



**ININTELIGIBILIDAD, DESVÍOS LINGÜÍSTICOS Y VOCES NARRADORAS  
MÚLTIPLES: ANÁLISIS DE SUS FUNCIONES EN *LA SAGA/FUGA DE J. B.*  
DE GONZALO TORRENTE BALLESTER**

**UNINTELLIGIBILITY, LINGUISTIC DEVIATIONS, AND MULTIPLE NARRATIVE  
VOICES: AN ANALYSIS OF THEIR FUNCTIONS IN *LA SAGA/FUGA DE J. B.*, BY  
GONZALO TORRENTE BALLESTER**

SARA SPERANZA

<https://orcid.org/0009-0006-4302-1479>

[sara89speranza@gmail.com](mailto:sara89speranza@gmail.com)

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**Resumen:** Con *La saga/fuga de J. B.* (1972), Gonzalo Torrente Ballester consigue crear una novela que impulsa una constante reflexión sobre distintas cuestiones lingüístico-comunicativas. En ella, los personajes critican la falta de eficacia propia del lenguaje oral y escrito, destacando su incapacidad para garantizar una comunicación clara, precisa y sin ambigüedades. Además, acabarán por convertirse en testigos del potencial semántico y pragmático de las palabras, incluso cuando estas resultan ininteligibles. Por lo que atañe al mundo extradiegético, el lector de *La saga/fuga de J. B.* se enfrenta a una novela cuyo autor juega con la estructura narrativa y la cohesión del texto literario. Torrente Ballester, de hecho, recurre a desvíos deliberados en lo que respecta a la voz narradora, que se demuestra cambiante, incoherente y a menudo difícil de identificar con un narrador-personaje concreto. Mediante un acercamiento que involucra también los estudios sobre esta obra dedicados a las dicotomías *Historia versus historia* y *poder versus disidencia*, este trabajo se propone examinar las posibles razones que subyacen a dichas referencias metalingüísticas y a las peculiares estrategias narratológicas que caracterizan la novela.

**Palabras clave:** referencias metalingüísticas, desvío, ininteligibilidad, Historia versus historia, Poder versus disidencia.

Recibido: 01/09/2025. Aceptado: 27/10/2025.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18107370>

**Abstract:** With *La saga/fuga de J. B.* (1972), Gonzalo Torrente Ballester manages to create a novel that encourages both the reader and the characters to engage in a constant reflection on several linguistic and communicative issues. In this novel, the characters criticize the inefficacy of both spoken and written language, emphasizing its inability to ensure clear, precise, and unambiguous communication. Furthermore, they become witnesses to the semantic and pragmatic potential of words, even when those words turn out to be unintelligible. As for the extradiegetic world, the reader of *La saga/fuga de J. B.* faces a novel in which the author consciously plays with both the narrative structure and the cohesion of the literary text. In fact, Torrente Ballester introduces deliberate deviations regarding the narrative voice, which proves to be changing, incoherent, and often difficult to identify with a specific narrator-character. Through an approach that also considers studies of this work focused on the dichotomies *History versus history* and *power versus dissent*, this paper aims to examine the possible reasons underlying those metalinguistic references, and the peculiar narratological strategies that define the novel.

**Keywords:** metalinguistic references, deviation, unintelligibility, History versus history, Power versus dissidence.

## 1. ASPECTOS LINGÜÍSTICOS Y NARRATOLÓGICOS EN *LA SAGA/FUGA DE J. B.*

«Si nadie ha de compartir mi convicción de que el mundo es un desbarajuste, ¿a qué decirlo con palabras inteligibles?», se pregunta uno de los Jota Be al recordar el contenido del libro que él mismo considera el «más incommunicativo» de los suyos (Torrente Ballester, [1972] 2011: 727). Dicha reflexión no constituye sino un granito de arena dentro del vasto conjunto de usos, referencias y disquisiciones sobre diversos aspectos lingüístico-comunicativos y narratológicos que pueblan *La saga/fuga de J. B.* (1972) de Gonzalo Torrente Ballester. Entre ellos se destacan: la falta, en el lenguaje escrito y oral, de sistemas que permitan una comunicación clara, desambiguada y completa; el poder creador y performativo de las palabras, sean ellas pertenecientes a un idioma real y conocido, real y desconocido o inventado; el valor semántico y pragmático que un lenguaje puede asumir, pese a ser ininteligible; los desvíos, que el autor concibió voluntariamente como tales, en lo que atañe a la cohesión y estructuración de la propia obra.

Mediante los siete Jota Be —personajes en la novela cuyos nombres y apellidos empiezan respectivamente por las letras J y B— el autor ferrolano guía el ojo a los diversos campos del saber, conectando así artes, letras, ciencias y sus respectivas teorías<sup>1</sup>, en una única y articulada obra literaria. No es de sorprender, por lo tanto, que en este «prodigio de la creatividad» —así Lázaro Carreter y Tusón (1979: 73) definieron *La saga/fuga de J. B.*—

<sup>1</sup> Por ejemplo, véase *La saga/fuga de J. B.* (Torrente Ballester, 2011: 336, 339, 485-486, 635).

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

también emerja un constante interés por los fenómenos lingüístico-comunicativos. Serán precisamente los Jota Be quienes aborden las temáticas metalingüísticas citadas, debatan sobre ellas y, si fuese necesario, hasta propongan soluciones.

Pese a que, a lo largo de las décadas, las reiteradas alusiones a los ámbitos lingüístico-comunicativo y narratológico presentes en *La saga/fuga de J. B.* no hayan pasado desapercibidas entre sus críticos<sup>2</sup>, se considera que diversos aspectos sobre dichas cuestiones quedan aún por explorarse o estudiarse en detalle. Es el caso, por ejemplo, de la posible función generadora y empoderante que, en el marco de la novela, parece asumir la reflexión metalingüística. De hecho, analizando las evidencias recopiladas, es posible hipotetizar que el lenguaje, las palabras y algunos de sus usos constituyen uno de los recursos al alcance de los sujetos subalternos y periféricos —varios de los Jota Be, por ejemplo—, para que estos no solo sigan configurando la historia “en minúscula”, aquella de los marginados, sino que, aun careciendo de poder institucional o gubernamental, incluso logren desviar o incidir en la Historia, aquella donde solo figuran los opresores y quienes detentan el poder.

Por lo tanto, tras recopilar las principales referencias metalingüísticas e individuar las características de tipo narratológico presentes en *La saga/fuga de J. B.*, en este artículo se propone investigar sobre las posibles relaciones que las evidencias acumuladas mantienen en particular con las dos dicotomías *poder versus rebelión* e *Historia versus historia*: a su vez, temáticas no menos reiteradas en la novela e igualmente ya abordadas por la crítica.

## 2. PREMISAS SOBRE LA NOVELA

Antes de pasar al proceso de recopilación de las evidencias, resulta necesario proporcionar unos detalles sobre la novela, dada su extensión y, sobre todo, la naturaleza compleja que la caracteriza. Publicada por primera vez en 1972, *La saga/fuga de J. B.* cuenta la historia de la (ficticia) ciudad llamada Castroforte del Baralla, desde su fundación hasta el periodo sucesivo a la Guerra Civil. En el transcurso de los siglos, esta ciudad gallega ha ido poblándose de una serie de personajes, acomunados por tener un nombre que empieza por la letra J y un apellido por la B. Antagonistas de los Jota Be han sido unos religiosos cuyos nombres, en cambio, empiezan por A: don Acisclo y don Asclepiadeo, entre otros.

