

LAS INFINITAS MUTACIONES: SOBRE LA NARRATIVA DE TORRENTE BALLESTER

Beatriz Ferrús Antón

Universitat Autònoma de Barcelona

Este relato es completamente inverosímil, lo cual no quiere decir que sea falso. Todos los relatos de éste género sin excepción, son inverosímiles, lo que tampoco les obliga a ser verdaderos. Entre éste y éstos existe, sin embargo, otro género de diferencia: éste *confiesa* su inverosimilitud y advierte de ella; los otros no: esa es la razón por la cual la gente, a fin de cuentas, acabará prefiriéndolos. Allá ella. (Torrente Ballester, 1999:9)

Quizá nos lleve el viento al infinito comienza con una advertencia: la de su propia inverosimilitud, una inverosimilitud confesada aún a costa de perder lectores, pero también opuesta a *otros* relatos, con una clara vocación de alteridad. Falsedad y verdad son términos probables, pero ni advertidos, ni confesados, pues la novela milita en la continua deconstrucción de sus hipótesis, en la elaboración de un sentido, que puede ser ese y su contrario, en la permanente batalla de los signos: «en el fondo de este relato luchan unos signos contra otros, signos que dicen una cosa y que son otra» (Torrente Ballester, 1999:22). El guiño de Torrente Ballester hacia lo fantástico va a ser altamente peculiar.

Fantasía y racionalismo, costumbrismo y mundos imaginarios, se concilian y se oponen, se abrazan y se tensan en la narrativa de Torrente Ballester, creando un complejo continuum al que pertenece *Los Gozos y las sombras*, pero también *La Saga Fuga de J/B*, formando una coexistencia paradójica de la que *Quizá...* es hipérbole, pues se presenta como una teoría metanarrativa de la metanarratividad: «Todo lo que se ha dicho hasta aquí carece de razón de ser; carece incluso de cualquier clase de realidad que no sea meramente verbal» (Torrente Ballester, 1999:71).

Si la pretensión inicial de Torrente era de crear un mundo de literatura que sobreviviera desde la propia literatura, como explica en sus «Apuntes biográficos»: «Mi propósito inicial no era contar una historia, sino inventar un

mundo que se bastase a sí mismo» (Torrente Ballester, 1986:45), muy pronto esta demanda se desliza hacia otro lugar: «lo narrado o descrito sólo subsiste por la palabra, y cualquiera que sea su naturaleza, pertenece a la realidad de lo poético» (Torrente Ballester, 1986:46). La apuesta por la fantasía es una apuesta por el poder del lenguaje y sus imprevisibles efectos, donde la ironía se convierte en el mecanismo narrativo privilegiado, para terminar, en su hipérbole, por volverse parodia de la teoría de la narración.

Entre la definición dada por Quintiliano en la retórica clásica donde la ironía funciona como tropo de sustitución, en la «que un significado propio es desplazado por otro figurado, a partir de una oposición existente entre ambos» (Citado por Asensi Pérez, 1998: 167) y la aportada por Paul de Man para quien «La ironía es la permanente parábasis de la alegoría de los tropos» (de Man, 1996: 18), es el tratamiento que F. Schelegel otorga al concepto aquel que me interesa recuperar aquí, pues el teórico alemán entiende que la ironía manifiesta una situación de indecibilidad, un momento de suspensión que impide tomar una decisión sobre si un enunciado significa una cosa o su opuesta. ¿Y no es una indecibilidad semejante, la imposibilidad para trazar los límites de lo normal/anormal, natural/sobrenatural, lo que caracteriza el neofantástico donde *Quizá* se mira?

Dice Juan Carlos Pueo que «El valor fundamental de la parodia (en la posmodernidad) reside no en su capacidad para rebajar cómicamente las obras parodiadas; sino en su capacidad de reacción frente a los modelos estéticos anquilosados y/o discursos unilaterales» (Pueo, 1998:78). Gonzalo Torrente Ballester convierte su novela en una gran parodia en distintos planos: de la fantasía y de la ciencia ficción clásicas, de la propia teoría de la narración, pero también del pensamiento sobre el lenguaje y el sujeto.

