

LA CONVERGENCIA MULTIPLE (UNA APROXIMACION A LA NARRATIVA DE JOSE BALZA)

Carlos Noguera

En un precoz y celebrado ensayo en torno a su oficio: *Narrativa Instrumental y Observaciones* (NIO)¹, Balza condescendía a confesarnos el repertorio de herramientas que su escritura privilegiaba, el itinerario prospectivo que presentaba y, sobre todo, la oscilante meta que, ya desde entonces, pretendía trazarse: el (auto) conocimiento. Para aquel momento — hablamos de 1963-66, fecha en que se rubrican los ensayos sobre novela y método, incluidos en NIO, 1969 — aunque Balza apenas haya publicado algunas historias cortas divulgadas en revistas y periódicos, y la totalidad de su obra — seis novelas, cuatro volúmenes de relatos, nueve libros de ensayos, hasta hoy — sea todavía una colección de posibles, las coordenadas mayores del deseo se encuentran ya enunciadas en sus aristas básicas.

¿Cómo se despliega en el horizonte del oficio esa declaración prospectiva de autoconocimiento?

En la fase preparatoria, esto es, en el momento de acopio del material que con posterioridad será vertido en el texto, el eje se convierte en un instrumento de auto-observación que acredita al escritor el acceso a un territorio inicialmente ignorado. Ese instrumento es la **introspección**, y, según la apreciación de Balza, “englobaría únicamente los mecanismos... de exploración que el escritor se aplica a sí mismo” (NIO, 38).

En la segunda fase, esto es, en la fase de expresión textual, el método asume la forma de un razonamiento serpenteante — observa, infiere, deduce e incorpora: se mueve entre dos fuegos — cuya materia correspondiente, en palabras de Balza, sería la de una narrativa capaz de “atrapar el idioma en una de sus facetas más adecuadas para permitir el experimento: **la tónica conceptual**”.

Estos dos presupuestos teóricos obligan a practicar algunas precisiones. En primer lugar, entre los dos polos del binomio introspección-expresión conceptual, se despliega un territorio que no es mencionado en el modelo original, pero cuyo valor de conexión lo hace imprescindible. Nos referimos al mecanismo de “proyección”, entendido clásicamente como el proceso por medio del cual atribuimos a otros, contenidos psíquicos que nos son propios. Tal artefacto es común, y su presencia se puede sospechar, en mayor o menor grado, cada vez que nos ubicamos frente a un acto creativo. En este caso, sin embargo, su señalamiento va más allá de Perogrullo, porque permite dar cuenta de la existencia en los personajes balzianos de un mecanismo homólogo al practicado por el escritor. Me refiero al hecho de que el lector aprecia en el personaje que descifra una permanente acción introspectiva que una y otra vez reflexiona sobre los actos y las circunstancias hasta trasladarlos a un plano donde la comprensión y/o la explicación constituyen la meta. El concepto traduce el acto y lo evalúa. Se privilegian aquellas confesiones del diario de Amiel que Balza cita en un ensayo de 1982: “... comprender es para mí el objetivo y producir no es más que un camino para comprender mejor”² Propositiones que resultan ciertas tanto para el autor que sondea en la realidad el material previo como para el personaje que discierne en la trama sus propias acciones ficticias.

Los dos procesos, entonces, resultan isomórficos.

Esto produce una serie de efectos correlativos. El primero y más notorio es la instauración de la conciencia como verdadera protagonista del relato. El énfasis se desplaza de la enumeración de los actos a la concienciación de esos actos.