Aunque el número de los Jota Be es teóricamente infinito, a lo largo de la novela el lector se topará principalmente con la historia de siete de ellos: un obispo, un nigromante, un almirante, un poeta, un *full-professor*, un traidor y un desgraciado. Este último es el término

<sup>2</sup> Por ejemplo, véanse los estudios de García Gila (1985) y Dubois (1998).

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

que José Bastida —el Jota Be a quien se le encarga de redactar la historia de Castroforte del Baralla, desde sus albores hasta el presente— emplea para definirse a sí mismo en las primeras secciones de la obra. No obstante, según avanza la narración, el personaje va adquiriendo valor e importancia, de tal manera que el rasgo distintivo de “desgraciado” acabará quedándole estrecho.

Difícil sería reconstruir las relaciones entre los varios Jota Be sin «Scherzo y fuga», el tercero y último capítulo de la novela, ya que es esta la sección donde se aclara la naturaleza de los Jota Be. Son, en concreto, entidades separadas: cada una colocada en el mismo espacio de Castroforte del Baralla, pero en una época distinta; cada una caracterizada por un oficio y un atuendo propios. Sin embargo, no se podría considerar a los Jota Be personajes totalmente independientes los unos de los otros: cada uno de ellos, de hecho, es una forma y declinación concretas de un único Jota Be «itinerante y supernumerario» (p. 707), locución empleada, también, por José Bastida al definirse. En «Scherzo y fuga», el personaje explica, a tal propósito, que está emprendiendo una peculiar forma de desplazamiento, identificándose progresivamente con los varios Jota Be que han vivido en Castroforte del Baralla a lo largo de los siglos. El recorrido por el que está transitando el Jota Be itinerante no es casual, sino que depende de la disposición de nombres, apellidos, encargos, tocados y vestidos que se encuentran en una tabla de doble entrada, denominada «plano de las combinaciones binarias». Cada Jota Be, asociado a su propio nombre, apellido, atuendo y encargo, constituye una «etapa» en dicho plano de combinaciones binarias.

El objetivo de José Bastida, el Jota Be supernumerario, es volver a identificarse con el personaje «José Bastida-desgraciado-boina-gabardina» a tiempo para que, cuando vuelva su amada Julia, se pueda reencontrar con ella en calidad de José Bastida, íntegro y completo. Para conseguirlo, el propio Jota Be itinerante deberá transmutarse e identificarse progresivamente con los distintos Jota Be, recorriendo las etapas consecutivamente dispuestas en el plano de las combinaciones binarias.

### 3. LENGUA DEFICIENTE E IDIOMAS INVENTADOS

Al principio del tercer capítulo, el Jota Be narrador reflexiona sobre su experiencia de preso en la cárcel de la Inquisición vallisoletana y, más en concreto, sobre las «emigraciones o salidas» (p. 637) que allí fue capaz de llevar a cabo, pese a encontrarse «literalmente aherrojado» (p. 637). Se pregunta, de hecho: «¿quién quedaba y quién se iba? Si el que se iba era yo, ¿por qué también se llamaba yo el que quedaba? Y si era yo el que quedaba, ¿quién

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

era aquel que ya se había ido, que ya había desaparecido, contento y campechano de haber dejado de ser yo?» (p. 637). El Jota Be narrador no tarda en atribuir esa «confusión» (p. 637), generada al nombrar a la entidad que deja la cárcel y a la que permanece allí, a «alguna imperfección del lenguaje, al uso deficiente de los pronombres personales, a esa culpable manía de usar la misma palabra para nombrar cosas tan diferentes como lo que queda y lo que marcha» (pp. 637-638). Dicho de otra manera, y tomando prestadas las palabras de Ruiz Pérez (2008: 188), el Jota Be narrador se demuestra consciente «de la falta de un espacio dentro del lenguaje», por lo que la esperada y necesaria «plenitud» comunicativa no puede satisfacerse.

Los Jota Be se toparán con más causas que imposibilitan una verbalización completa e inequívoca. Fíjense, de hecho, en la reflexión lingüística que surge a la hora de describir el parecido entre don Jorge Juan y don Antonio de Ulloa. Se trata de los dos oficiales de derrota al servicio de Jerónimo Ballantyne, sobre cuya semejanza así reflexiona el Jota Be narrador:

Eran idénticos, pero no matemática, sino misteriosamente, como reflejos cada uno del otro. El quid reside en ese *cada uno*, porque si lo fueran *el uno del otro*, existiría evidentemente un generador de imagen y una imagen generada; pero al serlo *cada uno*, resulta que *cada uno* era al mismo tiempo generante y generado, lo cual repugna a la razón [...] Ahora bien: lo que yo tenía delante, la pareja de oficiales simétricos e idénticos, [...] sin figura generadora intermedia, [...] es científicamente inexplicable, si bien para mí evidente, puesto que lo contemplaba (p. 639).

Evidentemente, si el Jota Be narrador dedica especial atención a la diferencia entre las expresiones *cada uno* y *el uno del otro*, es porque él mismo es consciente del peligro de disrupción semiótica que podría sufrir la lengua que está empleando. En concreto, parece que su preocupación reside en que todo mensaje lingüístico que se emplee o que se reciba de forma poco reflexionada pueda provocar desvíos del sentido original de una comunicación, lenguaje, locución o palabra. Es el caso, en efecto, del riesgo de confluencia sinonímica que habrían podido sufrir las locuciones *cada uno* y *el uno del otro*, si el Jota Be narrador no hubiera hecho hincapié en la distinción entre sus significados exactos.

A primera vista, las situaciones donde emergerían dichas deficiencias lingüísticas o desvíos semánticos parecen corresponderse solo a eventos que —si los Jota Be han vivido repetidamente en sus vidas— al ser contados, resultan de todas formas hechos extraordinarios —y, por ello, inefables— para el contexto diegético destinatario del mensaje. No es baladí que el Jota Be narrador defina la transformación que puso en práctica en la cárcel de Valladolid como «el ejercicio de una propiedad que todos los hombres tienen en potencia y que llegarán a ejercitar cuando la Ciencia descubra, explore y ponga al alcance de

todos esos recónditos ámbitos del Cosmos que ahora designamos con el nombre provisional de misterio» (p. 637). Se da a entender así que, dentro del mundo diegético de *La saga/fuga de J. B.* —a saber, el contexto diegético al que se dirigen los Jota Be narradores para contar sus metamorfosis—, la transformación de un Jota Be en otro no deja de ser una realidad todavía extraordinaria hasta ese momento —es decir, hasta la época contemporánea a José Bastida, quien es el Jota Be del presente—, cuya completa comprensión queda al alcance solo de los sucesivos Jota Be.

