

7
2º

TRES CUENTOS PARA EL INSOMNIO

ANALISIS

TEORICO - PRACTICO

DE TRES TEXTOS DE JOSE BALZA

BLANCA ESTELA DOMINGUEZ SOSA

lit. lengua y literaturas hispanicas

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1993



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION

CAPITULO I

I El cuento: aspectos generales.

II Arquitectura del cuento.

CAPITULO II

I Síntesis biográfica.

II Contexto histórico literario.

CAPITULO III

POSTULADOS TEORICOS

I El secreto del narrador.

II Ejercicios narrativos.

CAPITULO IV

ANALISIS TEORICO PRACTICO DE LOS EJERCICIOS NARRATIVOS

1.- Lenguaje.

2.- La construcción de un estilo particular tomando como modelo a los grandes cuentistas.

3.- Mitos y temáticas.

4.- La estructura de los relatos Balzianos.

5.- Los ejercicios narrativos concebidos como una unidad compacta.

6.- Ejercicios narrativos: microcosmos de totalidades.

7.- La escritura de un cuento: un acto detalladamente calculado.

8.- El lenguaje plástico y musical dentro de los ejercicios narrativos.

CONCLUSIONES

Es de noche y estreno mis primeros zapatos de tacón; en la avenida Reforma, detrás de la gran sombra, espero que se detenga un coche; un poco tímida, perfecto miedo de 14 años, presiento el suceso: el tío fantasma, el que hizo de mi padre un personaje literario, un brujo, un alquimista, un gran aventurero.

El es esa parte de la historia que no conozco, que me antecede como secreto inconfesable.

José Balza está en México después de muchos años y hoy se presenta Medianoche en video en el museo Diego Rivera de Chapultepec.

Estoy en Secundaria, pero ya acaricio libros sospechosamente, tengo diario y leo con vehemencia a Edgar Allan Poe.

Es preciso esconderme en los árboles, quiero ser yo la que lo vea primero, estudiar sus movimientos, poner en calma mi corazón para que no se me trabe la lengua, es necesario saber lo que voy a decirle, él no me conoce físicamente, me ha visto cuando yo era muy pequeña, pero ahora he de demostrarle que ya soy grande y necesito que me cuente, que me explique todo eso que no comprendo y que mi papá no me dice, porque siempre le ganan los recuerdos.

Tengo la cadera hecha pedazos, no se detiene ningún auto, he llegado demasiado temprano a la cita con mi pasado, me recomiendo ingenio, actitudes de mujer mayor, no puedo, estoy nerviosísima, por fin, a lo lejos, una Caribe se estaciona y un hombre baja con algunos libros y otras

personas, esa seguridad de alguien que sabe un poco de la vida lo caracteriza, los observo mucho y me escondo más, él sabe que estoy cerca, no sabe exactamente dónde pero me siente, inspecciona todo el lugar y sigue caminando.

INTRODUCCION

Dentro de la literatura venezolana actual destaca la presencia de José Balza, considerado el escritor más polémico, bien sea por las intenciones que se esconden tras los juicios falaces, emitidos constantemente por los llamados "críticos literarios" o bien porque los lectores no han tenido oportunidad de enfrentarse a la lectura de los ejercicios narrativos, resultándoles más fácil dejarse llevar por las opiniones cómodas y mediocres. Mi objetivo es demostrar la coherencia entre los postulados teóricos y la obra del escritor.

La selección de los cuentos responde a un criterio hedonista, de allí, que en este trabajo no pueda hablarse de un análisis acabado en cada uno de los textos escogidos, pues ellos encierran múltiples posibilidades que en cada lectura generan nuevas significaciones. Esta búsqueda constituye una especie de guía para orientar la lectura de los ejercicios narrativos y quedará abierta para seguir descubriendo todos los enigmas que ella contiene, porque, más que un análisis cien por ciento académico, conlleva un compromiso personal, un reto de aproximación permanente a la narrativa balziana.

CAP. I EL CUENTO: ASPECTOS GENERALES

Todo estudio crítico y valorativo sobre el cuento obliga a aclarar una serie de términos usados por la crítica literaria: género literario, subgénero, macrogénero.

Dentro de la teoría de los géneros debemos delimitar la postura clásica y la moderna. La teoría clásica es normativa y preceptiva, basada en la "pureza del género"¹, que implica una rígida unidad de tema, tono y emoción. La moderna teoría es descriptiva, sostiene una apertura ecléctica, donde los géneros tradicionales pueden mezclarse y producir uno nuevo. De estas dos concepciones parten Wellek y Warren, para quienes: "EL género representa, por así decir, una suma de artificios estéticos a disposición del escritor y ya inteligibles para el lector"². Es evidente que el tema abre distintas acepciones; el enfoque de Wellek y Warren es sistematizado por otros teóricos que basan su definición partiendo de "los planos expresivos y de contenido". Esta concepción es manifiestamente descriptiva, rompe con las etiquetas tradicionales que definen sólo algunos géneros: tragedia, comedia, épica, lírica, etc. y permite destacar las particularidades de los

¹* Wellek, René y Austin Warren, Teoría literaria, p. 281

²*Idem, p. 282

géneros individuales en cada época o movimiento literarios. También, encierra los términos subgénero y macrogénero. La primera noción es entendida como la jerarquía estructurada de los géneros organizados según los rasgos específicos que caracterizan a determinados personajes y situaciones. La noción de macrogénero puede interpretarse como la transgresión de elementos del plano del contenido o del plano de la expresión, creado por la unión de varios géneros (términos elaborados por Brioschi y Di Girolamo.³

Permanezco inmóvil toda la presentación, mis movimientos son estrategia, en realidad el público es escaso y mi tío observa con eso de lince que tiene, a la concurrencia. De vez en cuando me ofrece una sonrisa. Jorge Pérez-Grovas uno de los presentadores habla de su medianoche con el libro de José, sinceramente de lo que dice entiendo menos que la mitad pero qué importa ese no es mi objetivo.

Psicólogo, el escritor baja de la mesa y me saluda, todos mis esfuerzos son inútiles, me abraza cariñosamente y entiendo que uno no se expresa sólo con palabras sino también con la acción del propio cuerpo, ya empezó a contarme algo.

³* Brioschi, Franco y Constanzo Di Girolamo, Introducción al estudio de la literatura, p.p 97,98

Mucho chocolate, regalos del "Delta", cartas de mi abuela y Whisky son, entre otras cosas, lo que me trae mi tío de Venezuela.

El es el primero que supo que yo iba a estudiar literatura, incluso antes que yo, se enteró de mis escritos primero que mis padres y me regaló un libro que decidiría mi futuro profesional: El manual del distraído de Alejandro Rossi. Cuando él voló para proseguir su gira a París, Londres, New York o qué sé yo, quedó un deseo dentro de mí, apesado, vivo, incomprensible, absurdo, un deseo que me hizo escribirle muchas cartas como desesperados intentos de aferrarme a esa fantasía poderosa de las palabras y, luego, esas puntuales contestaciones de mi destinatario que me empujaban para seguir cayendo, aún a mayor profundidad, dentro de mí, desde mis catorce, quince, dieciseis años, hasta el espacio vacío de esa historia que hasta hoy desconozco y que quizá no existe; el estruendo de todas mis palabras juntas no es para conocer a mi padre sino a mí misma, no sé todavía quién soy, muchas al mismo tiempo, mi escritura consiste en contarme algo que quiero ser, que seré algún día.

El oficio del cuentista es un trabajo artesanal, que requiere la destreza del iniciado, la capacidad vinculante de la imaginación para lograr un producto acabado y una hechura artística donde su brevedad y totalidad abran las posibilidades de ver el cuento como "un acto de arte

verbal"⁴. Así habla Castagnino de "artefacto y artificio", conceptos aprendidos sobre la base de tres modos de significación:

A.- "En una primera semántica, es "Acto de Arte"; producto de técnica creadora, de habilidad práctica. Acto de arte es acto creador; como obra literaria, el cuento no existe sino en el acto (.....). Acto que resulta el de su creación por el autor; acto el de su recreación por el lector. En el creador, el cuento literario es consumación del arte de narrar y el cuentista "condiciona la realidad a su designio artístico". Requiere capacidad relacionadora y poder de síntesis en el manipuleo de espacio, tiempo, participantes, fabulación, sugestividad, hábil manejo de los signos en el "acto de arte" de acomodar su propio código y el del lector. En éste (.....) provocará distracción, entretenimiento, tensión, goce, encantamiento (.....)."

B.- "En su semántica segunda "artefacto" es una propuesta. Objeto y objetivo, todo cuento literario contiene una proposición para que desconocidos receptores, a partir de la descodificación de los signos, recompongan lo resultante de la actividad narrativa -la narratividad- y se sumerjan en ella. Narratividad como abstracción mental-temporal, en la cual el lector recompone la

⁴Castagnino, Raúl; Artefacto y artificios del cuento, p. 29

ficción propuesta por los signos y a través de ellos. Narratividad en la cual se verifica la operatividad de la propuesta; las experiencias vitales y las vivencias del receptor estimuladas por el mensaje propuesto, la posesión del código por el que los signos transmiten la proposición y la receptividad de la agencia especial de su espíritu (lo literario), permiten la relación entre ambos, el cierre del circuito de la comunicación y la recomposición de la "imitación de la vida y de la realidad" (.....)". "El cuento lo escribe tanto su autor con su pluma o máquina, como el lector con su imaginación", señala Carlos A. Mastrángelo.

C.- "(.....) en una semántica tercera, "artefacto" es resultado, finalidad de la propuesta, producto surgido de principios generales científicos, lógicos, mecánicos, estético-narratológicos y de la técnica aplicada (.....)⁵"

El acto de contar necesita de la noción de "artificio", entendido por Castagnino en tres acepciones:

A.- "En una semántica primera, "artificio" es arte, primor, ingenio, habilidad para "hacer" algo. El verbo hacer remite sin dilación al antecedente poieo (crear) y, en relación con el cuento literario, a la urdimbre de lo ficcional a través de la dinámica de la voz narrativa. Todo cuento (.....) se reconstruye sobre la

⁵Castagnino: ob. cit., p. 30.

ficción básica de la voz narrativa y reclama en el creador el ingenio y la habilidad de montar, desde ella, la ficción de la fábula, de apelar a recursos que estimulen la imaginación del receptor con artificios consecuentes."

B.- "En una semántica segunda, "artificio" es aquello en lo que predomina la elaboración artística sobre lo natural (.....). Al contar, fatalmente se elabora o reelabora lo natural, la realidad, lo ocurrido, en un acto de mimesis del cual surge la ficción o aparenzialidad."

C.- (.....) en una semántica tercera, "artificio" es disimulo, cautela, doblez, engaño. También en este sentido el cuento vale como artificio porque, (.....) dará los dobleces ficcionales."⁶

Uniendo los términos "artefacto" y "artificio", Castagnino define al cuento como:

"(.....) el resultado del arte de elaborar los principios fundamentales de la ficción narrativa: tiempo, actancia, actantes, a través de signos codificados que llegan y pasan dinámicamente y en función de un sistema de relaciones que se establecen entre componentes, información y referencias; es decir, en el proceso de un "arte combinatoria"⁷.

