Percusión de José Balza: *Pastiche en blanco*

María Elvira Villamil
Department of Foreign Languages,
University of Nebraska at Omaha.

Resumen

Percusión (1982) es la quinta novela de José Balza, novelista, cuentista y ensayista venezolano que se ha dedicado también a la investigación y a la enseñanza de la literatura. Esta novela es el relato de un personaje-narrador que, después de cuarenta años, regresa en el 2005 a su lugar de nacimiento. Al regresar, su cuerpo de 65 años inicia una metamorfosis para regresar a los 25, edad en la que dejó su pueblo. Y, ante el temor de perder su historia, se cuenta él mismo su periplo. El presente trabajo propone un análisis de *Percusión* como "pastiche" o "parodia en blanco". Contrario a la parodia, la forma de imitación del pastiche carece del impulso satírico de la primera, y tiende más a resaltar la habilidad del sujeto que la construye. Asimismo, el trabajo hace referencia al carácter metaficticio del texto, a una lectura de *Percusión* como narrativa autorreflexiva.

Palabras clave: Narrativa reflexiva, ficción, máscara lingüística, narrador.

Percussion by José Balza: a Parody in White

Abstract

Percussion (1982) is the fifth novel by Jose Balza, venezuelan novelist, storyteller and essayist who has also dedicated himself to research and the teaching of literature. This novel is a story of a narrator-character who, after 40 years returns in the year 2005 to his place of birth. Upon returning, his sixty-five-year-old body begins a metamorphosis and returns to its 25 year old condition, which was the age at which he left his town. Faced with the fear of losing his past, he tells his own life story. This paper proposes an analysis of Percussion as a "pastiche" or a "parody in

Recibido: 8/10/97 • **Aceptado:**30/11/97

white". In contrast to the parody, the form of imitation used in pastiche has no satiric impulse, and tends to emphasize the ability of the subject who constructs it. In the same manner, this paper makes reference to the metafictional character of the text, and the reading of *Percusión* as an auto-reflexive narrative.

Key Words: Reflexive narrative, Fiction, Linguistic mask, Narrator.

La dificultad en el reconocimiento del pastiche como tal se evidencia en la lectura de algunos estudios críticos sobre la obra de Balza. Es el caso de Milagros Mata Gil, quien en el momento de escribir sobre *Percusión* hace referencia a los siguientes temas o conceptos: circularidad, narración lírica, y mito. La autora resalta la presencia de los mitos de Narciso y del eterno retorno, que ve como fundamentos de una visión de mundo, y a través de los cuales "los interrogantes del mundo se revelan" (100). Mata Gil cita a Thomas Mann, Mircea Eliade, Nietzsche, Novalis, Joyce, Virginia Woolf y Proust, entre muchos otros, sin olvidar al mismo José Balza. Aborda diferentes temas, muchos de ellos fuente de discusión en el ámbito filosófico.

Josefina Berrizbeitia ve la narrativa de Balza como un proceso de conocimiento, como un continuo encuentro entre una conciencia y el mundo. Las novelas de Balza, dice, "proponen como una única realidad la de una subjetividad en constante auto-observación" (13). Retomando a Michel Butor, quien habló de la novela como "el campo fenomenoló-

gico por excelencia", Berrizbeitia define de la misma forma las novelas del venezolano. Por otra parte, resalta igualmente la presencia del mito de Narciso como símbolo de conocimiento, así como la creación de personajes con una expresión analítica que acompaña su percepción sensorial. El rol de la conciencia en la concepción del personaje novelesco, y el pensar, casi como único acto, son aspectos que no sólo plantea Berrizbeitia; Carmen Mannarino se refiere al "intelectualismo" en las ficciones de Balza, que algunos ponderan, mientras que otros califican de defecto. Continuando con Berrizbeitia, la novela, de origen metafísico, ilustraría el proceso de conocimiento en el individuo moderno, que corresponde a la necesidad de aprehender el mundo en su totalidad. En cuanto a *Percusión*, afirma que la orientación hacia el carácter ficcional del relato es una ruptura frente a las anteriores novelas del autor; pero, dice, esta ruptura se nutre paradójicamente de los mismos antecedentes que pareciera cuestionar. Es decir, la insistencia reiterada en la realidad psíquica como realidad primordial, los múltiples desdoblamientos, y, la

consecuente elasticidad de los tiempos.

