

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

DIGMAR JIMÉNEZ AGREDA

**EL DIARIO DE JOSÉ BALZA:
UN TEXTO EN MOVIMIENTO: ESCRITURA Y TRADUCCIÓN**

Florianópolis
2018

Digmar Jiménez Agreda

**EL DIARIO DE JOSÉ BALZA:
UN TEXTO EM MOVIMIENTO: ESCRITURA Y TRADUCCIÓN**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de doutora em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Sergio Romanelli

Florianópolis

2018

Digmar Jiménez Agreda

**EL DIARIO DE JOSÉ BALZA:
UN TEXTO EN MOVIMIENTO: ESCRITURA Y TRADUCCIÓN**

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de Doutora e aprovada em sua forma final pelo Programa Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 30 de maio de 2018.

Prof.^aDr.^a Dirce Waltrick do Amarante
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sergio Romanelli
(Orientador)

Prof.^a Dr.^a Márcia Ivana de Lima E Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Catarina

Prof.^a Dr.^a Andrea Cesco
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Adriano Mafra
Instituto Federal de Santa Catarina
(Videoconferência)

Prof.^aDr.^a Dirce Waltrick do Amarante
Universidade Federal de Santa Catarina

A mis padres, por lo que soy

A André, la lámpara que ilumina bellamente mis días

A mis sobrin@s, himno de alegría y esperanza

A mis hermanas, por estar siempre.

AGRADECIMENTOS

Om Shanti Om, Om Shanti Om, Om Shanti Om.

Al Profesor Sergio Romanelli por haberme brindado la oportunidad de realizar y orientar esta investigación, por el apoyo constante, por la riqueza de nuestras discusiones e invaluable sugerencias para volver a la genética por la vía de la traducción y de las artes. Gracias a su incentivo y confianza conseguí al fin escribir estas páginas.

A los profesores Fleide Daniel y Alain García Diniz por donde todo comenzó.

A José Balza por los años de amistad y confianza, por nuestras eternas conversaciones y el acceso a sus archivos sin los cuales hubiese sido irrealizable esta investigación.

A las profesoras Andrea Cesco y Marta Pulido por su gentil participación en el examen de cualificación, en especial por las discusiones suscitadas en torno a aquel primer gran *borrador*.

A los profesores miembros del tribunal de la defensa, Andrea Cesco, Dirce Waltrick do Amaral, Márcia Ivana da Lima E Silva y Adriano Mafra por la generosidad de aceptar una lectura a contrarreloj y por sus preciosos aportes.

A Olga Anokina por su orientación y estima que hizo posible mi encuentro con la genética.

A mis Amig@s de aquí, de allá, del *entre-lugar*: Aurora, Gaby, Roy, Everardo, Hanna, Luis, Enrique, Williams, Gilvan, Edileise AngeLA, Jeferson, Igor, Daniel (2) y Ana.

A Miuda, Angela y Delmo, mi familia brasilera.

A los colegas y profesores de la PGET, PPGL y del *NUPROC*, en especial a Ringo, Casiano, Sandro, Ana, Luiza, Esteban, Carlos, Yeo, Alejandra, Carolina, Geanne, Roberta y a todos quienes me brindaron su calidad sonrisa para con paciencia y sin juzgar entender mi portuñol y aceptar mi hibridismo. Gracias por el intercambio de saberes y visiones de mundos para el aprendizaje mutuo.

A Andrea y Elys, por hacer menos pesado y tortuoso mi travesía por los signos de lo escrito.

A-LEXIA, mi eterna compañera y a mis colegas del círculo de Sísifo... a pesar de las tribulaciones fue posible...

A la CAPES por la beca desde el principio del doctorado, y por la oportunidad del *Doutorado Sanduíche* en Francia en el 2017.

A la fuerza que me otorga la diáspora frente a la *saudade* de un país que ya no existe.

A mis familiares y amigos que están al *otro lado de la línea*.

Durante algún tiempo creí que el único territorio seguro era la lengua. Hoy un nuevo (des)orden mundial pone en entredicho esa última certeza, al evidenciar el surgimiento de nuevas babels con los masivos desplazamientos humanos. Es cierto que yo escribo, amo y sueño en el español de Venezuela, y que ese espacio imaginario es mi pertenencia más real. Pero ¿cómo está construido ese espacio? ¿Podría considerarse homogéneo? (Margarita Russoto).

Todo artista es un traductor universal
Octavio Paz.

Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone la traducción. La Traducción parece...destinada a ilustrar la discusión estética.
Jorge Luis Borges.

Traduzir é inevitavelmente estabelecer uma rede de relações.
Alvaro Faleiros.

RESUMEN

Esta investigación ofrece una mirada transversal sobre el *diario* (inédito) del escritor venezolano José Balza (1939). El sentido de transversalidad se estudia con base en los Estudios de Traducción, el Pensamiento Decolonial y la Crítica Genética. A partir de esta triangulación epistémica se analiza la presencia en el *diario* de los signos vinculados con la música y las artes visuales para determinar cómo el movimiento de la traducción intersemiótica alimenta la poética de su creación. Para esto, se limitó el alcance a una versión digital del diario que contiene fragmentos de diferentes años seleccionados por el propio autor. El abordaje teórico con relación a la traducción intersemiótica se desarrolla en la intersección de las perspectivas de Plaza (2013), Gorlée (1994, 2010) y D'Angelo (2016), destacándose igualmente el sustento conceptual de la transcreación de Haroldo de Campos (2015), el criterio de transdiscursividad de Lambert & Robyns (2004) y el enfoque interartístico de Cluver (1997, 2006). El pensamiento decolonial centra su argumento en la poética de la relación de Eduard Glissant (1997, 2002, 2006, 2008, 2010). En el análisis del manuscrito digital se empleó como base metodológica la Crítica Genética, en particular lo que se refiere a los procesos creativos según las concepciones de Salles (2006, 2009). De esta forma se logra demostrar la sensibilidad semiótica de José Balza, destacando su presencia en el sistema literario nacional y su ubicación en el entre-lugar de las letras de las Américas. Igualmente se develan los ejercicios de traducción de poesía que cultiva silenciosamente en las páginas del *diario*. El análisis del corpus evidencia que el artista-traductor es un transcreador de una diversidad visual y sonora del mundo en un intercambio de complementariedad y alteridad con otras sensibilidades y pensamientos que sustentan su traducción de imaginarios estéticos.

Palabras clave: Traducción Intersemiótica. Crítica Genética. Literatura Latinoamericana. José Balza. Documentos de procesos. Signos artísticos.

RESUMO

Esta tese propõe um olhar transversal sobre o *diário* (inédito) do escritor venezuelano José Balza (1939). Esta transversalidade é estudada com base em Estudos da Tradução, no Pensamento Decolonial e na Crítica Genética. A partir desta triangulação epistêmica, analisa-se no *diário* a presença dos signos vinculados com a música e as artes visuais para determinar de que forma o movimento da tradução intersemiótica alimenta a poética de sua criação. A abordagem teórica em relação à tradução intersemiótica é desenvolvida nas perspectivas de Mukařovský (1977), Gorrée (1994; 2010), Plaza (2013) e D'Angelo (2016), destacando o embasamento conceitual da transcrição de Haroldo de campos (2015), o critério de transdiscursividade de Lambert e Robyns (2004), a abordagem interartística de Cluver (1997; 2006) e a poética da relação de Eduard Glissant (2002; 2008; 2010). No que tange a análise do manuscrito digital, é utilizado em primeira instância a Crítica Genética para descrever os processos criativos de acordo com as concepções de Salles (2006, 2009) a fim de demonstrar a sensibilidade da semiótica de José Balza, considerando sua existência no sistema literário venezuelano e sua localização no *entre-lugar* das Letras nas Américas. O *corpus* é analisado segundo os fragmentos do *diário* para revelar o quanto o artista-tradutor é um transcriador de uma diversidade visual e sonora do mundo em um intercâmbio de complementaridade e alteridade com outras sensibilidades e pensamentos que apoiam sua tradução de imaginários estéticos. A tese também apresenta uma faceta pouco conhecida do autor caribenho, seus *exercícios de tradução* de poesia, cultivados silenciosamente nas páginas de seu *diário*.

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica. Crítica Genética. Literatura Latino-Americana. José Balza. Documento de Processo. Signos Artísticos.

ABSTRACT

This thesis proposes a transversal look at the (unpublished) *diary* of the Venezuelan writer José Balza (1939). This transversality is investigated based on translation Studies, Decolonial Thought and Genetic Criticism. From this epistemic triangulation, we examine the presence, in the diary, of signs linked to music and visual arts so to determine how the intersemiotic translation movement feeds the poetics of its creation. The theoretical approach to intersemiotic translation is developed in the perspective of Mukařovský (1977), Gorrée (1994, 2010), Plaza (2013) and D'Angelo (2016), underlining the conceptual ground of Haroldo de Campos's transcreation (2015), Lambert and Robyns's transdiscursivity_criterion (2004), Cluver's_interartistic approach (1997, 2006) and Edouard Glissant's poetics of relation (2002, 2008, 2010). Regarding the analysis of digital manuscript, Genetic Criticism is used to describe the creative processes according to Salles' concepts (2006, 2009) in order to demonstrate the sensibility of José Balza's semiotics, considering both its existence in the Venezuelan literary system and its location in the in-between space of Letters in the Americas. The *corpus* is analyzed according to the fragments of the diary to reveal how the artist-translator is a transcriber of a visual and sound diversity of the world in an exchange of complementarity and otherness with other sensibilities and thoughts that support his translation of aesthetic imaginaries. The thesis also presents a little known facet of the Caribbean author, his exercises of poetry translation, carried out discreetly in the pages of his diary.

Keywords: Intersemiotic translation. Genetic Criticism. Latin American Literature. José Balza. Creation process document. Artistic signs.

RESUME

Cette recherche porte un regard transversal sur le *journal* (inédit) de l'écrivain vénézuélien José Balza (1939). Ce regard puise ses sources dans les études de traduction, la pensée décoloniale et la critique génétique. Une triangulation épistémique qui va servir pour examiner dans le *journal* les signes liés à la musique et aux arts visuels pour déterminer de quelle façon le mouvement de la traduction intersémiotique nourrit la poétique de sa création. Dans ce travail l'approche théorique propre à la traduction intersémiotique se développe selon les perspectives de Mukařovský, (1977), Gorfée (1994; 2010), Plaza (2013) et D'Angelo (2016), en particulier le support conceptuel de la transcréation de Haroldo de Campos (2015) le critère de transdiscursivité de Lambert & Robyns (2004), l'approche interartistique de Cluver (1997, 2006) et la poétique de la relation d'Édouard Glissant (2002; 2008; 2010). La critique génétique est appliquée pour l'analyse du manuscrit digital et les processus créatifs sont décrits selon les notions proposées par Salles (2006, 2009) pour révéler la sensibilité sémiotique de José Balza, en tenant compte de son existence dans le système littéraire vénézuélien et de sa place dans les lettres des Amériques. Dans le corpus les fragments du *journal* de l'artiste-traducteur sont analysés pour révéler que celui-ci est un transcréateur d'une diversité visuelle et sonore du monde au moyen d'un échange de complémentarité et d'altérité avec d'autres sensibilités et des pensées qui pourvoient sa traduction d'imaginaires esthétiques. Cette thèse expose également une facette peu connue de l'écrivain ses *exercices de traduction* de poésie développés en silence dans les pages du *journal*.

Mots-clés: Traduction Intersémiotique. Critique Génétique. Littérature Latino-américaine. José Balza. Dossier de Création. Signes Artistiques.

AKARI O AKARIMO

Balza a karata eku dibuia, dibuia aobonobu waraia, tamaja ka- ina isia, jó isia, dauna isia, guaraotuma tuma a jojo. Tai karata eku nome see aretate, iridaja nakane ká dauna isia, dokotu are jate. Balza a ribu iridaja nakate, ka umonoko oko mite, tamaja ka-ina kokotuka.¹

E-murakitane: Dibuia: Obonobu, waraia, dauna, wirino-oko.

¹ En el cuaderno de Balza se interpretan los signos del pensamiento y de la vida, las acústicas e imágenes de nuestra naturaleza, del río, de las selvas, de nuestros ancestros, cosmogonías, pinturas y danzas. En ese imaginario se teje una pluralidad de voces que se multiplican, las transfiguraciones de nuestros espíritus siempre uno dentro del otro en relación con la naturaleza, con la poesía y con la vida. Por las palabras de Balza se abren y multiplican nuestros caminos y nuestras miradas del mundo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Adaptación de Mafra (2015) al Mapa de Holmes producido por Pagano y Vasconcellos (2003), editado para los fines de su investigación.....	57
Figura 2- Triángulo de Peirce.....	66
Figura 3- Copia digitalizada de unas páginas de la agenda - <i>diario</i> de 1967.....	96
Figura 4- Anotaciones de un documento Word de 1963.....	97
Figura 5- Folio 21, correspondiente a la presencia de Antonio, el personaje compositor y referencias musicales en el manuscrito de la novela <i>Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar</i> (1974)...	98
Figura 6- Dibujo del artista serie <i>cuerpo- pensamiento y escritura</i>	99
Figura 7- Texto alusivo a la exposición de Dibujo de José Balza (frente).....	100
Figura 8- Reverso del texto alusivo a la exposición del artista.....	101
Figura 9- Programa de la ópera “La Mujer de Espaldas”.....	102
Figura 10- Página correspondiente al manuscrito del ensayo <i>Lectura transitoria</i> (1973).....	104
Figura 11- Manuscrito correspondiente a la última pagina del ensayo con supresiones y correcciones posteriores.....	105
Figura 12- Cuadernos marmoleados, semejantes al soporte de los diarios del artista- traductor.....	107
Figura 13- Cuadernos cosidos manualmente, similares a los utilizados por el autor.....	108
Figura 14- Anotaciones en la agenda-diario 1967.....	113
Figura 15- La inmensidad acuática y selvática del Delta.....	117
Figura 16- Indígenas Waraos sobre las aguas del Orinoco.....	118
Figura 17- Paisaje de poblados situados a los márgenes del Orinoco.....	119
Figura 18- Los laberintos fluviales del Delta.....	119
Figura 19- Mapa del Estado Delta Amacuro con su fachada al Atlántico.....	120
Figura 20- Indígenas Wraos y sus artesanías.....	123
Figura 21- Un largo camino de tierra.....	126
Figura 22- Los hermanos Balza, el autor de pie.....	128
Figura 23- Músicos de Steel Band.....	130
Figura 24- Niños pintados de negro, llamados de <i>mediopinto</i>	131
Figura 25- Balza pintando acuarelas en su casa de Delta.....	135
Figura 26- San Rafael en las acuarelas de Balza.....	135
Figura 27- <i>En Haa</i> , número 8.....	145
Figura 28- Comité de Redacción de <i>En Haa</i> #8.....	146

Figura 29- Ilustración de Nedo, 1962.....	147
Figura 30- Pentagrama sin música de <i>Marzo Anterior</i>	171
Figura 31- El caballo blanco de Gauguin.....	173
Figura 32- Vibraciones visuales.....	180
Figura 33- San Jorge en el Bosque.....	186
Figura 34- El descanso en la huida a Egipto.....	187
Figura 35- Palmeras I.....	188
Figura 36- Palmeras II.....	189
Figura 37- Palmeras III.....	190
Figura 38- Y la luz se hacía (Miguel Ocampo).....	192
Figura 39- Nacimiento de América. (Roberto Matta, 1952).....	193
Figura 40- Desnudo. Ricardo Martínez, 1974.....	193
Figura 41- Génesis. (Manuel Espinoza, 1975).....	194
Figura 42- Ambivalencia en el Espacio, número 27. (Jesús Soto).....	195
Figura 43- Ayer. (Jacobo Borges).....	196
Figura 44- Pajarera (Armando Reverón, 1940).....	197
Figura 45- Muñeca Serafina (1940).....	198
Figura 46- Amanecer desde punta Brisas (Armando Reverón 1944).....	199
Figura 47- El árbol (Armando Reverón, 1933).....	200
Figura 48- La novela del Sol.....	201
Figura 49- Anotaciones sobre la vegetación para <i>Medianoche en video 1/5</i> (1980)	204
Figura 50- Apuntes de Freud para <i>Medianoche en video 1/5</i> (1980).....	204
Figura 51- Esquema de <i>Marzo Anterior</i>	205
Figura 52- Relato <i>Prescindiendo</i> desarrollado a partir del esquema del <i>diario</i>	207
Figura 53- José Balza y Roberto Obregón en el marco de una exposición del pintor.....	216
Figura 54- Roberto Obregón, por Carlos Germán Rojas.....	216
Figura 55- La cueva. Armando Reverón, Período Azul.....	219
Figura 56- Serie Rosa enferma (Roberto Obregón).....	220
Figura 57- Boca cortada. Roberto Obregón.....	221
Figura 58- Coloritmo número 10, 1956, Alejandro Otero.....	222
Figura 59- Los Coloritmos.....	223
Figura 60- El azul de Soto, maestro del cinetismo.....	225
Figura 61- Los Penetrables.....	225
Figura 62- Penetrables.....	226

Figura 63- Vicentica, fotografía de imágenes de La Ceibita. Carlos Germán Rojas.....	229
Figura 64- Jugando Chapita, 1982. Carlos Germán Rojas.....	230
Figura 65- El esquema general de la novela (I boceto).....	233
Figura 66- Primeras líneas para personajes.....	234
Figura 67- Soneto de Michel Angel Buonoretti.....	235
Figura 68- Sentido I.....	236
Figura 69- Sentido II.....	237
Figura 70- Palmera.....	238
Figura 71- Aforismo de Paul Válerý.....	239
Figura 72- Aforismo a Gracián.....	240
Figura 73- Aforismo de Juan Antonio Navarrete.....	240
Figura 74- La mujer de Espaldas.....	241
Figura 75- Un mapa para la literatura en clave de Borges.....	242
Figura 76- Palmeras de Saint John Persa.....	243
Figura 77- Copia digitalizada de caricatura de Zapata en Homenaje a José Balza con motivo de la publicación de su novela <i>D</i>	245
Figura 78- Toque de Iximoi. Caño Winiquina. Municipio Antonio Díaz. Estado Delta Amacuro.....	265
Figura 79- El Seguei. Caño Winikina. Municipio Antonio Díaz.....	265
Figura 80- Violín, Seque seque etnia Warao.....	266
Figura 81- Antonio Estévez, músico y director de orquesta.....	268
Figura 82- Programa de la Ópera de <i>La Mujer de Espaldas</i>	275
Figura 83- Elenco del teatro musical.....	276
Figura 84- Redes de arte.....	276
Figura 85- Balza en el piano junto a la dramaturga, soprano y compositor.....	278
Figura 86- Balza junto a la Dramaturga y los intérpretes principales de <i>La libreta de California</i>	278

LISTA DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

CG – Crítica Genética

ED – Estudios Decoloniales

EDT – Estudios Descriptivos de la Traducción

M.A – Marzo Anterior

TI – Traducción Intersemiótica

TP –Teoría de los Polisistemas

UCV – Universidad Central de Venezuela

SUMARIO

I INTRODUÇÃO	35
1.0 LA SEMIÓTICA EN LA TRADUCCIÓN: DE JAKOBSON A PLAZA: LA RENOVACIÓN DE UN CONCEPTO	40
1.1 LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA: ¿OTRO CONTEXTO DE LECTURA PARA EL <i>DIARIO</i> DE BALZA?.....	41
1.2 DEL <i>DIARIO</i> DE BALZA: UN MANUSCRITO EN CONSTRUCCIÓN.....	42
1.3 JOSÉ BALZA, ARTISTA ¿Y TRADUCTOR?	46
1.4 EL LUGAR DE ENUNCIACIÓN	46
1.5 DE LA ESCOGENCIA DEL TEMA	47
1.6 DE LA DELIMITACIÓN DEL TEMA	47
1.7 HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN	48
1.8 DE LA JUSTIFICACIÓN	49
1.9 OBJETIVOS.....	50
1.9.1 Objetivo general	50
1.9.2 Objetivos específicos	50
1.10 DE LA FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	51
1.11 DE LA METODOLOGÍA	51
1.12 DE LA ORGANIZACIÓN.....	53
II MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO	55
2.0 PERSPECTIVAS TEÓRICAS	55
2.0.1 Salir del mapa hacia las rutas transversales de la traducción	55
2.0.2 Concepto de traducción	59
2.0.3 Traducción intersemiótica: una travesía de signos en el <i>diario</i> personal de José Balza	62
2.0.4 Zona de pasajes: constelaciones conceptuales en torno a la T.I	66
2.0.4.1 Pasaje I: la Traducción Intersemiótica como forma de exteriorización del pensamiento.....	66
2.0.4.2 Pasaje II: la Traducción Intersemiótica como invención icónica.....	72
2.0.4.3 Pasaje III: la Traducción Intersemiótica como Trancreación	74

2.0.4.4 Pasaje IV: la Traducción Intersemiótica, el arte de la écfrasis	80
2.0.4.5 Pasaje V: la Traducción Intersemiótica como espacio de contacto entre lenguas, lenguajes y sus imaginario.....	81
2.1 PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS.....	85
2.1.1 El aporte de la Crítica Genética a los estudios de la Traducción Intersemiótica.....	85
2.1.2 La Crítica Genética o Crítica de Procesos Creativos.....	87
2.1.2.1 La creación como redes de arte	89
2.1.2.2 El proceso creativo, trazos de señales intermitentes y enlazadas	91
2.1.2.3 Estudios de génesis: la necesidad de interpretar.....	93
2.1.3 El dossier de José Balza.....	94
2.1.4 El trabajo del geneticista y sus diferentes etapas.....	101
2.1.5 La descripción del manuscrito digital del <i>diario</i> de Balza	105
2.1.5.1 El <i>diario</i> : escritura libre.....	105
2.1.5.2 Los archivos más íntimos	106
2.1.5.3 El rótulo de las fechas.....	108
2.1.5.4 Una morfología propia para cada anotación	109
2.1.5.5 Repetición y Variación	110
2.1.5.6 Los trazos del otro que también soy yo	111
2.1.5.7 Intervenciones metadiscursivas	111
2.1.5.8 Otros soportes paralelos al diario	112
III JOSÉ BALZA: UNA UBICACIÓN CONTINENTAL	115
3.0 EL DELTA DEL OTORINOCO: LA PRIMERA GEOGRAFÍA	115
3.0.1 La experiencia sensorial del paisaje: afectividad y corporeidad en el pensamiento.....	115
3.0.2 La acústica del Delta: sus lenguas en contacto	122
3.0.3 La música: un destino no cumplido	127
3.0.4 La radio en las selvas del Delta.....	131

