

LOS LIBROS



FABIENNE BRADU

ALBERT CAMUS, UNE VIE

De Olivier Todd



Gallimard, Paris, 1996.

En 1985, Annie Cohen-Solal publicaba la primera gran biografía de Jean-Paul Sartre en una editorial neoyorquina. Gallimard no tuvo más remedio que comprar los derechos para incluirla en su catálogo. A cinco años de la muerte del filósofo, resultaba incomprensible que semejante ausencia apenas pesara en la conciencia de sus editores. Quizá me equivoque si digo que Gallimard no quiso repetir el mismo error con Albert Camus. En todo caso, la mala conciencia sólo explicaría en parte la aparición de la biografía de Olivier Todd bajo el sello de Gallimard. Desde la excelente biografía de Herbert R. Lottman (1978, Seuil), nuevas fuentes aparecieron o se volvieron asequibles; con el tiempo, algunos labios accedieron a abrirse, otros, se cerraron para siempre. Por ejemplo, la muerte de Francine Camus, segunda esposa del escritor, disipó las últimas reservas que seguían opacando ciertas facetas de la vida privada de Camus. La publicación de *El primer hombre* fue la prueba fehacien-

te de la liberalidad de sus dos descendientes: los gemelos Jean y Catherine Camus.

Olivier Todd tiene a su favor, con respecto a Herbert R. Lottman, el beneficio del tiempo. Su biografía no demerita en absoluto a la anterior, pero es indudablemente más completa en cuanto a fuentes y testimonios. El tiempo también le favoreció con su natural proceso de serenar ánimos, de reequilibrar juicios y de iluminar con más nitidez el lugar de un hombre en la Historia. El mayor "pecado" de Camus fue haber llegado demasiado temprano a todas sus citas: con la política, en particular con el comunismo, con la ética periodística, con la celebridad, con Francia, con el premio Nobel y con la muerte. No toda su vida se explicaría a la luz de esta anticipación, pero la precocidad no deja de aparecer como el leitmotiv de sus mayores triunfos y de sus más hondas amarguras.

Olivier Todd muestra con lujo de detalles y pruebas cómo Albert Camus sorteó las dos grandes cuestiones ideológicas de su tiempo: el comunismo y la guerra de Argelia, ganándole al veredicto de la Historia y cosechándose así el repudio feroz de sus adversarios. Sendos conflictos, aunque el primero fuera mundial y el segundo nacional, se originan para Camus en una misma negación: sacrificar la verdad en aras de un compromiso fundado en la mentira, la ignorancia, las falsas esperanzas o el fanatismo. Desde su adhesión al Partido Comunista Argelino, en 1935, Camus advertía: "...en la experiencia leal que me propongo intentar, siempre

me negaré a interponer un volumen de *El Capital* entre la vida y el hombre". Semejante advertencia, aunada a un rechazo no menos categórico del arte propagandístico, no podía sino conducirlo rápidamente a una expulsión del PCA, que sucedió veinte meses después de su ingreso. En los años treinta, la disidencia de Camus se debía al trato que los comunistas reservaban a los "indígenas", gérmenes o precursores de la independencia: no solamente descreían de sus capacidades intelectuales para decidir de su propio destino, sino que, además, los entregaban a la policía. Camus defendió a los "indígenas" partidarios de Messali Hadj con la misma terquedad y el mismo valor con que años después defendería a los Franceses de Argelia, víctimas del terrorismo del FLN y de sus reivindicaciones discriminatorias, apoyadas por la izquierda francesa. Olivier Todd apunta: "Al salirse del PCA, Camus no fue original. A lo sumo, demostró estar adelantado sobre otros camaradas suyos. El más grande partido francés será el que formen los antiguos comunistas".

