

Secretos de una escritura (A propósito de los relatos de José Balza)

Armando Navarro

José Balza, escritor venezolano nacido en el Delta del Orinoco en 1939, es un conspicuo representante de la literatura latinoamericana actual. Su obra incluye siete novelas, numerosos volúmenes de relatos, así como una abundante producción de textos ensayísticos y de crítica de arte. En el país ha obtenido diversos galardones, entre ellos el Premio Nacional de Literatura en 1991. Así mismo, producciones suyas han sido traducidas a diversos idiomas, destacando su novela *Media noche en video: 1/5*, editada en francés por la Editorial Gallimard con el título: *La fleur de minuit* (1992). Próximamente Monte Avila Editores Latinoamericana publicará, en segunda edición, el volumen *La mujer de espaldas y otros relatos*, que recoge una excelsa muestra de narraciones cortas del autor y cuyo prólogo es el trabajo que presentamos aquí.

Los textos que el lector encontrará en el libro *La mujer de espaldas y otros relatos*, son árboles plantados en el denso bosque que configuran las innumerables ficciones breves, escritas por José Balza durante cuarentiun años; en efecto, “Canto del tartamudo” aparece fechado en 1959, mientras que para “El niño hecho del día” la rúbrica corresponde al año 2000.

Estos momentos cronológicos son significativos en dos sentidos: uno relaciona vida y escritura, constituyéndose ésta en un oficio consubstancial a una manera de ser en el mundo; el otro revela precocidad intelectual y literaria, pues “Canto del tartamudo” ya exhibe muchas de las características que definen la narrativa del autor, incluyendo los siete “Ejercicios” connotados como novelas y cuya exposición teórica está contenida en los libros *Narrativa: Instrumental y observaciones* (1969), *Los cuerpos del sueño* (1976) y *Este mar narrativo* (1987), así como en artículos publicados en revistas u otros medios de divulgación literaria.

Planteándose desde un principio proponer una escritura muy personal, José Balza denomina “Ejercicios narrativos” a sus producciones ficcionales, expresión ya empleada por Guillermo Meneses. Su uso implica una poética que estará presente no sólo en las formas textuales sino también en el método utilizado para construir esas estructuras, así como en el papel que desempeñe el narrador en la configuración de las mismas y en el manejo de las dimensiones relacionadas con el tiempo y el espacio.

Así, el ejercicio se corresponde con un ludismo estético identificado con los juegos estratégicos en los que participa el autor real durante el proceso de producción narrativa. Esos juegos se convierten en los secretos subyacentes tras la escritura e imponen al lector usar sus herramientas intelectuales en forma dinámica y creativa. Es como si durante la construcción de ficciones el narrador actuara como un diestro jugador de ajedrez quien, durante una competencia, siempre estuvo orientado hacia la jugada que le permitiese cercar a su competidor. Corresponde al lector inferir desde el tablero —el texto— cuáles fueron las tácticas del triunfador, de tal manera que la lectura se asume como una tarea reconstructiva.

En todo caso, y en sentido más amplio, la equivalencia entre relato y “Ejercicio narrativo” supone una actitud que implica al relato y a la acción que lo genera. En cuanto a qué es el relato se infiere que Balza lo concibe como un paradigma ideal que elude cualquier forma concreta exacta; simplemente supone que el relato modelo no existe en la realidad y que, como escritor, no dispone de las destrezas necesarias para escribirlo.

Esa es una razón para suponer que cada “ejercicio” producido, mimetizando estilos previos, sólo es un entrenamiento para acercarse al relato arquetípico o a su modelo representado. Esta práctica propicia la imitación perteneciente a la historia literaria universal: Platón, Cervantes, los novelistas del siglo diecinueve, Jonathan Swift, Kafka e incluso Huidobro, para confluir en una manera muy propia o en diversos estilos, según Carlos Noguera (1987).

¿Qué es lo que otorga individualidad a esos estilos? Asumiendo esta interrogante como base, intentaremos proporcionar a los lectores algunas pistas que le permitan aprehender, si no en su totalidad, al menos en parte, la esencia que actúa como sustento en este conjunto narrativo, aunque cada receptor es libre en cuanto a configurar sus marcos referenciales y lograr su comprensión específica.

