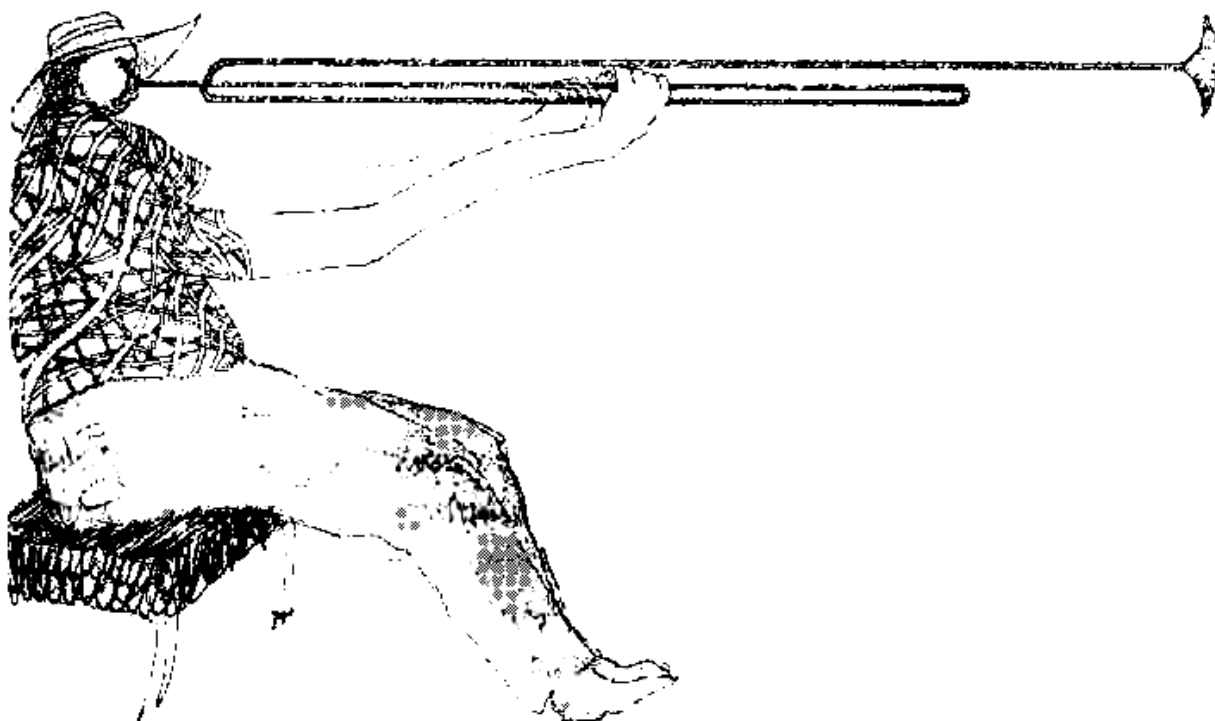


William Ospina nació en Padua (Tolima), 1954. Ha realizado estudios de Derecho, Universidad Santiago de Cali, estudios de Literatura Francesa, Universidad de Nanterre (Francia). Es poeta, ensayista y traductor. Entre sus libros se cuentan **Hilo de Arena**, (Colcultura, 1986, poesía). **La Luna del Dragón**, (Colección La Cierva Blanca, Universidad del Valle, 1992, poesía). **El País del Viento**, (Premio Nacional de Poesía, 1992, Colcultura). **Es Tarde para el Hombre**, (Editorial Norma, 1994, ensayo). Tradujo **Tres Cuentos de Gustave Flaubert**, (Colección Cara y Cruz, Editorial Norma, 1991). Es socio fundador de la Revista **Número**, espacio de discusión, análisis y expresión de temas literarios, políticos, sociales y económicos, de difusión internacional.



ALGUNAS CLAVES PARA LEER *D*, DE JOSÉ BALZA

Maurice Belrose

Traducción: Gloria González Labra
y Gertrudis Gavidia

En 1977, el joven novelista y cuentista venezolano José Balza¹, reconocido como un escritor original y prometedor desde la aparición de su primera obra, *Marzo anterior* (1965), publicó *D*², novela ambiciosa, innovadora y eminentemente poética en la que un narrador homodiegético³, como pretexto para otros relatos estrechamente imbricados unos en otros, pretende escribir una Historia de la Radio en Venezuela.

Comparado con otros trabajos de Balza -*Marzo anterior* (1965), *Largo* (novela, 1968), *Ordenes* (relatos, 1970), y *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (novela, 1974), *D*, que aparece con el subtítulo significativo de *Ejercicio narrativo*, impresiona de inmediato por la originalidad de su título, constituido sólo por una letra, la cuarta del alfabeto griego y latino: se trata de la inicial de la palabra Delta, que alude al Delta del Orinoco o, si se prefiere, a esa parte del

territorio venezolano llamado *Territorio Federal* y desde hace poco *Estado Federal*. Sin embargo, como se verá más adelante, la letra *D* adquirirá un valor mucho más simbólico y se verá dotada de una fuerza casi mágica con la pretensión de condensar en sí misma la totalidad del relato.

Esta novela sumerge al lector en un mundo poblado de personajes complejos, ambiguos, que se desdoblán, se esconden detrás de máscaras -o a veces sólo son máscaras- seres sin identidad definida, inasequibles psicológicamente. El lector se pierde en un universo *deltaico*, un laberinto en el cual el pensamiento reemplaza a la acción y en el que una serie intrincada de relatos que en definitiva conducirán a uno solo, trastorna la percepción del tiempo y el espacio. Para complicar las cosas, este universo *deltaico* - la expresión sugiere una idea de horizontalidad- parece ser además un espacio esférico de donde, aparentemente, es imposible salir.

José Balza, quien ha recibido una formación de psicólogo, está en conocimiento de las nuevas técnicas narrativas elaboradas en Occidente, así como de los progresos que realiza la crítica literaria bajo el impulso del estructuralismo principalmente. Como prueba, el recurso sistemático a la anacronía narrativa, la puesta en abismo, la yuxtaposición de los planos, la metamorfosis de los personajes, el empleo del pronombre personal *yo* para opacar la identidad del narrador, el uso del *tu* como signo del desdoblamiento de la personalidad, el discurso indirecto libre que permite mostrar bruscamente otra voz bajo la del narrador, el uso del grabador como medio de escritura, la intercalación en el relato de frases publicitarias sacadas del habla de los locutores de radio, el empleo de términos prestados a las ciencias sociales, la puesta en escena, al lado de personajes ficticios,

de personajes referenciales tales como el Padre Gumilla, hombre del siglo XVIII y autor de *El Orinoco Ilustrado*, y el escritor-guerrillero contemporáneo José Vicente Abreu, sin hablar de esa alusión a la semióloga Julia Kristeva que el narrador atribuye a Aromaia, uno de los personajes femeninos de la novela.

Sin querer afirmar que Balza tenga una deuda con nadie en particular, señalemos que entre los escritores venezolanos contemporáneos existe al menos uno que ha podido inspirarle para adquirir o consolidar su técnica narrativa: Guillermo Meneses, cuyo nombre aparece en dos oportunidades en el texto. Meneses, también novelista y cuentista, y que entró a la literatura bajo el signo de la Vanguardia y el Surrealismo, el autor de la novela *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952), en la que el tema del narcisismo se encuentra ligado al de la identidad fragmentada, y de un cuento publicado en 1961 bajo el título de *Cable cifrado* y que, como *D*, lleva el subtítulo de *Ejercicio narrativo*.

D es una novela con una estructura relativamente compleja, y José Balza se las ha ingeniado para complicar la tarea del lector, indicándole al mismo tiempo de forma muy sutil, pistas a seguir y sugiriéndole la existencia de algunas claves, aunque éstas sólo pueden conseguirse después de varias lecturas cuidadosas.