Olivier Todd insiste en los antecedentes argelinos que provocaron la ruptura de Camus con los comunistas para así recalcar que ésta no se consumó a raíz de la publicación de *El hombre rebelde* en 1952; además, las posiciones de Camus hacia el conflicto argelino no eran sino el reverso de la misma medalla disidente que algunos colgaron de su cuello como una soga. Camus se rehusó a sostener a uno de los dos pueblos que formaban Argelia en contra del otro. También vaticinó

lo que la actualidad nos está demostrando: la absoluta incompatibilidad entre el comunismo y el islam. Durante el primer conflicto, Camus se desvió en rectificaciones y polémicas, entre las cuales se recordará el debate con Sartre en *Les Temps Modernes*, que se saldó con el artículo más violento que Sartre haya escrito en su vida. Frente al segundo, en cambio, Camus escogió un relativo silencio, la dimisión de las tribunas periodísticas, aunque nunca dejó de actuar secretamente a favor de prisioneros de ambos bandos. Los escasos años que separan sendos conflictos le enseñaron que, en plena guerra fría, sólo cabían los maniqueísmos y que el linchamiento verbal, el anatema y la segregación eran la respuesta más generalizada a los partidarios de una tercera vía.

La medida política de Camus, su empeño en conciliar los distintos intereses en juego, tal vez remontan a una temprana preocupación intelectual por la cultura mediterránea. Los orígenes de Camus se reducen a dos palabras: la miseria y Argelia, y sus consecuencias se traicionan en el título de su primera novela: *El extranjero*. La vida de Camus es una accidentada búsqueda de lealtad a esos orígenes. No se trata de fatalidad, sino de fidelidad, y todas las facetas del hombre y de la obra se iluminan a partir de una frase del prefacio a *L'envers et l'endroit*: "Para corregir una indiferencia natural, nací a igual distancia de la miseria y del sol. La miseria me impide creer que todo está bien bajo el sol y, en cuanto a la historia, el sol me enseñó que la historia no lo es todo."

Olivier Todd tiene la inteligencia de no convertir a Camus en una víctima del etnocentrismo francés. La izquierda y algunos sectores de la derecha no lo anatimizaron por "argelino"; al contrario, le pegaron

la etiqueta más despectiva aún de "Algérie Française". Sería injusto reducir los ataques que sufrió Camus a un simple problema de carácter racial o colonialista. París lo acogió con los brazos abiertos y solamente cuando la fama otorgó una amplísima resonancia a sus editoriales políticos, padeció la satanización que lo vulneró emocionalmente hasta el punto de recluírlo en un retiro semiconventual.

La polémica con Sartre convirtió el debate político en un asunto de rivalidad entre los dos escritores más famosos de la posguerra. No puede negarse que, más allá de las posiciones en disputa, dos caracteres humanamente irreconciliables se enfrentaban. Por fortuna, ni Olivier Todd ni Annie Cohen-Solal toman partido en sus respectivas biografías. Ambos aducen la diferencia de linajes. Annie Cohen-Solal la resume así: Sartre nació en un castillo, Camus, en una granja; Sartre era un producto de la mejor tradición cultural francesa; Camus era un autodidacta; Sartre, como los verdaderos herederos, fue un traidor a su clase burguesa; Camus se mantuvo leal a su origen familiar y cultural. Sartre despreciaba a Camus como filósofo; Camus se defendía: "No soy un filósofo. No creo lo suficiente en la razón como para creer en un sistema. Lo que me interesa es saber cómo uno debe comportarse o, mejor dicho, cómo puede uno comportarse cuando no cree en Dios ni en la razón". Por su lado, Camus no respetaba a Sartre como artista. A propósito de *La náusea*, Camus juzgó que el equilibrio entre la experiencia y la vida estaba roto y que la teoría perjudicaba a la obra. Camus se refa secretamente con Jean Paulhan quien, durante la guerra, afirmaba que *El ser y la nada* era muy práctico para las transacciones del mercado negro: pesa exactamente un kilo de papas.

