

BALZA EN LA NARRATIVA DE FIN DEL SIGLO XX

Armando Navarro
Universidad Central de Venezuela

En aquellos tiempos, cuando los grandes deslumbramientos del río Orinoco, cuando la apocalíptica ferocidad de las tormentas se ensañaban contra los árboles de la intrincada selva deltaica, cuando la misteriosa presencia de aves agoreras y otras especies de una abundantísima fauna envolvían a San Rafael y otros poblados del delta, era imposible imaginar que alguna vez estaría hablando en esta hermosa tierra cobriza de Salamanca y, aún menos, en su Soberana Universidad Pontificia, en relación a un par con quien compartí esa lucha perenne por la sobrevivencia así como los asombros de una infancia signada por los prodigios y maravillas que fluían desde las entrañas de la majestuosa tierra.

Ese otro niño, José Balza, el hombre maduro con toda seguridad, vivió el apocalipsis deltano envuelto por un aura y una sensorialidad especial: esa que aunada a una extraordinaria agudeza para observar le permite al artista experimentar el mundo e internalizarlo en una forma muy especial. Y es que desde muy temprano comenzaron a emerger en José esas aristas vinculantes con el arte: producciones textuales precoces, obsesión por la música, exactos dibujos y luminosas acuarelas y, en la adolescencia, ejercicios de pintor en un caballete armado en el zaguán de la casa construida con barro y palmas de moriche.

Luego, la tierra deltana se trasladó hacia Caracas en la memoria del joven quien llega a la gran urbe para estudiar pintura en la Escuela de Artes Plásticas y, al mismo tiempo, concluir estudios de bachillerato. Pero en el contexto cosmopolita, instigado por las múltiples experiencias que éste le proporcionaba, decide instalarse definitivamente en el mundo de la literatura. Lee con voracidad, descubre y asimila a los grandes escritores en el territorio de la novela y el cuento -Faulkner, Joyce, Kafka, Wilde, Gide, Dos Passos, Huxley, Rimbaud, Baudelaire, Lautreamont, Borges, Cortázar, Onetti-, en lo que respecta a lo universal- mientras rescata y ubica en su exacto lugar a escritores venezolanos como José Antonio Ramos Sucre, Enrique Bernardo Núñez, Teresa de la Parra, Julio Garmendia y Guillermo Meneses, autor éste quien lo influirá hasta tal punto que de él toma la expresión “ejercicios narrativos” para connotar su producción ficcional.

Simultáneamente a descubrimientos y relecturas, Balza va delineando su manera particular de concebir la narrativa, conceptualización que explicitará en dos textos teóricos: *Narrativa. Instrumental y observaciones* (1969) y *Los cuerpos del sueño* (1976), ambos recogidos después en *Este mar narrativo* (1987).

El voraz lector, mientras cursa estudios de psicología en la Universidad Central de Venezuela, y aún ya graduado, promueve la creación de revistas literarias, entre ellas *Intento*, que fue sólo eso, *En haa*, *Jakemate* y *Falso Cuaderno*, ésta última creada en homenaje a Guillermo Meneses. También escribe en *Cal*, *Zona Franca*, en el "Papel literario" de *El Nacional*, logrando incluir algunos de sus trabajos en revistas extranjeras: *Eco*, de Colombia, por ejemplo. Hay que destacar que en esa labor de establecimiento y difusión de revistas, le acompañaron otros asiduos a la literatura: Teodoro Pérez Peralta, Jorge Nunes, Carlos Noguera, Aníbal Castillo, Argenis Daza Guevara y Jesús Alberto León, para referir sólo algunos.

Mientras tanto escribe "ejercicios narrativos" breves, novelas que desecha o no publica, redacta *Marzo anterior*, la cual será editada en 1965 por el Club de Leones de Tucupita. Para esa fecha la narrativa hispanoamericana estaba dominada por los escritores del "gran boom", hecho que al irradiarse hacia nuestro país condujo a los narradores a preocuparse por asimilar los nuevos modelos escriturales, influidos, sin duda, por el impacto de tendencias estéticas foráneas sin superar, en la mayoría de los casos, las limitaciones que les permitieran encajar en el contexto literario universal.

En un porcentaje significativo de obras publicadas durante la década de los sesenta, las nuevas perspectivas coincidían con un apego hacia la denuncia sociopolítica aunada a la violencia rural y urbana, desencadenada por la frustración producto de una "democracia representativa" ineficaz y también violenta. Por otra parte se incrementó el interés por la narración urbana, donde la parafernalia de la ciudad y la angustia existencial que caracterizaba a sus habitantes constituyeron hechos que fueron incorporados al plano estético, lográndose producir en un porcentaje bastante significativo obras cuyas dimensiones no superaban los límites del panfleto, la crónica periodística y el testimonio sin ningún tipo de construcción artística, pero que sin embargo se consideraban como el modelo escritural paradigmático.