⁶Castagnino, ob. cit., p.p. 31-32.

⁷*Idem.

Ingreso al Taller literario del escritor Edmundo Valadés, Maestro del Cuento, alguien lee y los compañeros comentan acerca del texto haciendo referencia, según sea el caso, a una lista interminable de escritores nacionales y extranjeros; tomo muchas notas para después redactar mis cartas (la mayoría no enviadas) a mi tío, él sigue proponiéndome lecturas desde algún país lejano, con esos consejos estoy muy cerca de él, disfrutando e instruyéndome con sus preferencias literarias. Esa curiosidad por el pasado de mi padre empieza a diluirse en historias de papel y tinta más atrayentes, suplanto una ficción por otras aunque no niego que, gracias a la primera, tengo las demás.

"Más allá de la imaginación no existo. Pero me gusta imaginarme la nada. Me gusta pensar que soy una sombra; que persigo a muchas otras, que nos atropellamos, que somos tantas que la soledad es inmensa, porque no hay vacío más profundo que una existencia colectiva; un móvil y mil réplicas; un pensamiento y mil copias; ¿dónde estoy? izquierda, corazón que sólo siente; derecha, sólo la parte con que escribo; arriba, falsa silueta que vas de mente en mente con ansia singular y desabrida.

Un hálito para alcanzar mi realidad, para comprender de nuevo la forma, para contarles que he visto el sol trasponer la fantasía"

Abrapalabra, empiezo a escribir, a madurar el mensaje literario para hacerlo mío, para decir lo propio. Tío, quiero escribir un libro sobre tí, sobre mí, sobre nosotros

dos, un diario íntimo, la historia de nuestra vida con el peso de lo inconfesable, con olor de río; un libro que nos explique lo que somos, desde el universo de nuestra sangre y nuestras ideas, hecho de palabras cómplices, de música, sin barreras, lleno de poesía.

ARQUITECTURA DEL CUENTO

El cuento es una forma arquetípica que comparte, en ciertos aspectos, la misma estructura del relato oral. Recordemos las narraciones de Las mil y una noches, donde Sherezada, con un manejo excepcional de la intriga, logra no sólo salvar su vida, sino trazar los lineamientos para el desarrollo del género. Modelos aún vigentes, pero renovados con ciertas variaciones introducidas por los grandes cuentistas. Al crecimiento gradual de la acción para producir el suspenso, tomado de los libros orientales, Poe añade el efecto de un final inesperado que provoca un desenlace sorpresivo; la propuesta de Poe es desarrollada por Quiroga, quien plantea una economía de los medios expresivos para lograr un "relato de proyecciones" altamente elaborado que lleven a la perfección de la estructura narrativa. Cortázar, siguiendo los preceptos de Quiroga ha logrado que el cuento por sí solo responda a una razón de ser, liberándose de la autoridad dictatorial del escritor. Todos estos elementos han sido recogidos por Castagnino, quien propone la presencia de seis principios imprescindibles en todo relato artefacto:

- 1) "Una serie breve y escrita por incidentes secuenciales;
- 2) ciclo acabado y perfecto; 3) esencialidad de concentrado asunto o incidentes; 4) trabazón de estos en ininterrumpida hilación (proceso consecución y función); 5) sin grandes intervalos de tiempo o abundancia espacial (ingredientes de

información); 6) final imprevisible, pero adecuado y natural."⁸

Cada uno de estos principios cumple una función específica dentro de ese universo que es el cuento literario.

⁸Castagnino: ob. cit., p. 33.

CAP. II JOSE BALZA: BIOGRAFIA Y CONTEXTO HISTORICO

I Síntesis Biográfica.

Para entender las proposiciones de Balza, es necesario señalar algunos aspectos de su biografía, porque, en su obra, la fijación poética por el río está determinada por esas "selvas acústicas" del Delta.

José Balza nace en el Delta del Orinoco. Tierra de río, donde los árboles dorados bañan la transparencia del ambiente. Humedad de agua dulce que exige descansos para leer y escribir. Los habitantes del Delta tienen como herencia cultural un mestizaje propio conformado por el habitante autóctono de las aguas: "El warao", quien une su mundo mágico-ancestral en las creencias y leyendas de los marineros margariteños, guyaneses o trinitarios. En esta arena brillante, playa de río, creció José Balza, junto con su pasión por la lectura y su gusto por oír historias de los campesinos; así como también, su temprana vocación hacia la escritura: "Yo leí en un momento muy precoz de mi vida, y creo que escribía en seguida, procedía a escribir: había ya como un impulso muy extraño"... (José Balza).

En 1957 llega a Caracas, concluye su bachillerato y en 1960 ingresa a la Universidad Central de Venezuela para estudiar Psicología. Caracas y la Universidad le permiten entrar en contacto con todo el universo artístico cultural. Por primera vez tiene la oportunidad de compartir con jóvenes que también escriben; así nace la revista Intento

y luego, En Haa, experiencias que marcarán para siempre su vocación literaria.

En 1965, el Club de Leones de Tucupita edita Marzo anterior, novela con la cual se hace acreedor al Premio Municipal de Prosa, en 1966. Así comienza a consolidarse la obra de este escritor. Su producción novelística está conformada además por Largo, (1968); Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar, (1974); D, (1977); Percusión, (1982); y Medianoche en Video 1/5, (1988). En todas ellas se evidencia la multiplicidad psíquica de los personajes y la obsesión por un lenguaje conceptual. Además de sus novelas, están sus cuentos: Ejercicios narrativos, (1967); Ordenes, (1970); Un rostro absolutamente, (1982); La mujer de espaldas, (1986); El vencedor, (1989), texto que recoge nuevos relatos y algunos cuentos clásicos del escritor. Recientemente se editó una selección de sus ejercicios narrativos: La mujer de espaldas y otros relatos, (1991). Todas estas obras son producto del trabajo continuo de un hombre que ha logrado asumir su verdadera vocación de escritor. Esto lo ha llevado a convertirse hoy, en uno de los escritores de mayor relevancia internacional, oportunidad que Balza ha sabido aprovechar para proyectar la literatura venezolana y dar a conocer la riqueza que ella encierra.

"Princesa:

(.....) Disciplina y buena suerte. Me han llegado tus cartas puntuales. Tengo presente mi promesa de ir pronto a México para que platiquemos mucho. Me gustó el último texto-resena que me enviaste, de El boulevard de los héroes de Eduardo García Aguilar, Armando Navarro lo va a publicar en su suplemento. Sigue escribiendo y cuéntame cosas. (.....)"

José Balza.

Sigo escribiendo para salvar mi infancia, para conservar en tinta mis recuerdos, tengo miedo de crecer, de salir de mis 17 años, hay algo sin embargo es esta tarea de la escritura que me hace no ser la misma antes y después de las palabras, como si me abriera poquito a poco y fuera más yo, más verdadera cuando me leo.

II Contexto Histórico Literario

El año 1958 está signado por la caída del régimen dictatorial de Pérez Jiménez y por el comienzo de una era democrática, representada por la junta de gobierno presidida por el contra almirante Wolfgang Larrazábal. En este período se consolidan los partidos políticos y Rómulo Betancourt asume la presidencia de Venezuela, siendo el primer presidente de la democracia.

El sistema democrático no resultó ser el régimen añorado y su fracaso fue inminente. El descontento de obreros, estudiantes y desempleados generó la formación de guerrillas rurales y urbanas, cuya consecuencia fueron los sangrientos sucesos destacados entre los años 1961-1969. Todos estos incidentes, de una forma u otra, constituyeron la temática preferida por los escritores de los años sesenta, bien porque habían sido víctimas de una fuerte política de represión, o bien porque necesitaban alzar su voz de protesta ante tanta crueldad. En el ámbito literario, surgen grupos con diferentes posturas estéticas. Uno de ellos, aparece en la década del 50. Es el grupo Sardio, allí se publican dos obras fundamentales, que marcan el inicio de una nueva concepción literaria en Venezuela.

Las hogueras mas altas, de Adriano González León, donde se muestra la búsqueda de un nuevo lenguaje y la ruptura de un hilo anecdótico, logrado por medio de la alternabilidad de espacio y tiempo; y Los pequeños seres,

de Salvador Garmendia, publicada en 1959, donde se retrata, mediante la introspección del personaje, la vida miserable de los hombres de la ciudad.

Tanto González León como Garmendia abren un camino renovador a las letras venezolanas. A ellos se le suma la gente de Crítica Contemporánea, de Tabla redonda (1950), grupo integrado por Jesús Sanoja Hernández, Rafael Cadenas y Francisco Pérez Perdumo, entre otros. Todos ellos apegados a las doctrinas comunistas, pero manteniendo la distancia entre su actividad política y sus ideas literarias; para evitar el uso de un lenguaje lleno de clichés políticos y estéticos.

En 1961 aparece El Techo de la ballena, que llena la atmósfera cultural de una rebelión que abarca todos los sentidos; proclaman la ironía y el sarcasmo contra la estética tradicional y llevan como bandera la violencia y una escritura subversiva amparada bajo los preceptos del Dadá y del Surrealismo. Después, surge En Haa, cuyos integrantes se trazan como meta la búsqueda de una estética individual basada en la reflexión y el manejo particular del lenguaje, lo que generó la mezcla de diferentes estilos artísticos. Sus miembros eran: Carlos Noguera, Teodoro Pérez Peralta, Jorge Nunes, Winston Adrián, Aníbal Castillo, Argenis Daza, Lil Hernández, Jesús Alberto León, Armando Navarro y José Balza.

Paralelamente a esos propósitos renovadores, se publican obras de diversos autores, entre ellos: José

Vicente Abreu, Argenis Rodríguez, Eduardo Gasca, José Santos Urriola y otros, quienes reiteraban en sus textos la temática de la tortura y la guerrilla.

Todos estos hechos literarios, mas la revalorización de escritores como Julio Garmendia, José Antonio Ramos Sucre, Teresa de la Parra, Enrique Bernardo Núñez y Guillermo Meneses, consolidan la ruptura definitiva con los modelos tradicionales e instauran la libertad creadora característica de la literatura venezolana actual.

En este panorama, se inicia la extensa obra narrativa de Balza, conformada por sus ejercicios narrativos, que abarca la creación de cuentos y novelas; sin olvidar que este autor ha escrito varios ensayos referentes a la música, a la plástica, al cine y al mundo de la literatura en general.

Un olor picante de cigarro, sudor y libros viejos, mi primer día de clases en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; no sé adonde dirigirme, a nadie le importa que yo esté perdida, cada uno vive independiente dentro de su itinerario.

Al salir de la clase de latín me siento en las trincheras y escribo una larga carta a mi tío, en el instante mismo en que escribo, recuerdo esas primeras horas de soledad absoluta. "Tío he llegado a las puertas del infierno, veo la literatura propagarse por todas partes,

penetrar en todas partes, estar en estas paredes sucias de graffitis; la poesía unida a todos, mezclada, presente en estos cuerpos, en el pensamiento, en la vigilia, en el sueño, siempre, como una obsesión, la literatura está aquí, como la vida, en el piso y en el techo, en todos los salones, contra la piel".

CAP. III POSTULADOS TEORICOS

I EL SECRETO DEL NARRADOR Y EJERCICIOS NARRATIVOS.

