

EL LABORATORIO DE LAS FORMAS. HACIA UN ANÁLISIS DE LOS "EJERCICIOS" NARRATIVOS DE JOSÉ BALZA

José Manuel González Álvarez
(Universidad de Salamanca)

josemangonz@yahoo.es

RESUMEN: El estudio se propone hacer un recorrido por algunos de los principales hitos de la trayectoria cuentística del escritor venezolano José Balza (1939), uno de los mayores y más desconocidos experimentadores con el cuento en lengua española. Se hará énfasis en el rigor estructural que rige sus textos, en su carácter metaficcional sin dejar de lado la sensorialidad que se entrevera en ellos.

PALABRAS CLAVE: Experimentación; metaescritura; ejercicios narrativos; simulacros.

ABSTRACT: This essay intends to focus on some of the main points of Venezuelan writer José Balza (1939) as an story teller. He is one of the most experimental and unknown writers dealing with tale in Spanish. His structural rigour and metafictional profile will be emphasized undoubtedly, apart from its remarkable sensory.

KEY WORDS: Experimentation; metafiction; narrative exercises; writing shams.

Escritura de la inteligencia, sensorialidad, lirismo contenido, fascinación fluvial y verbo medido se dan cita, en similares dosis, en el quehacer cuentístico del escritor venezolano José Balza (Delta del Orinoco, 1939) (1). Tal heterogeneidad de ingredientes se engloba en el sintagma "ejercicios narrativos" con que el autor deltagano cataloga sus incursiones en

el costado de la narrativa corta; tomada de Guillermo Meneses, la nomenclatura no es ociosa para quien se aproxime a la textualidad de Balza por cuanto sus textos adoptan el formato de asedios, de tentativas con cierta pátina de provisionalidad concebidas como un acercamiento gradual al horizonte de un ideal estético inapresable. La idea de "ejercicio" comporta el gusto por una literatura volcada en el andamiaje de la construcción, en perenne esbozo que vincula a Balza con técnicas y pretensiones neovanguardistas que nunca habrá de abandonar, desde su temprana adhesión al grupo *En Haa* en 1963 – heredero de los transgresores *Sardio* y *El techo de la ballena*- hasta las últimas entregas de *El doble arte de morir* (2008), donde persevera en el desafío formal del microrrelato. Y es que el autor enarboló desde finales de los sesenta una noción experimental de la escritura que rebasó las estrictas vallas de contención impuestas por la narrativa realista venezolana, para pasar a auscultar las posibilidades expresivas del lenguaje y centrarse en la composición del relato mismo como constructo.

En lo sucesivo nos proponemos trazar un itinerario por algunos de sus relatos más significativos -en un arco cronológico comprendido entre 1962 y 2005- con el objeto de constatar la tenacidad y diversidad de esquemas narrativos con que Balza ha venido experimentando (2). Para tal fin nos apoyamos en dos volúmenes centrales: *Órdenes. Ejercicios narrativos 1962-1969* (1970) y la antología *Caligrafías. Ejercicios narrativos 1960-2005* (2004). La poética del venezolano delinea una trayectoria de más de cuarenta años de una prosa ejercitándose en el acto de narrar mismo y que hacen efectiva esa expresa aspiración balziana de "elaborar relatos siendo muchos autores" y de mimetizarse bajo la máscara de las voces más variopintas que ahondan en el vértigo de lo metaficcional, como bien ha observado Gustavo Guerrero:

A menudo, una o varias voces corren entre ellos, cambiando continuamente de tono y de visión, creando y recreando un tejido polimorfo e inestable que sostiene el relato. Todas estas oscilaciones y rupturas, más allá de cualquier ostentación tremendista, son objeto de una cuidadosa elaboración estilística que las hace pasar

prácticamente inadvertidas, como una modulación casi musical (Guerrero en Ortega Carmona, 1997, p. 79).

