

Escritura, exactitud

y fascinación en la narrativa
de José Balza*

Lyda Aponte Zacklin

El único poder del escritor, ha dicho Barthes, “está en mezclar escrituras, enfrentar unas con otras de manera que jamás descansen en ninguna de ellas”¹. Nunca resulta más acertado este juicio que cuando intentamos acercarnos a una obra literaria, pensando que hemos podido interpretar algunos de sus enigmas y, por ende, podemos hablar de su escritura. Es cierto que existen obras que nos ofrecen esta ilusión momentánea, permitiéndonos cerrar el libro con una sonrisa de satisfacción, aquéllas que no leeremos nunca más. A diferencia de esas otras que nos contagian del deseo que nos atraviesa de colmar el vacío, de romper el silencio para nombrar lo innombrable. A este segundo grupo pertenecen las obras del autor a cuya lectura nos entregamos con la esperanza de que nuestra intimidad con lo leído se mantenga, más que por la intención de interpretarla, por el deseo de quedarnos en el embrujo de su fascinación.

La obra literaria de José Balza se entronca en línea directa con el proceso de renovación de la literatura venezolana que iniciara Guillermo Meneses, en la década de los cincuenta. Desde la aparición de su primera novela: *Marzo anterior* (1965) su narrativa asume las características de la modernidad en su acercamiento al lenguaje, al proceso de la creación literaria a través de una práctica de la escritura, en la que las condiciones de existencia del discurso se dan a partir del discurso mismo, sin juego de significaciones que lo precedan, y en donde la palabra, en

el espejo del texto, no es ya representación, sino ecos y reflejos del ser de las cosas. En el ámbito de nuestra literatura, este acercamiento a la escritura representó una cabal y lúcida respuesta a la repetida propuesta (en diferentes momentos de nuestra historia literaria) de elevar a una perspectiva universal, los temas telúricos y nacionales de nuestra realidad.

La obra de José Balza se compone hasta el presente de seis novelas: *Marzo anterior* (1965), *Largo* (1968), *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974), *Percusión* (1982), y *Medianoche en video: 1/5* (1988). Además de cuatro volúmenes de cuentos y una sólida colección de ensayos en los que se condensa el cerco de su teoría literaria, a la vez que se elucida sobre diferentes manifestaciones del arte: música, plástica, cine.

Ya se ha mencionado que la obra narrativa de José Balza se acerca a concepciones modernas de escritura que se practican en nuestros días. A través de una exactitud en la forma como cuerpo del relato, de juegos con el lenguaje que abren caminos indefinidos de significación, las obras de Balza, entendidas en su conjunto, plantean la problemática del hombre contemporáneo, aluden a la crisis de identidad ya sea personal, moral o política, como consecuencia del desmoronamiento espiritual y de las múltiples rupturas de estructuras en nuestro siglo. Esta crisis, como es sabido, se manifiesta en el arte y la literatura a través de una acentuada pérdida del sentido y del resquebrajamiento del sistema simbólico de representación. En este sentido, la escritura de Balza asume el riesgo de servirse de la palabra para mostrar no ya lo permanente, sino lo aleatorio, no lo continuo, sino lo discontinuo, para acercarla al límite doloroso donde se señala la inestabilidad de la identidad. En sus obras, asimismo, se mantiene el cuestionamiento sobre el ser, la inexorabilidad de la muerte, la problemática del hombre frente al lenguaje, por medios opuestos cuyos límites disuelve la escritura.