3.0.5 Dibujar, pintar: siempre	133
3.1 CARACAS, LAS CARTOGRAFÍA URBANA	136
3.1.1 El polisistema de Balza	138
3.1.1.1 La Biblioteca Nacional.....	138
3.1.1.2 Las artes visuales.....	140
3.1.1.3 El sistema literario nacional	142
3.2 JOSÉ BALZA Y SU ENTRE-LUGAR EN EL SISTEMA LITERARIO DE LAS AMÉRICAS	150
3.3 EL <i>DIARIO</i> DE JOSÉ BLAZA: EL VICIO SECRETO DE LA TRADUCCIÓN DE POESÍA	156
IV LECTURA CRÍTICO-GENÉTICA DEL <i>DIARIO</i> DE BALZA	167
4.0 PRIMERA CATEGORIA DE ANÁLISIS: TRAZOS DE UN PENSAMIENTO EN TRANSMUTACIÓN	167
4.0.1 Observar y Escuchar: transcrear el ser	172
4.1 TRAMAS SEMIÓTICAS Y PENSAMIENTO	177
4.2 SEGUNDA CATEGORÍA DE ANÁLISIS: VIBRACIONES VISUALES	179
4.2.1 Delineados	181
4.2.1.1 Detalles paisajísticos	182
4.2.1.2 Apuntes sobre arte	184
4.2.1.3 La imagen en movimiento.....	201
4.2.2 Diseños provisorios	203
4.2.1.1 Diagrama para <i>Marzo Anterior</i>	205
4.2.1.2 Esbozos de <i>Prescindiendo</i>	206
4.2.1.3 Esquema para <i>Largo</i>	207
4.2.1.3.1 Estudios para personajes	208
4.2.1.3.2 Las transfiguraciones icónicas de <i>Largo</i>	209
4.2.1.4 Bocetos para <i>D</i>	215
4.2.1.4.1 Estudios para Aromaia	226
4.2.1.5 Pre-boceto para una futura escena.....	230

4.2.1.6 Esquemas preparatorios para <i>Medianoche en video 1/5</i> (Manuscritos)	232
4.2.3 Transvisualidades: La poesía visual de José Balza.....	234
4.3 LA RELACIÓN DE CREACIÓN Y CONTEXTO DE PRODUCCIÓN DE LA ESCRITURA DE JOSÉ BALZA.....	243
4.4 TERCERA CATEGORÍA DE ANÁLISIS: LOS PAISAJES SONOROS DE LA ESCRITURA DE JOSÉ BALZA.....	246
4.4.1 <i>Marzo anterior</i>: en nota de La.....	249
4.4.2 <i>Largo</i>: el tiempo musical	251
4.4.3 <i>Media Noche en Video 1/5</i>: en presencia de <i>La Sonnerie</i>.....	256
4.4.4 <i>D</i>: la diversidad de los imaginarios sonoros.....	257
4.4.4.1 Detrás de la cabina.....	258
4.4.4.2 La oralidad indígena y el significado de sus vibraciones	262
4.4.4.3 La música latinoamericana: Antonio Estévez.....	267
4.4.4.4 La música: todos los mundos.....	271
4.5 DER ABENDESTERN, DER MORGENSTERN (2013)	272
4.6 RELECTURAS DE LA OBRA DE BALZA: REDES DE ARTE EN MOVIMIENTO	274
4.6.1 La primera ópera: La mujer de espalda	274
4.6.2 La segunda ópera: La Libreta de California	277
CONSIDERACIONES FINALES	281
REFERENCIAS	287

I INTRODUÇÃO

La traducción intersemiótica es una herramienta utilizada por el escritor venezolano y también artista-traductor latinoamericano José Balza en su *diario*. De esta creación del autor surge la necesidad de abordar el objetivo de estudio de forma transversal para establecer una relación con otras áreas, a pesar de que parezcan distantes. Sin embargo, ¿cómo puede este desafío de la *transversalidad* epistemológica influenciar el modo de pensar y de actuar de los investigadores de los Estudios de la Traducción y la Crítica Genética? y ¿de qué manera ha sido posible asumir estos retos en función de nuestro campo de interés? En este trabajo podré responder a estas y otras interrogantes sobre el tema.

Esta investigación se propone entonces despertar inquietudes sobre esas miradas transdisciplinarias, así como a desbordar lo disciplinar para crear nuevas relaciones con el objeto de estudio, lo que ha resultado un verdadero reto para el mundo académico en general y para la traducción en particular.

En la traductología una serie de teorías como el funcionalismo (skopostheories)², el postcolonialismo³, el feminismo⁴ y el canibalismo⁵ han contribuido a enriquecer el campo de la traducción aportando otro giro a la discusión traductológica. Además, podría decirse que la visión lingüística tradicional aún sigue instituyéndose como centro y estableciendo *a priori* determinados tipos de lenguajes, de textos y de actividades que deben reconocerse como traducción. A esta óptica binaria y jerárquica le ha costado aceptar que la actividad traductora ha ido desplazando el debate circunscrito a la fidelidad y a la equivalencia hacia una mayor apertura epistémica, con la que puede explorar desde otros ángulos el oficio de traducir para

² Los autores principales del enfoque funcionalista Vermeer (1978), Reiss y Vermeer (1996[1984]), Holz-Mänttari (1984) y Nord (1997, 2005) se contraponen al paradigma tradicional de la equivalencia. Se fundamentan en que la traducción se basa en una interacción comunicativa con propósitos determinados, de allí el reconocimiento a la flexibilidad en el proceso traslativo y a la condición del traductor como profesional intercultural.

³ El postcolonialismo se propone deconstruir las relaciones asimétricas de poder y de desigualdades entre identidades, lenguas y culturas proyectadas en el discurso del texto traducido mediante lógicas coloniales e imperialistas que favorecen la creación de estereotipos culturales y de ideas prefabricadas sobre determinada sociedad. Sus principales representantes son Edward Said, Tejaswini Nirajana, Gayatri Spivak y Homi Bhabha.

⁴ Las teorías feministas nacen en Québec en el contexto temporal de los años 80 y 90, defienden la incorporación de la ideología feminista a la traducción para erradicar la visión patriarcal del lenguaje y de la sociedad que domina el discurso de los autores y de las obras traducidas. Las portavoces más conocidas de esta tendencia son Barbara Godard, Suzanne Jill Levine y Susanne de Lotbinière-Harwood.

⁵ La perspectiva antropofágica de la traducción remite a los aportes de la escuela brasilera a los estudios de la traducción y al paradigma de la transcreación de Haroldo de Campos, pero también debe añadirse que más recientemente se incorpora la mirada amerindia a partir del pensamiento chamánico según las concepciones etnopoéticas de Viveiros de Castro (1986) y Niemeyer Cesarino (2011 e 2013) y los planteamientos traductológicos de Faleiros (2012, 2013) y Villada (2017).

asumirlo como interpretación, como proceso comunicativo, como fenómeno cognitivo, semiótico, socio-cultural, artístico, transcultural, comercial y político.

En el marco de estas nuevas resignificaciones conceptuales, disciplinas como la semiótica y la comunicación multimedia se sumaron a la ruptura de la dicotomía de forma y contenido de los textos involucrados en el *travase* para dar visibilidad a otros actores del complejo fenómeno traductorio. Todo esto permitiría reconocer de acuerdo con un enfoque mucho más flexible el movimiento dialéctico, alternativo y de continua transformación que caracteriza a los distintos procesos de traducción.

Etimológicamente la palabra “traducción” posee un significado implícito de “tránsito, o de “transportar” que podría concebirse como el sobrepaso de un espacio único para atravesar otros territorios que se encuentran también poblados de signos diferentes y en los que existen otras formas discursivas. Algunas de ellas rebasan la circunscripción única de la esfera lingüística del binomio texto fuente y texto meta. Por tanto, presenciamos un fenómeno transdiscursivo en el oficio de traducir: “el acto traductivo tiene lugar en un espacio de incompletud, siempre en movimiento, siempre cambiante” (PULIDO, 2009, p. 5). Este proceso de transfiguración connota desplazamientos e implica un reconocimiento a otras epistemologías, saberes y lenguajes otros que circulan en el mundo y que también son indispensables para crear, significar y comunicar.

Lo antes expuesto despierta mi interés en investigar sobre esa actitud transdiscursiva en el *diario* de José Balza, puesto que fomenta la visibilidad de signos y de lenguajes *otros* a partir de los cuales puede leerse el signo verbal, una vía contraria que nos acerca a la reverberación polifónica de la traducción intersemiótica que coloca el discurso del venezolano en el universo de la traducción como práctica creativa.

El concepto de Jakobson (1959) sobre la Traducción Intersemiótica (T.I) en los Estudios de la Traducción encarnó la necesidad de traspasar las fronteras lingüísticas y de explorar la interacción de todos los sistemas de significación —tanto verbales como no verbales— en los procesos comunicacionales, sobre todo a partir de lo que el lingüista catalogó como la transmutación de unos códigos a otros con fines estéticos. Al considerar la propuesta de Jakobson, Goriée (1994) explica que el origen de la T.I está vinculado con la esfera del sentir y con las representaciones del signo artístico, más allá del ámbito que restringe el acto de traducir solamente lo cognitivo.

La T.I aparece como un fenómeno estrechamente asociado con las dinámicas de finales del siglo XX, distinguidas por destacar los procesos multimodales del lenguaje que estructuran las formas cotidianas de comunicación, las tecnologías de la información y la

realidad performática de las artes, en las cuales es cada vez más frecuente la combinación de procesos sígnicos que unen música, imágenes, vídeos, literatura, danza, teatro e hipermedia. Todo esto conduciría a pensar que la T.I ha contribuido a mudar la *doxa* de la traducción hacia el universo plural y heterogéneo del lenguaje.

En la actualidad, las actividades traductorias incluyen no solo las lenguas naturales —sean escritas u orales—, sino igualmente las de señas, digitales, el lenguaje de los mass media y de la publicidad, así como los lenguajes contruidos con fines estéticos, es decir los visuales (las artes plásticas: esculturas, pinturas, cine o fotografía), los lenguajes sonoros o musicales, los performáticos como el teatro, la danza y la ópera. En ese sentido, Plaza (2013) reconoce que la T.I se ubica en el centro de la contemporaneidad.

La Traducción Intersemiótica favorece la circulación y el intercambio de sistemas sígnicos mediante procesos de combinación, recodificación y retraducción. Lo que ha servido para evidenciar que las manifestaciones artísticas contienen en sus poiesis⁶ distintos modos de traducir. Se puede aclarar este punto como refiere Gorlée (2015), ya que en la puesta en escena de una obra de teatro o de un repertorio operístico se manifiestan distintos procesos semióticos de traducción que se desarrollan de acuerdo con una simbiosis de lenguajes sonoros, visuales, táctiles, verbales, etc. y en las representaciones más contemporáneas, la inclusión del universo multimodal es una realidad dentro del proceso de creación de la obra de arte.

En esta perspectiva puede decirse que la semiótica consiguió crear un espacio alternativo a la traducción lingüística. La semiótica condujo a la valorización del quehacer traductorio en todas sus aristas semióticas y transculturales, lo que permitiría mostrar la red de relaciones posibles que pueden incluirse dentro del universo sígnico en una dinámica de producción de nuevos significados y de nuevos signos. De esta manera, “la semiótica acaba de una vez por todas con la idea de que las cosas solo adquieren significado cuando son traducidas en forma de palabras” (PIGNATARI, 1987, p. 17)⁷. Desde esta óptica es posible afirmar que la semiótica incide en la concepción de la *tradure* como una actividad creativa, como un proceso de innovación y de constante mutación que se despliega hacia los sistemas culturales y afecta el discurso artístico, la historia de la literatura, del arte y el sistema

⁶ El término poiesis se usa como sinónimo de poética para hacer referencia a los distintos elementos asociativos y procesos compositivos que al interrelacionarse crean la dimensión estética de un nuevo producto artístico.

⁷A Semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas na forma de palavras. Todas as traduções al castelhano con el original como nota de pie de página, a menos que se informe de otra manera, son de mi autoría.

personal del sujeto creador, especialmente en Latinoamérica, donde escribir y traducir parece ser la cara de una misma moneda.

La existencia de una tradición de escritores canónicos que en su mayoría también fueron grandes traductores confirma el postulado anterior. Esas voces suscriben una larga lista, pero podría mencionar solo algunos como Andrés Bello, Monteiro Lobato, Jorge Luis Borges, Haroldo de Campos, Octavio Paz, Julio Cortázar, José María Arguedas, Cecília Meireles y Clarice Lispector. Todos ellos, de uno u otro modo, hicieron de la traducción un terreno de invención artística, una herramienta con la que renovaron sus propios estilos y enriquecieron consecuentemente el potencial conceptual de las letras latinoamericanas.

Otros autores podrían conformar igual esta lista, pero ¿no ha ilustrado la historiografía literaria que las literaturas de las Américas a menudo ubican distintos “signos en rotación”? Ante esta inquietud, se observa con frecuencia que tanto poetas como narradores parecen haber cultivado con libertad otras modalidades de traducir. Estas provendrían de un “proceso de hibridación continua” con otras manifestaciones artísticas y otros moldes culturales en un juego de combinatorias e intertextualidades que desemboca en desvíos y transfiguraciones que pueden movilizar las fronteras sígnicas y construir su propia historia.

Es preciso tener en cuenta que escribir y traducir en América Latina es hacerlo desde un “lugar desplazado de los centros” y que como enseña Borges (1952) entrega una relación más libre y creativa para crear la propia tradición, a medida que los escritores y artistas se relacionan con otros textos, otras lenguas y culturas y se conceden licencias para inventar la suya. Tal ha sido la experiencia del movimiento concertista brasileño en el cual participaron Haroldo y Augusto de Campos como Decio Pignatari y otros; pero de igual modo las series trans-verbales de Silva Estrada, la poesía visual de Severo Sarduy, de la escritura musical de Chico Buarque y los narradores Cabrera Infante, Manuel Puig, Ricardo Piglia y el autor en estudio José Balza.

Los escritores latinos han experimentado en sus creaciones otras prácticas traductorales menos visibles ni consideradas estrictamente traducción porque se han escapado de la justa condición eurocéntrica de la visión interlingüística con la que ha sido moldeada la percepción sobre lo que representa traducir. Pareciera que nuestra memoria ha olvidado que somos herederos como apuntó H. de Campos: “de una articulación diferencial y rebelde al modelo europeo” (CAMPOS, 1987, p. 2), en el que, para tener visibilidad, la literatura latinoamericana se ha visto en la necesidad de asumir una “práctica articulada a un código universal” (CAMPOS, 1987) y esto en la perspectiva del brasilero es por definición “una

práctica de traducción” (CAMPOS, 1987). De Campos concluye que el barroco de la literatura de Latinoamérica:

[...] significa, al mismo tiempo, hibridismo y traducción creativa. Traducción entendida como apropiación transgresiva e hibridismo (o mestizaje) como práctica dialógica y capacidad de expresar al otro y expresarse a sí mismo a través del otro, bajo la égida de la diferencia. (CAMPOS, 1987, p. 3)

Los argumentos del brasilero sobre el actuar de la creación literaria de América latina enfatizan las características de la dejerarquización y la deconstrucción de lo extraño, un relacionamiento dialógico y dialéctico con lo universal que sugiere una apertura hacia el *otro* para experimentar alteridades y transformaciones sin dejar de ser uno mismo. De allí la elección de la obra de José Balza como objeto de estudio, porque además de compartir el país de procedencia con el autor, me motiva el hecho de que su obra se presenta como una síntesis de la vida misma y del oficio del pensar, puesto que en las fulguraciones de la escritura Balzariana predomina una sensibilidad y una soltura conceptual por medio de las cuales el venezolano se apropia, se desvía y trasgrede otras formas y conocimientos artísticos-culturales, los interpreta y traduce para acoger lo distinto y lo remoto; lo propio y lo diferente, creando su sello personal al probar una diversidad de mecanismos discursivos que van desde la ficción, la crítica de arte, el ensayo, la teoría literaria, los aforismos y los ejercicios de traducción, incluyendo el dibujo y la acuarela.

Su *diario* personal es el contenedor de las huellas iniciales de esta heterogeneidad de expresiones, de acentos y formas que fomentan un movimiento continuo y creativo entre la escritura y la traducción. Es posible encontrar en sus páginas la experiencia del caribeño ejercitándose como traductor de poetas norteamericanos, pero sobre todo y más concretamente su interés por la *traducción* de códigos artísticos que convierte en una herramienta para la elaboración de su estilo individual.

Las transfiguraciones interartísticas constituyen el objeto de estudio de esta investigación, en la que la Traducción Intersemiótica se concibe como una práctica de transcreación con la que el artista-traductor se propone re-crear y transfigurar los signos provenientes de los sistemas visuales y sonoros como otros discursos provenientes del ámbito de la radio. En efecto, si se admite el apego de esta investigación al paradigma de la transcreación de Haroldo de Campos (2015), de la misma forma se señala el diálogo con las ideas de E. Glissant (2002), que autoriza a pensar la T.I en la perspectiva del pensamiento-archipiélago en la medida en que la traducción se concibe a partir de una poética de relación como un movimiento transitorio y de pasajes que entrelaza los imaginarios estéticos

provenientes de los lenguajes y de la diversidad cultural propia de las sensibilidades y de los pensamientos del mundo, despertando de manera abierta y creativa los más insospechados vínculos entre voces, ritmos y signos colocados en contacto.

1.0 LA SEMIÓTICA EN LA TRADUCCIÓN: DE JAKOBSON A PLAZA: LA RENOVACIÓN DE UN CONCEPTO

Las primeras referencias acerca de una orientación semiótica del arte y la literatura provienen del círculo de Praga, de allí surge la figura de Jakobson, quien fue el precursor de la traducción como transposición creativa cuando definió la traducción intersemiótica o transmutación como “la interpretación de los signos lingüísticos mediante sistemas de signos no lingüísticos” (JAKOBSON, 1981[1959], p. 72) lo cual equivaldría a la transformación de un mensaje de un sistema de signos a otro sistema de signos como sería del arte verbal para la música, la danza, del cine o de la pintura y viceversa.

Para ese entonces, la traducción se definía como un proceso de recodificación del mensaje conforme a los sistemas de signos que aún siendo de naturaleza diferente se involucraban en el trasvase. En este contexto, incluso deben considerarse los aportes de Mukařovsky y Levý para una semiótica de la traducción y de la literatura. El primero matizó la importancia del signo y su significación en la transformación cultural y Levy ideó la traducción literaria como una actividad creadora, como una labor de interpretación y de comunicación entre el traductor, el lector y el contexto receptor de la obra traducida.

Con el pasar del tiempo, la definición de Jakobson sobre la T.I fue duramente criticada debido a que fue percibida como una mera enunciación, y esto produjo que se quedara estática en el tiempo. Sin embargo, uno de los centros principales que coadyuvó a la renovación conceptual sobre la T.I fue el ámbito intelectual brasileño a partir de los poetas concretistas y del estudio de Julio Plaza (1987). Apoyándose en los estudios de Peirce, Plaza especuló que el acto de traducir sobrepasaba el intervalo lingüístico y dependía más bien de varios tipos de sistemas de signos por lo que entendió la T.I como “pensamiento en signos, como tránsito de los sentidos, como la transcreación de formas en la historicidad”⁸ (PLAZA, 2013, p. 14). Con esta actitud no solo reseñaba su filiación al pensamiento de Walter Benjamín (1923) relacionado con la retextualización del pasado, sino también su apego al paradigma transcreativo de la traducción.

⁸ [...] como pensamento em signos, como transito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade.

Esta teoría fue desarrollada por Campos para pensar la traducción literaria en términos de recreación, transcreación y reimaginación procurando acentuar el proceso transformacional y transgresivo de la actividad traductoria en su condición de producción estética. Uno de los argumentos principales de su teoría proviene del manifiesto antropófago (1928) de Oswald de Andrade, cuya degustación antropofágica connota abolición de las fronteras; transfiguración, metamorfosis e impulso hacia lo diferente para “remasticarlo”, “reescribirlo”. Lo que se traduce en consumirlo, pero otorgándole otro orden con el propósito “de instaurar una tradición de invención y crear, así, un tesoro de “formas significantes” que contribuya al estímulo creativo de las nuevas generaciones.” (CAMPOS, 1987, p. 6).

1.1 LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA: ¿OTRO CONTEXTO DE LECTURA PARA EL *DIARIO* DE BALZA?

El contexto en que me gustaría leer el *diario* personal del escritor engloba principalmente los comentarios que ostentan una clara alusión a la experiencia del artista-traductor con los lenguajes de la música y de las artes visuales y su intervención en el proceso de creación de sus “ejercicios narrativos”⁹. En este sentido, es preciso recalcar que en esta investigación, la traducción intersemiótica se proyecta como una modalidad de transfiguraciones artísticas: recreativas, metafóricas, ambiguas, transgresivas y plurales. Todas estas clasificaciones se sustentan con base en las ideas de D’ Angelo (2016) quien considera que la traducción solo puede generar una “interpretación plural y ambigua”¹⁰. El autor defiende que la ambigüedad nace porque ningún texto es lógicamente predecible, y que en cambio los medios, los procesos y los significados contribuyen a constatar “la pluralidad signica del texto que como escribe Roland Barthes es también la pluralidad del sentido: un plural irreductible”¹¹ (D’ ANGELO, 2016, p. 162).

Las traducciones intersemióticas de José Balza incluyen imperfecciones, transversalidades visuales y acústicas con las que el artista aspira desfigurar las fronteras entre los saberes culturales y los signos artísticos para participar dentro de una red de relaciones mayor, que acoge a todos los lenguajes del mundo, sean reales o imaginarios y los reconoce como parte de la multiplicidad que caracteriza la condición humana.

⁹ El término “ejercicios narrativos” es el subtítulo que Balza usa para catalogar su obra de ficción que abarca relatos y novelas.

¹⁰ A tradução pode gerar somente uma interpretação plural, ambígua.

¹¹ Uma pluralidade signica que como escreve Roland Barthes realiza o próprio plural de sentido: um plural irreductível.

El *diario* del latinoamericano ofrece la posibilidad de conocer la cartografía de los sistemas semióticos que él entrecruza y recrea, lo que genera la combinación de esas relaciones sígnicas como una de las bases que sustenta la poética de su escritura y la cual enuncia en el espacio de los cuadernos del autor.

1.2 DEL *DIARIO* DE BALZA: UN MANUSCRITO EN CONSTRUCCIÓN

El *diario* de Balza es el texto privado y secreto que él ha escrito a lo largo de toda su vida. Esta práctica, como la de la mayoría de los diaristas, se inicia en su adolescencia y en la medida en que asumió su vocación literaria le concedió mayor vigor cultivándola hasta hoy con constancia y disciplina. El caribeño se reconoce como un diarista precoz, así lo evoca cuando rememora aquello que fueron sus primeros diarios a partir de las impresiones de un adolescente que consideró natural escribir sobre sus experiencias más cercanas:

Entonces, *el diario* comenzó a ser notas sobre lo inmediato. Cosas muy inmediatas, experiencias que probablemente se salían de lo cotidiano, el camino era muy estrecho en San Rafael y yo iba a la casa de mis abuelos, entonces anotaba. Creo que tenía críticas hacia un tío que era muy peleador con nosotros y a la vez era músico y bailador. Y probablemente tenía elogios por otro tío que poseía una vitrola, entonces, él ponía música y era más complaciente, deben haber sido notas de ese tipo. (BALZA, información verbal)¹²

Los diarios de José Balza pasaron de ser su hábito más cercano con la experiencia de escribir, hasta que se materializaron en las anotaciones de sus anécdotas, observaciones y reflexiones en las que traza su perfil como ser humano e intelectual, fusionando la historia de su vida con la literatura y las artes. Las entradas del *diario* como toda escritura diarista se enmarcan con el rótulo de las fechas correspondientes al día en que se produce el fragmento. En primer lugar se encuentra el año, posteriormente el mes y cada comentario con la datación del momento. Con relación al contenido de los segmentos del *diario*, estos recogen pasajes autobiográficos alusivos a los recuerdos de su infancia, a las relaciones con el padre y los hermanos, a períodos de angustia y de tristeza; y del mismo modo referencias de situaciones insólitas, viajes y momentos de placer, tal como el venezolano anota:

Hace algunos días, una caída en la escalera de la Biblioteca (UCV) Hoy leo a Cioran y, extrañamente, la herida vuelve a abrirse (1975, 22 de Junio).