Una de esas peculiares voces la hallamos en el texto "Chicle de menta" (1962) donde se activa, entendemos, uno de los elementos vertebradores de la cuentística de Balza, la fuerte impronta de lo metanarrativo, que habrá de permear, por lo demás, un número nada desdeñable de relatos del autor pero que aquí procesa con singular maestría. Una reunión de colegas a la puerta del cine en un atardecer de junio sirve como punto de partida para la confección de un texto enjundioso, con una prosa ajustada que limita el lirismo aportado por las sensaciones cromáticas; mediante frases cortas y el léxico ceñido al que Balza es tan proclive, el relato se abre paso hasta que la satisfacción de Giovanni, el protagonista, es aleatoriamente interrumpida por una voz que, dirigiéndose a una segunda persona, Luis Alberto, hace mención al relato que leemos: "¿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 habías de vivirla: y en verdad, había ocurrido" (Balza, 1970, p. 44). Este deslizamiento por el plano metaficcional marca un sugerente punto de inflexión en el texto por cuanto la voz enunciativa va a alternar fragmentos de su relato con observaciones críticas sobre el mismo; observaciones todas ellas encaminadas a sublimar el poder de la ficción, su facultad para generar entidades alternativas –Giovanni como doble de Luis Alberto-, su capacidad para suspender una coordenada temporal externa –el pasado que se convierte en futuro-; con especial empeño se reivindica la cohesión interna y la autonomía insobornable que debe presidir todo tejido ficcional:

Nada se ha alterado, sabes que nada cambiaré. Eres la única persona que puede trastocar algún detalle: pero hazlo enseguida: cuando haya escrito tu propia narración, quedaremos fuera de ella, no podremos hacer contacto con su circulación interna (45).

Las apelaciones a Luis Alberto constituyen un valioso parapeto discursivo con el que eludir el fárrago teórico y dinamizar al mismo tiempo la reflexión metatextual, reflexión que se cierra con la determinación del narrador de cancelar la escritura, en una nueva muestra de control sobre la materia ficticia: "Pero no sigamos narrando; sólo quiero que observes, no la imagen de Alicia ni a Giovanni, sino la estructura lírica con la cual los he rodeado" (46); desde el momento en que se solicita a Luis Alberto su atención a los efluvios líricos del relato, el texto se ha tornado en pre-texto para articular una poética del cuento, en ejemplo con que sazonar la lección que el narrador imparte para su interlocutor. "Chicle de menta" pone al desnudo uno de los mecanismos axiales en la literatura de José Balza: la sobreexposición de los mecanismos narrativos que emplea, en este caso complaciéndose en cuartear el relato para mostrarlo en sus propias entrañas y proceder a una disección crítica de éste: allí convergen la célula ficcional y el apunte teórico, el creador y el profesor, la ficción y el repliegue sobre sí misma que encierra lo metaficcional. Dominado por esa "exacerbación de lo reflexivo" de que habla Méndez Guédez en el prólogo a *Caligrafías*, nos hallamos ante uno de los más lúcidos y logrados ejercicios narrativos del autor, donde este sintagma cobra más que nunca el significado de tentativa, de probatura sin prurito de culminación.

Otro tanto cabe decir del texto titulado "La sangre", donde la anécdota vuelve a quedar supeditada a la ordenación del material narrativo. En él se despliega una estructura similar a la que campea en "Chicle de menta" con la exhibición de un relato hábilmente enmarcado, del que los lectores sólo nos percatamos al final en una vertiginosa analepsis; como en el texto mencionado, un nuevo sujeto enunciador irrumpe para dirigirse a una segunda persona y "comentar" la ficción que casi imperceptiblemente nos ha sido endosada: "Ahora has dicho que sería posible describir una historia sobre estas ruinas y sonreí (...) Te miro y vuelvo a sonreír; nuestra imaginación es ajena a los gruesos castillos; estos carecen de secretos, nada, no hay nada que escribir" (Balza, 2004, p. 27). Sin embargo, y a diferencia de lo que acontece en "Chicle de menta" donde se celebran expresamente las facultades de la ficción, en "La sangre" el texto intercalado queda deliberadamente truncado y adquiere las credenciales de

un simulacro de ficción relativizado por esas palabras últimas y desazonadoras sobre la supuesta imposibilidad de la escritura.