La primera referencia concierne a la estructura del relato, componente primordial que es casi una obsesión para este narrador, siendo lo formal abstracto una inquietud básica. En conjunto, en estos espacios escriturales predomina la estructura que se fragmenta a medida que transcurre la narración, como sucede en “Zoolo-gía”, “Central”, “Bella a las once” y “La mujer de espaldas”, hecho éste que, sin embargo, no es absoluto ya que hay relatos sustentados en la continuidad narrativa. Demostrativos de esta última afirmación son, entre otros, “La máscara feliz”, “El oro”, “Lección de sueño”, “Desde Jericó”, “Las boras”, “Líneas”, “El niño hecho del día”, relatos en los que el lector puede seguir sin dificultad el desarrollo de una secuencia anecdótica.

El problema relativo a la estructura es inherente a la narrativa de Balza porque, como el mismo ha afirmado, las anécdotas están dadas, no le pertenecen al escritor:

dado que lo que le corresponde a éste es la forma del relato y las estrategias seleccionadas para utilizar el lenguaje. De tal manera que al explorar el universo de los “Ejercicios Narrativos”, el lector requiere estar capacitado para atender a los juegos estructurales que le plantean las narraciones si quiere adquirir una plena comprensión.

Aún más, las variaciones formales a veces adquieren su espesor en un solo acto enunciativo, como se ilustra en “Fidelidad”, donde la acción narrativa se comprime en este: “Es la historia de un personaje cuyo destino se altera en cada nueva línea que conoce el lector”. En otros, como “Prisa”, tres enunciados del narrador, una información y dos breves segmentos de un diálogo potencial, crean la estructura anecdótica. La narración puede reducirse a una crónica, tal y como sucede en “Un libro de Rodolfo Iliackwood”.

En cualquier caso, en Balza la organización de las estructuras narrativas son parte del juego empleado para establecer interacciones entre los mecanismos intelectivos funcionales en el autor durante el proceso de producción y, en el mismo orden, los que activará el receptor en su experiencia con cada texto. En consecuencia, al abordar estos “Ejercicios narrativos” la inteligencia del receptor requiere optimizar su agudeza para poder descubrir qué es lo que el narrador le propone o sugiere en todos los niveles textuales. De no ser así, ocurre una discrepancia entre dos intenciones: la del narrador quien propone y la del lector quien está obligado a descubrir.

Pero, ¿qué se debe descubrir? En principio, si bien es cierto que estos “Ejercicios narrativos” son ejercicios intelectuales, ellos al mismo tiempo están ceñidos a los cánones que tradicionalmente se han atribuido a la modalidad literaria representada por el narrar. Una regla dorada extraída de esos preceptos refiere a la equivalencia entre narración e historia. Casi pertenece al sentido común sostener que lo narrativo consiste en desarrollar historias. En lo que a Balza concierne se ha llegado a decir que sus ejercicios no son narraciones, son experimentos verbales y reflexiones. Esta opinión resulta muy incierta por responder quizás a una lectura limitada (¿o prejuiciada?).

Lo que sí encontrará el lector, y ello de alguna manera se corresponde con la estructura, es que en la mayoría de los casos hay anécdotas entrecruzadas o que se solapan como respuesta a una modalidad especial relacionada con el funcionamiento de la conciencia y de la percepción. Se trata de una conciencia móvil que se desplaza como un rastreador y esos desplazamientos ocasionan cambios en el foco atencional del narrador. En el plano del relato, los movimientos inciden en los cruces estructurales anecdóticos, determinando así los solapamientos.

Hay ejercicios que involucran dos historias contadas en forma simultánea por la voz narradora, como sucede en “Zoología” donde un conflicto amoroso se

narra en simultaneidad con el viaje que realiza el narrador para identificar a un ser extraño aparecido en una amplia llanura. “Bella a las once”, por su parte, narra la historia presente del soldado que vigila y la historia de Carrasquero, producto de una retrospectiva hasta la niñez. Este patrón se reitera en “El niño hecho del día”, “Asomo” y “La sonrisa en el puerto”.

Hay casos con predominio de historias múltiples, encontrándose una buena ilustración en “Central” que presenta al narrador esperando a su compañera para cenar, pero, mientras espera, relata la historia de Federico, la de Juan José que concluye con un asesinato y la de la pareja y el niño que llena su cuarto con una nube de talco. Esta diversidad puede funcionar como bloques narrativos que agrupan muchos incidentes en torno al mismo personaje, tal y como sucede “La máscara feliz”.