Enfrentarse a las teorías narrativas de José Balza es darse cuenta de la conciencia asumida del oficio de escritor; es estar ante un "mago de la palabra", en el sentido del hermetismo, cuando promueve la idea del escritor como el mago que busca por medio de las "correspondencias", de las "analogías" y de la "alquimia lingüística", el "naturans-natura" o la esencia del proceso de creación para obtener la nueva realidad deseada; y es ésta la postura de Balza en El secreto del narrador, cuando antes de plantearse una hipótesis, que constituirá la base teórica-práctica de sus ejercicios narrativos, hace un análisis sintético y concreto sobre las innovaciones novelísticas que marcan el sello característico de la novela contemporánea.

Balza finca su trabajo alquimista en los siguientes supuestos:

- 1.- "Los novelistas son los nombres de la obscuridad",⁹ aforismo empleado al realizar un panorama del universo psicológico que encierra el descubrimiento de la

⁹Balza, José, Este mar narrativo, p. 79.

conciencia, desde los griegos hasta la fenomenología actual. Para Balza el escritor es quien logra madurar alrededor de una inteligencia y roba de ésta las designaciones capaces de nombrar los mundos desconocidos que se le escapan a la ciencia. Esta concepción se inicia con los filósofos clásicos.

- 2.- Modalidades Instrumentales: En este apartado, Balza nos habla de la importancia de algunas modalidades teóricas capaces de explicar el acto narrativo de la novela contemporánea y su propia labor literaria, que parece convertirse en la "metáfora del espejo y la figura" (Balza), donde se confunden la ficción (espejo) y la realidad. Así distingue dos puntos de partida en la elaboración del nuevo discurso creativo: La novela objetal y la influencia de la filosofía de Bergson. Con estas modalidades se pueden dividir en dos los planos accionales de la literatura contemporánea; la filosofía bergsoniana abre al campo de la creatividad una nueva concepción temporal, basada en la teoría de la "duración pura" y en la importancia de la "memoria". Según el filósofo francés, el tiempo está en un fluir constante; esto quiere decir que la vida es inaprehensible, porque en el momento en que se detiene se mata; sin embargo, Bergson establece relaciones entre esa experiencia y el arte; convirtiéndose este último en un instrumento

capaz de aprehender esa continuidad. A partir de estos criterios Bergsonianos, el tiempo pasa a ser el centro de la estructura narrativa. Así lo demuestran escritores como Proust, Joyce y Faulkner.¹⁰

Dentro de los lineamientos de la novela "objetiva", Balza destaca la construcción del cuerpo novelesco alrededor de una noción espacial, que desplaza el eje temporal a otros ángulos de la novela. Escritores como Huxley, Dos Passos y Robbe Grillet,¹¹ seguidores de esta modalidad acuden a las situaciones más que al personaje mismo; la novela objetal "hace brotar de tanta ausencia humana el verdadero movimiento humano: caótico, sin engranaje".¹² Por tal razón, ellos fundamentan su oficio narrativo, más que en fuertes concepciones filosóficas, en los nuevos procedimientos que la física utiliza para obtener el concepto; de ahí la cercanía entre la teoría de la novela "objetiva" y la filosofía de la ciencia.

- 3.- Una hipótesis: después de esa revisión crítica, Balza establece su corpus teórico, con base en su perspectiva personal y en los aciertos técnicos y formales de los autores ya mencionados, para resolver la disyuntiva de plasmar narrativamente la concepción

¹⁰Balza: ob. cit., p.83.

¹¹Balza: ob. cit., p. 86

¹²Balza: ob. cit., p. 86.

Bergsoniana del tiempo, tanto a nivel físico como a nivel psicológico y el criterio espacial que rige a la llamada novela "objetal". De ahí la propuesta que constituirá el principio rector de sus cuentos y novelas. Así, en El Secreto del narrador, encontramos:

... La posibilidad de construir novelas tomando como base experimental la idea de la multiplicidad psíquica del personaje. A primera vista ello haría pensar en Freud, en su teoría de la estructura de la personalidad. Y, aunque lógicamente, en él habría verdaderos determinantes de tal concepción, ésta sólo es válida en cuanto al aspecto formal de la misma. Como enunciado este rito de centración puede exponerse con la frase de Rimbaud: "A chaque etre, plusieurs autres vies me semblaient dues"; y engloba, desde luego, un concepto antiguo como la imagen del dios Jano: Pasado y futuro por un lado, y diferentes niveles de personalidad, por otro; todo al mismo tiempo, como en la realidad.¹³

Suposición que estaría vinculada con la teoría de la estructura de la personalidad de Sigmund Freud, debido al conocimiento profundo que posee Balza de esa teoría, sin embargo, esta idea va más allá de una formación académica,

¹³Balza, José, Narrativa Instrumental y Observaciones, p. 86

surge de su tormento personal condicionado por la presencia cambiante del Delta.

Balza, al trasponer esa "multiplicidad de conductas reales e imaginarias" al plano narrativo, sabe que debe hallar los instrumentos apropiados que le permitan unificar lo múltiple de la psique y uno de sus instrumentos es el lenguaje: ante su presencia inefable, el escritor asume una postura:

"Esta novela habría de atrapar al idioma en una de sus facetas más apropiadas para permitir el experimento: la tónica conceptual, el lenguaje conceptual, vehículo exacto para realizar la oposición a sí mismo y establecer, así, las estrías psíquicas".¹⁴

Pero ese lenguaje conceptual, para expresar "la multiplicidad psicológica", necesita de la "descomposición dimensional de la personalidad del sujeto",¹⁵ que el escritor realiza al romper las fronteras y al darle igual grado de importancia a todos los pensamientos, sentimientos y acciones de los personajes, logrando llegar hasta "la vida ajena de su propia conciencia"¹⁶.

¹⁴Balza: ob. cit., p.p. 89 y 90.

¹⁵Balza: ob. cit., p. 90.

¹⁶Balza: ob. cit., p. 90.

El personaje se descompondría en actos de los cuales, en función social, sólo uno es válido: lo estructural se lograría en planos, en la dimensión psíquica del espacio. Y el cuerpo de la novela avanzaría como una muralla que se derrumbase hacia ambos lados.¹⁷

Para lograr su objetivo, el escritor da un tratamiento particular al tiempo y al espacio en la construcción:

Ella, desde luego, no podrá prescindir de los hallazgos que, en cuanto a dinamismo temporal, ha originado nuestro siglo. Pero, aunque utilice como elemento fuerte el monólogo interior, habrá de desarrollarse mediante la narración, nunca haciendo doblemente ficticio el pasado.¹⁸

Milagros Mata Gil, estudiosa de la narrativa balziana, ve que el uso particular del monólogo interior dentro de "la yuxtaposición de diversas formas expresivas reafirman y reformulan, a la vez, los derechos de lo subjetivo"¹⁹; contribuyendo a que el personaje de los ejercicios narrativos, concebido por Balza como un ser múltiple y uniforme, se convierta en un medio por el cual el universo

¹⁷Balza: ob. cit., p. 90.

¹⁸*Idem.

¹⁹ Mata Gil, Milagros. Balza: El cuerpo fluvial, p.72

pueda percibirse como: "una síntesis de imágenes sucesivas o superpuestas, conscientes y racionales, pero también oníricas, irracionales o alucinadas".²⁰ La función del espacio quedará sometida a buscar una "integración del personaje",²¹ donde la realidad exterior constituye un mero estímulo y lo más importante será destacar las manifestaciones de la sensibilidad del sujeto; paralelamente con la "expresión analítica de su intelecto".

También forman parte del "corpus teórico" del escritor, otras notas de Teoría Literaria. Generalmente quien desea ser escritor comienza imitando "el estilo de" y consigue que su trabajo presente algunas semejanzas formales del autor imitado; sin embargo, los dos estilos no poseen ninguna similitud porque el "aficionado a ser escritor" logra ir más allá del modelo imitado, obteniendo su propio estilo, pero visto por el aficionado como los rasgos que lo asimilan al "narrador modelo". Este proceso es sugerido por Balza cuando dice: "El cuerpo del relato (cuento, novela) fija en el único secreto que posee el narrador: su identidad. Secreto que nunca será conocido a plenitud por él mismo";²² también señala el itinerario seguido por el imitador. El primer paso debe ser:

²⁰ Idem.

²¹ Balza, ob. cit., p. 90

²² Balza, ob. cit., p.1

diferenciar todo lo relacionado con lo anecdótico o con el conjunto de hechos argumentales de cualquier texto. Aquí entra la teoría estética de Balza sobre la anécdota, como un simple factor de la construcción narrativa:

No hay relato sin historias, la narrativa no es más que anécdota; pero todo cuanto pueda ser relatado carece de poseedor. Ningún hombre es único, la sustancia anecdótica obedece a lo impersonal: Nadie tiene derecho sobre lo que acontece, siempre hay alguien que ya lo vivió; ningún autor elige la anécdota: es elegido por ella y este determinismo inverso repite el pasado, el futuro.²³

Este postulado teórico es reafirmado por el escritor cuando confiesa en El Fiero (y dulce) instinto terrestre; su perspectiva personal.

La anécdota, según escuchaba decir a algunos escritores en la cervecería alemana o en el Bar Munich, constituía el centro forzoso de toda ficción: Así lo prueban los libros. Sin oponerme, yo rechazaba tal afirmación: cualquier vida, en su extensión, nos somete a escasas

²³ Balza, ob. cit., p. 92

anécdotas o motivos: y estos pueden suceder a todos. En verdad es la anécdota la que elige al narrador, y no a la inversa, un factor tan involuntario, tan débil desde el punto de vista narrativo, no podía determinar la originalidad o agudeza del autor.²⁴

El segundo paso es "afrontar y dominar el lenguaje",²⁵ según lo desee el narrador, para descubrir su propio lenguaje, su estilo, su escritura y así poder llegar a "La palabra última del escritor":

Porque en síntesis todo creador propone únicamente una palabra en su obra, a pesar de los diversos libros que escriba: los libros dan el sentido exacto a esa palabra. A estas alturas, quien va a escribir "a la manera de ..." sabe que el relato necesita del lenguaje general (o estilo) capaz de darse marco a sí mismo o de servir como soporte a la variable aparición del habla y de los modismos: dentro de tal protección puede funcionar el lenguaje. Por lo tanto, sabe también que, en su búsqueda de las formas creadas por los grandes narradores,

²⁴ Balza, José. "El fiero (y dulce) instinto terrestre"., Ensayo.

²⁵ Balza, ob. cit., p. 92

para nada tiene que ejercitarse con el lenguaje "coloquial". Lo corporal constituye (sobre la anécdota y el estilo) el único campo para la libertad del autor, sólo en ello fluirá el secreto de su originalidad. ²⁶

En conclusión, Balza a pesar de todos los cambios estilísticos, sostiene la presencia inexorable del tiempo y del espacio narrativos como ejes estructurales que imponen la forma composicional de la novela y el cuento. También, advierte la presencia de la palabra como "tercera unidad mínima para percibir, seleccionar e identificar la realidad". Pero esa palabra no puede limitarse a un hecho anecdótico; va más allá: es ella la que fija la consciencia de un estilo que busca aprender de los hechos reiterados de la humanidad (dolor, alegría, ira,) un conocimiento más profundo del mundo para transformar dicho conocimiento en una realidad verbal que define la "particularidad" del escritor. Todos estos preceptos estéticos conducen a la arquitectura de los ejercicios narrativos.

