

# TIEMPO Y MUERTE EN ALFREDO ARMAS ALFONZO Y JOSÉ BALZA

MILAGROS MATA GIL

2000



Ensayo sobre las visiones del tiempo y la muerte en las obras de Alfredo Armas Alfonzo y José Balza, escritores venezolanos.

**TIEMPO**



## PARTE I

### LA FLECHA DE ZENÓN

¿Podemos considerar la flecha que vuela?

En cada instante, dice Zenón, está inmóvil, porque no tendría Tiempo de moverse, es decir, de ocupar por lo menos dos posiciones sucesivas, a no ser que se le concedan, por lo menos, dos instantes

Gastón Bachelard: La duración y el método

### Meditaciones sobre el Tiempo

El Tiempo es la gran preocupación de los hombres. En el principio, en los días de la niñez, representa la curiosidad por los cambios en el entorno: la naturaleza que varía y, sobre todo, la transformación de lo luminoso en oscuro: la noche con toda su carga de misterios y presencias, frente al día, fiel a las rutinas. Alcanzar el uso de razón es, en cierto modo, asumir la noción del Tiempo como transcurso: aprender el reloj, pero, con él, la noción matemática de que el tiempo fluye desde algún lugar, y que aunque se hace la ilusión de medirlo, sólo puede ser visto en los cambios que realiza en el hombre y en su medio.

Más adelante, en esa época que Carl Jung llama la crisis de los treinta años, y Dante, la mitad del camino de la vida, en plena selva oscura, el hombre siente la necesidad de mirar hacia atrás, hacer inventario de lo vivido y calcular cuánto aún puede vivir: ese período de las recuperaciones es, de hecho, otra edad de la razón: la aprehensión del concepto de la duración: el Tiempo como acumulación de instantes parcialmente recuperables, el Tiempo como perspectiva de realidad, y, en medio de todo el momento condensado donde al parecer existimos verdaderamente.

La palabra Tiempo evoca la existencia de un conflicto entre fuerzas que conducen, a la vez, hacia la regeneración y hacia la disolución. Esto implica una doble concepción: por una parte, el Tiempo es como la orientación hacia algún fin. Teleología. Trayecto. A partir de un punto, se desprende la estructura formal de la duración, con todas sus derivaciones: el despliegue desde un origen y hacia un desenlace que es, a la vez, recuperable: originante: serpiente que se muerde la cola. Por otra parte, el

Tiempo es el espejo móvil -Platón dixit- el eje de las simultaneidades y también de las multiplicidades: una línea sinuosa, acumulativa, cuyo factor de concentración es la memoria.

Aristóteles propuso, con notable ambigüedad, la noción racional de un Tiempo reducible a cifra, y de allí derivó la idea del Tiempo concreto, evolutivo, coherente e histórico, que Newton descifró para generaciones y que aún persiste en las creencias de algunos. Paralelamente, toda una línea de pensamiento, desde Plotino hasta Bergson, nos plantea el *perpetuum mobile*: la serie de percepciones o latidos que van reuniéndose: ese conjunto de instantes evocables que poseen un carácter cíclico y, por lo tanto, repetible.

En realidad, se podría decir que Plotino es el verdadero cimentador de las teorías del instante: según su criterio, el Tiempo no puede ser sólo número y medida del movimiento, porque es una categoría de lo sensible: una categoría íntima: surge del fondo del alma, reposa en ella, es su vida. En el Tiempo plotiniano coexisten memoria, realidad y atención, en flujo constante. Kant da su interpretación a esta tesis con el esquema de las representaciones necesarias, y luego, todo un grupo de filósofos han estado afinando esas especulaciones, agregando ideas en función de los cambios.

Los sacudimientos de Einstein no sólo provocaron una nueva cosmovisión, sino que cuantificaron y cualificaron la condición de la vida humana y, por ende, del Tiempo. Einstein y todos los seguidores de la relatividad son los verdaderos pensadores del no-absolutismo de los instantes puntuales, y de la duración.

El pensamiento actual ha estado dando una especial atención a las teorías del instante, considerándolas incluso como una clave para la comprensión de la estructura de lo real. Un teórico importante como G.M. Mead, declara en su libro **The Philosophy of the Present** que la realidad se halla en el presente, concebido como un complejo en el cual confluyen lo real y la conciencia de lo real. Otro caso, como el de Louis Lavelle, en **La presencia total**, plantea que el instante es el resultado del cruce del presente con la eternidad: el instante puede (y debe) ser lo que conduce a Lo Eterno.

Ambas concepciones están basadas en una idea **puntual** que tiene sus raíces en las especulaciones de Zenón. Se dice que esa experiencia es eminentemente perceptiva: psicológica. Heidegger había concebido el instante como un modo intra-mundano del ahora. En su concepción, el Tiempo aparece como una sucesión continua e ininterrumpida de horas: el presente se funda, según él, no en el momento fugaz, sino en la presencia del recuerdo.

De esta manera, la eternidad es el instante estable de la reunión de los inteligibles en un punto único: aquél donde se unen todas las líneas y que persiste sin modificación. En todo caso, la representación de la fugacidad es idéntica, pues en su plenitud se hallan concentrados el pasado, el presente y el futuro. Volviendo a Plotino, y tal vez a San Agustín, el instante es concentración de lo eterno: vida infinita.

En fin, la vida es como un centro que uno puede mirar desde cualquier lado usando los artificios de la memoria. El Tiempo avanza. Como la flecha de Zenón, avanza y está inmóvil al mismo Tiempo. Acumula instantes. Es la duración. Pero no una duración homogénea, pues por debajo de su apariencia cronológica y secuencial, corren los instantes heterogéneos y variables. Ciertamente, en esa duración se perciben por lo menos dos movimientos opuestos: uno que va hacia el desenlace y el otro, hacia el principio. El primero no hace más que transcurrir y extenderse en las historias. El segundo corresponde al trabajo interior de maduración y recreación. En ambos casos, el hombre se dilata infinitamente: trasciende a su propia y efímera naturaleza carnal: es ETERNO.

Rumor de fondo. Evanescencia. Tejido de la trama del espacio. Sólo la memoria soporta las medidas de la duración. Y sólo la palabra es capaz de sostener el espacio, el discurso y el eje de las sucesiones. El resultado es la posibilidad de relatar un conflicto (poema, historia o drama) en el cual ese Otro que es el lector pueda seguir todos los avatares y re-crearlos al insertarlos en su propio decurso. La palabra es la forma que contiene el Tiempo: una posibilidad de aprehensión, quizá tan ficticia como un reloj de arena, pero exacta como fórmula de salvación individual y colectiva.

*Si uno despliega sobre la mesa el gran grupo de fotografías con sus fechas manuscritas en la parte de atrás, encuentra que hay paisajes, gestos fieros o ridículos, organizaciones fraternales, acontecimientos. Todo congelado para siempre: para la eternidad, como una promesa desafiante contra esa duración que todo disuelve. En cada foto se cumple un importante rito. El Tiempo es como ese mosaico sobre la mesa: espejo reticulado al cual nos asomamos para ver los escenarios cambiantes de cada retícula: simultáneo, múltiple, omnipresente y dialéctico: ¿es el Tiempo una dimensión de la divinidad?. En el universo tetradimensional de Einstein es, ciertamente, la dimensión Una, pues son tres más UNA las bases de ese orden. El orgullo de esa fortaleza y de ese misterio se nos presenta con un esfuerzo voraz. Somos ascuas en la forja del Devorador. Es cierto que los instantes aprehendidos por la imagen se nos imponen como las olas de un río caudaloso: veraces y efímeras a la vez. Esa aprehensión es sólo metáfora que implica historia y discurso. Vamos de paso. Nosotros, los de entonces, ya no somos. Y esa precisión innumerable nos produce vértigo y angustia. El Tiempo ¿se recupera?*

## **Memoria**

La duración avanza sobre el porvenir, arrastrando consigo la carga de lo vivido. El pasado crece sin cesar. Se va sedimentando y va generando, a la vez, sus propias formas de conservación. La memoria es el acto por medio del cual, mágicamente casi, nos podemos separar del instante presente para enfocar una visión del pasado. Ciertamente, jamás podremos captar esa visión con la misma exactitud con que la vivimos. Siempre aparecerá como nimbada de una luz, como hecha con colores desvaídos, porque habrá venido emergiendo desde zonas en penumbras: desde pozos sombríos donde ha estado

guardada y cuya profundidad determina la calidad del recuerdo. La imaginación y las resonancias del espíritu van a suplir esa falta de exactitud de nuestra naturaleza: por ese poder, los recuerdos viven y sus contornos nos son accesibles y recuperables. En consecuencia, los recuerdos son la envoltura formal de la memoria. Fugaces, apenas se materializan por un azar, por un acto evocativo que es como la piedra que cae sobre al agua donde nos contemplamos. Narciso, de nuevo: el espejo del agua organiza círculos concéntricos a partir de ese punto del golpe, y en la memoria se van recreando, van adoptando una forma personal y original.

Indudablemente, lo que genera el recuerdo es un estímulo: una canción, un sabor, la efímera visión de alguien o de algo. Pero el recuerdo es el camino hacia la Idea. El espejo rodante. Movimiento continuo entre la esfera de la acción y la del recuerdo. La doble corriente que corre entre ellas puede cristalizarse en palabras o evaporarse en el olvido. Todo demuestra entonces que el conflicto del hombre consiste en intentar remontar la pendiente que conduce hacia los finales, potenciar la duración de su vida, elevarse por encima de la materia para hacer, partiendo de lo deshecho.

### **La certidumbre de un nuevo comienzo**

Por su propia naturaleza, la vida que transcurre degenera y se agota: se disuelve. Por eso es necesario restaurarla periódicamente. Freud plantea dos ideas que pueden servir de base para una comprensión del instinto de eternidad:

*==En primer lugar, la búsqueda constante de la belleza del Paraíso Original y los comienzos del ser humano.*

*==En segundo lugar, la necesidad de creer que el recuerdo o un retorno hacia atrás, pueden revivir incidentes traumáticos y ocasionar una curación.*

Ambas ideas tienen correlación con las epifanías míticas arcaicas: la búsqueda del Paraíso y el retorno al origen. Ya se sabe que el nacimiento (del mundo, de los seres) tiene lugar por condensación extrema. Se ha admitido generalmente (y los pensadores árabes medievales como Alkindi, Avicena o Averroes han profundizado sobre ello) que la evolución de los hechos es circular y por ello es posible una reaparición periódica de los acontecimientos. El retorno al origen se concibe entonces como una posibilidad real que implica la recuperación y la regeneración de la vida que ha degenerado y se ha perdido. Pero el concepto es pesimista: bien es cierto que volviendo al origen se borra la vejez, pero prefigurando que se cometerán los mismos errores. Hay un cuento de Nathaniel Hawthorne, **El experimento del Dr. Heidegger**, que nos da un aterrador ejemplo de ese retorno pesimista. Algunos pensadores, para obviar la fatalidad del círculo, prefieren pensar que la vida transcurre en espiral y, de hecho, desde la antigüedad, el caracol ha sido imagen de la eternidad.

Ahora bien, hay, por lo menos, dos posibilidades de efectuar ese proceso de recuperación del Tiempo: una es la reintegración rápida y directa, que es abolición instantánea, por medio del recuerdo, las resonancias y la memoria, de todo el Tiempo transcurrido antes y después del que interesa restaurar. La otra es el retorno progresivo, remontando el Tiempo a partir del instante presente hasta el comienzo absoluto. Es una rememoración minuciosa de los acontecimientos personales e históricos, con el objeto de abolirlos. Condensación extrema de la memoria y el Tiempo y su expansión. Recordar es una manera de solidarizarse con el paso del Tiempo y asumir la colectividad de la memoria. Remontar el Tiempo, en cambio, es una experiencia vinculada a lo individual. El privilegio de la escritura es su posibilidad de ir al pasado y regresar libremente: si el escritor toma conciencia de que el olvido del pasado significa la limitación de su existencia y la Muerte de una zona de su ser, entonces recupera el pasado y lo desvela, lo sitúa en el marco de los acontecimientos temporales, aprehendidos por la sabiduría del verbo y trata de alcanzar el fondo del su ser, la realidad primordial que le permitirá comprender el devenir en su conjunto.

Pero si se trata de la búsqueda de la propia eternidad: el reflejo perpetuo en el agua que corre, aprehender equivale a recordar y beber de la fuente eterna. O, como hizo Paracelso, pronunciar las palabras mágicas que pueden traer desde las cenizas, la rosa magnífica de la vida, la juventud y la frescura.

En ambos casos, sólo la palabra es capaz de efectuar el prodigio. El mosaico de las fotografías sobre la mesa. El espejo reticulado. El abismo que permite la contemplación de las vidas anteriores, de los anteriores instantes. La torre desde la que se divisan los Paraísos. ¿Qué son esas imágenes sin el Verbo generador? En el principio -dice la Biblia- existía el Verbo y el Verbo era Dios. Todo fue creado por El y en El estaba la Vida.

### **Palabra como energía creadora**

Todo el texto anterior va dirigido a establecer la cabeza de un puente que nos permita introducirnos en los universos de dos escritores distintos y, no obstante, emparentados: José Balza y Alfredo Armas Alfonzo, vistos, fundamentalmente, a través de: **Percusión**, **El Vencedor** y **El Osario de Dios**, pero sin descartar análisis que toquen otros textos donde se puedan ilustrar sus respectivas asunciones del Tiempo y de la Muerte.

Cada una de esas obras, puede servir de ejemplo interpretativo a las dos formas de recuperación del Tiempo. En cada una de ellas, hay una preocupación que trasciende el problema y se instaure como una flecha en el punto de la diana, en un sentido mucho más profundo: el de la Muerte, la disolución y el olvido. En consecuencia: el de la eternidad, la conservación y el recuerdo. La palabra establece ficciones de transfiguración. Su resonancia golpea en el túnel del silencio como un gong terrible que invoca los terrores, las imágenes amadas u odiadas, y las restablece íntegras para el

consumo de la eternidad. Es el espíritu de la rosa de Paracelso: secretamente, sin la demostración del prestidigitador que ansían los discípulos, se van forjando las tramas de una eternidad posible y tan distante como la palabra que la forja y circunscribe.

Porque es preciso reconocer que el acto escritural es siempre un azar consciente: botella lanzada al mar con un mensaje, sin conocimiento de la dirección de las corrientes, ni de las tempestades epocales, ni de los otros ritmos de la naturaleza, así como tampoco de las posibles intervenciones del hombre, que podrían desviar o hacer perder lo escrito en los vericuetos de un juego que es más terrible que el de los espejos.

Armas Alfonzo está más cercano a una epistemología del Tiempo. Su relación con los hechos está dada por su relación con la memoria: él es un creador de espacios míticos, de espacios colectivos, por medio de un verbo que asegura la eternidad del hecho. Balza está apegado a una tradición profundamente ontológica y socrática, bien tamizada por sus lecturas de Platón, Plotino y San Agustín, que lo colocan en el punto donde sus terrores no son los de que el pueblo ignore u olvide la historia, sino que él mismo sea olvidado, absorbido por una dinámica histórica desintegrante. Donde Armas Alfonzo supedita su propia inmortalidad a la del pueblo, el colectivo y la tradición, Balza establece como prioritaria su individual conservación y transfiguración. El posible mensaje ético del Tiempo primordial queda así dispuesto de diferentes formas, en la visión de ambos autores: para uno, es la fortaleza donde ha de vivir el futuro, en tanto que para el otro, toda ética reside en la sola posibilidad de vencer la Muerte (y el olvido): bien por medio de la elaboración de una forma inolvidable, o por medio de la autodestrucción: el estilo de Pavese, quizá un poco el de Rilke: morir de propia Muerte.

De cualquier manera, el símbolo y la imagen del Tiempo, privados de una significación estrictamente figurativa y sólo lo suficientemente metonímicos como para ser reconocibles, constituyen el material de que hacen uso ambos autores. El carácter de cada uno es, a su manera, subversivo: también querer conservar es una forma de la subversión, porque contradice la dialéctica. Los mitos se eluden como vía de acceso fácil. Están presentes. No son referencias circunstanciales, sino manaciones naturales del ser escritural. Y hay, en ambos, asimismo, una vocación exorcista: los demonios afloran siempre de las experiencias humanas más profundas y es en sus viscosidades y metamorfosis donde el hombre-artista encuentra la posibilidad de representarse sus ideas, símbolos sin nombre, poderes extraños más allá del racionalismo, un poco del deseo sagrado de restablecer el Tiempo de los orígenes y de sumergirse de nuevo en lo eterno para evitar las angustias impuestas por el presente.

En esta época, donde ya son demasiado claros, demasiado evidentes, los signos del derrumbamiento, es preciso reconocer la necesidad de algunos hombres de ir más allá de su efimeridad vital. No es fácil creer en una resurrección de la carne y en una vida perdurable que nos sean prometidas por una divinidad, y que nosotros no forjemos con los propios hechos. Entonces, el camino que queda es intentar buscar las fórmulas primordiales, unificadoras, verdaderas y sagradas y convertirlas -por medio de la magia estética- en fenómenos positivos para no caer en la esterilidad o el silencio.

