

# última novela de Balza

## la imposible pero real imagen de un

Vamos a presentar una novela fantasma. Hace como tres meses que está en librería y todavía los medios de difusión parece ser que no la han detectado. Debe ser por sus modestas dimensiones, por la magra calidad de su impresión o acaso hasta por lo largo y disparatado de su título: SETECIENTAS PALMERAS PLANTADAS EN EL MISMO LUGAR. O tal vez porque la novela comienza en Grecia, y como dice un personaje: "Ni Praxíteles ni los griegos le interesan a nadie; haz una película sobre Sabana Grande o El Silencio: eso sí es vivo" (108). Pero Balza no atendió a la advertencia y, en vez de hacer una película, se larga con una novela con muchas letras, sin muñequitos, con párrafos largos, sin títulos ni numeración de capítulos, donde a veces las cosas se enrevesan un poco. Claro está que si uno se mete con ella la cosa se aclara y hasta se pone interesante y sale Sabana Grande y las patotas y los malandros y las residencias del Este y la zona sin ley de Macarao y los caños del Orinoco y el sexo y el amor y una fiesta y un enlace guerrillero y la muerte: todas esas cosas que aparecen en las novelas del país en esta última década y que empiezan ya a aparecer en el cine. Pero, claro, aquí no aparecen como un documental y por eso la cosa requiere digerirla. Requiere dejar de ser lector hembra. Porque no se trata de una ilustración del país servida a todo color sino de una verdadera imagen. Vamos a tratar de penetrar en ella.

### LA NOVELA COMO UN ACONTECIMIENTO

Es un libro hermoso, secreto, verdadero. Es un libro que realiza el proyecto vital del personaje: "Héctor Alonso y Verana me entregaron una forma de existencia jamás prevista: ellos mismos lucientes, serenos, intensos: equidistantes de la razón y de los afectos, partícipes de la belleza y ajenos a ella, dueños de otros sueños" (156-7). Pero lo realiza objetivado en una forma de existencia que ya no le pertenece al autor, que, salida de él, en cierto modo se le opone y hasta amenaza con anularle. Es la forma de existir del objeto estético, de la novela. Ese ser que surge perfecto a costa del inacabamiento del mundo humano al que hace referencia. No es que sea la expresión hermosa de la imposibilidad de lo humano, la magnificación de la pasión inútil, el triunfo de la muerte. No es en esta novela posible tal esquizofrenia de fondo y forma. Pero sí queda el fulgor de una belleza íntima, no una belleza esteticista, sino un gozo que toca lo válido, que llega al ser y juntamente con esto un vasto dolor, nada de patetismo sino el haber tocado fondo en una hora histórica que no permite la plenitud, que sólo propone el acomodo a la mentira, la evasión o un incierto lan-

zarse a construir un mañana contra el que todo por dentro y por fuera conspira.

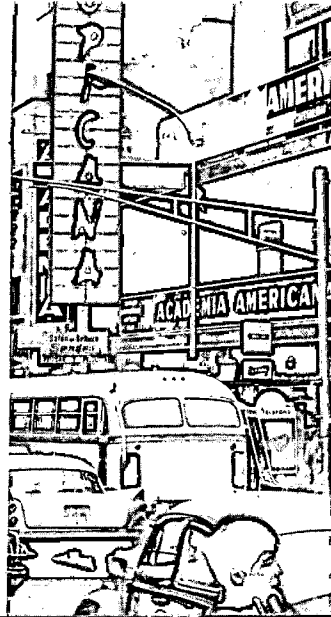
Pero esta novela de Balza, como todo gran arte, es ambiguo, Ambigüedad no como quedarse en medias tintas, sino como ser atrapado el autor por algo íntimo y que lo supera y sin embargo no sucumbir ante este contacto tremendo sino dominarlo por la escritura; más que un acto de rebelión, un acto de reverencia a ese pequeño logos del que habla Freud, a la verdad que libera. Y en ese ser conducido hacia zonas más complejas que uno mismo, el erotismo de expresarse, de dar a luz, de dar vida. La belleza.

Esta ambigüedad ocurre al constituir la novela un acto y un ser; al traspasar el costumbrismo, aun el más perspicaz y colorista; al remontar la novela de introspección, el autoanálisis, el pequeño narcisismo lírico de exaltado o gemebundo; al trasponer la preocupación formal, la necesidad de ser actual, de entrar en el boom, de emplear los trucos más insólitos o las trampas más antiguas con el cariz más novedoso. La novela surge como una forma de existencia única. El análisis de los elementos viene después. Ante todo queda su prestancia, su densidad, su exacta estatura, su modestia, su misterio. Y creemos que es necesario situar sus proporciones: La contamos entre las novelas permanentes de Venezuela, y no recordamos en las últimas décadas alguna que pueda comparársela.