Estoy a mitad de la carrera, cada vez más convencida que fue acertada mi decisión. Las palabras entran y salen sin pagar su estancia en la memoria, ellas no mienten, se desnudan lentamente dejándome entrever un poco de mí

²⁶ Balza, ob. cit., p. 93

historia; finalmente la literatura es el reflejo de nuestra vida. Al leer en el Seminario de Literatura Inglesa, a Malcom Lowry, Bajo el volcán, veo y entiendo a mi padre, éste se fuga para aparecer en García Márquez o Benito Pérez Galdós.

"Tío, reconstruyo mi pasado en medio de un rompecabezas que intento armar, estoy viviendo, te espero en noviembre, trae chocolate, por favor"

Sueño los mil colores del río Orinoco, es casi una obsesión ir al Delta, allá estoy un poco yo, recuerdos de agua dulce, ésa es la historia prometida.

CAP. IV ANALISIS TEORICO- PRACTICO DE LOS EJERCICIOS

NARRATIVOS

Ubicándonos en la línea teórico-práctica, de los relatos escogidos, encontramos un escritor que conceptualiza en sus ejercicios narrativos. En "Chicle de Menta" el eje principal del cuento es la conversación entre Luis Alberto y el narrador, enmarcada en una alternabilidad de tiempo y espacio, sostenida por los juegos del narrador con Giovanni y Luis Alberto. Esto le permite al personaje narrador reflexionar sobre la escritura y el lenguaje, instrumentos donde Balza expande los elementos de la ficción, con los que logra un equilibrio entre anécdota y estructura formal, mediante la creación de un ambiente que toca los bordes del lirismo:

¿ves cómo alcanzo a seguir fielmente la línea de tu historia? puedo contarla, Luis Alberto: puedo trasladarte al futuro o al pasado: poseo el lenguaje. Pero no sigamos narrando; sólo quiero que observes, no la imagen de Alicia ni a Giovanni tu doble-, sino a la estructura lírica con la cual los he rodeado: el parque, la música, el cambio de edad. Porque no me interesa escribir el relato de ese amor, Luis Alberto; quiero aprehender su atmósfera, los signos que

lo anunciaban para la realidad y para el recuerdo. 27

En "Un libro de Rodolfo Iliackwood", lo teórico está expresado en la crítica hecha por Iliackwood a la literatura de contenido socio-político y en el cuaderno donde el personaje expone su punto de vista sobre el acto de escribir:

De autores de nuestro momento, sólo en Eluard y Maiacovsky, y a veces en Pavese y Vallejo, recuerdo haber leído trabajos literarios sobre temas políticos y sociales en los cuales arte y política no se excluyen. Javier Heraud, el guerrillero peruano asesinado a los 21 años, en 1963, pudo también estar, de haber podido continuar su obra poética, en ese difícil dominio que se balancea (como lo demuestra un 99% de los escritores) sobre lo sensiblero, la impotencia creadora (que así se evade muy fácilmente) y la pereza mental.

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

²⁷Balza, José. La mujer de espaldas, p. 29

evidencia de que la capacidad creadora es máxima cuando se sabe que la situación no admite retardo.²⁸

Es obvio que detrás de la aparente simpleza de la anécdota, este ejercicio muestra un paradigma acerca de una teoría del relato: La textura de los personajes, la verosimilitud y coherencia textual en lo que a las acciones de refiere, todo ello ceñido en una red de dependencias funcionales que, en el lenguaje de Barthes, cubre la importancia de hacer necesario el menor detalle del texto: en un relato bien escrito todo tiene sentido; nada sobra y nada falta.

En "La sangre", el personaje narrador reitera la postura de Balza sobre la anécdota como elemento cíclico e invariablemente ajeno, cuya originalidad está en el estilo particular con que el escritor maneja el discurso de la historia:

Ahora has dicho que sería posible escribir una historia sobre estas ruinas. y sonreí. ¿Qué puede haber tras de esas estables escalinatas, tras de los muros en cuyos bordes nacen pequeños arbustos? los viejos castillos duermen y una serenidad total se reúne en las aguas, debajo.

²⁸Balza, ob. cit., p.p. 58-59

La cerveza se acaba y nos vamos. El viejo de la tienda sostiene entre sus dedos la oscura moneda. Te miro y vuelvo a sonreír: nuestra imaginación es ajena a los gruesos castillos; estos carecen de secretos; nada, no hay nada que escribir. ²⁹

Así se comprueba la existencia de un narrador que teoriza en sus relatos desde distintas posturas, porque los cuentos de un autor representan las constantes de su pensamiento; pero cada texto guarda tales matices que siempre debe parecer escrito por un hombre distinto.

LENGUAJE

El manejo del lenguaje constituye el soporte de la narrativa experimental balziana. Este se manifiesta mediante un planteamiento reflexivo, y a través de las diversas formas que adquiere en cada uno de los relatos:

Una de ellas la constituye la ambigüedad en la combinación de algunas frases o palabras. Pero no se trata de una ambigüedad en cuanto a sentido visto desde la textura del discurso. Son más bien, enjambres enunciativos ubicables en el psiquismo del protagonista (y por ende del narrador cuando es él quien asume la

²⁹Balza, ob. cit., pp. 51-52

responsabilidad en el desarrollo del relato): abundan expresiones como "quiso creer", "olvidando", "tal vez", "si realmente había vislumbrado árboles", "pudo haber traído", "sin embargo", "temen", "aparentemente temen". Lo importante es, además, que estas combinaciones lingüísticas, dentro de la totalidad de los textos a los cuales pertenecen, se constituyen en indicios inevitables para el avance del relato.³⁰

En una lectura atenta de "Chicle de menta", se percibe cómo el escritor explora la fluidez del lenguaje mediante el uso de los dos puntos, los punto y coma, buscando eliminar los punto y seguido, que quiebran el ritmo de la prosa; además, es característico de Balza el empleo de oraciones compuestas y yuxtapuestas para dar sucesividad al relato:

La madre de Giovanni llega retrasada; ya el muchacho de doce años ha visto los juegos de títeres y escuchó los poemas recitados por los niños muy pequeños. Viene el momento en que actuarán las alumnas invitadas por su colegio; poco antes dos monjas han subido a los cuartos que están detrás del telón. Desde luego Giovanni

³⁰Navarro, Armando. Balza narrador. p. 78

permanece en primera fila, exactamente donde su madre no podría hallarlo. El telón rojo vibra y una monja dulce, realmente sagrada al surgir de esos dos colores fuertes anuncia esta vez: "un vals de Tchaikovsky, por las alumnas de 2º año".

31

En "Un libro de Rodolfo Iliackwood": la particularidad del lenguaje está en el uso del paréntesis y de frases como "tal vez", medios utilizados como espejo de lo que ocurre en la psique del narrador:

Cuando volvía (para tomar de nuevo uno de esos difíciles caminos que lo llevaría a la población principal, a la cárcel, a recibir las torturas), nos encontramos de nuevo. Dijo: "Buenas tardes". en una de esas ocasiones pensé que él podría huir (yo mismo, tal vez, habría tomado una lancha y lo hubiera conducido fuera de), pero no supe definir con exactitud porqué habría de huir, ni de qué. ³²

Así vemos que en estos cuentos el lenguaje es el instrumento que despierta el deseo de la lectura; cuando, por medio de la tensión, la intensidad, la sorpresa y la

³¹Balza, La mujer de espaldas, p. 28

³²Balza, ob. cit., p. 58

ansiedad, originadas por los conflictos internos del personaje, el autor anhela construir una y otra vez las posibilidades narrativas, pero el relato termina y él queda agotado bajo los efectos seductores del texto. De ahí la opinión de Balza: "El cuento - como una relación sexual - es algo que quiere extenderse pero que debe concluir pronto". Postulado teórico que obliga al escritor a comparar el cuento con un animal: "La serpiente (siempre que ésta sea como un relámpago)", pues el lector al sentirse atrapado por el enigma y la acción violenta que marcan la esfericidad del cuento, se verá en la necesidad de retomar nuevamente la lectura.

LA CONSTRUCCION DE UN ESTILO PARTICULAR TOMANDO COMO MODELO A LOS GRANDES CUENTISTAS:

Balza, al tomar el lenguaje como base de su narrativa está consciente de su búsqueda por imitar a los grandes maestros de la literatura; como vía que le ha de otorgar un estilo personal y particular. Así afirma: "cree en un maestro Quiroga, Borges, Meneses, Cortázar, Rulfo como a veces en tí mismo".

En "Chicle de menta", aparece expresada la idea del estilo como base para potenciar y caracterizar cualquier anécdota de un cuento; el lenguaje será "presencia de la cosa dicha". Aquí entraría la vinculación del escritor con Poe, Borges, Rulfo, Meneses y Cortázar:

(...) El no sabe lo que va a ocurrir dentro de poco y, sin embargo, lo sabe: ¿comprendes, Luis Alberto, lo que quiero hacerte pensar? Tú me has relatado esa experiencia -tu primera interrupción del amor - y yo invento a Giovanni, para trasladarla al futuro, para que creas que habrás de vivirla: y en verdad, había ocurrido.³³

"La sangre" muestra un tópico presente en la cuentística de Horacio Quiroga: la naturaleza antropofágica. En el cuento de Balza, el narrador - personaje recrea la historia de un capitán español, víctima de los crueles sinsabores de la guerra y de la selva que lo convierten en un caníbal, a medida que huye de la intrincada jungla del Orinoco. Este relato podría vincularse con "A la deriva", "La insolación", textos presentes en : Cuentos de amor, de locura y de muerte, de Quiroga.

Durante tres días buscaron frutas y animales. La tierra oscura ofrecía bosques, lianas y gajos amarillentos pero amargos. Su propio vómito enfureció al capitán; el otro tosía más. Ablandaron con piedras sus cinturones y los comieron. Pedazos de calzados húmedos,

³³ Balza, ob. cit., pp. 27-28

tritutados con bejucos, le dieron fiebre al compañero. Los días en ese desierto húmedo y las noches impenetrables los hacían soñar con aves imposibles, sazonadas por ellos. La vigilia fue un extraño furor para el capitán.³⁴

Otra característica que une la obra de Balza con la de Cortázar es la presencia de los personajes desarraigados; estos están en casi todos los ejercicios narrativos.

En "Un libro de Rodolfo Iliackwood" el personaje principal posee un origen incierto, nadie sabe de dónde salió:

Iliackwood pudo ser alemán o inglés: era comunista y había vivido en España. Alguien supuso, cuando apareció en la Isla, que se trataba de un profesor universitario.³⁵

El cuento de Balza, como ya he dicho, obedece a una estructura de "cajas chinas", y a una narración de estructuras contrapuntísticas, lograda por las distintas opiniones de los personajes y el narrador.

MITOS Y TEMATICAS:

Los tópicos recreados en los relatos de Balza oscilan entre los arquetipos del Eros y Tanathos expresados en

³⁴ Balza, ob. cit., p. 50

³⁵ Balza, ob. cit., p. 57

diversos motivos textuales, que constituyen parte de la forma.