“Prescindiendo” (1963) se perfila también como texto clave a la hora de incardinar la poética del cuento en Balza. Al configurar un singular *dramatis personae*, el autor de *Percusión* vuelve a mostrar las piezas inicialmente desgajadas de su maquinaria narrativa y el ulterior ensamblaje de las mismas a través de una historia magistralmente urdida donde todo está previsto. Haciendo honor a su título, el narrador prescinde y, por tanto, libera su texto de nombres propios y de anécdota para erigir un cañamazo narrativo a partir de los ingredientes que previamente ha hecho explícitos. La voz en primera persona del amante homicida refiere en presente y de modo maquinal la sucesión de acontecimientos: la irritación del segundo amante ante la ya fúnebre indiferencia de la mujer propicia los disparos de éste contra su cuerpo yerto y el oneroso sentimiento de culpa lo incita directamente al suicidio. La fluencia del relato resta todo ápice de dramatismo a una trama en la que, por lo demás, se superponen dos asesinatos sobre un mismo cuerpo y un suicidio inducido, todo ello referido por un narrador impasible que nos precipita hacia el abismo del final. En un alarde de precisión y previsión narrativa, en “Prescindiendo” creemos atisbar ciertos ecos del célebre “Continuidad de los parques”, resonancias cortazarianas cifradas en el narrador que permanece impertérrito ante el calculado discurrir de los hechos:

De inmediato él dice que se marcha, la culpabilidad lo destruye. Yo, entonces, me vuelvo sumamente amable; abro la puerta y, ceremonioso, me despido, porque comprendo que esta situación no se repetirá. El suicidio lo reclama. Cuando quedo solo, aumento el volumen a la música y me río abiertamente ante la rapidez y la sencillez del acto: fui, la besé, la estrangulé (Balza, 1970, p. 36).

A la luz de textos así pergeñados, Balza se confirma como destacado cultor de una escritura de la inteligencia parangonable a esa poética de la hibridación genérica que anima las mejores páginas de escritores como el español Enrique Vila-Matas o el argentino Ricardo Piglia, autores con quienes Balza mantiene, a nuestro parecer, lazos literarios notorios en

cuanto al espejeo de la escritura y la lectura: estos nombres deambulan por los umbrales de la ficción oficiando como una suerte de cirujanos que, en la mesa de operaciones manipularían el instrumental de la narración, erigiendo una escritura en ocasiones miscelánea que se fragua en el siempre misterioso intersticio que separa la ficción de la reflexión teórica más soterrada (3).

Y es que los textos del delatano minimizan la anécdota para privilegiar el armazón del relato y el lenguaje en tanto generador de conocimiento e irradiador de ficciones que van cobrando cuerpo; y de unos personajes determinados siempre por el molde formal elegido y por la voz del narrador, nunca por el diálogo, casi nulo en la cuentística de Balza. Es notoria en este sentido la preocupación del autor por hallar una precisa trabazón entre las partes, siguiendo las tácticas del Julio Garmendia de *La tienda de muñecos* (1927), uno de sus referentes ineludibles. La forma preexiste, pues, al relato, y se convierte en captora de tiempo y caracteres narrativos: "El objeto de esta literatura es por lo tanto el proceso mismo que la hace existir (...) en vez de ser reflejo de la realidad, el arte se erige en proceso mental" (Berrizbeitia, 1994, p. 319).

Pero tal propensión al cerebralismo no resta un ápice de vitalidad narrativa a sus cuentos, en su mayoría provistos de una sólida locación espacio-temporal no exenta de lirismo ni de ensoñaciones. Así, en otros textos el sesgo de lo metaficcional cede paso a una veta sensorial más pronunciada. Así, en "Rembrandt" asistimos a una nueva muestra de concisión verbal muy apta para sugerir el marco enigmático que rodea a Saskia cuya figura vaporosa parece solaparse con la imagen de sus propios retratos pictóricos hasta que la transfiguración definitiva tiene lugar: el semblante mortuorio de la protagonista se trueca en el rostro vigoroso sobrevenido en el cuadro. Microrrelato, pues, de melancolía contenida pero que también invita a considerar la contigüidad entre ficción y realidad, el arte como prolongación de la vida, como recurso alternativo y compensatorio que predetermina el relato marco.