A través de su escrupulosa reconstrucción, Olivier Todd logra desprender a Camus de la vistosa y legendaria oposición con Sartre. Revela la multiplicidad de los flancos enemigos, el progresivo abandono de Camus por parte de sus amigos, con algunas excepciones como Jean Grenier o Michel y Janine Gallimard, las almas gemelas de casi toda una vida, y con la gran excepción de las mujeres. Camus era un seductor, un Don Juan, apodado por las reporteras de *Vogue* como "the young Humphrey Bogart". En los círculos intelectuales de París, se comentaba que tenía el prestigio de un Sartre que se parecería a Gérard Philipe. Olivier Todd se limita al recuento de las amantes más duraderas: Maria Casarès, "la única", Patricia Blake, Catherine Sellers, la danesa Mi, que coexisten entre sí y con Francine, a lo largo de los años y a unos cuantos metros o kilómetros de distancia. En el amor, Camus juega un principio de fidelidad múltiple y a prueba de toda refutación.

Olivier Todd retraza minuciosamente la gestación y las estrategias de la obra novelística y ensayística. No es un crítico deslumbrante, pero toma la precaución de siempre distinguir lo que emana del escritor de lo que pertenece al hombre. Cuando en algún personaje de ficción cree reconocer rasgos de Camus, lo señala con la debida prudencia a la que obliga la relación obra-vida. Pero es difícil no coincidir con él cuando oye a Camus hablar en boca de Rieux, el narrador de *La peste*, en particular, cuando éste afirma: "No tengo predilección por el heroísmo ni la santidad. Lo que me interesa es ser un hombre". Es una frase que el hombre Camus suscribió durante toda su vida. 

WILFRIDO H. CORRAL

COMO EL HALCÓN
PEREGRINO.
LA AUGUSTA SÍLABA

De Rafael Humberto
Moreno-Durán

Aguilar, Bogotá, 1995, 348 pp.

Como estamos casi a fin de siglo, y en un momento en que los grandes protagonistas de la literatura hispanoamericana aceleran la publicación de sus memorias en variados géneros, vale ser apocalíptico y decir que este libro de Moreno-Durán es simplemente brillante, serio e intelectualmente ameno. Repleto de todo lo que usted quería saber sobre nuestros escritores hispano-americanos (incluye una muestra de escritores españoles), es un diario asincrónico, divertidamente barroco y de alto vuelo, a la manera de las novelas de su autor. Sin exceptuar la información provista por las recientes memorias de Cardoza y Aragón, Vargas Llosa, Arenas, Monterroso, Bioy Casares, Bryce Echenique, Ribeyro, lo que va de las de Paz, y las parciales que Arreola le acaba de contar a Fernando del Paso, no es arriesgado decir que con las de *Como el halcón peregrino*, y las anteriores de la edición aumentada de la *Historia personal del Boom* de Donoso, y *Los de entonces* de María Pilar Donoso, se arma un perfecto tríptico memorialista, personalísimo, de nuestra cultura literaria de los últimos treinta años.

Sin embargo, hay una gran diferencia entre el libro de Moreno-Durán y los de sus antecesores inmediatos. Es claro que él y todos

ellos comparten admiración y respeto por los autores sobre quienes escriben, y que incluso aceptan las idiosincrasias de aquéllos y las propias. Pero el novelista, ensayista y columnista colombiano lo hace con una distancia generacional que revela intereses más complejos. No se crea que me refiero a cierta penetración psicológica, o a una indagación estrictamente especulativa de parte del autor. Como decía Alfonso Reyes, la falacia del empujado psicologismo de las biografías modernas es que, por ser sencillas y cotidianas, quieren mostrar a su objeto en mangas de camisa o "en pantuflas". Todo lo contrario (y a pesar de que una de las numerosas ilustraciones que acompañan a cada página muestra a García Márquez en calzoncillos largos, en Estocolmo), Moreno-Durán escribe desde un margen. Éste, precisamente por ubicarlo en una periferia amistosa, le permite acceso a varios tipos de testimonios y anécdotas no menos reveladores. Otra diferencia entre su libro y algunos de intención similar es entonces también genérica, debido a que algunas de las treinta y tres semblanzas de este tomo fueron publicadas (las menos) en revistas especializadas o académicas, en suplementos de periódicos, en homenajes y estudios afines, o como auto-crítica (la "augusta sílaba").