El segundo efecto es el empleo — diríase que natural dadas las circunstancias señaladas — de la primera persona narrativa. Algunos críticos se han referido a este rasgo como a una práctica del monólogo interior (véase, por ej., 3). No me opongo al término, pero habría que advertir, en seguida, que no se trata de una transcripción del fluir espontáneo de la corriente de conciencia, al modo, por ejemplo, de Nathalie Sarraute, o del incesante discurso de la señora Bloom en *Ulises*, sino de una sistematización de esos contenidos con el expreso propósito de conceptualizarlos. La ilación externa de los acontecimientos sigue apoyando la historia, pero es transustanciada en el plano textual para devenir **anécdota interna**. Sólo que estas unidades internas no trazan, en su movimiento, una estampida libre, sino un orden, una formulada coreografía. Se trata de un pensamiento sobre el pensamiento, o de una operación de segundo grado, para decirlo con palabras de Piaget, un epistemólogo próximo a Balza, lo que permite hablar de una narrativa no fenoménica sino fenomenológica⁴; y no de un psicologismo, a secas, sino de un **realismo metapsicológico**.

Esta es la categoría que propongo para designar la narrativa de Balza.

“Alexis el frecuente”, uno de los relatos más antiguos, el más extenso de la narrativa breve balziana y prefiguración resumida de la novela *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*, es un ejemplo modélico de esta

proposición. Una dicotomía — la sensación, la idea — hace sufrir a Praxíteles, que acaba de regresar a Atenas, y reconstruye su vida y su obra ante Alexis, quien, al oírlo, lo define. Al final, el lector intuye que Apolo y Dionisio, coexistentes más allá de las tensiones que los oponen, se tienden la mano para refundirse en Proteo, solventando el dilema en el borde mismo del vacío.

La elección subyacente es clara: el propósito de los “ejercicios narrativos” reside en la **descomposición del objeto en sus tres planos: lo real** (percepción, acción), **lo afectivo** (emoción) y **lo cognoscitivo** (inteligencia), pero, puesto que la sensación y el afecto son “débiles e imprecisos”, sólo la inteligencia nos “produce el objeto exacto, justamente como no se nos presenta” (2 + 2 son inequívocamente 4; A es inequívocamente igual a A).

Con Platón, a quien Balza le dedica una de sus primeras reflexiones críticas en la revista CAL, aquella memorable publicación que Guillermo Meneses fundara en los años sesenta, podríamos converger en la exaltación de la inteligencia como estructura modélica; con Shakespeare, en el lamento desolador que la proyecta: “me mata el pensamiento de no ser pensamiento”.

Así, si Borges ha descubierto el valor estético de las ideas filosóficas “por lo que encierran de singular y maravilloso”, erigiendo de esta manera una metáfora fundamentada en la epistemología; con Balza asistimos a una **epistemología (personal) fundamentada en la metáfora**: el silogismo estético, cuyo propósito es “dar con nuestro propio blanco, no el blanco del mundo; aunque, en este plano, el uno pueda conducir hacia el otro”⁵.

No se requiere ser muy perspicaz: el confeso propósito de autoconocimiento que subyace a esta narrativa ha provocado que el lector convoque a Narciso como figura arquetipal de los textos. Ciertamente, el mito comprende la autocontemplación, pero, hay que añadir, el espejo de Narciso entraña así mismo una duplicación. Lo uno, por tanto, engendra al dos. Más aún, a la irisada superficie que refleja al objeto y a la luz, hay que añadir la sutil bruma que flota sobre el agua: innumerables prismas diminutos que, por el contrario, refractan la luz y descomponen el objeto, multiplicándolo. Lo uno engendra lo múltiple. Narciso se ve compelido a asumirse como Proteo.

No es por azar que en la primera página de la primera novela publicada por Balza, *Marzo Anterior*, se elija como epígrafe una frase del Ricardo III de Shakespeare: “Mi conciencia tiene millares de lenguas y cada lengua repite su historia particular”. El lector se asombra y no se asombra al constatar que el protagonista de la novela es doble y que cada una de las partes escindidas recibe un nombre diferente: Aníbal y Logzano, siendo uno, se oponen y se complementan.