El relato en *Percusión* se inicia en Caranat, ciudad natal de este personaje-narrador que regresa después de 40 años. El sujeto le habla a un tú que es él mismo a la edad de 25 años. Él mismo dice que se está metamorfoseando: está sufriendo una transformación física a partir de la cual dejará de ser, en un minuto, el hombre que es de 65 años, para volver a su juventud. Supuestamente, a partir de aquí, este narrador-personaje cuenta sobre los numerosos lugares por los que pasa, y sobre la gente con la cual tiene alguna relación. Sus viajes lo llevan a Dawaschuwa, Samarcanda, Shamteri, Erevan, Regisztán; por Holanda y México no deja de pasar, y, por supuesto, no falta su estadía en una Isla, cuyo nombre no se cuenta. Conoce y convive con diferentes sujetos durante sus viajes, estableciendo con ellos relaciones de carácter intelectual, y en varios casos, también sexual.

En los diferentes niveles del relato nos encontramos con un sujeto cuya acción básica es narrar. Por lo tanto, en el recuento del nivel de la historia se debe incluir al sujeto narrador que habla (o se habla), y que lee continuamente todo tipo de textos. Lee libros sobre religiones milenarias, sobre mitos, novelas policíacas y eróticas, textos de carácter histórico, filosófico y médico. Es un lector cuyos

intereses abarcan igualmente los campos de la pintura y de la música. En resumen, un personaje cuya actividad principal es, básicamente, la de pensar e interrogarse sobre todo lo que lo rodea. Al nivel del relato, de la misma manera, el acto totalmente comprensivo o verbo nuclear sería el de *contar*.

El acto de contar(se) o hablar(se) es aquello que pone el énfasis en el discurso mismo. Se puede afirmar que, en la novela de Balza, "la realidad" es creada por la imaginación. Dicho de otra forma, el texto recrea la doctrina del pampsiquismo, según la cual toda la realidad es de naturaleza psíquica. De ahí las continuas referencias al filósofo italiano Giordano Bruno por parte del narrador; Bruno se relaciona precisamente con esta creencia en la construcción o formación del mundo por la mente. El narrador dice lo siguiente en una de sus citas relacionadas con el filósofo:

Vuelvo a pensar en Giordano Bruno, en claves de la memoria que me llevarían a Orfeo, para entender la percusión de un sentido corporal en otro, de un estrato visual en las piedras, de un cielo en las interrogaciones mentales: la percusión de un vínculo que **une muerte** y aire, oscuridad y carne vegetal: las montañas.

Posteriormente, sin embargo, la presencia de Bruno se modifica en el

texto. Como ocurre con otras fuentes, el pastiche retorna discursos anteriores dándoles otra connotación. Así, la búsqueda de correspondencias y de sentido termina, por el contrario, en un discurso vacío lleno de contradicciones y de fragmentos sin consecuencia. El mismo narrador dice lo siguiente en cuanto a la utilización de discursos anteriores:

Así, el cuadro iniciático que Bruno había utilizado como proyecto (para organizar la memoria: y recordar acertadamente en el futuro) era invertido por mí; vivir no me había servido para crear un cuadro de claves: para asociar ese esquema de una Casa con mi destino personal (prefijando en él lugares que me permitieran vivir el futuro como un discurso.

Volviendo al resultante énfasis en el discurso, aquí la lectura de *Percusión* es, precisamente, la de una narrativa autorreflexiva que convierte a la narración misma, al narrador y al narratario, en objeto de su propia reflexión. Margaret A. Rose describe el rol de la parodia como espejo metaficcional para la ficción. Así, como forma de metaficción, la parodia actúa a manera de discurso autorreflexivo, autocrítico y satírico. Sin embargo, el concepto que se ha propuesto para *Percusión*, como se ha dicho, no es exactamente el de parodia, sino el de pastiche. Aunque los

dos conceptos están interrelacionados, se deben distinguir, como afirma Fredric Jameson:

This concept, which we owe to Thomas Mann (in *Doktor Faustus*), who owed it in turn to Adorno's great work on the two paths of advanced musical experimentation (Schoenberg's innovative planification and Stravinsky's irrational eclecticism), is to be sharply distinguished from the more readily received idea of parody (16).