La preocupación que estos manifiestan acerca de las deficiencias lingüísticas asume un valor tanto ontológico como histórico. Como ya fue subrayado por Carlos Javier García, el lenguaje puede entenderse como entidad creadora, dotada de «fuerza [...] para construir lo que nombra en una realidad»; señala, no obstante, que al mismo tiempo persiste «la posibilidad de que desaparezca aquella realidad que deja de nombrarse» (2011: 106). Para el Jota Be que fue preso, por lo tanto, resulta imprescindible eludir toda imperfección del lenguaje: una lengua deficitaria, en efecto, imposibilitaría cualquier tentativa de fuga —como la que el personaje pudo llevar a cabo en el pasado— y, a la vez, cualquier intento de elaborar una explicación de los hechos, tarea que el Jota Be intenta llevar a cabo en su presente. En suma, el empleo de un lenguaje defectuoso habría conducido, inevitablemente, a la imposibilidad de enunciación; y, por ende, de existencia de su historia particular, condenándola inevitablemente a su desaparición. Al contrario, mediante un uso atento del lenguaje, el Jota Be no solo ha mantenido viva su historia particular, sino que ha podido evadirse de la cárcel, sustrayéndose así de la coerción y oponiéndose a ese poder que pretendía mantenerlo recluso. A saber, mediante el uso reflexionado del lenguaje, el Jota Be ha logrado modificar el curso de la Historia: aquella en mayúscula, aquella de los que detentan el poder.

Hasta aquí la inefabilidad lingüística de los procesos transformacionales —por los que pasan José Bastida y los demás Jota Be— parece relacionarse con el hecho de que esos mismos cambios son totalmente extraordinarios, un «misterio» (p. 637). No obstante, la solución por la que opta Bastida ante la falta de sistemas lingüísticos que permitan una comunicación clara, desambiguada y completa es más amplia, pudiendo aplicarse tanto «a todos esos recónditos ámbitos del Cosmos que ahora designamos con el nombre provisional de misterio» (p. 637), como a situaciones comúnmente experimentadas en la diégesis de la novela. Bastida, en concreto, se ha propuesto inventar no solo unos vocablos, sino un idioma entero, «un sistema de palabras [...] para expresar lo que las cosas son y no son al mismo

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

tiempo, las facetas visibles y las invisibles, el fuera y el dentro, el haz y el envés y todos los puntos de vista imaginables, objetivos, subjetivos e intermedios» (p. 720). Por fin, es ahora posible responder de manera eficaz a la necesidad de los Jota Be narradores de nombrar un proceso hasta ese momento identificable solo mediante circunlocuciones incompletas e incomprensibles a todo personaje que, por ejemplo, no hubiera vivido la experiencia de traspaso de un Jota Be a otro. A tal propósito, afirma Bastida:

[N]o hay duda de que el paso de un Jota Be a otro merecería un nombre singular, que no puedo sacar del castellano, pero quizá sí de mi lengua privada, cuyos monosílabos polisémicos aglutinables y desplazables me permiten la invención de palabras como, por ejemplo, *estrabicalicosis*, que significa al mismo tiempo paso de una personalidad a otra y dificultad que se experimenta en todo el cuerpo a causa de una presión ejercida en todas direcciones (p. 685).

Queda patente la utilidad que desempeña su lenguaje inventado, que —en esta sección concreta— responde a exigencias ontológicas; y Bastida, progenitor de este neologismo, se demuestra consciente de ello. Asimismo, el Jota Be del presente no solo es partidario de la invención de palabras y un lenguaje, sino que incluso aboga por que cada persona cree su propio idioma individual. Matiza, de hecho: «la utilidad de mi idioma privado queda, una vez más, demostrada, y casi me atrevería a proponer que cada hombre se inventase el suyo, pues nunca he creído que en Babel la gente se entendiese peor que ahora» (pp. 727-728). La promoción de la creación de lenguajes inventados particulares no debe engañar: el objetivo que subyace a la propuesta del Jota Be, de hecho, es superar aquella situación babélica, para que las personas logren comprenderse mutuamente. El Jota Be, por lo tanto, lejos de ser movido por intenciones disgregadoras, manifiesta la voluntad de construir una red comunicativa, una comunidad. No se trata de generar, mediante un lenguaje inventado particular, historias particulares aisladas; sino, más bien, una historia colectiva que se plantea como alternativa a la Historia oficial. Estas consideraciones nos conducen a citar a Carmen Becerra (2005: 56), quien identifica en la producción torrentina posterior a 1951 una fase de «descreimiento total», durante la cual «el autor centra su escritura sobre todo en la creación de personajes que protagonizan su propia historia, y a los que la Historia, con mayúsculas, no les tiene reservado ningún espacio». Nos atrevemos a hipotetizar que, quizá, también las reflexiones sobre el lenguaje y el uso que de él hacen los Jota Be podrían incluirse entre las estrategias mediante las que —según la especialista— Torrente Ballester se «enfrenta con las versiones oficiales de la historia, versiones monolíticas de los hechos utilizadas desde



siempre para legitimar el poder» (2005: 56): a saber, la parodia, la sátira y la desmitificación de los protagonistas de la Historia, a quienes convierte en figuras risibles.

#### 4. PODER CREATIVO, COERCITIVO Y PERFORMATIVO DE LA PALABRA

Mientras el Jota Be narrador crea su lenguaje particular y reflexiona sobre la importancia de que cada uno invente el suyo propio, ya existe un idioma —o, al menos, una serie sistematizada de vocablos y locuciones— que los dos oficiales de derrota, don Jorge Juan y don Antonio de Ulloa, empleaban para definir y descifrar la naturaleza transmutable de los Jota Be. De hecho, cuando el obispo y almirante Jerónimo Ballantyne «emp[i]e[za] a desintegrar[se] como tal Jota Be» (p. 643), sin aparente motivo y al solo quitarse la mitra, los dos oficiales lo invitan a consultar «el plano de las combinaciones binarias de J. B.» (p. 644). Se trata de un esquema que representa y sistematiza todas las combinaciones posibles entre, por un lado, un nombre y un apellido que empiezan por J y B, que siempre van asociados a una categoría, encargo o profesión; y, por el otro lado, un tocado y un vestido (p. 644-645). Es precisamente a causa de la existencia de un plano de combinaciones binarias si se crean, entre otras, las locuciones «personajes-matriz» y «Vía Real» (p. 645). Así, el Jota Be narrador recuerda el momento cuando pudo consultar dicho plano:

Busqué inmediatamente “Mitra y Casaca”, y la encontré en la intersección de la primera fila con la tercera columna. Puse mi dedo encima. —«Estoy aquí. ¿Cómo puedo salir?» —«Hay dos caminos. El primero, buscar la Vía Real recorriendo la primera fila hacia la izquierda, y descender luego a través de los personajes-matriz. El segundo, simétrico al anterior, consiste en descender por la tercera columna hasta llegar a “Boina-Dullea”, es decir, a José Balseyro, Desgraciado y Nigromante, y torcer a la izquierda por la séptima fila. En cualquiera de los dos casos puede V. E. llegar al personaje matriz de José Bastida» (p. 645).

Mediante el plano de las combinaciones binarias —y, más concretamente, gracias a las denominaciones de las etapas y los recorridos indicados en él—, Jerónimo Ballantyne se entera, entonces, de su propia naturaleza cambiante y puede mapearla. El plano, por lo tanto, amplía el mundo que hasta ese momento estaba al alcance del obispo y almirante, creando así nuevas realidades tangibles que los varios Jota Be de Castroforte del Baralla ya han vivido, están viviendo o vivirán.