1. El sujeto en permanente fuga

Dos actos paródicos se acompañan de la mano: el travestismo genérico que la novela adopta en diferentes avances y retrocesos y el transformismo con el que su personaje principal lo acompaña. *Quizá nos lleve el viento al infinito*

bebe de la novela negra, la ciencia ficción, el relato de acción y de espías... para ser todos ellos y ninguno a la vez, para afirmarlos y negarlos en ese juego irónico que apunta a la indecibilidad, para horadar la unicidad de los discursos del Poder desde aquel lugar más inesperado.

De esta forma, si el protagonista del relato escribe unas *Memorias* que reconoce apócrifas, en tanto él no puede ser UNO, en tanto el *antes* y el *después* dejan de tener sentido para su existencia, pues siempre es todo a la vez. No por ello la imposibilidad de esas Memorias (que es de lo que trata en el fondo esta novela) dejan impune al poder que las usurpa:

Destruyendo la edición de un documento histórico de la calidad de mis *Memorias*, se crea necesariamente un agujero negro en la imagen que en el futuro pueda hacerse de nuestro tiempo, pero no debemos olvidar que la operación a que todos los políticos de todos los tiempos se han aplicado con ahínco es a la creación de esos vacíos estremecedores, esos abismos, de modo que la Historia se tenga que construir no sólo con la acumulación innecesaria de materiales dudosos sobre temas baladíes, sino imaginando lo que pudieran dejar en claro los acontecimientos verdaderamente trascendentales (Torrente Ballester, 1999:31).

La imposibilidad de las Memorias es la imposibilidad de la Historia como discurso monológico, donde la diversidad se anula, donde los relatos y los cuerpos se ordenan jerárquicamente, donde esa jerarquía es siempre un marca que implica una violencia.

Así, los cuerpos protagonistas intentan escapar a las marcas del ordenamiento violento del discurso de la normalidad y lo hacen invocando una fantasía que llama a una parodia que es de todo menos inocente.

El *Maestro cuyas huellas se pierden en la niebla* posee una rara habilidad: la de ocupar sucesivos cuerpos, pero no lo hace para anular la personalidad que en ellos habita; sino para articular una convivencia yo/otro, que supone una deconstrucción de las categorías identitarias como monología: «yo me veo en la necesidad de usar en cada caso, no sólo el nombre de otro, sino su personalidad entera, y no digo su persona, porque ciertas propiedades de que dispongo lo

hacen innecesario», «Cómo aquel a quien había visto como «otro» con su última mirada consciente, se iba poco a poco convirtiendo en él mismo, y que cuando por fin lo era, «uno» había dejado de serlo». Desde aquí, la novela propugna una identidad no sólo inestable y fragmentada, al haber perdido el anclaje de los grandes Metarrelatos, sino necesariamente *queer*, en tanto se sitúa en el medio de la barra yo/otro y lo hace para demolerla. Lo mismo ocurre con la barra que constituye las oposiciones hombre/mujer, humano/máquina: «Por lo demás, nadie, salvo yo, conocía la verdadera identidad del o de la perseguida, el lugar en que se hallaba y la responsabilidad que le había cabido en el asunto (la de mero correo, pues él o ella, a veces disfrazada de él y a veces disfrazado de ella...)». (Torrente Ballester, 1999:31)

Irina y Eva encarnan la femineidad como artificio, como androides no sólo son metáfora de la identidad como construcción; sino que ponen de manifiesto la inestabilidad de la misma. Son bellas, neumáticas, buenas amantes y mataharis efectivas.

Sin embargo, mientras Eva cumple a la perfección la función asignada de sabueso y máquina sexual, Irina se rebela contra su creador al convertirse en mística y poema, «como un personaje literario mal trazado», se dice de ella.

Pero el riesgo del constructo va más allá, pues éste puede llegar a tener la capacidad de poner en duda los límites de la propia existencia humana, transformándose en una figura abyecta. Dice Julia Kristeva (1989:11) que lo abyecto es lo que no respeta los límites ni las normas, lo que está en medio, lo ambiguo, lo mezclado. El terror que provoca aquí lo fantástico es el de la proclama de la abyección.