Como la parodia, dice Jameson, el pastiche es imitación de un estilo peculiar; es una máscara lingüística, imitación de un discurso en lengua muerta. Pero, dice, es una práctica neutra de tal imitación, carente de los motivos ulteriores de la parodia y de su impulso satírico. Asimismo, despojada de risas y de la convicción de que, junto a la lengua normal de la que se ha echado mano momentáneamente, aún existe una saludable normalidad lingüística (Jameson, 17). El pastiche es, siguiendo a Jameson, una "parodia vacía", o "parodia en blanco". *Percusión* es esa parodia en blanco que tiende a imitar de manera tal que, gracias a su forma, más que mostrar lo absurdo de su objeto, despliega la habilidad de quien la realiza. Es quizás, por esta razón, que la crítica sobre *Percusión* se ha centrado en lo que ya está ela-

borado en el relato mismo, y que adquiere, por supuesto, nuevas connotaciones.

Problemas a los cuales apunta la crítica, como las particularidades de la temporalidad, el mito del eterno retorno, la consagración del instante y las características del proceso de conocimiento, deben ser reevaluados mediante una lectura menos confiable del narrador. El acto de habla o relato de este narrador, que finalmente constituye *Percusión*, no debe de leerse literalmente. A través de todo el texto, en este continuo narrar, él mismo, de una u otra manera, alude a los aspectos que la crítica ha comentado. Así, a partir de su discurso deducimos o sabemos directamente que ha dejado su ciudad natal para regresar al mismo punto, en un movimiento circular que puede nuevamente repetirse. Él mismo, un narrador que se inclina por la mitología griega, habla de mitos y de repetición. En los pasajes en los cuales comenta su atracción por Dorotea se encuentran palabras como "origen", "apreciación primitiva", "ancestros", "tribu", y "rito de relaciones primarias", entre otras. Y, por supuesto, oposiciones entre campo y ciudad. Más adelante nombra la tierra, el olor ancestral. De Harry, cuando lo conoce, le atrae su piel, que compara con el barro y las cortezas. Posteriormente, Harry, quien vive con él en la

ciudad, dejará de ser el joven primitivo. Dice así el narrador:

Pero lo más asombroso fue el cambio de su piel: como cuando una playa arroja sus capas bajo el oleaje interminable, la tez de Harry fue asomándose lentamente bajo sus viejas costras: blanca, lumínica, pulida como delicados metales y cada vez más ajena al infame olor que caracterizaba a su familia.

Hacia el final de la novela, el narrador se refiere al que él llama su "antiguo proyecto de conocimiento", en el cual pretende abandonar la ciudad, y con ella, sus adelantos técnicos. Dice el narrador: "volvería a ciertas cosas rústicas, a la mirada arcaica, a cuanto pudiera alejarme del desbordante y pregonadamente científico final del siglo, para compartir un mundo donde el pasado y el futuro alcanzaran a empalmarse". El personaje lleva al máximo esta utilización, o como diría Bajtin, esta "canibalización" de discursos previos al final de su relato. El mito, la concepción circular de tiempo, el regreso a los orígenes, y en fin, lo que la crítica apunta como pilares de la estructura narrativa de *Percusión*, se hace presente en el discurso. Dice el narrador: "El deseo de volver a Caranat y la seguridad de morir en cualquier instante -y en cualquier parte- han afinado durante los últimos amane-

ceres, esa idea: viajar por los países de Oriente". Antes de regresar a su casa, por decirlo de alguna manera, el personaje nos cuenta su travesía por Oriente, que no es, de ninguna manera, la primera referencia a un espacio que ya se ha hecho lugar común para hablar del origen. Pasa igualmente por México, lugar de "tradiciones aztecas y milenarias mitologías indígenas". Allí también encuentra, como en cada uno de los sitios, montañas, montes y volcanes, ante los cuales se interroga acerca de su significación, de sus implicaciones vitales, "del mensaje indescifrable" y "del origen del mundo", como dice él mismo. A la montaña también atribuye cualidades primarias, la siente familiar, marina.