En "chicle de menta", se nos narra la primera interrupción del amor vivida por Luis Alberto:

Después ingresa la solista: luz dorada, sonoridad de las arpas. Y esa muchacha es Alicia; blanca, feliz, ella baila. Parece sonreír, pero en verdad no lo hace: sólo muerde, nerviosa, un trocito de chicle. La felicidad de Giovanni hace conexiones entre la muchacha, la música y la sencillez del chicle. De pronto entiende las tres cosas. Una nueva emoción está en él. ³⁶

En "Un libro de Rodolfo Iliackwood", las muertes de Juan Ramón Sanz y Rodolfo Iliackwood se convierten en pretexto para desarrollar el tema central, las teorías de Iliackwood.

Juan Ramón Sanz, guerrillero, estudiante de ingeniería, ha muerto en Monagas. Tenía tal vez veinte años y había nacido en España. Rodolfo Iliackwood, asesinado por la SN en 1953, ha vuelto a morir, con él. ³⁷

³⁶Balza, ob. cit., p. 28

³⁷Balza, ob. cit. p. 57

En "La sangre", se representa la dimensión de la muerte, ligada a lo grotesco, al canibalismo.

LA ESTRUCTURA DE LOS RELATOS BALZIANOS

Los relatos de José Balza tienen una estructura que metafóricamente responde a una voz de la distancia, esa voz tiene como soporte central la ficción potenciada en los ejercicios narrativos por medio de una fenomenología personal, que se logra mediante la exploración de la conciencia que permite retratar la naturaleza proteica del hombre.

En "Chicle de menta" el narrador revive los recuerdos de Luis Alberto, valiéndose de los detalles y matices que rodearon el encuentro de él con Alicia; hasta lograr la ambientación deseada, fin que persigue el narrador - escritor lo que determina la agrupación de elementos particulares en el texto:

Aparecen algunas niñas acompañadas por hermanos y madres. Inesperadamente una sombra violeta desciende desde el autobús que acaba de estacionar: vienen monjas y alumnas invitadas. Algo, el viento tal vez, borra los árboles y los cuerpos de lienzo morados lo rodean, impregnan el espacio de sonidos y risas frágiles. Una fila de niñas se abre entre las religiosas; él olvida la presencia de los otros compañeros y las observa entrar al cine, repartirse en las

butacas. Algunas estudiantes siguen solas, hacia el escenario; allá desaparecen en la penumbra.

38

En "Un libro de Rodolfo Iliackwood", invade el inconsciente del personaje y nos muestra las múltiples facetas de Rodolfo Iliackwood, aprehensible solamente mediante la escritura:

- 1.- Rodolfo Iliackwood es un guerrillero asesinado por la S.N.
- 2.- Es un hombre amante de la música.
- 3.- Es un escritor y crítico literario cuya novela recoge la postura sobre la multiplicidad psíquica de los personajes propuesta por Balza.

En "La sangre" aparece retratada la conciencia de un personaje que se sorprende al reconocerse caníbal. El vive cuatro encuentros o historias y en cada encuentro se le abre la posibilidad de ser el otro: el comandante, el compañero, el indio, el capitán. En este sentido Balza logra acercar lo próximo y lo lejano:

El décimo día alguno de los dos hizo fuego y se sentaron exhaustos. El otro tosía débilmente y se echó boca abajo entre la hierba. Intranquilo, certero, el capitán clavó su puñal en la espalda

³⁸Balza, ob. cit., p. 27

Y sacó pedazos de vísceras. Devoró con soberbia agotado. Sólo al final recordó las brazas y el fuego pero estaba saciado. ³⁹

LA BREVEDAD:

Para José Balza, "el poder" (o paradoja) de un relato es su brevedad, este precepto teórico pareciera convertirse en una obsesión dentro del discurso de sus relatos donde el escritor limpia su lenguaje eliminando los rodeos o descripciones innecesarias, dejando solamente aquellas frases plásticas y rítmicas que estén unidas simbólicamente con el suceso narrativo. La paradoja de la brevedad está en que ella debe condensar todo lo múltiple de nuestras vidas y es ahí donde el cuento se convierte en un ente de peligrosa administración. En todos los relatos analizados vemos cómo estos abordan múltiples situaciones desde un encuentro de adolescencia hasta un asesinato, todo construido sobre la base de un poder de síntesis.

LOS EJERCICIOS NARRATIVOS CONCEBIDOS COMO UNA UNIDAD COMPACTA

Todos los relatos de Balza siguen la propuesta del "cuento artefacto", todas sus partes: comienzo, intermedio y final funcionan como un todo integrado, aunque en su

³⁹Balza, ob. cit., p. 50

sección intermedia el escritor deja ver su talento para atrapar definitivamente al lector y hacerlo víctima de lo narrado. Hasta que éste se desconcierta del suceso final, que bien puede ser lo dicho al comienzo o una salida inesperada. También una ausencia de sorpresa.

En "Chicle de menta", desde las primeras líneas el lector ya se instala en la ambientación del hecho narrativo, en el intermedio se descubre la finalidad del narrador-personaje con el que se recrea todo el relato y al final aparece el giro sorpresivo:

Tomó por la calle más larga: aún había tiempo. La neblina del crepúsculo y la aparición de las cajas - como sólo ocurre al final del año escolar - a través de las hojas transparentes confirmaron su alegría. Atardecer de junio, cristal verde en el parque. En el viejo teatro de Catia sería el acto; su madre se opuso a que él marchara anticipadamente, pero nada logró retenerlo en casa. Ya está tan cerca que quisiera devolverse y recomenzar la caminata. Frente al cine, algunos muchachos de la escuela de otros cursos. El pasa sin verlos y de pronto regresa y se instala cerca de la puerta. ⁴⁰

⁴⁰Balza, ob. cit., p. 28

"Un libro de Rodolfo Iliackwood". El narrador logra desconcertar al lector en la medida en que va mostrando la riqueza del personaje, Iliackwood, ese ser de quien el narrador debe aprender su teoría literaria. Proyecta reflejos de algunas propuestas teóricas de Balza como: "El carácter múltiple del ser expresado en hechos cíclicos y reiterativos, que confirman la concepción del relato como esfericidad".

En diciembre de 1963, Juan Ramón Sanz, compañero a quien conocí durante el bachillerato me obligó a prestarle el viejo cuaderno. Lo leyó y, sin devolverlo me dijo que de ahí debería dedicarme a aprender. Y no supe más de Sanz hasta que ayer, en una cartelera de la Facultad de Derecho (UCV), se denuncia su muerte, ocurrida en un encuentro con el ejército, en las montañas de Monagas. ⁴¹

"La sangre". La estructura composicional de este cuento obedece a esa búsqueda del relato perfecto. Se engaña al lector hasta el último párrafo cuando descubre que la historia central es una inventiva de uno de los visitantes a los Castillos.

Pero a su vez esa historia principal está llena de incertidumbre que genera tensión en el lector y lo hace

⁴¹Balza, ob. cit., p. 57

pensar que él puede ser el capitán canibal o una de sus víctimas.

Decidido, grave a pesar de la simplicidad de su trabajo, aguardó. Y sólo entonces vio, a través del pequeño espacio los movimientos concentrados del prisionero. Era otro hombre blanco, rubio como él, y desnudo. Un vacío agrio sacudió al capitán: vio el torso móvil, los brazos musculosos, un desafío. Imaginó una excusa, un último aplazamiento como soñándose palpó su espalda, se acercó a la ventana. ⁴²

Mi tío se ha ido, ya concluido el encuentro literario. Lo he acompañado en conferencias y a arreglar, metódico, su maleta; esta vez no me propuso lecturas, ni evaluó mi aprovechamiento estudiantil; esta ocasión me recomendó, al leer mis últimos poemas, que me enamore. Le he hablado, incansable, de mis sombras, ruidos, obsesiones, de la lluvia y esos pasos sin persona que me persiguen siempre. El ha escuchado atento mis confesiones para repetirme, en alguna cantina del centro, que me enamore, "No importan las historias si no estás en el centro". ¿De quién?, es ahora la pregunta que me queda, ¿por qué es tan necesario?.

⁴²Balza, ob. cit., p. 50

EJERCICIOS NARRATIVOS: MICROCOSMOS DE TOTALIDADES

En cada uno de los relatos del escritor "acción narrada" va uniendo y relacionando situaciones, acciones. Esta es, como dice Balza, "una aguja que cose imágenes". Así vemos seres desterrados, la presencia de lo clásico, de la multiplicidad, la fijación por el río, el fantasma de la muerte, del suicidio, del amor, la percepción de lo musical, del arte, el conflicto entre acción y pensamiento. Aspectos que se trasponen en hechos significativos, y abarcan más allá de una simple anécdota literaria, lo que le permite cierta independencia dentro de su esfericidad como portadoras de otros ámbitos.

Todos los relatos de Balza establecen diversidad de correspondencias, y en algunos de ellos, se muestra el vínculo con la crónica y el periodismo, en el sentido de recrear ciertos hechos de un acontecer histórico y tomar una noticia para sostener el tema central del cuento.

En "Un libro de Rodolfo Iliackwood" se presenta, como referencia anecdótica, la muerte de un joven estudiante miembro de la guerrilla izquierdista; noticia que se convierte en uno de los motivos principales del cuento; pues de ese suceso se vale el narrador para introducir el tema del relato.

Este cuento muestra, aunque no es el objetivo principal del escritor, la realidad político-social de los años cincuenta y sesenta, encarnada en dos víctimas de la acción represiva: Iliackwood y Sanz. El primero es víctima

del régimen dictatorial de Marcos Pérez Jiménez y el segundo fue masacrado en un encuentro con el ejército durante el gobierno de Rómulo Betancourt. Todos estos sucesos, manejados por medio de la ficción, parecen remitirnos a la postura de Alfonso Reyes: "Y no siendo historia porque toca fábula, ni mentira porque toca historia, tiene por objeto el verosímil, que todo lo abraza".

En "La sangre", la historia relatada por el personaje-narrador se caracteriza por poseer cierta relación con la contada por los Cronistas de Indias, cuando en sus escritos reseñaban a aquellos hombres del viejo continente perdidos en la selva.

LA ESCRITURA DE UN CUENTO: UN ACTO DETALLADAMENTE CALCULADO

En su oficio de escritor, el autor de los ejercicios narrativos calcula todos los pormenores del relato, antes de escribirlo:

Normalmente tengo visualizado todo, lo cual no impide que al escribirlo, cambie un poco. La escritura del cuento es una cosa física, el cuerpo te lo dice. El cuento es una escritura continuada.⁴³

⁴³(Balza en entrevista con Alfredo Sánchez). Para El Nacional, 24-II-89, p. C-22

En "Chicle de menta", se observa al narrador-personaje que ha captado los mínimos detalles, que pasaron desapercibidos para Luis Alberto: estos detalles han de conformar las imágenes del relato y han de marcar el recuerdo de la historia.