Es imposible no advertir en un planteamiento de esta índole el peso del miedo a la Muerte, que limita la vida a un espacio (un instante) tan breve e ilusorio. Bergson dice que la felicidad, el amor, el dolor, no son más que breves secuencias de instantes, sólo reinstaurables por el recuerdo. La relación entre vida y palabra, entre Muerte y silencio, es una proyección hacia el ansia de lo eterno. La palabra descansa sobre sí misma y sobre la forma que la integra. No es un recipiente vacío, sin embargo, sino que está llena de símbolos que, reposados e inmanentes, nos remiten siempre a lo otro (y a los Otros), con rigurosa seguridad.

## PARTE II

### PERCUSION:

#### LA CONSAGRACION DEL INSTANTE

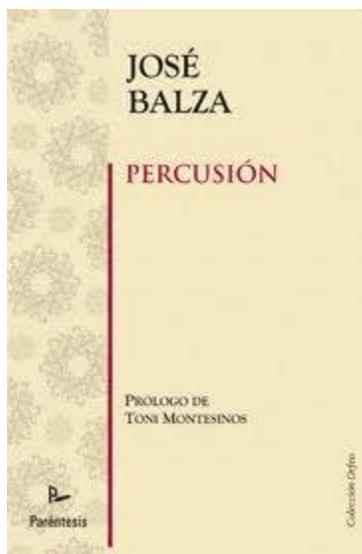
Y nosotros soñamos con una hora divina que lo diera todo. No con la hora plena sino con la hora completa. La hora en que todos los instantes del Tiempo fueran utilizados por la materia, la hora en que todos los instantes realizados en la materia fueran utilizados en la vida, la hora en que todos los instantes vivos fueran sentidos, amados y pensados. Por consiguiente, la hora en que la relatividad de la consciencia estaría a la medida exacta del Tiempo completo".

Gastón Bachelard: El Instante

Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja.  
La rosa resurgió.

Jorge Luis Borges.

I.



A propósito de ese concepto del Tiempo recuperable que desarrolla Balza en Percusión, citemos a Thomas Mann: *...lo eternamente humano está sujeto a las transformaciones. Debe ser y será, no puede morir, sino únicamente pasar a nuevas formas de vida, como todo aquello que es de su misma naturaleza. Su devenir en una determinada época no es sino una apariencia; lleva en sí mismo la fuerza gracias a la cual, después de cada profanación, vuelve a santificarse...*

Si internalizamos estas palabras, si las analizamos y proyectamos luego sobre la lectura de la novela en cuestión, quizá podamos participar de las genuinas imágenes de un Tiempo que fluye,

converge en un punto (en un instante) y estalla con verdadera fe para instalarse en una verdad plurivalente y necesaria: la del hombre que recupera su juventud. Sólo alguien profundamente atemorizado por el poder disolutorio del Tiempo podría concebir ese artificio en el cual la escritura restituye las cualidades del ser.

Es decir: en cada percusión, en cada latido temporal condensado y manifestado, en este caso aprehendido por medio de la escritura, hay un elemento que santifica el objeto después de la profanación: el Tiempo así concebido tiene el poder de curar. O, como dice Mircea Eliade: *Partiendo de un momento cualquiera de la duración temporal, se puede agotar esa duración, recorriéndola al revés, y desembocar así en la eternidad... Por lo demás, en la concepción tántrica, la inmortalidad no puede obtenerse más que devolviendo el proceso de desintegración y recobrando así la unidad primordial. Se trata de realizar el proceso de reabsorción cósmica de uno mismo para curarse de la acción del Tiempo.*<sup>1</sup>

En este sentido, **Percusión** podría adoptarse como una muestra de la metafísica del instante: en ella se inmoviliza la vida, se genera la simultaneidad esencial en la que el hombre más disperso se vuelve homogéneo, se convierte el Tiempo en un instrumento puro: el río refleja lo móvil, espejo rodante, sin transcurso. Se realiza la paradoja: si la vida corre, sucede, dura, en la palabra se mantiene, no-sucede, y, sin embargo, es duradera. En la concepción novelística de esta obra, el relato parece transcurrir, pero en realidad, tiende a instalarse en lo eterno, sin perder su cualidad sucesiva. Cuando el protagonista vuelve a su lugar de origen (un protagonista innominado, pues, siguiendo una tradición muy antigua, la obliteración del nombre es una forma de asegurar la resurrección, el recomienzo de la vida) el ser se detiene, **rememora** y reduce lo simultáneo a lo sucesivo. Así, vemos que la memoria es un factor importantísimo que va a producir intelectiva y espiritualmente, el prodigio de la recuperación:

*[Porque será más tarde, siempre después, cuando el dolor o el triunfo aclaren la significación de aquella secuencia. Y entonces comprendí una alusión de Giordano Bruno: a cada segmento del mundo (un beso, una batalla, las frutas) corresponde tener un sentido. 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 no se esconden puesto que, siempre, dicen su unidad. Cuando sepamos leerlos, seremos lúcidos. Pero consume la vida valorar cada latencia y cada significación]<sup>2</sup>.*

Lo significativo y exótico es que esa recuperación del Tiempo y del espacio lleva en sí un componente biológico que es, en verdad, una metáfora de reflexión ontológica: Nietzsche: la repetición del ciclo con todos sus desniveles y carencias.

Por lo demás, las simultaneidades y multiplicidades que se acumulan en el instante textual poseen un orden y una característica: el orden lo da la duración accesible por medio del recuerdo; la característica es que en el texto, el Tiempo brota. Y en ese brote sólo existe la cualidad por medio de la

cual un hombre se eleva más allá de sus limitaciones mortales y viaja: va traicionando sus imágenes, rehaciendo sus fantasmas, para luego recalar, con irónica esperanza, en un punto original donde se desliga de la historia íntima y se cura. Es decir: rejuvenece, se devuelve, aunque con la consciencia de que recomenzar es repetir. Remontar el Tiempo es una experiencia vinculada a lo personal. Si la memoria es el conocimiento por excelencia, aquél que sea capaz de recordar(se), será capaz de conocer(se).

*[La memoria va a mostrar sus verdades (deslumbrantes y sanas, terribles, inaplazables) pero sólo cuando el Tiempo vuelva a dejar parte de nosotros atrás]*<sup>3</sup>

Ahora bien: sólo la palabra otorga a ese estilo de recuperación una legitimidad moral que depende en muchos aspectos de la ejecución del desdoblamiento. Justo en el instante en que el ser se vincula con su Muerte (origen y fin rozándose, estallando): la certeza de la destrucción (o autodestrucción) convierte lo individual en colectivo, lo subjetivo, en objetivo. La certeza de la vejez y, por ende, de la Muerte y disolución, debe ser remontada y trastocada para que no alcance el límite ético de la desesperación.

Pero el desdoblamiento que mencionamos es tan ambiguo que admite la posibilidad de interpretar la existencia de un interlocutor demoníaco con el que se puede realizar el pacto fáustico. Cuando el hombre, en forma voluntaria, se coloca fuera de la especie, de la sociedad, del clan, y aun de todo otro círculo, muere, y precisamente a causa de esa Muerte, adquiere su identidad personal definitiva, que es, a la vez, inidentidad. Paradójicamente, es en ese caso en que su ser se reconstituye.

Por otra parte, en **Percusión** se va desarrollando una consciencia mítica a través de diferentes símbolos. Quizá sea José Balza el más importante de los escritores mitológicos venezolanos, y por eso su obra tiene el valor de un paradigma. Aun así, no sería justo afirmar que Balza expresa fe en el valor moral del mito o en sus expresiones religiosas. Alcanza su flujo, evoca sus imágenes, pero se mantiene siempre un paso atrás, no se compromete, no entrega ni libertad ni pasión, ni se sumerge en los pozos profundos.

*La memoria es la sombra que atraviesa el espejo, idéntica a sí misma en uno u otro lado del espejo, dice en **Narrativa, instrumental y observaciones**.* Y esa cita señala una precisa y sensible noción que confía en la memoria como intensificación de las vías de acceso al mito. La memoria provoca epifanías. Sin llegar a formulaciones teológicas, coloca al individuo fuera del Tiempo: el personaje es un outsider, y no hay una palabra castellana que puede sinonimizar este término y su valor ideológico: el personaje está más allá de la nostalgia y la moral, más allá del amparo de la divinidad. El Tiempo abolido deriva, además, directamente del aislamiento: es una experiencia en soledad: toda profanación se produce al entrar el sujeto en contacto con elementos exotéricos, y toda purificación deviene entonces de un

reingreso al secreto, a la exclusión de lo colectivo: al hermético diseño de un mundo, discutible pero posible.

*[Una imprecisa situación de debilidad o de suprema fortaleza, me envolvió. Inmóvil, percibí gente de la aldea que se movía cerca de mí: debían saludar como siempre, ignorantes de mi desdoblamiento. Yo era algo aislado, sereno, sin época, distante de todo espacio...]*<sup>4</sup>

II.

En sus ensayos sobre los retornos cíclicos, Mircea Eliade afirma que hay dos maneras de recuperar el Tiempo míticamente: una es participar nuevamente del ritmo de la creación, rememorar el todo, sin eludir el dolor ni el horror de la historia, remontarla hasta llegar a la convergencia que reinstaura el Tiempo primordial. Y la otra es la rememoración que recurre a la aprehensión y solidificación de los instantes, a la fijación de las imágenes. En uno y otro caso, la memoria es el primer y efectivo triunfo sobre lo mortal y lo efímero, aunque lo que se recuerda no es sino la imagen que los hombres poseen de lo que han perdido.

En el caso de **Percusión**, el elemento mítico se convierte en instrumento abierto a la esfera de lo individual que comprende manifiestos de sueño aportados por un Giordano Bruno muy lleno de la vigilia propuesta por Heráclito. La obra es un acercamiento parcial al problema de la Muerte: problema básico de la obra de Balza. La experiencia espiritual del protagonista: el renacimiento, es una viscosidad de excepción para alejarse del fin. Es una especie de devoción rechazante, si es posible la conciliación de tal paradoja, que sucede al margen de la voluntad y de la consciencia.

Furio Jesi dice que: *la memoria es una realidad partícipe más del presente que del pasado: un acto creativo el cual se justifica proponiendo el pasado como propia perspectiva y proyectando sobre el fondo del pasado los propios componentes no resueltos, los temores generados por la constatación de componentes no racionales o de imágenes hórridas que en otro Tiempo fueron benéficas o que en otra forma habrían podido serlo.*<sup>5</sup> Esta misma actitud es la asumida por el autor de **Percusión**. Hay una reversión que asegura no sólo la supervivencia sino la inmortalidad. Hay un intento vigoroso de vencer el miedo. Hay una suerte de ilusión óptica que pretende asumirse como realidad-real. El Paraíso es (está en...) el Pasado: la Montaña (análoga, simultánea) surge de la niebla como una promesa de eternidad.

*[Todo ha durado un minuto: después de dejar el equipaje, afronté los volcanes y el valle, y mi cuerpo comenzó a ser otro. Apenas he tenido Tiempo -dentro de estos segundos- para recorrer mi historia, mi vida: única cosa que pretendo rescatar para ti -para mí- con dolorosa prisa, temeroso de que puedas olvidarla o repetirla. Porque debo ser feliz. Podría serlo claramente si un leve temor, una probabilidad dentro de miles, no hincara la imaginación con saña: la posibilidad de haber resurgido para*

*repetir uno tras otro los actos de mi pasada existencia. El horror de circular en el Tiempo, siempre como un hombre idéntico a sí mismo. Sólo corroe mi felicidad ese leve temor que me haría preferir, entonces, la idea de morir ya].<sup>6</sup>*

Y aquí interviene un componente del ser que es misterioso y determina tanto lo individual como lo colectivo, y es el componente fáustico: el deseo de retener juventud y belleza, pero sin perder la experiencia de lo vivido (deseo que, no obstante, tropieza con la certeza de la repetición: pesares, errores, horror). Winckelmann escribió: *Si hemos de ser exactos, puede decirse que hay un instante en que el hombre bello es bello, un solo instante de belleza y no una continuidad de vida en la belleza, un instante de belleza y luego la belleza estéril: la Muerte.*<sup>7</sup> Balza dice: *el hombre más bello es quien llega desde el lugar más lejano*: un refrán de Szmarkand que resulta apenas una vaga metáfora para reflejar cuán remoto es el regreso a que es sometido el personaje.

*[Dije en voz alta el único pensamiento que alcancé a articular: un refrán traído desde las tierras de Szmarkand: pobre frase para envolver lo que me estaba ocurriendo, cuya sabia vaguedad ofrecía consuelo en sus simples términos: debía ser bello cuanto sucedía; debía ser remoto mi lugar de procedencia: este mismo cuerpo dejado cuarenta años atrás.]*

El hombre llega al reino y el reino es, a la vez, origen y final: todo símbolo del pasado, aun de ese que se reconquista participando de la metáfora de lo visible en invisible, es la Muerte. Varios estadios de la consciencia se penetran, se entrecruzan, se enriquecen y ofrecen entonces la exacta visión del abismo.

En realidad, todas las interpretaciones suelen ser incompletas, y las relaciones que se establezcan en base a ellas serán siempre arbitrarias. Si el regreso al origen es la historia única del ingreso a la Muerte, y, de allí, a otro nacimiento, es lícito pensar que el Tiempo es sólo un presupuesto existencial manipulable: una teleología. Podemos decir que el Tiempo nos explica íntegramente la vida. Su sentido es otorgar humanidad a cada hombre y hacer que cada cosa, por el hecho de su limitación, cobre una realidad que le sea propia. El fenómeno es vasto y complejo. Una de las maneras de abordarlo es la reflexión: teológica, cosmológica o filosófica. La otra, la más completa, es la escritura, secreto elixir de toda eternidad.

### PARTE III

#### EL OSARIO DE DIOS: MEMORIA Y ETERNIDAD

La felicidad más pura es la que se ha perdido.  
Es posible que, para ser, toda felicidad tenga antes  
que perderse  
**Jean Lescure**

La primera y principal de las formas de supervivencia  
es la pura y simple memoria. **José Ferrater Mora**



#### De la desintegración formal a la reintegración del Tiempo

Es posible que no sea ortodoxo el concepto de novela aplicado a **El Osario de Dios**, de Armas Alfonzo. Si tomamos como referencia el concepto de un teórico como David Lodge (**The novelist at crossroad**): *La novela es una estructura compleja que se caracteriza, en primer lugar, por ser una cadena de sucesos entrelazados, unidos por un discurso convincente y por aquella materia de la vida que, transcrita como discurso, asume para el autor el carácter de interconexión*, podemos asumir que dicha obra no solamente es una novela, sino tal vez la primera novela de forma fragmentaria que se ha producido en la literatura venezolana.

Es difícil enumerar los elementos que crearon la consciencia de la novela moderna, pero por lo menos hay dos que afectaron esencialmente el concepto tradicional: uno es la apertura hacia la captación global de la naturaleza estallada, y el otro es la concomitancia entre el arte y las formas filosóficas y científicas que provocaron la ruptura del universo newtoniano. Ambos factores transformaron radicalmente todas las formas artísticas. A medida que los absolutos comenzaron a ser cuestionados, el arte perdió su cualidad monolítica y homogénea: estalló y exhibió bases ontológicas y epistemológicas incogruentes, destinadas a crear nuevos géneros-sin-género. De todas maneras, el concepto de novela nunca ha sido muy exacto.

Un crítico respetable como Domingo Miliani considera El Osario de Dios como un conjunto de cuentos cortos, y llama a Armas Alfonzo *maestro venezolano del género*. Pero si nos remitimos a la novela como forma de creación de un espacio geográfico homogéneo, donde se juega a lo ambiguo y atemporal, así como a la idea de la novela como saga épica y trágica, estructurada a la manera de un fresco gigantesco o de un album familiar, para acercarnos a la ordenación del caos, tenemos allí una proposición que el autor ejecuta como una necesidad vital, y cuya consistencia sirve de soporte al espacio y las acciones de una realidad cosmogónica colectiva: una novela.

En este universo, el Tiempo hace al espacio y lo determina. No el Tiempo cuantificable por vías usuales, sino el Tiempo mítico que Mircea Eliade identifica con la memoria colectiva. Tiempo considerado en su pureza original, enriquecido para ofrecer al Yo la idea de duración. Esta es asumida como el progreso continuo del pasado que avanza, dejando sentir su influencia: el pasado que crece acumulativamente y se solidifica. Susceptible de ser desvelado por la rememoración. El pasado que se convierte en algo más que el sencillo antecedente del presente: es su fuente. Remontándolo, el autor no trata de situar los acontecimientos en un marco temporal reconocible, sino de alcanzar el fondo del ser, descubrir lo originario, la realidad raigal de la que ha surgido el cosmos y que le permitirá comprender el devenir.