Signo al servicio de un universo de signos, la palabra literaria oscila entre dos lentes — emoción, idea — que la fricción con lo real engendra, y, al perseguir la inabordable integración, se actualiza en una segunda constante textual: **La multiplicidad psíquica del personaje** (o de su borroso sucedáneo: el autor). Declara Balza: “Construir una novela para expresar la multiplicidad

psicológica de un sujeto, significa realizar la descomposición dimensional de la personalidad de ese sujeto, dándosele igual jerarquía de realidad a su acto, a su pensamiento, a su vida imaginaria y, hasta donde sea posible, a la vida ajena a su propia conciencia" (NIO, 28). Y, también "pasado y futuro por un lado, y diferentes niveles de personalidad, por otro; todo al mismo tiempo, como en la realidad". (NIO, 27).

Este rasgo debe ser visto, sin embargo, no como estado sino como proceso: una vez cumplida la partición, lo escindido aspira a la conjunción. En efecto, el crítico Armando Navarro ha señalado a la espiral como la figura que permite describir de manera más adecuada el ritmo en que las anécdotas balzianas avanzan en el texto³. Y sabemos que ya en las culturas más antiguas, por ejemplo entre los egipcios, la espiral se empleaba para simbolizar los nexos entre la multiplicidad y la unidad. En los textos, por su parte, si bien los múltiples destinos imaginarios aparecen como sucesivos debido a que el acto de lectura se despliega ordenadamente en el tiempo, terminan por resultar simultáneos gracias a la integración que el lector practica sobre ellos al cabo del proceso.

Este presupuesto, hecho explícito por Balza no sólo en sus libros de ensayos sino también en sus novelas, puede entenderse como una verdadera plataforma de trabajo, que en el cuerpo anecdótico se traduce en la técnica de los **desenlaces múltiples** (e.g.: "Raga", "Campo", "Canto del tartamudo", "La sangre", entre los cuentos, o las novelas *Marzo Anterior y Largo*) y las soluciones **ambiguas** ("Alexis", "Ella", "Asomo", "Freda", entre los cuentos, *Percusión, Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar y Medianoche en video*, entre las novelas); y con respecto a los datos de la historia, engendra su bifurcación, interiorización, reinterpretación, contraposición, disolvencia, eliminación o ambigüedad.

No me extenderé más sobre este punto. Apenas añadiré que entre los antecedentes de esta concepción textual, nuestro escritor ha mencionado a narradores tan diversos como Akutagawa, Durrell y Guillermo Meneses.

En lo que respecta a la narrativa breve, tres son los imanes que inducen los **campos de fuerza** para vertebrar el relato: **el personaje, el ámbito, el hecho**. Según un prontuario de notas sobre el cuento, que Balza ha dado a conocer, la norma que rige sus pasos parece ser la sucesividad. Así, aunque los tres coexistan, el tono particular de cada narración procede del privilegio que el escritor otorgue a uno de ellos, y sólo a uno⁶. La hipótesis que formulo es la de que a cada énfasis de componente corresponde un procedimiento isomórfico. Así, a los cuentos del primer tipo, "de personajes", correspondería el procedimiento **conceptual**. A los del segundo tipo, "de hechos", el procedimiento **estructural** (los recursos ya señalados para la revelación progresiva de los datos al lector). Y a los del tercer tipo, "de ámbito", esto es: los descriptivos, el procedimiento **plástico** (sobre el que volveremos en seguida).

Como ya anotamos, "Alexis el frecuente" el paradigma dentro de las

historias del primer tipo. La verdadera columna del relato reside en la conciencia de Praxíteles, ante cuyas reflexiones, los hechos, figuras y contextos de la Grecia clásica descienden a rango de excusas prescindibles.

Un diverso repertorio de soluciones estructurales apuntala a los cuentos del **segundo grupo**. En “Campo”, por ejemplo, los personajes, atraídos a una casa lejana, se someten a la coreografía intercambiable del amor y de la muerte mientras dos desenlaces alternativos provocan el estupor final, bifurcante.