En "Un libro de Rodolfo Iliackwood", el protagonista de esta narración existió en la vida real, fue un hombre insólito que en un día cualquiera apareció recorriendo, el único y largo camino de San Rafael, aldea donde Balza vivió toda su infancia y parte de su juventud. Balza, al escribir una narración imaginaria para ese hombre sin historia, ha visualizado todos los sitios del cuento, tomando como referente el paisaje de San Rafael y sus lejanos recuerdos. Esta actitud del escritor es definida por él mismo cuando dice: "no puedo ver un sitio sin presentir - y en verdad, escribir imaginariamente - lo que ahí pudo o pudiera ocurrir".

Sonó el clavicordio; para los campesinos que cruzaban en curiaras por el río -me señala en la actualidad Marina Castro- aquello debió ser como un rito profano e incomprensible. Mediodía, hirviente verdor, barrocas las raíces y la superficie del agua. Y justamente entonces, anaranjado como el camino, polvoriento,

Iliackwood, que pasaba ante nosotros, se detuvo.

Inmóvil, indiferente; pero ahí bajo el sol. ⁴⁴

Este precepto está también en "La Sangre" donde el narrador pareciera haber recorrido por su pensamiento todos y cada uno de los motivos de la historia.

EL LENGUAJE PLÁSTICO Y MUSICAL DENTRO DE LOS EJERCICIOS NARRATIVOS

José Balza en sus relatos, utiliza el lenguaje para llenar su obra de cierta plasticidad y ritmo, buscando crear una atmósfera sensual, que despierte en el lector el juego de los sentidos y pueda éste compenetrarse aún más con los sentimientos y emociones de los personajes. En "Chicle de menta" el narrador utiliza un lenguaje plástico y musical para fijar los signos de la primera experiencia amorosa de Luis Alberto. La descripción del ambiente está hecho con base en pinceladas ágiles y rápidas que propician el recuerdo:

Pero tú mismo has dicho que enceguciste cuando ella hubo pasado; te equivocaste al decir: "Quién es" y no "¿Quiénes son?" (las monjas, las alumnas). Ya la habías discriminado. Yo diría que la intensa claridad del parque, la niebla y

⁴⁴Balza, La mujer de espaldas, p. 56

el sol de la tarde también anticipa para ti la presencia de Alicia. ¿Te ríes?.⁴⁵

La misma funcionalidad tiene la música, además de envolver el espacio narrativo, es también un medio de introspección para potenciar el auto-conocimiento y el recuerdo: según las escalas musicales de un vals, logradas por el manejo particular de los signos de puntuación:

Cuando vuelve a mirar el escenario, ya la música está sonando; es la pieza de Tchaikovsky que tú has nombrado, Luis Alberto. Giovanni nunca había escuchado música similar: no la olvidará. Ahora hay luz rosa y azul. Los cuerpos de las bailarinas se pierden entre los árboles de un jardín; en él Giovanni reconoce el parque por donde pasara antes. Después ingresa la solista: luz dorada, sonoridad de las arpas. Y esa muchacha es Alicia, blanca, feliz, ella baila.

46

En "Un libro de Rodolfo Iliackwood", la función literaria de la música vuelve a estar presente como estímulo que evoca en el personaje un recuerdo y le produce

⁴⁵Balza, ob. cit., p. 28

⁴⁶Balza, ob. cit., p. 28

una sensación, una respuesta. Al escuchar un disco de Beethoven y otro de Bach, Rodolfo Iliackwood logra despertar de su extrañamiento e instalarse en el tiempo del relato. Así, vemos cómo la melodía de Bach suena según el caminar de Iliackwood:

Una vez, en vacaciones, un amigo llevó al lugar (su nombre, San Rafael, es ya suntuoso y recargado) un tocadiscos de pilas, música de cumbias, un disco de Beethoven y otros de Bach. Cierta mañana, bajo los árboles al borde del río, colocamos el disco de Bach (yo, curioso; mi amigo, dispuesto al deleite)...

(.....) Iliackwood, que pasaba entre nosotros, se detuvo. Inmóvil, indiferente; pero ahí bajo el sol. Narré como pude a mi amigo la reciente llegada del hombre. Mi amigo (que comenzaba a estudiar filosofía en una lejana ciudad) lo saludó y lo invitó a sentarse con nosotros, y a escuchar. Iliackwood no se movió. Pero murmuró "Bach" y siguió.⁴⁷

En "La sangre", los juegos de la luz están muy bien manejados, efectos luminosos contrastantes que dan una atmósfera, tan sólo por el impacto visual de las imágenes:

⁴⁷Balza, ob. cit., p.p. 57-58

En la mañana de luminosidad estricta, tal como
ha de ser antes de la lluvia y la tormenta,
descubrió otros soldados, su mundo, las torres.

48

Siento una piel ajena en mi cuerpo, una textura
extraña que me envuelve, no hay nadie, sólo una imagen que
se vuelve grandiosa en la memoria, es como si despertara
después de mucho tiempo. Se llama Jorge, mi primer amor.
Cómo me acuerdo, entonces, de mi tío; escribo diferente,
son poemas de sangre y también de odio y rencor y
agradecimiento y dolor; ya no son discursos de escritorio,
ahora me juego el sentimiento para convertirlo en arte. Es
un amor, además, muy digno de mi actividad, porque no es
una historia feliz, sino llena de sadismo, de ausencia, de
olvido; es un amor imposible y sin embargo es, incluso
después de dos años.

Termino la carrera y me voy en vacaciones decembrinas
a Venezuela, me recibe mi tío Balza a orillas del río
Orinoco, "Tío, no sé si agradecerte el consejo u odiarte
por él", él se ríe, entonces tomamos Whisky con agua de
coco y le leo mis interminables cartas a mi amante, son mas
de cien, él sonríe de nuevo y me dice -"estás creciendo,
princesa, salud".

⁴⁸Balza, ob. cit., p. 50

Ando y desando los territorios de mi padre, el Delta, son calles húmedas, mudas, que sin embargo me confiesan esa melancolía que esconden; mi abuela sentada en el portal también calla y entiendo que el silencio en ocasiones puede ser más explícito que todas las palabras juntas. La infancia de mi padre se sumerge hasta las algas marinas del río, cuenta peces de colores y sube para ofrecerme una sonrisa.

Ya no deseo saber nada, es como si de golpe supiera todo, soy libre en esta patria que descubro dentro de mí, con el estruendo de la naturaleza hipnotizada de color que sucumbe ante su propia fascinación de belleza perfecta. Mi suma es el río, brota de mi sangre su calor hirviente, su afán por ser más vasto es la sed de mis anhelos.

Tío, estoy llena, releendo en el silencio esa parte de nuestra familia en cada uno de tus cuentos. Soy sirena, buen perfil de olorosa carne, sombra de oro, fronda de ramal al viento; soy de múltiples matices, me llamo Blanca, en cada lágrima despejo el dolor de conocerme en un sonido, una nota, una palabra.

CONCLUSIONES

Durante la exposición de este trabajo he pretendido demostrar la correspondencia que existe entre los postulados teóricos de José Balza y el trabajo continuo de sus ejercicios narrativos. Los relatos de este escritor se ubican dentro de una narrativa experimental, porque tienen como base la multiplicidad psíquica de los personajes, lograda por medio de la introspección la cual lleva a los mismos al autoconocimiento. Todo esto está construido en una alternabilidad temporal y espacial expresada en un lenguaje conceptual, a partir del cual Balza busca crear un discurso cuyas bases han de ser las condiciones universales del cuento y sus propuestas teóricas que recogen los elementos indispensables de todo relato. Esa habilidad para manejar las técnicas, el espacio, el tiempo, buscando crear tensión y emoción, es lo que hace que sus relatos sean considerados "cuentos artefactos", es decir: "un acto de arte".

En los textos escogidos pueden señalarse dos etapas del estilo del escritor: la primera está apegada a una búsqueda conceptual, y Balza los ha identificado con el subtítulo de ejercicios narrativos, éstos son: "Chicle de menta" y "Un libro de Rodolfo Iliackwood". La otra parte corresponde a los llamados "ejercicios holográficos", centrados en la anécdota y en el acto de narrar: como ejemplo está el cuento "La Sangre".

Balza asume su papel de artista integral, porque para él la música y la plástica son elementos necesarios dentro de sus textos; éstos adquieren independencia en la obra constituyéndose, por momentos, en los protagonistas del relato. Los efectos plásticos de su obra son tomados de modelos pictóricos como Reverón y Soto, lo que crea un juego de atmósfera y sensaciones típicas de sus relatos de ambientes. La afirmación del escritor con respecto al ritmo en su prosa y su relación con la música de cámara está centrada en la economía de los medios para potencializar la intencionalidad y la tensión del relato. Estos logros plásticos, pictóricos y musicales se constituyeron en el soporte de las teorías de Balza, cuyo reino es El lenguaje.

Es el amor el que alcanza su palabra, al escribir existe todo, mi vida se llena de personajes imaginarios y reales que conforman una historia; en un primer capítulo, estamos mi tío y yo acechando el pasado de mi padre; segundo capítulo, Jorge y yo seduciéndonos con poemas largos, que resbalan por los muslos, debajo de la falda. Tercer capítulo, me doy cuenta que la memoria no guardó nada, o los recuerdos están conjurados, empiezo a creer que el olvido existe. Escapo por el agua, me sigue mi tío con la mirada, José Balza mi primer maestro, mi mejor amigo, un gran amor.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

BALZA, José; Ejercicios narrativos, Caracas, Ediciones de la gobernación de Caracas, 1976.

BALZA, José; Un rostro absolutamente, (ejercicios narrativos, 1970-1980), Caracas, Monte Avila editores, 1980.

BALZA, José; La mujer de espaldas, (ejercicios holográficos), Caracas, Monte Avila editores, 1986.

BALZA, José; Este mar narrativo, México, F.C.E., 1987.

BALZA, José; El fiero y dulce instinto terrestre, (ejercicios y ensayos), Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1988.

BALZA, José; El vencedor, (antología), Caracas, 1989.

BALZA, José; La mujer de espaldas y otros relatos, Caracas, 1991.

BERRIZBEITIA, Josefina; Balza Narrador, Caracas, Edit. Octubre, 1990.

BLAKE, William; Matrimonio del cielo y el infierno. Los cantos de inocencia- Los cantos de experiencias, España, Colección Visor de poesía, 1983.

BORGES, Jorge Luis; Obras completas (1923-1972), Buenos Aires, Emecé editores, 1974.

BRIOSCHI, Franco y Constanzo Di Girolamo; Introducción al estudio de la literatura, Madrid, Editorial Ariel, 1988.

CASTAGNINO, Raúl; Cuento: Artefacto y Artificios del Cuento, Buenos Aires, Editorial Nova, 1967.

CORTAZAR, Julio; Las armas secretas, Barcelona, Editorial Cátedra, 1977.

CORTAZAR, Julio; Ultimo round, vol. I, México, Editorial Siglo XXI, 1980.

LISCANO, Juan; Panorama de la liteatura venezolana actual, Caracas, Ediciones Alfadil, 1984.

MATA GIL, Milagros; Balza: el cuerpo fluvial, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1988.

MENESES, Guillermo; Espejo y disfraces, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

MENESES, Guillermo; Antología del cuento venezolano, Caracas, Monte Avila editores, 1984.

RAMOS SUCRE, José Antonio; Obras completas, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980.

VILLALBA, William; La función literaria de la música en Rayuela de Julio Cortázar, Tesis, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1990.