Por lo demás, Armas Alfonzo hace uso del privilegio que le permite romper la sucesividad. Consciente de que sólo en el olvido está la Muerte del ser, redimensiona la Muerte para vivir con plena eternidad en la memoria recobrada: recrea los sucesos históricos y personales y las particulares transfiguraciones para recuperar un Paraíso que es eterno. A la manera de Plotino, hace de la eternidad la vida de la estirpe: la permanencia del UNO en el OTRO. El relata historias de una manera antigua, sencilla, sincera y clara: es un narrador profesional: un aeda que reúne en torno a sí a un público y ese público confía en su palabra como posibilidad de reconstruir la vida. En este sentido, el presente eterno, que es su marca estilística, corresponde a este modo de narrar: los episodios son sintetizados, alcanzan la simplicidad primigenia, no soportan una gran carga temática. Los personajes son apenas esbozados (pero poseen un nombre: un emblema familiar) y el lenguaje es directo y cotidiano, con referencias muy concretas al paisaje, a la fauna, a la flora, a los toponímicos: a la magia fonética del habla regional, lo que da al narrador la autoridad indispensable para provocar la abolición del Tiempo, a la vez que crear el espacio y transmitirlo como memoria colectiva, y, por lo tanto, resguardable.

### **La recuperación del origen**

A través de todos los seres pasa el espacio único espacio  
interior del mundo. En silencio los pájaros vuelan a través de  
nosotros. Y yo que quiero crecer yo miro hacia afuera y es en mí  
que el árbol crece.

**Rainer María Rilke**

Ninguna vuelta al origen es paradisíaca, porque *todos los verdaderos Paraísos son Paraísos Perdidos*, dice Proust. En todo caso, la rememoración se plantea como una forma de sobrevivencia por recuperación del ser original y esencial del hombre-entidad colectiva.

Ese es el caso de un libro como **El Osario de Dios**, donde el autor, por medio de una serie de relatos concatenados, homogeneizados por un tema común: la épica y la cotidianeidad de la región del Unare, logra consolidar un universo anterior a este Tiempo, un universo que, por carecer de una temporalidad precisa y reconocible, adquiere matices míticos y resonancias colectivas.

El pasado, así desvelado, es mucho más que el antecedente de lo presente: es su fuente. Remontando en la memoria, el autor no trata de situar los acontecimientos dentro de un marco específico y cuantificable: al abolir ese marco, él llega al fondo del asunto: al origen: a la realidad primordial de la que ha surgido el cosmos. ¿No es también esta abolición del Tiempo una forma de consagrarlo en acto único y potente: acto audazmente aprehendido en su dimensión desgarrada y efímera, representación de una metafísica del instante? Se podría decir, sin embargo, que en esa condición lo abierto tiende hacia la absoluta certidumbre: todos los rostros y lugares son reconocibles: espejos de una realidad rememorada y, por eso, iluminada mágicamente. De esta manera se restituye, desde una instancia puntual, la extensión de la esencia. El escritor es dios padre y creador del mundo: todopoderoso y omnipresente, justo y misericordioso, pero revestido de la efimeridad y fragilidad de su condición humana y, justo por eso, más potente metafísicamente hablando, más capaz de alcanzarnos a todos, y es por ello que su vida, su Muerte: su ciclo vital, nos pertenecen de manera tan íntima, dolorosa e insufrible.

Podemos preguntarnos: ¿qué pasa cuando, alejándonos cada vez más de la noción regular del Tiempo creamos un espacio en el vacío de las horas, en ese lapso de la caída de la arena del reloj? La consciencia busca lo irracional como salida: hay una pureza inmanente en ese gesto. Pero también una gran angustia por lo que ya se ha perdido. Armas Alfonzo crea, al abolir lo temporal, una vía para transformar los significantes habituales y rutinarios. Trata de tomar una mayor consciencia de la vida, buscando en el pasado y en la consciencia de la estirpe, un elixir que lo salve (que nos salve) de la disolución, de la Muerte y del olvido. Para ello, no sólo utiliza las formas de su exterior rememorado, sino que participa de otras formas superiores: es divinidad que invierte el destino, lo representa, lo purifica y hace de sus imágenes los sustitutos de la realidad objetiva. Su ruptura temporal no apunta sólo hacia el vacío, sino hacia una posibilidad más alta: la de convertirse en fuente de la eternidad, no sólo de sí mismo sino la de todo su pueblo, su paisaje, su designio familiar. Esa consciencia es más ambiciosa: él se introduce en ella, como Rilke, por medio de coordenadas independientes del Tiempo, del espacio y de la existencia terrestre. Y su introducción se traduce en estallido y surgimiento de una obra escrita. Tal como escribiera Kafka alguna vez, Armas Alfonzo podría decir: *Pero a pesar de todo escribiré, pase lo que pase; es mi lucha por sobrevivir.*

Este es el punto esencial. El escritor está ligado a las cosas, está en medio de ellas, y si renuncia a su actividad representadora y creativa, si se retira aparentemente hacia el fondo de sí mismo, no es para eliminar las humildes y caducas realidades de su historia, sino para hacerlas participar de su interiorización, allí donde pierden su posibilidad mortal, su valor de uso o de intercambio, sus estrechos límites, y trascienden: el Tiempo se abuele y el espacio, creado por el Tiempo y la sensibilidad del escritor, adquiere una dimensión lejana y cercana a la vez: una vez más, es la metamorfosis de lo visible en potencia prodigiosa, iluminado sólo para nosotros.

Blanchot dice que cada hombre está llamado a recomenzar la misión de Noé. Si cada hombre es Noé, entonces él debe ser el refugio donde reciban amparo las especies de lo que existe y lo que existió, para evitar que se extingan. Allí deben permanecer las cosas sangrientas, románticas, terribles. La soledad y el amor. La enfermedad y la ambición. Los espectros amigos o enemigos. Las aves que nutrieron la infancia y ya no están. Las nubes en el cielo. Los días tormentosos y el abismo. El miedo y la dicha. Todo debe conservarse. De un modo extraño, un hombre como Armas Alfonzo toma esas cosas sobre sí, como un fardo, y las sumerge en el esplendor de su palabra para que no desaparezcan radicalmente.

En eso reside su vocación primera: la de ofrecer en esa tarea de salvación su aptitud para perecer, su fragilidad, su caducidad, su don de Muerte, para encontrar la condición de inmortal y eterno que da la transmutación del Tiempo.

### **El Tiempo como espacio**

*Ninguna parte es permanecer. Lo que se encierra en el hecho de permanecer, ya está petrificado*, dice el Rilke de las **Elegías**<sup>8</sup>. Todo muere, y lo más susceptible de morir es el hombre, porque el olvido implica la Muerte más exacta. No sólo en **El Osario de Dios** sino en toda la obra de Armas Alfonzo (que se puede admitir como una épica y una dramática de la zona oriental venezolana), la necesidad de conjurar el olvido es una constante. El se opone a la transformación de las cosas porque desea hacer más seguras las imágenes que eternizará para el consumo de su estirpe futura. En ese acto corre un riesgo: el de retenerse en el interior de ese universo. El espacio es, entonces, su límite y su traducción. Un espacio ilimitado y esencial: un espacio inaugural, mítico y que, aun perteneciéndole, no le pertenecerá jamás. Ciertamente, esa entrega del escritor a sus fantasmas es audaz: él está ausente de lo presente, se ha unido espiritualmente a su escritura y permanece en un núcleo sin relojes: la eternidad en movimiento planteada por Platón. Una cosa es verlo todo desde afuera, como hace Balza, cuidadoso de los compromisos. Y otra es introducirse en el fenómeno de las metamorfosis y convertirse en sólo palabra.

## Los vencimientos de la Muerte

Rilke escribió acerca de las **Elegías Duinesas** : *En realidad, estaba libre desde hacía Tiempo, y lo único que le impedía morir era simplemente que alguna vez, por descuido, había olvidado hacerlo, y que no debía entonces, como los otros, seguir su camino para llegar a la Muerte, sino al contrario, remontarlo hacia atrás. Su acción estaba ya en el afuera, en las cosas convencidas con las que juegan los niños y perecía en ellas.*

Todo esto conduce a una consumación del ser individual en aras del ser colectivo. Sobrevivir es, de nuevo, vencer la acción disolutoria del Tiempo. Si en **Percusión** un protagonista innominado vence el Tiempo alejándose de su transcurso y su posibilidad de degeneración, en **El Osario de Dios** muchos protagonistas identificados con sus nombres propios perpetúan la historia colectiva, escapan de la Muerte, aun muriendo en el texto.

Los planteamientos, los enfoques, son distintos. También lo son las características éticas y estéticas de quienes los crean. Pero hay algo que los emparenta con una fuerza indefectible: el deseo de vencer la Muerte, la vida limitada de la Muerte. Ambos son hombres emancipados de la Muerte. Para ellos morir no es ya morir, sino transformarse en palabras que consagran la eternidad de instantes felices o desdichados.

No hay que olvidar que este esfuerzo por vencer la Muerte venciendo el transcurso del Tiempo implica una decisión de hacer converger en un punto todos los asuntos interiores y exteriores: la fuerza de lo vivido y de lo que se vivirá. Eso es esencial, porque determina la responsabilidad total de quien lo asume. Gracias a esa doble exigencia, la tensión que se produce impide que se desvanezca la realidad en el imperfecto olvido. El arte tiende un puente hacia lo duradero. Resuena. En él se cruzan todas las coordenadas y es el comienzo infinito, el infinito fin: lugar abierto y cerrado. Posibilidad que sólo al artista incumbe de llenarlo o dejarlo en el vacío para salvarse de la acción del Tiempo.

## PARTE IV

### LA LLAMA DE LA VELA

Por razones que se alojan en el subconsciente profundo, muchas civilizaciones identifican la noción del Tiempo con el efecto del fuego. Hoguera o vela, la llama indica la iluminación instantánea y efímera que la metáfora existencial rehabilita. Hay también en el mito de Prometeo, así como en el **Empédocles**, de Hölderlin, una concepción de lo prohibido que trasciende la mera imagen de un delito simplísimo: detrás de las sanciones divinas está el horror por el hombre que aspira a la inmortalidad, privilegio de los dioses.

Bachelard interpreta que el **Empédocles** expresa el deseo de no morir solitario: el llamado de la hoguera es para Hölderlin el deseo de asociar el destino individual al destino colectivo. La Muerte en la flama es la menos solitaria de las Muertes. Es verdaderamente una Muerte cósmica en la que todo el universo se aniquila con el que muere: es un deseo de llegar al fondo de las cosas mediante la conversión total en tierra: comunión cuyo símbolo frecuente es el hundimiento en la entraña terrestre: en la Patria. Este concepto de Patria, tan desacreditado hoy en día por efecto de las transacciones de los políticos, es el que se mantiene y defiende en el trabajo literario de Armas Alfonzo. En el sentido más antiguo y veraz de la palabra, él es un *patriota* y por eso se conecta con su comunidad para morir sin morir, trascendiendo en el ethos colectivo.

Nada parece más justo que interpretar la tradición, la obra y la vida como tres manifestaciones diferentes de una misma realidad. Es un esfuerzo inútil tratar de encontrar en la obra una traducción literal de la biografía del autor, aun en este caso específico, donde una saga personal y familiar es el hilo conductor de los textos literarios, y donde una familia existente y real adquiere corporeidad diferente al convertirse en la creadora *per se* de la historia y el espacio de la cuenca del Unare. Pero si nos limitáramos a ver la biografía como algo más allá de lo colateral temático de una escritura hecha con vocación estética, y que puede ayudarnos a encontrar la entonación personal e irremplazable del autor, entonces estaríamos frente a una actitud crítica inconclusa y estéril.

De la misma manera lo estaríamos si nos limitáramos a ver la obra como una construcción deliberada y fría, despojada de los contextos humanos que le dieron origen y calidez vital. George Poulet, reivindicador en la praxis de una Nueva Crítica a la francesa, diferente de la Nueva Crítica norteamericana, publicó una obra, **Estudios sobre el Tiempo humano** (1949). En esta obra se avanza desde el interior de los textos, delimitando delicadas y clandestinas coherencias metafísicas. Los ensayos de Bachelard, Leo Bersani o Eugenio Trías, poseen ese tono interpretativo que aquí se agudiza. Pero en Poulet hay, además, una volición metafísica muy fuerte que agrupa un cuerpo de post-textos que se enfrenta a ciertos conceptos filológicos del pre-texto.

La selección de autores analizados por Poulet es significativa: va desde Montaigne, Descartes, Pascal, Molière, Corneille, Racine, hasta Benjamin Constant, Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Valéry y Proust. No teme el crítico citar los versos conocidos, y, a la vez, explorar las tierras desconocidas, o, en otros términos: especular. Una de las sorpresas que se encuentran en este libro es la sorprendente racionalidad helénica del concepto del Tiempo, que luego se filtra a un autor con una innegable influencia francesa, como es José Balza.

Por fortuna, Balza no absorbió de los influjos del 60 ni el facilismo con que algunos interpretaron las metodologías surrealistas de creación, ni el cartelismo con que otros interpretaron las teorías sartrianas del compromiso. Su compromiso fundamental lo hizo con el texto literario,<sup>9</sup> y, aunque no es un escritor de masas, ni se fijan carteles en su nombre, ni parece interesado en convertirse en la consciencia crítica de su época, no hay duda que su literatura ha sido durante años una de las más avanzadas que se producen en Venezuela hasta hoy. Y afrancesada, por cierto, no por ser una mera copia de lo francés literario, sino por el piso racionalista que la sustenta: las influencias confesadas de Deleuze, Blanchot y Bachelard, entre otros. Y, sobre todo, por esa idea del mal del futuro que atormenta a los franceses contemporáneos, y que palpita en la obra balziana como una llama. **Percusión** es la obra donde lo que nos mata es tener que soportar el peso del futuro en el vacío presente.

Esto nos lleva al sentimiento del Tiempo vivido y del que no(s) queda por vivir. Ya hemos insistido en lo que eso representa para nuestra humana condición. Tal angustia se refleja en las obras de los artistas, que la plantean, aun antes que los filósofos, y aun sin tener consciencia clara de ella. Podemos imaginar que el Paraíso es un espacio intemporal, si no fuera porque la intemporalidad del espacio es una entidad inadmisibile: en Armas Alfonzo, el Tiempo recuperado por medio de la rememoración, construye el espacio trascendente de la obra. En Balza, una reflexión más atenta sobre la vida individual, responde espontáneamente a la actitud de los no-creadores de mitos, los que vinculan a la propia sobrevivencia.

George Poulet intentó hacer un inventario de las preocupaciones del Tiempo, y, al hacerlo, falseó las perspectivas históricas al interpretarlas a través de la visión actual. Fascinado por la meditación del Tiempo, también Balza admite el círculo nietzscheano del Eterno Retorno, pero concebido dentro del encanto cuasi-proustiano que es su fuente secreta. Por otra parte, en uno y otro caso, las formas de percepción del Tiempo no han dejado de evolucionar. Una obra sobre el problema del Tiempo que eludiera los polos de la inmutabilidad de los hechos, y las variaciones de su expresión, desconocería la alianza entre lo invariable y lo cambiante, que es la esencia de la vida.

Bajo su aspecto más evidente, el esfuerzo del espíritu nunca tiende más que a recrear la unidad a través del desciframiento de lo múltiple. Cada época tiene su rostro particular y cada hombre lo mira desde un diferente ángulo. Armas Alfonzo tuvo el suficiente sentido de los matices, la suficiente capacidad de síntesis, para situar su obra *in illo tempore* sin imponerle la ley del presente. Tal exigencia, que más convendría a un historiador que a un narrador, no tomó desprevenido a un hombre cuya

sorprendente cultura teológica, filosófica y literaria, le permitía transitar sin desamparo por el área de los espectros y las estirpes.

En cuanto a Balza, la noción medieval de la creación continua trasluce la experiencia personal del Tiempo. Se produce así el vasto proceso que comienza con un re-encuentro y se desarrolla hacia atrás en medio del debi litamiento del inicial júbilo en medio del horror del retorno. Jamás se vuelve, en realidad. La discontinuidad aterroriza al individuo que puede asomarse al abismo. El instante aislado y válido en sí mismo, sustituye al universo transcurrente y coherente que la teología nos ha endilgado. Esto no se produce sin cierto vértigo. Tampoco se acepta sin vértigo la idea de la multiplicidad del yo y la lenta reconstitución de la consciencia, a la manera de San Agustín. Cuando la realidad se condensa en un instante, se estrecha la distancia entre dos inmensidades, se pierde el marco que mantiene la vida, se escapa el centro entorno del cual gravita la consciencia, mientras el pasado y el futuro palidecen en una consciencia arrancada de la realidad y el presente permanece, irreal e inconsistente. Poulet identifica ese instante como el máximo nivel del individualismo: el ser pierde la certidumbre de la comunidad con otros seres. Ya no hay consciencia de especie. Como una fatalidad irrevocable, se trueca eternidad por soledad.

Termina ahora el milenio, y, al acercarse el final del largo ocaso en que nos ha tocado vivir, en contra de todas las opciones de devastación que nos presenta la historia en estos momentos, se presente la posibilidad de una unidad que se rehaga: de un Tiempo reencontrado. La opción que Balza toma: la opción medieval, ya no debería ser posible, sino la de Armas Alfonzo (y esto no es una toma de posición literaria sino metafísica), porque, reunido al final de todas las experiencias de fragmentación, y fundado sobre el valor de la estirpe y de la consciencia colectiva, cada instante del espíritu humano, como una vela que se encendiera aun antes de que la otra fuera consumida por el fuego, crearía el Tiempo de la historia: la Memoria.