Hablaríamos ante todo de la estructura del relato, el montaje de los sucesos, el manejo del tiempo. No son algo arbitrario, un artificio con buenos dividendos artísticos. Es la verdad. Eso es lo que pasó y pasó así. El realismo convencional equivaldría a la ocultación del sentido humano de unos sucesos. Tratado de otra manera, serían cosas que pasan, no lo que son: una historia que es fuente de sentido humano. Que es revelación de una impotencia, pero también construcción de un ámbito humano. El lenguaje es aquí una casa habitable y hace también de la tierra un lugar de los hombres. Aunque hable de amor y muerte, aunque hable de descentramiento vital, habla más profundamente de algo único que merece ser contado, cantado, que es capaz de inspirar belleza y por eso vida.

### EL REGRESO

"Las cosas vuelven al lugar de donde salieron". La magnífica frase de Gallegos tiene sobre todo un sentido fatalista: La peripecia vital que pareciera creada



## país sin rostro

por uno, los frutos de una pasión conduce sin embargo por sus pasos a consumir el comienzo: Doña Barbara sólo podrá recorrer el círculo que va del amor de Asdrúbal junto al río a la violación salvaje de los marinos. No habrá nuevas posibilidades. Algo de esto se da también en la novela de Balza: El personaje regresa a su lugar de origen con un motivo aparente: aislarse para trabajar. Casi como Santos Luzardo, que regresa para no tener ya que regresar jamás. Pero en realidad regresa para el combate definitivo. Regresa para medirse, para constatar sobre la identidad de la vida aldeana, absorta por la selva y el gran río, su propio cambio. Y en efecto comprueba los mismos aromas, la misma luz, el silencio. Y comprueba que nada tiene en común con esas gentes; entabla relaciones benévolas pero lábiles, faltas de un vínculo real. Y desde esa situación flotante repasa su situación en la ciudad, sus proyectos. Está des-ubicado: fuera de la ciudad y sobre la naturaleza. Pero esa ausencia de la necesidad de vínculos no es sin más utopía, liberación. Su trabajo, hacer una película sobre la Grecia antigua, sobre Praxíteles, se va esfu — mando. En primer lugar va quedando claro su sentido sustitutivo y en este sentido aflora su insuficiencia: “En realidad, esa película sería un comentario acerca de mi propia vida: de allí sus debilidades” (24). La insuficiencia no estaría en el rodeo, el rodeo se ve necesario: “No podemos conceptualizar directamente al mundo” (29), dice muy certeramente, y no como resignándose sino asumiendo la dimensión simbólica de lo humano. El fallo estaría en la identificación entre persona e individuo, persona y sujeto. Es un punto de partida estrecho que no puede dar de sí. Por este camino reductor llega uno a la infancia, a algunos sucesos, y de allí explica todo. Y es cierto, pero no sirve de nada. La explicación no da vida. La búsqueda de seguridad es la búsqueda de identidad, en el fondo es buscar la muerte. La inseguridad, en cambio “es una nueva realidad, entrevista” (72).

### LA REPETICION, EL DISFRAZ

Por eso este viaje como búsqueda de respuestas, búsqueda de identidad —la pretendida identidad como distinción del lugar de origen— es en el fondo un camino sin salida. El camino hacia Praxíteles es, como el camino a la aldea natal, un camino a los orígenes. Es un desandar y por eso va apareciendo la vida como una película que marcha al revés. Indudablemente arroja una luz, pero en definitiva es la luz del principio, la de los orígenes donde existieron los primeros nombres, los eternos, los que brotaron de las primeras acciones, los que siempre se repetirán. Ya está ahí marcada la

maravilla y la separación, la fascinación y el despojamiento. “Las cosas vuelven al lugar de donde salieron”. No es posible la historia.

