficiales, en las que las diferencias jerárquicas se subrayaban a propósito, en el carnaval toda la gente era igual aunque en la realidad de la vida cotidiana varias barreras sociales separaran a la gente. A través del mundo al revés del carnaval, se lograba entonces crear un ambiente de igualdad, libertad y abundancia (Bakhtin 1970: 10-20)⁵. *La saga/fuga* se puede leer como una carnavalización de la vida provinciana franquista porque describe un universo al revés en el cual ningún personaje posee una identidad fija, sino que todos cambian constantemente de disfraz. Por ejemplo, nunca se sabe quién es J.B., y cada personaje cuyas iniciales corresponden con las dos letras parece serlo en un momento dado de la obra. Por otra parte, cada miembro de La Tabla Redonda asume la identidad de un personaje de la leyenda del Rey Artús. El ejemplo más provechoso de disfraz y carnaval es ilustrado por Barallobre después de haber oficialmente muerto. Primero se disfraza del vate Barrantes, el J.B. revolucionario romántico, y se presenta en la reunión de la Tabla Redonda para comprobar la existencia del vate, y poco después se viste del Obispo don Jerónimo Bermúdez, el J.B. obispo medieval herético, y da un sermón en su propio funeral. Con todos estos cambios de identidad *La saga/fuga* destabiliza las jerarquías oficiales de identidad y con el disfraz cancela la división social de los personajes. Al final ninguna identidad es fija ni segura y por lo tanto ningún jerarquía puede serlo tampoco.

El segundo elemento carnalesco caracterizador en *La saga/fuga* es la imagen del cuerpo grotesco, estética de lo inacabado que se opone drásticamente a la idea clásica de la totalidad acabada. En su estudio sobre Rabelais, Bakhtin apunta hacia este elemento como indicador de la cultura carnalesca popular medieval y renacentista. El cuerpo grotesco, explica Bakhtin, siempre aparece inestable y rebajado a la tierra mientras que el cuerpo de los cánones literarios siempre es un cuerpo acabado e idealizado. El cuerpo grotesco simboliza la decadencia de todo lo elevado y espiritual a un nivel material y corporal y, por lo tanto, favorece los elementos de abajo (Bakhtin

⁵ En su tesis doctoral, María Teresa Blanco (1993) también establece la conexión entre el uso del humor en *La saga/fuga* y la teoría de Bakhtin. Pero Blanco no utiliza la crítica de Bakhtin para señalar un impulso democrático en la novela de Torrente Ballester, sino que compara *La saga/fuga* con *Pale Fire* de Vladimir Nabokov y concluye que ambas obras corresponden con la literatura post-moderna al decentralizar ciertas presunciones teológicas y logocéntricas a través de elementos de la risa.

1970: 29-36). En *La sagafuga* el cuerpo del narrador principal, el famélico profesor José Bastida, se aproxima mucho a la descripción hecha por Bakhtin:

Cierta vez, alguien dijo que mis ojos eran bonitos, cosa que no he podido comprobar por falta del espejo mágico adecuado; también lo decía mi madre, no sé si para consolarse ella o para consolarme a mí, cuando alguien comentaba en su presencia o en la mía lo esmirriado y enteco de mi figura, la torpeza de mis pies o las extrañas dimensiones de mis brazos que ya de niño, rozaban las panto-rrillas con las puntas de los dedos. “¡Orangután, pies planos!”, me chillan los muchachos desde el tercer piso del colegio (36).

José Bastida, con su apariencia física grotesca, recuerda a los monstruos del universo medieval de la plaza con sus bufones, gigantes y enanos. Al escoger representar a su narrador como un monstruo, Torrente privilegia al mundo de abajo e inscribe su novela dentro de la tradición del realismo grotesco, es decir, que de nuevo escoge una inversión del orden acostumbrado y por lo tanto subvierte la jerarquía oficial.