Las semblanzas (que a veces se basan en entrevistas previas para la prensa y la televisión) son parte de la segunda y última parte de su libro, y las reúne bajo el subtítulo "Voces". Esta sección es un "quién es quién" de los últimos cincuenta años de la literatura hispanoamericana. Como tal, cruza generaciones, ideologías políticas y estéticas, como también géneros literarios y campos de batalla actuales. Por ejemplo, la única autora cuya obra comenta es Marta Traba, aunque Virginia Woolf, Nathalie Sarraute, Nérida Piñón, Martha Lynch y otras son parte de sus discusiones.

Al respecto, no hay nada que recriminarle, y Moreno-Durán sería el primero en elogiar una colección similar dedicada enteramente a las escritoras hispanoamericanas. Su elección tiene como elemento implícito la libertad de escribir desde nuestro continente, sin que alguna colosa del norte nos diga con quién hablar o a quién estudiar. Ahora, la maravilla en lo que nos presenta Moreno-Durán radica no sólo en su poder de concisión crítica y biográfica (está al día respecto a las publicaciones de cada autor examinado y de su contextualización) sino también en su capacidad para retomar la riqueza interpretativa de textos anteriores suyos como *De la barbarie a la imaginación* y *Taberna in fabula*, y para abrir nuevos caminos concisos hacia el conocimiento de nuestros clásicos contemporáneos.

Hago hincapié en el posesivo porque los críticos obsesivos saldrán defraudados si buscan un canon aglutinante como resultado de los autores que el autor incluye en su *sui generis* aunque generalmente exacta "Generación del Milenio". Aquí están todos los que son y muchos otros que deberían estar. Por la misma razón, Moreno-Durán se desatiende de exigencias y jerigonzas universitarias y se dedica, valga el vocablo, a los escritores de buena literatura, término que no hay por qué entrecorollar. Y como para contextualizar su selección nos convida a entender y apreciar la obra del filósofo y novelista Fernando Savater ("Un ácrata en el país de Nunca Jamás"), la del gran crítico cultural e historiador colombiano Germán Arciniegas, y la ubicuidad intelectual de Octavio Paz. No obstante, en cada una de estas semblanzas, el gesto humanizante añade brillo a crítico y criticado, entrevistador y entrevistado. De particular interés son la similitud que establece entre la progresión de la poesía y la ideología de Adoum, Benedetti y Cardenal; y, en un acto autorreferencial, la ma-

nera en que espiga "La memoria reiterada" del gran memorialista que fue Carlos Barral (al respecto, no es necesario repetir la conexión hispanoamericana).

Me encuentro así en la peligrosa posición de desmerecer al libro por seleccionar semblanzas. Pero hacerlo se debe no tanto a las limitaciones del género en que publico este comentario sino a la simple realidad de que cada uno de esos bocetos es riquísimo en datos, posibilidades interpretativas, conexiones biográficas y autobiográficas, y, sin ayuda de algún formalista ruso, en el valor dialógico. Escogiendo entre estos retratos, son memorables (por más que su inmediatez) los dedicados a Onetti y Sarduy, el precioso juego de evasiones que entabla con Tito Monterroso, el tipo de carta de ciudadanía intelectual compartida con sus compatriotas colombianos. En todos éstos hay simpatías y diferencias, sin caer, según el autor, en el género de la infidencia. Pero si se quiere ver la condición postmoderna de la autobiografía, sin solipismo impertinente, no hay semblanza más conmovedora que la dedicada a Vargas Llosa. En ésta, Moreno-Durán habla tanto del peruano como de sí mismo, nos revela su condición de "sudaca" en la agobiante y decisiva (para el escritor hispanoamericano) Barcelona de los años setenta, los comienzos de los casi tres lustros de su actividad profesional en España, y del fin de una etapa de su ocupada vida intercontinental.