El Tiempo de la humanidad es más que una experiencia personal: es la vida que se recompone por la profunda necesidad de llevar las etapas del pasado a una unidad estética sobre la cual se fundamente la imaginación del futuro. El Tiempo de la humanidad es, sin duda, un Tiempo vivido, pero más allá del Tiempo histórico y sus intérpretes: es un Tiempo mítico, colectivo y poético que, no obstante, admite la individualización de la experiencia.

La lectura de estas obras nos plantea un problema más profundo que su división en géneros. Hoy, el hombre otea desesperado hacia la desvelación de la destrucción o el triunfo de los imperios. *La obsesión de mirar hacia atrás en busca de las claves del enigma*, como dijo Claudel, *es la oportunidad de una catarsis análoga: la de imitar uno mismo el gesto de la historia y de las cosas*. Toda escritura es, en el fondo, lo mismo: la imitación de algo: del estallido de la ojiva, a veces, y otras, de la acción genésica de Dios.

**MUERTE**

## PARTE I

TODO INSTANTE HIERE,  
EL ULTIMO MATA

Todo poder de violencia simbólica, es decir, todo poder que llega a imponer significaciones, y a imponerlas como legítimas, disimulando las relaciones de fuerza que son el fundamento de su fuerza, agrega su fuerza propia a esas relaciones de fuerza.

Bourdieu y Passeron: La reproducción

### El problema de la Muerte

Todos los hombres sueñan con la Muerte. Enfrentados a sus soledades infinitas, en esos extraños espacios donde la consciencia parece ser tragada por el abismo, aun sin que se conozcan las causas exactas, la Muerte es la única certeza, la única teleología de la Vida y su única Virtud. El pensamiento occidental ha recorrido una minuciosa escala de interpretaciones escatológicas que van desde el simple hecho mortuario como consecuencia natural hasta la idea óptica de la Muerte como justificación de la Vida. En el arco que se forma entre ambas interpretaciones pueden inferirse dos consideraciones: una es la aceptación ética y estoica del acontecimiento inevitable. La otra, la magnificación idealista de la Muerte como fuente de significado de la Vida, o incluso como vía hacia la Verdadera Vida del Hombre.

Dentro de estas concepciones, la Muerte se presenta como si fuera un fenómeno exclusivamente humano: ella define y redime las dimensiones fundamentales de la existencia humana, pues, aparentemente sólo los seres humanos la concebimos como algo más allá de lo elementalmente biológico. A veces, se asume como liberación. Todos los que crecimos amparados por Hermann Hesse, conocimos la referencia a la puerta secreta: puerta trasera que daba a un callejón lateral, puerta con un letrero luminoso: las letras corrientes por la hilera. El Tractac del Lobo Estepario fue, en su momento, un documento tan importante como antes Las Desventuras del Joven Werther, aunque sin consecuencias epidémicas de suicidio. La muerte como salida y Liberación: ¿acaso Ofelia flotando en el río, rodeada de flores, no era más libre que el atormentado Hamlet, prisionero de su venganza, perseguidor incansable de sus espectros? ¿la madre de Stephen Dédalus, surgiendo como una sombra desde las evocaciones de su lecho mortuario, no era más libre que el mismo Stephen, asomado a las intimidades uterinas de Dublín? De cualquier manera, la paradoja está en que una época signada por los

triumfos de la ciencia y la tecnología, que producen la ilusión de que se está dominando la Naturaleza, la Muerte continúa alzándose como el obstáculo supremo: la gran negación de todos los esfuerzos por alcanzar la eternidad sin fisuras, y, aunque debiera ser el más constante llamado a la humildad, termina siendo el límite del miedo. Estatuto máximo de la soledad. Nacemos solos: nadie lo duda. Pero no estamos conscientes de esa sensación de plenitud (o de abandono de la plenitud). Y morimos solos, aunque estemos rodeados de multitudes. Entre uno y otro acontecimiento vital: extremos del arco: están las plurivalencias de un ser en ejercicio. Un ser mortal.

De cualquier manera, toda reflexión filosófica presupone la aceptación de lo fáctico-empírico, pero, a continuación, sigue el esfuerzo intelectual de disolver tal factibilidad, transformándola en relaciones comprensibles. Los hechos factibles aparecen así como el producto de un proceso que se realizó **en el tiempo**: es decir, un producto histórico. Una vez comprendidos y aceptados, los hechos se convierten en hitos para los cambios. No son necesarios, porque toda necesidad es contraria a la libertad.

Los anteriores argumentos van dirigidos a confrontar esa tendencia según la cual la Muerte es necesaria, de tal manera que debe ser aceptada existencialmente para **conquistarla** y **abolirla**. Porque si la Muerte es una necesidad, atenta contra los límites de la libertad del hombre, y contradice la tesis teológica del libre albedrío. En todo caso, habría que aceptar que tal libertad tiene límites, y que esos límites son pragmáticos y empíricos, como los de la Muerte, y también ontológicos y metafísicos. La tentativa de dar respuesta a estas interrogantes es uno de los mayores esfuerzos de la filosofía.

Por lo demás, la Muerte es considerada como una prerrogativa de la condición humana, inherente a la libertad. Ella da una clave de interpretación a la existencia. Cuando Rilke hablaba de morir de propia muerte, se refería a una conquista de ese espacio de convergencia: según Marcuse, *si un hombre es capaz de determinar su libre perecimiento como el fin elegido por sí mismo de su Vida; si su Muerte se enlaza interior y exteriormente con su Vida en el medio de la libertad, el hombre es libre*. De no ser así, la Muerte seguiría siendo un fenómeno natural inaprehensible, un universo inconquistado. La invocación de Rilke es una forma de re-conciliar la desesperación y el horror que despierta la naturaleza aún no dominada con la serena aceptación de poseer un privilegio existencial. En todo caso, la libertad de morir implica también una transvalorización: ¿cuál es nuestra prisión: el ignoto mundo de la Muerte, el flotamiento, el abstracto, el espíritu inmortal, la energía? ¿o el cuerpo que nos cautiva con sus miserias? Platón se negó a aclarar su versión de ese secreto. Sócrates, obediente a las leyes del Estado, toma la cicuta, y muere. Porque Sócrates, al aniquilarse, alcanzaba la verdadera Vida. Quizá este pensamiento ha sido demasiado manoseado por las religiones que -demagógicamente- prometen la Inmortalidad del Alma. Pero tal vez es cierto que la destrucción del cuerpo no aniquila la esencia de la Vida.

Por otra parte, justo es decir que la reflexión sobre la Muerte, a través de todos los refinamientos y sutilezas, se prolonga a lo largo de su historia. En Libros Sagrados, poemas, mitos y

testimonios de pueblos antiguos, ya el asunto se plantea en los mismos términos contemporáneos, bien como consecuencia y lógica sucesión de la Vida, o como enemiga que se debe vencer. No obstante, predomina el sentimiento de lo irreversible. En el poema de Gilgamesh, por ejemplo, la ventera Sinduri dice al héroe, que viaja en busca de la planta de la eterna juventud y la Vida eterna: *No hallarás la Vida que persigues/ Cuando los dioses crearon a los hombres/ los destinaron a la Muerte/ retuvieron la Vida en sus manos*. Orfeo baja al Hades en busca de su esposa muerta, Eurídice, y la encuentra, pero al incumplir el mandato de los dioses y mirar hacia atrás, la vuelve a perder. Sigfrido se baña en la sangre del dragón, que da protección contra la Muerte, pero cae la hoja de un árbol y se posa en su espalda: ése será el punto de su vulnerabilidad. Aquiles es bañado por su madre en las aguas de la inmortalidad, pero lo sumerge agarrándolo del talón, que no llega a mojarse, y por allí entrará la flecha que le ocasionará la Muerte.

En todos esos relatos legendarios y míticos vemos los intentos -siempre fallidos- de alcanzar la Vida eterna. A medida que se ha superado por medio de la especulación la idea sólo biológica de la Muerte, ha habido una toma de posición ontológica. En algunos casos, la Muerte se supera y se discute con el objeto de impedir el olvido de los difuntos y sus realizaciones. Hay en esta asunción un fuerte deseo de eternidad: al involucrar Muerte y Vida se presupone una posibilidad de Paraíso, entendido como la absolutez de la existencia real del hombre. Citando nuevamente a Marcuse: *Semejante elevación de un hecho biológico a la dignidad de esencia ontológica parece ir en sentido contrario a una filosofía que considera que una de sus principales tareas es la distinción y la discriminación entre los hechos naturales y los hechos esenciales, y enseñar a los hombres a trascender los primeros*. Toda Vida transcurre en un sistema que es relativo, aunque está ubicado dentro de otro sistema cuyas referencias-vectores son absolutas: el espacio y el tiempo. La Vida es movimiento que se realiza en un continuo bidireccional. Así, la Muerte no es el final del movimiento sino su transformación: es la cesación de un ciclo, inmanente a la densidad del ser, y su persistencia, pero en forma distinta.

### **Historia, memoria, inmortalidad**

Podría considerarse que la historiografía, concebida como anamnesis, es decir, como forma de conservar la memoria, no esotérica, sino exotérica, es una de las vías para el vencimiento de la Muerte. Desde el Renacimiento, ha venido desarrollándose, como corriente de pensamiento y como praxis ético-moral: se buscaba en los relatos de aquellos tiempos un modelo para el mejoramiento espiritual. Pero a partir del siglo XIX se desplegó la historiografía como una disciplina de esfuerzo con el fin de recuperar el pasado de las sociedades, y, conjuntamente, se amplió en forma vertiginosa el horizonte histórico de la humanidad.

No entra en este contexto de lo finito analizar las filosofías historicistas desde Joaquín de Fiore hasta Vico, desde Hegel hasta Marx o Heidegger. Todos esos sistemas se proponen encontrar un **sentido y una dirección** en la historia como tal. Lo que interesa destacar es el elemento de rescate y

conservación de la memoria pasada y actual mediante el pensamiento historiográfico, con el fin de establecer posteriormente relaciones con la especulación escatológica.

La búsqueda de una solución que trascienda el concepto usual de la Vida y de la Muerte: una solución que pertenezca a otro sistema relativo, es el empeño que ocupa al hombre y que ha dado lugar a una serie de concepciones sobre el asunto. Hasta ahora, se sabe que la única forma de supervivencia está en el recuerdo que los demás guardan del que desaparece. El hombre sólo perdura por sus obras. Su ámbito, su atmósfera, lo que crea como su mundo, hecho a su imagen y semejanza, es dispersado luego por los sobrevivientes. Por otra parte, en el mundo contemporáneo, donde los objetos no son perdurables y las tradiciones han sido casi abolidas, la Muerte tiene un sentido aún más dramático y definitivo. Implica una supresión cuya única panacea reside en la memoria, entidad que, a la larga, es erosionada por el olvido.

Los ritos funerarios, la expresión social del dolor, la participación de la comunidad en la pérdida de uno de sus miembros, la pública manifestación del duelo, han ido desapareciendo en beneficio de una industria del rito fúnebre, de un ocultamiento. El maquillaje de los cadáveres, las salas velatorias atendidas por eficiente personal de anfitriones, el orden y la frescura del aire acondicionado, han desvirtuado totalmente la existencia real de un recordatorio de finitud.

Esta posición no es inocente: al obliterar o enmascarar la memoria, es sencillo destruir la posibilidad de identificación. No hay estirpe. Los antiguos monumentos familiares han sido sustituidos por placas apenas existentes en un gran parque sembrado de grama. No se pueden leer las generaciones, ni imaginar ante ellas los siglos que nos precedieron. La eliminación del concepto de estirpe va indefectiblemente unido a la ruptura del concepto de historia. Y más relacionado aún con la idea del concepto de espacio: de territorio. En esas circunstancias, hasta la existencia del hombre en colectivo pasa a ser término de duda.

### **Exégesis de la Muerte**

El pensamiento filosófico es siempre un ejercicio de raciocinio frente a lo desconocido, y lo supremo desconocido es la Muerte. Nuevamente, es posible invocar el platonismo: en el **Fedón**, Platón plantea que la verdadera Vida está en el espíritu indestructible. Al morir, de acuerdo con este criterio, el hombre no pierde nada, sino que por el contrario, libera su ser prístino de la contaminación y las limitaciones del cuerpo, del espacio y del tiempo. Si la Muerte es una posibilidad de alcanzar el Paraíso, entendiendo como tal una Nada beatífica, atemporal y aespacial, donde la PARTE regresa al TODO de donde partió para renutrirse y regresar, entonces eso desvaloriza el cuerpo: niega el cuerpo, la materia actuante y, por lo tanto, la Vida real. Esta posición platónica expone que el hombre es un **binomio separable** donde el espíritu es superior al cuerpo. Que la Vida depende del ejercicio del dominio del primero sobre el segundo. Que toda sensualidad y todo placer son necesidades y, por ende,

limitaciones. Y que la felicidad se refiere a priori a una descompletación: esto es: la glorificada negación de la carne en función de la materia espiritual, y el nacimiento de una moral tanatológica que asume la Muerte como una división negadora de las acciones vivas. Sin embargo, esta asunción reconoce la posibilidad de una vida eterna, mutable tan solo por el ejercicio de la memoria.

La concepción aristotélica, por otra parte, que es la que ha pasado a nuestros días a través del pensamiento cristiano medieval, presenta la Muerte como acto inexorable y definitivo de disgregación: si el hombre es unidad espíritu/materia, la separación de estos elementos implica la destrucción del hombre mismo. Es un desgarramiento auténtico y sin consuelo ni solución posible. No hay Vida Eterna, sino transformación de energía en otra energía. Ante esta perspectiva sin esperanza, los seres humanos han tendido: bien a banalizar la Muerte, a esconderse de ella y sus manifestaciones, o a buscar soluciones de compromiso: ofertas de una Vida futura después del último momento, posibilidades de abolir el compromiso mortal, ganancias post-finales basadas en una moral negociada, negociable o reglamentada por códigos específicos y prejuiciados.

Platón establece que la Muerte deja en libertad al espíritu para volver al reino de las abstracciones y regresar, empapado de ellas, a una nueva existencia, y que no existen premios o castigos, sino reunión de transfiguraciones. Hegel, en La Filosofía del Fin, dice que la existencia afirmativa del espíritu sólo se puede conseguir mediante la mortificación (y aniquilación) de la existencia negativa del cuerpo. Esta tradición toca otros elementos con las posiciones de Heidegger: la Muerte es, según este pensador, una exhortación ideológica: una actitud moral: ella es inevitable, horrorosa y violenta. Desafiarla es ineficaz. Pero si se consiguieran las condiciones para que la Vida fuera productiva y feliz, es decir, para que se obtuviera una transformación positiva de la calidad del tiempo que se vive, la Muerte dejaría de tener el carácter de una sanción ontológica y moral, y los hombres podrían asumirla como un dintel hacia otra forma de libertad.

Esto significa una rebelión ante la posición asumida por Platón: ciertamente, Sócrates obedece la Ley, porque sin ella sería imposible el orden de la sociedad, aun cuando la Ley atente contra sus intereses individuales. Por lo tanto, la Muerte se puede interpretar como un acto de libertad individual que atañe a la libertad colectiva. Pero vivir sin angustia, dice Heidegger, es la única definición posible de libertad, porque comprende un estado de felicidad espiritual y material y de esperanza, aunque no se haya dominado la terminación eventual, y este estadio podría implicar un estado de anorexia y astenia ante la Ley. El individualismo ha llegado a practicar ese estadio e implantarlo o impugnarlo, según los casos.

Los pensadores contemporáneos se han enfrentado al asunto más frontalmente de lo que se hizo en toda la tradición anterior. Desde la filosofía existencialista (Heidegger, Sartre, Jasper), pasando por el neomarxismo (Bloch, Adorno, Lefevre, Garaudy) y hasta el movimiento cristiano (Moltmann, Ruiz de la Peña), los pensadores han llegado a una conclusión: el asunto de la Muerte no es una coyuntura soslayable o trivializable, porque implica la globalidad de la Vida. Es una variante de las preguntas que se



refieren al hombre como ser singular e irrepetible, sobre la validez del individuo completo y sobre la concreción de los actos humanos y su significación en la historia. Por lo tanto, todo enfoque superficial implica una pérdida de dignidad en el tratamiento de un problema capital, relacionado con la misma posibilidad de existencia y esencia.

Ruiz de la Peña expresa:

*Como se ve, se han multiplicado las preguntas; es dudoso que un discurso puramente racional esté en grado de ofrecer las correlativas respuestas. Las más positivas [...] no son, en sentido estricto, conclusiones racionales; son más bien opciones transracionales de un discurso más metareligioso que científico o filosófico. Para los autores que optan por respuestas afirmativas, las cosas parecen presentarse así: la Muerte es necesaria por vía de hecho, y parece imposible por vía de razón, puesto que conduce al absurdo, y la razón recusa el absurdo. La inmortalidad sería necesaria por vía de razón, aunque parezca imposible por vía de hecho. El espíritu oscila indefinidamente entre ambos polos: necesidad de la Muerte, necesidad de una victoria sobre la Muerte. La razón, por sí sola, no alcanza a despejar esa torturante ambigüedad, porque una y otra vez se da de bruces contra el espesor del hecho opaco, compacto, impenetrable, del tener que morir. (El último sentido, citado en **La Muerte: realidad y destino**: 41)*

### **En busca de la eternidad**

El hombre sólo existe en tanto que convive con otros hombres. No hay existencia humana sin estirpe, sin historia, sin colectividad. No la hay sin que se produzca una inter-relación dialéctica de lo colectivo y lo singular: eso significa que cada hombre es portador de un sentido tal que incluye el significado de su nación. No hay, pues, nación, ni sociedad, sin la existencia de un código colectivo de autointerpretación: sin un **ethos**.