Es por eso que cuando Balza publica *Marzo anterior*, no sorprenden las reacciones negativas provenientes tanto de críticos como de creadores. Las razones, vistas desde cierta distancia, son obvias: su forma discursiva transgredía la preceptiva de lo que era considerado como novela; a su vez, tras esa nueva retórica se apoyaba una conceptualización personal acerca del individuo y del hombre como entidad existencial universal. Contrastando con el criterio adoptado por Raymond Williams, ese primer “ejercicio narrativo” extenso ya separa a Balza de la literatura moderna y lo sitúa en los predios de la postmodernidad como una de las características predominantes en la narrativa de fin de siglo. Para Williams, Balza ingresa a la postmodernidad con la novela *D* (1977).

Además de cambiar el enunciado referencial por uno de naturaleza abstracta, en *Marzo anterior* se muestran las posibilidades de la “introspección retrospectiva” como el único método válido para indagar en la conciencia del personaje que, en este caso, es un actante cuyo ciclo vital oscila entre dos umbrales: la conclusión de la adolescencia y el inicio de la adultez. Así, movilizándose alrededor de esa situación limítrofe descubre que la multiplicidad psíquica, biológica, conductual, temporal o espacial define la esencia del hombre como ser-en-el mundo, aunque el yo consciente le sugiera la ilusión de ser una entidad unitaria. Un enunciado del narrador mientras reflexiona a orillas del río ilustra lo expuesto:

Aprendo a entender que esa multiplicidad es lo único que nos salva: constituye el verdadero equilibrio. Si estuviéramos reducidos a la unidad ya hubiéramos concluido; y es tonto rebelarse contra eso: únicamente queda la aceptación. También la multiplicidad libera (1965: 16).

La conciencia escindida se instaura como constante desde *Marzo anterior* hasta su última novela publicada *Después Caracas* (1995), adquiriendo distintas modalidades como la dualidad sexual en *Largo* (1968), el cambio desde un yo a un tú narrativos en *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974) y *D*, textos éstos donde el clásico narrador omnisciente es sustituido por una diversidad de voces que crean una verdadera estereofonía dentro del espacio narrativo; por su parte el inicio de *Percusión* (1982) es el hombre viejo transformándose en joven, para luego sintetizar en un mínimo lapso lo ocurrido durante cuarenta años:

“El hombre más bello es quien llega desde el lugar más cercano” dices al verme, como si yo hubiera partido ayer, como si este encuentro no ocurriese con cuarenta años de separación. Miro el valle y sus volcanes, casi idénticos a los de antes, apenas cambiados por la nueva disposición de la ciudad. Así dices, hablando a este hombre viejo que regresa, magro y suspicaz en comparación con tu voz jugosa y tu seguridad solar. Así hablas o así quiero escuchar: y justamente entonces, al sonar tu voz (o al emitirla yo), mientras llego, después de andar durante tantos años, [...] yo advierto cómo, en minutos, mi anciano cuerpo se endurece, crudo y viril, y retorna su juventud, su anterior fortaleza (1982: 11).

De otra parte, en *Medianoche en video: 1/5* (1986), los personajes vistos por el narrador se hacen múltiples durante el desarrollo del texto, exceptuando a Rodrigo cuya textura humorística se mantiene inmutable desde el inicio hasta el final. En *Después Caracas*, Juan Estable (nombre que implica contradicción ya que en el mismo no ocurre la estabilidad), Aixa y Julio Ernesto Torrealba son intrínsecamente múltiples dadas sus condiciones existenciales.

En paralelo con la concepción de la conciencia como integrada por múltiples coberturas, cada una constituyendo un aspecto del ser, se asume el fluir de esa conciencia no como monólogo interior pero sí como mecanismo para autoindagarse, hecho que en ningún caso resultará ser definitivo. Es por ello que los “ejercicios narrativos balzianos” quedan suspendidos, sin un final contundente. Mediante esa vía se asume, en forma consciente o inconsciente, uno de los resortes que sostienen a la ficción postmoderna: la obra abierta, inconclusa; aquella que sólo es posible cuando los procesos constructivos del lector interactúan en forma dialéctica con el discurso y donde la creatividad del escritor permea todas las instancias de la escritura.