Los cuadros anteriores cubren toda la segunda parte de *Como el halcón peregrino*, y están enmarcados en su comienzo por el prefacio "Falcoaria", la primera parte titulada "Auditorios", y al fin por un cortazariano y carpenteriano "Epílogo con un fondo de agua". En "Falcoaria" nos da la razón de ser de su libro y nos dice cómo guiarnos por las trampas de su memoria: "Para un escritor, su memoria es la múltiple voz

de quienes lo han precedido en la escritura". Consecuentemente, advierte que incluye a sólo dos autores de su generación. Así, partiendo de su experiencia europea, recordará, revivirá, y sobre todo cazará "al vuelo". Es decir, admitiendo su subjetividad y haciendo lujo de su ingenio verbal en una época en que se toma tan en serio la construcción de este tipo de obra siempre abierta. Esta estrategia rige los "Auditorios", la sección más extensa que sirve de prefacio contextual a las "Voces". Para Moreno-Durán los auditorios son más que una concurrencia de oyentes, al igual que la noción de una "augusta sílaba" es más que una articulación verbal que merece respeto. Los auditorios, arguye siempre el autor, son lugares de encuentro con las minucias personales e intelectuales que producen un ámbito literario. Específicamente, el itinerario de sus "Auditorios" es el de los congresos, reuniones especializadas o generales, conferencias e invitaciones afines en Canarias, París, Venecia, en una memorable —debido a los desencuentros conceptuales entre la autopercepción de varios narradores hispanoamericanos y algunos de sus intérpretes— "Travesía alemana"; y en una "Escala atlántica" en Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife, con que cierra la primera parte.

Todo el contenido anterior es el principio de una crónica que promete ser mayor (*La augusta sílaba*), para la cual *Como el halcón peregrino* es un trampolín. En suma, no se crea que, por no querer caer en infidencias, Moreno-Durán se distancia sigilosamente de la evaluación intelectual perspicaz. Lo que pasa es que con justa razón reserva sus salvedades para la crítica especializada (por lo general de universidades norteamericanas), aquella que siempre contribuye con densas aportaciones "al repertorio de lo ininteligible". Así, sus elogios son para Rafael Gutiérrez Girardot, Saúl Yurkievich y otros

críticos hispanoamericanos que no adormecen a los feligreses. Son ellos los salvados que reaparecen cuando Moreno-Durán se ocupa del objeto del trabajo de ellos: las obras de los protagonistas de sus memorias. *Como el halcón peregrino*, libro interminable por sus subversiones, puede ser leído como contribución importante a todos los géneros borrosos que mencioné anteriormente, como crítica literaria sensata, y como uno de los compañeros de ruta más agradables en el peregrinaje literario hacia un fin de siglo más nuestro. ❧

ADOLFO CASTAÑÓN

SOBRE LA NATURALEZA DE LOS SUEÑOS

De Hugo Hiriart



Era, México, 1995.

No parece fortuito que S. T. Coleridge sitúe en la columna vertebral de su *Biographia literaria* el tema de la asociación y de sus leyes, pues él sabrá edificar ese peculiar platonismo de la imaginación poética que es el suyo. No es tampoco un capricho que William James conceda un papel moderadamente periférico al asunto en sus *Principios de psicología*. No parece, desde luego, una distracción que el novelista y dramaturgo Hugo Hiriart esquivé, con metódica circunspección, el caudal de erudición y referencias que podrían apurarse sobre el tema en su ensayo *Sobre la naturaleza de los sueños*, en cuyo título resuenan tantos clásicos. Si la sintaxis es capaz de restituir, al menos fragmentariamente, el rostro interior del hom-