Los comentarios de Bakhtin sobre el realismo grotesco también son particularmente sugestivos al considerar los elementos eróticos de la novela de Ballester y su final. *La sagafuga* contiene episodios explícitamente eróticos como, por ejemplo, la descripción de los tubos de don Torcuato, la castración de Abelard, el deseo sexual de Clotilde hacia su hermano, Lilaila y el pene de su esposo muerto, y el vate y sus aventuras amorosas. Estos momentos pornográficos, como bien señala Janet Pérez, no están presentes en la novela para crear una respuesta pornográfica por parte del lector, sino que están allí para provocar la risa y parodiar el género pornográfico (J. Pérez 1984: 108). Pero más que elemento cómico o paródico, el erotismo provee una clave de la novela: en efecto, *La sagafuga* acaba con la pareja de los amantes José Bastida y Julia. Al ver que Castroforte se está elevando, José Bastida y Julia deciden saltar hacia la tierra y abandonar su ciudad. Después de saltar, ven a su amigo el Poncio que está considerando saltar. El Poncio tiene miedo de romperse la pierna al saltar. José Bastida le grita que se anime rápidamente antes de que Castroforte esté demasiado alto, pero el Poncio no tiene el valor suficiente y se queda atrapado en Castroforte. Desde abajo José Bastida y Julia ven al Poncio alejarse en el aire:

Resultaba ya pequeño, como una persona asomada al balcón de un quinto piso. “Entonces ¡Suerte!” dijo Bastida; y ayudó a Julia a levantarse. Entre los dos cogieron la maleta, uno por cada asa. “¿Adónde vamos?”. “Allí, detrás de aquellos árboles. Allí no nos verá nadie”... Bastida daba grandes zancadas de orangután, siempre un poco detrás de Julia que parecía llevarlo a rastras. Al llegar a los árboles, dejó caer la maleta, puso cara de susto y se palpó los bolsillos. “¡Vaya, he vuelto a perder el libro!” Allá arriba, podía verse la figura desesperada del Poncio, pero demasiado alto para pedirle que buscara, en el suelo, un ejemplar rarísimo de la *Gramática* de Bello y Cuervo que por allí debía de haber quedado. Se encogió de hombros y, riendo, derribó a Julia en el césped (667-668).

Al final de la novela, José Bastida abandona su *Gramática* de Bello y Cuervo y decide, en lugar de leer y escribir, abandonarse a los placeres del amor. Esta decisión

con la que concluye la obra de Torrente Ballester coloca claramente *La saga/fuga* dentro de los parámetros del realismo grotesco renacentista porque el narrador principal, él mismo un J.B. y hasta quizás el J.B., prefiere el sistema terrestre, lo de abajo, la corporalidad y el placer sexual al mundo de arriba letrado e intelectual⁶.

En *La saga/fuga*, al incorporar una visión carnavalesca de Castroforte no sólo con el disfraz y el cambio de identidad de los personajes, sino también con la presentación del cuerpo grotesco y la predominancia del bajo cuerpo y sus funciones, Torrente Ballester logra voltear el mundo y subvertir las jerarquías oficiales. Su novela también revela el mismo esfuerzo anti-jerárquico en su uso de la risa. Como ha señalado Bernardo Pérez, Torrente se lamentaba de la falta de humor en la literatura española “siempre fuimos un país endemoniadamente serio” y como solución recurre constantemente al humor en su obra (1998: 804)⁷. Pero la risa a la que incita su novela, especialmente combinada con el intertexto medieval carnavalesco, tiene implicaciones ideológicas. En efecto, como muestra Bakhtin, la cultura carnavalesca popular medieval era una cultura totalmente marginalizada. La risa se había expulsado de todas las esferas oficiales de la ideología y de todas las formas oficiales de la sociedad. No se permitía ni en las ceremonias religiosas ni en las situaciones de etiqueta social ni en ninguno de los géneros ideológicos elevados. Como resultado, la risa se refugió en el espacio popular no oficial de la calle, donde adquirió sus formas carnavalescas y sus propios rituales (1970: 90). La risa, explica el crítico ruso, es un impulso popular y democrático potente desde la Antigüedad hasta la Edad Media:

Es precisamente la risa la que destruye la épica, y en general destruye cualquier distancia jerárquica (distanciada y valorizada)... La risa destruye el miedo y la piedad ante un objeto... Al acercar el objeto y volverlo familiar, la risa entrega sin miedo el objeto al experimento investigativo —tanto científico como artístico— y a la fantasía experimental... El objeto desnudo es ridículo; su ropa vacía, sola, y separada de la persona también es ridícula. Lo que tiene lugar es una operación cómica de desmembramiento (Bakhtin 1981: 23-4; traducción mía).