Y el personaje es el testigo lúcido de un país que no se transforma sino que se disfraza. Una ciudad de muchas máscaras y el mismo ritual obsesivo. “Los padres comieron las agraces y los hijos sufren la dentera”. Los padres parieron la mentira y los hijos se consumen en la violencia: “nada claro obtenía de la comparación entre los muchachos del cine Ayacucho y los del Este. ¿Había un mismo vértigo en ambos grupos? No; para ambos surgían explicaciones diferentes. Sólo coincidían en el cumplimiento inconsciente de la violencia: parecían no comprender que esa fuerza desatada eran ellos mismos” (79). Por eso la última evocación de la ciudad es una fiesta que acaba en una hecatombe. Una hecatombe de bolsillo, porque en la irresponsabilidad del país petrolero muchachos ricos y pobres sólo se diferencian en la cantidad del consumo, una diferencia muy considerable, pero con la coincidencia de base del absoluto desconocimiento y desprecio de los mecanismos económicos y las reglas de juego de todo el edificio social. Más tarde vendrá el aprendizaje para extraer de él la mejor tajada, no vendrá el conocimiento, el trabajo racional y eficaz para recrearlo, solidificarlo o destruirlo. Para esto no existen siquiera palabras reales. No las tienen ni los guerrilleros: “sin quererlo, Lezama habla como los líderes que ha escuchado, con esas frases cotidianas y anchas, de letras impresas” (121).

La búsqueda del rostro de la ciudad coincide con la búsqueda del rostro propio, y la referencia a Praxíteles no es sino otro espejo. Este laberinto no tiene salida: “Lo acertado hubiera sido luchar fuera de uno mismo, donde era posible la acción. El punto al cual se arriba —que es nuestra propia vida— ni siquiera merecía un movimiento, algún intento de combate: no ha existido” (18). Diríamos que “Pedro Páramo murió hace mucho tiempo”, es hora ya de dejar la obsesión del padre, de la identidad, de los orígenes. “Los pasos perdidos” son irrecuperables. La vida sólo está adelante. La infancia real, la nuestra, será el futuro, la infancia continental de esta nueva sociedad y de este hombre nuevo que queremos crear. “El hombre nuevo es el hombre matinal” (Mariátegui)

### ¿PERO ES QUE ESTA NACIENDO ALGO NUEVO?

Pero esta infancia, la única que sería real ¿es posible? A primera vista puede parecer que es un proce-

so ya en marcha, que cualquiera puede sentir el fragor del nacimiento: "Estás rodeado de grandes fuerzas, de nutritivas mutaciones sociales: de nosotros. Y sin embargo, cuando se te ocurre elegir el cine como expresión, sólo piensas en filmar la vida de los griegos antiguos o en inventar la biografía de Praxíteles. Algo anda mal en ti" (24). ¿Es cierta esta imagen del continente joven, de Venezuela como el país de las esperanzas? ¿Son nutritivas mutaciones sociales que no se perciben por ser almas trasnochadas, crepusculares? ¿O es la misma, la antigua "devoradora de hombres" en pleno festín, el ciego poder de Canaima?

"Mientras camino hacia mi casa, con Lezama, casi encuentro en mi cuerpo la savia de los almendros y de la hierba, que ascienden desde el río. Tabernáculo, tumba y fiesta: la selva ha envuelto siempre a los hombres de aquí: no pueden advertirla" (40). El personaje de Balza siente en su sangre el antiguo ardor, como Santos Luzardo ante el amanecer llanero o en la doma. El interior del país no ha cambiado. Tabernáculo para hombres sabios como Juan Solito; tumba para los hazañosos, tanto los héroes como los bandidos, tumba para todos sin causa, sin sentido: unas monjas tragadas de pronto por el río, el muchacho lleno de vida muerto de un balazo por un hombre alcoholizado que por fin logra coordinar un acto, acto para exorcizar sus viejos fantasmas, acto para consumir su propia destrucción; fiesta para los que logran rimar su pulso con las savias de la tierra cuando eclosiona, fiesta, pues, como vasallaje a la selva, como participación de su festín y que aumenta la dependencia del hombre, que lo deshumaniza.

Se pregunta el personaje: "¿Por qué no utilizar algo de la violencia y el dinero que Lezama deja correr cuando juega, en un proyecto de envergadura" (139). Pero esto es imposible. No están dadas las condiciones, respondería Lezama: "'Otra vez es lo mismo' murmurará. 'O más terrible: en aquellos años nos condenaba una dictadura militar. Ahora padecemos esta vaina. ¿Tu sabes todo eso, verdad? Tú reconoces la injusticia entre todo esto tan legal'" (40). Aún no es tiempo para el trabajo, aún es el tiempo de Doña Barbara, tiempo "para el esfuerzo y para la hazaña". Mientras esté esta terrible mujer de la barbarie legal no podemos decir que nuestra tierra esté "propicia para el esfuerzo como lo fue para la hazaña". Aún manda Doña Barbara, que, como dice Lezama, no es el gobierno sino algo mucho más vasto y poderoso. Y Lezama se pierde como Marcos Vargas: La selva, la de fuera y la de dentro, se traga lo mismo al aventurero que al guerrillero.

