

DESPUES CARACAS.
EN TORNO A JOSE BALZA
(Anotaciones
sobre poder, deseo y ciudad)

Douglas Bohórquez

La obra narrativa de José Balza es, sin lugar a dudas, una de las obras fundamentales en el proceso de renovación de la narrativa venezolana contemporánea. Sus primeros trabajos narrativos instauran una distancia y una ruptura radical con respecto a las formas tradicionales del realismo y con respecto a toda una literatura emergente en la década del 60 que se proponía como *instrumento ideológico* al servicio del proyecto político de la izquierda de esos años.

Frente a toda una literatura nacional intervenida por una actitud ética, Balza propondrá una estética narrativa que funda de algún modo su axiología en la capacidad discursiva de los textos para configurarse como universos literarios autónomos.

Su trabajo de *escritura* narrativa exige, impone una valoración ya no desde un afuera sociológico del texto sino desde esa propia red o proceso de signos que se teje a su interior. El mismo autor irá generando paralelamente a su producción narrativa una sólida reflexión estético-literaria que se articula en lo que podríamos llamar su pensamiento teórico-crítico. (1)

Uno de esos conceptos claves a lo que se vincula la producción narrativa de Balza, desde sus inicios con *Marzo Anterior* (1965) es el menesiano término de *ejercicio narrativo*. Se trata de un concepto profundamente significativo en la medida en que alude a uno de los aportes renovadores y a uno de los rasgos pertinentes de la obra de Balza: su concepción de la literatura como *práctica*, como trabajo, como búsqueda experimental y reflexiva en el plano del lenguaje, de la forma estética.

Interrogando pues desde su primera tentativa lo que es una novela, planteándose eso que con Barthes podríamos llamar su *escritura*, Balza hará de la novela su propia utopía de lenguaje y su propia aventura de la inteligencia. Ha propiciado así este autor en Venezuela, la creación de otro escenario intelectual y de otra ética del escritor. Para éste ahora la creación no puede ser sino resultado de una amorosa y permanente batalla o ejercicio crítico con las palabras para arrancarles un destello de espejeante y luminosa perfección.

De este modo la obra de Balza indisolublemente ligada en nuestro país a los nombres y a la práctica textual precedente de Teresa de la Parra (1889-1936), de Enrique Bernardo Núñez

(1895-1964), de Julio Garmendia (1898-1977), de Guillermo Meneses (1911-1978), continúa, profundiza la búsqueda de esa tradición que se abre a una nueva sensibilidad estética, crítica, fundada en el diálogo con otras literaturas y otras formas textuales. Su trabajo de *escritura* supone una relectura crítica de nuestra institucionalidad literaria. Sus «ejercicios narrativos» desconstruyen nuestras viejas formas literarias posibilitando su re-escritura.

De este modo Balza ha prolongado y llevado a trascendentes consecuencias creadoras algunas de las modalidades expresivas que se dibujan en el horizonte de nuestra modernidad literaria.

Después Caracas (1995) su última novela publicada hasta ahora, aun cuando no continúa la línea experimental, está impregnada del despliegue de esta conciencia crítica del lenguaje, de una reflexividad que marca toda su producción narrativa y que abre los textos de este autor a plurales posibilidades del sentido y a una cierta dimensión poética del lenguaje.

Anima sin embargo a *Después Caracas* la misma extraña y secreta transparencia que atraviesa toda la prosa de ficción de José Balza y la constituye en una *escritura* diferenciada en el conjunto de la narrativa de ficción en Venezuela. Transfigurada en fulgor, esta densa, extraña transparencia le otorga a la novela la particular inteligencia analítica que sorprendemos en cada uno de los gestos y momentos de los personajes: en sus recuerdos, en sus movimientos o acciones, en su corporeidad, en la multiplicidad y constante metamorfosis onírica y/o de la conciencia que los anima. (2)

Fiel a las obsesiones y búsquedas del autor, *Después Caracas* es la novela de la transfiguración de un personaje: Juan Estable, unido por una estrecha relación de amistad a su otro, Alejandro Giro. La novela, como una suerte de composi-

ción musical se va estructurando sobre la variación o metamorfosis de Juan Estable. Desde sus páginas iniciales nos enfrenta a la exploración analítica de un personaje vuelto sobre sí mismo, que reflexiona su actuación e interroga su constante modulación onírica, psicológica. Visto desde el narrador Juan Estable es como una estela de sensaciones, de relaciones con el mundo, con los otros, que lo constituyen en un sujeto polimórfico, en el que se encarna el proceso mismo de lenguaje de la novela.