A este respecto, el «fuera de texto» posee gran importancia, haciendo abstracción de la indicación architextual *Ejercicio Narrativo* contenida en la anteportada. En efecto, allí se encuentra inscrito un poema en lengua warao, traducido al español a pie de página, que trata del tema de la metempsicosis, la facultad que un alma tiene para encarnar sucesivamente en va-

rios cuerpos, o, si se prefiere, la que un ser dado tiene para metamorfosearse en otros:

*Al filo de la medianoche yo me convierto
en lechuza.
En cualquiera de ustedes yo me convierto,
yo me convierto.*

No podría decirse si Balza ha copiado ese poema o si lo ha inventado, lo que a fin de cuentas no tiene mucha importancia en sí. Lo que importa es su valor simbólico, el hecho de que anuncie el tema central de la novela, a saber, el de la metamorfosis de los personajes y, por ende, el de la dificultad de aprehender su identidad real; y también el hecho de que a ese *yo* anónimo que allí afirma su presencia con tanta insistencia pronto le hará eco el *yo* del narrador de la primera «parte».

Si decimos «narrador de la primera «parte»», es porque en esa novela homodiegética como lo es *D*, no existe un solo narrador sino dos, que alternan y que, además, tienen la particularidad de ser uno el **narratario**⁴ del otro. Y si escribimos la palabra parte entre comillas es por razones de comodidad y por costumbre, pues José Balza rechaza esta apelación tradicional, dividiendo su texto en tres grandes conjuntos de desigual longitud, enumerados I, II, III. Entre el poema *warao* y la primera «parte», es decir, el principio del relato propiamente dicho, se intercala la primera de una serie de tres secuencias cortas que llamaremos «secuencias carcelarias» cuya interpretación ocasiona problema. Estas secuencias, que fácilmente pudieran ser eliminadas, en la medida en que no inciden para nada en el transcurso del relato propiamente dicho, parecen tener como función primordial la de establecer una relación simbólica entre referente y ficción y, a través de un giro meta-

fórico, producir en el lector la impresión de que está encerrado en una prisión de donde puede evadirse cavando un túnel que a fin de cuentas se hará interminable y sólo podrá ofrecer la ilusión de la libertad.

Al principio de la primera de estas tres secuencias, el universo carcelario es presentado como un círculo sin fin en medio del cual se encuentra un prisionero del que sólo vemos la mano: *“La mano exacta acaba de golpear hasta quedar inmóvil. Una puerta pesada. El techo alto y, quizá, las paredes menos difíciles; pero tras de ellas, afuera, hay otras paredes y otras; un círculo incesante. La mano junto al muro, cerrada, impotente”* (p. 17). Esta “mano exacta” es una realidad concreta, pero al mismo tiempo aparece como una sinécdoque que simboliza el desamparo de un ser humano privado de la libertad y como amputado del resto de su cuerpo: en efecto, el prisionero no es sino una mano que repite hasta el cansancio el mismo gesto preciso, mecánico e inútil. Luego de la descripción somera de los lugares viene una primera indicación temporal sorprendente por su imprecisión: *“Puede ser el año 1813...”* Enseguida, el hombre, de quien el narrador se pregunta si va a morir, se encuentra sin transición en 1870, en otra prisión situada al borde del mar en donde espera y espera. Siempre sin transición, se encuentra finalmente en mayo de 1953, en una prisión en San Juan de los Morros en los Llanos. Su situación no ha mejorado con el tiempo. Muy al contrario, ya que está a punto de morir. Sin embargo, oportunamente se da cuenta de que el suelo es blando y entonces comienza a cavar el túnel de la esperanza.

Una lectura rápida puede hacer creer que se trata de un simple atajo simbólico de la historia trágica de Venezuela, desde la Guerra de Independencia (prisión de Barinas, 1813), hasta la ins-

tauración de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1953), pasando por la autocracia de Guzmán Blanco (quien debutó en 1870), pero es evidente que más allá del recuerdo de esta presencia permanente y obsesiva de la violencia y la represión, la prisión representa otra cosa que sólo puede ser el universo mismo del relato. En verdad, por este medio, se advierte al lector de que se va a encontrar como encerrado en un mundo circular y oscuro, aparentemente sin salida, pero de donde podría evadirse a pesar de todo, si se arma de paciencia y perseverancia y si comienza a cavar su propio túnel simbólico.

El relato propiamente dicho comienza *in medias res* y de manera original por una frase constituida solamente por un verbo en forma progresiva cuya primera sílaba está escamoteada: “-guir acudiendo” (p. 15). Allí se puede ver un sencillo artificio destinado a darle al lector la impresión de que entra bruscamente en un relato ya comenzado cuyo principio le será irremediabilmente desconocido. Sin embargo, al mismo tiempo, una frase tal es susceptible de tomar otra significación si el lector, participante como el autor, que parece convidarlo al “ejercicio narrativo”, decide situarla al final de la novela, la cual se termina por una frase incompleta, abierta a cualquier interpretación: “*Que la escritura sea absorbida por una sola letra, cuya irradiación abstenga y derrame, consuma y proponga, ciña y abra de*” (p. 265).

Antes de proceder a esta reescritura es bueno observar que la manera como comienza y termina *D* parece responder, al menos a primera vista, a la concepción estructuralista que dice que el relato puede asimilarse a una única y larga frase susceptible de pasar por un análisis “gramatical”⁵. En efecto, estamos frente a un texto abierto en sus dos extremidades -en el infinito del pasado y el infi-

nito del futuro-, en donde, por lo demás, una palabra cortada en dos asegura la articulación entre la primera y la segunda "parte", por un lado, y entre la segunda y la tercera, por otro lado: forma de negar una solución de continuidad que no tiene su razón de ser para el narrador.

Sin embargo, cuando se dice frase, se piensa en eje sintagmático, representación horizontal. Ahora bien, *D* se presenta como un relato circular, incluso esférico, como lo dice explícitamente el narrador en la última "parte". Para resolver esta aparente contradicción y restituir su circularidad al texto, violentándolo un poco, basta con desplazar la primera frase de forma que ella complete la última; se obtiene entonces: "*Que la escritura sea absorbida por una sola letra, cuya irradiación abstenga y derrame, consuma y proponga, ciña y habrá de seguir acudiendo*".

¿Cómo lo logramos? Partimos de la comprobación de que el sintagma final "y abra de" no tiene significación en sí, en la medida en que el verbo *abrir* -del cual *abra* es el subjuntivo- no puede ser seguido por la preposición *de* para construir un nuevo conjunto *abrir de*. Al querer salir del aparente impase en el cual parece encerrarnos la lógica gramatical, hemos pensado que era necesario dejarnos guiar no por el significado sino por el **significante**, lo que es posible tratándose de un texto tan poético y tan abierto a las innovaciones técnicas como *D*. Más aún, hemos hecho como si en lugar de leer el texto en silencio, lo leyéramos en voz alta. De golpe -y eso fue el primer resultado obtenido- "*abra de*" toma otra significación transformándose en "*abra D*": ello querría decir entonces que la irradiación de la letra *D* -que condensa toda la escritura-, abriría dicha letra haciendo explotar así la esfera que la contiene. Sin embargo, tam-

bién es posible escuchar "abrá de" desplazando el acento tónico en la última sílaba, lo que da, escribiendo de nuevo el texto. "habrá de", el verbo *haber* en futuro sustituyéndose al verbo *abrir* en subjuntivo. La frase nueva obtenida luego de la reconstitución tiene la ventaja, por una parte, de fundir una en otra la voz de los dos narradores, unificar las voces narrativas, y por otra parte, darle plenamente a la novela su forma circular. En cuanto a la brusca transición del subjuntivo al indicativo realizada por nosotros, en sí no tiene nada de extraordinario y se destaca como una práctica corriente en la novela contemporánea -incluyendo a *D-*: ella es a lo sumo la marca de la participación del lector en el juego narrativo y la irrupción de otra voz debajo de la del narrador.

Para subrayar mejor esta libertad que tiene el lector para modificar el texto a su antojo, sólo hay que considerar la tercera y última "parte" que, aunque unida a la segunda por la palabra "*certidumbre*" cortada en dos ("*certidum-bre*"), no tiene gran cosa que ver con ésta en cuanto al contenido. En realidad, se trata de un corto pasaje en el cual el narrador, explotando al máximo las posibilidades que le ofrece su función *metanarrativa* ⁶, o mejor aún, comportándose como si él fuera el autor en persona, explica qué tipo de libro ha querido o más bien hubiera querido escribir: "*-bre y así lograr un libro cuya esfericidad sea la de mi vida: ésta y aquél cerrándose independientemente sobre sí mismos. Así intentaría que todos los problemas de composición se redujeran a uno: el narrador*". Este narrador, prosigue, estaría desprovisto de identidad y nos introduciría a un universo de máscaras: "*Y él carecería de identidad, aunque pueda convencer al lector con su existencia: sólo para llevarlo a una segunda máscara; y luego a una tercera: a esa infinita sustitución que es la literatura*". En cuanto a los personajes y a las relaciones que ellos mantienen entre sí, así es como él los con-

cibe: *"Quisiera que los personajes existieran por su pensamiento (pensar es el único acto) y no por acciones, parentesco de lo amorfo. Que la historia sea un monólogo y sus segmentos prescindibles; como las reflexiones del sexto día"* (p. 265).