Para Balza los textos son, en última instancia, la búsqueda de la palabra del escritor, “porque en síntesis todo creador propone únicamente una palabra en su obra, a pesar de los libros que escriba: los libros dan el sentido exacto de esa palabra”². Esta búsqueda indefinida de la palabra (aquella que pueda eliminar el espacio, la presencia de otras palabras) se manifiesta en el discurso a través del tono conceptual del lenguaje, en su proceso de cuestionamiento de la realidad íntima del ser, del mundo de las cosas. El lenguaje llevado al límite de la claridad que enseguece apunta tanto a la posibilidad ilusoria del ser, como al señalamiento del vacío, de la ausencia, del silencio. En otras palabras, el discurso en función de una escritura de límites se mantiene en el borde donde la unidad del sentido y del sujeto se separa:

Es extraño que en el momento de alejarme definitivamente de un esplendor acuda a las cosas más próximas y entre, en mi pensamiento, en las otras distantes que yo puedo ver. ¿Por qué estoy en esta bifurcación? ¿Algo explica la indecisión?. Alguien dijo que hay hechos que no eran lógicos ni absurdos. A esa categoría pertenece el viaje.³

La voz o voces narrativas que atraviesan los discursos son los ecos y resonancias de una conciencia que se mantiene en suprema vigilia, en búsqueda del conocimiento. Así, como ha dicho Carlos Noguera: “la ilación externa de los acontecimientos sigue apoyando la historia, pero es transustanciada en el plano textual para devenir anécdota interna”⁴.

El tejido de historias que atraviesan los discursos como eventos de la vida y del mundo, abre espacios de escritura que abarcan diferentes aspectos de la realidad. Si bien abunda el referente particular que parte de la realidad geográfica, histórica, cultural, nacional, el texto lo transforma en espacio creado, único, totalizante que se acerca a lo universal, como expresión de nuevas perspectivas y facetas del mundo y de la realidad. En otras palabras, esta realidad concreta, reconocida, es sólo el punto de partida de una enunciación que en el movimiento en espiral de la escritura, anuncia las reverberaciones del sentido, abre espacios poéticos a través de una prosa a su vez sensual, esplendorosa, depurada.

Podríamos decir que en la escritura de Balza, el símbolo cede paso al signo. Según Paul de Man, Hegel “establece una diferencia entre símbolo y signo”⁵. El símbolo a diferencia del signo logra la adecuación entre la imagen y el referente. El signo marca el paso de lo imaginario y lo sensorial a la idea, al pensamiento. Así, en la escritura asociada a la retórica, a la figura poética, señala el corte, la ruptura de algo irrecuperable.

Entre otras, el río, la naturaleza deltana, parecen ser las fuentes metafóricas, de cuyas asociaciones se sirve la alegoría del relato. Son los signos miméticos que permiten hacer visible lo invisible, representar lo irrepresentable. Es así, como los diversos conceptos sobre el tiempo, la muerte, la identidad, adquieren a través de esos signos: cuerpo, cara, visibilidad.

Allá estás, concentrado tanto en un enigma del agua como en otro de la tierra: en el lejano punto blanco que la noche sólo permite concebir como un farol, como una lancha que vacila en la naciente bruma del río. Punto que puede ser yo mismo, actualizado, recurrente desde ahora, colocándote en un pasado que no existió porque me conviene como medio lúdico⁶.

Dentro de esta constelación de signos, nos detenemos en aquellos que apuntan al tema de la muerte, en algunas de las novelas y cuentos.

En la narrativa de Balza, la muerte no es el tema central, como lo es en autores como Kafka, Faulkner, Rulfo o José Antonio Ramos Sucre, pero el tema aparece entretejido en el extenso tejido textual de sus relatos. Según Gilles Deleuze: “la verdadera temática de una obra no es por tanto el tema tratado, tema consciente y querido que se confunde con lo que las palabras designan, sino los temas inconscientes, los arquetipos involuntarios, en los que las palabras, y también los colores y los sonidos, toman su sentido y su vida”⁷.

La crítica literaria de nuestros días apoyada en teorías que aluden a la imposibilidad de la unidad del sujeto y al signo como el no ser de lo que representa, permite que la noción de la muerte pueda ser considerada como consubstancial a la literatura.