Otras cualidades ubican la narrativa balziana en el marco de los criterios postmodernos que sustentan a la mejor narrativa de fin de siglo y que, en una u otra forma se vinculan con la actitud creativa del escritor. Desde esa óptica, los textos ascienden hasta los niveles de la autoreflexividad y la metateoría que según Villanueva (1994) son referentes básicos tanto para la producción textual como para la inteligibilidad de los productos resultantes. Ajustándose a esos criterios, *Largo, Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* y

D, son narraciones que evidencian su autoproceso de creación, bien sea en lo que concierne a la forma, la anécdota o los personajes. Dos citas ilustran al respecto:

He escrito un libro que es una trampa. No tengo la culpa: Mondrián me enseñó. Conozco mis personajes, puedo revisar sus movimientos y sus expresiones y seguirlos con la memoria. Las escenas han sido engranadas para proporcionar al lector la sorpresa final: la cúspide de una construcción que se desarrolla a través de líneas convergentes. Alguien, estoy seguro, llegará a amar esas ficciones a las que he dado nombres. Alguien va a creer que en algún momento de mi vida existieron los lugares que describí. Pero todos darán vueltas inútiles: fuera de mi libro nada de eso ha habido, sólo hay una constante ausencia de personajes y de situaciones. Me estaré burlando con el más elemental instrumento: el símbolo (1968: 53).

Pero no es la construcción del personaje lo que me detiene: de cualquier modo lograría enhebrar rasgos y detalles hasta obtener un montaje aceptable. Lo inalcanzable es la transmutación, la consumación de la pérdida de mi propia realidad para ingresar a la suya, a su límite y a su sensibilidad. Y en esto es fuerte el argumento de Antonio; mi propia manera de ser, mi estilo al pensar, mi empleo: nada se acerca a la blancura griega. Si provocho la aproximación de sus contornos -en mi mente- Praxiteles me borraría: soy tan común (1974: 41).

También la autoreflexividad y la metateoría están presentes en narraciones breves, entre ellas “Chicle de menta” y “Un relato de Rodolfo Iliackwood”, texto éste cuya conclusión es una serie de exigencias a las que debe ajustarse un cuento:

En ese sentido, Rodolfo Iliackwood escribió un libro de seis breves relatos y con ellos rescató tres cosas: el acto inteligente que implica la denuncia de injusticia social, el paralelismo imprescindible entre forma y contenido, y la evidencia de que la capacidad creadora es máxima cuando se sabe que la situación no admite retardo (1990: 58-59).

En la narrativa de Balza interactúan lo imaginario y lo técnico en juego dinámico que abarca la concepción del texto, la determinación consciente de su estructura y las estrategias requeridas para

proponerlo al lector. A partir de ese ludismo se generan dos consecuencias. En primera instancia, la linealidad narrativa resulta inútil; el patrón estructurante rompe la linealidad y el texto se va erigiendo en forma fragmentaria para ubicarse en diversos tiempos y espacios que interactúan en relaciones próximas o remotas. En segundo lugar, el escritor se propone aprehender una estructura activando sus aristas creativas y, en consecuencia, una vez concretizada la escritura, la misma requiere de un lector cuya competencia supere la de aquel quien afronta la literatura cotidiana.

En cuanto a lo afirmado, aún en *Después Caracas*, que aparenta continuidad, se requiere la presencia de un lector participativo para poder entender la *gestalt* novelística. Es como si se exigiese construir una “rayuela” que delimite la estructura y el carácter holístico. Al respecto, el mismo Balza ha enunciado dos afirmaciones sustantivas: una de ellas es que su escritura está dirigida a lectores inteligentes; la otra se relaciona con el criterio de que para un novelista lo vital es la manera cómo el autor estructura el texto y la particularidad con la que utiliza el lenguaje, puesto que las anécdotas, los temas y personajes son impuestos al escritor y, por lo tanto, no le pertenecen.

Sin embargo, la problemática de la estructura guarda nexos con la conceptualización que acerca del tiempo posee el novelista. Para Balza, el tiempo real es el psicológico, de allí que en su esencia sea un tiempo móvil. Esta movilidad elimina el desfase entre presente, pasado y futuro, permitiendo a la conciencia desplazarse por todas las instancias temporales ya sea a través de su fluir espontáneo o de claves asociativas. Es por ello que no es infrecuente el paso abrupto o sutil desde una a otra categoría temporal, cambios que en un lector no atento pueden pasar desapercibidos.

De esa movilidad en el tiempo derivan algunos rasgos básicos: el narrador se desplaza de una a otra edad; el adulto de pronto se sorprende buscando en los laberintos de la infancia como sucede en el mayestático relato “La sombra de oro” el cual inicia el volumen titulado *La mujer de espaldas* (1985). Así mismo, en Balza, el tiempo origina una visión estética en la que a través de la condensación, como en los sueños, se comprimen amplios lapsos vitales. Tal es el caso de *Percusión*, donde en un lapso muy conciso se narran cuarenta años de vida del personaje, y del relato “Desnudo”, en el cual una mediante la ficción acontecimientos cuya existencia sólo pertenece al rápido transcurrir de un sueño del personaje-narrador.