La risa posee el poder de destruir la jerarquía al aniquilar el miedo ante el objeto y el mundo. En el momento de la risa, los objetos de alta jerarquía se confunden con los de baja jerarquía porque todos son iguales en su desnudez total.

Esta descripción de la risa como elemento de impulso democrático es muy parecida a la que se encuentra en *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos. Contrariamente a la de Torrente Ballester, la novela de Martín-Santos ha sido calificada de obra ideológica y realista que denuncia el atraso de España y las terribles condiciones de vida durante el franquismo⁸. Al final de la obra, Pedro, su novia, Dorita, y la madre de

⁶ Para más información sobre el papel de lo de arriba *versus* lo de abajo en el realismo grotesco, véase Bakhtin (1970: 30).

⁷ Para más idea sobre la importancia del humor para Torrente, recomiendo la consulta de su artículo “Sobre el humor aquí” (Torrente Ballester 1984).

⁸ Véanse Díaz Valcárcel (1982), Pérez Firmat (1986) y Riezu (1993).

ésta, se encuentran en la revista y asisten a un espectáculo muy cómico en medio del cual se encuentra una reflexión sobre la naturaleza de la risa y sus efectos:

Si las risas más violentas, si las carcajadas más sinceras (unificadoras de hombres y de mujeres, de guardias y rateros, de miembros de la honorable claque y tenderos acomodados, de estudiantes universitarios y electricistas de la Standard, de honestos matrimonios y mantenidas en su noche) estallaban precisamente en el momento en que quedaba demostrada la verdad de este modo de pensar (275)

El risoteo se presenta en esta cita de la novela de Martín-Santos como un elemento de reunión del policía con el criminal y de destrucción de las jerarquías sociales tradicionales. Toda la gente que asiste a un espectáculo cómico, aunque sea muy diversa, pierde por un momento sus diferencias sociales y se convierte en una masa de "popular gozo".

La saga/fuga se apropia entonces de una tradición ya existente tanto en el mundo carnavalesco medieval como en el realismo grotesco y en las obras españolas del franquismo como *Tiempo de silencio*, en la que la risa cumple una función de liberación y de propuesta de igualdad. Esta función me obliga aquí a establecer un distanciamiento con la teoría bakhtiniana; en efecto, el crítico ruso afirma que a partir del siglo XVII la actitud hacia la risa cambia y deja de ser una forma positiva universal de concepción del mundo para convertirse en un fenómeno parcial de carácter negativo. En el siglo XVI, explica Bakhtin, la risa se considera una de las formas principales para expresar la verdad sobre el mundo en general, mientras que a partir del siglo XVII la risa ya sólo concierne a fenómenos particulares de la vida cotidiana, los de orden negativo⁹. Por consiguiente, en vez de recrear un mundo al revés, la parodia moderna sólo propone una aniquilación completa del universo, sin posibilidad de reconstrucción. La risa pierde su función positiva y regeneradora y adopta un papel denigrante y destructor (1970: 76-80). La cita de *Tiempo de silencio*, no obstante, mina la ruptura histórica de la actitud hacia la risa que preconiza Bakhtin porque constituye una referencia positiva al carácter universal y regenerador de la risa. Y de la misma forma en *La saga/fuga* la parodia de la realidad moderna del franquismo no se introduce como una fuerza sólo destructora. En efecto, si bien Torrente subvierte el discurso monológico del gobierno franquista al introducir el mundo medieval del carnaval y de la risa dentro de su novela, al mismo tiempo crea un nuevo discurso centrífugo democrático a través de la polifonía.

En la novela de Torrente Ballester el elemento de la polifonía que permea la obra provoca una ruptura con la conciencia centralizadora monológica al sustituirla por un diálogo constante y abierto. La crítica ya ha señalado la naturaleza polifónica de la novela. Ángel Loureiro, por ejemplo, declara:

La saga/fuga se compone de un conjunto de narraciones en que intervienen otras voces que la de Bastida; es polifonía, conjunto armonioso de voces, fugadas, pero

⁹ Para más información sobre la separación tajante entre la parodia moderna y renacentista que propone Bakhtin, ver Bakhtin (1970: 76).

también contienda de discursos que se disputan el poder de decir la última palabra (1990: 72).