Asimismo, es precisamente al evaluar recorridos distintos de aquel que atraviesa la Vía Real, cuando Jerónimo Ballantyne descubre el poder creador de las palabras y, especialmente, de su orden. A tal propósito, uno de los oficiales le señala que:

[L]a Vía Real tiene mayores ventajas. Pero el otro camino puede reservar sorpresas [...] De los personajes-matriz, que constituyen las etapas de la Vía Real, sabemos bastantes cosas, pero de Jacobo Ballantyne, de John Balseyro y de los Bermúdez, apenas sabemos nada. Y

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.



esos hombres encierran, seguramente, personalidades atractivas, dadas las combinaciones que les corresponden: obispo-nigromante, por ejemplo, o desgraciado-obispo (pp. 645-646).

Dentro del plano de las combinaciones binarias, el orden de las palabras no es aleatorio, y cuando Bermúdez pregunta «si el almirante-brujo es lo mismo que el brujo-almirante, o sea, si Jacobo Ballantyne y John Balseiro son más o menos lo mismo», recibe un *no* contundente: todo dependería de «la disposición interior de los elementos que la componen» (p. 646).

—«¿Quiere decir que yo, Jerónimo Ballantyne, difiero de John Bermúdez de manera visible? ¿No es lo mismo ser obispo y almirante que almirante y obispo?» El de la izquierda sonrió.  
—«La diferencia salta a la vista. Si V. E. fuese John Bermúdez, en vez de tener delante a los dos oficiales tonsurados, tendría a dos curas con espada» (p. 646).

Un eco de las distintas realidades subordinadas al orden de las palabras —y, junto con él, de la función lógica de los términos— se halla en el diálogo entre el obispo Jerónimo Bermúdez y don Asclepiadeo. Este último lo «acusa, en nombre de los obispos, de panteísta», dirá el Jota Be narrador: «todo a causa de si había o no diferencia al decir que “Todo es Dios” y que “Dios es Todo”, dos proposiciones cuyo busilis depende de cuál de los dos nombres se use como sujeto y cuál como predicado» (p. 719).

Una vez más, estas reflexiones nos llevan a formular un paralelismo entre dicha sintaxis invariable y la «versión monolítica» (Becerra, 2005: 56) de la Historia —en mayúscula—. De hecho, como recuerda Becerra, el empleo de la Historia «desde siempre» ha servido «para legitimar el poder», arrinconando a esa «mayoría silenciosa con la que la (H)istoria nunca cuenta, excepto para convertirla en destinataria de sus embustes, tramas y manejos» (56). De modo parecido, ese lenguaje preestablecido, construido de forma unívoca y regido por una sintaxis inmodificable, opera como legitimador del poder, condenando al Jota Be, ora a atravesar entidades incómodas y desconocidas dentro del plano de las combinaciones binarias, ora a padecer las consecuencias de las acusaciones formuladas por un don A —a saber, uno de los personajes que detentan el poder—.

Se podría deducir, asimismo, que —con independencia de la naturaleza benévola o malévola de sus consecuencias— el lenguaje y las palabras que se emplean durante una determinada época contribuyen a la definición de su realidad, influyendo en las figuras que la habitan en ese mismo fragmento temporal. No obstante, se nota que en la novela, el poder creativo, coercitivo o performativo de las palabras trasciende los tiempos, ya que, mediante su uso, se hace posible revivir entidades y realidades pertenecientes al pasado. Es lo que ocurre cuando Jacinto Barallobre, travestido de canónigo Balseyro, emplea palabras y

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

fórmulas lingüísticas —en este caso, no inventadas, sino que «figuran en la tradición massorética»— para que el pene del difunto capitán Barallobre, conservado en una frasca, recobre vida y pueda deleitar a la viuda doña Lilaila Armesto «veintisiete noches de cada treinta» (pp. 754-756). Por lo que cuando, ante el tribunal, Barallobre-Balseyro defiende a la viuda del capitán Barallobre de las acusaciones de tener relaciones «no sólo [...] pecaminosas, sino contra natura», ese mismo Jota Be perora:

¿Por qué mis palabras, o esas palabras que uso como mías, pueden obrar maravillas? O, dicho de otra manera más general, ¿por qué la Palabra obra milagros, por qué devuelve la vida o trae la muerte, por qué transporta montañas y todo lo demás? Pues os lo diré sencillamente: porque la Palabra es la clave de la Ley, es la Ley misma. La crea y la supone [...] Las que yo he pronunciado alcanzan a todas las moléculas del cuerpo muerto, las ponen en movimiento interno, o, dicho de otra manera, despiertan el amor dormido, pero no lo trasladan, sino solo su energía que converge en el miembro sobre el que pronuncian y le devuelven el vigor y la aptitud para la función a que fue destinado. Fuera un brazo, y lo veríais moverse, levantarse, empuñar una espada [...] Fuera una cabeza, y pensaría (pp. 755-756).

El propio Jacinto Barallobre —quien había recibido una formación lingüística (p. 719)— colocaba la oratoria «por encima de todas las artes, al lado de la música», reconociendo en ambas «el poder de dominar las multitudes» (p. 792). Y, sorprendentemente, él mismo caerá víctima del uso instrumental y dominante que su hermana hace de la palabra:

Me habías enseñado a no usar tu nombre, habías inventado para nuestra intimidad nombres distintos y nuestros, como un subterfugio que sólo la ingenuidad de mis quince años había podido admitir: «Si me llamas Cuqui, y te llamo Cuco, ya no somos hermanos, Clotilde y Jacinto, sino Cuqui y Cuco» (p. 723).

Así que cuando Jacinto Barallobre, en calidad de Jota Be narrador, recuerda el manipulador comentario «¿qué sería de ti sin mí, desgraciado?», que su hermana Clotilde le echó en cara, observa: «debías haberme llamado mejor “castrado”, porque eso es lo que has hecho de mí» (p. 724).

Al igual que para los niveles sintáctico y léxico, también los aspectos fonéticos pueden otorgar poderes creadores y performativos a palabras y textos. Considérense, por ejemplo, la parálisis y la sensación de golpes, disparos o cortes recibidos que afecta a los presentes, cuando Bastida pronuncia frases empleando palabras, al parecer, ininteligibles<sup>3</sup>. Por ejemplo, se destaca «la serie de velares [que] golpeó los oídos de los jueces, como una ametralladora

<sup>3</sup> Se trata, en concreto, de la deformación fonética y morfológica de una sección de la Primera Catilinaria de Cicerón. Aunque su distancia del texto original parece sugerirlo, no podemos dar por totalmente cierto que las frases que pronuncia Bastida sean sin duda ininteligibles. Hemos optado, entonces, por emplear a lo largo del texto expresiones como *al parecer, ininteligibles* o *supuestamente ininteligibles*.