bre, entonces las leyes de la asociación asimilan las leyes que gobiernan los sueños y su mundo, ¿no sabrían rendir el secreto, la clave mayor de una identidad? Sobre la naturaleza de los sueños sabrá decepcionar al cerebro ingenuo en busca de fácil profecía. Acaso incluso decepción al lector de Coleridge y a los abogados de la imaginación y la *phantasia* soberanas, a pesar de que Hiriart declare: "Nuestro interés se mueve, a partes iguales, en el corazón humano y en los géneros literarios. Nosotros consideramos a los sueños, al describirlos, una invención artística que nace del trabajo espontáneo de nuestra imaginación". Dejemos de lado, por el momento, la contradicción aparente entre arte y espontaneidad. Retengamos que trabajo e invención son voces que nos invitan a leer esta obra o bien como un ensayo artístico o bien como la crítica de un ensayo artístico. En ese orden de ideas, la verdad que encierra el libro será estética o crítica, es decir de segundo grado. Pero, según todas las apariencias, el libro es las dos cosas: un conjunto de ensayos artísticos (irracional a veces) seguido y aderezado con observaciones lógicas y sensatas. El libro ha sido escrito por un narrador imperativo que ordena ejercicios y guía al lector, con pedagógica condescendencia y espectacular paciencia, tal un maestro de ceremonias en el circo, un monitor de ejercicios gimnásticos (oníricos aeróbicos) o un guía con alto parlante en el volátil parque de diversiones en los sueños. Pero a Hiriart, el dramaturgo del pensamiento, el filósofo ceramista de la imaginación y el sueño, le salen bien los delirios, mejor el montaje que el desmontaje de los mecanismos más gruesos del flujo onírico.

Es, entonces, más convincente, más verdadero como soñador artístico que como maestro de la anatomía fantástica. ¿Aporta algo que no supiéramos a las teorías de Aristóteles, Santo Tomás de Aquino, Luis

Vives, Thomas Hobbes, David Hume, René Descartes, S.T. Coleridge, William James, Sigmund Freud, C.G. Jung o Ferenczi? ¿Pone en crisis las conjeturas orgánicas de Rudolf Steiner? Si él elude la cuestión ¿cómo situarlo ante el surrealismo en forma nítida y explícita? Hugo Hiriart escribe ciertos sueños desbocados literariamente (p.202-226) no exentos de infeccioso y magnético interés. Pero ¿no sueña que despierta que sueña que despierta, del mismo modo en que el lector sueña que lee los sueños de alguien que sueña que escribe una reseña? En todo caso, concedamos que estos lúcidos ejercicios no hacen dormir y la Reina Neurona y su cortejo son sometidos con éxito al escrutinio indiscreto —claroscuro de arte y filosofía— de un espejo en prosa. ■

GUSTAVO GUERRERO

EJERCICIOS NARRATIVOS

De José Balza

UNAM, México, 1995, 223 pp.

¿Cómo describir la experiencia que estas narraciones representan? ¿Cómo describir una lectura que Cortázar calificó alguna vez de "honda y fascinante"? En verdad, de poco sirve acudir a la ya extensa bibliografía que se ha escrito sobre el autor. En el caso de José Balza, como en tantos otros, el vocabulario final de la crítica —ese que señala los límites de un argumento— pareciera girar a menudo alrededor de una apretada lista de términos que no logra fundamentar una apreciación. Multiplicidad, polifo-

nía y fragmentarismo; reflexividad, virtualidad y experimentación. Algo se escapa siempre entre las redes de estos tecnicismos cuando se trata de elucidar y de valorar una obra. Y es que nada queda en ellos del sabor que acompaña nuestro comercio con los textos ni menos aún de la fruición que ese intercambio provoca. El principio del placer exige, sin lugar a duda, otro vocabulario y, por lo que toca a Balza, pone de relieve la necesidad de volver a acercarse a sus narraciones de un modo que defina, con más exactitud, la singular experiencia que constituyen, es decir, la específica manera en que actualizan la ley de la estética que hace de todo deleite una forma de juicio y de todo juicio, una motivada paráfrasis de nuestra satisfacción.

La antología de cuentos que recientemente se reeditara en México bajo el título de *Ejercicios narrativos* invita a esta aproximación más gozosa —a esta otra interpretación— al ofrecernos un amplio panorama de la producción de Balza en uno de los géneros que ha cultivado con mayor acierto a lo largo de tres décadas. Los veintinueve textos recopilados constituyen, de hecho, la muestra más completa de la cuentística balziana con que podemos contar hoy, ya que, entre ellos, descubrimos, con esta segunda edición, cinco nuevos relatos escritos en los últimos años y que no obran en las anteriores antologías del autor. No cabe aquí, evidentemente, un examen exhaustivo de todas y cada una de las narraciones, pero sí es posible arriesgar unas líneas que algo digan de la magia del venezolano, de ese raro talento con que plasma un mundo y de la manera no menos especial en que lo comparte con nosotros, con sus lectores. En realidad, los dos actos son simultáneos y solidarios, pues, desde la primera hasta la última página de *Ejercicios narrativos*, la prosa de Balza nos tiene siempre muy presentes. Se trata, creo, de uno de los