Ahora bien, esta concepción abarca una consciencia de los ciclos Vida/Muerte. Tanto el miedo a morir como la represión o la aceptación son siempre factores de cohesión de las sociedades. Las instituciones y la historia se fundamentan en un reconocimiento de la Muerte como límite de la Vida y también como sanción dispensable por la Divinidad y (o) por el Estado. Obviamente, ninguna dominación es completa sin la idea de la Muerte justificada.

Concebida así, se arraiga en la consciencia social, estableciendo que es una potencial limitación de todo intento de salirse de las vías establecidas. La finitud es un hecho natural -hasta cierto punto- aceptable. Que esa finitud dependa de las cualificaciones éticas de dirigentes llevados al poder por caminos transmutados, altera su estructura metafísica. Se invierte la relación Vida/Muerte. La libertad y la dignidad del hombre quedan en entredicho.

Por otra parte, la Muerte puede ser también una asunción de la pólis, del Estado, de la naturaleza y de Dios, pero no como una manifestación del poder pragmático sino como una disposición natural. La idea de Nietzsche de la genealogía de la moral se aplica también a la actitud moral hacia la muerte. Los esclavos se rebelan -y triunfan- pero su rebelión es la memoria: única forma de perpetuar el Infinito.

Pero aún hay otra forma de percepción: La Muerte como Historiografía: la superación del Olvido, que es la Muerte verdadera. Así entendida, es una posibilidad de Vida que se ofrece **a los que vienen después**. Para ellos, es una reinserción de un universo que tiene dos mitades reversibles. Dentro de esta concepción, el hombre vivo está vivo debido a la ayuda de los hombres muertos. La conservación de la Vida, su actualización y su expansión, son las únicas grandes y permanentes funciones del hombre, y la Memoria es una herramienta poderosa.

Esta ambición de inmortalidad se refleja en el intento sostenido de crear un espacio: una territorialidad: un medio consistente donde transcurran las historias, y a la vez, un tiempo. Este tiempo y este espacio, aunque sean reales, siempre remiten a la apariencia y el artificio.

### **Literatura y Muerte**

La literatura es una coordenada que atraviesa vigorosamente ese universo de finitudes y negaciones. Sólo la palabra es capaz de ejecutar los rescates de la abominación y el olvido. No es fácil introducir un concepto así dentro de una reflexión que hasta ahora se había mantenido en los términos de la especulación filosófica. Y, sin embargo, no hay más rescate del tiempo y del espacio, de la historia particular y colectiva del hombre, que la confrontación de la palabra eterna con la finitud de las cosas. Hay una posibilidad de crear el territorio. Y también de construir el mundo sobre ese territorio, invocando las coordenadas del tiempo y del espacio.

Así, el primer intento de vencimiento de la fluidez devastadora de la Muerte es la aprehensión y/o la construcción de un territorio paralelo al real, pero estatuido según otras reglas: mágicas, escatológicas, ontológicas, y, sobre todo, literarias. Tal es el caso, por ejemplo, de las obras de Juan Rulfo. Víctor Bravo propone en su ensayo Los poderes de la ficción:

*Con la publicación de **Pedro Páramo**, Juan Rulfo produce para la literatura latinoamericana contemporánea, un territorio narrativo que apartándose del simple reflejo de la realidad, e instalándose en la irrupción misma de lo fantástico, se propone como una profunda indagación de lo "real"*

Pero Rulfo no es sino un ejemplo de las vías alternas latinoamericanas de plantear el acabamiento: Donoso, Onetti, Policarpo Varón, Germán Espinoza, Carlos Fuentes, son nombres tomados al azar de planteamientos literario-escatológicos de diversa naturaleza: los acontecimientos del desgaste son trascendidos por medio de la palabra escrita, y por medio de formulaciones diferentes. En todas estas obras, la Muerte se enfoca como posibilidad de una invocación ritual: una vivencia sensual que produzca la abolición del tiempo, del desgaste y el acabamiento. Como en Bataille: *La sexualidad y la Muerte no son más que los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la multitud inagotable de los seres, teniendo una y otra vez el sentido del derroche ilimitado al cual la naturaleza procede en oposición al deseo de durar que es lo propio de cada ser.*

Puede argüirse, por supuesto, que la Literatura así asumida es una estrategia para eludir el compromiso de la finitud. Uno de los portavoces del Formalismo Ruso, Víctor Sklovskij, la interpreta como *el esfuerzo para reducir el desgaste de nuestra percepción, y para que se haga consciente lo inconsciente de nuestra vida rutinaria*. En otras palabras, es la defensa contra el peligro de desaparecer. Continúa Sklovskij: *Para recomponer en nuestro favor la percepción de la vida, para hacer palpables las cosas, para que la piedra sea piedra, existe lo que llamamos Literatura*<sup>10</sup>.

Dentro de este contexto, el fin último de toda escritura es dar sensación al mundo. Mas, dado que el hombre no nace en un ámbito artístico, y mucho menos literario, es necesario construirlo por medio de actos de decisión y de elección. Se trata de reducir a una función estética del lenguaje, la vivencia rutinaria y su profundización espiritual. No es un proceso que abarque necesariamente todo el acontecer de la condición humana, sino solamente aquello que le parezca importante al escritor para la conservación de la vida.

Supervivencia: por medio de este elemento de equilibrio espiritual, el sistema social: individuos y colectividades, se aseguran el futuro en el presente a través de las transformaciones que realiza la palabra. En todo caso, por medio de la expansión de la consciencia colectiva la vida se detiene fugazmente (o ilusoriamente) y se aprehende justo en el momento que el pasado comienza a desvanecerse, y el presente se vuelve incoloro y vacío. En este caso, el vacío no es sinónimo de

negatividad o muerte, sino es el elemento básico para que insurja la creación desde los abismos más profundos del hombre.

Volviendo al planteamiento de Sklovskij, la literatura restaura la percepción de la vida. El cita, como ilustración de esta exposición, unas notas del diario de Tolstoi, fechadas el 28 de febrero de 1897:

*Al sacudir el polvo, di la vuelta por mi habitación, y cuando llegué al sofá, ya no sabía si lo había limpiado o no. Como esos movimientos de sacudir el polvo son habituales e inconscientes, no me podía acordar y sentía también que me era imposible. Si yo quito el polvo y lo olvido, ello significa que he actuado inconscientemente, y entonces es exactamente como si no hubiera existido, no hubiera sucedido. Si alguien me hubiese contemplado conscientemente, mis acciones pudieran reconstruirse, pero como nadie lo ha visto, y sólo yo lo he presenciado inconscientemente, no existe. Si toda la vida compleja de muchos hombres transcurre inconscientemente y nadie observa y registra conscientemente, es como si esa vida no hubiera existido.*

Evidentemente, el planteamiento de Tolstoi tiene que ver con la desintegración de la vida en esa serie de pequeños acontecimientos in-notados, y no-anotados. El transcurso del tiempo conduce inexorablemente hacia el acabamiento. Pero aun lo dudoso o lo banal es susceptible de convertirse en duradero. En el escritor, la consciencia se halla en un estado crónico de alerta. De segundo en segundo, sabe que se aproxima la Muerte. Por eso no se desembaraza de nada: construye, por el contrario. Intenta detener la desrealización, atrapar la facticidad existencial, extender la duración. Y, por supuesto, no interrumpe nada: el tiempo continúa, la Muerte está allí, pero hay una especie de salvación en la posibilidad de pensar que el texto está hecho y, quizá, en el mejor de los casos, encontrará un lector.

La sociedad puede ofrecer al individuo algunos acuerdos que le prometen una re-unión con su ser, de manera tal que se acerque a la que tenía en el útero materno, o a la Idea de donde procede. No exactamente igual, porque el trauma del nacimiento y la radical separación, el transcurso por caminos individuales, las particulares asunciones de los compromisos, no permiten más que elusivas potencialidades de un Paraíso. También el escritor, en tanto que hombre, prefiere descubrir vías que él cree nuevas, de acogerse a lo inmutable y eterno. El principio de la negación a la Muerte es inmanente a la Vida. Y en todas sus fases, el temor es siempre un componente. El miedo impulsa a renovar y también a conservar. Por el miedo, el escritor se aleja o se acerca a su colectivo: se separa o se adhiere. Al alejarse, pierde su motivación más sólida e instintiva: la conservación de la especie total en beneficio de su individual salvación, pero, a cambio, asume una interacción directamente ontológica con su tiempo y se arriesga en lo inesperado. Citando a Wellersshoff: *Transitoriamente, puede perder la visión de conjunto, y, en efecto, habrá ocasiones en las que necesite volver a la vida práctica, y sólo más tarde, cuando ha incluido sus informaciones, podrá volver a sus modelos de valoración del ambiente,*

*individuales, sencillos y practicables. Deja de lado la multiplicidad percibida y la encubre. Pero indudablemente la habrá percibido y la habrá puesto en acción para comprender algo más complejo.*

Al acercarse, por el contrario, el escritor contempla en ese colectivo **su propio rostro**: es un hombre trágico: un Titán luchando contra dioses soberbios que liberan sobre él la furia de fuerzas cada vez mayores. Es en la literatura, ese espacio sin muerte real, donde se despoja el Hombre de sus limitaciones. Paradoja. El escritor que, para conservar la vida, se remite a la existencia del colectivo, adquiere una libertad imposible: él absorbe el compromiso cultural y mesiánico, pero renuncia a su propia vida para salvarse de la muerte.

Entonces es factible aceptar que cualquiera de las dos vías es posible: ante la Muerte, la Vida siempre relampaguea, aunque en forma distinta. Y esas distinciones son los fundamentos para toda sobrevivencia. Entre la danza ritual de los espectros, los hitos del arte: los de la palabra, son los únicos rayos de especial salvación. Mientras, todos representamos un papel: todos somos máscaras, más o menos deterioradas, que expresan, en cualquiera de sus variaciones, que el Tiempo está allí, transmutándonos y extinguiéndonos. Por lo tanto, la protección contra esa extinción decretada irrevocablemente, es saber que es posible compartir con los demás la comprensión general de las cosas y su conjunto. Compartir el código o el sistema de instrucciones para usar el sistema donde se vive, y, por medio de esos elementos, asegurar el control sobre el campo de experiencias en el que uno debe moverse.

La oscuridad amenaza desde los rincones. La palabra no es más tranquilizadora: sus significados no son firmes y unisemánticas, sino llenos de posibilidades y expectativas. Pero siempre hay ecos de la Quimera que permiten al Yo mezclar lenguajes y realidades y, durante un breve e impreciso momento de la consciencia, percibir cómo pasa el Tiempo, cómo son atravesados los arcos y los dinteles que permiten la entrada a otros mundos. En **The Doors**, la película, dice un personaje, parafraseando sin duda a Blake: *Cuando las puertas de la percepción estén limpias, entonces las cosas aparecerán verdaderamente.* Es una interpretación de la delimitación que representan sentidos o pensamiento tomados en forma aislada: sólo la totalidad es posible para entender, y es por eso que es tan difícil entender.

### **Armas Alfonso: Cielos y tierras de la muerte**

Nadie hace la historia, no se la ve, como tampoco se ve crecer  
la hierba.

**Boris Pasternak**

Ocurre que la Muerte es como un pájaro

fieramente neutral  
O como un Angel en la puerta  
de la Casa Solariega

Cuando la literatura de Armas Alfonzo tomó la tendencia de alcanzar un referente que se halla más allá de la historia y el paisaje de la Cuenca del Unare, él fue construyendo lentamente, fue presentando, una relación ambigua Vida/Muerte, como una de las vías posibles para transformar tal referente en texto literario. Esa ambigüedad fortalecía la posibilidad de un espacio donde se reducían a evocación cíclica, toda finitud y decadencia.

En muchos sentidos, este escritor subvirtió con su escritura la obliteración de la Muerte impuesta por el sistema individualista contemporáneo, y desvirtuó consideración de que el hombre, al dejar de ser productor y consumidor, y no funcionar de acuerdo con los parámetros usuales, es un **desaparecido**: un sujeto que **no-es-ya** en la sociedad. Al incorporar la Muerte a la Vida, en forma de memoria, la irreversibilidad entre ambas circunstancias quedó abolida. La Vida podía fluir entre ambas: podía continuar, adoptando diversas formas, pero dentro de las mismas referencias de tiempo y espacio, y así el hombre en cuanto tal recuperaba su globalidad: la corporeidad de su ser.

El transformó en energía viva un ámbito que propone la coexistencia de tiempos, de fantasmas y vivientes, en el transcurso de una cotidianidad que es indagación de **lo real**. Sus textos, tratados con lejanía y ambigüedad, potencian el acto por el cual la Vida es un territorio donde no **irrumpe lo fantástico**, sino que, por obra de la escritura, lo fantástico se diluye en lo existencial y el tiempo que pasa se convierte en tiempo que queda. Esa continencia última de lo temporal es el arma contra toda disolución y toda inexistencia.

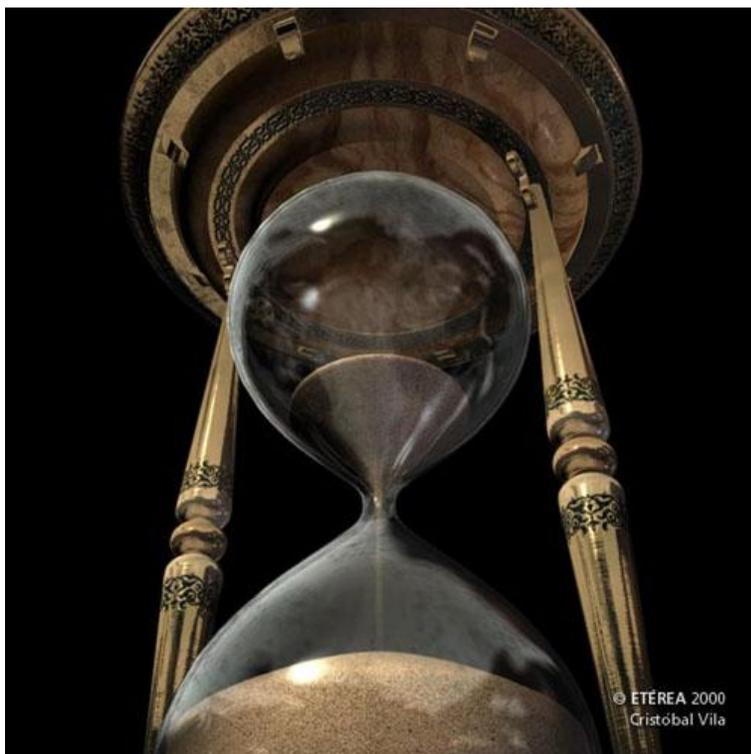
Esto plantea consideraciones paralelas: una obra como **El Osario de Dios**, capital dentro de la producción de este narrador, llega a la cima de la progresiva concepción óptica de la Muerte, que en obras posteriores como **Este resto de llanto que me queda** o **Los Desiertos del Angel**, se realiza en otros niveles narrativos, quizá más emotivos, menos impersonales, más autobiográficos. En **El Osario de Dios** se plantea que la injusticia más intolerable es la que se produce a fuerza de olvidos. Es, pues, en ese deseo de rescatar los espectros y sus voces, donde reside el intento máximo de abolir los riesgos de la Muerte y crear una identificación de lo colectivo como vía dramática para el rescate del centro.

Esa es la tarea prioritaria de la literatura de Alfredo Armas Alfonzo: la de reintroducir la Muerte en el discurso con el fin de hacer de ella un fundamento dinámico de la existencia. Podríamos especular que al autor lo impulsaba una tentación: la de abolir su propio miedo, desvastarlo debajo de las coberturas de una creación. Podríamos atribuirle la condición del demiurgo que, íngrimo, frágil, con armas trucadas, se enfrenta a la solidez de sus terrores y desaveniencias con el universo. Es posible que

creyera alguna vez que ninguna de sus palabras podría cambiar el destino y el afán destructor del hombre. Y, sin embargo, tomó su condición con las vacilaciones propias de la condición humana.