WELLEK, René y Austin Warren; Teoría literaria, Madrid, Editorial Gredos, 1979.

ARTICULOS

BALZA, José; "Teoría y práctica de cuento" en "Papel Literario" de El Nacional, Caracas, 1987, P.1

BOSCH, Juan; "La forma del cuento" en Revista Nacional de Cultura, Caracas, enero-febrero, 1961.

MIRANDA, Julio; "Balza, Mata, Britto: un intertexto", en Escritura, teoría y crítica literaria, Caracas, enero-julio, 1979, No.7

NAVARRO, Armando; "El cuento como ejercicio" en Josefina Berrizbeitia-Balza Narrador, Caracas, Editorial Octubre, 1990.

NAVARRO, Armando; "Narrativa venezolana en tres tiempos 1958-1988", en Tierra Nueva, Caracas, No.1

NOGUERA, Carlos; "Ejercicios narrativos: síntesis de Proteo", en José Balza -La mujer de espaldas y otros cuentos, Caracas, Monte Avila editores, 1990.

QUIROGA, Horacio; "El decálogo del perfecto cuentista" en Raúl Peña Hurtado Castellano y Literatura, Caracas, Editorial CO-BO, 1980.

SANCHEZ, Alfredo; "Balza: un cuentista es un cantante absoluto", en El Nacional, Caracas, 24-XI-1989.

por cordones de soldados, el aparato extraño brillaba al sol, sobre nosotros.

En la improvisada oficina, muy próxima, hojeé los estudios realizados. Física, informática. Todo desconcertante. Contactos de radar rechazados. Algo tiene que ocurrir, me dije entonces, y equipado con finos instrumentos me acerqué a uno de los lados de la nave. Intolerable un error: mi consciencia observa cuanto aprendo y se observa a sí misma. Asociaciones, inseguridad. ¿Cuántas horas he estado así? Y de pronto un detalle me deslumbra, ¿cómo pude no comprender? Me río de mí mismo, de los demás, y me vuelvo hacia los numerosos rostros que aguardan. «Nada que temer —les grito—. Aquí no hay inteligencia, es un ser primitivo que rodó accidentalmente desde otras galaxias. Esta gran masa es un cuerpo, no una invención y ni siquiera sabe moverse, está muriendo».

(1965)

CHICLE DE MENTA

TOMO POR la calle más larga: aún había tiempo. La neblina del crepúsculo y la aparición de las casas —como sólo ocurre al final del año escolar— a través de las hojas transparentes confirmaron su alegría. Atardecer de junio, cristal verde en el parque. En el viejo teatro de Catia sería el acto; su madre se opuso a que él marchara anticipadamente, pero nada logró retenerlo en casa. Ya está tan cerca que quisiera devolverse y recomenzar la caminata. Frente al cine, algunos muchachos de la escuela, de otros cursos. El pasa sin verlos y de pronto regresa y se instala cerca de la puerta.

Aparecen algunas niñas acompañadas por hermanos y madres. Inesperadamente una sombra violeta desciende del autobús que acaba de estacionar: vienen monjas y alumnas invitadas. Algo, el viento tal vez, borra los árboles y los cuerpos de lienzos morados lo rodean, impregnan el espacio de sonidos y risas frágiles. Una fila de niñas se abre entre las religiosas; él olvida la presencia de los otros compañeros y las observa entrar al cine, repartirse en las butacas. Algunas estudiantes siguen, solas, hacia el escenario; allí desaparecen en la penumbra.

Giovanni mira de nuevo hacia la calle: el sol enrojecido por la niebla lo deslumbra. Siente que ha quedado ciego por un instante: no hay nada delante ni tras de sí. Introduce la mano en el bolsillo e inclina el rostro: aún no viene su madre, y casi es la hora. La confusa imagen de las muchachas rodeadas por los hábitos oscuros lo inquieta. ¿Quién es?

Ahora sí comienzan a aparecer alumnos de su propio grado, pero no quiere hablar con ellos. Es el final de la primaria; Giovanni irá al Liceo: tiene otro cuerpo y otra manera de ser. Esa alegría es incompañable, dudosa y ajena al mismo tiempo. El no sabe lo que va a ocurrir dentro de poco y, sin embargo, lo sabe: ¿Comprendes, Luis Alberto, lo que quiero hacerte pensar? Tú me has

relatado esa experiencia —tu primera interrupción del amor— y yo invento a Giovanni, para trasladarla al futuro, para que creas que habrás de vivirla: y en verdad, había ocurrido.

La madre de Giovanni llega retrasada; ya el muchacho de doce años ha visto los juegos de títeres y escuchó los poemas recitados por niños muy pequeños. Viene el momento en que actuarán las alumnas invitadas por su Colegio; poco antes dos monjas han subido a los cuartos que están detrás del telón. Desde luego, Giovanni permanece en primera fila, exactamente donde su madre no podría hallarlo. El telón rojo vibra y una monja —dulce, realmente sagrada al surgir de esos dos colores fuertes— anuncia esta vez: «Un vals de Tchaikovsky, por alumnas del 2º año».

Tú puedes confrontar, Luis Alberto, la fidelidad entre la historia contada por ti y lo que estoy diciendo. Nada se ha alterado, sabes que nada cambiaré. Eres la única persona que puede tras-trocar algún detalle: pero hazlo en seguida; cuando haya escrito tu propia narración, quedáremos fuera de ella, no podremos ha-cer contacto con su circulación interna.

Lo importante es que tanto tú como Giovanni sabían que Alicia estaba ya en el cine, tras el escenario. No lo sabías realmente: por-que no lograste recordar su cara mientras estabas parado cerca de la entrada y porque aún la memoria carecía de elementos concre-tos con los cuales operar. Pero tú mismo has dicho que engegue-ciste cuando ella hubo pasado; te equivocaste al decir: «¿Quién es?» y no «¿Quiénes son?» (las monjas, las alumnas). Ya la habías discriminado. Yo diría que la intensa claridad del parque, la neblina y el sol de la tarde también anticipaban para ti la presencia de Alicia. ¿Te ríes?

El telón se corre y la escena está en sombra violeta. Giovanni cree que se va a fastidiar con ese número; se voltea, buscando a su madre. Cuando vuelve a mirar el escenario, ya la música está sonando; es la pieza de Tchaikovsky que tú has nombrado, Luis Alberto. Giovanni nunca había escuchado música similar: no la olvidará. Ahora hay luz rosa o azul. Los cuerpos de las bailarinas se pierden entre los árboles de un jardín; en él, Giovanni recono-ce el parque por donde pasara antes. Después ingresa la solista: luz dorada, sonoridad de las arpas. Y esa muchacha es Alicia; blan-ca, feliz, ella baila. Parece sonreír, pero en verdad no lo hace: só-

lo muerde, nerviosa, un trocito de chicle. La felicidad de Giovan-ni hace conexiones entre la muchacha, la música y la sencillez del chicle. De pronto entiende las tres cosas. Una nueva emoción está en él.

¿Yes cómo alcanzo a seguir fielmente la línea de tu historia? Pue-do contarla, Luis Alberto: puedo trasladarte al futuro o al pasa-do: poseo el lenguaje. Pero no sigamos narrando; sólo quiero que observes, no la imagen de Alicia ni a Giovanni —tu doble—, sino a la estructura lírica con la cual los he rodeado: el parque, la mú-sica, el cambio de edad. Porque no me interesa escribir el relato de ese amor, Luis Alberto; quiero aprehender su atmósfera, los signos que lo anunciaban para la realidad y para el recuerdo.

(1962)

sudados bajo el sombrero. Me miraba ese hombre un instante, calculando, y casi ordenaba desde arriba: 'Venga acá, muchacho. Vén-gase conmigo pa' que me coja'.

Luego estiró la mano hacia atrás, buscando al animal. Sonrió un momento (¿como en la mañana?) y miró muy rápido a los amigos de la hamaca y al otro, que atendía en silencio desde la ventana iluminada.

(1983)

LA SANGRE

UNA MONEDA IRREGULAR sobre la tabla, y muy cerca aquella altura. El primer día huyó sólo con la esperanza de no ser encontrado: atrás quedaban el desastre de su columna y la muerte del comandante, cuyo cadáver resbaló desde el caballo hasta caer sobre el capitán, inmóvil y también ensangrentado como si fuese cualquier otro soldado. Allí estaba boca abajo, mientras la hora del combate lo favorecía, porque el anochecer impulsaba a los criollos, vencedores, en busca de las casas más próximas para reponerse. El capitán soportó al muerto casi cinco horas y por momentos confundió el escaso dolor de su propia mano con el torrente de sangre que cubría una cabeza despegada. Al comienzo la sangre del otro bajó caliente y rápida, inundó su espalda, el pecho; después se hizo lenta y porosa. El cuerpo decapitado del comandante se hacía rígido encima de su soldado; éste vislumbró un vago terror que surgía de sus vísceras, tembló sólo por dentro, como asfixiándose. En el primer momento la sangre que llegaba desde el otro cuerpo hasta su boca lo hizo estremecer: pero sabía que un gesto, un cambio de posición era perderse: los criollos aún transitaban el campo. Tenso, esperó la noche; huiría tranquilo porque la herida de su mano parecía insignificante. Había tragado lentamente la sangre del muerto y hasta sintió cómo se aguaba y hedía. Entre las sombras, atormentado y feliz, huyó más tarde hacia el matorral, sorprendido de saber quién era.

El segundo día pensó que la tierra roja sería estéril y sin animales. Viró hacia el sur: la mano herida sobre el puñal, los pasos aún cautelosos. Al atardecer la sed lo agobiaba; imploró; la lluvia duró toda la noche; satisfecho cayó dentro del barro. Al abrir los ojos, halló otro hombre con su mismo uniforme, mirándolo. Saltó, aprehensivo. Eran amigos; venían de la derrota. El capitán no quiso saber cómo se había salvado el otro: su tos obsesionaba.

Durante tres días buscaron frutas y animales. La tierra oscura ofrecía bosques, lianas y gajos amarillentos, pero amargos. Su propio vómito enfureció al capitán; el otro tosía más. Ablandaron con piedras sus cinturones y los comieron. Pedazos de calzado húmedo, triturados con bejucos, le dieron fiebre al compañero. Los días en ese desierto húmedo y las noches impenetrables los hacían soñar con aves imposibles, sazonadas por ellos. La vigilia fue un extraño furor para el capitán.

El décimo día alguno de los dos hizo fuego y se sentaron, exhaustos. El otro tosía débilmente y se echó boca abajo entre la hierba. Intranquilo, certero, el capitán clavó su puñal en la espalda y sacó pedazos de vísceras. Devoró con soberbia, agotado. Sólo al final recordó las brasas y el fuego, pero estaba saciado.

En la mañana continuó hacia el sur. Casi en seguida halló indios distraídos y se quedó con ellos. Curó la mano; en la comida vegetal había un sabor que lo dejaba vacío; añoraba el crujir de otras pulpas. Vio el gran río poseído por los indios. ¿Dónde estaba él? Nada quedaba de su uniforme sino la piel blanca, rubia, y una barba recién nacida. También el puñal como signo de poder español. Practicó el uso de las pequeñas naves indígenas, retribuyó la proximidad de las mujeres. Pero no resistió: en la calma de una noche tomó dos niños y una curiara. El río los absorbió como silencio. Ni siquiera guardó la distancia suficiente; antes de que saliera el sol había comido el vientre y las nalgas de un niño. Soñoliento, el otro adivinó el miedo.