A través de este recurso. Hebu -así se llama el narrador en cuestión-, se propone reemplazar al autor, razón por la cual el lector, a su vez, puede intentar rechazar esta tercera "parte" hacia el fuera de texto, ver en ella una forma disfrazada de prólogo destinado a exponer un programa narrativo: Hebu caracteriza muy bien el proyecto que José Balza se ha esforzado en concretar en *D*.

El otro narrador, el primero que interviene en el texto, se llama Guillermo Agustín Olivares. A decir verdad, ni él ni Hebu revelan sus identidades que se ingenian en ocultar detrás del pronombre personal *Yo...* dejando indicios que permiten identificarlos. Entre ellos se instaura un juego muy interesante construido sobre el hecho ya indicado de que uno es el narratorio del otro, y sobre la posibilidad que Hebu tiene para intervenir como segundo narrador en el relato de Olivares, transcribiendo sus propósitos generalmente entre corchetes. Las dos primeras "partes" de la novela se consideran cada una como una confesión: confesión escrita por Olivares para su amigo Hebu, de quien estuvo separado durante quince años, y respuesta de Olivares, redactada con algunos días de intervalo. Entonces, uno se dirige a otro pero sin que se pueda hablar de verdadero diálogo puesto que cada uno se refugia en el silencio de la escritura, confiando sus secretos y recuerdos al solo papel.

El momento de la narración se sitúa de manera bastante precisa en el mes de junio de 1975. Al principio del relato, Olivares,

vieja figura de la Radio que se ha refugiado desde hace quince años en un caserío del Delta, está esperando a un visitante: un joven divo de la Radio, o, como él dice, un "disjockey" llamado Faraón Rausseo quien le ha solicitado una entrevista destinada por una parte, a permitirle escribir una Historia de la Radio en Venezuela, y por la otra, a ayudarlo a encontrar las huellas de su hermano desaparecido en un accidente de avión acaecido en Curiapo, en el Delta. La carta de Faraón Rausseo, ejerce la función de **Fuerza Perturbadora**, va a sacar a Olivares de su Estado inicial y a desencadenar en él una **Dinámica**⁷ mental que se concretará en esta "confesión" destinada a Hebu.

Iniciada en las horas que preceden a la llegada de Faraón, la "confesión" se termina al día siguiente. En la segunda "parte", ella da lugar a la confesión de Hebu quien, de golpe, nos sitúa en un presente correspondiente al octavo día de su estadía en el Delta, adonde regresó sin que Olivares haya sido advertido previamente, en compañía de su amigo Faraón Rausseo.

Tanto Olivares como Hebu van a hacer un uso sistemático de la anacronía narrativa, paseándonos por su pasado respectivo a merced de los recuerdos, sin miramientos con el orden cronológico de la irrupción de los acontecimientos a que se refieren aquellos. De esta manera, nos encontraremos a veces en Caracas, otras en el Delta, en épocas diferentes, pero a menudo con los mismos personajes, en la medida en que Olivares y Hebu forman parte del mismo pequeño grupo de amigos.

La ausencia de acciones, el lugar aplastante que ocupan en *D* la evocación del pasado y el análisis psicológico, el hecho de que Hebu trate en su "confesión" los mismos temas que Olivares o te-

mas similares a los que estudia este último, crean la impresión de un movimiento circular, sin progresión. Y, sin embargo, la novela no es en absoluto fastidiosa ni monótona. Por el contrario, llama constantemente la atención del lector para saber quien habla exactamente en tal o cual momento; para situarse en el tiempo, distinguir el pasado del presente, y tratar de crear de nuevo el orden de los acontecimientos tal y como se han producido en la historia⁸; para intentar deshacer la madeja de las múltiples historias que conforman la trama de la obra; y también para captar la sutileza del análisis psicológico desplegado a través de un lenguaje abstracto que se ajusta a las necesidades del tema.

Un primer detalle llama la atención cuando se consideran algunas fechas importantes de la biografía de Olivares y los nombres de los principales personajes de la novela: por una parte se aprecia la importancia que tienen en la vida del narrador la cifra 7 y el número 15 y, por la otra, la atracción que siente José Balza por los nombres raros.

En el momento en que comienza la narración, dijimos, Olivares vive desde hace 15 años en el Delta. Ahora cuenta con 60 años (o sea 4 veces 15 años), lo que quiere decir que nació en 1915 (o sea 1900 más 15), su primer viaje a la región, realizado en 1960 en compañía de Hébu, duró 15 días. Además, nos informa que él tenía 15 años cuando Edgar Anzola -un hombre que debía desempeñar un papel determinante en su carrera de "disjockey" - inaugura la estación de radio 1BC.1BC, *Broadcasting Caracas*. Siempre a propósito de la radio, hay que saber que el 15 de marzo de 1963 fue inaugurada en el Delta *Radio T*, la única que Olivares escucha desde hace doce años. Después de esto, ¿cómo sorprenderse de que el relato propiamente dicho comience en la página 15 del libro? El

número 7 une más especialmente a Olivares con sus amigos que son siete: Cien, Fer, Chon, Hebu, Faraón Rausseo, Ara y Aromaia. Chon y Hebu son originarios del Delta, y cuando Hebu regresa al caserío, luego de una ausencia de 15 años se entera de que Chon ha muerto 7 días antes. En cuanto a la "confesión" de Hebu -en la segunda "parte"- abarca exactamente 7 días.

Entonces, parece evidente que no se trata de una simple casualidad y que José Balza, en esta novela, siente o finge sentir -por intermedio del narrador- una atracción cierta por el 7 y el 15. Así como el narrador es atraído por la letra D que, entre otras cosas significa 500, también se empeña en los nombres raros y cortos. En realidad, se comprueba que solamente Cien Bermúdez y Faraón Rausseo llevan nombre y apellido, aunque el verdadero nombre de este último sea Ovidio Martínez, Faraón Rausseo no es más que una máscara impuesta por el oficio de "disjockey", y destinada a ofrecer al público una falsa identidad hecha a la medida. Detrás del nombre Cien se encuentra el número *cien*. El nombre de Faraón, por su parte, remite al Egipto antiguo y connota un universo esotérico en el que sólo pueden penetrar los iniciados. Los demás amigos de Olivares sólo se conocen por sus nombres. Ara, en realidad, es el nombre de un loro del Amazonas, célebre por la belleza de su plumaje; también lo es de una constelación: la de Autel. Aromaia, palabra de origen indígena aparentemente, sugiere un universo maravilloso, delicadamente perfumado. En cuanto a Hebu, esto es lo que evoca para Olivares ese nombre: *"Su nombre, especie de cifra indígena, clave de bien y de mal, cuya sola pronunciación convoca junturas o separaciones, eco del diablo"* (p. 103). Ello recuerda al novelista francés Marcel Proust de quien se conoce la importancia que daba a los nombres⁹. Añadamos finalmente que todos estos jóvenes, con excepción de Chon, son seres excep-

cionales, apasionados, sedientos totales y con frecuencia, impenetrables unos para otros.

El mismo Olivares parece un ser fuera de lo común, él, que en plena gloria, abandonó a Caracas y su *dolce vita* para llevar una vida de ermitaño en ese rincón perdido del Delta en donde, según dice, termina por alcanzar una serenidad digna de un lama tibetano.