En otros ejercicios, hay un núcleo anecdótico que va transcurriendo en una dirección, pero de pronto un detalle cambia el foco de la voz narradora y ésta se desplaza hacia otro narrador o hacia otra narración. Esto último ocurre en “El beso perdido”, donde el narrador, para cerrar el relato, suspende la descripción del solazamiento de dos jóvenes en una hamaca para sustituirla por el recuento que hace el “viejo del caballo”. Así mismo están los relatos de historia única: “El oro”, “Lección de sueño”, “Líneas”, “Diálogo”, “Las boras” y “Ein mann wohnt im haus der spielt mit den schlangender schrieht”.

Existe íntima relación entre las peculiaridades de la historia y otros aspectos del relato. En principio, toda historia es contada por alguien y está dirigida a quien actúa como escucha dentro del relato; es decir, en todo relato se establece un vínculo entre un narrador y un narratario. Ambas instancias existen al interior del texto y, en ocasiones, como ocurre en los diálogos, las figuras de narrador y narratario se intercambian, alterándose los roles momentáneamente. En estos “Ejercicios narrativos” la relación narrador-narratario no se adecúa a la preceptiva. Aquí se escucha una voz narradora que habla y que puede formar parte o no del relato.

En el primer caso estamos frente a un yo-narrador quien se comporta al mismo tiempo como protagonista, comunicando desde una conciencia que observa, reflexiona, comenta, describe, experimenta emociones y sentimientos. En la segunda alternativa, hay un narrador capacitado para actuar como omnisciente o como testigo, pero su palabra por lo general no está dicha a un narratario externo; ella surge como si estuviese dirigiéndose a un lector constituido en narratario del relato, transgiriéndose así la normativa tradicional prescrita para la narración y aproximándose a un precepto de la narrativa oral: el que supone presentes a un hablante y un oyente, comunicándose sin mediadores; es decir, el lector aprehende en forma directa lo que explicita la voz narradora.

El patrón señalado está presente **cualquier** sea la entidad que actúe como sujeto de la enunciación, de tal manera **que** en ese proceso la tercera persona se transforma en una primera persona enmascarada que expresa una de las posibles manifestaciones del narrador. Desde esa perspectiva, Luis Barrera Linares (1992: 7) acierta al afirmar: “El narrador intenta a veces desdoblarse para contar desde una distanciante tercera persona, pero hay algo subyacente que lleva a suponer una primera persona narrativa implícita”.

Esa voz relatora evidencia su naturaleza super-omnisciente al participar como un investigador que busca registrar muchas variables asignadas al personaje imaginado o al ámbito ficticio. Mediante esa búsqueda investigativa, el narrador realiza una disección detallada que le permite descender hasta los más profundos niveles de la conciencia (¿su conciencia?), para lograr construir entes ficcionalizados cuya propiedad más destacada es la riqueza de su psique.

No obstante, esa aguda penetración en la psique no cercena el respeto del narrador hacia la libertad del personaje. A pesar del profundo conocimiento que muestra el narrador respecto a los entes ficcionalizados, éstos mantienen su autonomía como seres únicos, porque también ellos son máscaras tras las cuales siempre permanece algo oculto, algo que no es posible revelar. Es como plantear la imposibilidad de conocimiento absoluto del otro, porque ese otro posee zonas ensombrecidas que el mismo desconoce. En este sentido, los “Ejercicios narrativos” pueden concebirse como metáforas relativas a un imposible: aprehender la esencia del ser humano.

Otro nivel donde ocurren detalladas disecciones es en el correspondiente a los espacios referidos o los que sirven de contexto a los relatos, procediendo el narrador mediante una técnica de síntesis para la creación de efectos plásticos. Si en el plano de la estructura el lector encuentra una evidente conexión con la música —estructuras que mimetizan sonatas, sinfonías, operas—, en lo concerniente al espacio los vínculos se crean entre el lenguaje y la pintura, recreando espesuras que contienen objetos móviles e inmóviles, seres vivientes, luminosidades, inviernos, veranos, claroscuros, sombras, contrastes, perspectivas, más otros componentes como sonidos, rumores, espejos.