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

que a cada disparo cambiase de vocal; paralizaron los gestos y los cuerpos» (p. 761), y en consecuencia la voz narradora se pregunta:

¿De dónde había sacado Bastida aquella voz rugosa, de qué cantera montaraz las piedras ásperas que arrojaba? ¿Y aquellas vibraciones como acompañamiento que hacían sonoras las consonantes sordas, que hacían temblar las vocales como saetas disparadas, que hacían de cada sílaba una bala perforante? El propio don Acisclo las oía silbar, escuchaba su paso haciéndole la silueta, contemplaba su brillo rápido como si fueran cuchillos que le clavasen al respaldo del sillón (p. 762).

## 5. LENGUAS (IN)INTELIGIBLES

En la primera entrevista que le concede a Barallobre, José Bastida revela cómo decidió inventar su idioma particular. Se encontraba, en aquel momento, encarcelado por haber escrito bajo pedido, en el 36, un soneto que celebraba el triunfo del Frente Popular y, en el 39, una oda en honor a las armas nacionales —texto que, por cierto, coincidía con el propio soneto al Frente Popular, «cambi[ado] un poco» (p. 505).

[C]uando me metieron en la cárcel, el dichoso soneto para cualquier ocasión fue decisivo como cargo, y si no me costó la vida fue por esas cosas que pasan [...] Decidí que, en lo sucesivo, escribiría mis versos en un alfabeto con clave, pero lo pensé mejor y, como tenía mucho tiempo libre, inventé un idioma (p. 505).

Lo que Bastida procura inventando su propio lenguaje es, precisamente, que nadie pueda leer sus poesías (p. 505): dicho de otra forma, el poeta desgraciado aspira a la ininteligibilidad de su idioma con el fin de seguir escribiendo poesía, eludiendo al mismo tiempo toda lectura instrumental que el Poder —ya responsable de su encarcelamiento— pudiera volver a ejercer en su contra. Una vez más, Bastida logra trascender las lagunas morfosintácticas y léxico-semánticas que pueblan la lengua castellana diegética. Es lo que pasa, por ejemplo, con la creación de los verbos sustantivos:

Ni uno a la francesa, ni dos a la española. Son, al menos, cinco, mis verbos sustantivos: el ser y el estar, por supuesto; pero también el ser que viene de la nada y el que va a la nada desde el ser, los cuales, usados como auxiliares, me permiten matizar hasta el infinito significaciones que en nuestra lengua son demasiado concretas y recortadas, como pensadas por un pueblo educado en el Derecho romano (p. 506).

No por eso se debe deducir que la intención de Bastida es la de crear un lenguaje redundante: en efecto, el quinto verbo sustantivo es defectivo, por contar solo con dos formas, además del infinitivo. El motivo es que, con dichas dotaciones, su idioma ya garantiza todas las funciones necesarias para él. Así el poeta desgraciado explicará las funciones propias de esas dos únicas formas del quinto verbo sustantivo: «una para confesarme a mí mismo que soy feo; la otra, para increparme cuando me veo en un espejo. Y como mi fealdad es un

presente continuo que abarca el pasado y el futuro, con el presente me basta, y estoy para decirle que me sobra» (p. 506).

En suma, todo ello revela que, si Bastida opta por inventar un lenguaje suyo y personal, es para dar vida a una lengua que permita una expresión escrita y oral rica, unívoca y detallada que —pese a no ser accesible para todos— le garantice, sin embargo, plena libertad en términos expresivos y de contenido. Es más: incluso si alguien quisiera aprenderse el idioma de Bastida para descifrar sus textos, acabaría topándose con una inevitable pluralidad de interpretaciones, ninguna de ellas más importante, o más cercana al significado original, que otras. Razón de ello son las peculiaridades morfosintácticas y prosódicas que caracterizan esa lengua, donde los acentos «cumplen una doble misión»: además de marcar el ritmo y establecer la entonación, «gobiernan la formación de las palabras» (p. 507). Así Bastida lo ilustra a Barallobre:

[M]is morfemas y mis semantemas son siempre monosilábicos y, por tanto, de fácil desplazamiento [...] Si tiene usted en cuenta que la disposición de las sílabas establece cambios en la significación, y que mi lengua agrupa fácilmente, o por decirlo mejor, aglutina sílabas significantes con absoluta facilidad y que, como el griego y el alemán, en una sola palabra se pueden encerrar significaciones plurales y organizaciones que en otro idioma exigirían una oración completa [...], comprenderá usted [...] que si cambio la disposición de los acentos de un verso, el nuevo verso significa otra cosa y no hace falta mucho para que signifique la contraria (p. 507).

Por lo visto, con tales interrupciones del sentido, incluso Bastida acabaría chocando, si no con una ininteligibilidad de su lengua, al menos con una pluralidad de interpretaciones —«doce modos distintos de entender el mismo soneto» (p. 509), derivará Barallobre—, hasta opuestas entre ellas. Retomamos, a tal propósito, el concepto de capacidad emancipadora que, aunque refiriéndose a otras secciones de la novela, elaboró Christophe-Alain Dubois (1998: 391): «les mots s’émancipent. Le créateur peut être dépossédé de sa création : les mots qu’il invente ou qu’il organise peuvent lui échapper, s’émanciper, prendre une vie propre». Surge, por lo tanto, espontáneo preguntarse si, además de la Historia y la historia que los personajes pueden crear, sufrir o dirigir, existen también una Historia y una historia de las palabras, que ellas mismas se encargan de configurar, gobernar y orientar.

Cabe destacar, además, que los Jota Be no son los únicos que persiguen la ininteligibilidad mediante el uso del lenguaje. Aunque en casos menos frecuentes, los mismos Jota Be incluso llegan a ser las víctimas de una intencional falta de inteligibilidad. Es precisamente lo que le pasa a Jacinto Barallobre, quien inculpa a su hermana Clotilde con estas palabras:

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

¿Por qué, a mis preguntas, disimuladamente angustiadas, respondías con palabras vacías, por qué embarullabas las respuestas en ese río sucio de tu palabrería? Cuando pasé días enteros encerrado en la Cueva [...], aquella doble prisión, aquel temor a una muerte que no era mía, me permitieron, por primera vez, reconocer, de una parte, la miseria de mi vida, sumisa a ti sin redención; de la otra, que todo lo que me sucedía era obra tuya (p. 723).

Asimismo, un empleo no desviado de una lengua codificada tampoco basta para garantizar la inteligibilidad lingüística y comunicativa. Se nota, por ejemplo, cuando Bastida se da cuenta de que el Santo Cuerpo Iluminado va quedándose en cenizas y, por eso, propone la sustitución de la palabra *cuerpo* por la palabra *cenizas*. Tanto el corregidor como el deán se profesan a favor; no obstante, este último se preocupa de que los deanes de la Colegiata —a saber, el templo castrofortino donde se conservan las reliquias de santa Lilaila de Éfeso, patrona de la ciudad— no puedan llevar a cabo dicho cambio:

[T]odos los deanes de la Colegiata se aprendían de memoria un discurso plurilingüe de salutación a los peregrinos extranjeros, y aunque cambiar en los textos «cuerpo» por «cenizas» no sería difícil tratándose de franceses e italianos, la cosa ya no era tan mollar con los checos y mucho menos con los griegos, armenios y etíopes (pp. 735-736).