Para facilitar la lectura de la novela, regresemos al principio de su narración donde, luego de haber indicado el marco espacial y temporal en el cual se encuentra, procede a realizar una analepsia destinada a permitirle recordar su pasado a grandes rasgos y a nombrar a sus principales amigos. Al final de lo que podríamos considerar como el primer "capítulo", regresa al presente para introducir una forma distorsionada -mientras se pregunta lo que podrá contar exactamente "al joven disjockey"- el "cassette I", que hará de segundo capítulo. Se trata de una secuencia de tres páginas apenas en las que Olivares comienza, supuestamente, a contarle su vida de *locutor* a Faraón Rausseo. Sin embargo, en realidad -se descubrirá más tarde- el tiempo de la **historia** no coincide con el del **relato**, el "joven disjockey" aún no ha llegado. Nos encontramos entonces en presencia de una entrevista imaginaria dada como real, lo que complica la comprensión del texto por el lector, pero forma parte del juego narrativo.

En este *cassette I*, Hebu ya aparece como el narratario de Olivares: en efecto, éste le dirige la palabra nombrándolo, como si él estuviera físicamente presente a su lado, lo que pudiera confundir al lector desatento o poco acostumbrado a ese truco narrativo.

El siguiente ejemplo demostrará cómo el autor, sacando provecho de las nuevas técnicas elaboradas por la novela contempo-

ránea, se goza en confundir al lector. En una primera frase, fingiendo tomar a Faraón Rausseo como el destinatario de sus palabras y al establecer un paralelo entre su descubrimiento de la radio en 1930 y el descubrimiento de la electricidad por Hebu en 1949, Olivares dice: *"La historia de Hebu ocurrió, sin embargo, en 1949, y el niño no alcanzaba los diez años"*. Sin embargo, bruscamente, sin transición alguna, el relato¹⁰ da lugar a un discurso directo en el cual Hebu se convierte en el destinatario: *"Déjame decir esto, repetirlo, para que veas cómo lo recuerdo"* (p. 38).

Desde el principio del *"cassette I (lado 2)"*, Hebu, de simple narratario se convierte en interlocutor de Olivares, puesto que lo vemos dirigirse a él a su vez. Sin embargo, ese es un artificio imposible de descifrar en la primera lectura, pues aún si los corchetes que enmarcan las palabras de Hebu están destinados a llamar la atención del lector sobre el estatus particular de este personaje ellas señalan que, o bien Olivares se acuerda de las conversaciones que tuvo en el pasado con su amigo, o bien que se trata de palabras puramente imaginarias que él atribuye a Hebu en su deseo de dialogar con él. El texto se complica más cuando Hebu, bruscamente interpela al Padre Gumilla, personaje auténtico, reducido aquí al estado de fantasma. ¿Hay que precisar que el Hebu que habla entonces no es un adulto sino un niño que ha venido a buscar arena a una isla situada en medio del Delta? Se pasa del *yo* de Olivares al de Hebu, sin transición, sin que sea posible darse cuenta inmediatamente de que el sujeto de la enunciación ha cambiado y, sobre todo, sin los corchetes que enmarcan las demás intervenciones de Hebu dentro de esta macrosecuencia. Es cierto que entre la última frase pronunciada por Olivares y la primera de Hebu existe un punto de unión que es la alusión de aquél al hijo que quizá tuvo con su esposa legítima:

La última noticia sobre ella sugirió que había tenido un hijo mío. Nunca quise comprobarlo.

No voy a mirarlo, Padre Gumilla, porque estamos en pleno mediodía y la luz delata como imaginarios todos sus rasgos. Yo he venido al extremo de la isla buscando arena; una pequeña canoa espera ser llenada: mi padre necesita ese material para una construcción (p. 49).

A la vez narratario y narrador principal en potencia, Hebu es presentado además como el autor de un libro en curso de elaboración acerca de Aromaia. Las palabras que él pronuncia entonces están enmarcadas de nuevo entre corchetes, y una lectura cuidadosa -que sólo puede ser la segunda, por lo menos- revela que remiten a dos momentos diferentes de su vida: el presente, o sea el mes de junio de 1975, y el pasado, o lo que es igual, la época en que estudiaba en la Universidad. Al aceptar que su amigo tome lugar en su presente, Olivares -quien dirige entonces la narración- procede a una anticipación puesto que, como vimos, en ese momento Hebu está aún en Caracas. A fin de cuentas, tanto Aromaia como Hebu se desdoblan, se hacen difíciles de captar. Haciendo alusión a su situación presente como escritor, en efecto, éste dice en un primer momento: "*Y ahora, a gran distancia de cuanto fuimos, en el silencio seco de la escritura, de nuevo quisiera que la tarde del helado reapareciera con su intensidad sensual, pero no: Aromaia acude hoy entre dos formas: una que me pertenece y otra que me ignora*". Luego, regresando al pasado, relaciona las palabras que él le dijo a Aromaia acerca del narrador de este libro, dejando entender que dicho narrador no es él: "*Y, en último extremo, le dije, el narrador no soy yo. Si has leído la historia, sabes que tras de cada*

fragmento se oculta otra mirada, una conciencia sucesiva que vigila la letra y nuestras palabras: una aspiración mía”.

Este desdoblamiento de la personalidad que afecta a Hebu parece responder a la diferencia que la crítica moderna nos invita a establecer entre autor y narrador¹¹. De esta manera, el Hebu que se dirige a Aromaia sería el autor, mientras que el narrador sería otro: la “consciencia” o una “aspiración” de Hebu. Pero aún hay más: Hebu se desdobra físicamente ya que se muestra dotado de dos cuerpos: *“Sentí un placer casi muscular ante sus observaciones: ella apretaba con fuerza o acariciaba mi otro cuerpo, y la sangre circulaba de manera diferente con su masaje”* (p. 55).

El “*Cassette II*”, que ocupa cinco páginas solamente, desarrolla el mismo tema que el lado uno del primero, es decir, las relaciones de Olivares con Edgar Mancera, el hombre que le permitió convertirse en una estrella de la radio. El mismo hilo conductor se encontrará al principio del “*Cassette III*”, donde a la evocación del ascenso de Olivares a la cima de la gloria se asociarán diversos recuerdos relacionados con la situación política del país (transición hacia la democracia luego de la muerte del dictador Gómez en diciembre de 1935, guerrilla urbana de los años 60 y represión policial), con sus amigos Fer, Hebu, Cien y Ara de quienes nos dirá cuán apasionados están por la política y el arte (especialmente de la pintura y de la música). Como estas incursiones en el pasado se alternan con regresos al presente, nos sorprenden al ver, en medio de esta secuencia, a Olivares expresar la idea de que Hebu debió morir en el curso de una acción de guerrilla y luego dirigirle la palabra, como si estuviera realmente a su lado, muy vivo: *“Intento no postergar nada, porque tu sola presencia (y en realidad es ella lo que me permite desempolvar cosas, restaurar el pasado), da continuidad a imáge-*

nes y hechos que yo mismo desconocía haber guardado". Al asumir a la perfección una doble función comunicativa¹² y metanarrativa, él explica a su amigo -ausente físicamente pero presente en el pensamiento- por qué seleccionó el crepúsculo para comenzar su "inventario" y cómo hace para escribir: *"Tomé el instante del atardecer y el fantasma de Chon para iniciar este recuento, porque has dicho que -partiendo de cualquier punto- la historia comenzaría a convocar sus redes: y así fue. Te cuento, mientras anoto preguntas -aún no formuladas- sobre el destino actual de tantos seres próximos a ambos: Ara, mis amigas. Ya ves, con ellas que son ombras, Chon adquiere total igualdad. [Que la escritura sea absorbida por una sola letra]. Por otra parte, comenzar con Chon era el mejor homenaje para ti"* (p. 93).

La segunda parte de la cita evidencia la importancia que adquiere el difunto Chon en la estructuración del relato y aclara mejor la articulación entre la primera "parte" de la novela y la segunda. Igualmente, revela la influencia que ejerce Hebu sobre Olivares puesto que, en definitiva, la concepción de la novela de aquél es aplicada por éste. En efecto, la frase entre corchetes -cuyo enunciador es Hebu, y que se tomará de nuevo al final de la obra- expresa la idea de que una sola letra basta para condensar toda la escritura -entendamos por esto: todo el relato-. Por otra parte, se vislumbra la concepción de la novela como esfera, ya que no importa qué punto se convierte en un centro a partir del cual se convoca a toda la red.