Hay un orden diario que siempre lo desconcierta: ¿Cómo podemos repetir tantas cosas si inesperadamente nos volvemos distintos? Alguien le dijo que no bebiera o comiera los alimentos tan calientes: la taza humea y el vapor a medias en la claridad que viene de la calle y en la luz del bombillo. (*Después Caracas*, p. 4). (3)

El personaje, Juan Estable, se va elaborando como dimensión múltiple a través de la transfiguración de la *escritura* novelesca que lo nombra en esa suerte de trama interior de signos configuradora de su lúdica, cambiante identidad personal.

Novela de la alteridad del ser y del lenguaje, *Después Caracas* es también la novela de un viaje. Un viaje que parece llevarnos siempre a ese mismo y diverso destino de una conciencia y de una subjetividad en proceso, mutante. El viaje es de igual modo cambio y permanencia, fuga y re-encuentro con el otro, regreso también a la misma ciudad extraña y múltiple.

Juan Estable y Alejandro Giro como el Narciso Espejo y Juan Ruiz de *El Falso Cuaderno de Narciso Espejo* (1952) de Guillermo Meneses son personajes indisociables. Formulan la alteridad de un sujeto dual, cuya denominación un tanto irónica y paradójica se constituye quizá en la estructura simbólica fundamental de la novela, en torno a la cual se teje todo un entramado de relaciones en torno al poder.

Juan Estable, como lo hemos señalado, constantemente busca, explora, se indaga, cambia de lugar, de piel, de nombre, de máscara. Su viaje es progresivo y circular. Parte de Caracas y regresa finalmente a Caracas, después de un largo y extraño recorrido por distintos lugares en función de los cuales se transforma su identidad subjetiva y social. Regreso también a la misma mujer, Flora, y a los mismos hábitos de trabajo. Su itinerario hacia la selva, como una suerte de descenso dantesco al infierno, significa la travesía hacia el conocimiento de uno de los oscuros rostros de «esta cosa tan enigmática, a la vez visible e invisible, presente y oculta, investida en todas partes», que es el poder. (4)

A través de la explotación y tráfico del oro y de diamantes, Juan Estable penetra en el laberinto de la selva y se siente arrastrado por la voluptuosidad del espacio y por el poder que el oro le otorga. Su relación con otro traficante, Claudio, lo conduce a la lujuria y a un cierto desenfreno sexual. En medio de la selva, en el ámbito festivo del burdel, sexo y poder económico, extienden su enigmática estela simbólica, emblemática, a través de la presencia de fastuosos y novedosos modelos de autos importados. En el corazón de la selva se reproduce así, miméticamente, uno de los modos de ser de la ciudad moderna.

Este orden de la tecnología avanzada, de la civilización, en contraste con el paisaje y vértigo de la selva tiene su constatación simbólica en la presencia de los mesoneros uniformados, de la modernísima rockola con disco láser.

Una modernísima rockola con disco láser repetía cosas. Quizá el silencio de la selva expandía desmesuradamente los sonidos. Los parroquianos llegaban a mil. Una docena de mesoneros con uniformes circulaban... En las pistas laterales, pero también por todos lados, se baila agitada y obscenamente.

(Después Caracas. p. 138)

Convertido en traficante, en detentador de ese inmenso poder que emana del oro, la figura de Juan Estable impone hegemonía y terror. Sólo el deseo, la pasión sexual, lo somete. El dinero es el mediador de su relación con Jolandt, la prostituta dueña del burdel; una relación fundada en esa capacidad que le ha otorgado el dinero a Juan Estable de seducir. Seducción que se revela aquí como un mecanismo de poder que posibilita el goce sexual, la posesión del otro.

Sólo al desafío de sí y de los poderes que la naturaleza convoca, a los planes que se ha trazado, obedece Juan Estable. Frente a esa naturaleza exuberante y amenazante, él es conocimiento de sí; fiel a su condición de garimpero rendirá culto también a la violencia. Su último y más emblemático acto de destrucción consistirá en dinamitar un inmenso árbol, reverenciado por los indígenas, lo que suscitará su persecución por parte de éstos.