¹² Balza, J. entrevista concedida a Digmar Jiménez en el año 2014. San Rafael de Manano, Delta del Orinoco-Venezuela. Una parte de esta entrevista fue publicada en la revista *Manuscritica* N. 26 (2014). Disponible en: <[HTTP://WWW.REVISTAS.FFLCH.USP.BR/MANUSCRITICA/ARTICLE/VIEW/2051](http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/2051)>.

Suave travesía en el Central Park, para arribar a la espiral Del Guggenheim, nada más. Tiendas, con X. (1980, 21 de agosto).

Una cierta nausea cada vez que encuentro a todo el personal de la oficina (1994, 08 de diciembre).

Junto a esas líneas con experiencias íntimas y personales transita el pensamiento del artista-traductor sobre su escritura, sobre el proceso de creación de algunas de sus obras y lecturas, pero además acerca de su oficio de pintor, de su pasión por la música y sus tímidos ejercicios de traducción literaria. Igualmente, denotan su mirada crítica sobre el contexto social que lo rodea, sobre el sistema cultural y literario en el que participa, combinándose con comentarios hacia los editores, los traductores implicando al público receptor de su obra:

Ayer llamé a A.J.S.de Alfadil para ofrecerle previamente “1/5”. Su voz fue neutra y fría, como si nunca hubiese leído un texto mío. Decidí no enviarle nada.

Hoy a las 2.30, llama Aldo Castañón de México: el FCE publicará “1/5”. (1987, 21 de septiembre).

Pensé y dije en Guadalajara algo sobre los “ejercicios” que después he querido atrapar: no son escrituras sino algo para complementarse o alterarse: el lector-y hasta yo mismo –podría intervenir en ellos, para modificar... (1994, 28 de diciembre).

Existe una historia material del *diario* del venezolano que reseña su estado de génesis y la metamorfosis de su escritura. Balza anota las experiencias más significativas de su vida en los cuadernos que emplea como soporte de su discurso más íntimo. Estos cuadernos generalmente son gruesos, con cubierta fuerte y no poseen una clasificación de colores. Según el artista aquellos que podrían catalogarse como los diarios iniciales, que irían desde 1955 hasta 1962 ya no existen: “[...] *Perdí los cuadernos, creo de 1955 al 62; se los cambié a un amigo de una pensión por las obras de Shakespeare. El grupo los utilizó para hacer chistes durante un mes.*” (BALZA, 2017, p. 467).

Desde 1962 se conservan gran parte de los *diarios* originales y estos ocuparían tentativamente unas 25 libretas. No obstante, el caribeño desconoce el número exacto; puesto que si bien ha desechado unas cuantas, sus cuadernos personales continúan existiendo.

En algunos encuentros sostenidos en 2014 con el autor para hablar de su *diario* y sus manuscritos afirmó desconocer la cantidad exacta de sus cuadernos. Sin embargo, en conversaciones más recientes aseveró que algunos fueron digitalizados por él, pero que otros sin duda ya no existen. Estimó unos 25 cuadernos (Balza, información verbal)¹³.

¹³ Balza, J. conversaciones con Digmar Jiménez 2016, San Rafael de Manamo. Delta del Orinoco. Venezuela.

Con el tiempo, los cuadernos se han ido deteriorando e incluso el autor manifiesta que presentan daños irreversibles, por lo que para preservarlos y especulando sobre su potencial publicación, él comenzó a transcribirlos en computadora. Es a partir de esa transcripción iniciada en los años ochenta que surgirán las metamorfosis del *diario*. Primero, Balza crea una versión digitalizada del texto original que correspondería al futuro libro sin perder de vista que sus secretos serán expuestos frente a un posible lector. Viollet identifica:

[...] el pasaje del *diario* original a un Diario publicado es con frecuencia pretexto de transformaciones por parte del mismo autor o por el editor; y aunque sea algo muy común, este hecho transforma el status del diario manuscrito, que se convierte en un borrador, en prototexto del Diario publicado.¹⁴ (VIOLLET, 2001, p. 49)

Como consecuencia de lo antes mencionado, podría elucubrar sobre una posible dinámica del autor en la que se adjunta alteraciones, eliminaciones o hasta reescrituras de los eventos autobiográficos del pasado contemplados a la luz del presente, así como la inserción de silencios y de mecanismos de autocensura en la versión digitalizada del *diario*. De esta última, el venezolano seleccionó una serie de fragmentos para crear *otra versión* digital que cedió gentilmente para esta investigación. Por tanto, el diario original escrito en los cuadernos se convertiría a futuro en el borrador o prototexto¹⁵ del Diario que algún día decida publicar el artista-traductor.

El marco temporal de la versión digital del *diario* entregada a la autora tiene un recorte temporal de 11 años, pero no respeta una cronología secuencial, sino que está conformado por fragmentos intermitentes con notas que comienzan con el año 1962 y siguen otros fragmentos de los siguientes años: 1963, 1964, 1966, 1967, 1974, 1975, 1979, 1980, 1987, 1990, 1991, 1994 con un total aproximado de 300 entradas. Esto significa que la muestra abarca notas correspondientes al tiempo de juventud en el cual Balza se inicia oficialmente como escritor en el sistema literario nacional y hasta la entrada de los años noventa, que el artista se muestra en plena madurez de su producción intelectual.

En la versión digital del *diario* destacan los segmentos en los que se exhibe la naturaleza semiótica de Balza, su sensibilidad sígnica para usar e interpretar códigos y lenguajes artísticos. Los fragmentos en los cuales se manifiesta la espontaneidad de un sentimiento inmediato, “la impresión de un instante”, los *insights* que generados de manera

¹⁴ Para ailleurs, le passage du journal original au *Journal* Publié est le plus souvent prétexte à transformations effectuées par l' auteur même ou para l' éditeur; si banal que soit ce fait, il transforme le statu du journal manuscrit, qui devient alors brouillons, avant-texte du *Journal* publié.

¹⁵ El término prototexto se usa con preferencia al término pretexto para señalar todos los tipos de manuscritos incluyendo las versiones que anteceden a la publicación de una obra. No obstante, se advierte que en español alternan los términos “pre-texto” (el más usual), “antetexto” y “prototexto”.

azarosa o imprevista por estímulos externos como una pieza musical, por el sonido de la radio, por la impresión de una fotografía, de un cuadro o del estilo pictórico de un artista incentivan en el narrador un procesamiento sensorial y de representaciones mentales que él elabora en su actividad creativa hasta transfigurarlos y expresarlos en arte. A modo de ilustración cito el siguiente fragmento que recoge las tres aristas: pintura, música y escritura:

He estado sobresaltado durante sábado y domingo, pensando que había perdido un afiche colocado en mi oficina, "El caballo blanco" de Gauguin. ¿Un robo imaginario? Tema para un relato, así como es tema mi relación con una pieza de Schumann que he buscado durante años. (1987, 26 de enero)

El *diario* del autor latinoamericano concede la oportunidad de observar el teatro de epifanías, de revelaciones que dejan huella en la memoria involuntaria del artista, e incitan al diálogo entre los signos del pensamiento y el código gráfico de la escritura para poner en marcha un proyecto de creación, en este caso específico, una obra de ficción.

Es importante señalar que además de una versión digital del *diario* de Balza, el autor abrió parte de su archivo y me permitió contar con fotografías digitalizadas de sus cuadros; copias de los manuscritos incompletos de algunas de sus obras, sus traducciones aún sin publicar, y especialmente disponibles para esta investigación. Sin embargo, en esta pesquisa no va a encontrar una descripción exhausta de todo este material, ya que el *diario* solo proporciona rastros y huellas de un pensamiento creativo que activa la dinámica procesual de las transfiguraciones intersemióticas que intento restaurar apoyándome también en entrevistas y crónicas autobiográficas con las cuales se pueden completar los análisis del *diario*.

Es importante mencionar que este trabajo posee como eje los documentos de un escritor venezolano y con muchos otros escritores y artistas latinoamericanos tienen en común la dispersión de sus manuscritos, el deterioro y extravío de sus archivos debido a la aún incierta política de archivos que es frecuente encontrar en muchos países de América Latina, esto hace incluso el trabajo del genetista mucho más arduo, tal como lo afirma Guerrero:

Así, en América Latina, el crítico genético debe convertirse rápidamente en un detective privado para seguirle la pista a los manuscritos y descubrir dónde se encuentran y quién los tiene. Cuando por fin ha logrado localizarlos, le corresponde entonces hacer gala de su talento diplomático para negociar el acceso a los materiales e incluso condiciones de investigación. Pero, por encima, de todo, el crítico genético debe estar dispuesto a transformarse en un santo Job y tiene que armarse de infinita paciencia cuando le toca lidiar con los conservadores y legatarios, con todas las personas públicas o privadas que tienen la posesión efectiva de los manuscritos y que ven siempre con desconfianza que un crítico venga a meter sus narices en los papeles de su autor. (GUERRERO, 1996, p. 31)

Puedo decir entonces que esta investigación enmarcada en los estudios descriptivos de la traducción (EDT), la crítica genética (CG) o de procesos creativos y los estudios decoloniales (ED) no pierde de vista las circunstancias de los archivos de los artistas y escritores iberoamericanos, y trata de aprovechar cuanto puedan brindarnos los fragmentos del *diario* del artista-traductor, José Balza.

1.3 JOSÉ BALZA, ARTISTA ¿Y TRADUCTOR?

Al releer el *diario* aflora una interrogante fundamental: ¿es José Balza un traductor? Y la respuesta la reveló Valéry (1957) para quien el artista es un traductor singular, entonces ya no hubo más dudas, sobre si me encontraba frente a un traductor *sui generis* perteneciente a la estirpe de los intelectuales dueños de una “*pluralidad multivalente*” con que Cornejo Polar (2003 p. 15) conceptualiza la compleja heterogeneidad de los sistemas e imaginarios que se entrecruzan en las escrituras latinoamericanas.

El venezolano ha coqueteado con la traducción de poesía, tal vez porque la percibe como un ejercicio de deleite y justamente han sido las páginas secretas de su *diario* y de su archivo personal con las que se ha permitido escuchar e imaginarse hablando desde la voz del *otro*, sobre todo de poetas que le han despertado emociones estéticas debido a la contundencia de sus imágenes y a la musicalidad de su poesía. No obstante, ha sido escasa la publicación de sus traducciones. Solo se conocen hasta el momento su versión del lírico norteamericano Julian Palley, de los versos de John Ashbery y algunos poemas del poeta y corsario Walter Raleigh.

El objeto de este trabajo es sondear los trazos de Balza como un transcreador de lenguajes artísticos y de sus imaginarios estéticos, cuya necesidad de transferencia de sentidos al signo verbal lo revelan como un traductor, pero por encima de cualquier cosa como un artista, y esta condición, parafraseando las ideas de Octavio Paz (1984) lo convierten en un traductor universal.

1.4 EL LUGAR DE ENUNCIACIÓN

Esta investigación se plantea un ejercicio epistémico en claves de pensamiento decolonial. Por tanto, mi enunciación se suscribe a un espacio que ha recibido varias denominaciones — y de ellas me apropio para decir que aspiro transitar por ese lugar que se

conoce como “La tercera orilla del río” en la expresión de Guimarães Rosas (1962); en las posturas de transversalidad crítica de Castro Gómez (2007) denominadas “el tercer incluido”; en Walter Mignolo (2010) es llamada “La tercera opción”; y Boa Ventura de Sousa Santos (2010) lo designa como el pensamiento del “otro lado de la línea”.

A partir de esta cartografía de intersticios es que surge esta argumentación, manteniendo la pluralidad de saberes y de sus relaciones permanentes, lo que para Sousa Santos (2010) es una “ecología de saberes”, esa interconexión la indago con un diálogo crítico entre las teorías que vienen de otros lados y con las que nacen en las Américas para demostrar cómo la traducción intersemiótica de José Balza incorpora y entrelaza creaciones artísticas de tiempos y espacios diferentes.

1.5 DE LA ESCOGENCIA DEL TEMA

El tema tiene por origen mi formación como investigadora en el área de la crítica genética, la cual se inicia en el año 2000, cuando frecuenté los seminarios y las actividades del Instituto de Textos y Manuscritos Modernos (ITEM-CNRS) y participé en sus equipos de investigación, principalmente en los concernientes al grupo de Archivos-Escritores Latinoamericanos. En ese mismo período comencé a tener acceso a los archivos de varios escritores, y en particular a los de José Balza, sobre todo los de la versión dactilografiada de su *diario* personal por lo que una vez con parte de ese material en mis manos me propuse leerlo de una manera diferente, buscando aspectos innovadores y poco estudiados en la obra del autor. De esta manera, descubrí la relación del *diario* con la transcreación de signos artísticos y el proceso de creación que se convirtió en el centro de estudio de este trabajo.

1.6 DE LA DELIMITACIÓN DEL TEMA

La lectura del *diario* me reveló el vicio secreto del caribeño como traductor de poesía. Esas traducciones dispersas en la geografía de sus cuadernos personales las he clasificado en términos de Borges como borradores permanentes de traducción (JIMÉNEZ, 2016) y en analogía con el término usado por el escritor de “ejercicios narrativos” para subtítular sus ficciones, me atrevería catalogarlos de ejercicios o versiones de un placer oculto. Sin embargo, las notas del escritor sobre la música y las artes visuales a lo largo de su vida aparecían como elementos recurrentes que estimulaban su sensibilidad creativa y se remitían al proceso de elaboración de sus cuentos y novelas. Así, aprecié que me encontraba

frente a un material que me autorizaba su abordaje desde la perspectiva de los estudios de la traducción y la crítica genética. Ante esto, determiné que el tema de investigación debía enmarcarse en la interpretación de los signos provenientes de la música y artes visuales— que actúan como una herramienta de transfiguración artística en la manufactura de las ficciones del autor.

Para plantear este tipo de análisis, retomé algunas referencias de críticos literarios que destacaron los vínculos del escritor con la música y las artes visuales puede mencionarse a Navarro (1997), Noguera (1993), Mata (1989), Pérez (2017) y Méndez Guédez (2016), aunque todos parten de la obra publicada ninguno advierten que estas transmutaciones sígnicas sean una forma de traducción .

En este sentido, el tema propuesto aparece como una idea innovadora dentro de los estudios dedicados al escritor. Asimismo, su faceta como traductor que ha sido poco discutida y esta es la primera vez que se presenta una aproximación a su *diario*, manuscritos y acuarelas dentro de un marco de análisis que agrega una dimensión hipertextual mediante enlaces que brindan la oportunidad de escuchar los paisajes sonoros de la obra de José Balza. Todo esto materializa el proceso de la traducción intersemiótica en todas sus dimensiones y nos aproxima a los mecanismos de creación desde una óptica de recepción más participativa.

1.7 HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

Una vez expuesta la delimitación del tema y su contexto de investigación se enuncian las preguntas claves. La interrogante central fue formulada del modo siguiente: ¿Cómo muestra el *diario* de José Balza los vasos comunicantes existentes entre la escritura y las transcreaciones sígnicas que propician un engranaje creativo entre escribir y traducir durante el proceso de confección de un nuevo discurso narrativo del autor? De esta pregunta principal se derivaron otras preguntas secundarias que la complementan:

- a) ¿De qué modo es representada la “transcreación” de signos sonoros y visuales en los “ejercicios narrativos” del escritor.
- b) ¿Cómo las transfiguraciones semióticas de la música y las artes visuales permiten a José Balza dialogar con otros sistemas artísticos del polisistema nacional e incluso internacional, con el propósito de insertar su obra dentro de una constelación de autores e intelectuales en el *entre-lugar* de las letras de Américas?
- c) ¿De qué manera las transcreaciones semióticas en la fabricación de la escritura del venezolano son producto de una necesidad de potencializar la pluralidad en su discurso,

con la finalidad de acoger la diversidad cultural y artística para ampliar, de acuerdo con los principios de su poética, la multiplicidad cambiante de la condición humana?

d) ¿Cómo el *diario* de José Balza conduce a establecer una serie de conexiones e interrelaciones entre sus fragmentos y el proceso de creación de sus “ejercicios narrativos” considerando también la relación indisoluble con sus ensayos dedicados a la música y las artes visuales.

1.8 DE LA JUSTIFICACIÓN

Esta investigación busca engranar en una mirada transversal los ejes de la traducción intersemiótica, la crítica genética y el pensamiento decolonial con la finalidad de proponer una óptica de análisis distinta para la interpretación del proceso de transcreación intersemiótica de José Balza. Este abordaje lo denominó transversal, en la lógica sistémica de Capra (1982) que accede a relacionar las partes con el todo, desmontando la lógica de la bipolaridad y planteando nuevas formas de concebir la relación sintagmática entre elementos distintos y distantes, pensándolos a partir de la propia relación de las partes involucradas. Este enfoque de convergencia y complementariedad de las múltiples perspectivas conduce a elaborar una discusión decolonial en el sentido de construir una mirada propia y renovada sobre el tema de estudio y cuyo argumento surge de “*el entre-lugar del discurso latinoamericano*” en palabras de Silviano Santiago (2012).

Este trabajo presenta una marcada diferencia con respecto a otros estudios críticos de la obra de Balza, que en su mayoría parten de los textos publicados y se centran en una visión narratológica con hincapié en el rigor experimental de los “ejercicios narrativos”. Hasta ahora, en los exámenes de la narrativa del autor se subrayan los aspectos técnicos de la polifonía, la metaficción, la intertextualidad, la multiplicidad psíquica e inclusive una aplicación a rajatabla de la metodología de la sociología de la literatura.

Frente a este escenario, esta investigación pretende contribuir con un elemento inexplorado mediante el estudio de un material inédito, el *diario* del artista. A partir del cual se busca indagar en los dispositivos de transfiguraciones de signos no verbales para la construcción singular de su estilo narrativo. Por tanto, se examinan los bastidores de la creación del venezolano, conformados por el material que el autor facilitó a la investigadora. Toda esta información consintió acceder a los vestigios dejados por los códigos musicales y visuales que motivaban la traducción creativa del autor, y revelan la acción del pensamiento, de la sensibilidad artística del transcreador en la fabricación de su escritura,

recontextualizando e interpretando las resonancias causadas por los efectos sensoriales de los discursos artísticos.

Con esta pesquisa aspiro a incentivar el desarrollo de la línea de investigación: procesos creativos y traducción intersemiótica, considerando los archivos de escritores-traductores latinoamericanos como sus herramientas de trabajo para contemplar a corto plazo la incorporación de las humanidades digitales a los estudios sobre los procesos creativos y *las otras* distintas formas de traducir.¹⁶

1.9 OBJETIVOS

1.9.1 Objetivo general

Analizar en el *diario* de José Balza la presencia de signos vinculados a la experiencia del narrador con la música y las artes visuales para determinar la existencia de un movimiento de traducción intersemiótica que sustenta la poética de su escritura.

1.9.2 Objetivos específicos

a) Demostrar la presencia de un espacio heterogéneo de la traducción en el *diario* de José Balza y su incidencia en el proceso creativo del narrador.

b) Demostrar que el movimiento semiótico traductorio presente en la escritura de Balza es percibido por el lector proponiendo nuevas relecturas significativas que se insertan en una red cultural mayor.

c) Evidenciar que la transcreación intersemiótica de José Balza constituye una forma de expresión de la *relación de la diversidad* que identifica la condición híbrida de la traducción creativa y de la escritura literaria en la *pluriversalidad* artística de las Américas.

Este estudio resalta mi interés por contribuir con la desestabilización de la visión estática que aún recorre tanto los Estudios de la Traducción como la Investigación Literaria, dado que todavía persiste el análisis a la obra publicada o al texto traducido, y se marginaliza el espacio de producción del proceso de creación del nuevo discurso: los borradores, los documentos personales del traductor, sus cuadernos de trabajo comprendiendo la

¹⁶ En el año del 2017 como beneficiaria del doctorado sándwich participe de los seminarios del Laboratorio de textos y Manuscritos modernos (ITEM-Ecole Normale-Paris) y del centro de investigaciones de Archivos de la Universidad de Poitiers en relación a las humanidades digitales y los procesos de digitalización de archivos de los escritores suramericanos. De toda experiencia surgió la necesidad de integrar el espacio digital a esta investigación una construcción que apenas se inicia con la escritura de este trabajo.

correspondencia entre escritores, traductores y editores de la que provienen, según los fundamentos de la crítica genética, los movimientos de la creación. Y en los cuales es posible admitir como lo sustenta Paret Passos que “Traducir es crear”¹⁷ (PARET, 2011, p. 17).

1.10 DE LA FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Los referentes teóricos aprovechados promueven el cruce transdisciplinar de la pesquisa, por tanto se revisa el mapa disciplinar de James Holmes (1988) y se auspicia la propuesta transdisciplinaria de Arduini & Neegard (2011).

El complejo fenómeno de la traducción intersemiótica se trata a partir de Jakobson (1981), Plaza (2013), Pignatari (1987), Santaella (2005, 1992), Aguiar y Queiroz (2010), Barrento (2013), Goriée (1994, 2010) y D' Angelo (2016). Se acentúa la importancia conceptual de la transcreación de Haroldo de Campos (2015), el criterio de transdiscursividad de Lambert & Robyns (2004) y la corriente interartística de Cluver (1997, 2006).

Igualmente con apoyo en Mukařovský (1977) y Plaza (2013) se presenta la T.I como lectura crítica de la historia. Con la incorporación de los planteamientos de Eduard Glissant (1997, 2002, 2006, 2008, 2010) exploro la T.I bajo el prisma la epistemología de la Relación y de Diversidad del Mundo.

En un matiz complementario se incorporan las ópticas filosóficas de Merleau Ponty (1986) y Nancy (2017) para aludir a la afectividad corporal e imagética del pensamiento que caracteriza al artista-traductor intersemiótico. Asimismo, se dialoga con Zohar (1990), Candido (2010), Polar (2003) Silvano Santiago (2012), Bordieu (2002) y Casanova (2001) para discutir la caracterización y el funcionamiento del polisistema literario latinoamericano con su incidencia en el sistema literario venezolano. Por otro lado, se acude a Piglia (2011) y a Borges (1952) para puntualizar las actitudes del venezolano frente a sus *ejercicios de traducción*.

1.11 DE LA METODOLOGÍA

Si se considera que el núcleo de esta investigación es la versión digital del *diario* personal de José Balza, y por lo tanto un manuscrito contemporáneo que se precisa describir e interpretar para analizar los mecanismos creativos de las transcreaciones intersemióticas del

¹⁷ Traduzir é Fazer.

artista-traductor se puede concretar que la metodología más idónea para este estudio es la Crítica Genética o la Crítica de Procesos Creativos.