Y lo mismo pasa en la ciudad. Al principio deslumbra al protagonista venido del delta del gran río. No sólo su complejidad sino su metamorfosis. Más tarde comprende que la metamorfosis es sólo la complejidad en movimiento: "para ese hombre llegado del monte, la ciudad trazaba únicamente arcos deslumbrantes en los que se mezclaban perfumes de gladiolas con el polvo de escupitajos o de basura pútrida" (80-1). El cambio se revela como violación. Un cambio bárbaro, más que el del interior, sin racionalidad propia: "entre esas mezclas gaudianas comprendió también que la ciudad carecía de fuerza propia" (80).

Y lo mismo pasa con el trabajo. En la moderna novela venezolana el trabajo es algo completamente accesorio y vacío de interés. Es un medio kafkiano de llegar al dinero. Y el absurdo deja su marca en los hombres. Creemos que es un reflejo del status del intelectual venezolano: desplazado. Un país en el que las pautas de vida, los símbolos, las ideas, las imágenes y las palabras se importan no necesita a los intelectuales. Tampoco necesita la función intelectual de ningún ciudadano. La dimensión intelectual es peligrosa. Sólo queda la marginación bohemia para dedicarse a algo creador; pero esto necesita coexistir con algún empleo. O si no, adaptarse-castrarse y disfrutar del engorde infecundo, si se tiene suerte. En esta novela, como en las demás, el trabajo sólo resulta ser un lugar en el que uno se encuentra con otras personas o un proyecto creador acariciado sin fin y al fin irrealizado.

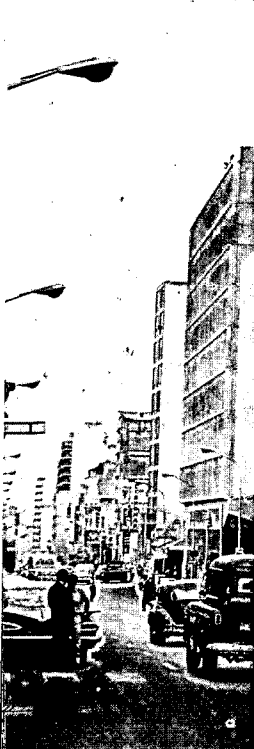
## UNA EXISTENCIA ESTETICA

"Después de ese agosto, lo intuí, nunca volvería yo a San Rafael. Este viaje no sólo había de ser la comparación de una imagen y su recuerdo sino también la destrucción de los mismos. No era yo el llamado a trabajar esta tierra" (139). La comparación entre el pasado nativo y lo que uno ha edificado en sí no se traduce en un proyecto creador en el que la subjetividad se mida con el mundo para construirlo dejando también en ello la piel. La comparación no indica un camino abierto, posible. Sino más bien la vigencia del pasado. "Las cosas vuelven al lugar de donde salieron". La niñez se ha internalizado: son los esquemas de la sensibilidad a través de los que uno mira inevitablemente. Praxíteles es un modo de ver, en el fondo es la persistencia de la memoria, de la pureza visual nativa en la ciudad, pero adelgazada, sin el tono avasallador que es el reverso de la tierra virgen. Es un artificio de la memoria para preparar el festín del reencuentro: "Praxíteles reviste por un lado las funciones de lente: la limpieza de mi propia percepción; tantos años de sedimentos suyos sólo podían traerme esta palpitante proximidad con la tierra y los bejucos, con el eterno río y las hojas; sólo podían llevarme hacia el conjunto de los seres precipitada y, no obstante, discretamente" (109-10).