La violencia, el mal que este acto involucra parece exaltarle. Hay en esta destrucción ecológica, una como purificación catártica del demonismo que lo ha poseído, que le ha podido insuflar el oro.

Pero Juan Estable es una sucesión de máscaras. Siempre otro, desplazándose en el espacio geográfico, cambia también de identidad. Para escapar de la selva debe entregarlo todo. De regreso de nuevo a la ciudad, rescatado por Alejandro Giro, vuelve a sus hábitos ciudadanos: el café, la lectura irónica y metaficcional.

Finalmente, mientras bebe a su vez un trago de café, recuerda con humor una de sus historietas, predilectas de la infancia: *El Fantasma*, el hombre enmascarado. De algún modo está viviendo una aventura de *comic*, y la avioneta y la selva pertenecen a la página en que se desarrolla.

(*Después Caracas*, p. 159)

La alusión al Fantasma introduce la mirada, el ángulo de la parodia y la ironía al generar una posible, irónica lectura de la novela a partir de ese *comic*.

Volvamos a la cuestión del poder y de sus estructuras simbólicas en la novela. Balza insiste en una de sus obsesiones; los medios de comunicación de masas, aquí la televisión, a través de uno de sus personajes, Julio Ernesto Torres, guionista de televisión, quien goza de un inmenso poder dentro de la planta televisora y de gran prestigio y popularidad en el país.

Ya en *D* (1977) y en *Medianoche en video: 1/5* (1988) novelas anteriores del autor, la radio y la televisión respectivamente ocupan un espacio fundamental en la escena novelesca con lo que se confirma así, de algún modo el rol capital que Balza concede a estos medios en la configuración de las relaciones simbólicas de poder y de los imaginarios novelescos.

La televisión es, en *Después Caracas*, uno de sus lugares simbólicos de poder y de deseo. Aspirando a ingresar en ella, Juan Estable conoce en el interior de la planta televisora a Julio Ernesto Torres. Entre ellos se establece una significativa relación de competencia, de poder y de deseo. Ambos aman la misma mujer y uno será subordinado del otro en ese escenario de tensiones y de fuerzas que es la televisión, que inviste de una suerte de poder sagrado.

Pero Juan Estable también se desea glorioso, poderoso, sueña que es perfecto, que habita en él un ángel o una bestia y que para todo el poder de que dispone sólo le basta ordenar. Frente a esa suerte de «emperador» todopoderoso que en el contexto de la televisión es Julio Ernesto Torres, Juan Estable opone su sagacidad o astucia en la seducción de Aixa, a quien Torres anhela como su objeto privilegiado de deseo.

La televisión como la ciudad impone en *Después Caracas*

sus propias perversiones. La imagen televisiva confiere el poder del mito: abstrae al sujeto u objeto de la realidad, de su ser -en sí para elevarlo otorgándole los signos de otra naturaleza. Pero esa mitificación se traduce generalmente en perversión. Balza revela la trama de complicidades que se teje al interior de la planta televisora alrededor de las relaciones entre dinero, sexo y poder. Pero lo que nos interesa destacar es como la televisión deviene en esta novela una suerte de metáfora de la ciudad, del país. Será el mismo Julio Ernesto Torres, quien, desde el interior de la planta televisora y siendo él mismo uno de sus ocultos «dioses», señale las formas degradadas del poder y del deseo que en ella se manifiestan.

—Esto aquí es un berenjenal, todo el mundo se acuesta con todo el mundo, y hay que sacarle provecho... Y para ciudad blanca y todo el país, la televisión es el asunto más importante... Es explicable: las clases adineradas, incapaces de leer o inquietarse se entregan como en éxtasis a esas historias. (Después Caracas, p. 70)

Centro de poder simbólico degradado, la televisión extiende, genera también degradación pues configura modelos de conducta basados en la violencia y en la formación de estereotipos. Televisión y ciudad estructuran de este modo, redes de poder y de deseo. Todo lo invisten, por lo que deviene imposible escapar de ellos. Están en el centro mismo del imaginario discursivo de la novela. Asediándose mutuamente televisión y ciudad se miran una en la otra.