Cuatro días más tarde, satisfechas el hambre y la sed; severo como en viejos tiempos, el soldado vio interrumpida la superficie lustrosa del río por piedras inmensas. La serranía descendió: montículos dispersos lo atraían; en una curva centelleante el río le entregó la forma quebrada, dominante y simétrica de un castillo. El soldado dudó de sí; pero en aquel ángulo de la costa había un sólido fuerte español y, sobre la colina, otro. La alegría sacudió dulces voracidades en su vientre; abandonó el transporte y se acercó sigilosamente por tierra. En la mañana de luminosidad estricta, tal como ha de ser antes de la lluvia y la tormenta, descubrió otros soldados, su mundo, las torres.

Esa misma tarde fue recibido y ubicado según su rango. Un

sobriedad particular, cierta altanera fuerza, lo invadió al escuchar el recibimiento solemne del regimiento. Apenas si el uniforme le molestó un poco. Se enteró de que las columnas españolas venían de nuevo; y sin embargo, al día siguiente su primera tarea fue ingrata, casi injusta: dejó el lecho para custodiar el castigo de otro soldado, quien fuera sorprendido días atrás tratando de huir por el río. El capitán dejó la cama: desde el patio del castillo observó una circunsferencia abrumadora por su belleza y amplitud: en un extremo las sabanas; en el otro, las montañas barnizadas; y por otros puntos, el río que viene, pasa, tumultuoso, lento y profundo. El capitán se había envuelto en esa altura magnífica, delicada y estratégica a la vez, soberbia en el aire que ardía insospechable. Pero su corazón no había de registrar huellas para esa plenitud solar, para el agua única: giró sobre sí mismo y se detuvo ante la ventanilla del último calabozo. Decidido, grave a pesar de la simplicidad de su trabajo, aguardó. Y sólo entonces vio, a través del pequeño espacio los movimientos concentrados del prisionero. Era otro hombre blanco, rubio como él, y desnudo. Un vacío agrio sacudió al capitán: vio el torso móvil, los brazos musculosos, un desafío. Imaginó una excusa, un último aplazamiento. Como soñándose palpó su espada, se acercó a la ventana.

PERO LA MONEDA casi no sonó al caer sobre el mostrador de viejas tablas: estaba muy gastada y en ella la imagen de un castillo y la fecha 1813 apenas eran visibles. Nosotros alzamos la mirada hacia la altura: dentro de la luz rápida, estaba el antiguo fuerte español. Castillos del Orinoco, piedras del azar. El hombre de la pequeña tienda recogió la moneda; únicamente le gustaba mostrarla a visitantes. Era la una de la tarde; el río se aprestaba al furor y, distante, vimos la tempestad que nos encontraría en camino. Bebimos la última cerveza. De un golpe rememore cómo salíamos en la mañana hacia estos raudales del río, cómo alquilamos la embarcación y pude recobrar tu interés por los lejanos castillos. Ahora has dicho que sería posible escribir una historia sobre estas ruinas; y sonrío. ¿Qué puede haber tras esas estables escalinatas, tras de los muros en cuyos bordes nacen pequeños arbustos? Los viejos castillos duermen y una serenidad total se

reúne en las aguas, debajo. La cerveza se acaba y nos vamos. El viejo de la tienda sostiene entre sus dedos la oscura moneda. Te miro y vuelvo a sonreír: nuestra imaginación es ajena a los gruesos castillos; éstos carecen de secretos; nada, no hay nada que escribir.

(1974)

EL ORO

A Cipriano Fuentes

FINALMENTE EL ORO quedó descubierto: un amarillo casi palpable. Poco antes Gumersindo sintió el ruido del agua que adquiriría la forma de un camino muy delgado y ascendió por el barranco; esto no lo sorprendía. Momentos antes, desde el río el agua se había desprendido dulcemente hacia la playa, adelgazándose. A la altura de la carretera era una línea transparente. Cerca de su propia puerta Gumersindo oyó la corriente ya convertida en oro líquido. Sabía que estaba tendido en la hamaca, ahora inusitadamente alta, cuando un impulso de desconfianza lo obligó a mirar ambos lados de la carretera: le hubiera atormentado tener que compartir con alguien su oro, ya definitivo junto al quicio.

En la noche, el agua cubría todo. No le sorprendía poder mirar a la vez, la calle y los lejanos barrancos, si él estaba al fondo del mosquitero.

Pero de pronto, tal como había venido, el agua comenzó la retirada. Volvía al río, el oro desaparecería dentro de un momento. Difícil saber si era noche o día. El viejo Gumersindo tendió la mano, con denso gesto de tocar el oro. Todo se iba, sintió furia: la hamaca impedía moverse. Tenía tanto tiempo solo en este rancho de San Rafael. Un último esfuerzo, casi lleno de arrechera. Entonces tocó el agua o el oro y un anillo móvil, oscuro en su brillo, apretó el dedo central. Miró la mano, anhelante y feliz; Gumersindo y el oro formaban un solo cuerpo.

Así, finalmente, el oro quedó descubierto: el viejo campesino despertó agotado. Amanecía tan temprano; quiso mover la mano para lucir su joya. Con ironía y oscuro desenfado alguien —él mismo, otro, la tradición— contó después en el pueblo que Gumersindo se despertó una noche y descubrió que, soñando, había estado metiéndose el dedo en el culo.

(1970)

UN LIBRO DE RODOLFO ILIACKWOOD

A Teodoro Pérez Peralta

JUAN RAMÓN SANZ, guerrillero, estudiante de ingeniería, ha muerto en Monagas. Tenía tal vez veinte años y había nacido en España. Rodolfo Iliackwood, asesinado por la SN en 1953, ha vuelto a morir, con él.

Por oscuras razones, Rodolfo Iliackwood fue confinado a una de las islas del Delta Amacuro, en 1952. Silencioso, vestido con andrajos, pero rubio y de cuerpo atlético, aunque ya desgastado, debía dormir en la cárcel (SN) de una pequeña población y recorrer durante el día los largos caminos que unen a las aldeas. Fue imposible saber con qué se alimentaba y cómo resistió tantos meses las torturas del Servicio. Apareció en octubre de 1952 y para marzo del año siguiente ya había muerto; a su cadáver (como a tantos otros) lo ocultaron las aguas del río.

Iliackwood pudo ser alemán o inglés: era comunista y había vivido en España. Alguien supuso, cuando apareció en la isla, que se trataba de un profesor universitario. Ahora puedo pensar que en esa época su terrible situación ya había alterado su psiquis: tanto silencio en un lugar donde sólo suenan el viento y las aguas, su constante actitud esquiva, la misma incertidumbre con que nos miraba (aun a los muchachos que estábamos en la primaria), lo evidencian. Una vez, en vacaciones, un amigo llevó al lugar (su nombre, San Rafael, es ya suntuoso y recargado) un tocadiscos de pilas, música de cumbias, un disco de Beethoven y otro de Bach. Cierta mañana, bajo los árboles, al borde del río, colocamos el disco de Bach (yo, curioso; mi amigo, dispuesto al deleite). Sonó el clavicordio; para los campesinos que cruzaban en curiaras por el río —me señala en la actualidad Marina Castro— aquello debió ser como un rito profano e incomprensible. Mediodía, hirviendo verdor, barrocas las raíces y la superficie del agua. Y justamente entonces, anaranjado como el camino, polvoriento, Iliackwood,

que pasaba ante nosotros, se detuvo. Inmóvil, indiferente; pero ahí bajo el sol. Narré como pude a mi amigo la reciente llegada del hombre. Mi amigo (que comenzaba a estudiar filosofía en una lejana ciudad) lo saludó y lo invitó a sentarse con nosotros, y a escuchar. Iliackwood no se movió. Pero murmuró «Bach» y siguió.

Un mes después, al anochecer, lo encontré a la salida de la escuela. Parecía venir desde lejos y su debilidad me hizo reír. San Rafael tenía una sola calle, la orilla del río. El hombre, barbudo y sucio, casi arrastrándose, siguió hasta el final del pueblo. Cuando volvía (para tomar de nuevo uno de esos difíciles caminos que lo llevaría a la población principal, a la cárcel, a recibir las torturas), nos encontramos de nuevo. Dijo: «Buenas tardes». En una de esas ocasiones pensé que él podría huir (yo mismo, tal vez, habría tomado una lancha y lo hubiera conducido fuera de), pero no supe definir con exactitud por qué habría de huir, ni de qué.

A comienzos de marzo, llegó un día a mi casa. Le ofrecieron café, lo tomó en silencio y permaneció (por primera vez) dos horas sentado. He vuelto a ver esa casa, está derrumbándose. Ahí, a las tres de la tarde, entre el sopor y la excitación que la luz y los colores producen en San Rafael, Rodolfo Iliackwood dijo su nombre (pastosa voz, sin inflexiones, como en un sueño) y sacó del grueso pantalón unos papeles irregulares, negruzcos. Estábamos allí él, mi hermano mayor (que desapareció en un viaje hacia Brasil) y yo, mientras las mujeres de la casa descansaban, adentro.

De autores de nuestro momento, sólo en Eluard y Maiacovsky, y a veces en Pavese y Vallejo, recuerdo haber leído trabajos literarios sobre temas políticos y sociales en los cuales arte y política no se excluyen. Javier Heraud, el guerrillero peruano asesinado a los 21 años, en 1963, pudo también estar, de haber podido continuar su obra poética, en ese difícil dominio que se balancea (como lo demuestra un 99% de los escritores) sobre lo sensiblero, la impotencia creadora (que así se evade muy fácilmente) y la pereza mental.

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.

Hasta 1962 no leí ese cuaderno. Seis temas políticos, expuestos con lenguaje exacto, en períodos largos y circulares, hincaban por su serenidad. En ellos, los seis personajes (un pescador, un estudiante, un *barman*, recuerdo), se estructuraban como si cada uno hubiese estado constituido por círculos concéntricos. Las conductas eran de posibilidades, pero todas eran ciertas, y al leer la próxima actuación del personaje, la anterior engranaba a la perfección con la nueva; desaparecía porque se había asimilado a la nueva, en la cual representaba sólo un detalle. Al concluir la lectura, hería la súbita comprensión de que, desde el comienzo, únicamente habíase estado leyendo la misma cosa. En el último relato casi no pude admitir tanto rigor, tanta violencia creadora. Una incisiva costra de acción sobre la profunda psicología del personaje, contenía el secreto: como un recuento de la filosofía griega, Iliackwood engranaba cada relato centrándolo en un elemento de la naturaleza: el viento, el fuego, el agua.

En diciembre de 1963, Juan Ramón Sanz, compañero a quien conocí durante el bachillerato, me obligó a prestarle el viejo cuaderno. Lo leyó y, sin devolverlo, me dijo que de ahí debería dedicarme a aprender. Y no supe más de Sanz hasta que ayer, en una cartelera de la Facultad de Derecho (UCV), se denuncia su muerte, ocurrida en un encuentro con el ejército, en las montañas de Monagas.

Ciudad Universitaria, Marzo, 1964