En “Recíproco”, el tejido es breve y lineal como un espejo; contrapuntístico en “Central”; mientras que en “La mujer de espaldas” la palanca de apoyo reside en el recurso de “las cajas chinas”: la anécdota es contada al limpiabotas, quien la hace circular al periodista, el cual, a su vez, la refiere al erudito que narra en primera persona al inicio del relato.

Un rasgo celebrado de esta escritura, que constituye la superficie final de los cuentos del **tercer tipo**, es el carácter plástico del lenguaje descriptivo. Cierta huella precisable, cierta estrategia singular de percepción debe haber marcado en Balza la frecuentación ensayística, asidua de Soto, Otero, Reverón, Estévez⁷. Esa suerte de poética narrativa a la que ya en 1969 se refería Julio Ortega⁸. Todos sus niveles textuales — pero de forma privilegiada los planos descriptivos — están permeados por una textura estallante de color, de forma, de sonido, que subtiende el párrafo hasta sus fronteras, provocando una experiencia plástica y sensorial en el ojo que la persigue: “Oscurecía y, sin embargo, aún el árbol destilaba un polvo dorado que flotaba a su alrededor: la hilachas de sol bajo las hojas” (“La sombra de oro”); o “... El sonido grumoso y rápido que no cesa viene precisamente del oleaje en verano. No se ve el mar: se siente su aliento, y bastaría una breve caminata para encontrarlo... solitarias playas, ramajes azules...” (“El beso perdido”).

La interpenetración de diferentes modalidades sensoriales no es, por supuesto, un recurso nuevo, la originalidad reside en la manera como opera el recurso, en la dosificación de los ingredientes y en el abarcante esplendor del resultado.

Habría que advertir, también, que al lado de las variantes sensoriales de occidente (visual, háptica, auditiva, propioceptiva, olfativa, laberíntica), Balza añade, en un gesto oriental, lo concienical. Por ej.: se puede describir un espacio como “... un tejido solar, creciente y plácido” (“Los almendrones de enero”).

En otros relatos, sin embargo, un viraje en el énfasis basta para abolir la atmósfera cromática, pero las rendijas plásticas permanecen, vueltas ahora dibujos en claroscuro, carboncillos. “Un rostro absolutamente” lo testimonia: la lectura es un movimiento acuático que discurre entre el presente y el pasado fraguados por la presencia de un cuerpo envuelto en negros. Al final, los signos transgreden un resquicio de eternidad (molde hacia el cual tienden todos los tiempos perfectibles): la imagen de la mujer “sale de la luz, por completo, ya inclinada, y comienza a atravesar el jardín en sombras”.

Cuando el acento plástico se traslada de la descripción de un contexto a la

relación de un fragmento de historia, la técnica se emparenta con los **recursos filmicos**, deviniendo narración en lento, dibujo apenas móvil, fotograma congelado. En “El beso perdido”, por ejemplo, la pareja de hombres, amantes, reposa jugueteando sobre la hamaca, en el exterior de la casa de playa. Al fondo, visible a medias a través de la ventana abierta, el tercer amigo prepara la cena en la cocina, mientras por el ángulo derecho de la escena, en primer plano, un viejo se aproxima caminando al lado de un caballo. Estos tres elementos, suspendidos, bastan para consolidar el cuento: dirfáse un Gauguin, obsesionado por el ruido sordo del Caribe, las palmeras, el chinchorro, el fosforescente cielo del trópico.

Un rasgo estilístico de esta prosa, ahora definible por omisión, es el **tachado del diálogo**. Fallidamente perseguirá el lector un fragmento dialogado en los relatos de Balza. Los personajes no hablan entre sí: se mueven en ámbitos precisos, se revisten de hechos concretos, pero en lugar de ser vinculados por el habla propia, se encuentran determinados desde afuera por el lenguaje del relator (o desde adentro, por el signo pensado, en el caso del monólogo o la reflexión).

La única excepción parcial a esta norma, la tropezamos en “Alexis el frecuente”, conceptual historia griega que responde al paradigma platónico y donde el diálogo entre Praxíteles y Alexis es acotado con guión a la manera usual o incorporado sin interrupción en el contínuo del texto.