La única manera de salir de esas redes del pasado es regresar al lugar del pasado, regresar al único ámbito en el que aún pueden pasar cosas, al único ámbito — el de la infancia— en el que cabe el presente, recibir su revelación, entregarse a su fulgor devorador. En la novela se abre el ancho río del presente, el de Heráclito que en el fondo es el mismo de Parménides mirado de otro modo: "Aún no es medianoche; me inclino sobre el barranco y permanezco con la misma inmovilidad que adquiriría en los escondites de la niñez. Algo va a ocurrir; algo que sólo la lucidez puede calibrar. Estoy en guardia. Lo sé porque ando de pronto sin ubicación: de nada vale el viaje a San Rafael; sigo en la ciudad o en los bosques bajo los cuales crecí. Hay un desajuste del tiempo, no logro estimular la circulación que la noche ha emprendido dentro de mi pensamiento" (44). El tiempo presente, la posibilidad de que pase algo, es más bien una huída del tiempo — "un desajuste del tiempo" — que conlleva un deslizar del espacio — "sin ubicación" —; también significa una pérdida de la iniciativa — "no logro estimular". Se abre el hueco de la posibilidad pura. Cuando se llene desaparecerá también la lucidez. O vendrá otra lucidez: el resplandor de los cuerpos en el encuentro sin lugar ni tiempo: la utopía. En la novela es el triángulo formado por el protagonista, una mujer y un adolescente: "Lo nuevo fue esa unión insólita. ¿Amor? No: estaba descartada la posibilidad de sufrir. ¿Amistad? Tampoco: nuestro cuerpo triple era demasiado ardiente e irreflexivo para concebir ese afecto. Alguna vez pensé en crear nuevos sentimientos, en vivir desde otra posición mental: ¿estaba ocurriendo? Carecíamos, juntos, de dolencia morales; esa ondulación de los días, los encuentros no buscados, debían ser el verdadero secreto de la felicidad. Pero todo estaba suspendido: a nadie comprometía" (147). Esta utopía es una existencia estética: todo pasa en cierto modo y en cierto modo todo está suspendido, no hay vínculos ni responsabilidades, no hay tiempo: "Nada estaba ocurriendo: Verana, Héctor Alonso y yo" (148). Creemos que es la imagen del nivel de aspiraciones del país. Una existencia inmotivada, inventiva, una felicidad sin lazos ni consecuencias. Esa ondulación de los días sin desdoblamiento, sin preguntas, sin significados. "Sin dolencias morales": un placer inocente, ignorante del bien y del mal. Una eterna juventud, hecha para gastarse en su propia llama sin frutos, sin necesidades, sin trabajo, sin un cuerpo que envejece.

## LA MUERTE VIOLENTA DE LA JUVENTUD

Al sueño dogmático, culturalista de Europa responde el Nuevo Mundo con el sueño edénico. Dos caras de la única moneda. En el mundo occidental desarrollado "el malestar de la cultura" sería el síntoma de la inhumanidad de este proyecto; en Latinoamérica la reali-





dad que hace despertar es el hambre, la violencia bajo todas sus formas. La incapacidad de construir una cultura que dé seguridad vital, en nuestro continente, y en el primer mundo, la incapacidad de construir una cultura que dé satisfacción vital.

Balza ha presentado un perfecto mecanismo de felicidad. Todo marcha, por dentro. Pero queda un afuera con todos los problemas sin resolver. Queda el llamado, desatendido, a la responsabilidad, que vuelve en forma de violencia ciega, absurda. El padre alcoholizado del protagonista mata al sobrino adolescente. Sin causa, sin objetivo. Tal vez es la venganza de los excluidos en el proyecto de felicidad estética de los privilegiados.

Es el mismo desenlace de *Idolos rotos*. Los soldados que destruyen las esculturas de estilo griego del artista criollo son los olvidados que regresan de su prisión. Este proyecto estético de vida es en nuestro continente otro modo de barbarie. Y por eso en *Sangre Patricia* es el mismo proyecto el que se autodestruye mostrando así su sinsentido.

La muerte de Héctor Alonso es la muerte de este modo adolescente, estético de existencia. No es una alegoría. No es una toma de conciencia que surja espontánea y tranquila. Es algo violento, venido de fuera. Algo que trunca. Una muerte. No es la mariposa que rompe la crisálida. Es la destrucción brutal de un modo feliz e indefenso de vivir. Pero esto, no buscado ni querido, es asumido sin embargo. Y así se convierte en un acontecimiento; no es un simple suceso brutal sino una fuente de sentido: "La muerte de Héctor Alonso: un signo para emprender mi propio reconocimiento y el de todo cuanto entre en la vida" (157).