La sociedad llena continuamente los osarios cotidianos con sus víctimas: uno puede sentirse tentado a creer que la violencia de donde éstas proceden no puede borrarse ni siquiera por el prodigio de la palabra. Pero Dios tiene un osario mayor: ése donde la memoria es soplo, hálito que conquista para el hombre su igualdad con lo divino: su libertad, la transparente consciencia de que, al morir, se devuelven a la Vida sus destinos escatológicos y su capacidad de eterna transferencia. Por otra parte, la literatura es siempre un combate. Lo que brota de esa aparente infinitud es el cumplimiento total de un hombre que se compromete con el mundo en negar la posibilidad de su ausencia. Ciertamente, Armas Alfonso estuvo siempre bordeando las simas del pesimismo pascaliano, pero en medio de su jardín florecía el árbol que, de vez en cuando, producía el fruto dorado de los sueños y las utopías. Los dos aspectos: el pesimista y el utópico de su experiencia, fueron ligados en su literatura con el mismo dolor y la misma satisfacción. Su contacto con la Vida fue lúcido y competente, pero, frente a él, encontró de tal manera caos y prodigios desordenadamente mezclados, que se revistió de la imperiosidad de contar para que no se pudieran olvidar las cosas, y el hombre no pereciera, abrumado por el exceso de los acontecimientos y las cosas. Las palabras del mismo autor ilustran esa tendencia ideológica de su poética:

*Y cuando me di cuenta de la imposibilidad de cambiar ciertas cosas, asumí el compromiso de contar, e incluso con un lenguaje no usual de lo que había sido la intención original de mi obra. Era un deseo de recrear y transformar lo que no podía cambiar y que representaba el testimonio vivo de tanto dolor y tanta pérdida. Entonces comienzo a recuperar el tiempo perdido. Pero mirar la realidad, la historia, y aprehenderla íntegramente, sobre todo una realidad que me incumbía tan personalmente, tuvo como consecuencia la necesidad del escritor de **tomar distancia**, para no producir la inundación emocional. La impersonalidad significaba que la narración debía constituirse como un drama donde se combinen y recombinen las acciones. No la visión interna y subjetiva, sino la representación de las mismas. La forma se convierte así en representación de la realidad. Los monólogos individuales no están localizados en un lugar específico, sino que aparecen como en un efecto de rotación o sucesión de puntos de vista en un espacio lleno, pero vacío. Son hechos.<sup>11</sup>*



## PARTE II

### VOCES Y MEMORIAS EN *EL OSARIO DE DIOS*

Hechos. Sucesos. Ni siquiera sucesos. Fragmentos de rutina. Dramas. Historias a veces intrascendentes. Tragedias. Todo eso emerge del vacío, como iluminaciones parciales de un desván lleno de extravagantes y desincronizados elementos. El vacío es ese espacio sin tiempo delimitable. La insignificancia de las historias no parecen encontrarse en correspondencia -al principio- con la magnificencia de ese vacío. La escritura impersonal y tranquila

detalla, repite, narra inmutables esencias. Voz como de ángel. Son historias que sirven para reconfortarse. La lluvia. La sequía. Las tapias desmoronadas. Los lápidas cubiertas por la maleza. El hambre. Las enfermedades. Las tropas. La guerra. Los héroes. Las muchachas muertas sin probar el amor. Los caballos. Las mecedoras vacías. Los patios. Las fotos. La madre. Todo página por página. Año por año. Toda esa gente. En el paisaje vacío. El narrador está muerto. Él renunció a sí mismo desde el principio. Otros lo hicieron antes que él. Se dobló ante el destino de su casta y la necesidad de hacer sobrevivir las generaciones. *Generación va y generación viene, pero la tierra siempre permanece*, dice el **Eclesiastés**. Él sobrepuso el deber a la felicidad. La vida humana es siempre más necesidad que libertad. Pero hay algo más. **El Osario**. El lector debe acercarse como se acerca a un camposanto. Con sigiloso respeto. Parece sencillo y disperso. Mas ha sido construido con la idea de hacer sitio a esas formas complicadas donde cupiera todo sin hacer un excesivo bulto. Es un texto donde el devenir desplaza continuamente las expectativas del lector. Y el escritor de ese texto, va negando a cada paso lo que él mismo construyó, con el objeto ritual de reconstruirlo. Siempre. Siempre. El asume los papeles del desamparo, de la nostalgia y hasta de la ridiculez. Como si quisiera abarcarlo todo: portarlo todo, incluso lo más terrible, él contempla los rostros de sus espectros: esos rostros familiares, a veces amables y hermosos, otras, terroríficos. Son rostros que en algunas oportunidades tienen cuerpos. Máscaras, también. Y en todo eso está la paradoja: **El Osario de Dios** es ¿la novela? de la Muerte y, no obstante, de ella brota espontáneamente la Vida. Al convertir en extraño lo familiar, le da una nueva visibilidad. Lo aproxima hasta la hipérbole. Produce una violenta sensación de vida desde el vacío. Un tipo llamado Erik Erikson escribió que el signo de la mayor madurez es cuando el hombre se entiende a sí mismo como miembro de una comunidad y de sus historias, y participa de esas historias y se siente protagonista de

todas y cada una de ellas. Quizá Armas Alfonzo fue un hombre maduro. Ciertamente, se solidarizó con la contradicción entre su escritura y sus historias. Se sintió unido a su comunidad, incluso en sus errores y miserias. Llegó hasta a erosionar sus esperanzas en las luchas por esa comunidad. Y no tuvo un final feliz, la historia. No hubo un happy end. Ahora, el lector queda a solas, planteándose una reflexión frente a **El Osario**: todo esto durará sesenta, a lo más cien años, y luego debo morir, y detrás de mí vendrán otros, que vivirán más o menos el mismo tiempo que yo ¿y así continuará todo, durante miles de años, hasta algún fin?. De lo que se trata no es de eso, sino de que la historia, como dijo Pasternak, se está haciendo, y siempre hay un hombre consciente y razonable que se desgasta contándola, para que sobreviva a fuerza de imaginación y emoción. Ese es su aporte, quizá mínimo, pero perseverante, a la esperanza de vencer la Muerte.

### **El vacío**

La misma distribución espacial de los relatos que forman **El Osario de Dios** nos enfrenta a la sensación del vacío. El vacío. Las voces resuenan en el vacío. Esa es la cualidad esencial de la obra. Fernando Aínsa dice: *...cuando se está ante el abismo, es preciso volver a sí, sentirse solo, porque el alma experimenta la amenaza del misterioso riesgo de su aniquilación.*<sup>12</sup> La soledad siempre roe desde dentro y desde afuera. Desde afuera, la naturaleza incomprensible. Desde adentro, el vaho que surge de la separación entre ser un individuo y ser un miembro de una comunidad entrapada por lo material.

El paisaje es enemigo porque está vacío. Hay un horror primario y luego, un intento de aprehensión. El hombre que lo habita lo encierra dentro de sí: el amor que siente (o quizá el odio) es solamente el cordón umbilical que lo une a la tierra. Tierra dentro del hombre, integración de la tierra a la consciencia, como una manera de evadirse del vacío. Pero si se vuelve al riesgo del aniquilamiento, se tocan los rigores de la Muerte. En Armas Alfonzo, las voces de **El Osario** son de ánimas que penan. En el silencio de los corredores. En el territorio del Unare, marcado por el llano y la laguna y las lejanas montañas y el más lejano mar, las voces de Yaguaracuto, de Ricardo Alfonzo, de Mamá Chía de Mercedes Alfonzo, de Lourdes Armas, de Juan Evangelista Arveláiz, de Nicanor Chira, el de Cerro Verde, de Dolores Anato, de Tomás Tachinamo, el que contaba de la culebra de dos cabezas, del general Manuel Veneno, y de tantos otros, son siempre reconstrucciones parciales de la vida. Armas Alfonzo:

- \* no justifica la Muerte
- \* no asume la existencia de ningún Paraíso
- \* no la convierte en sanción
- \* tampoco la considera un acto de libertad

Simplemente, la acepta como una natural traslación que se realiza cotidianamente, entre dos mundos que se interpenetran. La Muerte ¿es una forma del exilio? En **El Osario** parece serlo, y, no obstante, también podría interpretarse lo contrario: ¿es la Vida el exilio verdadero? Albert Béguin escribe, acerca de la coexistencia de estos dos mundos: Pero sería falso creer que uno es nada y el otro

es realidad. Muerte y Vida corresponden, dentro de este contexto, a una relación birrealista primordial. La consciencia de que todo es continuación transmutada no eleva el espíritu, ni lo adjunta a divinidades de dudosa cualidad: simplemente Vida y Muerte son proyecciones de una realidad en espejos. Intercambiables, según la posición del que mira y del que es mirado.

*Después de llevarse la mano al pecho, en un sencillo gesto que a veces contenía la intención de persignarse, igual que lo hiciera siempre antes de coger camino, Don Concho Guaita se dobló. En la noche descansó en su casa por última vez y a la mañana del siguiente día lo pusieron en tierra. Tenía sesenta años, decía él, un cuerpo grueso y alto, el pelo colorado como el del araguato, el corazón de patilla de la concha verde, que es la dulce. Trabajaba la tierra de Unare este Concho Guaita y no dejó de guardar restos de suelo en las uñas ni siquiera después de muerto, a pesar de la mortaja.*

Ahora bien, una vez expuesto y explicitado el asunto de la naturalidad existencial de la Muerte en Armas Alfonzo, hay que plantear también su fuente de **trascendencia** textual y epistemológica: la Memoria. Contra la frágil existencia de estas imágenes en pena, proyecciones dinámicas de la Vida, se necesita un fundamento que dé solidez y pertenencia a lo argumental del contexto: El poeta Milosz dice:

*Llevado por una nube de voces, no sé dónde,  
suspendido bien arriba, en la Nada deseada  
inaccesible al vuelo inmóvil, cruel, mudo,  
de los negros, vacíos, feroces espacios  
Caí  
Y olvidé, y de pronto, volví a acordarme*

El recuerdo une los elementos. Es la fuerza que cohesiona los eslabones de la cadena naturaleza-hombres-historia-divinidades. El recuerdo da a la acción de recordar una supremacía especial: historiografía o manifestación espiritual, porque resguarda las imágenes y pensamientos de los que alguna vez vivieron. La imaginación accede a las expectativas de la vida. La historia, asume los acontecimientos que van pasando con el rigor de lo estudiable. Pero, como un inter-regno, el recuerdo es movimiento que, más allá de todo límite, tiene el poder de dar homogeneidad a la múltiple Vida y a la Muerte.

De esta manera, la Muerte es una contemplación de seres desprovistos de su concreción mortal, desprovistos de gravedad, con capacidad de evaporarse o condensarse, pero, seres que recuerdan. **El Osario de Dios** se fundamenta en esta concepción ideológica. Sus personajes transitan

libremente por ambas realidades. Establecen y resguardan estrechas relaciones. Sus imágenes son móviles, se reúnen inesperadamente para adquirir otras significaciones. Pero todo esto: toda esta dialéctica, toda esta cotidianidad que a veces roza con el sueño, pero carece de grandilocuencia, se cumple en el vacío.

Ese es el principio, como se ha dicho, de la transformación del Caos en Orden. El vacío provee de un significado adicional a la fragmentación de la escritura. Y, sin embargo, no es un vacío de tiniebla, sino luminoso. Como si el Paraíso fuera el cielo como abismo inverso. Pese a la melancolía, a la tragedia y el drama, el vacío de **El Osario** remite a los brazos maternos. Y eso es también porque Armas Alfonzo no es un hombre abrumado por las tempestades: protegido por un Ángel Custodio Omnipresente, quizá un poco torpe, este Ángel es un referente a su Casa, a su Familia, a su Orden: a los mensajes salvadores de Mamá Chía, que trascienden la Muerte. Este hombre y su Ángel, entonces, deciden convertir el territorio del Unare en una isla: lugar de excepción para construir una poética. La reunión Vida/Muerte es parte de una voluntad de solidificar y aprehender, por medio de la palabra de la Memoria, algo que se ama apasionadamente. La verdadera Patria es ésta: una suspendida entre lo finito y lo infinito. Su aire es imagen del aire. Sus pájaros, imágenes de pájaros. Sus flores, imágenes de flores. Su tierra, sus templos, los patios, los aleros, las casas, los hombres, mujeres y niños y perros y caballos, están más allá de la vida fugitiva.

*La creciente alcanzó a Bocaunare en la noche, ya la tierra lobreguecida, del 17 de agosto de 1918, y barrió hasta con las tumbas que se habían acumulado durante treinta y ocho años de precaria residencia de los Rojas en aquel recodo mustio, donde sólo pervivía un raquítico olivo, de esa como península de salitre, arena, viento empecinado y peces muertos.*

*No faltó la lluvia, además.*

*Cuando aclaró el tiempo, ya la mañana avanzada, se veían flotar en el mar, a la distancia, aquellos como barcos sin arboladura que no se dirigían a ninguna parte.*

En realidad, el paisajismo es prácticamente una constante dentro de la temática literaria venezolana, sobre todo a partir de la tradición gallegueana. Pero en el caso de Armas Alfonzo, este paisajismo tiene que ver con una noción escatológica y casi ritual del espacio. Y no es posible penetrar en su obra sin tener el sentido de la Muerte, sin escuchar la invitación de Shelley:

*Ha llegado el día en que debes emprender vuelo conmigo.*

El paisaje participa de esta condición mítica y colectiva, caracterizada por las reminiscencias y las relaciones con un pasado tan remoto que podría ser el presente, y de esa manera recrea una

realidad viva y genuina. Potencia la historia: la historia verdadera, que se resguarda en la memoria de los pueblos:

*El retrato del general Julio Félix Sarría colgaba de un clavo, en la habitación del despacho. El marco era de plata, pero como se había quebrado el vidrio la traza le había borrado los ojos y los contornos de la cabeza. Le quedaba el pelo, abundante, liso y con ondas y los bigotes espesos.*

*Pidió que se lo metieran en la urna cuando se muriera, así lo dejó escrito.*

*Al reverso del cuadro, de su puño y letra se especificaba la carrera militar de aquel hombre por el que tanta preferencia tuvo Don Ricardo Alfonzo. ¿Qué los ligaba sentimentalmente?*

*El general Julio Félix Sarría participó como jefe de fuerzas del gobierno en la campaña contra la revolución del general Miguel Antonio Rojas en Aragua en diciembre de 1867, pelea en Los Dos Caminos el 8 de agosto del 69 y cae preso. Está en el ataque y toma de Caracas, el 27 de abril de 1870, en la campaña de Apure de 1871, en la cacería de Matiitas Salazar en marzo del 72 y éste lo bate en El Salto. Incorporado a la Revolución Reivindicadora en San Mateo el 24 de enero de 1879, lo nombran comandante de armas del Distrito Federal en mayo. Es Ministro interino de Guerra, también el 79. Miembro del Consejo Federal en mayo de 11. Ministro titular de guerra en mayo de 1890.*

*Don Ricardo Alfonzo poseía entre los papeles del general Sarría la copia del nombramiento de Ministro interino. Es de fecha de 10. de diciembre de 1879 y lo suscribe Guzmán Blanco.*

*A veces doña Lucía asociaba el rostro de su marido al del retrato del marco de plata. Además ¿para qué quería Ricardo que lo enterraran con ese recuerdo del general Sarría? Ricardo Alfonzo nunca fue un hombre de caprichos. Julio Félix. Julio Alfonzo. Julio Alfredo. Hasta la madre.*

Releyendo **El Osario de Dios**, es posible resentir las palabras de Mallarmé: *Todo hombre tiene un secreto. Muchos mueren sin haberlo encontrado y no lo encontrarán, porque, ya muertos, el secreto no existe, y ellos tampoco. Yo estoy muerto y he resucitado con la llave de pedrería de mi último cofrecillo espiritual. A mí me corresponde ahora abrirlo en ausencia de toda impresión ajena, y su misterio se derramará en un cielo hermoso.*<sup>13</sup>

Todos esos secretos. Todas esas voces, remiten a un combate y a un vencimiento: *Algunos papeles viejos son como los recuerdos inoportunos. No aceptan el fuego ni la horca. El hombre cumple su tránsito, pero sus recuerdos y su memoria a veces sobreviven a la desesperación*, escribió Armas Alfonzo.

Pero aun más: la territorialidad de la Muerte, como ya se ha dicho, alcanza y transcurre junto con la de la Vida. Tal el episodio de Amalia López: cuatro muchachas del pueblo: Santa, María, Santiago y Mercedes Alfonzo se reúnen en una galería, fuera permanecen Tura y Ana Vicenta, para invocar al espíritu con el que querían hablar y que no intervinieran los adultos de la casa. Propusieron varios nombres en esos días en los que la muerte era lo más común en Uchire. Decidieron invocar a Amalia López, una muchacha bonita, recién muerta de hematuria. Era la Ouija antigua sobre la mesa de pino barnizado. De pronto, aparecieron, letra a letra, las palabras: Amalia López ¿qué quieren?. Las muchachas salieron corriendo. Mercedes Alfonzo se quedó y vio, alrededor de la mesa abandonada súbitamente, las cuatro sillas, y, sentada en una de ellas, a una muchacha que se parecía enormemente a la difunta:

*Por la puerta entreabierta se advertían las tres sillas de la sesión, una de ellas ocupada por alguien que se parecía extraordinariamente a Amalia López, el mismo peinado de crespos, la cara bonita, el cuello de encajes, el dije de oro con la cadena en la garganta. Mercedes Alfonzo la recordó así, ya amortajada.*

*-Adiós, caray, Amalia, ¿Tú, por aquí? -la saludó*

*¿Y no me llamaron, Mercedes? -preguntó a su vez la recién llegada.*

Esta escritura tan sencilla e implacable va conduciendo, progresivamente, hacia una recomposición cruel de la realidad. En verdad, todo eso existió. Todo ese tiempo y todo ese espacio trascienden a causa de esa palabra desnuda, suscita e hiriente. En verdad, la vida está hecha de fragmentos que parten de Nada y conducen a Nada. En efecto: estas historias del territorio de Unare, que pudieran ser de cualquier parte, adquieren su movilidad debido a la metonimia del caleidoscopio. Son siempre iluminaciones parciales. La forma engloba y comprende todo lo que es capacidad inventiva y recuperativa del constructor. Pero no es reflejo de la realidad. Es una versión personal de la misma. Una especie de obituario, porque se refiere siempre a lo pasado y desaparecido, pero presente todavía en el recuerdo y hecho rigor existencial.