Se deduce, por lo tanto, que los deanes de la Colegiata seguían repitiendo un texto aprendido de memoria y, pese a que lo pronunciasen en una lengua codificada, no podían entenderlo en parte o por completo. Seguramente, ni siquiera distinguían dónde terminaba una palabra y dónde empezaba otra: articulando así, más que un discurso de bienvenida, cadenas de sonidos vacías. De ahí, la supuesta dificultad de los deanes a la hora de sustituir *cuerpo* por *cenizas*, sobre todo en las lenguas más alejadas del castellano.

Si, por un lado, no se dice que una lengua inteligible lo sea para todos los que la empleen —como se acaba de ver—, por otro lado, puede que una lengua casi seguramente ininteligible llegue a comunicar más que un código lingüístico existente y compartido, tal vez precisamente gracias a su capacidad emancipadora, por la que —otra vez, adaptando el razonamiento de Dubois a esta sección concreta de la novela— «ce n'est pas à leur auteur [des mots], mais aux mots eux-mêmes, qu'est imputable l'intention signifiante dont ils sont porteurs» (1998: 391). Es lo que pasa cuando, en el juicio final de los religiosos contra los Jota Be, José Bastida defiende a Castroforte del Baralla. A diferencia de los demás Jota Be, Bastida «no se enfrenta a un ataque militar, sino a un juicio» (Sevilla-Vallejo, 2017: 2), y será precisamente mediante la palabra ininteligible como llevará a cabo su defensa.

Se supone que los presentes en la escena no entienden el contenido de su arenga y, quién sabe, a lo mejor tampoco el propio Bastida. Al contrario, con la ayuda de una nota a pie de página, referida a la primera frase declamada —y conociendo los textos principales de

la literatura latina—, el lector puede enterarse del origen de lo que el Jota Be pronuncia. Se trata, en concreto, de una alteración de la primera de las *Catilinariae Orationes*, textos que Cicerón declamó con el fin de expulsar de Roma a Catilina, político al mando de una conspiración para la destrucción de la República.

De la «Primera Catilinaria», Bastida tiende a mantener casi inalterados los sonidos vocálicos, mientras que sustituye las consonantes por otras dotadas de articulaciones más o menos parecidas, además de modificar los límites de las palabras originales. Según matiza Torrente Ballester en una entrevista con Amparo Pérez Arróspide (1986: 5), no es la única ni la primera vez que el lenguaje inventado de José Bastida se basa en textos existentes. Sin embargo, por lo visto, el personaje nunca se ha enterado ni ha sido consciente de ello<sup>4</sup>. En su defensa, el mismo Bastida llega a pronunciar la «Primera Catilinaria», al menos hasta el celeberrimo «O tempora! o [sic.] mores! Senatus haec intellegit, consul videt; hic tanem vivit. Vivit?» (Cicero, 63 a. C.: I, 2)<sup>5</sup>; lo cual, en su personal reinterpretación morfológica y fonética, se traduce en un enérgico:

O PESCORAAAA!  
O LOOOOOOORES!  
FERTATUS DOC FINKEDIBIT!  
LOSCUL LIDET!  
DIC LATEM KIKIIIIIIIIIT!  
KIKIIIIII? (p. 764).

Pese a ser algo supuestamente ininteligible para los presentes, la declamación desviada que Bastida hace de la «Primera Catilinaria» acaba generando lo que Austin, en su estudio *How to Do Things with Words* (1962), definía como *actos perlocutorios*. De hecho, las consecuencias de esas palabras no tardan en hacerse patentes en quienes se encuentran en la escena. Mejor dicho, en el escenario, ya que el juicio de José Bastida ante los religiosos que detentan el poder se lleva a cabo en un escenario que se construye alrededor del mismo Bastida y de Julia —mientras se encuentran a solas— cuyo montaje está a cargo de una sombra menuda: «podía ser la de Napoleón Primero [...], don Benito Valenzuela [...] incluso la sombra de Julio César si hubiera llegado a viejo y a tan cargado de hombros» (pp. 740-741). Cuando Bastida pronuncia «*Duid krótla, duit pubertiobe pokte ertesís, / duit luebis, duos*

<sup>4</sup> El lector, en cambio, podrá recrearse analizando el primer poema que compone Bastida, sabiendo que Torrente Ballester repitió en él «dos acentos y las vocales de un soneto de Quevedo famoso: “Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra que me llevare el blanco día”» (Pérez Arróspide, 1986: 5). Igualmente, para la redacción de otro soneto de Bastida, el autor gallego empleó «A Margarita», soneto de Rubén Darío (1986: 5).

<sup>5</sup> En las referencias bibliográficas se mantiene la forma latina «Cicero», conforme a la edición empleada. En el cuerpo del texto se utiliza la forma castellanizada «Cicerón», siguiendo el uso habitual en lengua española.

*vonbotaleris*»<sup>6</sup>, por ejemplo, «en la mesa presidencial, se inicia la curiosa operación de achicamiento regresivo de los cuatro canónigos», quienes, antes de que la frase termine, ya han quedado «sobre el tapete reducidos a su tamaño inicial de muñecos de bolsillo» (p. 763). Asimismo, las palabras «*duem cosprum ligordare altibrates?*»<sup>7</sup>, declamadas poco después, ocasionan «ruidosas aprobaciones de elevada graduación calórica» (p. 764), mientras que con el sucesivo «O PESCORAAAA! / O LOOOOOORES!», Julia correrá al lado de Bastida, abrazándole y sugiriéndole que deje libre a don Acisclo y a los demás religiosos, puesto que «ya [van] bien castigado[s]» (p. 764).

Curiosamente, en la arenga de Bastida, el término *Catilina* (ciceroniano) se ha convertido en *Akisclina* (p. 761): es decir, una vez más, un nombre que comienza con la letra A, al igual que por A empezaban los nombres de todos los religiosos enemigos de Castroforte del Baralla. ¿Podría tratarse de una adaptación que, en la diégesis, Bastida lleva a cabo de forma consciente e intencional? Nunca podremos saberlo, pero, si es así, sería la demostración de que, en ese momento, Bastida sabe que no está empleando ningún lenguaje inventado, sino que está modificando un texto ya existente y escrito en una lengua real. Pese a desviar las palabras originales a algo extremadamente opaco —y, por ende, ininteligible—, Bastida quizás también conozca el significado del texto en latín y lo haya adaptado a su situación particular. De ser así, los presentes estarían escuchando la declamación de la «Primera Akisclinaria», con la que su autor procura convencer al jurado de que, al igual que era necesario expulsar a Catilina de Roma, también los don A merecerían ser echados de Castroforte. En efecto, tras meter en su bolsillo a los demás don A, quienes ya se habían empequeñecido al tamaño de un muñeco, don Acisclo abandona el escenario y se va (pp. 763-764). Bastida, con el solo uso razonado de la palabra, se convierte, así, en el primer Jota Be capaz de reducir el Poder a algo indefenso, minúsculo, a muñecos de los que él es ahora el titiritero: una vez más, un Jota Be ha podido desviar aquella Historia monolítica de un camino que parecía inmutable.

Además, mientras Bastida nunca se pregunta de dónde salen las palabras de su arenga, no podría decirse lo mismo del soneto que Joaquín María Barrantes escribe «con esfuerzo infinito, con un dolor espantoso» (p. 704), tras enterarse de que Coralina lo había traicionado. Lo que ese sufrimiento genera es un poema escrito en una lengua inventada, cuyos significado

<sup>6</sup> En el texto original, «quid proxima, quid superiore nocte egeris, ubi fueris, quos convocaveris» (Cicero, 63 a. C.: I, 1).