La ciudad en particular es un espacio simbólico plural: poético y político. Sus múltiples rostros marcan y atraviesan la identidad de los personajes. La ciudad impone sus ritos y sus signos. Hay en relación a ella una poética de la intimidad: es Juan Estable percibiendo la ciudad, reiventándola desde sus sueños en su habitación, confundiendo con ella desde su soledad o desde el amor a Flora o a Aixa. Pero observamos también en *Después Caracas* una suerte de poética de la tecno-

logía, del vuelo, de los aeropuertos, de los aviones, que se expresa a través de la ciudad, en la medida en que esta tecnología tiene en ella su asiento, o concreción.

Después Caracas interroga esa otra naturaleza, esa secreta identidad que impone la ciudad a los personajes, oculta tras sus gestos, deseos, palabras, movimientos.

La ciudad es entonces, un campo de tensiones políticas, que deviene en la novela, quizás transfigurados por el deseo, en poéticas: del vuelo, de los aviones de la condición de piloto o de viajero, de conductor de autos o de sencillo ciudadano que se extravía en sus laberintos. Así, a propósito de Alejandro Giro y su profesión de piloto, el texto de Balza, despliega esta reflexión que oscila entre la especulación y la poesía:

¿Ave o pez? ¿A qué naturaleza corresponde el organismo de un piloto? Quizás alguna de sus mujeres habría pedido definirlo con exactitud y sin embargo el propio Alejandro no se reconocerá en tal concepto: ni poeta, ni loco, ni soñador. Sólo alguien a quien le gusta vivir sus hechos porque éstos conducen a otros hechos.

(Después Caracas p. 29)

Otro de Juan Estable, piloto y Narciso, Alejandro Giro es también, en su condición de misterioso habitante de la ciudad, marcado y de algún modo dibujado por ella, ave que se transforma en pez. El es sujeto en proceso, como el discurso mismo de la novela. Revelan estos personajes, de este modo, una utopía y una crítica política de la ciudad, del país. Utopía, pues hay en Juan Estable - Alejandro Giro un deseo de otra ciudad. Una ciudad aérea si pudiéramos decir, virtual, espacio de esa alta tecnología que posibilita el vuelo, los aviones, que es potencia de la imaginación. Pero está también la ciudad vista desde esa parodia de la crónica, del testimonio realista, configurando una suerte de crítica política feroz contra el poder político degradado. Es la ciudad simbolizada en las últimas páginas de la novela

para referir los acontecimientos relativos al alzamiento popular espontáneo ocurrido en Venezuela en 1989 y los alzamientos militares que intentaron derrocar al gobierno electo en 1992.

Caracas es pues la novela, un lugar simbólico, poético, y un lugar del deseo, desplazado, transfigurado entre los sueños, finalmente metamorfoseado en horror realista, en manifestación pesadillesca del poder político degradado. Espacio político, entre las tensiones de la utopía (la ciudad virtual, futura) y las deformaciones del poder político vigente, la visión de Caracas, cifrada en los nombres de los personajes, oscila entre la metaforización del deseo y la crítica paródica del poder político.

El discurso novelesco en *Después Caracas* está regido, —hay que subrayarlo— por la secreta y plural inteligencia de sus signos. Nada escapa en ella a esa extraña conjunción de poesía y precisión de su escritura.

NOTAS

- (1) Nos referimos al conjunto de obras teóricas de Balza que comprende títulos tales como: *Narrativa instrumental y observaciones*, (1969), *Lectura transitoria* (1973), *Los cuerpos del sueño* (1976), *Transfigurable* (1983), *Este mar narrativo* (1987), *El fiero (y dulce) instinto terrestre* (1988).
- (2) Este juego en relación a la identidad de los personajes ha sido observado por la crítica que se ha ocupado de la narrativa de Balza. Así se ha señalado que «...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 acercarse al límite doloroso donde se señala la inestabilidad de la identidad». (Lyda Aponte de Zacklin. «Escritura, exactitud y fascinación en la narrativa de José Balza en Varios. *Venezuela: Fin de Siglo* p. 270. Caracas, Casa de Bello, 1993.
- (3) Todas las citas remiten a José Balza *Después Caracas*. Monte Avila Editores Latinoamericana 1995. Col. Continentes.
- (4) Michel Foucault «Los intelectuales y el poder». Entrevista Deleuze - Foucault en *Microfísica del poder*, p. 83. Edición y traducción: J. Varela y Fernando Alvarez Uría, Madrid. 3ra Edición. Ediciones de la Piqueta 1992. Más adelante señala Foucault que al poder «es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social» (Verdad y Poder *Ob. cit.* p. 182).