La necesidad de organizar el mundo, y hacerlo soporte de la eternidad, genera la estructura y la palabra. Desde los patios de las casas abandonadas o el campanario del templo destruido en la Guerra, desde un camposanto o el baúl del abuelo Alfonzo, es más fácil percibir el paso del tiempo, tan desgarrador, e intentar el artificio de aprehenderlo. Cada uno de los relatos es una esfera, flotante en el vacío cósmico: es parte de una cosmogonía. Pero aun cuando cada relato es significante en sí mismo, no

deja de ser parte de una esfera mayor, que, a su vez, está dentro de otra esfera, esferas todas que, como la de Pascal, no tienen centro en ninguna parte. La sombra de la desintegración amenaza desde toda la obra, pero de una manera paradójicamente vital y vigorosa. Hay un contrapunteo constante entre la Vida y la Muerte, entre la decadencia y la gloria, pero siempre el signo espejeante de la memoria asume los riesgos, y no se resigna.

En verdad, todo es ficción, al final de las cosas. Mas, como dice Kierkegaard: *¿Puede surgir de la historia una certeza eterna? ¿Puede hallarse en tal punto de arranque un interés que no sea puramente histórico? ¿Es posible acaso fundar sobre el saber histórico una felicidad eterna?*

El combate continúa. La abolición de lo real plantea, por lo menos, la asunción de un ámbito que, como jamás será racionalizado, puede escaparse de las coordenadas absolutas del tiempo y del espacio. Devendrá, por supuesto. Pero, como a la vez, es fragmentado, podrá concebirse como una universalización imaginaria: una totalidad no totalizable, una actividad libre de posibilidad y de creación.

Hasta aquí el análisis, sin duda menos exhaustivo de lo que podría ser, de la relación de las historias de **El Osario** con los vencimientos posibles de la Muerte. En medio de todo, surge el temor, como una señal untuosa: el temor de todo hombre a su desaparición. Y ese deseo de asumir su Yo privado, en este caso por medio de los Yoes colectivos. Quizá la última palabra podrían tenerla Cellarius y Stubner, en su respuesta a Pascal: *No estás más que en el umbral de la inspiración... los libros llenan de orgullo y de conocimientos hueros el corazón, pero Dios ha creado al hombre desnudo para hacerlo dueño de todas las cosas.*

### PARTE III

#### BALZA: A SOLAS CON LA PROPIA MUERTE

José Balza es un escritor de naturaleza diagonal. Toda imagen, toda metáfora, todo significado, parten en él desde un punto A, y se desplazan, regular o irregularmente, rítmica o arrítmicamente, hasta terminar en un punto B, separado del punto de partida por una distancia X, medible en grados de un ángulo, pero no predecible. No hay en su estética jamás verticalidades u horizontalidades perfectas. Sus signos son lo evasivo, lo sinuoso: el disfraz. También su posición ante los problemas del Tiempo y de la Muerte se desenvuelve bajo ese enfoque oblicuo. Si en el enfrentamiento específico con el problema del Tiempo, su deseo se remite a la aprehensión puntual del instante, la Muerte lo remite a la búsqueda individual del Paraíso. La salvación sin mesianismo de un hombre frágil, solo e indefenso bajo la tempestad. Un hombre que camina por un desierto de Teoremas, presenciando el minucioso y lento derrumbe: el desgaste de Todo. Entonces, en un acto menos lúcido de lo que se podría creer, él invoca a la Muerte: su posibilidad de salvación es, precisamente, el abierto y provocativo conjuro.

En medio de un pesimismo que no llega a ser radical, Balza rastrea la Utopía. En medio de la nostalgia por la totalidad orgánica de su paisaje original, de su vida original, él da sentido a una palabra que intenta la trascendencia. La reducción de ese mundo del origen a situaciones de índole pragmática, las siente como pérdida. A partir de ese planteamiento, todo presente es Muerte en sí y por sí. En sus presentes siempre hay ausencias y negaciones. Ya nada se puede erigir con completitud, y, en medio de todo eso, él se pregunta, como Lukacs, si todo lo que existe ES, por el sólo hecho de existir. Consciencia trágica.

Posiblemente, pocos escritores venezolanos han asumido, como éste, con tanta seriedad la necesidad de conocer. Su racionalismo, que en oportunidades vuelve frío el texto literario, se introduce como un escalpelo en los actos humanos. Cuando recuerda, vive. Cuando refleja la acción, duda. Imposible saber si entre vida y duda no hay un puente perfecto. En este proceso, lo que aparece es la apetencia de vencer lo finito. El cumplimiento urgente de la necesidad de ser eterno. Eso implica una repulsa a toda situación limitada y una tensión hacia un estado mayor de gracia y libertad. La nostalgia primordial es en él pesimismo y subversión, a la vez. Como en Pascal: *La grandeza del hombre es tan visible que surge de su propia miseria... porque ¿quién se siente desgraciado por no ser rey, sino un rey destronado?*

O:

*¿Qué es lo que nos grita esta avidez y esta impotencia sino que en el hombre hubo una verdadera felicidad de la que ahora no queda más que la huella vacía, e intenta llenarla*

*inúltimamente con cuanto la rodea, buscando en las cosas ausentes el socorro que no se encuentra en las presentes?*

En este desesperado intento de conseguir la eternidad pese a todo, hay un abismo de doble signo: por un lado, es la luminosidad fascinante de lo infinito e inacabable, y por el otro, la negación del fulgor de esa afirmación total. Y es en este doble juego donde se pueden encontrar las fórmulas de la múltiple comprensión. En cualquiera de sus obras que se analice, hay siempre una zona de oscuridad, donde todo lo no dicho se intuye, se piensa, se recrea. El carácter de la palabra se expande allí en toda su plenitud o cumplimiento significativo. Al referirse a un ámbito exterior a la lengua, y a la obra misma, se convierte en un símbolo casi musical: resonancia. Pero luego, en las zonas de luminosidad y transparencia donde el contraste se evidencia, la obra adquiere concreción: es una mediación existencial entre los valores finitos e infinitos. Actualiza una posibilidad pre-existente: la de la ubicación tempo-espacial, con toda su carga de desgaste. De la palabra, emerge algo que está aún indefinido, que es una especie de curva de retorno, para cumplir un acto ritual.

Aún más, cuando se autonombra YO, Balza esboza cierto parentesco con sus receptores. Convierte al lector en cognatio, pero en forma dubitativa más bien, porque su raciocinio no le alcanza para saber si habrá espacio para todos en el Arca de Noé, o si habrá bastimentos suficientes. Situado existencialmente en una zona que comparte oscuridad y luz, Balza carece de Fe. Porque la Fe es un acto de irracionalidad continuada y perfecta que su precisión de pensamiento no admite. Estas vacilaciones y oscilaciones luz/sombra nos conducen a su planteamiento de la Muerte. El jamás aludiría al vacío, tal y como lo hizo Armas Alfonzo. Sus espacios son plenos: en su interior conviven apretadamente escisiones y referencias. Lo objetivo es una referencia inminente. Lo subjetivo es, en cambio, una alusión a las latencias de la significación. La convergencia de estos elementos se encuentra en una situación común de descalabro expresional: hay pluridimensionalidad, porque hay un desdoblamiento: lo dicho es manifestación perpetuamente mediada y perpetuamente remitida a otro nivel, mostrativo, pero lejano. Es precisamente ese nivel la trama existencial que realiza la palabra cumplida y la convierte en herramienta de trascendencia individual ante la Muerte.

Todo esto concurre hacia un solo fin, extrañamente valeroso: Balza se abandona en su obra literaria, se sacrifica, se sui-cida, literalmente, para trascender, e integrarse totalmente a la organización de los hechos atemporales del universo, sin abandonar el campo textual y, en medio de ese fenómeno, permanece disfrazado, escondido. Es posible, por lo tanto, dudar de la exactitud de estas afirmaciones. Heidegger dice: *¿Qué es lo que por naturaleza necesita mostración? Todo lo que no se manifiesta, todo lo que oculta su cara a lo que se manifiesta, aunque pertenece a eso que se manifiesta, ya que constituye su sentido y su fundamento.* Una lectura a los relatos de **El Vencedor** puede señalar algunas claves, algunos signos, algunos posibles desciframientos del código.

## PARTE IV

### EL VENCEDOR: RELATOS PARA CONJURAR LA MUERTE

#### Frente a la Muerte

Desde los epígrafes que sirven como entrada y clave de interpretación a los veinticuatro relatos de José Balza contenidos en **El Vencedor**, se percibe la atmósfera fáustica que el libro crea. De una manera muy precisa, las nociones del conocimiento racional, enfrentado a la oscuridad de fuerzas vitales e instintivas, se nos presenta con una nitidez cada vez mayor. Hay, además, en ese tránsito por un país exuberante y mítico (el Delta es, en este caso, apenas presencia fragmentaria: o el Delta es TODO), una certeza de ir hacia la disolución. El enmascaramiento de los dramas tras los afeites de la ironía, la tersura exquisita de la adjetivación, hacen sentir un soplo del Rilke Poeta de Mármol que escribió las Elegías del Duino.

Como en Rilke, los textos se van transformando en estelas que conducen hacia la contemplación del abismo. Aunque escritos en diferentes épocas, los cuentos no carecen de unidad en el cuerpo temático: coinciden en dar las señales de algún fin, son símbolos en sí. La metáfora se convierte en gesto hiper-realista, a fuerza de ser cruda y luminosa. De esta manera, se va notando cómo el autor convierte este libro en territorio esencial de la Muerte. La identificación no es inocente. El elige vías que le parecen reveladoras: el recuerdo y el erotismo, para expresar su experiencia de conocimiento como una forma de sobrevivir a los desamparos y fragilidades propios de la condición humana.

Al afrontar la posibilidad de la Muerte, convocándola, él está conjurando sus temores, ejercitando su posible inmortalidad. Para reforzar este fin sirven capacidad formal, maestría en el manejo del lenguaje, agilidad con que se utiliza la parodia, desarrollo de una veta muy sutil de ironía, y deseo de cristalizar los presentes. La asunción del Tiempo es una necesidad superior en la obra de este escritor, tan cercano a las interpretaciones bergsonianas, en primer lugar, y a los tonos del Bachelard que compuso La poética del instante.

Los relatos de **El Vencedor** son, además, una muestra de la expresión genuina del mito, que es otra constante en la obra de Balza. En este caso, la claridad de consciencia se le impone al hombre como una forma de elevarse por encima de sus debilidades y culpas. La Muerte está a la vuelta de la esquina y, frente a ella, sólo cabe enmascararse y observarla con la más alta lucidez. Llamarla, como lo hicieron Goethe, Rilke o Pavese, de una manera sencilla y clara, pero desde el lugar de las metamorfosis. Elaborarla con minuciosa pasión, convirtiéndola en ejercicio literario, para ahuyentar el miedo.

#### Los conjuros contra la Muerte

El planteamiento básico de Balza es que la Muerte biológica es una realidad ética que se cumple en el momento en que se manifiesta como realidad literaria. En cuanto el proceso de destrucción (o autodestrucción) se hace palpable, se purifica la contingencia de la vida individual, pues la Muerte, por medio de la escritura, se transforma en experiencia mítica y, por ende, colectiva. La palabra crea y destruye: la sacralización del verbo se cumple completamente si se consigue potenciar un hecho subjetivo y convertirlo en un acto universal.

La mayor dificultad al tratar el problema de la Muerte reside en la costumbre de verla como algo exterior y no como elemento dialógico del discurso. El enfoque fáustico hace manar deliberadamente el flujo del mito. No hay casualidad sino entendimiento y entrega amorosa. En la religión helénica -y no hay que olvidar el fuerte sustrato helénico de la obra literaria de Balza- la Muerte es la ZONA DE TINIEBLAS: el Rostro de la Gorgona. Mirarlo puede petrificar, pero decapitar a la Gorgona constituye un acto heroico: el paso hacia la inmortalidad.

El problema de la Muerte es, en el caso de Balza, una vertiente del enfrentamiento individual. El autor se enmascara para enfrentar vencimientos. La Muerte es el signo de la soledad. Y el reto hacia lo inmortal. Lo colectivo no le interesa. Se alía con sus fantasmas tradicionales y los trasciende. Porque para él, la Muerte no es un acto que se elude, sino uno que se conjura.

### **El Vencedor**

El caso del cuento que da nombre al libro es muy notable. Por medio de un discurso en segunda persona, se establece implícitamente un diálogo con el padre. Desde esa especie de exilio que es el mundo real y presente, el narrador (el hijo), reconoce y acepta todo lo que en el padre era ajeno a sí mismo, pero que, paradójicamente, le pertenecía íntegramente. Esa posición de ajenidad es la única que le permite *pertenecer* a su tradición, entablar el vínculo con el Padre (y con la tierra, los recuerdos). El narrador establece esa íntima y tardía vinculación, reconociendo así la esencia de su estirpe, aunque él mismo ha decidido ser el último de ella, en un duro y exasperado rechazo a poseer y a ser poseído. Conjuro contra todas las potencias de la oscuridad.

El otro aspecto es que la decisión del Padre de morir de propia muerte parece señalar al Hijo la transmisión del último gesto heroico posible, así como también el fin de un Gran Ciclo: la expiración de las reiteradas repeticiones de la historia. Los confines de la existencia paterna pesan sobre la existencia del Hijo. Las semejanzas dejan de ser triviales. Las repeticiones de Padre e Hijo esconden un secreto que sólo es transparente para una visión esotérica: en el laberinto hay una ley misteriosa que transfiere la experiencia personal al plano de los acontecimientos cósmicos.

Hay en todo eso una lealtad y una devoción a la estirpe, tan rechazada a veces, que tiene su correspondencia (o su explicación) en el deseo de inmortalidad. En este caso, el prototipo de los muertos es el Padre. Aquí se toca, de una manera muy tenue, el mito del Huérfano Primordial. Habría

que buscar en el resto de la obra balziana los nexos secretos de esa historia: el autor, quizá privado desde mucho tiempo atrás de la voz del Padre, huérfano de orfandad no consumada, llegó a considerarse como uno que escucha la voz de la Naturaleza, que ausculta los signos de su tiempo, o asume los tonos de su historia familiar, para conservarlos. De esos elementos podía recibir alimento, sabiduría y auxilio. Podía adquirir -como Dionisio, o, mejor, como el dios oracular Proteo- la potencia de las metamorfosis. El Padre, es, además, la fuente primordial de la vida: de su condición seminal emana todo lo que es: el Padre es Dios, en un tiempo donde la consciencia de Dios parece haber entrado en crisis, y se reacciona ante ella con impulsos paralelos de acercamiento/alejamiento.

Por lo demás, la celebración del ritual suicida convierte al Padre en el sacerdote de su mismo sacrificio en el altar de la razón, y garantiza de esa manera su acceso a la mitología. El narrador reconoce entonces que es el portador de la herencia paterna, el predestinado a nombrar, evocar y conservar los acontecimientos de la historia de la estirpe.

El suicidio de **La máscara feliz** plantea otra manera de reencuentro con las metamorfosis: Valdemar juega con sus representaciones y disfraces, los asume hasta llegar al momento de la máscara mortuoria, aquella que le propone el descanso por medio de la terminación. El tema del suicidio no es nuevo en la literatura balziana: está presente y con la misma intención, en *Marzo Anterior*, su primera novela, y se va repitiendo en diferentes epifanías a través de toda la obra. El padre termina suicidándose en **Setecientas palmeras plantadas en un mismo lugar**, y el personaje de **Percusión**, experto en huidas, intenta también autodestruirse colgándose de un quicio. Esta perenteroreidad de plasmar el suicidio converge en **El Vencedor** dentro de la línea de esos dos relatos específicos donde el autoaniquilamiento se contrapone a la vocación de eternidad que posee toda escritura.

Un caso diferente, pero no menos notorio en cuanto al tratamiento de la Muerte, se da en **La Sentencia**. Un adolescente utiliza la fuerza de su mente para predisponer las circunstancias a fin de que suceda un homicidio. Dirige las vidas de otros hacia un final sangriento, para vengar la afrenta cometida (¿contra su sentido de la virilidad, quizá?) y la tía es testigo de todos sus actos, pero de manera ambigua: apenas figura femenina de excusa.