<sup>7</sup> En el texto original, «quem Nostrum ingorare arbitraris?» (Cicero, 63 a.C.: I, 1).

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.



y origen se demuestran totalmente opacos incluso al propio Barrantes quien, consciente de ello, se pregunta asustado:

¿Cómo había dictado mi mente a mi mano tales extravagancias? ¿Estaba acaso al escribirlas febril y delirante? Los releí, busqué a lo escrito un sentido. Vanamente. Sin embargo, algo me decía que mi dolor estaba allí, porque al menos el ritmo era mío. También la puntuación. Y la rima. Como si en mi propio molde musical hubieran suplantado una a una ciertas sílabas. Como si un genio burlón se interpusiera entre mi voluntad y el verso (p. 706).

Se dirige luego a Dios, exigiéndole una explicación al respecto y así describe ese momento:

No creo que nadie [...] se haya acercado a Dios con más razón y vehemencia. Fue como un grito que me saliera del alma, un grito que no esperaba respuesta. Y, sin embargo, la respuesta llegó, de una manera humana, es decir, con palabras, no sin antes haber experimentado la extraña sensación de que mi cerebro se dividía en dos mitades, y una era yo, y, la otra, un ser desconocido (p. 707).

Quien le contesta es José Bastida, «un Jota Be itinerante y supernumerario» (p. 707), tal y como él mismo se define al presentarse. Barrantes se entera así de que Bastida está emprendiendo un viaje, cuyas etapas están representadas por identificaciones progresivas con varios Jota Be. En ese momento concreto, Bastida se está identificado con Barrantes, y así el Jota Be itinerante intenta explicárselo:

Me metí en ti cuando salías de casa. Recibí, contigo, el tiro. Sufrí, contigo, el dolor. Rabié, contigo, de celos. Sentí, contigo, el deseo de quejarme en verso. Tus palabras eran iguales a las mías porque querían decir lo mismo. Además, no me daba cuenta de lo que estaba haciendo. Acabo de decirte que éramos uno y no dos (p. 707).

## 6. NARRADOR ÚNICO Y VOCES NARRADORAS MÚLTIPLES

El comentario sucesivo a ese mismo diálogo entre Barrantes y Bastida constituye uno de los ejemplos de cómo el lector de *La saga/fuga de J. B.* se encuentra ante una voz narradora cambiante. Pues, cuando el narrador describe la voz que José Bastida mantiene durante el diálogo con el poeta Joaquín María Barrantes, resulta patente la falta de cohesión textual: «era una voz humilde, la que me hablaba, o, dicho de otra manera, yo hablaba al Vate con voz humilde, con voz de intruso involuntario, como la de quien, entrando en casa ajena, sorprende sin querer la intimidad del otro y la destruye» (p. 707). Como se habrá notado, al principio la narración se desarrolla en tercera persona y el narrador describe a aquella voz como si fuera de otro —«era una voz humilde» (p. 707)—; enseguida, sin embargo, cambian las referencias deícticas y el propio narrador alude a aquella misma voz como si fuera la suya —«yo hablaba al Vate con voz humilde» (p. 707)—. Según afirma Sevilla-Vallejo (2017: 74), «*La saga/fuga* es un juego continuo de contradicciones de diversos tipos, pero, especialmente,

en el texto se confunden las múltiples voces que participan en la narración, que, no obstante, confluyen en la voz de un narrador principal».

En el tercer capítulo, «Scherzo y fuga», la alternancia de las «múltiples voces» adquiere una frecuencia tal que el lector acaba desorientado: justo cuando la voz narradora tiene todas las características de un narrador externo, aparecen de forma inesperada partículas deícticas de segunda persona singular que, por lo tanto, rompen la cohesión textual<sup>8</sup>. A veces, incluso, los cambios se verifican en lo tocante al tipo de narración que alude a un mismo referente, como en: «Clotilde se espatarraba y emitía grandes sollozos» (p. 673), frente a «para ti, Clotilde, fue parte de una trama de intereses, y sólo más adelante llegó a vicio en que te hundías» (p. 673). Una interrupción similar se repite, además, en: «Bastida dejó caer la sombra [...] Julia había caído a su lado. Le sujetaba, se abrazaba a su cuello» (p. 764), frente a «y yo, al sentir sus brazos otra vez, la aparté contra mí» (p. 764), frases que Bastida formula, una vez más, cambiando de persona narradora gramatical.

El empleo de la locución *persona narradora gramatical* no es baladí. Tal y como lo especificó Torrente Ballester, de hecho, el papel de «narrador único» de *La saga/fuga* está a cargo solo de José Bastida (Torrente Ballester, en Amorós, 1973: 14). Por lo tanto, considerando que el narrador es solamente uno —José Bastida— y que, sin embargo, la narración está construida sobre cambios deícticos continuos, se deduce que Bastida actúa y cuenta como si fuera un narrador consciente de

[L]a libertad desde la que puede orientar el relato que hace del mundo en que vive [...] Unas veces ejerce como narrador impersonal y otras como narrador-personaje [...] José Bastida mantiene ambas posiciones, porque, sin dejar de ser un personaje del relato, progresa el dominio que tiene sobre la narración desde limitarse a lo que presencia o hace (narrador-personaje), para, poco a poco, apropiarse de las narraciones de los otros personajes y acabar por saber todo cuanto acontece en Castroforte (narrador impersonal) (Sevilla-Vallejo, 2017: 75).

Para referirse a quien(es) narra(n) en *La saga/fuga* de J. B. —en particular, para aludir a las voces narradoras del tercer capítulo de la novela—, Antonio J. Gil González introduce el término *archinarrador*: «estos J.B. míticos de la narración, (el obispo, el brujo, el almirante y el poeta, precisamente), llegan, incluso, a hacerse con las riendas de la enunciación al comenzar el capítulo tercero, contado por un *archinarrador* que es Bastida y/o todos ellos a un tiempo» (2001: 208).

<sup>8</sup> Por ejemplo, véase: «do recordarás, Clotilde»; «tú me acompañabas»; «tú estabas encantada de la visita, pero te aburrías: lo que a ti te importaban eran las casas de moda, nunca te quedaba tiempo para ir conmigo»; «la fascinación que ejercía sobre ti aquel modelo rosa Primer Imperio» (p. 663).