El abordaje metodológico de la crítica genética se utiliza con el propósito de obtener respuestas a las preguntas que orientan este trabajo. Y respectivamente acompañar el diálogo con los fundamentos del marco teórico con la orientación transdisciplinaria de los Estudios Descriptivos de la traducción, —con énfasis, en la traducción intersemiótica— la Crítica Genética y el Pensamiento Decolonial. Es interesante señalar que desde el punto de vista del geneticista, el *diario* se estima como un gran archivo que contiene una parte de los gérmenes y los prototextos de su obra.

El contenido del *diario* facilita la comprensión de las particularidades de la creación del venezolano; el surgimiento de sus proyectos intelectuales y la materialidad de su escritura. También, autoriza a establecer las funciones de las *imágenes generadoras* provenientes de los espacios acústicos y de las artes visuales en el sistema creativo del autor, como su red de conexión con otros sistemas artísticos y las circunstancias de su producción.

La Crítica Genética nace en Francia a finales de los años sesenta, inspirada en el trabajo de un grupo de investigadores quienes bajo la tutela de Louis Hay organizaron los manuscritos literarios del poeta alemán Heinrich Heine. El objetivo de esta metodología consiste en acompañar el complejo proceso de construcción de una obra literaria, valorizando cada una de las etapas de dicha producción y los registros de lo escrito antes de la publicación. De este modo, la genética literaria consigue develar la dinámica interna y los mecanismos operativos del trabajo del escritor.

Es importante recalcar que la Crítica Genética conquistó un desarrollo propio en Latinoamérica, en particular en el ámbito académico brasileño en el que adquiere mayores dimensiones interdisciplinarias cruzando los límites del campo literario y atreviéndose a explorar otras vías de la creación artística como el cine, las artes plásticas, la música, la danza, el teatro y la traducción literaria. La crítica genética brasileña además busca interpretar las múltiples facetas del quehacer creativo dentro del contexto socio-cultural en el cual el sujeto-creador participa e inserta su obra.

Esta investigación se alinea con la perspectiva metodológica de la Crítica Genética Brasileña. Esta se configura gracias a los aportes de Ph. Willemart (2009), Cecilia Salles (2006, 2009), Sergio Romanelli (2013, 2015, 2017), Claudia Amigo Pino (2014), Cristiane Grando (2001) y Marie-Hélène Paret Passos (2011). Esta dimensión crítica mucho más abierta y contextualizada con las realidades de los manuscritos y archivos de escritores y de traductores latinoamericanos, es la más pertinente y acertada para alcanzar los propósitos de

este estudio. Sin embargo, no se deja de lado las contribuciones de la genética francesa, en particular, las propuestas de Lejeune (2005), Viollet (2001) especialistas del diario y de la escritura autobiografía en la óptica de la genética literaria.

1.12 DE LA ORGANIZACIÓN

Esta investigación está conformada por un primer capítulo que contiene la introducción. El capítulo dos engloba el marco teórico-metodológico que a su vez está dividido en dos partes: la primera parte hace referencia a la ubicación de la investigación y al concepto de traducción que se emplea en este trabajo; y la segunda está compuesta por *pasajes* en procura de la caracterización de la traducción intersemiótica y la metodología de la crítica genética o de los procesos creativos que se usaron como base para el desarrollo de la pesquisa. El tercer capítulo ubica al autor, explica los orígenes de su sensibilidad semiótica, contextualiza su obra en el sistema literario venezolano y latinoamericano como una descripción de sus versiones de traducción. El cuarto y último capítulo está conformado por el análisis del corpus propiamente dicho con relación a las transfiguraciones intersemióticas del artista-traductor que lo devela como un traductor visual y transcreador de las sonoridades y sus imaginarios. Finalmente se encuentran las conclusiones y las referencias.

II MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

2.0 PERSPECTIVAS TEÓRICAS

2.0.1 Salir del mapa hacia las rutas transversales de la traducción

Esta investigación se ubica en el campo de los Estudios Descriptivos de la Traducción, su principal antecedente es el élan vanguardista del Círculo de Praga, cuya orientación estética y semiótica del arte y de la literatura se extendió hasta la traductología, razón por la cual se considera a los estructuralistas checos como los precursores de los estudios semióticos de la traducción.

La escuela checa situada en un *lugar otro* de Europa apareció en paralelo con el enfoque prescriptivo de la traducción, que se convirtió en el paradigma dominante de la traductología hasta los años 70 y funcionaba de acuerdo con las directrices de Nida (1959) y de Catford (1965) acerca de la “equivalencia traductora” como modelo para llevar a cabo una traducción bajo los parámetros de las nociones de “correspondencia” y “ semejanza” con el texto fuente. Aunque de forma inversa, el Círculo de Praga con los aportes de sus miembros Jiří Levý, Anton Propovič, Juriyn Tynjanov, Jean Mukařovský, Vilém Mathesius y Roman Jakobson patrocinó el desplazamiento del texto fuente hacia el texto traducido para incorporar los elementos históricos, culturales, nacionales, estéticos e ideológicos de una respectiva comunidad valorizándolos como factores que condicionaban la realización de la actividad traductora dentro de un sistema literario receptor y la praxis individual del oficio de traducir incluyendo la respectiva toma de decisiones del traductor.

Los estructuralistas inauguraron una concepción funcionalista del lenguaje, reconocieron los signos acústicos del sistema lingüístico y promovieron una visión sistémica sobre la literatura como el desarrollo de toda una reflexión acerca del lenguaje poético. Asimismo, formularon un enfoque semiótico de las distintas artes que incluía a la literatura, la traducción literaria y abarcaba otras áreas como la estética, la etnografía y la recepción. Por ende, Gentzler (2009) admite que el trabajo de los formalistas rusos da paso a la transición hacia los paradigmas actuales de la traducción.

Se puede decir entonces que las propuestas de la escuela checa no solo abonaron el terreno en el que surgirían las teorías de los polisistemas de Even de Zohar y de los Estudios Descriptivos de la Traductología en la década de los 70 y 80; sino que inspiraron muchas de las discusiones acerca de la traducción intersemiótica en la era de la comunicación global, al

igual que las reflexiones sobre el estatus del traductor como autor y de la traducción como creación y género literario.

Es importante rescatar las apreciaciones de tres teóricos del estructuralismo checo: Jakobson (1896-1982), Mukařovský (1891-1975) y Jiří Levý (1926-1967), cuyos planteamientos se vinculan con la perspectiva teórica de esta investigación. En primer lugar, porque sus ópticas de análisis no establecieron diferencias entre la traducción y la literatura, ya que ambas fueron percibidas como procesos artísticos y semióticos con funciones estéticas y de comunicación dentro de un contexto de factores sociales y de una tradición literaria que inclusive tomaba en cuenta el perfil del receptor. Y en segunda instancia, porque estos autores mantuvieron la idea del arte como proceso y producto en una perspectiva sistémica, razón por la cual hicieron énfasis en el ensamblaje estilístico de la estructura y de la funcionalidad de la obra incluyendo la traducción como los mecanismos de reconfiguración formal que conformaban la poética del escritor o del traductor y conducían a una obra de gran calidad literaria.

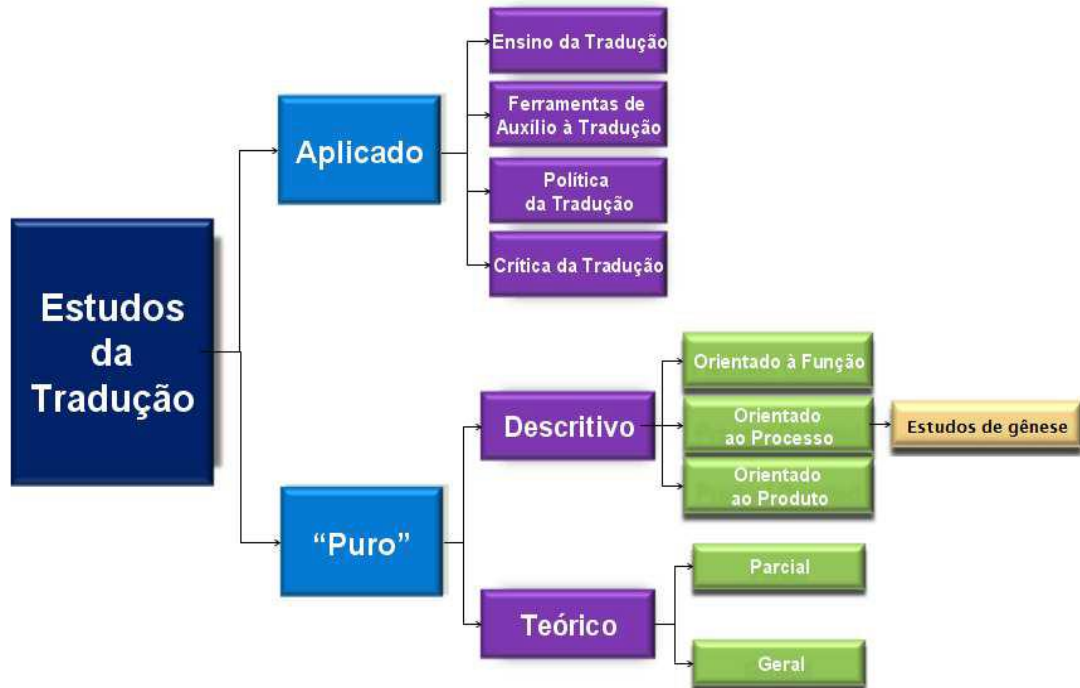
Así, el Círculo de Praga imprimió su huella en los EDT, que se manifiestan a mediados de los años ochenta y se dedican a concederle mayor importancia a los factores contextuales de la actividad traductora como la cultura destino, las leyes y normas que influyen en la actuación del traductor y la recepción de la literatura traducida en el sistema literario de llegada. Conforme a la explicación de Pym (2010), las teorías del paradigma descriptivo nacen para saciar una curiosidad científica respecto a lo que sucede con las personas que traducen, como también sobre las causas o motivos que los inducen a traducir, independientemente de la calidad de sus producciones.

Un avance determinante para la institucionalización del nuevo paradigma lo fija la creación del Mapa de Holmes (1988). La estructura del Mapa identifica a los EDT como el ramo más empírico según tres vías de análisis: el producto, la función y el proceso. Si bien esta propuesta continua siendo una referencia en los Estudios de la Traducción, ya han pasado más de tres décadas y ostenta cierto anacronismo que motivó otras relecturas para la traductología.

Dentro de esas nuevas cartografías se mencionan la de Williams y Chesterman (2002) y el mapa interdisciplinar de Hatim y Munday (2004), destacándose en el ámbito académico brasileño la revisión del mapa de Holmes que proponen Pagano y Vasconcellos

(2003)¹⁸. A partir de este ofrecimiento, Mafra (2015) instala dentro de los EDT centrados en el proceso, una subdivisión que debería corresponder a la línea interdisciplinaria Crítica Genética y Traducción, tal como puede observarse en la figura 1.

Figura 1- Adaptación de Mafra (2015) al Mapa de Holmes producido por Pagano y Vasconcellos (2003), editado para los fines de su investigación.



Fuente: Disponible en: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/88241/>>. Consultado el 15 marzo 2016.

La formulación de Mafra demuestra la necesidad de integrar los estudios de génesis de la traducción al mapa de Holmes, según expone:

Sugiero como complemento al modelo que los estudios descriptivos centrados en el proceso incorporen también investigaciones acerca de la génesis de la traducción. Es decir, la descripción de cómo ocurre el proceso de creación del traductor durante su trabajo. En una actualización del mapa de Holmes, tendríamos entonces, los estudios de génesis como una subdivisión de los estudios de proceso. (MAFRA, 2015, p. 34)¹⁹

¹⁸ Estas autoras toman como referencia el perfil de las investigaciones universitarias y los ejes teóricos predominantes en los estudios de los investigadores brasileños en un lapso de 20 años para realizar un mapeo del campo disciplinar de la traducción en Brasil.

¹⁹ Sugiro como complemento ao modelo que os estudos descritivos focados no processo incorporem também investigações acerca da gênese da tradução, ou seja, da descrição de como ocorre o processo de criação do tradutor durante o seu trabalho. Em uma atualização do mapa de Holmes, teríamos então os estudos de gênese como uma subdivisão dos estudos de processo.

Si se tiene en cuenta la idea de Mafra (2015), que proyecta anexar las investigaciones en torno al proceso creativo de la traducción y del traductor como creador, puede decirse que este trabajo se enmarca en los estudios de procesos. Esta es una de las líneas de investigación que enfoca el NUPROC²⁰ sobre la labor del traductor como un trabajo artístico, incluso más allá del texto literario y que estima el análisis de los archivos, de los documentos de trabajos y manuscritos de los escritores-traductores-artistas de acuerdo con la metodología de la Crítica Genética.

Sin embargo, el planteamiento de Mafra (2015) me parece aún apegado a la estructura arbórea y jerárquica del mapa de Holmes. De allí que me vea en la necesidad de buscar rutas transversales. Es decir, renunciar al uso del mapa de Holmes y acogerme definitivamente a la perspectiva de Arduini; Nergaard (2011) que se presenta más consistente con los intereses de esta pesquisa. En primer lugar, porque los autores invitan a pensar la traducción en articulación con otras disciplinas, y a asumir las investigaciones como las “experimentaciones transdisciplinares” porque para ambos “la traducción es fundamente transdisciplinaria, móvil y abierta” (ARDUINI; NERGAARD, 2011, p. 8)²¹. En segundo lugar, Arduini; Nergaard recomiendan abandonar los modelos jerárquicos y sistemáticos del conocimiento y plantean seguir los caminos rizomáticos de Deleuze-Guattari (1994) en las investigaciones, prácticas y saberes inherentes a los estudios de la traducción.

Esta apuesta por una epistemología rizomática de la traducción consiste en alejarse de la lógica binaria del estructuralismo que aun prevalece en la lingüística, la literatura y la traductología. De hecho, la inferencia rizomática encarna según los planteamientos de Deleuze - Guattari (1994) que el rizoma comprende formas muy heterogéneas, variaciones y derivaciones; pero cualquiera de sus puntos puede conectarse con otro totalmente diferente; el rizoma no abraza únicamente lo lingüístico sino también sistemas semióticos y pragmáticos de cualquier naturaleza conectados a modos de codificación muy distintos como sustentan Deleuze - Guattari (1994) “un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según esta o aquella de sus líneas, y según otras.” (DELEUZE; GUATTARI, 1994 p. 17).

La idea rizomática de la traducción se centra en un espacio de transversalidad y de intersecciones. De este modo, está presente en esta investigación en la que aspiro la realización de un “ejercicio transdisciplinar” para explorar varias orillas del complejo

²⁰ Núcleo de Procesos Creativos de la *Universidade Federal de Santa Catarina* (Brasil), bajo la coordinación del Prof. Dr. Sergio Romanelli y del cual formo parte como investigadora. Disponible: <<http://www.nuproc.cce.ufsc.br/>>.

²¹ “translation is viewed as fundamentally transdisciplinary, mobile, and open ended”.

fenómeno de la T.I, como se plantea en el segmento que denomino *pasajes* pensado con el propósito de abrir y tejer las interconexiones entre varios teóricos de la traducción reconociendo aportes como el pensamiento de integración cultural de Eduard Glissant y la figura de la écfrasis como centro de las operaciones interartísticas de Cluver.

Este trabajo se desvía del mapa y busca seguir rutas transversales para fijar posición en esa zona plural de confluencias y encrucijadas epistémicas, desde la que pueda contribuir a enriquecer los estudios de la traducción en interacción con otras disciplinas, puesto que retomando las ideas de Aguiar y Queiroz (2010a) “la traducción puede ser la más difícil de todas las semióticas”²², debido a que sus materialidades y estructuras responden a leyes y a dinámicas distintas que dependen de los procesos icónicos. Todo esto significa que los enfoques teóricos de la traductología otorgan prioridad a la necesidad de integración de modelos explicativos provenientes de diferentes campos de actuación (cognitivo, social, histórico) que desde el punto de vista global demanda salirse de axiomas estructuralistas y pensar holística y ecológicamente las distintas manifestaciones de la traducción.

2.0.2 Concepto de traducción

Antes de definir el concepto de traducción para esta investigación retomo las proposiciones de Romanelli (2013), que justifican la aproximación teórico-metodológica entre los EDT y la CG. Para el autor, tanto los EDT como la CG poseen una metodología bastante similar y sobretodo, “principios teóricos que trabajan en perfecta sintonía. Ambos responden a una metodología de investigación de carácter inductivo” (ROMANELLI, 2013, p. 58)²³. Incluso, Romanelli expone que la CG, partiendo de los datos concretos de los manuscritos infiere y teoriza sobre el proceso de creación del artista, lo que despeja la aproximación con los EDT los cuales, asumiendo los datos empíricos de las traducciones mediante el análisis de los textos publicados, pretenden discernir las leyes y restricciones sufridas por el traductor a lo largo del proceso traductorio (ídem).

Con base en los Estudios Descriptivos de la Traducción y la Crítica Genética en consonancia con la lectura transversal que exige la Traducción Intersemiótica (T.I) y a causa de que he elegido como referencia el *diario* personal de José Balza para demostrar la existencia de un movimiento de traducción sígnica en el proceso de su escritura, el concepto

²² Maybe translation is the most difficult of problems faced by semiotics.

²³ Princípios teóricos que funcionam em perfeita sintonia. Ambas se servem de uma metodologia de investigação de carácter indutivo.

de traducción contemplado en este trabajo destaca lo estipulado por teóricos e investigadores que manejan una perspectiva amplia de la actividad traductora.

Suscribo una óptica flexible del oficio de traducir que describe el complejo fenómeno de la T.I resaltando su naturaleza transdisciplinar, lo que arguye su comparecencia en las discusiones más contemporáneas de la traductología. A continuación, menciono la definición del concepto de traducción que se utiliza en este trabajo, aclarando que por ahora solo se enuncian generalidades conceptuales, las cuales se reanudan con mayor detalle en el desarrollo del siguiente segmento de este capítulo.

En esta pesquisa, la traducción se plantea como operación semiótica, transmutación de signos, fenómeno de interpretación y de comunicación; actividad cognitiva que engloba varios procesos perceptivos de experiencia sensorial e imaginación materializados según las combinaciones discursivas en que se acoplan, lo que Santaella (2009) cataloga como las tres matrices de lenguaje-pensamiento: verbal, visual y sonoro.

De modo idéntico, la traducción se concibe en la perspectiva de transfiguración de la información estética de un lenguaje a otro y, consecuentemente, como traducción icónica, práctica artística y como una forma de arte²⁴. De igual forma, se establece la idea de la traducción como (re) creación, transcreación, operación alegórica, reimaginación y transficcionalización.²⁵ Equivalentemente, traducir es una reconfiguración crítico-creativa entre códigos y objetos culturales de diferente naturaleza de la cual emanan resonancias, analogías, ecos y atmósferas, al mismo tiempo envolviendo sentido, ambigüedades e indeterminaciones, desvíos y huellas en la intención del artista-traductor de desdibujar las fronteras ente los sistemas sígnicos.²⁶ Además, la actividad traductora es un fenómeno de reconocimiento de la diversidad cultural, de lenguas, lenguajes e imaginarios,²⁷ un proceso de heterogeneidad semiótica,²⁸ transdiscursividad²⁹ y lectura crítica de la historia, sugerente y experimental.³⁰

Es importante aclarar que aplico como sinonimias los términos signos, códigos, lenguajes, y deseché el uso de los conceptos texto fuente/texto meta porque los visualizo limitantes en un enfoque semiótico de la traducción cuyo objeto es dejar de lado a la

²⁴ Ideas utilizadas reiteradamente por Plaza (1987), Pignatari (1987) y Gorlée (1994, 2010).

²⁵ Estos criterios son empleados como sinónimos de traducción en la perspectiva de Haroldo de Campos (2015).

²⁶ Estas imágenes la recogen varios teóricos principalmente Gorlée (1994, 2010) Aguiar e Queiroz (2010,) D' Angelo (2016), Plaza (1987) y también Haroldo de Campos (2015).

²⁷ Se toma como referencia la propuesta de Eduard Glissant (2002, 2006, 2008), reconociendo que hay otros teóricos que ha escrito en igual perspectiva, sin embargo me limito al martiniqueño, poco abordado en los estudios de la traducción intersemiótica.

²⁸ Plaza (1987), Santaella (2009) y Torop (2002).

²⁹ Es el concepto de autores como Lambert & Robyns (2004), Pulido (2009).

³⁰ Mukařovský (1977) y Plaza (1987).

comunicación binaria de la práctica interlingüística. Por consiguiente, me apoyo en la propuesta sociosemiótica de Lambert & Robyns (2004), que aduce la problemática dicotómica de la traducción a causa de la visión unidimensional y estática de un fenómeno complejo, el cual se produce no solo entre dos lenguas y literaturas nacionales; sino que como proceso semiótico figura en la formación de cualquier tipo de discurso.

Para Lambert & Robyns la idea de texto fuente se diluye en una variedad de fuentes, códigos, variantes y modelos, porque no son solamente los textos que son traducidos, sino también las funciones textuales, los fragmentos, las variedades lingüísticas y los símbolos de modelos culturales lo que engloba formas de comunicación no verbal que en la contemporaneidad incluyen cada vez más la intermedialidad, las relaciones multiartísticas, la literatura digital y la comunicación multimedia que combina varios tipos de códigos verbales, auditivos o visuales cada vez con mayor fuerza y presencia en la sociedad. Por tanto, para los autores, la traducción como actividad semiótica se rige por la transferencia cultural, de allí que la definan en un amplio sentido como “migración por medio de la transformación de los elementos discursivos (signos), y como “el proceso durante el cual son interpretados (recontextualizados) de acuerdo con diferentes normas, códigos y modelos”. (LAMBERT; ROBYNS, 2004, p. 3604)³¹

En este contexto de justificaciones es necesario recordar que la noción de texto como la contempla la semiótica, se sale de la estricta esfera lingüística, debido a que toda obra de arte percibida como estructura sémica —generalmente compleja— se le denomina texto, independientemente del sistema sémico al que pertenezca (SANTAELLA, 1992). Asimismo debe tenerse en cuenta que la realidad digital se impone y crece el campo intermedial haciendo cada vez más frecuente en los estudios semióticos el uso del término *medio*. Esto afianza el principio que “el entorno cultural de los textos no es únicamente discursivo, sino también mediático” (TOROP, 2002, p. 3).

En este trabajo, el ámbito mediático se analiza sobre todo con la transcreación del ámbito fotográfico y radial que Balza ejecuta en el discurso de sus “*ejercicios narrativos*”, con lo que propicia la creación de *texturas híbridas* en su signo verbal y la incorporación de la T.I como “práctica crítico-creativa en la historicidad de los medios de producción y reproducción” (PLAZA, 2013, p. 14)³² y como “síntesis y reescritura de la historia” (Ídem).³³ Así como se ilustra en el siguiente fragmento del *diario* que forma parte de las visitas del

³¹ “translation” in the largest sense as migration through- transformation of discursive elements (signs), a process during which they are interpreted (re-contextualized) according to different norms, codes, and models.