Sin embargo, generalmente la polifonía no se ha asociado con un proyecto ideológico en particular. Loureiro analiza con precisión las diferentes voces, pero sólo como parte de la definición de un narrador en la novela. Presenta un cuadro de las múltiples voces narrativas en *La saga/fuga* y analiza con más detenimiento algunas de ellas, pero como elementos de su descripción de la estructura narrativa de la obra (75-6)¹⁰.

En *The Dialogic Imagination*, Bakhtin señala la naturaleza inherentemente ideológica en todo lenguaje novelístico. La novela es un género totalmente separado de los otros: en los géneros poéticos altos, el lenguaje está centrado en una fuerza centrípeta, es decir, en un movimiento de homogeneización y jerarquización al favor de las fuerzas ya en el poder; en cambio, en la novela la fuerza es centrífuga, es decir de liberación y democratización (1981: 272). Según el crítico ruso, la novela se caracteriza por la polifonía. La novela siempre presenta simultáneamente un diálogo, una multiplicidad de voces en interacción con el sistema de una cultura. Bakhtin asocia esta multiplicidad de voces con un proceso democrático de liberación:

What are the salient features of this novelization of other genres suggested by us above? They become more free and flexible, their language renews itself by incorporating extraliterary heteroglossia and the "novelistic" layers of literary language; they become dialogized, permeated with laughter, irony, elements of self-parody and finally —this is the most important thing— the novel inserts into these other genres an indeterminacy, a certain semantic openendedness, a living contact with unfinished, still evolving contemporary reality (the opened present) (1981: 6).

En *La saga/fuga*, la polifonía es evidente en varios niveles: por una parte, las fuentes históricas no concuerdan; en lugar de leer una versión unificadora y unánime de la historia de Castroforte y de su mito, encontramos diversidades de esquemas, mitos, contramitos, posibles interpretaciones que se complementan pero sobre todo se oponen y dejan al lector totalmente escéptico. Por otra parte, aunque predomina la voz narradora del humilde profesor, José Bastida, su recuento no es el único, sino que otras voces aparecen y desaparecen a lo largo de la novela. En el Incipit y la Balada narra una voz impersonal a la que sucede Bastida en el primer capítulo, pero su narración es interrumpida por las voces del loro de Reboiras y más tarde por Reboiras mismo; también es acompañada la voz de Bastida por don Torcuato durante algunas páginas. En el segundo capítulo, hace el recuento Bastida, primero en tercera persona, después en segunda y le roba la palabra una voz anónima; regresa la voz de Bastida y se transforma poco después en tercera persona. En el último capítulo, narran Bastida en primera y tercera voz y también J.B. (Loureiro 1990: 76-7). Veamos un ejemplo más preciso de este fenómeno polifónico. Al final de la novela, Bastida es narrador en pri-

¹⁰ Según lo citado por Loureiro, quizás el crítico que más haya intuido la importancia de la polifonía sea Gonzalo Sobejano, quien comenta la presencia de una voluntad de diálogo en *La saga/fuga* jamás encontrada en la obra anterior. Para más información, veáse Sobejano (1979).

mera persona y está contando el juicio de las cuatro Lilailas de la historia de Castroforte por el tribunal presidido por don Acislo:

De modo que poco a poco, el público se fue marchando y casi ya no quedaba nadie, y los jueces se ponían de pie y empezaban a despedirse, cuando alguien gritó desde fuera: “¡Esperen!” y aquella voz me dejó turulado. Por la Rúa Sacra arriba corría el Espiritista; traía a Julia de la mano, no de su grado, a juzgar por la resistencia (616).

La descripción de la escena continúa durante una página y media sin vuelta de signos de una presencia narrativa hasta:

Y don Acislo, con gesto de vinagre se dirigió al espiritista. “¡Tiene razón!” Bastida había subido las escaleras... Julia se le había abrazado y, él sin soltarla, se acercaba pausadamente al Tribunal (618).