El tiempo de la narración y el tiempo de la historia es uno entre los muchos ejemplos en los cuales se manifiestan las contradicciones y la autoconciencia del sujeto. En cuanto al tiempo de la narración, el narrador dice al inicio de la novela que "Un minuto va a establecer la diferencia entre quien llegaba y quien surge de sí mismo". Y, en la penúltima página, dice: "Todo ha durado un minuto". Berrizbeitia le cree al narrador y no plantea la diferencia entre el tiempo del relato, y el tiempo de la historia:

El relato debe ser cerrado antes de que otra transformación perturbe este nuevo

ser; ni olvidar ni repetir parecen ser sus objetivos. Su narración duró unos instantes -los de la novela-y consiste en la reconstrucción de ese viaje, de esa fábula, por países, personas y hábitos; "por el conocimiento", como él mismo dice (48).

Es difícil aceptar esta conclusión, sobre todo cuando el acto de narrar se produce desde diferentes puntos en el tiempo, y con ellos un manejo cambiante de los tiempos verbales, los cuales impiden establecer un sólo momento a partir del cual se cuenta la historia. En realidad, son múltiples los espacios y los tiempos de la narración. Sin embargo, es cierto que desde otra perspectiva, aquella del enfoque psicoanalítico, puede hablarse de un sólo tiempo: como en los sueños y en algunos trastornos psíquicos, no existe conciencia del tiempo, y la simultaneidad se da sólo en un presente. Un presente, por otra parte, que aceptala coexistencia de contradicciones.

Juan Liscano apunta como rasgo de la literatura de Balza "la integración de elementos psicológicos en el lenguaje escrito y el estilo" (157).

Igualmente, afirma que para Balza la anécdota cuenta poco, pues lo determinante es la vivencia del personaje, núcleo y aguja que cose los tiempos de la novela, superpuestos o reversibles. Acertadamente, Liscano ve el psiquismo del narrador como determinante de la esencia de la ex-

Percusión de José Balza: Pastiche en blanco

perimentación sobre el objeto, el hecho o el acontecimiento.

Sujeto analítico, el narrador de *Percusión*, con su discurso de corte filosófico y científico, y muchas veces de tono detectivesco, se proyecta como mente observadora, coherente, capaz de interrogarse y comprender, capaz de globalizar problemas de todo tipo. Precisamente, él mismo dice lo siguiente de su amigo Harry: "Me seguía al discutir un problema común, retenía fragmentos de cuentos y de canciones, pero no lograba totalizar un pensamiento". La crítica que le hace a Harry podría aplicarsele a él mismo. Por una parte, es un sujeto escindido, un tú o un yo, o los dos a la vez; un sujeto disociado que deambula por el mundo (o por su mente), inestable en sus relaciones amorosas, fracasado en sus más importantes relaciones interpersonales. Un hablante fragmentado que ante el vacío y el fracaso intenta el suicidio como única salida. No es, por lo tanto, el ser disperso que se vuelve homogéneo, sino que opera una apariencia de coherencia en su discurso. De igual manera, su continuo interrogarse sobre la significación de todo lo que lo rodea, sus reflexiones abstractas y eruditas acerca de numerosos tópicos, caen, finalmente en el vacío. Como bien dice Berrizbeitia, queda el pensar como único acto, pero, un acto infructuoso, pues al fin y al cabo parece que todo queda en

nada, y que las preguntas que se formula quedan sólo en eso, en preguntas sin apoyo concreto. Podría aplicarse lo que el mismo narrador dice:

Nos paraliza, ya lo he dicho, ese helado horror a la abstracción. La guerra vive día tras día, devorando lo concreto, forjando un vacío, cruel e inmediato, sordo, **totalizador**, cuyo efecto anula la imaginación, lo sensible. Ocurre como si un cuerpo fuera perdiendo su carne y sus huesos, quedándose sólo con el económico movimiento del pensamiento: hasta el punto de pensar únicamente sobre nada.