Así Irina y Eva no son sólo los únicos androides de la novela, sino que también está ese tal James Bond, junto con la sospecha de que todos los personajes puedan ser androides, incluido el propio narrador, de que los límites ya no existen y la única posibilidad que resta es la abyección «la razón de mi seriedad fue la conciencia ilógica de que si Irina era inexplicable yo también lo era, lo que me llevó a temer desesperadamente, también disparatadamente, saltando los razonamientos, brincando por encima de los trámites» (Torrente Ballester, 1999:274). El sujeto estable de la modernidad ha desaparecido para

dejar paso a una identidad *cyborg*, en tanto parodia de la anterior: ¿Cuál de ambos es más fantástico?

Pero todavía hay más, ya que no sólo la teoría del sujeto se ve afectada. El Maestro es el responsable de muchas de las claves del juego político de la Guerra Fría, cuyo absurdo se canta como mera apuesta lúdica, que poco o nada tiene que ver con ningún tipo de necesidad o trascendencia. La Política, al igual que la Historia son parodiadas en el sentido antes indicado:

-¿Se sospecha de alguien?- pregunté-

-De todos y de nadie, como es lógico; de nosotros como de los demás. Y le aseguro que al sospechar de mi me armo un lío mental bastante grande, porque estoy convencido de yo no tuve arte ni parte en el asunto, pero, por razones de método, no puedo dejar de contarme entre los sospechosos (Torrente Ballester, 1999: 58).

No obstante, si en algo se insiste especialmente es en su carácter de relato. La Historia, la Política, la Ciencia son un relato, un artefacto literario, como diría White. El Maestro hábil en el arte de contar, cree dominar el texto, por eso siembra el desconcierto de las interpretaciones múltiples, exagera el contenido irónico de todo enunciado: «Todo lo que me rodeaba, incluidos los libros, podía significar varias cosas a la vez. Todo signo es ambiguo y dice lo que queremos que diga, salvo cuando creemos que dice lo que quien los emite se propone que diga» (Torrente Ballester, 1999:21). Hasta el punto de que él mismo se ha dado un nombre que debería ignorar, de que su supuesta existencia de Chacal, no es para muchos de los espías que lo persiguen más que una fábula. Por eso Irina sospecha que el método para descubrir al Maestro «ha de partir de la teoría de la literatura; si, en vez de un agente secreto, es menester un crítico», y es esta sospecha, junto con la incomprendibilidad esencial, que ella intuye para quien cree dominar el relato: «Tú no eres todavía comprensible, y no sé por qué sospecho que jamás lo serás del todo, ya que, por algunas palabras tuyas, he llegado a entender que no sabes bastante de ti mismo como para poder explicarte, y hasta es posible que lo que sabes no lo hayas comprendido» (Torrente Ballester, 1999:185). La novela parodia la muerte del

Autor como única salida posible, pero también apuntan a la continua metamorfosis del lector, a su travestismo, a su identidad *queer*.

El gran descubrimiento del Maestro es la de darse cuenta de que él no es el Autor del relato, sino su lector:

La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe... De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (Barthes, 1987:68).

El Maestro cuyas huellas se pierden en la niebla es la alegoría del momento del lector, cuya función es siempre paródica. Con su llegada los grandes metarrelatos, no sólo se convierten en momentos de cita; sino que el Tiempo y el Espacio como categorías de ordenación de los mismos acaban sometidos a un acto semejante de deconstrucción, pues el «hombre sin historia, sin biografía» ya no los necesita: « ¿Por qué, más allá del gurú, más allá de los inmensos árboles contra una nube de niebla, pelea vanamente mi memoria?, ¿Existe acaso un más allá que me empeño en recordar. Carezco, pues, de la experiencia de la piel de mi madre y no sé cómo me miraba mi padre.» (Torrente Ballester, 1999: 299). Así, no resulta casual que la última de las metamorfosis del personaje se lleve a cabo en la figura de un suicida, como ser sin futuro, hombre sin tiempo.

2. El lenguaje desatado

Toda cita es paródica y el lenguaje no es más que un sistema de citas. No resulta aleatorio que la rebelión encarnada por Irina, su excepcionalidad máxima, no sea la de dar su vida por amor; sino la de escribir poesía y que ésta sea poesía mística. Irina venera a un dios de lenguaje y sus preguntas, aquellas que trascienden su esencia de constructo, tienen que ver con los límites de la palabra, pero también con su carácter performativo.