Es obvio en estas dos escenas el cambio de persona del narrador: Bastida, de primera persona narrativa “me dejó”, pasa a ser tercera, es decir, ya no sencillo espectador sino actor obligado. Esta permutación revela un juego no tanto de narradores, ya que en última instancia éste sigue siendo el mismo, sino de enfoque de narración, es decir que muestra que el mismo narrador puede tener relaciones diferentes con su relato de acuerdo a su situación.

La novela de Torrente Ballester, precisamente por su carácter polifónico, es siempre dialógica, es decir que no está construida como unidad de una sola conciencia y tampoco ofrece al lector una objetivación de todo lo leído. Al contrario, ofrece una estructura que deja la oposición dialógica sin solución y así obliga al receptor a participar activamente. Deja el diálogo siempre abierto al presentar constantemente dos bandos opuestos sin concederle preferencia a ninguno. Tenemos por un lado los que creen en la existencia de un J.B. y por otro a los escépticos. La novela entera está construida a base de un ritmo de tiempo y contra-tiempo. Siempre que se nos da una interpretación de la historia, inmediatamente le sigue otra opuesta y proveedora de una nueva versión de los hechos. En realidad, si examinamos esta novela de cerca, notamos varios índices de este fuerte binarismo: el título inicia este proceso con la saga y la fuga. En Castroforte encontramos a los opresores llamados godos, pero también a los oprimidos o castrofortenses. Muchos de los personajes, como por ejemplo el vate Barrantes, son antitéticos de otros en la novela:

Un mero vistazo basta para advertir la enorme diferencia entre las personalidades del vate y la de del Río; pero un estudio atento permite estatuir, no ya una simple diferencia, sino toda una oposición sistemática, sin otra coincidencia que el puesto ocupado en una y otra series (137).

El vate Barrantes y Don Torcuato son sólo una ilustración entre muchas otras. El loro de Don Perfecto Reboiras se opone al de Acislo en una batalla verbal sumamente cómica. Los dueños de estos loros también son muy diferentes, y la serie podría continuar.

Sin embargo, lo innovador en esta novela no es tanto su estructura binaria en sí misma, sino la ausencia de una tercera conciencia homogeneizadora para cerrar el diálogo, un diálogo que queda entonces abierto para el lector. En su artículo del 17 de diciembre en *Cuadernos de la Romana*, Torrente Ballester comenta:

La saga/fuga es una parodia de la novela realista de acuerdo a la prescripción del siglo XIX, pero también de la mayor parte de las llamadas técnicas vanguardistas ... Estoy convencido de que la única actitud es la parodia. Parodiar equivale a no creer en nada, lo cual es el destino de cualquier hombre de moderada razón en nuestra época (1975: 72).

Más que no creer en nada, lo que hace Torrente Ballester en *La saga/fuga* es no proponer un lenguaje cerrado, una versión histórica segura y objetiva sin dejar que cada lector haga la labor por sí mismo. Este gesto, lejos de ser aniquilador, es una apertura ideológica democrática, igualitaria en la que el autor ya no propone el lenguaje como fuerza centrípeta, sino al contrario como movimiento centrífugo democrático.

Este intento por escapar del lenguaje centrípeta estatal es común a otras de la novelas escritas durante el franquismo y se encuentra reflejado por la búsqueda de nuevos discursos. Para burlar la vigilancia de la censura del gobierno franquista y subvertir el discurso monológico oficial impuesto por el gobierno, los escritores que escogieron no participar al proyecto ideológico franquista tuvieron que encontrar nuevos lenguajes oscuros y ambiguos cuyo referente inmediato estuviera removido de la circunstancia histórica real (Benítez 1989: 107-112, J. Pérez 1992: 128-131). En *La reivindicación del conde don Julián*, por ejemplo, Goytisolo escribe de manera muy hermética incorporando constantemente palabras y frases enteras en idiomas extranjeros. En *Si te dicen que caí*, Juan Marsé usa la “aventí”. Estos experimentos con la escritura, aunque realizados con diferentes perspectivas, poseen la labor de resistencia discursiva en común. Son todos intentos de narraciones de una historia, pero evitando el uso de la lengua centrípeta del opresor. En *La saga/fuga*, Torrente Ballester engendra su propia innovación discursiva de resistencia, ya no con idiomas extranjeros ni “aventís”, sino con la polifonía, el carnaval y la risa, que, a pesar de su apariencia lúdica, sirven para subvertir la jerarquía oficial y promover una conciencia de igualdad y democracia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail (1970): *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*. Tr. de Andrés Robel. Paris: Gallimard.
- (1981): *The Dialogic Imagination*. Tr. de Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- BENÍTEZ, Margarita (1989): “Parodia y subversión en las primeras novelas de Gonzalo Torrente Ballester”. En Janet Pérez & Stephen Miller (eds.): *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Boulder, Col.: Society of Spanish and Spanish American Studies, 107-112.