#### TAL VEZ UN COMIENZO

"Las cosas vuelven al lugar de donde salieron", pero allí cabe otra posibilidad que la coincidencia, la perfecta identidad, la muerte. Cabe también la posibilidad de continuar la historia primera, de vivir para poder morir con sentido y así revivir: "Todo apuntaba al cumplimiento de la elipse. Y de pronto San Rafael propone una respuesta inesperada: otra pregunta, diferentes direcciones" (106). Ahora, al fin de esta aventura, el personaje se encuentra también desubicado. Pero ahora no es un sujeto sin coordenadas. Sino una existencia a la búsqueda de un sentido, de un mundo en que sea posible la creación, la autocreación: "He cambiado en todo: ni siquiera tiene sentido volver, pero tampoco lo tiene quedarme aquí" (153).

Ya no es de ningún sitio. Su padre ha matado al adolescente. Ha acabado con un modo estético de vivir. Pero ese ha sido su último acto. Con este acto ha muerto también su imagen prepotente. El sentido recibido, prestado, la aparente libertad ha acabado. Con esto se ha roto el cordón umbilical con esta figura del pasado que lo llenaba todo, que, aparentemente ausente, lo

salvaguardaba: El macho arrogante que bajaba hasta hoy al río de nuestra infancia es hoy la imagen vacilante que vemos de arriba caer: "se moverá para caer en la corriente, en el fondo de mi propia existencia y definir de nuevo sus contornos" (99). "Su caída es la mía" (id), es el derrumbe de este mundo. Caer para crear una nueva dimensión: el fondo, la profundidad. El pasado puede ser asumido. Puede superarse el presentismo traumático de la eterna reincidencia, de la eterna repetición. El pasado puede ser comprendido en su exacta dimensión, en su pobreza, en sus contradicciones, en su necesidad, puede ser mirado sin ira, comprender es una forma de amor, y por eso puede ingresar como tal a nuestras vidas. Y por eso es posible un futuro. No el futuro de un proyecto inmediateista, desarrollista, imitativo también: "No era yo el llamado a trabajar esta tierra" (139). Sino el camino largo de la propia aceptación y desde allí, la búsqueda, con lo que esto lleva de dolorosa adaptación a las condiciones reales, a las posibilidades reales de proyectar. Claro que la adolescencia debe morir pero para permanecer, permanecer como un secreto, como la dimensión de la interioridad sin la que cualquier proyecto deshumaniza. Praxíteles quedará. No será ya necesario objetivarlo en una película ni siquiera en una imagen mental. Será esa fuerza secreta que lleva al hombre a buscar belleza en el contacto con las cosas.

Pero en definitiva qué propone Balza a la muerte de la adolescencia para que viva, la absoluta interiorización de la existencia estética que iría como una corriente subterránea en el seno de estas figuras de la vida adulta vaciadas así de contenido? ¿o la integración del eros y la lucidez a un proyecto futuro? ¿La fabricación de un mundo secreto por la falta de esperanza en cualquier proyecto histórico? ¿o el reclamo de que un proyecto histórico no puede olvidar la subjetividad personal, las complejidades de la conciencia, las oscuras correspondencias?

De buenas a primeras parecería que la respuesta de Balza se orientaría hacia un cierto presentismo, hacia una creatividad gratuita: "Praxíteles comenzaba a convertirse en una forma abierta: una variación del mundo, inacabada y fugaz, la presunción de cierta solidez que se borra por otra; habría de ser como soy, como se muestran Verana y Héctor Alonso: únicamente interrogantes, suspicaces cristalizaciones de un sentido que sólo posee el vigor de un signo momentáneo" (136). Pero creemos que esta respuesta habría que verla como algo coyuntural: como una búsqueda de nuevos parámetros. Balza hablaría, como el Cortázar de 62, de "la inutilidad profunda de ser serios, de apelar a la seriedad en los momentos de crisis, de agarrarse por las solapas y exigir conductas o decisiones o renunciadas" (62, Ed. Sudamericana, p. 83). Se trataría de buscar nuevas dimensiones de seriedad.

Creemos que en la novela se esboza una correspondencia entre el proyecto político de transformación revolucionaria y este tipo de aventura interior, una correspondencia que tal vez aún no ha encontrado los cauces, las mediaciones para un mutuo reconocimiento y enriquecimiento. Sin embargo no cabe una reducción. Y en la novela el protagonista y el enlace guerrillero lo comprenden así y se reconocen mutuamente la cercanía, la identidad de fondo de sus empresas.

Creemos que la densidad, la adecuación y el fulgor narrativo de la novela serían el índice de su valor como acontecimiento y de su capacidad de incitación hacia ese reconocimiento propio que sólo puede darse "fuera de uno mismo" (18) donde es posible la acción.