Anexo a éste en lo que hace a la composición se encuentra "Las otras mil selvas y ciudades de oro": dos fragmentos de un diario en orden cronológico invertido que el lector debe recomponer conforman la estructura de un texto donde sonoridades, colores, texturas y el arte de Rembrandt

vuelven a hacer acto de presencia, ahora para revelar al protagonista los sinsabores del desencanto amoroso, en un juego de desdoblamientos y transfiguraciones que remiten al universo refinado e hiperestésico de Salvador Garmendia, cuya poética perceptiva tanto pesa sobre el deltano. En "Carta a Tliilt" se nos golpea con un desenlace tan sorprendente como atroz sin que la arquitectura del relato se resienta por ello; la muerte, esta vez en forma de suicidio, vertebra el relato "El vencedor": un narrador, que afirma haber coqueteado con la idea del suicidio, evoca la figura de su padre quien, ya octogenario, opta por ahorcarse para alcanzar, según él, "la hora de la plenitud", exponiendo una estremecedora lógica del suicidio que convierte al protagonista en el supuesto vencedor que da título al cuento.

En "El rito", donde unas fotografías desatan las lucubraciones de varios hombres en una estación de automóviles en torno a una misma y resbaladiza mujer cuya identidad no puede ser desvelada hasta los últimos e inquietantes compases del relato. El traslado a un hipotético mundo futuro en "Niño hecho del día" (2000) contrasta con el tiempo remoto que enmarca "Praeputium" (1999), los sangrientos escauceos sexuales de un personaje que asiste impasible a su extinción por la vía del placer carnal y la antropofagia. Más que interesante resulta "La mujer de la roca" (1996), juego narrativo de impecable construcción que, articulado en breves secuencias, concluye planteando la que acaso sea pregunta central de la creación ("¿Por qué habré elegido esta historia para contarla?") dejada ahora en manos del lector, quien debe re-crear el engranaje textual propuesto.

Proliferan en el corpus balziano microtextos incrustados como cuñas metaliterarias entre los textos mayores, acotaciones sucintas pero sustanciales que aclaran la posición del autor ante la escritura y la lectura y que atienden desde bien temprano a los reclamos de la teoría de la recepción como sucede en "Fidelidad" (1961) y "Secreto" (1962): "Cuando leo es como si yo estuviese dentro, pero sin ser visto" (Balza, 2004, p. 99).

El enjundioso texto "Enlace" (1990) supone otra buena muestra de su incursión exitosa en el microrrelato y del afán experimental que guía su escritura: un profesor de literatura incluye en un examen una pregunta sobre un autor y un libro ficticio a la cual responde un alumno citando la bibliografía exacta, bien porque la imagina, bien porque estaba destinado a

ser el autor futuro de tal texto. El abocamiento irreductible a la literatura remite con claridad a Borges, a quien Balza parece homenajear igualmente en "Un libro de Rodolfo Iliackwood", ficción constituida por una póstuma reseña ficticia sobre un escritor inexistente.

Inauguran y clausuran estratégicamente la antología *Caligrafías* dos textos muy afines en lo que hace a su factura ficcional; tanto "La sombra de oro" como "Caligrafías" nos brindan las evocaciones que un narrador proyecta sobre su infancia. Distanciados en diecinueve años, ambos relatos presentan notables esbozos autobiográficos enclavados en el Delta del Orinoco y con el hilo conductor de la fascinación fluvial, que tan determinante ha sido y es en la configuración de su escritura. En el primero de los relatos, de 1984, la voz narradora, tras retornar al escenario selvático, recupera un capítulo de su pasado acontecido en las ramas de un caimito con un pájaro salvaje que colma de felicidad al joven protagonista, en un texto donde ensoñación y lirismo se combinan a partes iguales. "Caligrafía" (2003), adquiere semejantes tonalidades descriptivas si bien el animismo y la comunión del narrador con el entorno natural se exagera aquí aún más, al manifestarse la presencia casi totémica del río en el decurso de la escritura (4); el niño que a los seis años está a punto de morir ahogado en un remolino del río, ve nacer una isla que mucho tiempo después convertirá en trasunto de su propia vida: "Adivino sus matices, su zoología, sus cambios de vegetación. Es una esposa cambiante, inmóvil y enigmática. Nada suyo me pertenece, pero nada es ajeno. En ocasiones he creído sentir que ella reconoce mi existencia" (Balza, 2004, p. 114).