En **Mahome I** y **Mahome II**, otra vez la Muerte se convierte en rito. El investigador de religiones indígenas y el musicólogo se internan en una selva, en busca de los misterios. La muerte se produce por incomprensión del sacramento, por la incapacidad del pensamiento occidental para acceder a las formas religiosas indígenas. En verdad, cada cuento refiere a una realidad que se va relacionando hasta formar un conjunto que toca las partes más profundas del hombre. En todo caso, y como ya se ha mencionado, se produce la estetización de los temores de quien, mediante la palabra, pretende ahuyentarlos. Nuevamente, la forma de conjuro elegida es la trasposición literaria de los elementos de la realidad. La escritura funge como reflejo y paradigma de un modo de ser que se fundamenta en la voluntad de reunir en un solo plano el arte y la existencia vital. Es también el deseo de forzar a la Divinidad a

aceptarlo como partícipe de la creación, por medio de un pacto, sin duda unilateral y demoníaco, pero efectivo y fatal.

### **Dos polos de la Muerte**

Dos cuentos destacan en esta antología: La mujer de espaldas y La sombra de oro. Según esta personal interpretación, esos son los dos extremos del arco en el que se desarrollan los relatos: van desde la exquisita y consciente construcción hasta la sensualidad y la intimidad, y también desde la encarnación de la violencia y el amor-vía-de-muerte hasta la evocación de los paisajes purísimos de la infancia.

La mujer de espaldas es un relato construido como parodia de homenaje a La mano junto al muro. La relación con Meneses que mantiene este autor (así como la relación con Ramos Sucre), no es una de subordinación, sino de reconocimiento intelectual y de inserción en una trayectoria de la historia de la literatura muy específica. Pero más allá de la voluntariedad literaria que se nota en la construcción de este cuento, hay también una poetización efectiva de la muerte. Las causas del homicidio oscilan entre la venganza y el amor: toda la complejidad del ser múltiple brota de esa anécdota tamizada por los narradores enmascarados, y se convierte en un todo de extraordinaria belleza.

Más íntimo, más directo a los sentidos, es el llamado de La sombra de oro. La relación niño-ave-árbol podría dar pie a análisis míticos más complejos. En el contexto de lo mortuario que deseamos enfocar, este relato posee una cualidad cristalina que parece alejarlo de la luz crepuscular del resto de la serie. Pero en esa misma traslucidez reside su temperamento especial: el hecho de recordar la niñez desde los días de la madurez, las imágenes del árbol de la vida enfrentado con la efimeridad del amor, la preciosa anécdota realizada en un lenguaje fresco y bellissimo, parecen un signo de esperanza en medio de todo el asunto: por eso la condición de otro polo que le asignamos.

### **Amor como la muerte**

En el caso de Minuto de medianoche, colocado significativamente al final de la antología, la Muerte se funde con la Concepción (y el Nacimiento). En un paisaje paradisíaco muy subjetivo (casita en el campo, buena comida, buen vino, música especialmente seleccionada para amenizar un grato fin de semana), un hombre y una mujer ejecutan los ritos del amor. Justo a medianoche, ambos derivando con espontaneidad por el mar erótico, se ven en la disyuntiva de dejarse llevar por el placer, y así convocar o no al hijo: la mujer está en la plenitud de su ciclo, el hombre lo sabe, y no obstante la inunda con su esperma, consciente de la posibilidad de engendrar. Es la medianoche y un insecto penetra (o revolotea) el pabellón de la oreja del amante. El relato reúne orgasmos y mariposas: símbolos de la Muerte que se encuentran en epifanías míticas muy antiguas. Es más, el vínculo entre la noción del acto sexual, el engendramiento, el parto y la muerte, es muy vigoroso, casi natural e inherente a la condición humana.

Una variante del tema erotismo-muerte se produce en el relato **Boda en el Delta**, donde todo el episodio amoroso entre Solange y el emigrante italiano que después sería su marido, ocurre en medio del resplandor tenue de la anunciada muerte de este último. El lector asiste a los detalles simplísimos de una historia de amor, pero, en el fondo, está viva la presencia de la muerte futura, que todo lo circunda. La permanencia del río funciona como una metáfora de lo inaprehensible. Un amor diferente, pero no menos teñido de luz crepuscular, es el de la maestra de **Ella nunca cierra los ojos**, donde la fuerza de un raro sentimiento que combina la maternidad y el deseo erótico, se refleja en esa anécdota donde el protagonista masculino huye de la desnudez de ese sentimiento, pero no puede evitar su consumación ontológica en el momento de morir la maestra, y el engendramiento metafórico de la muñeca.

Más abstracto es el planteamiento de **Desnudo**, donde los personajes son habitantes de una isla. Hay una imposibilidad real en su relación, que toca una orilla onírica de la renuncia como frontera de la muerte, hay una especie de complicidad implícita sueño-muerte, que no colide con las materias de la realidad.

### **Las tramas de la red**

En general, por medio de la reunión de los relatos, se va tejiendo una red delicada entre las manifestaciones amorosas y su correlato mortuorio. Una red igual a ésta que en las sociedades agrarias señala ya desde el principio el ciclo de las estaciones: la Primavera, la certeza del Invierno (y de la Muerte). O, como señala Thomas Mann:

*Lo eternamente humano está sujeto a las transformaciones. Debe ser y será, no puede perecer, sino únicamente pasar a nuevas formas de vida, como todo aquello que es de su misma naturaleza.*

## La narrativa como ritual

Surjan de nuevo, oh fluctuantes fantasmas  
que en mi juventud aparecieron ante mi mirada, aún ofuscada...  
Lejano me parece cuanto poseo: lo que  
desapareció resurge y se vuelve realidad.

Goethe: **Fausto**

La lectura de esta antología permite hacer una interpretación de algunas de las razones secretas que tuvo Balza al hacer la selección de los relatos que la forman. Haciendo la salvedad, eso sí, de que toda interpretación es sólo una lectura parcial y subjetiva. No es posible olvidar que la palabra garantiza la última supervivencia en medio de las tinieblas más absolutas. No obstante, la salvación que



ofrece es ambigua, porque los íconos del templo ven a menudo borrados sus rostros. En los tiempos de crisis y decadencia, la individualidad humana desaparece, queda solamente lo que el hombre cree de su propia apariencia: la imagen ante el espejo. Y queda también aquello que contenía al hombre: lo que ha sido perecedero y lo que es eterno.

Es, sobre todo dentro de estos parámetros, donde debe entenderse esta explicación: en una identificación con la preocupación balziana de convertir lo instantáneo en eterno: lo líquido en sólido. Las metamorfosis de un solo protagonista que pasa de un cuento (¿hermoso?) a otro cuento, señalan la epifanía de las imágenes del Ángel Ciego de Rilke. Todo lo demás se desvanece en la oscuridad. El escritor es el vencedor de imágenes: se abisma en los pozos tenebrosos y les concede un predominio instantáneo para extraer de ellos la palabra resplandeciente. Morir es entonces la vía de acceso a lo intemporal. Así como el escritor cumple su misión evocando ritualmente las imágenes que sobreviven en su interior, el lector debe apropiarse (para dar cabal cumplimiento al rito) de la realidad implícita en los textos, para permitir la supervivencia, la transformación íntegra de lo mortal en absolutamente inmortal. RELOJES.

¿Cuál es ese lugar en donde corremos a la par del viento, en donde somos como rayos sin llama, en donde somos los pájaros de René Char o los peces dibujados en las Catacumbas por los evadidos del laberinto? ¿Desde cuáles desnudas rocas corremos el riesgo de despeñarnos? ¿Entre cuál oleaje nos arrastramos, gozosos al principio y luego, temerosos de ser arrojados al azul abismo? ¿Cuál es la

naturaleza de ese camino que debemos transitar inexorablemente, con el sólo aliento de las leyes del Destino, en muchos momentos ciegos y sin esperanzas? Bajamos y ascendemos riscos. El rostro se nos va arrugando bajo el sol. La juventud se acaba, como la esencia de un perfume que se dejó destapado y a la intemperie.

Y no llegamos a saber con exactitud de qué patria hemos salido a buscar aventuras. Y no dejamos de añorar el primer tránsito por esa patria, aunque en verdad no recordemos más que las sensaciones de la risa y el olvido. No queremos dejar nuestra parte de quejas, ni de lámparas. Los filósofos aconsejan prudencia. A veces, estoicismo. Y, no obstante, después de andar a pie por montes y desiertos, por playas y montañas, por bosques y ciudades muy habitadas, en un punto equidistante de algo, nos preguntamos ¿cuándo partiremos verdaderamente? Y viene el miedo. Nos vamos acercando. *La puerta (mejor diré funesta boca) abierta está/ y desde su centro/ nace la noche/ pues la engendra dentro/*, dice Calderón.

Y, no obstante, a sabiendas de eso, no tenemos el ánimo presto para trasponer ese umbral. En cambio, sí tenemos fuerzas para huir. La luz -decimos- es demasiado breve. Encerrados en la dudosa penumbra, sabemos que más allá está la sepultura. No es agradable el término y la noche. Alguien da vuelta a los relojes de arena que miden nuestro tránsito por la tierra. Alguien nos está midiendo.

En todas las épocas, el hombre ha comparado el Tiempo con el agua que corre. El reloj más exacto es el agua de un río: inaprehensible, corpórea, llega al mar y de allí regresa. Ciclo. Absoluta recuperación. Tiempo y Muerte convergen en un inevitable punto. Si Einstein remitió a la relatividad de una vida en movimiento que transcurre entre las coordenadas básicas del Tiempo y el Espacio, las concepciones de la Muerte y la Memoria quedaron vinculadas en forma indefectible a esa concepción: a la ontología y la epistemología de lo incesante y relativo.

Se ha visto, a través de estos ensayos, cómo dos autores venezolanos, imbuidos en diferentes explicaciones de la vida, han procurado enfocar el esfuerzo de recuperación del Tiempo, y , conjuntamente, de vencimientos de la Muerte. Uno de ellos, Armas Alfonzo, recurrió a la técnica de servirse alquímicamente de elementos de la verdad historiográfica para construir una verdad autónoma, que se convirtiera en mítica, a fuerza de ser simbólica y colectiva, lo que la hace ser más verdadera que la historia. Solamente de esa manera, encontró un orden para su propio Yo solitario y descentrado, construyéndose por medio de una gigantesca renuncia, y sintiendo en sí mismo, como Goethe: *simultáneamente confundidos en una sola incitación los dos gritos de batalla: hacia él y más allá de él*. Sin embargo, a diferencia de Goethe, de quien Lukacs dijo que sabía combatir sin poner nunca en juego toda su sustancia de hombre, Alfredo Armas Alfonzo se entregó plenamente a la aventura de vivir sus símbolos y sus batallas, y, como Proteo, fue desprendiéndose de partes de su ser en cada epifanía que invocó.

Por su parte, José Balza ha asumido la literatura, ante todo, como experiencia de éxtasis y profecía, en sustitución de toda otra forma de revelación de secretos. Los aspectos más oscuros, las horas más misteriosas, las experiencias más sombrías, coinciden en su obra en vías de acceso hacia el bien y la luminosidad. Luz y Tiniebla son sus signos preferidos, sus códigos de soledad. Pero son precisamente los temas del Tiempo y la Muerte los que en frentan con mayor competencia la soledad de este escritor. Frente a ellos es donde surgen las más abominables dudas sobre las licitudes morales de las relaciones del hombre con su mundo, y también sobre lo fraudulento de la explicación humanística en torno a la mortalidad y el desgaste. De esa soledad parte el afán de acercamiento a lo temido. El ansia y la incertidumbre se entrecruzan hasta formar las tramas de obras construidas con un riesgoso afán de trascender hasta la misma cualidad sagrada de la palabra. Es la misma posición de Rilke, encaminada a librarse de la sujeción del Ángel de las **Elegías del Duino** y sumergir el yo en las sustancias que emanaban desde él mismo. Pero tanto Rilke antes, como Balza ahora, emprendieron la tarea de liberarse del tiempo y de la muerte apropiándose de sus esencias destructoras, basándose en el apego amoroso a lo exterior y sensual. Su búsqueda es -en ambos casos- unipersonal y subjetiva.

Y, sin embargo, a pesar de las diferencias de enfoque y perspectiva, tanto Balza como Armas Alfonso coinciden en la necesidad de eliminar el total Fin. En la línea de todo horizonte está el presentimiento del abismo. Secretos impenetrables nos llaman desde extrañas profundidades. ¿Recuperaremos nuestro tiempo, protegeremos nuestra esencia, reviviremos? Toda religión ofrece, a cambio de puntuales y taxativas transacciones y sometimientos a normas morales o a ritos de adoración, la posibilidad de vivir eternamente. Y, sin embargo, la eternidad reside sólo en la capacidad de eximir todo lenguaje de sus características instrumentales, convertirlo en influjo mágico: potencia, y así anunciar la experiencia recreadora más allá de esos precipicios donde el espíritu yace en la oscuridad y sobrevive en silencio, a la espera de ese instante en que, purificado, resuena todo él dando forma a la realidad de un nuevo reino. En ese pacto implícito, no hay espejismos:

*A un lado monte fragoso y al otro una torre cuya planta baja sirve de prisión a Segismundo. La puerta, que da frente al espectador, está entreabierta. La acción comienza al anochecer.*

Calderón de La Barca: **La Vida es Sueño**

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

### Ensayos y monografías

AINSA, Fernando/Los buscadores de la utopía/ Monte Avila Editores, Caracas,1977

ARDAO, Arturo /Espacio e inteligencia/ Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1983

BACHELARD, Gastón/ El aire y los sueños/ Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1986, 4a. reimpresión

BACHELARD, Gastón/La intuición del instante, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1987

BALLESTERO, Manuel/ Crítica y Marginales:Compromiso y Trascendencia del Símbolo Literario, Barral, Barcelona, 1974

BERGSON, Henri/Memoria y vida, Textos escogidos por Gilles Deleuze, Alianza Editorial, Madrid, 1977

BERGSON, Henri/Duración y simultaneidad, Emecé, Buenos Aires, 1962

BERGSON, Henri/Obras Escogidas, Editorial Aguilar, México, 1963

BLANCHOT, Maurice/El Espacio Literario, Letras Mayúsculas, Editorial Paidós, Buenos Aires.

BRAVO, Víctor/ "La muerte como alteridad en la narrativa latinoamericana", en Los poderes de la ficción, Monte Avila Editores, Caracas, 1987

CAMPOS, Julieta /Función de la novela/ Serie del volador, Joaquín Mortiz, México, 1973

CHARON, Jean / De la Física al Hombre, Guadarrama, Madrid, 1967

ELIADE, Mircea/Mito y realidad, Guadarrama, Punto Omega, Barcelona, España, 1978, 3a. edición

FRAZER, James George/La Rama Dorada: Magia y Religión,Fondo de Cultura Económica, México, 1986, 9a. reimpresión

FERRATER MORA, José/Diccionario de Filosofía, Tomos I al IV, Alianza Editorial, Madrid, 1986, Ver Artículos: Duración, Instante, Eternidad, Eterno Retorno, Momento, Tiempo

FERRATER MORA, José/El sentido de la muerte, Capítulo "Muerte, inmortalidad y resurrección", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1947

FUENTES, Carlos/La nueva novela hispanoamericana/ Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1974

GIDEON, Salvatore/ L'eterno presente. Le origini dell'arte/ Milán, Italia.

GUTHRIE, William K./Los filósofos griegos, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, 7a. reimpresión

JESI, Furio/Literatura y mito/, Barral Editores, Barcelona, España, 1972

KUNDERA, Milan /El arte de la novela/ Tusquets Editores, Barcelona, 1987

MELLARD, James /La desintegración de la Forma en la Novela Moderna/ Editorial Fraterna, Buenos Aires, 1985

MILIANI, Domingo/Prueba de Fuego, Monte Avila, Caracas, 1973 +( 3

RAMOS, Francisco y otros/ La muerte: realidad y misterio, Aula Abierta Salvat, Temas Clave, Salvat, Barcelona, 1982

WELLERSHOFF, D/ "Trascendencia y plusvalía de lo aparente. Sobre la categoría de lo poético" en Literatura y principio del placer, Guadarrama, Punto Omega, Madrid, 1976, pp. 42

ZIEGLER, Jean/ Los vivos y la muerte, Siglo XXI Editores, México, 1976

VARIOS AUTORES /Una valoración de Alfredo Armas Alfonzo, Ediciones del Centro de Actividades Literarias "José Antonio Ramos Sucre" y el CONAC, Colección Valoraciones No. 1, Cumaná, estado Sucre, Venezuela, 1987

**NOTAS EXPLICATIVAS**

- 
1. ELIADE, **Mito y Realidad**, p. 92-93
  2. BALZA, **Percusión**
  3. BALZA, Obra citada
  4. BALZA, Obra citada
  5. JESI, **Literatura y mito**
  6. BALZA, Idem
  7. Citado por Furió Jesi en la Obra Citada.
  8. **Elegías del Duino**
  9. En realidad, hay que reconocer que los escritores formados dentro del ámbito de "EN HAA", casi todos con formación científica y no humanística, están realizando su obra dentro de líneas que rompen con lo que había sido la tradición narrativa venezolana. Tales son los casos de Carlos Noguera y Humberto Mata, quienes exploran nuevas formas narrativas, si no tan radicalmente como Balza, sí dentro de un esfuerzo muy serio para encontrar voces originales.
  10. **Teoría Literaria de los Formalistas Rusos**
  11. Entrevista entre Armas Alfonzo y la autora, en mayo de 1989.
  12. AINSA, **Los buscadores de la utopía**
  13. *Carta de Mallarmé a Aubanel.*