En la narrativa de Balza, tanto la propuesta de la multiplicidad psíquica del personaje, como el manejo del signo en su escritura, aluden al nexo que, en cierto sentido, se establece entre el lenguaje y la muerte en la escritura poética. En los relatos de Balza, la escritura apunta al cuestionamiento de la muerte. Presentada en sus diferentes manifestaciones, mantiene la tensión del discurso a través de dos polos, virtuales, inalcanzables del lenguaje: su opacidad y claridad. La muerte pertenece a lo irrepresentable, pero no por ello es ajena a la imagen. La imagen como la entiende Blanchot, no es representación, sino semejanza y su orden no pertenece al saber, sino a la fascinación. Así la muerte atrae a los personajes de estos relatos como algo poderoso que los acerca al conocimiento de su ser o que le da forma a las posibilidades que les ofrece la vida:

El más hermoso gesto de los hombres es su desaparición...Concluiré para los demás sin destruir ni una partícula del esquema que constituye mi existencia. La verdadera fuerza del misterio rodeando mi ausencia, el eterno silencio a mi alrededor, poderoso y único, como la historia inconfundible que queda detrás de mí. (MA, pág.24).

La fascinación con la que los personajes o narradores se acercan al límite entre la vida y la muerte, en un cuestionamiento que los lleva, en última instancia, al conocimiento conflictivo de su propia realidad, recuerda al mito de la Gorgona, en la Grecia antigua. Este mito, según Jean Pierre Vernant, expresaba para los griegos la relación angustiada del hombre con el otro, el dios o la muerte. La máscara en su expresión terrible y grotesca llevaba, “La muerte en los ojos”⁸ porque el sujeto atraído por la fascinación del ojo que lo miraba, era desposeído de su propia mirada, llevado hacia el Otro (la máscara) que lo petrificaba porque en ella el sujeto reconocía la verdad de su propio rostro, de su propio ser.

Son inagotables las posibles asociaciones que se desprenden de estas narraciones en las que se articula el tema de la muerte, pero lo que resulta evidente es que para los narradores de estos relatos, la vida se comprende cuando se incluye, obligatoriamente, a la muerte.

La muerte se presenta a través de signos diversos que apuntan al paso del tiempo, a la pérdida del instante o de la identidad o como corte radical: suicidio, asesinato, enfermedad.

En dos de sus novelas: *Marzo anterior (MA)* y *Percusión*, la muerte de la protagonista separa a los amantes. En su carácter, en este caso, de la ley infalible, irrevocable, se vuelve metáfora de la castración simbólica. En este sentido, la muerte no se puede sobrellevar, sino aceptándola. La muerte del otro remite a nuestra propia muerte. Estos discursos, muestran dos acercamientos a la muerte que, en cierto sentido corresponden a las diferentes etapas de la vida en que los personajes se enfrentan a la experiencia. Para el narrador adolescente de *Marzo anterior*, la pérdida de la amada lo lleva al desasosiego. Aunque la muerte es verdad inexorable, lo irrepresentable, para el narrador se vuelve el rostro más viviente, la presencia más envolvente. “Me desespero, tiendo a buscar la desesperación huyendo; la encontraré fuera de mí. Pero también es imposible hallar un aspecto de mi personalidad que sea ajeno a la tentativa de encontrar a Maite bajo los almendrones” (*MA*, pág. 88). En *Marzo anterior*, se narra de manera sutil y profunda la pérdida de la adolescencia. El lenguaje atrapa por la forma de decir lo indecible en su acercamiento a la exactitud de la muerte que, paradójicamente, anuncia en esa narrativa, la travesía de una escritura sin límites, sin fin.

En *Percusión*, el narrador vive la experiencia de un amor último, total: “tuve de ella la totalidad y el abismo”⁹. El discurso sostenido por los polos Eros y Tánatos apunta a la lucha por mantener a través de la escritura el deseo a la altura de la muerte.