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga* de J. B. de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

Tal vez, dicha naturaleza cambiante, propia de las voces narradoras, hasta pueda interpretarse como una transposición al nivel extradiegético —ya que el destinatario de una falta de cohesión del texto literario es precisamente el lector— de los sucesos dentro de la diégesis. José Bastida, de hecho, no es sino «un Jota Be itinerante y supernumerario» (p. 707), quien, en la diégesis, se mueve de una etapa a otra siguiendo un proceso de identificación total con otros Jota Be. Centrándonos ahora en la construcción del texto literario, efectivamente, en el tercer capítulo de *La saga/fuga de J. B.* «se suceden las Historias de los J. B.» y «cambia el J. B. que habla en cada momento sin que cambie el estilo de narrar» (Sevilla-Vallejo, 2017: 78). Dicho de otro modo, en la novela, se alternan distintos Jota Be narradores, sin que por eso cambie el estilo de la narración, coincidiendo siempre y solo con aquel peculiar del propio Bastida. Tal vez, en la diégesis, se reencuentre este mismo proceso cuando Barrantes, pese a escribir un soneto con palabras que no entiende, aun así reconoce como suyos el ritmo, la puntuación, la rima y las vocales (p. 706). En suma, el cambio continuo entre voces narradoras que confluyen en el único narrador (José Bastida) podría leerse como una manifestación extradiegética de la naturaleza propia de este mismo Jota Be supernumerario: en el que, de hecho, se identifican y confluyen todos los Jota Be y, con ellos, la historia completa de Castroforte del Baralla.

Igualmente, se halla un paralelismo entre el Jota Be supernumerario y el autor, al analizar las intenciones que mueven a ambos. En concreto, mediante un uso razonado de su propio código lingüístico, José Bastida logró subvertir el destino de la Historia, eludiendo el Poder que, a través de una interpretación monolítica e instrumental del lenguaje, ejercía control sobre aquellos sujetos históricamente excluidos del relato oficial. De forma similar, con *La saga/fuga de J. B.*, Gonzalo Torrente Ballester optó por emplear un código —más que lingüístico *stricto sensu*, narratológico— distinto de aquel habitual, desarrollado sobre lo que Gil González denominó «párrafo río» y al que identificó como la «modalidad sintáctica y tipográfica por excelencia de la obra» (2003: 151-152). Considerando que, como ya se ha visto, *La saga/fuga de J. B.* se caracteriza por una escritura marcada por la ironía y los elementos lúdicos —mediante los cuales Torrente Ballester logró eludir la censura franquista—, es posible interpretar el empleo de este *código*, alejado de los protocolos narratológicos comúnmente compartidos y monolíticos, como una forma de representar las historias periféricas, entendidas como entidades opuestas a la Historia oficial. Desde esta perspectiva, tal vez se pueda considerar dicha elección narratológica como un instrumento más para reforzar el concepto de disidencia: el cual, si en la diégesis fue perorado por los Jota

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

Be, en la fase de escritura se mantuvo como alusión constante; no solo mediante la ironía, la sátira y la parodia, sino quizá también optando por un formato redaccional anómalo y periférico.

## 7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Tan solo un primer análisis basta para revelar el peso que asumen en esta obra la palabra y el lenguaje, máxime en su faceta subversiva e ininteligible. Para Bastida, la creación de una lengua particular es el medio necesario para obviar los múltiples peligros que se corren al emplear el castellano u otro idioma inteligible: desde la confluencia sinonímica hasta la cárcel, pasando por las acusaciones de panteísta. Así es como el Jota Be protege su comunicación escrita y oral de toda tentativa exegética ajena: se vale (también) del gran poder agrupador que, en su lengua, revisten los acentos, por lo que —ante las importantes y continuas disrupciones semióticas que el desplazamiento de los acentos genera—, cada soneto que escriba podrá interpretarse de doce modos distintos, adquiriendo significaciones incluso opuestas las unas a las otras. A la luz de todo ello, cabe preguntarse si, quizás, lo que quiere Bastida no es crear un lenguaje cuyas ininteligibilidad y rebeldía se manifiesten también hacia uno mismo: es decir, contra el propio creador del idioma. Sea como fuere, el empleo de una lengua inventada o ininteligible será la mejor estrategia al alcance de José Bastida para liberar a Castroforte del Baralla de sus enemigos, del Poder y de una Historia monolítica, en principio inmutable.

En lo que atañe a la redacción de la novela, poco cambia: al igual que Bastida, Torrente Ballester opta por un código —en su caso, narratológico— de tipo multifocal, inestable y a menudo ininteligible. De hecho, especialmente en el último capítulo, el punto de vista cambia continuamente, pasando de una narración omnisciente a otra coral y polifónica, donde unos narradores-personajes no identificables se expresan en primera persona. Diégesis y mundo extradiegético crean así un juego de reflejos el uno en el otro, en una mutua corroboración de propósitos: el uso del lenguaje y las reflexiones sobre él, que lleva a cabo Bastida —desgraciado y, por eso, marginado—, hacen que la Historia monolítica de los que detentan el poder dé paso a una serie de historias en minúscula —simultáneas y corales, en principio destinadas al olvido—. Igualmente, Torrente Ballester, abiertamente opuesto al franquismo —es decir, a la Historia que le tocó vivir—, ideó un código narratológico propio, con el que eludió la censura oficial e introdujo, en las praxis narratológicas dominantes, su propia forma de narrar.

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

En suma, es precisamente mediante el uso razonado de sus propios códigos lingüísticos y narratológicos —bien dentro o bien fuera de la diégesis— que Bastida y Ballester, personaje-narrador y autor, lograron eliminar, eludir y burlarse del Poder, de la Historia monolítica, aparentemente inmodificable, y de la censura.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, Andrés (1973), «Conversación con Gonzalo Torrente Ballester sobre *La saga/fuga de J. B.*», *Ínsula*, 317, pp. 5-9.
- AUSTIN, John Langshaw (1962), *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, Londres, Oxford University Press.
- BECERRA, Carmen (2005), *La historia en la ficción: la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Ediciones del Orto.
- CICERO, Marcus Tullius ([63 a.C.] 1992), *Catilinae Orationes*, ed. Lidia Storoni Mazzolani, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli.
- DUBOIS, Christophe-Alain (1998), *Transgression linguistique et babélisme littéraire : Étude de romans de Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes et Gonzalo Torrente Ballester*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Anne-Marie Vanderlynden, Rouen, Université de Rouen.
- GARCÍA, Carlos Javier (2011), «Espacios de control y resistencia en *La saga/fuga de J. B.*», *La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos*, 9, pp. 99-116.
- GARCÍA GILA, Juan Ramón (1985), «Las “voces” de *La saga/fuga de J. B.* (Aproximación al problema del narrador)», *Rilke. Revista de Filología Hispánica*, vol. 1, n.º. 2, pp. 269-283.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2001), *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea: a propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2003), «El tiempo de Bastida, el tiempo del mundo», *La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos*, 1, pp. 147-162.
- LÁZARO CARRETER, Fernando y TUSÓN, Vicente (1979), *Literatura española. Vol. 2*, Madrid, Anaya.
- PÉREZ ARRÓSPIDE, Amparo (1986), «Conversación con Torrente Ballester», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 428, pp. 5-9.
- RUIZ PÉREZ, Ignacio (2008), «Contra-escrituras: Delmira Agustini, Alfonsina Storni y la subversión de modernismo», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 61, n.º. 2, pp. 183-196.
- SEVILLA-VALLEJO, Santiago (2017), *Cómo escribir ficciones según Gonzalo Torrente Ballester: Juego y Literatura, las voces narrativas y las esferas de realidad*, Saarbrücken, Editorial Académica Española Letonia.

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo ([1972] 2011), *La saga/fuga de J. B.*, ed. Carmen Becerra y Antonio J. Gil González, Barcelona, Castalia Ediciones.

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.