La presencia de Hebu en el Delta se convertirá verdaderamente en una certeza cuando Olivares diga algunas páginas más adelante: *"¡Quince años! Y tú has vuelto, y llegas a esta tierra como si fuera la primera vez: y ahora me toca conducirte"* (p. 113). Se

sabe ahora que Hebu acompaña a Faraón Rausseo, a quien le sirvió de intermediario para entrar en contacto con Olivares, lo que éste ignoraba aparentemente al principio. Sin embargo, contrariamente a lo que podría creerse con una lectura rápida, en ningún momento existe diálogo entre Hebu y Olivares. Toda la primera "parte" de la novela, en verdad, es un monólogo que se termina al día siguiente de la llegada de Hebu.

La primera y segunda "partes" están separadas por otras dos secuencias "carcelarias", especie de puente que oculta momentáneamente a la vista el río del relato, pero que no frena su curso de ninguna manera. En la primera secuencia que aparece como un apéndice de la primera "parte", nuestro prisionero ya no está tan solo. Estamos a 5 de febrero de 1967; algunos metros se han cavado al cabo de tres años y a las siete de la noche *"el túnel abrirá su boca imposible"* (p. 119). La contradicción contenida en esta frase es evidente, pues es inconcebible que esta "boca imposible" pueda abrirse. En la segunda secuencia, situada inmediatamente después de la primera y antes del principio de la segunda "parte", los prisioneros son ahora 23 y han cavado 70 metros. Estamos en vísperas del sábado 18 de enero de 1975. Ellos ignoran cuándo y dónde se terminará el túnel, pero están listos.

La alusión al año 1975, el aumento del número de prisioneros -que tiene como consecuencia directa una prolongación de la parte cavada, la unión que hace la fuerza, como dice el proverbio- anuncian la luz que pronto surgirá, iluminando a la vez a los prisioneros y al lector, y liberándolos de su prisión respectiva.

Desde el comienzo de la segunda "parte", Hebu sustituye a Olivares como narrador. El paso de una "parte" a otra y el cambio

de narradores se realizan armoniosamente, de manera casi imperceptible, la articulación reposa en la evocación de la vigilia mortuoria de Chon por parte de Hebu. En efecto, la frase final de la primera "parte" ("Tierra de Tucupiana, *Tucupia*") es prolongada por la frase inicial de la segunda "parte" -el mismo texto nos impone el hacer abstracción de las dos secuencias "carcelarias" -: "*na, tucupiana, tu caballo andón, ¿de dónde viene y a dónde va?*" Esto es posible por el hecho de que *Tucupiana* es a la vez un topónimo y el nombre de un juego que se practica en ciertas vigilias mortuorias, conjuntamente con el *Florón*. Aunque ausente cuando murió Chon, Hebu es capaz de imaginar la escena, y sobre todo sólo él puede revelar a Olivares la significación simbólica de esta extraña ceremonia en donde la tristeza y el erotismo están estrechamente asociados y donde palpita el alma indígena.

Sin embargo, es conveniente señalar que, incluso si el contexto muestra claramente que ya no es la voz de Olivares la que se escucha y que a partir de ahora Hebu va a organizar la narración, éste calla su identidad, la esconde tras el pronombre personal Yo hasta el final del texto, hasta que, verdaderamente alienado por la majestuosa belleza del paisaje que él descubre sobrevolando el Delta en avión, revela finalmente su nombre para negar enseguida ser verdaderamente Hebu: "*No soy Hebu sino una memoria anónima que se recorre en el reflejo del agua*" (p. 261).

A semejanza de su amigo, a quien él ustea ahora (mientras que en sus intervenciones ficticias de la primera "parte" lo tuteaba) recurre al procedimiento de la confesión. Él comienza la suya por una prolepsis, como lo indican las tres frases siguientes: "*Utilizando mis recuerdos y cada cassette de Faraón, creo que logré restaurar por completo sus confesiones. Tanto ahora (en mi silencio) como*

durante aquella semana, le digo "usted". Es una palabra casi perdida" (p. 127). De esta manera, Hebu deja entrever que él es el verdadero autor de las memorias de Olivares, aquél que, al utilizar sus propios recuerdos y los cassettes grabados por Faraón Rausseo, pudo reconstituir completamente las confesiones de su amigo al cabo de una semana. Estas sugerencias serán confirmadas algunas páginas más adelante, precisando que se trata de la historia de la Radio en Venezuela: "Las conversaciones de Faraón y Olivares quedaron así, para gusto de éste -aunque Faraón insistía en que el sonido era inferior- fijadas en cassettes. Hablaron de Armando Palacios, de Veloz Mancera, de Alfredo Cortina. La he fijado. He escrito esta historia de la Radio, pero apoyándome en su preciosa memoria. Y -precisamente por eso- sé, amigo Olivares, que está plagada de fallas, de falsos datos y errores imperdonables" (p. 146).

Estas revelaciones invitan a distribuir los cassettes en dos lotes: por una parte, los que están grabados por Olivares antes de la llegada de Hebu y de Faraón, y que contienen una "confesión" que interesa exclusivamente a Hebu y, por otra parte, los grabados por Faraón, que constituyen la estructura de la segunda parte de la novela. Asimismo, sobre esta base podemos intentar distinguir dos relatos en *D*: aquél cuyo narrador es Olivares, es decir, la primera "parte", y el que tiene a Hebu como narrador, dicho de otra forma, la segunda "parte", que comienza apenas pero de la cual ya se sabe que encierra en sí a otro libro, redactado por Hebu en siete días. Pero cuando además recordamos que Hebu está escribiendo un libro sobre Aromaia, se siente vértigo y tenemos la impresión de encontrarnos al borde de un abismo.

Para complicar la situación, el narrador, de quien todo hace pensar que se trata de Hebu, se empeña en hacer creer que, en

realidad él es otra persona. Así, al hablar de su proyecto del libro sobre Aromaia, se presenta distinto a Hebu, como si éste fuese, de verdad otro individuo: *"Pero Hebu -cuya carpeta marrón entregué un día a Aromaia- la desconoció tanto como yo"* (p. 167). Para la mejor comprensión de la cita, señalemos que el pronombre personal *la* designa a Lil Paz el personaje que en el libro en cuestión es considerado la representación de Aromaia. Un poco más adelante, Yo -puesto que así es como conviene llamarlo- deja entender que en realidad colabora con Hebu en el proyecto "Aromaia": *"Hebu trasmite un poco: yo retengó lo otro: en ninguno aparece fielmente"*. Finalmente, porque el libro es un fracaso, Yo lo atribuye definitivamente a Hebu: *"Y en mi esfuerzo por acatar y comprender, el amor vacilaba: de allí la simplicidad de mi retrato, la crónica extensa sobre Lil Paz que atribuyo a Hebu"* (p. 168).

Observemos que las palabras de Yo están reproducidos entre corchetes, como estaban los de Hebu en la primera "parte", procedimiento que seguirá utilizándose. Así es como en el *"Cassette IV (lado 2)"*, se ve a Yo regresar al mismo tema, siempre queriendo confundir las pistas, ya que reconoce haber inventado el personaje de Lil Paz: sin embargo, al hacer esto, a pesar de todo, se esfuerza por sembrar la duda acerca de la capacidad de Hebu para captar la personalidad profunda de Aromaia, dejando entrever que la Aromaia que conoce y ama a Hebu se relaciona más con Lil Paz que con la verdadera Aromaia, con esta mujer a propósito de quien un hombre que conoció a su madre declara: *"Ella, como su madre, es una mujer intransferible, cuya exactitud psíquica con el hombre la hace inaccesible"* (p. 206).

Por su parte, Aromaia, es capaz de salir del texto que la encierra para asumir también una función metanarrativa, comentar

la estructuración del relato, discutir con el narrador el cual se encuentra entonces reducido a su condición de "ser de papel", al igual que su personaje. Es así como, por ejemplo, ella declara a propósito de la letra D:

Lo que realmente interesa es la letra elegida, aislada; porque ella apunta las elevaciones del texto: y así funciona desde adentro oponiendo climas, cercándonos (a mí aunque no lo quiera, a Lil Paz, a Fer) hasta lograr el enlace, la síntesis; mientras, desde fuera, independiente del relato, la letra sola logra remitirnos a Daleth, al valor de quinientos. Y en ella se esconde la escritura latina; una I con una C vuelta al revés. Letra del alfabeto griego también (p. 205).