Si bien he admirado cada boca y cada cuerpo conocido, ahora me resta esta lacerada reflexión sobre la sexualidad, esta incongruente imposición de lo erótico que destruye” (*Percusión*, pág. 226). El riesgo que asume el narrador en su entrega erótica (la mujer sufre de una enfermedad, cuyo contagio es mortal) y la muerte misma de la mujer, si bien son en la historia la huella de una destrucción y de la pérdida, a otro nivel del lenguaje, podrían ser vistas como metáforas de la obra “donde el poeta y las cosas aun padeciendo en la obra el suspenso de una verdadera destrucción, se afirman en su destrucción”¹⁰.

Por otra parte, en estas novelas en las que hay la anticipación de algo que se rompe, que no permanece: el narrador, anticipando un encuentro que la muerte interrumpe, en *Marzo anterior*, y la enfermedad

y la muerte en *Percusión*, captan el ritmo que según Vattimo, interpretando a Heidegger no es un instrumento para mostrar las cosas, sino para hacerlas aparecer en un juego de intermitencias, para reflejarlas como algo que no existe. En este movimiento de aparición y desaparición de las cosas “relampaguea” un nexo entre lenguaje y mortalidad. En ambas novelas, asimismo, la muerte y la enfermedad son el corte radical que marca en el discurso el paso de la realidad a la ficción, el advenimiento del sujeto desconocido del texto.

El suicidio es otro de los cuestionamientos sobre la muerte que plantean algunos de sus relatos. Pero es quizás, en el cuento “El vencedor” donde la idea del suicidio se convierte en el tema sobre el que gira el discurso. A nivel de la historia del relato, el suicidio es el secreto recóndito que define la relación padre-hijo. Para ambos la idea del suicidio alude al deseo de reconocimiento por el otro, a una necesidad de autonomía en tanto que sujetos inscritos dentro de un determinado proceso vital. Para el narrador, ambos habían llegado a la misma decisión “por motivos diferentes, por rutas alternas... El padre a través de la insanía... yo a través de una vida vulgar”¹¹. En relación al suicidio los personajes parecieran colocarse en la posición dialéctica del “Amo” y del “Esclavo”. El hijo reconoce su angustia mortal: “Morir podía ser un deseo de emisión como la sexualidad” (*El vencedor*, pág. 124), pero permanece como esclavo en el reconocimiento y satisfacción de su propia realidad, del simple valor de la vida. El padre se acerca al suicidio con el valor que paradójicamente le confiere la “insanía”. Este estado lo coloca en posición de amo y como tal, “está petrificado en su dominio –debe vencer y devenir amo o mantenerse en tanto que tal- o morir”¹². En relación al hijo, el padre se convierte en vencedor al ser ya “el único acto que yo no pude realizar y que tú cumples magníficamente en este silencio que te pienso” (*El vencedor*, pág. 125). Por otra parte, desde el punto de vista de la escritura, el suicidio como intento fallido que deja al hijo “de este lado con la vida, aunque ya no pudiera apartar ni un día ese gusto reseco de morir” (*El vencedor*, pág. 124) alude a la negatividad que asume la escritura, en el acto de abolir y recrear la palabra, para que ésta sólo se manifieste como presencia de una ausencia. El relato, en última instancia coloca al discurso en el límite de la ambigüedad total que, sin embargo, pareciera resolver el propio texto.

En la narrativa de Balza, el asesinato es otro de los signos con el que se articula la noción de la muerte. En los cuentos “La sentencia” y “La mujer de espaldas”, el asesinato es el móvil de la historia. Organizados a través de estructuras de las que se desprenden los significados del texto, los relatos convierten lo narrado en verdadero espacio de

ficción. Para los narradores de ambos relatos, la muerte del otro se convierte en la sola razón de la existencia, en la única forma de recuperar la imagen propia, destruida por el agravio o por la traición. En ese sentido, son metáforas de la búsqueda indefinida de la unidad del sujeto. El discurso en estos relatos desdobra la relación entre lo imaginario y lo real, acentuando así el poder de la ficción. Para el narrador de “La sentencia”, no existe la menor duda de haber cometido “el crimen triunfal” aunque, en la realidad de la historia fuese otro personaje quien realizara la acción.