En suma, lejos de una escritura conclusiva, los de Balza son ejercicios narrativos y holográficos, sí, pero lo son mayormente de reflexión, ejercicios de experimentación, ejercicios de torsión con los patrones compositivos, ejercicios de lucidez, de depuración verbal y de limpidez estilística, tanteos y escrutinios de posibilidades formales. Bajo la apariencia de simulacros, la versátil cuentística de José Balza oculta un único ejercicio: el de la escritura en su más apasionada y calculada realización.

BIBLIOGRAFÍA

BALZA, J. *Órdenes. Ejercicios narrativos (1962-1969)*. Caracas: Monteávila, 1970.

BALZA, J. *La mujer de espaldas y otros relatos*. Caracas: Monteávila, 1990.

BALZA, J. *Caligrafías. Ejercicios narrativos (1960-2005)*. Madrid: Páginas de Espuma, 2004.

BALZA, J. *Narrativa: Instrumental y Observaciones*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1969

BALZA, J. *Este mar narrativo: ensayos sobre el cuerpo novelesco*. México: Fondo Cultura Económica, 1987.

BALZA, J. *Iniciales: anuncios de la teoría literaria en América Latina*. Caracas: Monteávila Latinoamericana, 1993.

BELLINI, G. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1997.

BERRIZBEITIA, J. "José Balza, la escritura como medio de conocimiento". *Revista Iberoamericana* 1994, 166-167, p. 307-319.

CASTRO MORALES, B. "Memoria, conocimiento y utopía en *Percusión* de José Balza", en Paco Tovar (coord.) *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Lleida: AEELH, 1996, p. 333-342.

MÉNDEZ GUÉDEZ, J. C. *La novelística de José Balza*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002. [Tesis Doctoral inédita]

ORTEGA CARMONA, A. y PÉREZ ALENCART, A. (eds). *Memoria y palabra del Delta*. Salamanca: UPSA, 1997.

RUIZ BARRIONUEVO, C. "Ficción y escritura en *La mujer de espaldas y otros relatos* de José Balza", en Patrick Collard (ed). *El relato breve*

en las letras hispánicas actuales. Amsterdam: Rodopi, 1997, p. 99-107.

RUIZ BARRIONUEVO, C. "Algunos rasgos de la poética del cuento en José Balza", en José Balza. *Obras selectas. Cuentos. Un Orinoco fantasma*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2004, p. 529-534.

NOTAS

(1) Su prolífica y audaz trayectoria como novelista y cuentista ha llevado a Giuseppe Bellini a afirmar que "en Venezuela el escritor más importante del fin de siglo es José Balza" (Bellini, 1997, p. 605). Para un acercamiento crítico a la narrativa balziana, véanse Berrizbeitia (1994), Ortega Carmona (1997), Ruiz Barrionuevo (1997, 2004) y Méndez Guédez (2002).

(2) No obstante, sorprende la todavía relativa marginalidad de José Balza a nivel continental en lo que hace a su recepción crítica, escasa conforme a la densidad y peso específico de su obra. Belén Castro Morales lo achaca a su apuesta estética, apuntando que "entre aquel grupo de novísimos integrado por autores como Sarduy, Gustavo Sainz, Reinaldo Arenas, Manuel Puig o Luis Britto García, entre otros, la figura de Balza parece haber optado por una marginalidad que seguramente viene autoimpuesta por la elección de un rigor artístico casi ascético que sitúa al lector y al autor ante los límites de lo pensable, de lo expresable, de lo narrable" (Castro Morales, 1996, p. 333).

(3) Balza se ha prodigado en teorizar en torno a la construcción del relato desde su faceta de ensayista y profesor universitario (Balza 1969, 1987, 1993).

(4) Carlos Noguera señala tres clases de cuentos en Balza según asuman como motivo un personaje, un ámbito o un hecho (Noguera en Balza, 1990, p. 13). Siguiendo la recurrente imagen balziana de las ocultas corrientes internas del Orinoco, Lyda Aponte ha propuesto una lectura barthesiana de sus relatos desde "lo obvio y lo obtuso", utilizando la dicotomía significación/significancia para aludir a lo que se presenta de manera tenaz y evasiva a la vez (Aponte en Ortega Carmona, 1997, p. 53-58).