Regresemos a Hebu y a su relación con Olivares. Narrador real de una ficción titulada *D*, autor ficticio de una Historia de la Radio, autor o narrador -no se sabe muy bien- igualmente ficticio de una problemática biografía de Aromaia, sustituye a Olivares, dijimos, al principio de la segunda "parte". En realidad la voz de Olivares no desaparece completamente. Uno sigue escuchándola al principio del "Cassette IV" y del "Cassette IV (lado 2)", en los que ocupa cada vez tres párrafos: en la primera intervención, él habla del productor de radio Alfredo Cortina, y en la segunda, de Veloz Mancera y de la inauguración de *Radio T*. Un examen resumido del contenido de estos dos "cassettes" revela el carácter mentiroso de la afirmación de Hebu contenida en esta frase ya citada: "Utilizando mis recuerdos y cada cassette de Faraón, creo que logré restaurar por completo sus confesiones", pues, en realidad Hebu, al comportarse exactamente como lo hace Olivares en la primera "parte", nos pasea por su propio pasado, evoca recuerdos ligados a sus amigos Cien, Fer, Faraón Rausseo y Aromaia, concediéndole un lugar importante a la narración de su estadía en el Delta en compañía de

Olivares y de Faraón Rausseo. Quiere decir que no son muy importantes las "confesiones" de Olivares y los "cassettes" al parecer grabados por Faraón Rausseo y considerados como la materia de la Historia de la Radio escrita por Hebu.

A lo sumo se puede pensar que las indicaciones "Cassette I", "Cassette I (lado 2)", "Cassette II", "Cassette III", "Cassette IV", "Cassette IV (lado 2)", están destinados a crear la ilusión de que el texto que estamos leyendo, sólo es la transcripción sobre papel de otro texto grabado.

Vimos que Hebu pretende haber redactado su Historia de la Radio en una semana, y si esto es cierto significaría que sus propias confesiones habrían comenzado el octavo día de su estancia en el Delta. Partiendo de ese octavo día, vuelve atrás para revivir -siguiendo el paso de Olivares- un pasado a la vez próximo y lejano. De vez en cuando, sin embargo, siente la necesidad de anclar su relato en el presente (junio de 1975), de realizar una especie de inventario de esta experiencia vivida al lado de Faraón Rausseo y de Olivares. Es así como al final del "Cassette IV" se puede leer la indicación "Primer amanecer después del regreso" (p. 178), seguida de una narración que comienza en presente del indicativo, continúa en futuro y en condicional para terminarse en pretérito. Si el uso del presente y del pretérito es común en ambos casos y no necesita ninguna explicación particular, el del futuro y condicional se explica por el carácter homodiegético de la novela: el narrador, valiéndose de los conocimientos que posee sobre los acontecimientos del pasado que narra, tiene la facultad de evocarlos como si estuviesen próximos a ocurrir, lo que produce bellos efectos de estilo al tiempo que permiten despistar al lector. En el ejemplo en cuestión, Hebu narra en futuro hechos que tuvieron lugar en la tarde de ese

primer día, luego recurre al condicional para las cuarenta y ocho horas siguientes, y finalmente al pretérito para el tercer y cuarto días. Tal travesía constituye un **sumario**¹³ de **velocidad**¹⁴ muy rápido en el cual la evocación de un tiempo relativamente largo ocupa un espacio restringido.

En el otro lado del "cassette IV", el narrador hace una pausa el séptimo día para puntualizar: "*Sexto día aquí*" (p. 226). De nuevo utiliza el futuro, pero esta vez para anunciar el viaje en avión que él realizará al día siguiente vía Curiapo en compañía de sus dos amigos: "*Mañana visitaremos Curiapo...*" Cuando llega a la evocación de la noche de ese séptimo día, el empleo del presente de narración le permite crear la ilusión de que el tiempo de la historia coincide exactamente con el del relato, en otras palabras, que él está viviendo la experiencia que cuenta, como si la novela se hubiera convertido en un diario íntimo: "*El sexto día va a girar (lo sé ahora, desde la distancia). La tarde se anuncia en el bosque de sarrapias. Un aroma espeso cuaja el sopor de la luz; estoy inmóvil, entre los vibrantes límites*" (p. 239).

Con la narración del viaje en avión se termina la novela, la última "parte", como sabemos, sólo es un apéndice metanarrativo susceptible de transformarse en prólogo.

Ahora es conveniente preguntarse acerca de las razones que llevaron a José Balza a escoger al Delta como lugar para su novela.

Desde luego se puede considerar primeramente el valor esotérico que adquiere la letra *D* en la boca de Aromaia y la teoría de la letra única que absorbe toda la escritura, querida por

Hebu. En efecto, para Aromaia, la letra *D* significa 500, simboliza una isla triangular y oculta una *I* y una *C* al revés. Ella asume, por lo demás, una función sintética y goza de la facultad de unirla a Lil Paz y a Fer. Sin embargo, está claro que si a la *D* se le atribuye tal carga simbólica, es antes que nada porque es la inicial de la palabra Delta, de allí la necesidad de profundizar la reflexión de investigar en otro lado, del lado del referente, de interrogar a la historia literaria.

El Delta, rincón perdido de la geografía venezolana, es la región en donde el opulento y majestuoso Orinoco, que tiene su fuente tres mil kilómetros más lejos, en la frontera brasileña, desemboca en el océano atlántico. Ahora bien, quien dice Orinoco dice Amazonas, mito de El Dorado, tierra virgen y misteriosa propicia para el heroísmo y la leyenda. Sin abarcar a través del pensamiento toda esta inmensa geografía, José Balza, por intermedio de Hebu, recuerda que el Delta está estrechamente ligado a ciertas grandes fechas de la historia de Venezuela: al 2 de agosto de 1498, cuando su vista provocó la admiración de Cristóbal Colón en su tercer viaje al Nuevo Mundo; la expedición de Diego de Ordaz, treinta años más tarde; la epopeya sangrante de Lope de Aguirre en 1561¹⁵; el viaje del pirata Walter Raleigh, treinta años después del paso de Aguirre; el del Padre Gumilla, en 1740; la visita del sabio Humboldt en 1800; el año 1817, cuando Bolívar después de haber conocido el terror y rozado la muerte, renace y vuelve a la conquista de la esperanza; la ejecución, el 8 de mayo de 1913, de un llamado Funes; y finalmente la expedición organizada en 1951 por un grupo de aventureros, artistas y científicos. A esto es conveniente añadir que el Delta es la tierra que vio nacer al gran pintor Jesús Soto, tan admirado por Hebu.

A pesar de su belleza salvaje, sus paisajes fascinantes tan bien evocados por Hebu, el Delta, por decirlo así, no aparece en la literatura de ficción venezolana, donde predominan la región costera, los Andes, los Llanos, la ciudad, en resumidas cuentas, la parte "civilizada" del país. La misma *Guayana* (es decir, el Amazonas venezolano), de la cual el Delta es en cierta forma prolongación, aunque ha atraído un poco más la atención de los novelistas, todavía sigue siendo una tierra virgen que espera por sus exploradores literarios.

En estas condiciones se comprende que José Balza haya querido ser quien emprende la tarea de develar sus misterios y su belleza, al utilizar su decoración para hablar de cosas que le son extrañas: para escribir la Historia de la Radio en Venezuela, evocar la evolución política del país desde fines de la dictadura de Gómez, exponer sus impresiones sobre la música y la pintura contemporáneas y, sobre todo, dedicarse a un trabajo de psicólogo preocupado por el estudio del tema de la amistad y del amor: por una parte, entre hombres y mujeres y por la otra entre individuos de sexo masculino.

Para hacer esto, y añadiéndole un pequeño toque de budismo, retoma un tema tradicional de la literatura europea, magistralmente desarrollado en el Siglo de Oro por un Fray Antonio de Guevara, a saber, la oposición entre la ciudad corrompida y corruptora, y el campo donde se respira la pureza y la inocencia.

Escogida esta opción articulará los dos universos -Caracas y el Delta- alrededor del personaje Hebu, así como el presente y el pasado a través del padre Gumilla y Hebu... Efectivamente, gracias a este último -de quien será conveniente captar muy bien su papel en la novela- Olivares descubre y aprende a querer al

Delta. También Hebu, mediante una metamorfosis, le vuelve a dar vida al Padre Gumilla, confundiendo con él un instante antes de rechazarlo.