³² [...] prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução.

³³ [...] como síntese e reescritura da história.

escritor a la radio y de su encuentro con los locutores durante el proceso de creación de la novela *D* (1977) que tiene como tema la historia de la radio en Venezuela a partir de una lectura crítica sobre el impacto de la programación y la publicidad radial en la cotidianidad del consumidor local.

Anoche, con N y A. visita a Armando Palacios. Su emisora Crono-radar está en una vieja y atractiva casa. N lo entrevistó: rememoró los años de Tamakún y del discjockey. Me afectó su frialdad política, aunque me subyugó su relato personal. (1975 08 de mayo)

Por último, me interesa también valorar la traducción según las ideas de D' Angelo, es decir, como “una comunicación tripartita”, a causa de que el tiempo y el espacio —en el que ese diálogo sucede— se insertan en un sistema específico y variables de lectores y de historias, interculturales e intertemporales.” (D' ANGELO, 2016, p. 164)³⁴ El rol del receptor en las transcreaciones sígnicas del autor venezolano es determinante para interpretar el sistema intercultural de tiempos e historias diferentes que este traduce icónicamente pensando, escuchando e imaginándose en aquellas visualidades y sonoridades con las que desea relacionar su escritura. Entonces, son los lectores los que reactualizan las polifonías ópticas y acústicas de la escritura de Balza ofreciendo nuevas relecturas de su obra desde otros campos artísticos.

2.0.3 Traducción intersemiótica: una travesía de signos en el *diario* personal de José

Balza

En los primeros escritos de los años iniciales de su *diario*, José Balza se pregunta si su condición como escritor y amante de los símbolos ha podido determinar su inclinación teórica hacia la literatura de esta manera: “[...] *No puedes negar el entusiasmo que te produjo advertir cómo variaba el material dentro de tu pensamiento. ¿Es que así influye el cuentista o el amante de los símbolos en ti cómo un incipiente teórico? (1964, 22 de junio)*”.

Esta interrogante que el diarista no responde en el resto de sus escritos incrementó mi curiosidad por indagar cómo funcionaría el pensamiento de un transcreador de símbolos en el proceso creativo de sus ficciones. De allí se origina la necesidad de diseñar este apartado teórico que sirve de soporte a mi lectura e interpretación del *diario* personal de José Balza,

³⁴ Traduzir é pôr-se em comunicação “ternária”, pois o tempo e o espaço – em que esse diálogo acontece – se inserem em um sistema específico e variável de leitores e de histórias, intercultural e intertemporal.

que lo presenta como un artista-traductor de sistemas artísticos y orienta la manufactura de su obra hacia la ruta de los procesos semióticos de traducción.

La semiótica comprende múltiples teorías y métodos que han inspirado un conjunto de enfoques y aplicaciones técnicas con diversas orientaciones. Sin embargo, es de conocimiento general que las teorías semióticas contemporáneas poseen como matrices fundadoras dos escuelas con visiones de análisis totalmente diferenciadas. Por un lado, la semiología estructural francesa iniciada por Ferdinand de Saussure (1857-1913) y por el otro, la semiótica interpretativa de Charles S. Peirce (1839-1914).

La diferencia fundamental entre ambas escuelas, según Pignatari (1987) radica en que la primera trabaja con concepciones bidimensionales del signo lingüístico: significado/significante, denotación/connotación, paradigma/sintagma haciéndolas extensibles a los demás signos no verbales. En contraposición, la semiótica Peirceana se fundamenta en una teoría general del signo que incluye al signo verbal y opera con procesos triádicos: signo/referente/interpretante, ícono/índice/símbolo, sintaxis/semántica/pragmática (PIGNATARI, 1987 p. 20).

De estas dos grandes escuelas, el sistema filosófico de Peirce se aprovecha como guía conceptual para esclarecer los fenómenos de la Traducción Intersemiótica que se derivan básicamente de la transformación de signos en nuevos signos. De la teoría general del signo del norteamericano, Santaella (2005) sostiene que otorga la posibilidad de establecer un diálogo profundo con los diferentes tipos de signos, verbales, no verbales, mixtos, sonoros, visuales, naturales, hipermediales y las formas de pensamiento, sentimientos e ideas que estos despiertan en la mente y en la sensibilidad de un receptor que los interpretan en un contexto de enunciación, entiéndase el de la producción y la recepción de signos. (SANTAELLA, 2005).

Jakobson es uno de los primeros en aplicar la teoría del signo de Peirce en la traducción e infiere tres modos de interpretación del signo lingüístico. Uno de ellos, llamado intersemiótica o transmutación alude a las transposiciones creativas, que pueden ser intrelingüísticas cuando ocurren entre una forma poética y otra y las transposiciones intersemióticas que se producen entre los signos que pertenecen a diversos sistemas sgnicos.

En la actualidad la T.I gana mayor importancia en el campo de los estudios de la traducción, puesto que dirige su atención hacia los procesos multimodales del lenguaje que hoy en día integran las formas cotidianas de comunicación, las tecnologías de la información y la realidad performática de las obras artísticas. La torre de babel contemporánea se

multiplica en los lenguajes digitales o códigos computarizados que acompañan a las lenguas orales-auditivas, las lenguas de señas y el hibridismo sígnico de la creación artística.

La T.I se proyecta como un espacio conceptual en construcción, aunque se advierte que la gestación teórica inicial nace de los mismos artistas que elaboraron una meta-reflexión sobre los problemas de la transmutación que involucraban pasar de las propiedades de un sistema sígnico a otro, tales como Pound, Stein, Valéry, Borges, Paz, Haroldo, Augusto de Campos, Decio Pignatari y Silva Estrada. No obstante, Aguiar y Queiroz (2010a) mantienen que todavía prevalecen muchas lagunas teóricas en cuanto a un marco de referencia estructurado que ofrezca precisión sobre las operaciones intersemióticas, modelos, tipologías y clasificaciones que distinguen sus diversas modalidades. Los autores afirman:

A pesar de su importancia teórica, y a pesar de la frecuencia en que se práctica, el fenómeno de la traducción intersemiótica (T.I) se mantiene prácticamente no explorado en término de modelización conceptual. La principal dificultad metodológica parece estar relacionada con la comparación entre sistemas semióticos radicalmente diferentes. (AGUIAR y QUEIROZ, 2010a, p. 1)

La postura de Aguiar y Queiroz (2010) en lo que se refiere a evidenciar la ausencia de un criterio apriorístico para el análisis de la traducción intersemiótica fue percibida también con antecendencia por los semiotistas italianos Calabresse, Fabri y Dusi (2000) para quienes tampoco existen recetas hechas para la interpretación signica. Su propuesta consiste en trabajar con casos precisos y extrapolar teorización; puesto que cada artista posee su modo de crear y experimentar las transposiciones entre las diferentes artes:

Se necesita la apertura a una semiótica de los procesos que trabaje sobre sistemas locales: análisis por análisis, texto por texto. Trabajos que den cuenta de los criterios que han sido pertinentes en cada caso (la estrategia enunciativa del texto, el problema de la mirada, la sintaxis figurativa. (VINELLI, 2009 p. 10)

En este marco de ideas, Gorlée (2010) sugiere que la T.I debe seguir la óptica transdisciplinar propia de la semiótica, con la finalidad de garantizar al investigador (a) su libre aprovechamiento de las terminologías y los conceptos de las distintas escuelas semióticas —Estados Unidos, Francia, Tartu-Estonia, Italia y Brasil— que unirían el lenguaje y las artes, en general. La sugerencia de Gorlée (2010) revela la posibilidad de establecer vínculos entre una y otra modalidad de los nuevos estudios semióticos en los Estados Unidos, Europa y América Latina, específicamente, porque son escuelas que atienden la relación entre las más diversas expresiones artísticas y las más variadas formas de comunicación cultural,

incluyendo las artes mixtas como la ópera, el teatro y el cine, los medios digitales y electrónicos.³⁵

La decisión de decantarme por usar el modelo de la Traducción Intersemiótica se atribuye a que este es el nombre con que se conceptúa a la escuela brasileña de semiótica introducida por Julio Plaza y los poetas concretistas en el amplio universo de la semiótica contemporánea. Y además, porque la investigación se enmarca en el ámbito de los Estudios de la Traducción.

Tradicionalmente existen dos tipos de lecturas para las T.I de las que es casi imposible escapar, ya que estas en esencia han contribuido a caracterizar la intersemiosis traductoria. La primera se asocia con entender la T.I como una acción de signo y la segunda se basa en la noción de la T.I como una traducción icónica. Ambas premisas parten de los postulados de Peirce. Así, sin perder de vista uno y otro aspecto, me propongo exponer los ángulos que caracterizan a la T.I en conexión con mi objeto estudio, el *diario* personal de José Balza para demostrar como en la trasvase semiótica subyace un empleo de signos provenientes de las artes visuales y del arte musical que inciden en el proceso creativo del autor latinoamericano.

Ante el desafío que representó engranar de manera transversal estas dos lecturas así como otros aspectos inherentes a la semiótica de la traducción, se presenta este tercer apartado del marco teórico conformado por *una zona de pasajes* que permite dilucidar las distintas dimensiones de la T.I, retomando la perspectiva holística y sistémica del pensamiento visionario de Mukařovský (1977) con respecto a la obra de arte como un signo, una estructura y un valor. Para el teórico checo, la obra artística en la que encuadra la traducción asegura una doble expresión como: “objeto-cosa en tanto símbolo sensorial” y como “objeto-estético”, porque todo objeto de arte forma parte de un contexto de hechos históricos, de una tradición y de un sistema global de valores que repercutían en su estructuración y le conceden su significación dentro de un tiempo y espacio de producción.

Esta *zona de pasajes* aspira al abordaje de la T.I como un fenómeno multiposicional y transcultural, que está en constante interacción con su realidad sensorial y autorreferencial como su función comunicativa dentro de un contexto de realizaciones plurales que afecta su condición de intermediaria entre autor y espectador.

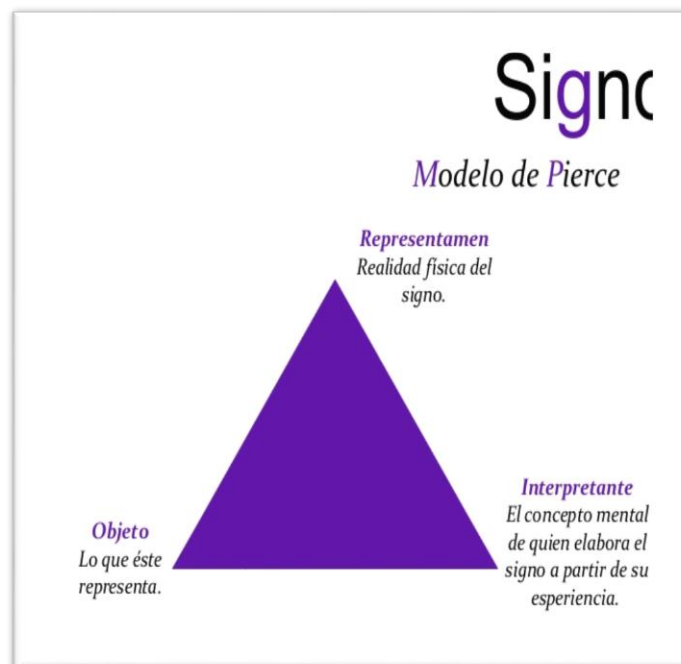
³⁵ De acuerdo al lugar de procedencia los nuevos enfoques de la semiótica han sido catalogados como: “Estudios interartes” (EEUU), “Intermedialidad” (ALEMANIA Y ESTE EUROPEO), “Traducción Intersemiótica” (SÃO PAULO-BRASIL), lo interesante no es crear islas sino cruzar e interrelacionar los aportes de una y otra tendencia.

2.0.4 Zona de pasajes: constelaciones conceptuales en torno a la T.I

2.0.4.1 Pasaje I: la Traducción Intersemiótica como forma de exteriorización del pensamiento

Un recorrido puntual por la semiótica interpretativa del filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce repara la visión general que él tenía sobre el signo: “es algo que, para alguien representa o se refiere a algo en algún respecto o carácter” (PEIRCE *apud* GORLEE, 2010, p. 19). Esto explica que para él la significación del signo depende siempre de un usuario que lo coloca en relación con otros signos, y por esta razón, puntualizó que el signo solo existe si “entra en una relación con su ‘objeto’, es decir si es interpretado y produce un nuevo signo, su ‘interpretante’” (PEIRCE *apud* GORLÉE, 2010, p. 18). Esta concepción tripartita del signo: representamen-objeto-interpretante según lo expone la figura numero dos simboliza la tricotomía semiótica peirceana que se desarrolla a partir de una cadena sucesiva de interpretaciones denominada por Peirce de “acción signica o semiosis”, la cual en la opinión de varios autores como Plaza, Gorlée, Petrilli y Aguiar y Queiroz instituye la base de la traducción intersemiótica:

Figura 2 - Triángulo de Peirce.



Fuente: Disponible en: <<https://pt.slideshare.net/dimagenpersonal/tema-3-34978694>>. Consultado el 20 enero 2017.

Entonces, la semiosis se desenvuelve desde que el signo comunica o crea alguna cosa proveniente del exterior en la mente de una persona; lo que el signo representa es el objeto una vez interpretado desencadena un significado que es un interpretante; el cual genera del mismo modo un proceso interminable de semiosis, en el que el signo tiene que ser interpretado de nuevo y así continuamente.

Si nos preguntamos cómo la semiosis puede repercutir en la definición del fenómeno de la T.I, la respuesta de casi todos los investigadores enfatiza que la T.I toma distancia del modelo binario entre la obra fuente y el texto traducido, porque de forma contraria la T.I está sujeta a procesos de interpretación y de comunicación cuyo punto de partida es la pluralidad de las fuentes o códigos, los efectos sobre el intérprete y la significación de un objeto social dentro de un contexto relacional cuya continuidad sígnica, como percata Ransdell (1979) no involucra en ningún momento el alcance de verdades finales o absolutas.

La definición general del signo de Peirce abarca imágenes, síntomas, palabras, frases, libros, bibliotecas, señales, órdenes, conciertos musicales, etc. Gorlée fundamenta que “para Peirce no había ninguna duda de que cualquier objeto, fenómeno, suceso ‘conocible’ -es decir, perceptible o imaginable puede ser un signo” (GORLÉE, 2010 p. 18). Esta concepción vasta de los signos trasluce la amplitud de los elementos que participan en el entramado semiótico, los cuales se extienden más allá de los textos verbales e incluyen símbolos culturales, fenómenos artísticos, fragmentos de textos, transferencias de diferentes tipos de discursos, etc. Todo esto puede aducirse retomando las ideas sociosemióticas de Lambert; Robyns (2004) ya comentadas y las cuales resaltan que la práctica traductora no se limita solo a sistemas lingüísticos, sino que está presente también entre fronteras sistémicas, lo que podría leerse como entre las intersecciones de un signo y otro.

El eje de actuación de la traducción intersemiótica es el diálogo con los signos y su proceso de significación en la mente de un intérprete. La filosofía de Peirce argumentó cómo los sistemas sígnicos estructuran el modo de pensar, de actuar y de ser. El semiótico ponderó: “no tenemos ninguna facultad de pensar sin signos y la vida no es sino una secuencia de inferencias, una serie de pensamientos” (PEIRCE *apud* GORLÉE, 2010, p. 7). Su propuesta contenía la idea del pensamiento como traducción; puesto que las deducciones mentales originan una transmutación de signos en signos a partir de lo preexistente para garantizar las posibilidades de conocer, analizar, crear e imaginar.

En el mismo horizonte de análisis, Plaza (2013), apoyándose en Peirce, comenta que cuando pensamos traducimos aquello que ya está presente en nuestra mente bien sea imágenes, sentimientos, diagramas, frases verbales u otro tipo de representaciones que

igualmente actuarán como nuevos signos. De esta manera, el teórico aclara: “todo pensamiento es traducción de otro pensamiento, puesto que cualquier pensamiento requiere que haya existido otro para que él funcione como interpretante” (PLAZA, 2013 p. 18)³⁶.

Las palabras de Plaza afirman que los signos se originan en la mente del artista-traductor y constituyen un espacio de reflexión, de imaginación y de sentimientos en el que ocurre un desdoblamiento del sujeto que piensa. El autor lo esclarece a partir de una figura virtual que fungiría como una especie de observador-lector de esa dinámica de ideas que sentirá la necesidad de comunicar para comprenderse a sí mismo; en ese momento comenzará la reformulación y traducción a una materialidad lingüística de esas imágenes y emociones que se cruzan en la mente del traductor y que no serán nunca iguales en otro ciclo de interpretación.

¿Cómo podría enlazar todas estas argumentaciones con la investigación? Partiría de los postulados de Plaza (2013) para inferir que las anotaciones del *diario* de José Balza promueven un teatro de su pensamiento frente a los objetos visuales y sonoros. Es de cara a las resonancias de estos sistemas sémicos que sucederá potencialmente su duplicación como observador-espectador, sobre todo considerando su oficio de pintor y su pasión por la música. En ese escenario de escuchar los sonidos o murmullos del otro, de auscultar y sentir otros códigos artísticos distintos a los suyos, nace la exigencia de traer al terreno propio visualidades y sonoridades diferentes. Todo este procedimiento consecuentemente transporta al artista-traductor a buscar un lenguaje para expresar su vivencia estética, lo que se convertirá en una estrategia de traducción intersemiótica en la poética de su escritura. Tal como podemos apreciar en el siguiente texto del *diario* correspondiente al año 1994:

Brusco despertar a las 5. 30. Alguien corre en el jardín. 9. 30: Verdadero despertar. Anoche, poco antes de que partiera el año, Eudes y Tulio Márquez hablaban del bandolinista Efraín: “Siempre se quedaba dormido y seguían tocando. Estricto punto de partida para una narración. (1994, 01 de enero)

La anotación de José Balza conmemora el recuerdo sobre un músico que duerme y continúa tocando su instrumento, posiblemente uno de los tantos que acompañaron la infancia del intelectual, como se detalla en el próximo capítulo, esta evocación activaría el imaginario y el pensamiento del narrador que buscará transcribir la referencia musical permitiéndose trazar los posibles vínculos de sus “ejercicios narrativos” con la música.

³⁶ Todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funcione como interpretante.

La raigambre hermenéutica de la T.I es un hecho evidente, Plaza (2013) inspirado en Benjamín fue uno de los primeros en trabajar sobre este aspecto. ¿Por qué retomar esta línea en esta investigación?, ¿A partir de quién podría buscar relacionar entre este matiz de lectura de la T.I y mi objeto de estudio? Las respuestas pude obtenerlas del análisis de Barrento (2013) sobre las diferentes formas de exteriorización del pensamiento del filósofo alemán, que según el traductor provienen del “carácter imagético y transparente de sus ideas”. De acuerdo con lo que Barrento expone existe una funcionalidad intrínseca entre la forma y los géneros que Benjamín cultiva, ante lo cual concluye que “la forma es la piel que se amolda al cuerpo del pensamiento” (BARRENTO, 2013, p. 171)³⁷.

Las argumentaciones de Barrento asociadas al principio de Benjamín que “la traducción es ante todo una forma” (BENJAMÍN, 1971, p. 129) me confieren la posibilidad de apreciar que las diversas realizaciones de la T.I se derivan de la propia materia del pensamiento del artista-traductor según los matices de su capacidad perceptiva y de su experiencia de vida frente a los distintos tipos medios artísticos. En ese caso, ¿hacia dónde me remiten las ideas del traductor brasileiro?

Es de suponer que las formas de escritura de José Balza en el *diario* serían un modo de traducción de la propia “sustancia” de su pensamiento frente al efecto de los lenguajes de las artes, específicamente las visuales y sonoras. Ese cúmulo de emociones y percepciones estéticas que se producen en los pasajes de un signo a otro se concretaría en las fulguraciones sensoriales de su prosa como ya lo apunta el autor en la siguiente anotación del *diario*: “*Tus Ficciones, como un cuadro de Soto, se re-estructuran incesantemente (1964, 22 de noviembre)*”.

Este fragmento expresa la propia percepción visual del caribeño sobre el mecanismo de composición de sus relatos, el cual análoga con la obra del artista plástico Jesús Soto, si bien el diarista no puntualiza la referencia exacta del cuadro que motivaría parte de su nota; puede sospecharse que la forma de su pensamiento imagenético exteriorizado en la escritura de sus ficciones se inclinaría probablemente a transfigurar la movilidad sonora y de transformación en espiral que caracteriza la obra del maestro del arte cinético.

La experiencia del pensamiento como traducción es intrínseca a la fenomenología peirceana, que asegura la coexistencia dinámica de tres categorías en cualquier experiencia que aparece en la conciencia: la primeridad (sentimiento, sensación), la segundidad (acción, confrontación) y la terceridad (interpretación, síntesis intelectual). Este procedimiento mental con implícitas operaciones cognitivas de compleja naturaleza relacional incentivó a Santaella

³⁷A forma torna-se então a pele que se molda ao corpo do pensamento.

(2010) a elaborar la teoría de las tres matrices del lenguaje-pensamiento: la matriz verbal, la matriz visual y la matriz sonora.³⁸ La autora aclara: “no es difícil inferir que mi postulación de las tres matrices (verbal, visual y virtual) está basada en las categorías. De este modo lo virtual (lo musical) está basado en la primeridad, así como lo visual estaría en la segundidad y lo verbal en la terceridad” (SANTAELLA, 2010, p. 05).

La investigadora añadió al binomio intrínseco lenguaje-pensamiento, la percepción como interacción de los sentidos. Por esto, la sugestión de Santaella consistió en advertir que todo lo que ocasiona el desarrollo de las matrices proviene de las experiencias perceptivas de situaciones significativas que funcionan para motivar el incremento de las vivencias sensoriales y contribuir a la adquisición de un tipo de habilidad perceptiva. Santaella (2010) insiste que esa habilidad sensorial motiva la formación de un tipo de pensamiento e información que se archiva en la memoria y una vez asimilados estos conocimientos interiores pueden expresarse y comunicarse en el lenguaje cuando se desee.

¿Qué justifica la presencia de Santaella en esta argumentación teórica? En primer lugar, su mirada integradora con relación a cómo se forman los signos, cómo se combinan y se mezclan los lenguajes y medios. Ese discernimiento participativo me indujo a especular sobre las anotaciones del *diario* de Balza como rastro verbal de su diálogo con los signos artísticos, como materialización discursiva del desarrollo de su agudeza perceptiva frente a los diferentes fenómenos de sensorialidad estética que el artista-traductor ha experimentado a lo largo de su vida. Esto puede reflejarse, por ejemplo en la interpretación que él hace frente a los *laberintos* de Henri Michaux y cuya experiencia escribe en su *diario* de 1964: “¿Cuál es el significado de los *Laberintos de Michaux*? Necesariamente ha de ser su condición de elementos ocultos y complejos, que recorren aspectos desconocidos de la consciencia. (1964, 15 de mayo)”.

Del mismo modo procede en el *diario* de 1987, cuando rememora la impresión que experimentó al descubrir un cuadro de 1400 con cierta estética cubista en un museo de Nueva York: “*Desandando mis pasos por New York. Trato de recordar (aparte de los Vermeer y los Goya) un cuadro de, tal vez, 1400. Está en la pequeña sala con Della Robbia y muestra la condenación del Diablo en una escenografía cubista. (1987, 18 de Junio)*”.