Modélico en muchos sentidos, esta extensa narración nos conduce también al perfil repetible de los **personajes balzianos**: sistemas inteligentes, sensibles, cultos, pero a un tiempo proclives al conflicto, al extravío o, incluso, la quiebra emocional, blanden como arma permanente la meta-reflexión: un ovillo de pensamiento que se despliega sobre el propio pensamiento o que es inoculado desde las teclas por el narrador omnisapiente. Así, las voces que cuentan en primera y tercera terminan por mimetizarse ante el lector; apoyándose y relevándose de manera alterna.

No es Praxíteles de “Alexis” el único protagonista que habla desde una ciudad a la cual acaba de llegar (o regresar): en una abrumadora proporción, no imputable a la azarosa escogencia del acto imaginante, los personajes nucleares muestran una infatigable propensión al **desarraigo**. La mayoría de las aperturas nos muestran cuerpos que se desplazan – o acaban de desplazarse – de un espacio a otro, distante: invitados, vacacionistas, viajeros, transeúntes, habitantes perplejos de ciudades desconocidas o transmutadas, seres agotados que regresan después de una prolongada ausencia (“Freda”, “La ondulación”, “Campo”, “El beso perdido”, “Alexis”, “Un rostro absolutamente”, “La sombra de oro”, “Ana”, la mayoría de sus novelas).

Sabemos, desde Kavafis, que la dualidad de la huida y del retorno no entraña solución, pero los personajes de Balza no parecen haberse acercado a aquellos resignados y patéticos versos de “La ciudad”.

En el **costado temático**, las dos pulsiones genésicas actuadas por *Eros* y

Tanatos subtienden el tejido literario. La oscilación en estos ejes funcionales y sus polos (Eros: unión/separación, encuentro/desencuentro; Tanatos: muerte/vida, realización/interrupción) describen los nudos tensionales de los protagonistas y sus — posibles — desenlaces. Sin embargo, puesto que voluntaria o involuntariamente, toda separación es una muerte, la distinción de los ejes en el plano del relato no resulta otra cosa que un artificio. De hecho, aunque en ciertas historias los énfasis difieran, en otras podemos apreciarlos claramente interpenetrados: ejemplo de ello son los cuentos “Central” y “Prescindiendo”.

El balance es, entonces, nítido. Ciertamente que el confeso propósito de elaborar relatos **siendo** muchos autores se cumple en la diversidad estilística y la multiplicidad técnica, pero así como los senderos bifurcantes del cuerpo narrativo terminan por vertebrar una narración a pesar de los impulsos centrífugos, así los autores imitados que, al decir de Balza, trabajan a través de él, finalizan cediendo al servicio de un entramado que les subyace y, al actualizarlos sobre lo blanco, los transfigura: el propio trazo del escritor.

NOTAS

- 1 Balza, José. *Narrativa. Instrumental y observaciones*. (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1969). Incluido también en *Este mar narrativo*, México, 1987.
- 2 Balza, José. *Transfigurable*. (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1983). La cita de Amiel se encuentra en p. 120.
- 3 Mata Gil, Milagros. *Balza: el cuerpo fluvial*. (Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1989).
- 4 Berrizbeitia, Josefina y Navarro, Armando. *Balza narrador*. (Caracas: Ediciones octubre, 1990).
- 5 Noguera, Carlos. “Simbolismo y poesía autoexplicativa”. *Papel Literario de El Nacional*. Caracas, 21-11-1965, citado por Balza en NIO.
- 6 Balza, José. “Teoría práctica del cuento”. *Papel Literario de El Nacional*, 6-9-1987.
- 7 Recuérdese, por ejemplo, de Balza, *Alejandro Otero* (1977); *Jesús Soto, el niño* (1980); *Antonio Estévez* (1982); *Análogo, simultáneo* (1983).
- 8 Ortega, Julio. *La contemplación y la fiesta*. (Caracas: Monte Avila Editores, 1969).