“La mujer de espaldas” es quizás el relato donde el asesinato llega a su apoteosis. El relato cumple a cabalidad la estructura de la *mise en abyme* a nivel del enunciado y de la enunciación. Las historias dentro de la historia se organizan a través de dobles: dos muertes, la imaginada por la mujer y la real; dos obsesiones, el amor y la venganza; dos caminos que se entrecruzan, el de los protagonistas, la mujer, considerando la posibilidad “de regresar, de pedir perdón a alguien” (*La mujer de espaldas*, pág. 177-178), el hombre trazando el diseño para el asesinato; dos mujeres, la real y la impostora. Esta duplicidad en los diversos niveles del discurso abre espacios de escritura donde se borran los límites de las pasiones del hombre y la mujer, lo real y lo imaginario, lo falso y lo verdadero para apuntar al lugar de su sujeto colocado en la orilla volcánica de un objeto imposible.

En este relato, la postura de la mujer, asumiendo su propia muerte sin otra razón que la de la satisfacción de su propio deseo, alude a la autonomía de una ficción que no busca otra justificación, fuera de la que engendra su escritura.

¿Cuál es la verdadera significación de la muerte en estos relatos? Sería la pregunta lógica que se desprende de este proceso dialógico de la interpretabilidad del texto. En nuestro caso la pregunta nos remite a una respuesta que no nos aleja de la fascinación en la que nos introdujo estos textos. Así, diremos como Blanchot: “Si la muerte es lo real y lo real lo imposible, uno se aproxima al pensamiento de la imposibilidad de la muerte”¹³. Si bien los personajes y narradores cuestionan la muerte y, de alguna manera, aceptan su mortalidad, su finitud, la voz narrativa que atraviesa estos textos se vuelve inasible al poder de la muerte. En este sentido, los textos apuntan al deseo de un sujeto de colocarse a través del lenguaje más allá de su propia muerte.

Notas

- ¹ Roland Barthes (1977). *Image, Music, Text*. Translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang ed. pág. 146.
- ² José Balza (1976). *Los cuerpos del sueño*. Caracas: Universidad Central de Venezuela. pág. 13.
- ³ José Balza (1976). *Marzo anterior*. Caracas: Monte Ávila Editores. pág. 13.
- ⁴ Carlos Noguera (1990). "Prólogo". En José Balza (1990). *La mujer de espaldas*. Caracas: Monte Ávila Editores. pág. 12.
- ⁵ Paul de Man (1985). *Lyrical Voice in Contemporary Theory*. Riffaterre and Jauss Moreck ed. Connell UP. págs. 72-73.
- ⁶ José Balza (1988). *Medianoche en video: 1/5*. México: Fondo de Cultura Económica. pág. 48.
- ⁷ Gilles Deleuze (1972). *Proust y los signos*. Barcelona, España: Editorial Anagrama. pág. 59.
- ⁸ Jean Pierre Vernant (1990). *La mort dans les yeux*. París: Hachette. págs. 72-73.
- ⁹ José Balza (1982). *Percusión*. Barcelona, España: Seix Barral. pág. 124.
- ¹⁰ Maurice Blanchot (1972). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores. pág. 12.
- ¹¹ José Balza (1989). *El vencedor*. Caracas: Contexto Audiovisual 3. pág. 124.
- ¹² Alexandre Kojève (1979). *La dialéctica del amo y del esclavo*. Buenos Aires: La Pléyade. pág. 29.
- ¹³ Maurice Blanchot (1990). *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores. pág. 105.

*En: Armando Navarro (compilador): *José Balza: la escritura como ejercicio de la inteligencia*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Comisión de Estudios de Posgrado, 1997; pp. 119-126.