La relación de Hebu con el Padre Gumilla se clarifica si uno recuerda que éste es el autor de *El Orinoco Ilustrado*, libro de cabecera de Hebu, en su infancia. Obsesionado por la figura del sacerdote, Hebu, como lo vimos antes, ha llegado a hacerlo revivir imaginariamente y a dialogar con él, recordándole con mala intención que él -Gumilla- sólo es su propia criatura y que por esto él puede situarlo al mismo tiempo en dos espacios diferentes: en una isla a donde viene a buscar arena y en el libro que se encuentra sobre su mesa. A fuerza de pensar en el Padre Gumilla, Hebu termina por prestarle su cuerpo a fin de que reencarne en él, sin por ello perder su identidad propia, sin olvidar que él no es Gumilla, lo que le permite enviarlo finalmente a las tinieblas del pasado.

La metamorfosis se opera a principios del "cassette IV", sin que el lector se de cuenta de ello inmediatamente, por la facultad que tiene el pronombre personal de designar a priori a cualquiera, ya que no tiene referente. De esta manera, la voz que uno atribuye a Hebu, se transforma imperceptiblemente en la del Padre Gumilla quien es reconocido además, por sus características físicas y por sus declaraciones. La impresión que siente este hombre de iglesia, antiguo "Consultor del Santo tribunal de la Inquisición de Cartagena de Indias", frente al Orinoco se expresa en frases sublimes, como ésta: "Para mí lo más idéntico a Dios es el río", o esta otra: "...no he querido evitar la verdad más honda de mi tránsito por América; la revelación del río, su capacidad de génesis para lo maravilloso, su forma de superar al pensamiento" (p. 155).

De esta manera, la fascinación que en otra época ejerció el Orinoco en el Padre Gumilla, se ejerce muy naturalmente y de manera indirecta sobre Hebu: primero sobre el niño, enseguida sobre el adulto quien, al reprochar al Padre Gumilla por haber deformado la realidad para hacer al río más creíble y más real en sus descripciones, no puede dejar de intercalar en su texto algunos pasajes sacados de *El Orinoco Ilustrado*.

El Padre Gumilla y su libro *El Orinoco Ilustrado*, en última instancia, parecen estar en el origen de *D*, a lo que podemos responder que los propósitos de Hebu no comprometen al autor y no deben tomarse en consideración a este respecto. Sin embargo, esta objeción no resiste al análisis cuando se considera el verdadero papel asumido por Hebu en este "ejercicio narrativo".

Autor de la Historia de la Radio, autor -¿o narrador?- de un libro fracasado sobre Aromaia, narrador principal de *D*, Hebu, a fin de cuentas, ¿no pretende ser el verdadero autor de esta última obra que condensa en sí a todas las demás? ¿No es acaso lo que él deja entrever al relacionar esta frase que Aromaia pronunció luego de haber condenado su proyecto de libro sobre Lil Paz: "Me gusta tu historia de una letra"? Y el discurso que él hace en la última "parte" acerca de su concepción de la novela, y que tiene que ver directamente con *D* ¿no es más el de un autor que el de un simple narrador?

Para terminar este corto estudio y hacer comprender mejor el estado de ánimo de Hebu en ese mes de junio de 1975, cuando decide regresar al Delta, no solamente para darle gusto a Faraón Rausseo y volver a ver a su viejo amigo Olivares, sino también, y sobre todo, para volver a encontrar sus raíces, forjarse una nueva

identidad -la verdadera-, al contacto con la naturaleza, necesitamos examinar ahora la red de relaciones que se teje entre Olivares, Hebu, Cien, Fer, Ara y Aromaia, lamentando sin embargo no poder dedicarnos con esto a un estudio profundo, de tipo analítico, pues solamente el psicoanálisis parece ser capaz de agotar el conocimiento de sus almas.

Una primera clasificación por sexo de estos personajes da la siguiente repartición: Mujeres: 2 (Ara y Aromaia); hombres: 4 (Olivares, Hebu, Cien y Fer), o sea, dos veces más. Cuatro de ellos forman "parejas", aunque no sean casados y no vivan juntos: 1) Olivares y Ara; 2) Hebu y Aromaia. Teniendo en cuenta los lazos de amistad que unen más particularmente a unos con otros, se pueden distinguir cuatro sub-grupos: 1) Olivares, Hebu; 2) Olivares, Fer; 3) Cien, Fer, Hebu; 4) Cien, Aromaia, Hebu.

Hebu aparece claramente como el que establece más relaciones dentro del grupo. Gracias a él, Olivares conoce a Fer, a Cien y a Aromaia. Olivares, quien pone en contacto a Ara con los demás, parece más unido a Hebu y a Fer quien, además, tiene relaciones privilegiadas con Hebu y Cien.

Ahora bien, si consideramos su vida sexual y amorosa, para los que tienen una, se comprueba que se trata siempre de experiencias que se muestran frustrantes para el hombre, por causa de su incapacidad para poseer el alma de la mujer amada o, como es el caso de Fer, para realmente experimentar placer con ella.

Cuando Olivares era una estrella de la radio, era muy solicitado por todo tipo de mujeres y su único esfuerzo consistía en seleccionar. Ello derivó en cierto cansancio cercano al hastío

y una necesidad irresistible de conocer el verdadero amor. Ara parece ser la mujer de su vida: ella le da su cuerpo, le prodiga ternura, pero su alma permanece indefinidamente inalcanzable para él y la pareja termina por deshacerse con el tiempo. Es por ello que cuando decide retirarse al delta en 1960, Olivares es un hombre desengañado, libre de cualquier atadura sentimental. Aromaia, encarnación de la belleza perfecta, mujer inteligente y apasionada, se muestra aún más misteriosa e inalcanzable psicológicamente que Ara. La pareja que ella forma con Hebu tampoco resiste al desgaste del tiempo, y cuando Hebu decide acompañar a Faraón Rausseo en su viaje al delta, su estado de ánimo se parece mucho al de Olivares en 1960.

El caso de Fer es diferente y mucho más angustioso. Artista dotado de un alma extremadamente sensible y gustosamente inclinado hacia el narcisismo, Fer, después de haber intentado en vano experimentar placer con las mujeres, se provee de una muñeca inflable a manera de compañía para darse cuenta enseguida de que solamente podía satisfacerlo la masturbación practicada colectivamente, razón por la cual se afilia a un *Club de Masturbadores*, antes de darse muerte finalmente.

Olivares, quien lo acompañó una vez a ese lugar singular, experimentó un inmenso placer, a la vista de toda esa carne tan impúdica y tan generosamente exhibida; penes en erección desbordante de vitalidad, anos palpitantes, vaginas nacaradas abriéndose a la caricia de los dedos, en resumidas cuentas, una escena que le inspiró páginas impregnadas de erotismo y de una rara poesía.

Si el amor entre personajes de sexo opuesto se muestra a la larga más bien decepcionante y si el onanismo requiere de

una práctica colectiva para ser excitante, la amistad es un bien mucho más apreciado en esta novela, que acerca sobre todo a los hombres, tiñéndose así de ambigüedad, puesto que a veces es difícil distinguir la frontera entre la amistad y el amor homosexual sublimado.

Acerca de las relaciones entre Hebu, Cien y Fer, Olivares escribe: *"Hebu estaba muy cerca de Fer: a través de la pintura y el extraño carácter del amigo; pero estoy seguro que únicamente Cien compartía su serenidad, lo otro de Hebu. Los unía una seguridad ante el desconcierto, ante cada alteración de lo vital, algo que excedía la fraternidad y el amor"* (p. 103). Más tarde Hebu, al analizar sus propios sentimientos por Cien, tendrá estas palabras de una sinceridad impresionante: *"Cien Bermúdez estaba conmigo y quise detectar dónde terminaba mi existencia y cuál era su propio territorio. No hallé límites: se cumplía el viejo sueño. Una continuidad emocional nos unía, algo muy diferente de las vidriosas afinidades de Fer. Concluí (y lo anoté en mi frustrado cuaderno de testimonio) que Cien me devolvía con angustia a un estado anterior al amor"* (p. 170). En realidad, se trata del resurgimiento del viejo mito de la unidad original perdida del ser humano -¿Acaso Eva no fue formada de una costilla que se le sacó a Adán?-, unidad que Hebu cree poder encontrar no a través de una mujer sino a través de Cien: *"Me analicé, busqué excusas para aquella urgencia"* dirá él más adelante para justificar el deseo ardiente que siente de encontrarse con Cien, antes de continuar: *"Acordé conmigo mismo que lo aspiraba como a otra forma de mi propio cuerpo y de mi espíritu"* (p. 174). Esta aspiración de Hebu de fundirse en Cien, para formar un solo cuerpo y un solo espíritu con él hace que su reacción frente a él se parezca a la de una mujer frente al hombre amado: *"Ante*

su regreso, en lo hondo mi propio cuerpo respondió con un nuevo tono muscular: carne y hueso se volvieron una pasta sensata, serena, Cien pasó a ser la referencia, clave de un sueño que siempre durará" (p. 175).