rasgos más característicos —y más amenos— de estos relatos. Su escritura se alimenta continuamente de nuestra lectura y va tejiendo, entre dudas y preguntas, un sutil e intangible diálogo que nos convierte en el destinatario primordial del discurso. ¿A quién le cuenta su infancia el narrador de "La sombra de oro"? ¿A quién se dirige el viajero de "Desde Jericó" o el lascivo protagonista de "Campo"? La respuesta es siempre la misma: no a todos, en general, sino a cada uno de nosotros, en particular.

Balza no olvida, ciertamente, que narrar es comunicar y que la comunicación supone una constante atención al otro. Nada le resulta más ajeno desde un punto de vista enunciativo que la complacencia del narciso que sólo habla por el placer de escuchar su voz. Pero hay más. Dentro de esta literatura que sale al encuentro de su lector, el venezolano se sitúa, paralelamente, en los antípodas de tantos y tantos autores que escriben, digamos, desde una tribuna (o desde un púlpito o una cátedra), autores que nos increpan en público y que tratan de ganar, con avidez, nuestro aplauso y nuestra adhesión. Los cuentos de *Ejercicios narrativos* crean una atmósfera o un clima muy distintos: su lenguaje es el de la confianza y su lugar de enunciación, el de una tamizada intimidad. Junto a las dudas e interrogantes que hacen avanzar la narración, los frecuentes paréntesis que dan un ritmo a la prosa contribuyen decisivamente a producir este cálido efecto. Todos van dibujando el espacio propicio para una revelación, pues lo que la mayoría de las historias nos cuentan es, en esencia, un secreto, una verdad oculta que el narrador nos transmite a media voz, entre la confesión y la confidencia, como en los *apartés* de una conversación. Para Balza —hay que decirlo—, cada lector es menos el anónimo testigo de una secuencia de hechos que el selecto interlocutor de un

discurso excepcional y estrictamente reservado. Así nos hace partícipes de los más escondidos temores de un hijo que observa la lenta marcha de su padre hacia la locura y el suicidio ("El vencedor"); así nos enteramos del misterio que rodeó a las tardes de una norteamericana en un lejano campo petrolero de la selva ("La mejor tarde de Mistress Daisy"); así, en fin, descubrimos la soledad, los miedos, las ambiciones y los sentimientos más recónditos de un sinnúmero de personajes que el venezolano impone a nuestra imaginación.

Dentro de esta vasta etopeya —pues cada personaje de los *Ejercicios narrativos* expresa un *ethos*—, lo que en verdad interesa a Balza, como ya se habrá adivinado, es la faz privada de sus criaturas. Poca atención se presta a lo que públicamente hacen, dicen o representan. El escenario del relato es, por excelencia, el de la vida íntima. "*Sunflowers love the sun, but what do they do at night?*" reza el emblemático título de uno de los textos que denota con más fuerza esta tendencia mayor de la cuentística balziana. Podemos descubrir otro bello ejemplo en la semblanza del muy doméstico Cervantes que consigna "Historia de alguien", cuento donde se lleva a la ficción el proyectado viaje del autor del *Quijote* a América. Tal y como allí se observa, los personajes del venezolano, fieles al *parti-pris* de su creador, se mueven, de preferencia, en la esfera de la familia, de la amistad o de la relación amorosa. Son hermanos, padres, hijos, amigos o amantes. Los unen y los separan la trama de los afectos, el hábito cotidiano y, a veces, una memoria común. Balza se detiene en sus gustos, en sus pequeñas manías y en la suma de peculiaridades que configura su trato; relator de sus asuntos privados, nos hace cómplices de sus más encubiertas actitudes y escruta, con nosotros, pensamientos que nadie debería conocer. No en vano escri-

bió alguna vez que, para él, el cuento es "un mapa visible que recubre territorios invisibles". Lo que habría que añadir es que, en su caso, dicho mapa resulta del minucioso trabajo de una prosa que ha sabido asimilar, como pocas dentro de nuestra lengua, una de las principales lecciones de Proust: la posibilidad de romper con los moldes tradicionales del punto de vista y de la voz narrativa.