³⁸ La teoría de las matrices del lenguaje-pensamiento fue propuesta por Santaella en 2001, en esa primera referencia la autora señaló estas tres matrices arriba señaladas, sin embargo, para el año 2010 y con la irrupción de la tecnología multimedia cambió la matriz sonora por la matriz virtual. No obstante la autora advirtió que “la matriz virtual ([encuentra su mejor expresión en la música]”. Disponible en: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/156746.pdf>>, 2010). Para los fines de esta investigación se opta por mantener el concepto de matriz sonora conforme a Santaella (2001).

El goce sensorial, cognitivo y afectivo del artista-traductor frente a las artes se convertirá en el sello de la personalidad, ostensible en las decisiones que contrae cuando emprende las travesías de los signos sonoros y visuales al signo verbal o como también podría decirse, de los discursos plásticos-acústicos al discurso verbal. Una mayor explicación de estos pasajes se aborda en el cuarto capítulo a partir de los esbozos de sus futuros “ejercicios narrativos”, como lo refleja el apunte asentado en su diario con motivo de uno de sus viajes a San Rafael, su aldea natural: “¿*Qué tal si escribiera un relato sobre la relación de la pintura y la TV?. Una especie de glosa a Bradbury. Es curioso cómo se me ocurren esas cosas tan futuristas apenas piso la selva. (1994, 15 de mayo)*”.

En segundo lugar, Santaella (2009) explica que la construcción de las matrices sonoras, verbales y visuales están íntimamente relacionadas con el modo de pensar y percibir de cada individuo ya que los procesos perceptivos se exhiben como vasos comunicantes entre sí de todo lo que se experimenta a través de los sentidos y encuentran una morada transitoria en estos lenguajes. (SANTAELLA, 2009, p. 78). Del mismo modo, la semioticista presupone que las matrices visuales y sonoras son órganos codificadores y decodificadores de información que no se agotan en el acto perceptivo, sino que se almacenan con cierta persistencia en la memoria. Por lo que sostiene que las memorias visuales y auditivas pueden mantenerse toda la vida: “podemos evidentemente pensar con el lenguaje verbal como también podemos pensar con la visualidad y con el sonido.” (Ibídem, p. 74)³⁹

En las reflexiones de Santaella (2009) encuentro complementariedad con lo expuesto anteriormente por Barrento (2013), por lo que es posible figurar que las anotaciones del *diario* del artista-traductor nos asoman a la acción de un pensar que se mueve en dirección transversal. Como se demostrará en los capítulos siguientes, el intelecto creativo de latinoamericano se conduce mediante operaciones transversales complejas, que develan una visión sistémica de interrelación constante entre su pensamiento imagético y el trayecto de su creación.

De esta manera, no solo se concibe desde el verbo a otros signos, sino desde los otros signos al verbo. Pérez (2017) cataloga al venezolano como un “escritor-músico, que narra y piensa musicalmente”; mientras que yo me atrevería a ampliar esta descripción añadiendo que ese pensamiento acústico se hilvana con una percepción visual, y la trama de ambos sistemas sígnicos atribuye la fuerza imaginética a sus ideas que como depara el análisis del corpus se exterioriza en sus formas de escribir y traducir.

³⁹ Podemos evidentemente pensar com a linguagem verbal. Também podemos pensar com a visualidade e como som.

2.0.4.2 Pasaje II: la Traducción Intersemiótica como invención icónica

El traductor intersemiótico cumple su trabajo en el ámbito de la pluralidad y multidisciplinariedad, debido a que “la mezcla es el espíritu de los signos” (SANTAELLA, 2010, p. 92), por lo que es necesario indagar acerca de las categorías sémicas que guían la actividad de transfiguración de la información estética. En primer lugar, urge la referencia a la clasificación de los signos de Peirce que es correlativa a las categorías fenomenológicas y a las relaciones específicas que los signos establecen con el objeto y sus interpretantes razón por la que los signos se agrupan en: índice, símbolo e ícono.

Los índices poseen una conexión física directa con su objeto mediante una relación inductiva causa-efecto. Los símbolos son signos que se vinculan a un objeto mediante convenciones, reglas y leyes establecidas; un símbolo se transforma en un signo de algún objeto por su uso y asimilación. Con respecto a los íconos, Stjernfelt, basándose en Peirce sostuvo que “los íconos son signos fundamentalmente hipotéticos, y profundamente dependientes de la cualidades de su objeto” (STJERNFELT, 2007 *apud* Aguiar & Queiroz, 2010, p. 11). De acuerdo con esta premisa, el ícono aparece como un signo perteneciente a la esfera del sentimiento y de las emociones, por la estrecha relación que mantiene con la experiencia sensorial, con la producción de analogías y las formas de síntesis del pensamiento.

Es importante destacar que la clasificación de los signos de Peirce no es excluyente y posee una jerarquía relativa porque como Plaza (2013) registra al referirse al semiotista norteamericano: “los signos más perfectos son aquellos en los cuales lo icónico, lo indicativo y lo simbólico están amalgamados en porciones tan iguales como sea posible” (PLAZA, 2013, p. 22)⁴⁰. Así, los signos permanecen en continua transformación, por lo que de acuerdo con sus características permiten la producción de sentido y de significación a partir de la correlación del signo con el pensamiento del intérprete.

Pierce también catalogó a los iconos de “Signo-EM” en cuanto a su poder de auto-referencia y de “Cualisingo” para recalcar que la posibilidad lógica solo se puede tener con el objeto en función de una dependencia de similaridad y complementariedad, en contraposición a los índices clasificados de “Signos-De” y el Símbolo de “Signo-Para”. Por otra parte, Pignatari (1987) esclarece: “el ícono es un signo de alguna cosa; el símbolo es un signo para

⁴⁰ Para ele (via Jakobson), “os mais perfeitos dos signos” são aqueles nos quais o icônico, o indicativo e o simbólico estão amalgamados em proporções tão iguais quanto possível.

alguna cosa. Pero, el ícono, como dice Peirce, es un signo abierto: es un signo de la creación, de la espontaneidad, de la libertad (PIGNATARI, 1987, p. 17).⁴¹

Del diálogo anterior con Santaella (2010) recupero la importancia de “la red cognitiva de interconexión” que construye entre las matrices del lenguaje pensamiento, las categorías y la clasificación de los signos de Peirce. Allí expone que el discurso verbal debido a su alto nivel de abstracción atañe al signo simbólico como “el universo de la mediación y de las leyes”; el lenguaje visual dueño de una vocación referencial se conecta con el signo indicial y el lenguaje sonoro a razón de su alto nivel de sugerencia se categoriza “en el universo icónico de las más puras asociaciones por semejanza.” (SANTAELLA, 2010, p. 95). En resumen, la semioticista asevera: “lo verbal es fundamentalmente una cuestión del símbolo, lo visual una cuestión del índice y lo musical una cuestión del ícono” (Ibídem, p. 96). Sin embargo, acentúa la idea de la intercambiabilidad de los signos y en consecuencia de las matrices afirmando:

No hay nada más móvil, maleable y mutable que los lenguajes. Sin ello, además, ninguna creación sería posible. Dislocándose de su eje, un lenguaje comienza a adquirir características que son básicamente de otro lenguaje. Así, lo verbal, por ejemplo, que se define en la matriz del símbolo, se redistribuye también dentro de los caracteres de iconicidad y simbolicidad; como lo musical también se presenta con características indiciales y simbólicas. (SANTAELLA, 2010, p. 96)

El ícono constituye el signo estético por excelencia ya que solo puede sugerir su verdad mediante el lenguaje artístico. De allí el poder de las exploraciones imaginarias y de las sugerencias estéticas que envuelve en su estructura, puesto que al proyectarse como similar a lo que denota certifica el manejo interno del artista-traductor a la materialidad sígnica. En este sentido, Aguiar & Queiroz manifiestan que “el ícono es semejante de lo que está hecho” (AGUIAR; QUEIROZ, 2010 b, p. 11)⁴² y aceptan la existencia de un nivel implícito de manipulación inherente a los procesos icónicos porque estos “revelan” uno o muchos aspectos de su objeto” (ibídem, p. 04)⁴³. En consecuencia, los autores admiten que esa “revelación” dependen de la materia de la que el ícono está hecho, de su organización estructural, y del efecto que produce en sus intérpretes (AGUIAR; QUEIROZ, 2010 b).⁴⁴

⁴¹ O ícone é um signo *de* alguma coisa; o símbolo é um signo *para* alguma coisa. Mas o ícone, como diz Peirce, é um signo *aberto*: é o signo da criação, da espontaneidade, da liberdade.

⁴² O ícone é similar àquilo de que é feito.

⁴³ O ícone “revela” um, ou muitos, aspectos de seu objeto

⁴⁴ Essa revelação depende da matéria de que ele é feito, de sua organização estrutural, e do efeito que produz nos intérpretes.

La idea de los procesos icónicos como los ejes operacionales de la T.I ha sido una constante reconocida por todos los autores, dado que como aclara Gorlée (2010) la T.I enraíza la unión de varias traducciones sígnicas incrustadas unas al lado de otras y en cuyo ensamble el ícono se comporta como el responsable de materializar el tránsito de una expresión artística a otra.

La T.I bajo la égida del ícono como signo traductor reenvía de nuevo a los postulados de Jakobson (1959), por haber observado que la transmutación de un signo a otro sistema de diferente naturaleza solo era posible mediante una “transposición creativa”. De la misma forma, en la perspectiva de Jakobson el trabajo de la transformación de los signos en otros signos verbales emana de una complementariedad entre la función cognitiva y las operaciones metalingüísticas, esta cualidad se define porque “el nivel cognitivo del lenguaje solo admite interpretación por medio de otros códigos, lo cual sería la recodificación o sea la traducción” (JAKOBSON, 1981, p. 77).

De un modo similar, Valéry (1957) declaró que escribir es traducir, por tanto es un oficio comparable al que se ejecuta en la transmutación de un texto de una lengua a otra. Y en la misma línea de Valéry, Paz (1971) apuntó que traducir es transmutar para coincidir con Jakobson en que será siempre una “transcodificación creativa”. Además, el estudio de Plaza (2013) propone que la T.I se ejecuta mediante un ejercicio constante de “metacreación”, el cual propicia la deconstrucción de los sistemas semióticos para suscitar “la creación de resonancias” (PLAZA, 2013, p. 27)⁴⁵, esos ecos y esas reverberaciones irradian las confluencias de un signo y otro, pero traen a contraluz las sombras e incertidumbres de la “metacreación semiótica” que a su vez delatan lo discontinuo, lo imprevisible, las ambigüedades e indeterminaciones de la traducción cuando se promueve la porosidad entre los medios artísticos.

2.0.4.3 Pasaje III: la Traducción Intersemiótica como Trancreación

La asociación de la T.I como transcreación me obliga a seguir el estudio de Plaza (2013) y a consultar a otros investigadores que acudieron a las propuestas de Haroldo de Campos para distinguir la estrecha relación entre la T.I de índole artística y el paradigma de la transcreación. En primera instancia conviene matizar que el poeta fue seguidor de Benjamín, de las ideas estéticas de Max Bense, de la semiótica de Peirce y del concepto de *make it new* (rehacerlo todo de nuevo) del poeta norteamericano Ezra Pound, a partir de estos influjos

⁴⁵ Criar com ele uma ressonância.

como de su propia experiencia, de Campos advirtió la dificultad de traducir la “información estética”, dado que la misma “no puede ser codificada a no ser por la forma en que fue transmitida por el artista” (CAMPOS, 2015, p. 3)⁴⁶. Por esta razón, él asumió que “la traducción de textos creativos será siempre recreación, o creación paralela, autónoma aunque recíproca. Cuanto más repleto de dificultades, más recreable, más seductor en tanto posibilidad abierta de recreación” (Ibídem, p.5)⁴⁷. En esta reelaboración de Campos, el concepto de traducción poética se dilucida como un proceso creativo arraigado en la iconicidad:

En una traducción de esa naturaleza, no se traduce apenas el significado, se *traduce el propio signo*, o sea, su fisicalidad, su materialidad (propiedades sonoras, de imagética visual, en fin, todo aquello que forma, según Charles Morris, *la iconicidad* del signo estético entendido *por signo icónico* aquel “que es de cierta manera similar a aquello que denota”. El significado, el parámetro semántico, será solamente una señal de demarcación para el desarrollo de la operación recreadora.⁴⁸ (CAMPOS, 2013, p. 5)

Haroldo de Campos (2015) ideó la traducción bajo los vocablos de la “*transcreacion*”, “*reimaginación*”, “*transtextualidad*” y aún con términos más metafóricos como el de *transluciferación*. (CAMPOS, 2015, p. 78-79)⁴⁹. Con estos neologismos marcó su distanciamiento con los presupuestos clásicos de la traductología, apegados a un pensamiento axiológico tradicional que cultiva los preceptos de la transposición subalterna y de una identidad estancada con respecto al original. Así, reforzó la tesis de que “el medio por excelencia de la operación transcreadora se trasladaba a la iconicidad de lo estético” (Ibídem. p. 85)⁵⁰, ilustrando que se trata de traducir “siempre formas significantes” (Ídem)⁵¹, lo cual sería “traducir bajo el signo de la invención” (CAMPOS *apud* PLAZA, 2013, p. 28)⁵².

En esta perspectiva, el escritor-transcreador se conduce bajo el influjo del “regaste de las afinidades electivas” que le proporciona la posibilidad de deconstruir lo existente y proceder a la formación de nuevas combinaciones. Entonces, se reafirma la idea de que

⁴⁶ A informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista.

⁴⁷ Será sempre recriação, ou criação paralela, autónoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.

⁴⁸ Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, *a iconocidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que e de certa maneira similar àquilo que ele denota”. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora.

⁴⁹ *Transcrição, reimaginação, transtextualização, transluminação, transluciferação.*

⁵⁰ O médium por excelência da operação “transcriadora” passava a ser a própria “iconocidade” do estético.

⁵¹ Seriam sempre “formas significantes”.

⁵² Sob o signo da invenção.

traducir es “transformar”, “transmutar”, “metamorfosear”. (CAMPOS, 2015, p. 102) ⁵³. Con base en los postulados de Campos puede decirse que la T.I es una actividad “reconfiguradora” y “transfiguradora” de los diferentes discursos artísticos que en el caso de Balza, como se verá más adelante, la reconfiguración de matrices simbólicas de las artes visuales y sonoras se integran a su trabajo de creación literaria, haciendo de traducir y escribir un *continuum* creativo.

La teoría de la transcreación engloba un reconocimiento a la recreación de la información estética. En la percepción de Campos (2015) es entendida como la “producción simultánea de la diferencia” (ibídem, p. 85) ⁵⁴. De modo que en su propuesta, el trabajo de la traducción creativa se exterioriza de acuerdo con el criterio de “paramorfismo”, que incluye las ideas de paralelismo y consecuentemente en términos de “transformación al lado de”⁵⁵ es decir de “canto paralelo”⁵⁶ (ibídem, p. 208). Por lo tanto, traducir será en los términos del brasilero una “coreografía móvil”, abierta a la variación y a las nuevas actualizaciones que la ubican en posición inversa a la traducción literal. Además, la transcreación se entiende como un fenómeno transcultural en el que se consideran las singularidades formales de cada lengua, de cada lenguaje, de cada cultura o visión de mundo, admitiendo la necesidad de transgresión de diferentes grados del original en función de demostrar la existencia de tiempos y espacios literarios diversos. (Ibídem, p. 209)

La poética de la transcreación se sustenta en la reinterpretación de Haroldo de Campos a las ideas de Benjamín (1971) acerca de la traducción y el concepto de “lengua pura”, en la que el poeta percibe el “lugar semiótico de la operación traductora” (ibídem, p. 100) ⁵⁷, puesto que el traductor delante de las particularidades de cada idioma ejercería su libertad para colocar al descubierto “el modo de representación”, de “escenificación” (*Darstellungsmodus*), el “modo de intencionalidad” (*Art der Intention*) o el “modo de significar” (*Arts des Meinens*) del original.” (Ibídem, p. 99) ⁵⁸. De acuerdo con esto, la traducción irrumpe como un espacio de confluencia de los distintos modos de significación de una y otra lengua, en el cual el transcreador amplía los destellos del original elaborando figuras metafóricas, ambiguas, “reimaginadas” o “transficcionalizadas” para rozarlo, para llevar su huella y desviarse como ya lo apuntaba Benjamín (1971).

⁵³ “Transformar”, “transmutar”, “transformação”, “metaformose”.

⁵⁴ Como produção da diferença.

⁵⁵ [...] transformação ao lado.

⁵⁶ [...] “canto paralelo”.

⁵⁷ O “lugar semiótico” da operação tradutora.

⁵⁸ O “modo de re-presentation”, de “encenação” (*Darstellungsmodus*), o “modo de intencionar” (*Art der Intention*), o “modo de significar” (*Art des Meinens*) do original.

Haroldo de Campos enuncia la experiencia de la transcreación como un “proceso de transfuncionalización” (HAROLDO, 1987, p. 123)⁵⁹, en la medida en que solo es viable una reconfiguración imaginaria del texto fuente. Para desarrollar su tesis concibe la obra traducida como una totalidad organizada: “ícono de relaciones intra y extratextuales que connota a su original; y este a su vez connota sus posibles traducciones” (ibídem, p. 124)⁶⁰. De esta forma, se apoya en los “actos de ficción” de Iser (1979) en cuya teoría los diversos actos de fingir obedecen a “una relación dialéctica entre lo real y lo imaginario” (CAMPOS, 2015, p. 123)⁶¹ que se interpreta a su vez como un “proceso de traducción (*Übersetzungsvorgang*) gradual” (ídem)⁶² en el cual ocurren siempre operaciones transgresoras a partir de la búsqueda del referente correspondiente.

Con este planteamiento el traductor latinoamericano reconoce las actividades transgresoras que se ejecutan en las respectivas etapas de selección, combinación y reactualización, tanto de elementos intratextuales como extratextuales en el momento del transvase. Los primeros se supeditan a las rupturas lexicales y semánticas y los segundos adhieren al contexto socio-cultural y literario que son infringidos mediante una nueva contextualización. (Ibídem, p. 122). Por consiguiente, Campos declara al traductor como un “transfigidor” (Ibídem, p. 125)⁶³ y a la traducción en la dependencia de su oscilación del *como si fuese* una “ficción en segundo grado.” (Ibídem, p. 124)⁶⁴.

Las ideas desarrolladas hasta aquí confirman que el ícono es el signo responsable de crear las relaciones entre el pensamiento, los lenguajes artísticos y sus distintos modos de expresión, puesto que él propicia todas las asociaciones posibles haciendo realidad la coexistencia de sistemas semióticos totalmente diferentes. En consecuencia, es posible decir que el artista como traductor intersemiótico produce signos icónicos para amplificar la interrelación entre los códigos artísticos; pero no circunscrita en una perspectiva analógica de afinidades mecánicas, sino también, y sobre todo, comprendiendo e interpretando las singularidades de cada arte, de cada cultura, como las asimetrías y las pluralidades de sus significaciones, sin rehuir a confrontarlas para poder transfigurar una polifonía signica al servicio de nuevas invenciones estéticas y en reconocimiento de la diversidad cultural. Pues, “la intersemiosis pluraliza la traducción y la revela como un lugar de ampliación, zona de

⁵⁹ Transcrição é, pois, como transfuncionalização.

⁶⁰ Como um ícone de relações intra-e-extratextuais, não denota, mas conota seu original; este, por seu turno, não denota, mas conota suas possíveis traduções.

⁶¹ Na relação dialéctica entre o real o imaginário.

⁶² Um processo de tradução (*Übersetzungsvorgang*) gradual.

⁶³ O tradutor é um transfigidor.

⁶⁴ [...] sua própria ficcionalidade de segundo grau.

reparos, de expansiones, de restituciones que otorgan sin descanso nuevas significaciones y resimbolizaciones a las textualidades” (D'ANGELO, 2016, p. 167) ⁶⁵.

Con todas estas argumentaciones, podría presumirse que los signos icónicos guían las figuraciones de José Balza cuando explora las correspondencias entre la música o el arte visual y el signo verbal en la elaboración de sus “ejercicios narrativos”. En esa relación de imaginar, de transformar significados, materialidades heterogéneas y *epistemes* artísticos-culturales lejanos se desarrollaría una práctica de reconfiguración imaginética, de hibridación y de “transficcionalización” que, conforme con lo expuesto por Campos (2015) permite que la relación dialéctica entre lo real y lo imaginario aflore como un acto de “transgresión crítica” sobre sistemas semióticos distintos del verbal en la medida que el artista-transcreador selecciona, desarticula y recompone el imaginario de estos códigos en otros sistemas sígnicos transcreando sus significados y originando nuevos contenidos, nuevas emociones, pensamientos y realidades.

La T.I nos emplaza a seguir hacia las reverberaciones de los sistemas sígnicos y sus proyecciones para redescubrir como lo visual, lo sonoro e incluso lo táctil y olfativo alimentan al signo verbal y viceversa. Puede pensarse que la T.I traería consecuentemente una renovación sobre los matices singulares de los sentidos que han estado siempre en lo verbal y que el mundo virtual está colocando en boga, puesto que en esos encuentros igualmente se originan procesos de *traducción*. Por esta razón suscribió las ideas de la T.I como “un transtexto, un lugar de tránsito, o una traducción permanente” (D'ANGELO, 2016, p. 167) ⁶⁶ que el caso particular de esta investigación, se hilvanará entre las polifonías, las visualidades y las texturas verbales. Así se ilustra en la siguiente anotación del *diario* correspondiente al año 1974:

El carnaval ha silenciado la ciudad. Está desierta, excepto en los lugares de desfiles y fiestas. Trabajo en D, lo hago incoherentemente, realizando largos apuntes. Me aproximo a las primeras veinte páginas. Veo el destino de Anvaro, la incorporación de R.O. como personaje. Casi todo permanece como una inmensa piedra sin tallar. (1974, 24 de febrero)

En este pasaje, el autor se encuentra en la etapa de concepción inicial de su novela D (1977) y en pocas líneas ha pensando el germen para un personaje que parece va llamar de Anvaro, pero que solo conseguiría materializar con la incorporación de R.O.-Roberto Obregón, uno de los iniciadores del arte conceptual en Venezuela.

⁶⁵ A intersemiosis que dela se desprende pluraliza a tradução e a revela como um lugar de dilatação, feito de condensações, expansões, retornos que não se cansa de re-doar novas significações e resimbolizações à textualidade.

⁶⁶ [...] num trans-texto, num lugar de transito, numa tradução permanente.

La idea que el diarista escribe podría tomarse como el enlace de inspiración para el arranque del movimiento traductorio entre el signo visual y el verbal como se comprobará con el análisis del *diario*. De modo que, parafraseando las ideas de D' Angelo (2016), la T.I se manifiesta como una mutación productiva y necesaria que apoya la colocación de determinado texto en otro contexto, en este caso sería el de la experiencia pictórica Obregón transmutada en el personaje pintor de la novela.