Más tarde, en el silencio en que lo sume la redacción de su confesión, Hebu resumirá en estos términos sus relaciones con sus amigos, haciendo énfasis de esta manera en lo que él debe a Aromaia y a Cien en particular: *"Cien y Aromaia me han creado, convirtiendo en vida lo que sólo podía ser imaginario, Faraón y Olivares proponen el ángulo de lo incierto que me corresponde. Fer y mi contacto con los artistas y los libros, enlazan las zonas de lo diverso con lo diario". Sin embargo, en este séptimo día en el Delta, aspira forjarse una identidad propia, luego de haberse sometido a una total introspección y haberse vaciado en sí mismo: "Mañana visitaremos Curiapo y estar hoy ajeno a Olivares, a Faraón, produce un descanso de gran riqueza: así podría ser yo siempre si volviera: inclinado a una interminable liquidación de la memoria, a un énfasis por limpiar cada recuerdo y saltar de allí a la sola posesión del presente: caños y verdor, muestras milenarias de una mitología dispersa. Lograría forjar otro ser, pleno y concentrado en sí mismo: otro yo apto para vivir esencialmente, sin demostrarlo, porque todo cuanto podrá proyectar sería mío" (p. 226).*

En realidad, el modo de vida al cual aspira Hebu es idéntico al que lleva Olivares desde hace quince años: una vida de ermitaño, en contacto íntimo con la naturaleza. Así, para él, el Delta, con todo lo que representa como realidad concreta y como imaginaria, es el punto de partida y el punto de llegada de toda existencia auténtica, el centro de la vida.

Difícil, la lectura de *D* lo es, seguramente. Sin embargo, cuando uno ha hecho el esfuerzo de llevarla a cabo y comprende los mecanismos que estructuran el texto, siente una satisfacción a la medida del sacrificio hecho. José Balza revela en esta novela dones innegables de arquitecto de lo imaginario, de poeta que sabe cantar la belleza de la naturaleza y sondear las profundidades del alma humana. Testigo cuidadoso de su tiempo, mediante la ficción, sabe recrear el difícil alumbramiento de la democracia en Venezuela, denunciar los efectos alienantes de una radio concebida fundamentalmente con un fin comercial, como medio para acrecentar el consumo de bienes materiales. Finalmente, aparece como un excelente crítico de arte, particularmente en lo que se refiere a la evolución de la música y la pintura en su país.

Novela de un intelectual concebido por intelectuales, *D* merece su situar entre las grandes obras de la literatura venezolana. Ninguna concesión se ha hecho con facilidad, con hipocresía o con vulgaridad. Aunque la crítica moderna nos haya enseñado a no confundir autor y narrador, a no atribuirle a éste los pensamientos y sentimientos de aquél, inclusive cuando se trata de una obra homodiegética, no es quizá muy casual ver en *D* una forma de autobiografía espiritual de José Balza quien, sin duda, inconscientemente, parece haber sumido allí su alma al desnudo a través del personaje de Hebu.

En cuanto a la *D* mayúscula que simboliza el universo circular -o esférico- de la novela, no pudo ser mejor seleccionada. En verdad, además de ser la inicial de la palabra Delta, e independientemente de las virtudes mágicas que le atribuyen Hebu y Aromaia, ¿no es en sí misma la mitad de un círculo, así se le considere al derecho o al revés?

NOTAS

1. El nació en 1939.
2. José Balza, *D*, Caracas, Monte Avila Editores, 1977.
3. Ver la diferencia que establece Gérard Genette (*Figures III*, París, Editions du Seuil, 1972), entre el relato **heterodiegético** en el cual el narrador no interviene como personaje, y el relato **homodiegético** en el que el narrador es al mismo tiempo actor.
4. En virtud del **principio dialógico** que rige cualquier relato, el narrador se dirige a un narratario (que no hay que confundir con el lector), este narratario puede estar presente efectivamente, o ausente, o virtual.
5. Ver: Roland BARTHES, "Introduction à l'analyse structurale des récits", en *Poétique du récit*, París, Editions du Seuil, 1977: "...el relato es una gran frase, como toda frase comprobativa, en cierta forma es el esbozo de un pequeño relato" (p. 12).
6. Gérard GENETTE (*Figures III*), atribuye cinco funciones al narrador entre las que se encuentran la **función metanarrativa** o **función de control** que es "un discurso metalingüístico de alguna manera", destinado a "marcar las articulaciones, las conexiones, las interrelaciones, en resumidas cuentas, la organización interna" del relato (p. 262-263).
7. Se reconocen allí las tres primeras etapas del **esquema canónico** o **esquema quinario**.
8. Genette (*Figures III*), establece una distinción fundamental entre la **historia** (es decir, "el significado o contenido narrativo") y el **relato** (dicho de otra forma, "el significante, enunciado, el mismo discurso o texto narrativo").
9. Acerca del valor de los números en literatura, ver a Tzvetan TODOROV, "Le nombre, la lettre, le mot", en *Poétique de la prose*, París, Editions du Seuil, 1971; y acerca de la importancia de los nombres para Proust, Gérard Genette, *Proust et le langage indirect* in *Figures II*, Editions du Seuil, 1977.
10. Vimos que Gérard Genette distingue **historia** y **relato**. Pero la palabra **relato** tiene para él otra significación que, a partir de los trabajos de Benveniste le permite distinguir -en *Figures II*- **relato** y **discurso**:

“Benveniste muestra que ciertas formas gramaticales, como el pronombre yo (y su referencia implícita tú), los “indicadores” pronominales (algunos demostrativos) o adverbiales (como aquí, ahora, ayer, hoy, mañana, etc.) y, al menos en francés, algunos tiempos del verbo como el presente, el pasado compuesto o el futuro se encuentran reservados para el discurso, mientras que el relato en su forma estricta se marca con el empleo exclusivo de la tercera persona y de formas tales como el aorista (el pasado simple, en francés, y el pluscuamperfecto) (p. 62). De esta manera, el discurso es fundamentalmente subjetivo, mientras que la marca característica del relato es la objetividad.

11. El autor, es el ser de carne y hueso, socialmente responsable, quien escribe y publica la obra. El narrador no es más que un “ser de papel” encargado de la narración; de esta manera es como él puede intervenir en el relato como personaje, inclusive como protagonista (el relato se llama entonces **autodiagnóstico**).
12. Ella permite al narrador informar al narratario, mantener contacto con él y si es necesario, actuar sobre él.
13. Yves REUTER, en *Introduction à l'analyse du roman*, París, Bordas, 1991, sintetizando los trabajos de Genette, escribe a propósito de la escena del **sumario**: “Con el modo del **mostrar**, las escenas ocuparán un lugar importante. Son pasajes textuales que se caracterizan por una visualización importante (como si esto se desarrollara ante nuestros ojos) y con una abundancia de detalles. Los **sumarios** están ligados más bien al modo de **contar**; presentan una clara tendencia al resumen y existe una visualización menor...” (p. 60).
14. La velocidad, según Genette (*Figures III*), “se definirá por la relación entre una duración, la de la **historia**, medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud: la del **texto**, medida en líneas y en páginas” (p. 123).
15. La tesis según la cual Lope de Aguirre hubiera alcanzado el Océano Atlántico a través del Orinoco y no a través del Amazonas ha sido defendida principalmente por Rufino Blanco Fombona en *El conquistador español del siglo XVI* (ver *Obras selectas*, Madrid-Caracas, Ediciones Edime, 1958).