- BLANCO, María Teresa (1993): "Una aproximación distinta al estudio del humor: 'La *saga/fuga* de J.B.' de Gonzalo Torrente Ballester y 'Pale Fire' de Vladimir Nabokov". *Diss.* Indiana University.
- CHENU, Marie-Dominique (1956): "Involucrum: Le mythe selon les théologiens médiévaux:". *AHDLMA* 22: 75-9.
- DÍAZ VALCÁRCCEL, Emilio (1982): *La visión del mundo en la novela*. Río Piedras: Ed. de la Universidad de Puerto Rico.
- GOYTISOLO, Juan (1970): *Reivindicación del conde don Julián*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- JEAUNEAU, Edouard (1957): "L'usage de la notion d'integumentum à travers les gloses de Guillaume de Conches". *AHDLMA* 24, 35-100.
- KNICKERBOCKER, Dale (1995): Ideología y sujeto en *La saga/fuga* de J. B. De Gonzalo Torrente Ballester". *Hispanic Journal* 16/2, 399-416.
- LÓPEZ TORRES, Santiago & Jaime CARBAJO ROMERO (1989): "El juego silábico en *La saga/fuga* de J. B.". En Janet Pérez & Stephen Miller (eds.): *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Boulder, Col.: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 45-52.
- LOUREIRO, Ángel (1990): *Mentira y seducción: la trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Madrid: Castalia.
- MARSÉ, Juan (1973): *Si te dicen que caí*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- MARTÍN-SANTOS, Luis (1961): *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- MINNIS, A. J., & A. B. SCOTT (eds.) (1988): *Medieval Literary Theory and Criticism: c. 1100 - c. 1375*. Oxford: Clarendon Press.
- PÉREZ, Genaro J. (1989): "Préstamos literarios / intertextualidad en *La saga/fuga*". En Janet Pérez & Stephen Miller (eds.): *Critical Studies on Gonzalo Torrente Ballester*. Boulder, Col.: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 53-60.
- PÉREZ, J. Bernardo (1988): "El (sin)sentido del humor de J.B. en *La saga/fuga* de J.B.". *La Torre* 3 : 803-13.
- PÉREZ, Janet (1992): "Fascist Models and Literary Subversion". En Richard Golsan (ed.): *Fascism, Aesthetics, and Culture*. Hanover / London: University of New England Press.
- (1984): *Gonzalo Torrente Ballester*. Boston: Twayne.
- (1986): "The Fantastic in Two Recent Works of Gonzalo Torrente Ballester". En William Coyle (ed.): *Aspects of Fantasy*. Westport, Conn. / London: Greenwood Press, 31-40.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1986): *Literature and Liminality*. Durham: Duke University Press.
- RIEZO, Jorge (1993): *Análisis sociológico de la novela "Tiempo de silencio"*. Salamanca: San Esteban.
- RUIZ, Juan (1992): *Libro de buen amor*. México: Porrúa.
- SOBEJANO, Gonzalo (1979): "Ante la novela de los años setenta". *Ínsula* 396-7, 1-22.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: (1972) *La saga/fuga* de J.B. Barcelona: Destino, 1991.
- (1975): *Cuadernos de la Romana*. Barcelona: Destino.
- (1984): "Sobre el humor aquí". *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino, 415-416.
- URZA, Carmelo (1991): "El contexto histórico-mítico de *La saga/fuga* de J.B.". *Hispanófila* 102: 57-76.