Es importante subrayar la postura de Gorlée (2010) sobre el proceso de la transcodificación de la T.I, que en su opinión se despliega a partir de una búsqueda de similitud metafórica entre los distintos tipos de lenguajes artísticos involucrados, entre los que contempla: los códigos escritos del lenguaje verbal, los lenguajes mixtos-metafóricos como las artes visuales y la fotografía, los lenguajes kinestésicos como el ballet y los lenguajes auditivos como la música. Esas aproximaciones entre unos y otros lenguajes acontecen mediante un procedimiento de “*ingeniería icónica e indicial de las expresiones artísticas*” (GORLÉE, 2010)⁶⁷ que es ejecutada por “el artista intersemiótico responsable de buscar la pureza de los signos verbales y no verbales e intentar transponerlos a la modernidad, traduciéndolos a diferentes épocas y espacios.”⁶⁸ De manera parecida, Gorlée (2010) alega que la reconfiguración icónica motiva la constante superposición de las artes, su fusión y reinención provocando la irrupción de nuevas formas artísticas, la desaparición de otras y cumpliendo la renovación del campo artístico.

En una perspectiva similar, Aguiar y Queiroz (2010) retienen los términos de “recreación” y “transcreación” de Haroldo de Campos y proponen el concepto de “traducción intersemiótica crítico-creativa” con el que establecen la recreación de estructuras formales y composicionales como una modalidad traductoria. Los autores comentan: “recrear un procedimiento equivale a recrear una estrategia usada por un autor, grupo o período, para la construcción de ciertas estructuras y procesos, y pueden ser autorales, o programáticas cuando son identificadas como ‘características’ de un período o de un estilo.” (AGUIAR; QUEIROZ, 2010 b, p. 11)⁶⁹

La óptica de Aguiar; Queiroz (2010b) se opone a la modalidad de la “transposición ilustrativa” que refuerza la tesis de un mero traslado de elementos traducidos para adherirse a

⁶⁷ Thus enabling their mutual transcodification into the metaphorical similarity of iconic and indexical “engineering” of artistic expressions.

⁶⁸ The intersemiotic artist searches for the purity of the verbal and nonverbal signs and attempts to transpose them into modernity, translating them into different times and spaces.

⁶⁹ Recriar um procedimento equivale a recriar uma estratégia usada por um autor, grupo ou período, para construção de certas estruturas e processos, e podem ser autorais, ou programáticas, quando são identificadas “características” de um período, ou estilo.

la perspectiva de la T.I como pasaje transformativo y plural, en el que la travesía de un fenómeno semiótico a otro se elabora mediante un proceso de re-simbolización en el cual los heterogéneos sistemas artísticos consiguen cierto parecido y adquieren nuevas significaciones en la expresión de un creador, que tiene la intención de propiciar interactúen de otra manera dentro de su obra de acuerdo con el contexto en que esta circula y las emociones que le interesa producir en el espectador.

2.0.4.4 Pasaje IV: la Traducción Intersemiótica, el arte de la écfrasis

Si bien las argumentaciones anteriores enlazan la T.I con el paradigma de la transcreación, nos queda siempre la duda sobre hasta qué punto es posible decir *traducir* una imagen, un color o un sonido para un discurso verbal. Y si se trata de una traducción icónica cómo se concretiza su realización. El artista-traductor procede al acoplamiento icónico entre los distintos medios artísticos recurriendo a la écfrasis, cuya palabra etimológicamente está compuesta de dos elementos, la preposición griega *Ek*, que significa “fuera”, y *phrasein* (del verbo *frasso*), que significa “hablar”, su valor como figura retórica consiste en “hacer ver con palabras” aquello que quien escucha no puede ver personalmente. La écfrasis ha sido descrita en diferentes épocas y desde diferentes puntos de vista. En esta pesquisa, opté por la perspectiva interartística de Claus Cluver (1997)⁷⁰, quien concibe el fenómeno ecfástico como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto por un signo no-verbal” (CLUVER, 1997, p. 42).⁷¹

Según la óptica del investigador, la écfrasis es un acto necesariamente subjetivo de interpretación, una reescritura, una (re)creación de sistemas artísticos no verbales entendiendo las artes visuales, la música, danza, la arquitectura, la ópera etc. Además, estima la importancia que tiene en este proceso de re-creación, la recepción de la imagen por parte del espectador y su manera de reaccionar frente a las analogías visuales dentro del texto. (CLUVER, 2006).

Para Cluver (1997) los ejercicios ecfásticos obedecen necesariamente a la recontextualización como a un desvío deliberado con respecto a la fuente para producir un discurso nuevo dentro de contextos y de prácticas socio-culturales determinadas. Por esta

⁷⁰ De acuerdo a Cluver (1997), los estudios interartísticos promueven un discurso trasndisciplinar con un abordaje esencialmente semiótico, considerando los aspectos de la significación y la interpretación de los sistemas signicos y sus respectivas interacciones, como también de la representación y de la narración, del tiempo y del espacio en estrecho vínculo con los contextos socioculturales.

⁷¹ Verbalização de textos reais os fictícios compostos em sistemas não-verbais.

razón concibe la écfrasis como un proceso de traducción intersemiótica que admite la intervención del traductor en la composición del texto. Afirma “si decidimos leer un poema ecfrástico como la traducción de una pintura debe escucharse tanto la voz del poeta como la del pintor [...]” (CLUVER, 2006, p. 124-125).⁷²

La articulación de la T.I como transcreación y realización ecfrástica surge como la posibilidad de demostrar a la postre que la traducción icónica de José Balza pareciera acudir al ejercicio de la écfrasis, con el cual se dispondría a multiplicar los vínculos entre la imagen y el texto, entre la sonoridad y la escritura, prefigurando una serie de relaciones intertextuales y transtextuales durante su proceso de creación.

De ahí la suposición de encontrar en la poética de la escritura del venezolano una práctica plenamente consciente de transfiguraciones artísticas, que estimularía en el lector un imaginario sobre la porosidad de las fronteras entre los signos y los lenguajes artísticos y los significados que esta encierra, como se aprecia en el *diario* cuando el autor comenta por ejemplo, su experiencia frente al trabajo de los artistas plásticos venezolanos, Alejandro Otero y Jesús Soto, o ante el placer de la escucha de las composiciones musicales de Antonio Estévez y pareciera transcrear la historia de estos artistas y ciertos efectos de sus obras en sus ficciones concediendo visibilidad a otras expresiones del arte latinoamericano.

2.0.4.5 Pasaje V: la Traducción Intersemiótica como espacio de contacto entre lenguas, lenguajes y sus imaginario

La T.I como un proceso continuo, abierto y en constante progreso genera una constelación de múltiples figuraciones, lo que auspicia la articulación de una red de saberes culturales, de lenguajes y modos de pensamiento que, enlazados entre sí se reconstruyen unos a otros en la medida en que se integran en la producción del artista-traductor. Esta idea del movimiento rizomático que caracteriza la actividad de la T.I se inspira evidentemente en el rizoma de Deleuze-Guattari (1994) que intensifica sus propiedades de discurso plural.

Es este enfoque de la T.I el que induce a fijarme en el “pensamiento-archipiélago” de Edouard Glissant, epistemología de la relación que retiene a su vez como una de sus fuentes el modelo rizomático de Deleuze-Guattari y entiende la traducción en una poética de la relación y la diversidad en las que concilia el “imaginario multilingüe” y el “imaginario de todo-

⁷² Se decidimos ler o poema como uma tradução da pintura, deveríamos ouvir a voz do eu lírico como sendo também a voz do pintor.

mundo”⁷³. Entonces, ¿por qué la necesidad de este otro pasaje? Y ¿qué aporta Glissant a este marco teórico?

La óptica del filósofo martiniqueño ha sido poco discutida en los estudios de la traducción, sin embargo encontré algo que se torna una valiosa herramienta para respaldar la T.I como un saber de transfiguraciones icónicas, de signos culturales, de pensamientos y sensibilidades diferentes que pueden incluso ser antagónicas, pero que la traducción reconcilia e interpreta colocándolas uno al lado de la otra como parte de la diversidad del mundo. Todo esto refuerza la idea que he venido exaltando de la T.I como una práctica de necesaria complejidad semiótica y de multiplicidad cultural que empalma las distintas temporalidades, espacios, historias, geografías, rupturas y conflictos. Por tanto, la traducción se caracteriza en la visión de Glissant (2008) por ser cambiante, abierta, relacionante que va de un sitio a otro, que se conecta con otros lugares y paisajes con otras formas de ser y de conocer, pero a su vez se mantiene y permanece sin peligro de disolución.

La posibilidad de analogar la T.I a la idea de “pensamiento-archipiélago” de Glissant se avala comenzando por la propia definición de este como “un pensamiento asistemático, inductivo, en la exploración de la impredecibilidad de la totalidad-mundo y conciliando escritura con oralidad y oralidad con escritura. Los continentes, me parece, se tornan archipiélago, al menos vistos desde fuera” (GLISSANT, 2002, p. 45). Esta propuesta del filósofo fomenta la existencia de un proyecto conciliador e integrador entre voces y realidades aún contradictorias en las que la traducción funda un ejercicio poético, una creación autónoma que emplaza al escritor —añadiría al artista-traductor— a participar en lo que Glissant denomina el “imaginario de las lenguas” que es estar en “la presencia de todas las lenguas del mundo” (GLISSANT, 2010, p. 14)⁷⁴. Por esta razón, él vislumbra el oficio de la traducción a partir de la “relación” entre todas las lenguas y lenguajes, la cual condensa su funcionamiento incorporando otros aspectos que envuelven lo histórico, lo geográfico, lo imaginario y lo poético de cada una de las lenguas. Ante esto, considera que:

La Relación ya no es tan binaria. Hay muchos otros elementos que han entrado en juego desde entonces. Por ejemplo, los elementos de la energía del lenguaje, inherentes a la energía del mundo [...] No es que no sea verdad, todavía sea cierto, pero no tan sistemático. ¿Por qué? Porque la

⁷³ En la filosofía de Glissant, Todo-mundo es la apertura total que incluye un reconocimiento de la diferencia. “Recibir a los diferentes, significa también (y por fin) concebir la diversidad, que es la dimensión del Todo-mundo”. (GLISSANT, 2008, online).

⁷⁴ [...] la présence à toutes du monde.

oralidad es, si se me permite decirlo, ha entrado tanto en la escritura que ya no tiene necesidad de señalarlo. (GLISSANT, 2010, s/n)⁷⁵

Estos planteamientos constatan que el poeta consiente la autonomía del oficio de traducir y la necesaria creatividad del traductor, especialmente para hacer reverberar los vínculos desconocidos entre las lenguas incluyendo las sensibilidades, los saberes y los modos de pensar como por ejemplo, entre la oralidad y la escritura, así como las indeterminaciones y los conflictos que emergen cuando la traducción propone reducciones engañosas que activan también otro tipo de imaginario. En la perspectiva del martiniqueño, el imaginario será aquello que aflora según la forma en que los lenguajes y las lenguas se cruzan, se relacionan y mezclan, porque para él la traducción enseña “el arte de la aproximación y el roce, es una manera de frecuentar la huella” (GLISSANT, 2006, p. 31) y el “ir dejando huellas en las lenguas es recoger la parte imprevisible del mundo” (Ídem).

¿Cómo se pueden asociar los planteamientos de Glissant con la T.I del venezolano presente en su proceso de creación? Reconociendo que las ponderaciones del martiniqueño pueden extenderse a la T.I, en particular en las aproximaciones que se tejen entre un signo y otro mediante las impresiones que las sonoridades y las visualidades dejan en la sensibilidad y el recuerdo de José Balza. Me refiero muy sintéticamente a las imágenes de su escritura que remiten e interpretan los matices lingüísticos de la lengua indígena Warao (o Guaraó) y de la música tradicional venezolana, un imaginario acústico que suscitaría la confluencia en igual importancia con otros paisajes musicales, cuyas huellas también alcanzarían ecos y destellos en las transcreaciones sonoras del autor-traductor.

Glissant (1997) expresa que el “imaginario de las lenguas” está presente en la vida cotidiana, expuesto en los medios más innovadores y los más nuevos, como la radio, la tv y lo audiovisual. Una alusión directa a la realidad de la T.I con respecto a la multiplicidad de los sistemas semióticos vigentes en las distintas formas de comunicación actual. De esta forma, se comprueba que nada está más distante de esta poética de archipiélagos que asumir una traducción buscando “una transparencia” entre dos sistemas lingüísticos, entre dos modelos, siguiendo la mecánica del oficio con la idea de hallar la traducción perfecta.

Las ideas del martiniqueño desafían el sistema determinista, fijo y reduccionista del bilingüismo textual de la traducción, no en vano afirma “el ser de una lengua es un rizoma

⁷⁵ La Relation n'est plus aussi binaire. Il y a beaucoup d'autres éléments qui sont entrés en jeu depuis. Par exemple, les éléments de l'énergie du langage, liés à l'énergie du monde... Ce n'est pas que ce n'est plus vrai, c'est encore vrai mais ce n'est plus aussi systématique. Pourquoi? Parce que l'oralité est, si je peux dire, tellement entrée dans l'écriture qu'elle n'a plus besoin de la pointer du doigt.

(GLISSANT, 2010, online)⁷⁶. De allí su interés por un paradigma traductorio que construya sobre la base de “los procesos de relación” un espacio para la “creolización del mundo” y sus distintas formas de transferencia. La preocupación por el contenido de la traducción, según Glissant concierne a un problema de la poética textual y a una visión clásica sobre el oficio de traducir. En contraposición, él plantea que la traducción tiene como condición la fuga, el escape y la belleza de la renunciación para entregar algo de sí al otro:

Quizás lo más importante en el acto de traducir es la belleza de esta renuncia. Es cierto que el poema, traducido a otro idioma, sale de su ritmo, de sus asonancias, del azar que es a la vez el accidente y la permanencia de la escritura. Pero debemos admitir esta renuncia. Porque que en toda poética, yo diría que la renuncia es, en el mundo entero, abandonar una parte de sí al Otro”. (GLISSANT, 2006, p. 30)

En la propuesta de Eduard Glissant se resalta la idea de la traducción “como pensamiento errante” (2008), que admite pérdidas y entrega, es la renuncia como el más alto desprendimiento de aquello que se cree poseer para cederlo en el encuentro y en la fusión con el otro. De la reflexión sobre la T.I a la luz de la óptica del pensamiento-archipiélago, se puede decir que la semiosis traductoria también es un acto de alteridad y de complementariedad, en la medida en que el artista-traductor acoge otros signos, otros saberes y otros conocimientos para expresar “la extensión del mundo” y “la multiplicidad de la condición humana” en un proceso en el que subyacen divergencias, relaciones, encuentros, rupturas y conflictos, caos y ambigüedad. (GLISSANT, 2006). En esa apertura total, el artista-traductor consigue complementarse y alcanzar a ser los otros sin dejar de ser él mismo, porque como afirma el poeta “puedo cambiar intercambiando con el otro, sin por ello perderme o desnaturalizarme” (GLISSANT, 2008, online).

Las transcreaciones del latinoamericano aparentan tejer toda una combinación de imaginarios musicales, sonoros, visuales, lingüísticos, mediáticos y poéticos que revelarían su intención de establecer interconexiones entre su obra y determinadas referencias del ámbito cultural latinoamericano, pero abriéndose de manera consciente a incorporar la coexistencia con referencias artísticas provenientes de otros sistemas culturales, lo que sería un reconocimiento a la alteridad que se enuncia en la pluralidad lingüística, estética y cultural de la diversidad del mundo. Es el sentir y abrazar al otro sin renunciar al lugar en el que se escribe, se crea y traduce.

⁷⁶ L'être d'une langue est un *rhizome*.

2.1 PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS

2.1.1 El aporte de la Crítica Genética a los estudios de la Traducción Intersemiótica

La interfaz entre la Traducción Intersemiótica y la Crítica Genética (CG) se sustenta en el soporte metodológico que la CG brinda a los Estudios de la Traducción, tal como se demostró en el trabajo de Romanelli (2013), en el que aproximó las dos disciplinas para analizar el proceso de creación de las traducciones de la poeta y traductora italiana Rina Sara Virgilito a partir de sus manuscritos. El investigador explica:

El estudio de los manuscritos dejados por la traductora nos permitió tener acceso a su trabajo creativo. A partir de lo que se intentó redimensionar la propia noción de traducción, mostrando como el trabajo del traductor abarca no solamente el texto de partida y el texto de llegada, sino también toda una compleja red de interrelaciones entre los textos del traductor y los otros textos del polisistema en que circulan.⁷⁷ (ROMANELLI, 2013, p. 49)

Las conexiones entre los manuscritos de la traductora y las interrelaciones que Romanelli estableció con los diferentes polisistemas –el de la poeta propiamente dicho, el de las letras italianas y el del campo literario del sistema de partida– le arrojaron la exigencia de ponderar otros matices pocos examinados en el oficio de traducir, y a esa serie de detalles solo consiguió acceder por medio de la metodología de la CG. Por eso, el autor comenta:

Traducir, entonces, significa, también, utilizar soportes diferentes que influyen en el resultado final. Se hace referencia a los metatextos, como a las traducciones con que el autor dialoga constantemente, en su biblioteca personal, lidiando con los textos críticos de él mismo y con los de otros autores, etc. Por lo tanto, con el aporte de la Crítica Genética, se procuró redefinir la noción de traducción mostrando no solamente las etapas de un proceso traductorio, sino dando plena dignidad a cada una de esas etapas, tanto a las que envuelven los manuscritos como de los metatextos, además de considerar el rol desarrollado por el traductor. (ROMANELLI, 2013, p. 49)⁷⁸

⁷⁷O estudo dos manuscritos deixados pelo tradutor nos permitiu ter acesso ao seu trabalho criativo. Tentou-se redimensionar a própria noção de tradução, mostrando como o trabalho do tradutor inclui não somente o texto de partida e o texto de chegada, mas sim toda uma rede complexa de inter-relações entre seus textos e os outros textos do polisistema em que se encontram.

⁷⁸ Traducir, então, significa também utilizar suportes diferentes que influenciam o resultado final. Faz-se referência a metatextos, como a outras traduções com que o autor dialoga constantemente, em sua biblioteca pessoal, lidando com textos críticos dele próprio e de outros autores etc. Tento, então, com o aporte da crítica genética, redefinir a noção de tradução não apenas mostrando todas às etapas de um processo tradutorio, mas dando plena dignidade a cada uma dessas etapas tanto as que envolvem os manuscritos quanto os metatextos, além de considerar o papel desenvolvido pelo tradutor.

Con el estudio de los manuscritos se pueden analizar las etapas de los procesos creativos y los materiales utilizados por el artista, así como su papel de productor de una obra de arte, en el caso de la traducción, específicamente, Romanelli (2013) puntualizó la condición del traductor como creador:

En suma, el traductor es también otro creador de nuevos textos, de nuevas obras que una vez terminadas, entran en el polisistema literario de una cultura determinada, influenciando o enriqueciéndolo con su contribución. Por tanto, no es posible aceptar la idea acerca de que la literatura traducida no pueda ser considerada literatura, o que *el traductor no sea visto como un escritor*. (ROMANELLI, 2013, p. 172)⁷⁹

La propuesta del traductor como creador favoreció el desarrollo de la línea de investigación de la Crítica Genética y los Estudios de la Traducción en el medio académico brasileiro, sobre todo atendiendo a los manuscritos de las traducciones para reconstruir el proceso creativo del traductor. En este ámbito de estudio se reconocen los aportes de Cristiane Grando (1998; 1999; 2001), de Marie-Hélène Paret Passos (2011), y de autores como Mafra (2015), Souza (2015) Portos Daros (2015) alrededor de los manuscritos de Don Pedro II. Además de Campanella (2016) todos vinculados al Núcleo de Procesos Creativos (NUPROC) de la *Universidad Federal de Santa Catarina* (UFSC), cuyo abordaje comprende los estudios de procesos de creación del traductor incluyendo también los procesos semióticos, siendo este último eje en el cual se enmarca esta investigación.

La CG nos ubica en los bastidores de la creación, es decir, en aquella esfera invisible que yace paralela a la obra publicada. Ese ámbito de la poiesis se compone de las distintas fases de producción que estampan su materialidad en los documentos personales de los artistas, los cuales comprenden una amplia gama de objetos e instrumentos de trabajo que abarca: los manuscritos, borradores, cuadernos, los diarios, notas, bosquejos, esquemas, etc., como igualmente la correspondencia, las entrevistas, fotografías, dibujos y en la actualidad el uso de soportes digitales y software que potencian el aprovechamiento de los recursos artísticos con incidencia en las formas de crear y traducir, además de auxiliar en la conservación y restauración de los vestigios del trayecto intelectual y sensible del sujeto creador.

En este trabajo se emplea la metodología de la CG porque parto del estudio del *diario* personal del escritor venezolano José Balza, uno de sus soportes de creación, para

⁷⁹ Em suma, o tradutor é também criador de novos textos, de novas obras que, uma vez terminadas, entram no polisistema literário de uma determinada cultura, influenciando-a e enriquecendo-a com a sua contribuição. Não é possível aceitar, portanto, a idéia de que a literatura traduzida não seja literatura, ou de que o tradutor não seja um escritor.

elucidar cómo sus anotaciones sobre los signos musicales y los signos visuales influyen en su proceso creativo y lo conducen a la transcreación de esos lenguajes y sus imaginarios estéticos, lo que funcionaría como un mecanismo de traducción icónica en la manufactura de su escritura. También se utilizan entrevistas y apuntes personales de las conversaciones mantenidas directamente con el artista en los años 2014 y 2016 como manuscritos de sus obras y fotografías de sus dibujos y acuarelas provenientes de su archivo personal, que ayudan a comprobar en qué medida determinada obra o pieza musical se transforma en un elemento fundamental para la creación de sus “ejercicios narrativos”.

2.1.2 La Crítica Genética o Crítica de Procesos Creativos

En 1968 aparece la CG, cuando por iniciativa de Luis Hay, un equipo de investigadores decidió encargarse de clasificar, explorar y editar los manuscritos del poeta alemán Heinrich Heine. Este hecho inauguró una nueva vía de reflexión para el análisis del proceso de creación literaria y los estudios de génesis comenzaron a definir su papel: el de indagar lo que es el acto de escribir, hurgando con atención los mecanismos de composición, las leyes internas y los accidentes de la transformación creativa que se despliegan en la elaboración de una escritura, en cuyo movimiento de productividad se entrelazan pensamientos, lenguajes, formas, interacciones individuales y fuerzas sociales. En este sentido, Hay (2002) considera que es ese estudio de la producción de lo escrito en el que comienza *la tercera dimensión de la literatura*, el gran interés de los geneticistas:

El estudio de la producción no solo nos proporciona información adicional: nos ofrece un conocimiento diferente. Al consentimos entrar en la tercera dimensión de la literatura, la de su acontecer permite observar los diversos componentes de la escritura social e individual, pensamiento e inconsciente, lenguaje y forma en el acoplamiento dinámico de esas interacciones nace el movimiento de una génesis. (HAY, 2002, p. 87)⁸⁰

La Crítica Genética Francesa (CGF) definió la labor del investigador con el propósito de estudiar los manuscritos de los escritores y establecer nuevas hipótesis sobre las posibles significaciones de la creación, especialmente para buscar respuestas a las interrogantes: ¿Qué es escribir? ¿Cómo se escribe? Y ¿qué es la escritura literaria? Por lo que Paret Passos (2011) expresa:

⁸⁰ L'étude de la production ne nous procure pas seulement une information supplémentaire: elle nous livre un savoir différent. En nous faisant pénétrer dans *la troisième dimension de la littérature*, celle de son devenir, elle nous permet de voir les diverses composantes de l'écriture-socialité et individualité, pensée et inconscient, langue et forme-dans la combinatoire mouvante de leurs interactions dont naît le mouvement d'une genèse.