Así pues, la novela no sería, como afirma Berrizbeitia en otra instancia, ilustración del proceso de conocimiento en donde el individuo moderno manifiesta su necesidad de aprehender el mundo en su totalidad, **sino** un nuevo ejemplo de la narrativa posmoderna en donde todo cae en el fracaso.

Ya no existe el mundo del discurso de este narrador, con sus citas y lecturas en diversos campos. Ha quedado atrás el Siglo XVIII, Carpentier, Martí, Poe, Sandino, Camilo Torres, los Inkas y Aztecas, Octavio Paz, Bolívar, Allende, y, por supuesto, el que él llama su guía en el proceso de aprendizaje, el filósofo italiano Giordano **Bruno**. A cada segmento del mundo corresponde tener un sentido, dice el narrador retomando a Bruno. Y continúa: "Presencia

y finalidad son paralelas. Aquélla repercute en ésta, sin equívocos: pero no lo sabemos. Al recordar, al ubicar todo desde el futuro, hallaremos la infalible percusión: los hechos hablan un solo lenguaje, los hechos no se esconden puesto que, siempre, dicen su unidad". Lo escrito, sin embargo, ya no oculta nada. Ya no hay claves para organizar y dar coherencia a sociedades en donde se ha perdido toda esperanza, y en donde quizás queda, solamente, la incoherencia de **una imagen**, la confusión.

La percusión es falible, y los hechos no hablan un solo lenguaje. Pero aún más, lo que en la novela de Balza se ha parodiado no es la creencia en la posibilidad de aprehender y explicar el mundo, sino la pretensión misma de interpretación, el acto de preguntarse qué significa lo que nos rodea, y peor aún, el acto de preguntarse por la identidad, por los orígenes.

A pesar de la división entre pastiche y parodia, quizás sea posible la convivencia de las dos en la novela. Al menos en algunas frases, no se puede dejar de ver en este a un narrador que parodia los discursos que lo constituyen, y que por lo tanto, que se parodia a sí mismo. Y, por qué no, que a su vez parodia y se burla de un lector que puede en mayor o menor grado seguir su camino; es decir, preguntarse una y otra vez por la significación de lo que lee,

convencido por un narrador que parece llevar a cabo una indagación utilizando vocablos propios de la novela policíaca.

Los ejemplos de esta parodia, concentrados aún más al final de la novela, llevan al extremo lo que el narrador ha venido haciendo a través de todo su relato: preguntarse una y otra vez sobre el significado de las cosas. Para citar un sólo ejemplo, durante su estadía en Holanda, el narrador sale a montar en bicicleta, y en lugar de simplemente pasar un buen rato haciendo ejercicio, o mirando el paisaje, se pregunta: "¿Qué cosa de la infancia protegen esas ruedas y el volante ágil? ¿Dónde se me pierde el perfume de una bicicleta atravesando el sol conmigo?". No sobra preguntarse, por otra parte, cuál es el perfume de una bicicleta.

En dos frases sueltas, en esta novela de 260 páginas, el narrador dice lo que se ha concluido en este trabajo, y en donde se muestra una vez más su carácter autoconciente.

En la primera frase se nombra la parodia: "¿He venido para parodiar una terrible pesadilla de eternidad?". En la segunda, la ironía, la cual no es fácilmente identificable en el texto: "Si algo queda de mi juventud, es la ironía".