Quizá nos lleve el viento al infinito constituye, como se anunciaba al principio de este texto, una teoría de la performatividad, una búsqueda semejante a la de Irina. Así su protagonista declara refiriéndose a la metáfora: «Yo no entiendo de otra cosa, o más exactamente, casi no soy otra cosa. La sustitución llevada a cabo con el coronel, aunque difícil de explicar en sus trámites físicos y no digamos en los metafísicos, puede sin embargo entenderse como metáfora» (Torrente Ballester, 1999: 134). Pero también, dice en relación a uno de sus enemigos: «Lo tuve durante un año encerrado en un juego de palabras... No hay prisión menos explicable que la de las palabras» (Torrente Ballester, 1999:135)

Ante la mutación constante de cuerpos que lleva a cabo el Maestro, lo único que permanece constante son sus palabras y en ella radica su poder, pues al convertirse en el artífice de las tramas, al poseer siempre la «última palabra» es capaz de forjar un mundo a su medida. Por eso se enamora de Irina, quien ha creado un alma a base de palabras, quien comparte con él una sensualidad hecha de metros y de rimas, de cadencias.

Sin embargo, las palabras no sólo dan realidad a los personajes y rigen sus vidas, Eva se revela robot cuando alguien le dice «Mírame a los ojos», sino que son esquivas y juegan a engañar con su significado a volverlo plural, indecible, paródico.

Desde aquí, la llave maestra de la novela se encuentra en ese «Quizás», del que se dice «La palabra que está escrita en el cielo, esa que descubren los que deletrean las estrellas, es la palabra quizás, escrita de todas las maneras con todas las letras de todos los alfabetos» (Torrente Ballester, 1999:285). Como

término siempre en futuro, presto a las mutaciones infinitas del significado, a las lecturas por descubrir.

«Quizás» apuntala la hora del lector, parodia la muerte del autor, cuya alegoría se representa en el Maestro, que no se pierde ya en la niebla, sino en la indecibilidad del lenguaje, el viento final de la novela es su metáfora: «ese día, en esa cima de roca, derramaré las cenizas de Irina y me transmutaré en vilano. Lo haré un atardecer, cuando el aire se mueva. Si escojo bien el instante, quizá nos lleve el viento al infinito» (Torrente Ballester, 1999:294).

3. Auto-parodia de lo fantástico

Si partimos de la definición de parodia de Gerard Genette ésta se revela como una práctica hipertextual que «consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle un significado nuevo, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras» (Genette, 1989: 27). Un hipotexto y un hipertexto quedarán sometidos a una relación de convivencia, basada en la mutua necesidad y en la ausencia de jerarquías que los opongan, cifrada en una relación dialógica, al modo bajtiniano, en la que media un juego de entrecruzamientos y distanciamientos.

De esta manera, el hipertexto mantiene una relación ambigua con el hipotexto, pues aunque exhiba con descaro una actitud crítica hacia él no se sitúa en una posición de exterioridad, sino que se instala en su mismo centro.

Desde aquí, podemos entender que Gonzalo Torrente Ballester toma el fantástico y la ciencia ficción clásicas como hipotexto de su relato y lo hace para crear un hipertexto que conoce y usa sus leyes, pero lo hace en clave paródica, que postula el juego entre anormal/normal, natural/sobrenatural, pero lo hace para malearlo, que sabe del anclaje de la fantasía en la supuesta identidad estable del ser humano y en su vida cotidiana y la utiliza para revelar lo necesariamente abyecto, lo inevitablemente *queer*, que habita en todos nosotros.

Dice Juan Carlos Pueo que toda parodia es un «acto de enunciación que actúa irónicamente» (Pueo,1998: 78) si entendemos que toda ironía es un acto de indecibilidad estaremos reforzando la imposibilidad de escoger en el juego de

oposiciones yo/otro, propio/extraño, subrayando las trampas y los poderes del lenguaje, revelando la multiplicidad que se esconde tras un «quizás».

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1966): *Gonzalo Torrente Ballester*, Barcelona: Anthropos.
- ASENSI PÉREZ, Manuel (1998): *Historia de la teoría de la literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- BARTHES, Roland (1987): «La muerte del autor» en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, pp.65-77.
- GENETTE, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Fundamentos.
- PUEO, Juan Carlos (1998): *Los reflejos en juego. Una teoría de la parodia*, Valencia: Tirant lo Blanch.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1999): *Quizá nos lleve el viento al infinito*, Madrid: Alianza.