El universo de la ficción balziana se constituye, en efecto, bajo el principio de una relatividad general que combina la omnisciencia con la percepción interior del protagonista y que nos lleva, con una extrema libertad, al fuero íntimo de los más distintos personajes. 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. Así, a la vez dentro y fuera —y también en el medio—, el narrador de "Sagitario bailando" o de "La mujer de espaldas" hace girar suavemente la historia y abre múltiples perspectivas que, en algún momento, va a analizar con nosotros aunque al final se disuelvan en el murmullo de una conciencia, entre un yo, un tú o un él. Pero quizá el mejor ejemplo del perspectivismo balziano es el texto intitolado "La máscara feliz", biografía imaginaria del poeta Ramos Sucre, que evoca sus noches de insomnio y su torturada sexualidad como una larga pesadilla poblada de quimeras y obsesiones. En este cuento vertiginoso y profundamente conmovedor, la reseña de la creciente locura del protagonista, del delirio que acabara conduciéndolo a la muerte, pone de manifiesto, de un modo extremo, la ausencia de un punto de vista privilegiado o de

un discurso unificador dentro de la narración.

Al igual que muchos otros relatos de *Ejercicios narrativos*, "La máscara feliz" da fe de la honda convicción que recorre la cuentística del venezolano y que ilustran también algunas de sus novelas: a saber, la idea de que toda representación del mundo a través de la palabra no puede ser hoy sino plural, pues es inútil ya buscar un contexto único para la existencia o una descripción que pueda ser definitiva. Balza no ignora que los vocablos son menos un reflejo de la realidad de las cosas que una herramienta para construir y las narraciones explotan esta posibilidad erigiendo las más variadas construcciones, los particulares lenguajes de sus protagonistas, sus *ways of worldmaking*, para decirlo con un título de Goodman. De ahí que la verdad de cada uno de ellos sea irreductible; de ahí que su destino, el secreto que el narrador comparte con nosotros, sus confidentes, se anuncie en una silva de detalles y de *petites histoires* que sólo pueden contarse con el idioma más privado. Como buen cronista de nuestras vidas ocultas, como un moralista de nuestra época, Balza sabe que es allí, en el reverso de la trama, donde se esconden los signos de aquello que nos marca, la serie de contingencias que nos constituye y que, en ciertas ocasiones, adquiere la solidez de un símbolo. No son otras las huellas que su escritura trata de seguir para dibujar los contornos —y el mapa— de un *fatum* moderno. ¿Cómo adivinar las formas de un sino en la historia de "La mujer porosa", de la "Carta a Tilit" y de "Un libro de Rodolfo Iliackwood"? ¿Cuál es la frase o el gesto que prepara el desenlace fatal de "Sagitario bailando"? El venezolano explora, en su lado más personal y menos visible, estos reinos de la incertidumbre. Por supuesto, tal y como lo enseña la crítica, las ficciones de *Ejercicios narrativos* son también polifónicas,

fragmentarias y reflexivas, y es cierto que no faltan, en ellas, ni juegos verbales ni multiplicidades psíquicas. Pero francamente no creo que sea esto lo que las convierta en una fascinante lectura. Si algo les confiere el valor de una formidable experiencia estética, es la puerta que nos abren, como sólo la literatura puede hacerlo, hacia esa zona veda-

da de la sensibilidad contemporánea donde se escribe la diversa y decisiva historia de nuestra intimidad. *Sunflowers love the sun, but what do they do at night?*

Con inteligencia, con gracia, con maestría, los cuentos de Balza circunscriben el singular espacio que le da todo su sentido a esta pregunta. 



Dibujo de Gilberto Owen