Al lado del discurso grandilocuente, y su consecuente parodia, *Percusión* incluye explícitamente, aunque en menor medida, referen-

Percusión de José Balza: Pastiche en blanco

cias a otros espacios y discursos culturales, siempre presentes en otras narrativas de la llamada posmodernidad. En general, aquellos que rodean al narrador hacen parte de una nueva experiencia cultural, y con ella, una forma de expresión diferente. Como ejemplos, cuenta de su amiga Lina, quien le trae un libro de Woody Allen; Elvira, la esposa que abandona a su esposo historiador, no sólo le es infiel con un ministro seguido por la fama de la prensa, la radio y la televisión, sino que, además, decide hacerse la cirugía plástica. Los Okeys, Travelers checks y tapes están presentes en el texto; se nombra a María Félix y a Diane Keaton; no falta la referencia a la "prensa visual", que, dice el narrador, es brevísima y sincrónica en la pantalla, y deja un agobiador sentimiento de derrota. Y dice posteriormente sobre este nuevo estado de cosas:

Aunque parezca mentira, la desaparición de la publicidad ha sido un golpe maestro. El vacío dejado por la catarata de **anuncios -a los cuales está acostumbrado** cada quien, como si fuera parte de su **cerebro- entumece la soltura cotidiana, opaca** la imaginación. No existe una estadística sobre los suicidios debidos a esta **causa; es más, ni siquiera son aludidos en** los noticieros: pero es evidente que la ausencia de la publicidad en radio, prensa y televisión, ha descalabrado la conducta diaria de la gente.

El narrador, también afectado por esta nueva dinámica, habla de una acumulación en su sangre, de un complejo peso de imágenes simultáneas que no se perfilan nunca. En este mismo camino, la novela de **Balza** establece ciertas expectativas en cuanto a otro de los tópicos dentro de la crítica posmoderna: el privilegio del instante. Mata Gil define *Percusión* como "la consagración del instante". No se observa, sin embargo, tal consagración. Las características del acto narrativo y su temporalidad, que ya se han mencionado, destruyen la posibilidad de esta definitiva preponderancia del instante. Así, el momento de la metamorfosis y de la enunciación, que supelementalmente dura un minuto, queda desvirtuado después de ser, como todo aquí, conceptualizado por el narrador. Es un instante parodiado, ya que, después de proferir un acto de habla de casi 300 páginas (las que componen la novela), y de **explayarse en minuciosas** descripciones, el narrador dice en las dos últimas páginas: "Dije en voz alta el único pensamiento que alcancé a articular: un refrán". Y, luego afirma que ha tenido apenas unos segundos para recorrer su historia y su vida, enunciado que contradice la forma del discurso **en su conjunto**.

Como conclusión, este último párrafo es un resumen de las características que aquí se consideran como

principales en *Percusión*. La novela se constituye en un discurso enunciado por un narrador extremadamente consciente; reflexiona sobre su propia reflexión, y construye un texto autoreferencial, metaficticio. Así, pueden resaltarse todas las palabras que conforman el referente de su metadiscurso: fábula, hablar, historia, frases, argumento, desenlace, protagonista, contar, escuchar y leer. Es un texto que se nutre de otros discursos, tales como el filosófico, el detectivesco, el discurso narrativo paródico, el histórico, y el de aventu-

ras. Y, al mismo tiempo que se nutre de ellos, los subvierte.

Metaficción en la que la ficción misma ocupa un primer lugar, *Percusión* es una novela llena de cabos sueltos y de ambigüedades. Las contradicciones forman parte de todas las lecturas que ha hecho este narrador, un hablante que manipula su relato de tal forma que logra ocultar el vacío de su propio constructo. De su extenso relato, gracias al cual pretende evitar su propia desintegración, e informar sobre todos los aspectos de su vida, finalmente no sabemos ni su nombre.

Bibliografía

- BALZA, José. **Percusión**. Bogotá. Editorial Seix Barra], 1991.
- BERRIZBEITIA, Josefina. **Balza narrador**. Venezuela, Ediciones Octubre, 1990.
- HUTCHEON, Linda. **The Politics of Postmodernism**. London and New York, Routledge, 1991.
- JAMESON, Frederic. **Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. Durham, Duke University Press, 1992.
- LISCANO, Juan. **Panorama de la literatura venezolana actual**. Alfadil Ediciones/Colección Trópicos. Barcelona, 1984.
- MATA GIL, Milagros. **Balza: El cuerpo fluvial**. Caracas, El libro Menor. Academia Nacional de la Historia, 1989.
- ROSE, Margaret A. **Parody//Metafiction**. London, Great Britain, Croom Helm, 1979.