Si el tiempo es subjetivo, también los referentes espaciales son asumidos por Balza como representaciones introyectadas, aunque algunas veces la exactitud de las descripciones impresionara como si la escritura no fluyese desde la memoria sino de esa presencia concreta que es el espacio físico. Pero en la realidad se trata de una ilusión: el delta del Orinoco, Caracas, Grecia, Alemania o Egipto sólo son referentes ficticios. El rescate del espacio en lo imaginario, la necesidad de estructurar el texto durante el proceso de escritura y el imperativo que se plantea al lector en términos de abordar el texto descartando sus estrategias tradicionales crean una proposición de naturaleza ontológica para la narrativa y especialmente para la novela cuyo papel ya no reside en un mero abordaje mimético de la realidad: la novela no se limita a tejer el entramado existente entre las nociones realidad-ficción, sino que adquiere autonomía como ente ficticio, como un universo cuya realidad existe sólo en la escritura, en el espacio textual.

En otro nivel, como parte constitutiva de la ontología de la novela, tropezamos con la polaridad presentación-representación. En sentido estricto, al recorrer los textos balzianos, la estructura superficial no es más que una pista para que el lector se proponga descender hasta el ambiguo mundo de los significados. Ese indicio requiere de un lector creativo que pueda superar la barrera de los significantes y entender que el texto novelístico no es un espacio para el divertimento o el aprendizaje, sino una tenue corteza que lo incita al descubrimiento de universos novedosos y de esa forma metamorfosearse en un ente quien no sólo recibe; también crea y descubre que lo literario constituye una presentación figurada de lo real.

Complementando lo anterior y de alguna manera reiterando, captamos que en Balza el universo en sí mismo es un discurso y es ese discurso el que presenta en la novela o el cuento; dicho en otra forma, en los “ejercicios narrativos”. Esa presentación ocurre mediante la autorreflexión, tal y como lo hizo Cervantes en su momento, así como también lo hicieron Teresa de la Parra, Julio Garmendia y Guillermo Meneses en Venezuela, siendo éstos, tal vez, los primeros escritores venezolanos representativos de una escritura postmodernista.

No obstante, sin abandonar su vigilancia del texto como una entidad ficticia, la narrativa balziana no es un simple conjunto de abstracciones: ella mantiene relaciones vinculantes y dialógicas con

diversas realidades. Por una parte resalta el vínculo con la literatura misma, puesto que el autor se propone crear su propia escritura partiendo de la imitación de escrituras previas. Desde otro ángulo, parodia la realidad social denunciándola o burlándose de la misma. En cualquier caso, trasciende sus límites inmediatos para llegar hasta lo universal. Para ello recurre a una intertextualidad que puede ser implícita o explícita; en muchos casos lo que puede sugerir ser el núcleo de la narración no es otra cosa que una excusa para generar textos acerca de ese texto más amplio como lo es el universo. Excusas son la historia de la radio, el uso del cassette o de la fotografía en *D*; la televisión y Amara Carnmarano en *Medianoche en video: 1/5*; las telenovelas o los adefesios humanos que las promueven en *Después Caracas*. Excusas, sólo excusas: tras ellas lo banal, lo grotesco, lo político, las máscaras sociales, los arquetipos, las distintas opciones de la sexualidad y también la belleza del arte entrecruzándose con lo diabólico. Excusas y ambigüedades para expresar las estrechas conjunciones entre el bien y el mal, entre lo demoníaco y lo divino.

Conocedor de las corrientes filosóficas de todas las épocas, admirador de Platón, Sócrates, Horacio, Giordano Bruno, Paúl de Man, Derrida, Wittgenstein, Ricoeur, Rorty y Penrose, sabe que el mundo existe sólo en la palabra que lo designa y estructura, pero también está consciente de la ambigüedad de la palabra y, por ende, de sus múltiples posibilidades: por naturaleza, el significado lingüístico es versátil y subjetivo. También está consciente de su pertenencia a esa cantidad de escritores hispanoamericanos, y por qué no del mundo, que se han propuesto innovar la escritura narrativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balza, J. (1965). *Marzo anterior*. Tucupita: Ediciones del Club de Leones.
- . (1968). *Largo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- . (1974). *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*. Caracas: Síntesis Dosmil.
- . (1977). *D*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- . (1982). *Percusión*. Barcelona, España: Seix Barral.
- . (1986). *Medianoche en video: 1/5*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . (1995). *Después Caracas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Villanueva, D. (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona, España: Anthropos.