Entre estos elementos resalta la iteración en la luminosidad y en los reflejos, porque la luz es el Delta del Orinoco y los reflejos son el gran río, el mismo río, que según confiesa Balza, es el referente para uno de sus relatos más complejos: “Canto del tartamudo”. Luz y oscuridad se alternan en “El beso perdido” y en “La máscara feliz”, “Ejercicios narrativos” que ilustran lo ambiguo. Pero en la totalidad narrativa la intención es más amplia: el relato se concibe como un medio en el que el intelecto y la percepción captan totalidades. Y esa aprehensión de la totalidad justifica el uso

del enunciado “Ejercicios holográficos” para caracterizar los relatos incluidos en la primera edición de *La mujer de espaldas* (1986). A tono con la mención del enunciado “Ejercicios holográficos”, permítasenos volver a repetirnos:

La holografía y el laser implican refulgencia, brillo, más un esquema del objeto elaborado en base a puntos clave. Desde cualquiera de estos puntos, el holograma rescata lo representado de una manera total. En la dimensión narrativa, la escritura narrativa propicia relatos cuyos personajes son enfocados desde múltiples perspectivas (Navarro, 1990: 94).

Así mismo, la ambigüedad adquiere otras resonancias lingüísticas mediante el uso de la paradoja: abundan las referencias a situaciones en las que el personaje “conoce y no conoce”, “quiere y no quiere”, y el uso de expresiones como *tal vez*, *quizás*, *parecía*, *como sí*, lo que vuelve a establecer vínculos con el asunto del conocimiento, pero en otra dimensión: el espacio. Hay oportunidades donde el espacio se integra para conformar el carácter holístico de la narración, léase “El beso perdido”, donde la ambigüedad sexual se escenifica bajo un cielo una de cuyas mitades es estrellada y luminosa y la otra presenta una oscuridad absoluta. En el mismo ejercicio, el viejo del caballo muestra vigor y agotamiento y en “Un libro de Rodolfo Iliackwood”, el personaje es musculoso y desgastado.

Una vez que se ha ingresado a estos “Ejercicios narrativos” no está permitido salir sin la idea de que no sólo ha ocurrido algo en lo imaginario sino que también hemos descubierto una ristra de asuntos consubstanciados con la experiencia humana: la relatividad del amor y la felicidad, la magia física y psicológica subyacente en la sexualidad, la maravilla de la percepción visual, la discrepancia entre lo percibido y lo representado, el dolor, la capacidad creadora, el mito de la identidad, la captación del futuro, la acción de extraños sucesos que producen extravíos, entre otros. El contenido de estos descubrimientos son los pilares de una temática diversa que se explicita como una manifestación de la vida en diferentes dimensiones. El secreto del narrador radica en este caso en su capacidad para comunicar emociones al lector, de allí que la lectura también se convierte en un ejercicio. En realidad el lector ideal de estos cuentos es aquel cuya competencia intelectual le permite desplegar una epifanía a partir de los mundos imaginarios que explora.

Gran parte de ese núcleo vivencial funciona como una cuerda tensa que, si recibe el impacto de una fuerza mínima, revienta. Es decir, siempre existe en los protagonistas ficcionalizados una ansiedad difusa que desconoce pero que, sin embargo, dinamiza el desarrollo del texto como si se tratase de un problema por resolver, problema que al mismo tiempo es irresoluble, pero en el cuerpo de la ficción participa ocasionando una descarga catártica. Y esta ansiedad es básica en el evento

comunicacional que conecta al lector con la narración. Tal vez, hay tres relatos exentos de connotaciones ansiosas: “Líneas”, “Lección de sueño” y “La sonrisa en el puerto”. Este último genera una paradoja: En el momento de morir, Da Nino despliega una fresca sonrisa y esa sonrisa se eterniza con la muerte.

Para concluir destaquemos que estos “Ejercicios narrativos”, son narraciones y, a la vez, prácticas para ilustrar presupuestos metateóricos sobre la ficción corta. Dejamos al lector en libertad para explorarlos y captar los mecanismos metaficticios que actúan para explicitar los resortes literarios subyacentes a la tarea de comprometerse con la práctica de la escritura.

Referencias:

- Barrera Linares, Luis. (1992). “Balza el cuentista”. En *Imagen: 100-88*, p.7.
- Navarro, Armando. (1990). “Ejercicios holográficos”. En Josefina Berrizbeitia (1990). *Balza narrador*. Caracas: Ediciones Octubre, pp. 89-97.
- Noguera, Carlos. (1990). “Ejercicios narrativos: la síntesis de Proteo”. En José Balza (1990). *La mujer de espaldas y otros relatos*. Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 11-16.