La crítica genética busca interpretar los signos de esa elaboración, de esa génesis para intentar comprender el mecanismo de la creación con el fin de establecer los procesos y los sistemas estructurales que caracterizan a un autor. (PARET, 2011, p. 23)⁸¹

La consolidación de la CG comienza con la creación del ITEM –Instituto de Texto y Manuscritos Modernos– a finales de los años setenta, produciendo nuevas líneas de investigación en torno al manuscrito literario englobando otros campos como la autobiografía, la lingüística, la narratología, la filosofía, la sociología, los archivos de los grandes escritores franceses y más recientemente las artes visuales y las ediciones digitales.⁸²

Esta vigorización de la CG en los estudios literarios impulsó consecuentemente su internacionalización, y la CG viajó a Latinoamérica, donde su llegada fue bastante dispersa, aunque encontró un puerto seguro en Brasil, con el profesor Philippe Willemart, figura tutelar de la Crítica Genética Brasileña (CGB), quien con sus orientaciones inauguró una nueva forma de investigación para el desarrollo de una epistemología de la creación en tierras brasileñas. Desde hace treinta años esta consolidó un cuerpo teórico y metodológico propio que fue construido con el aporte de distintas universidades y núcleos de investigación en todo Brasil. Aunque, sin perder su filiación y diálogo con la CGF, pero como describe Romanelli con características específicas basadas en la pluralidad, en la osadía y heterogeneidad, distante de una visión etnocéntrica y eurocéntrica. (ROMANELLI, 2015, p. 11)

Para el fortalecimiento de una CG genuinamente brasileña, contribuyeron los aportes de Cecilia Salles, quien incorpora una interpretación de la semiótica de Charles S. Peirce y Yuri Lotman, así como los principios de la complejidad de Edgar Morin a los estudios de génesis. Además, sus planteamientos contienen las resonancias del pensamiento sistémico proveniente de los procesos disipativos de la física, precisamente, en las figuras de Ilya Prigogine y Fritjof Capra. A partir de estas referencias, Salles concibe un requisitorio conceptual y metodológico para ayudar al geneticista a reorganizar los diversos paradigmas presentes en el acto de la creación. De igual manera, enfatiza en el uso que hace el artista de los signos provenientes de diferentes lenguajes, cuyas presencias conducen a una aproximación del proceso mental del autor como a conocer “la estética del movimiento creador” (SALLES, 2009)⁸³

⁸¹ A crítica genética procura interpretar os signos dessa elaboração, dessa gênese, para tentar entender o mecanismo de criação no intuito de estabelecer processos e sistemas estruturais, caracterizando um autor.

⁸² <<http://www.item.ens.fr/>>.

⁸³ A estética do movimento criador.

Todos estos aportes de Cecilia Salles permitieron diversificar el campo de la genética agregando otros procesos de creación artística. La CGB se extendió más allá de la literatura y abrazó las artes en general, el cine, el teatro, las artes visuales, la música, la danza, el performance, la traducción, la arquitectura e incluso, más recientemente, la publicidad, las ciencias y los medios digitales. Esta línea transdisciplinaria fue advertida por Ferrer, expresando que la CG del siglo XXI, para mantener su continuidad y vigencia, debe conservar las características “transdisciplinaria, transartística y transemiótica” (FERRER, 2002, p. 203)⁸⁴.

En la actualidad la CG responde a una flexibilidad metodológica que la ubica en relación con otras áreas del conocimiento como el sector educativo y el campo científico. Esta apertura rizomática fortalece su criterio transdisciplinar y reconfirma la heterogeneidad de los materiales con los cuales la CG conversa en la contemporaneidad, porque la CG desdibuja las fronteras de las artes y los géneros, y, quizás, perfilándose más hacia una crítica cultural o –al gusto del Prof. Romanelli (2015)– a una crítica de procesos semióticos. La opción metodológica que mantengo es la que explora la CGB, en particular la de las geneticistas Cecilia Salles y Claudia Amigo Pino.

2.1.2.1 La creación como redes de arte

El enfoque semiótico, y transdisciplinar que permea la propuesta de Salles rubrica su pertinencia para servir de apoyo metodológico a esta investigación. En primer lugar, Salles (2006) propone que la CGB acuñe la terminología *Crítica de Procesos Creativos*, debido a que significa una mayor apertura para examinar la complejidad del arte contemporáneo, considerando además el estudio de la creación como un pensamiento que se expande multiplicando sus conexiones y materializando sus intenciones estéticas de las más diversas maneras, según la investigadora:

Pensar en la creación como red de conexiones, cuya cohesión está estrechamente vinculada con multiplicidad de relaciones que la sustentan. En el caso del proceso de construcción de una obra, se puede decir que la red adquiere una mayor complejidad en la medida que se van estableciendo nuevas relaciones. (SALLES, 2006 p. 17)⁸⁵

⁸⁴ A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá.

⁸⁵ Pensar a criação como redes de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantêm. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha uma complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas.

De este modo, Salles asume el concepto de red para analizar el movimiento permanente de la actividad creadora, cuya dinámica de transformación se caracteriza por la simultaneidad de las acciones, la ausencia de jerarquías, la no linealidad y los intensos restablecimientos de nexos. El concebir el arte como red autoriza a la investigadora aproximarse a los mecanismos del pensamiento creativo en medio del flujo intermitente de su producción y consecuentemente visualizando al artista como alguien profundamente enraizado con su tiempo y espacio:

No hay no dudas que al discutir el artista en la plena actividad de su creación, él está interactuando inevitablemente con sus redes culturales. Las investigaciones deben dar cuenta de estas relaciones con el contexto y del uso de esas condiciones en la producción artística. (SALLES, 2014, p. 14)⁸⁶

El planteamiento de Salles promueve el proceso de creación como un tránsito y desplazamiento movilizado por imprecisiones, por rumbos que se modifican continuamente y proyectan la fabricación de la obra bajo el signo de lo inacabado y el tiempo discontinuo de invención artística:

El proceso de creación debe describirse como un movimiento falible con tendencias, sustentado por la lógica incertidumbre, abarcando la intervención del azar y abriendo espacio para la introducción de nuevas ideas. Un proceso en el cual no se alcanza a determinar un punto inicial ni final. (SALLES, 2006, p. 15)⁸⁷

La posición de Salles asoma la posibilidad de descubrir en el *diario* de Balza las tendencias que orientan su toma de decisiones y el trabajo de transcreación artística, en el que también participan el azar y las incertidumbres del autor, produciendo cambio de dirección en su relación con las fuentes semióticas que nutren la fabricación de sus transfiguraciones icónicas, esto habilita a explicar por qué la música y la artes visuales actuarían como campos gravitacionales en la creación del latinoamericano.

Si me suscribo al paradigma relacional del Salles (2006, 2009) a partir de las tramas del pensamiento y los diálogos de lenguajes será viable sopesar al teatro entre escritura y pensamiento que el escritor caribeño activa en las anotaciones del *diario*. Acerca de las relaciones signos-pensamiento-creación, asienta la investigadora: “por lo tanto, percibimos que hay una estrecha relación entre las tramas semióticas de los procesos y el modo de

⁸⁶ Pois não há dúvida que ao discutir o artista em criação ele está interagindo, inevitavelmente, com suas redes culturais. As pesquisas precisam dar conta dessas relações com o contexto, usando seus termos.

⁸⁷ O processo de criação pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de idéias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final.

desarrollo del pensamiento de cada individuo” (SALLES, 2006, p. 95)⁸⁸. Con estos lineamientos podré explicar los apuntes del *diario* como bocetos y esbozos del borrador mental que el artista-traductor elabora en su pensamiento, en la medida que imagina y calcula determinadas escenas, ideas para personajes y anécdotas para sus “*ejercicios narrativos*”.

Salles incluso reconoce la importancia del investigador como acompañante en los procesos creativos, asistiendo directamente a los talleres de los artistas y acompañándolos a los ensayos de las producciones de danza, teatro, cine, ópera y performances. En consonancia con los planteamientos de Salles, en cada uno de los encuentros que he mantenido con José Balza he ojeado sus cuadernos, manuscritos y archivos que ha ido digitalizando. Esta experiencia es la que me permitió desarrollar gran parte de este trabajo.

2.1.2.2 El proceso creativo, trazos de señales intermitentes y enlazadas

Las contribuciones de los geneticistas brasileiros Claudia Amigo Pino y Roberto Zular (2007) han sido fundamentales en esta investigación. En primer lugar, los investigadores se sustentan en Foucault (1969) y Glissant (1980) para formular la hipótesis de que el tiempo de creación de los escritores debe estudiarse como huellas o rastros discontinuos y desviados a través de una temporalidad interrumpida, lo que marca la diferencia con la configuración diacrónica europea y en consecuencia con el orden serial y progresivo que tiene la mayoría de los manuscritos de los escritores europeos. Los teóricos brasileiros sustentan que existe un contraste entre el tiempo de creación de los artistas latinoamericanos y la temporalidad sucesiva del proceso creativo que la crítica genética francesa trata con regularidad. Esa discrepancia radica en la mirada relacionista e integradora que detentan los pueblos híbridos de las Américas sobre la percepción del mundo. Para los teóricos:

Las culturas mestizas ven el mundo como un diálogo, como una relación entre culturas, y no como una imposición de una cultura. Por lo tanto, las culturas mestizas no tendrían leyendas sobre la génesis, sobre el origen, como las culturas europeas, sino sobre el choque con otros pueblos. Ellas no tendrían la necesidad de una explicación filial, sino una teoría de la relación. (PINO; ZULAR, 2007, p. 33)⁸⁹

⁸⁸Percebemos, portanto, que há uma estreita relação entre as tramas semióticas dos processos e o modo de desenvolvimento do pensamento de cada indivíduo.

⁸⁹ Para ele [Glissant], a necessidade de criar “cronologias” é própria de uma configuração europeia, que não corresponderia à forma de conhecimento das culturas “mestiças” (como a da Martinica, sua ilha natal, e, sem dúvida, também do Brasil). As culturas mestiças veriam o mundo como um diálogo, como relação entre culturas, e não como uma imposição de uma cultura. Por isso, as culturas mestiças não teriam lendas relativas à gênese, à

La propuesta de Pino y Zular revaloriza la existencia de una consciencia histórica sobre el origen híbrido de las culturas latinoamericanas, que procede de los choques y de los resquebrajamiento generados a partir del contacto con las diferencias. Para los autores esta relación accidental de la temporalidad se refleja en los manuscritos de los escritores de las Américas como en las condiciones de los archivos que los conservan, debido a que en la mayoría de los casos los borradores y documentos de trabajo están dispersos, extraviados, rasurados y archivados en frágiles condiciones, lo que hace difícil una restauración secuencial y ordenada del tiempo de la creación.

Los investigadores acuden a Certeau (1994) para reforzar la concepción de que la práctica de la escritura está enlazada estrechamente al sistema de producción capitalista. En consecuencia, reparan que el oficio de escribir contesta a las características de una fabricación con sus respectivas modalidades de producción. De esta manera, la moción de Pino y Zular (2007) recomienda examinar la función enunciativa de cada borrador, de cada versión, de cada manuscrito y buscar la relación entre uno y otro, esto de una manera u otra posibilitaría un cierto orden en el tiempo de creación en el respectivo análisis.

La importancia reside en lo que cada documento enuncia en la medida en que funciona para relacionarlo con otros documentos: “una versión no es válida apenas por el sentido que podemos desprender de sus signos, sino por el sentido que encontramos a compararla con otras versiones” (PINO; ZULAR, 2007, p. 46)⁹⁰. Por lo tanto, el investigador de procesos de creación debe establecer un espacio de relaciones con los documentos con los que cuenta para “entender las condiciones de enunciabilidad en la que ese espacio se enmarca. (PINO; ZULAR, 2007, p. 46)⁹¹.

En el caso del manuscrito literario corresponde analizar las modalidades discursivas, los soportes, la recepción literaria, como inclusive los modos en que se archiva y dónde se archiva, el acceso del público, etc. De acuerdo con los geneticistas, la visión global del proceso de la escritura se justifica porque “el estudio de la creación literaria comprende las instituciones, la historia y también innumerables sujetos, entre estos: el escritor y el investigador” (PINO; ZULAR, 2007, p. 47)⁹².

origem, como as culturas europeias, mas ao choque com outros povos. Elas não teriam a necessidade de uma explicação da filiação, mas de uma teoria da relação.

⁹⁰ Uma versão não é válida apenas pelo sentido que podemos desprender de seus signos, mas pelo sentido que encontramos ao compará-la com outras versões.

⁹¹ Entender as condições de enunciabilidade em que esse espaço se enquadra.

⁹² O estudo da criação literária envolve instituições, envolve a história e envolve inúmeros sujeitos, entre eles, o escritor e o pesquisador.

2.1.2.3 Estudios de génesis: la necesidad de interpretar

La crítica genética en una perspectiva interpretativa es la pretensión de Amigo Pino (2014) para desglosar los documentos de trabajo de los escritores latinoamericanos, reflexionado sobre las características del campo artístico y las prácticas de la escritura en un tiempo y un espacio específico de creación.

La investigadora propone deslindarse de un sector de la CGF liderizado por Pierre-Marc de Biasi que consagra y refuerza la labor del geneticista como trabajo descriptivista del proceso de creación, dejando al margen la interpretación: “comenzar, por cuanto fuera practicable, por no interpretar: he ahí lo que diferencia la investigación genética de todas las otras formas de abordajes críticos de las obras” (BIASI *apud* PINO, 2014, p. 264)⁹³.

Los postulados de Amigo Pino se apoyan en Foucault (2008) para argumentar que las relaciones sociales, institucionales y tecnológicas modifican o configuran un tipo de enunciado determinado, por lo tanto, llama la atención sobre la precisión con la que se debe observar el conjunto de documentos de un escritor dentro de su contexto de producción, circulación y recepción. La geneticista se apega a la visión sociológica de Bourdieu referente al valor una obra de arte conforme a los mecanismos de distinción del campo de su producción. Todo este soporte conceptual le sirve para demostrar que los distintos componentes del sistema literario –editoriales, instituciones, jurados de concursos, medios, críticos y otros escritores, etc.– también generan documentos tales como archivos, entrevistas y correspondencias que, a la vez, pueden ayudar a entender las elecciones del artista por determinados procedimientos literarios. (PINO, 2014, p. 268)

Esta iniciativa me posibilita deliberar acerca de las razones que mantuvo el propio autor para desarrollar una serie de apuntes en el *diario* relacionados con pintores y artistas venezolanos y en qué medida estas anotaciones más que a una necesidad personal obedecieron también a motivos institucionales y al establecimiento de relaciones con otros sistemas culturales más allá del literario.

Los razonamientos de la autora retoman las ideas de Maingueneau (1993) para mantener que existe la probabilidad de dilucidar el contexto enunciativo de fabricación de determinada obra valorizando las entrevistas del autor, su filiación estética a un determinado movimiento literario, su tendencia política e inclusive la manera en cómo lee y anota otros textos.

⁹³ Começar, o quanto for praticável, por não interpretar: eis o que distingue a pesquisa genética de todas as outras formas de abordagem crítica das obras.

La mirada relacional e integradora del estudio de génesis que presentan Pino y Zular (2007) y el enfoque interpretativo de Pino (2014) son empleados para leer los enunciados de la versión digital del *diario* de Balza con la intención de acercarme a la experiencia del artista-traductor frente a los signos artísticos y asociar sus anotaciones con la manufactura de algunos de sus “ejercicios narrativos”. Además de incorporar como referencia las entrevistas del escritor, sus acuarelas e incluso textos de cortes autobiográficos como también ensayos dedicados a artistas, músicos y pintores. De modo que, alcancé a interpretar los *modus operandi* de la producción discursiva del venezolano, cuyo proceso mental y material pareciera anunciarse en los fragmentos del *diario*.

Este análisis se construye a partir de las conexiones entre los datos biográficos del autor, el contexto social en el que tiene lugar su creación, así como la red cultural e institucional en la que circula su obra literaria. Con este trabajo se pretende comprobar cómo la artesanía semiótica de la obra de Balza se enlaza con capítulos de la historia musical y de las artes visuales en Venezuela como con otras referencias mediáticas tales como la radio y la televisión. Asimismo, se procura hallar respuesta a una serie de interrogantes que se vinculan con su proceso creativo: ¿por qué el escritor decide optar por incorporar una obra del pintor venezolano Alejandro Otero en una escena de sus novelas?, ¿Cómo los matices un género musical aparecen reconfigurados estéticamente en sus “ejercicios narrativos”?, ¿Por qué determinados compositores extranjeros acompañan recurrentemente las escenas de sus cuentos?, ¿De qué modo las transcreaciones sónicas transfuncionalizan historias que remiten a pintores, músicos o fotógrafos de la vida real?, ¿Cómo el imaginario sonoro y cultural de otras lenguas y lenguajes distintos a la suya aparecen integrados en sus relatos o novelas?

El estudio del *diario* incluye en determinados momentos una alusión a los ensayos que el venezolano escribe sobre artistas plásticos, la música y algunos compositores, como además una recurrencia a los relatos contenedores de un discurso metaficcional que remite a la poética de su escritura. Por otro lado, para constatar el movimiento traductorio de los signos artísticos en el discurso narrativo de José Balza se dispone de una serie de enlaces hipertextuales que permiten al lector visualizar y escuchar las matrices visuales y musicales presentes en el proceso creativo del latinoamericano.

2.1.3 El dossier de José Balza

En el marco de rupturas y diferencias conceptuales entre la CGF y la CGB, Pino y Zular (2007) redefinen la noción de *dossier genético*⁹⁴ adoptando el uso simple de *dossier* y descartan en definitivo el término *prototexto*⁹⁵. Esta nueva propuesta involucra un recorte determinado de la obra en gestación mediante el cual pueden seguirse algunos movimientos de la escritura en función de los objetivos del genetista.

Salles (2009) suprime categóricamente los dos conceptos para añadir el concepto de *documentos de procesos*. Si bien en un inicio esta idea fue usada para englobar otras actividades artísticas más allá de la literatura, su significado remite al concepto de registro, de rastro de un pensamiento en construcción de igual importancia para el proceso de manufactura artesanal o digital de todo acto creativo –literario o no–. La autora esclarece en qué consiste este término:

Se puede decir que estos documentos, independiente de su materialidad, contienen siempre la *idea de registros*. Existe por parte del artista, la necesidad de conservar algunos elementos, que pueden ser posibles concretizaciones de la obra o coadyuvantes de esa concretización. (SALLES, 2009 p. 21)⁹⁶

La investigadora defiende que los documentos de trabajo son registros materiales del proceso creativo “Son retratos temporales de una génesis que actúan como índices del trayecto creativo” (SALLES, 2009, p. 17)⁹⁷ y reconoce la imposibilidad de acceder al proceso mental de los artistas. Frente a esta situación, los registros actuarían como una manifestación física de esos mecanismos especulativos y sensibles de una creación en acción. De igual modo, Salles expone que a partir de esos documentos de procesos el crítico genético instituye las conexiones correspondientes entre las huellas parciales del acto creativo y todo el complejo proceso de la creatividad. El conjunto de los documentos de procesos envuelve un amplio y heterogéneo cuerpo de materiales: los diarios, apuntes, esbozos, borradores, maquetas, proyectos, rúters, copias de negativos filmados, etc., y anuncia: “los documentos guardan el tiempo continuo y no lineal de la creación” (SALLES, 2009, p. 20)⁹⁸. Posteriormente, la genetista sostiene que son los tipos de registros de los documentos de

⁹⁴ La terminología *dossier genético* es la designación de Gresillon (2007) para sustituir la noción de prototexto y aludir al conjunto conformado por documentos dactiloescritos que pueden ser atribuidos posteriormente a un proyecto de escritura determinado, poco importa si resulta un texto publicado.

⁹⁵ El concepto de prototexto es introducido por Bellemin-Noël (1993) en la CG para definir el conjunto de materiales: borradores, manuscritos, pruebas y “variantes” que precede la elaboración de una obra específica. (BELLEMIN-NOËL *apud* GRESILLON, 2007).

⁹⁶ Pode-se dizer que esses documentos, independentemente de sua materialidade, contêm sempre a *ideia de registro*. Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização.

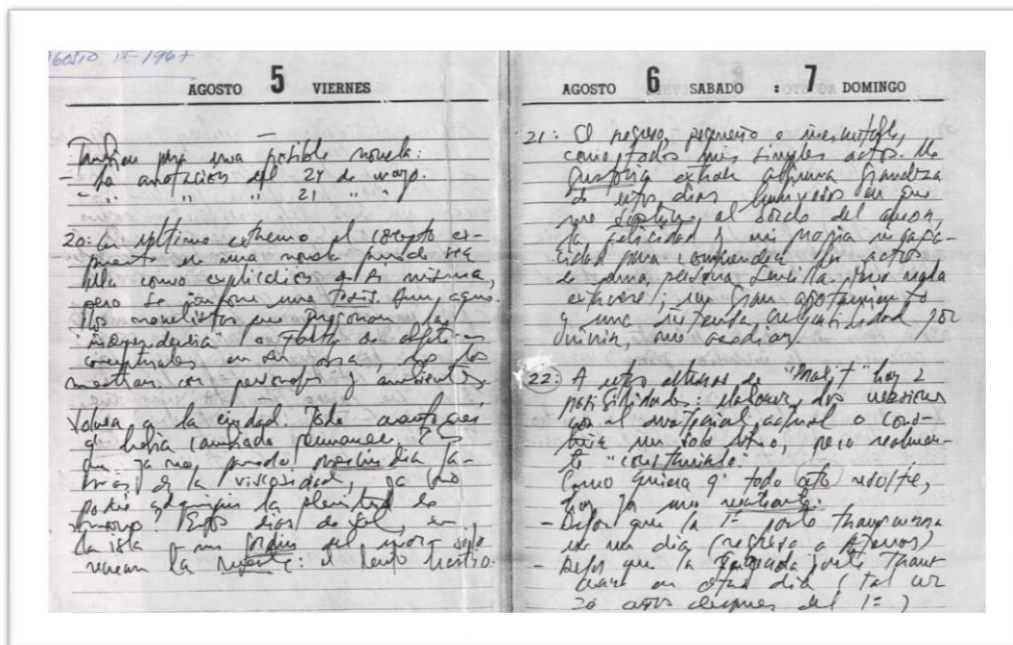
⁹⁷ São retratos temporais de uma gênese que agem com índices do percurso criativo.

⁹⁸ Os documentos guardam o tempo contínuo não linear da criação.

proceso los que guían el método de investigación y el modo de lectura de los procedimientos de un determinado artista.

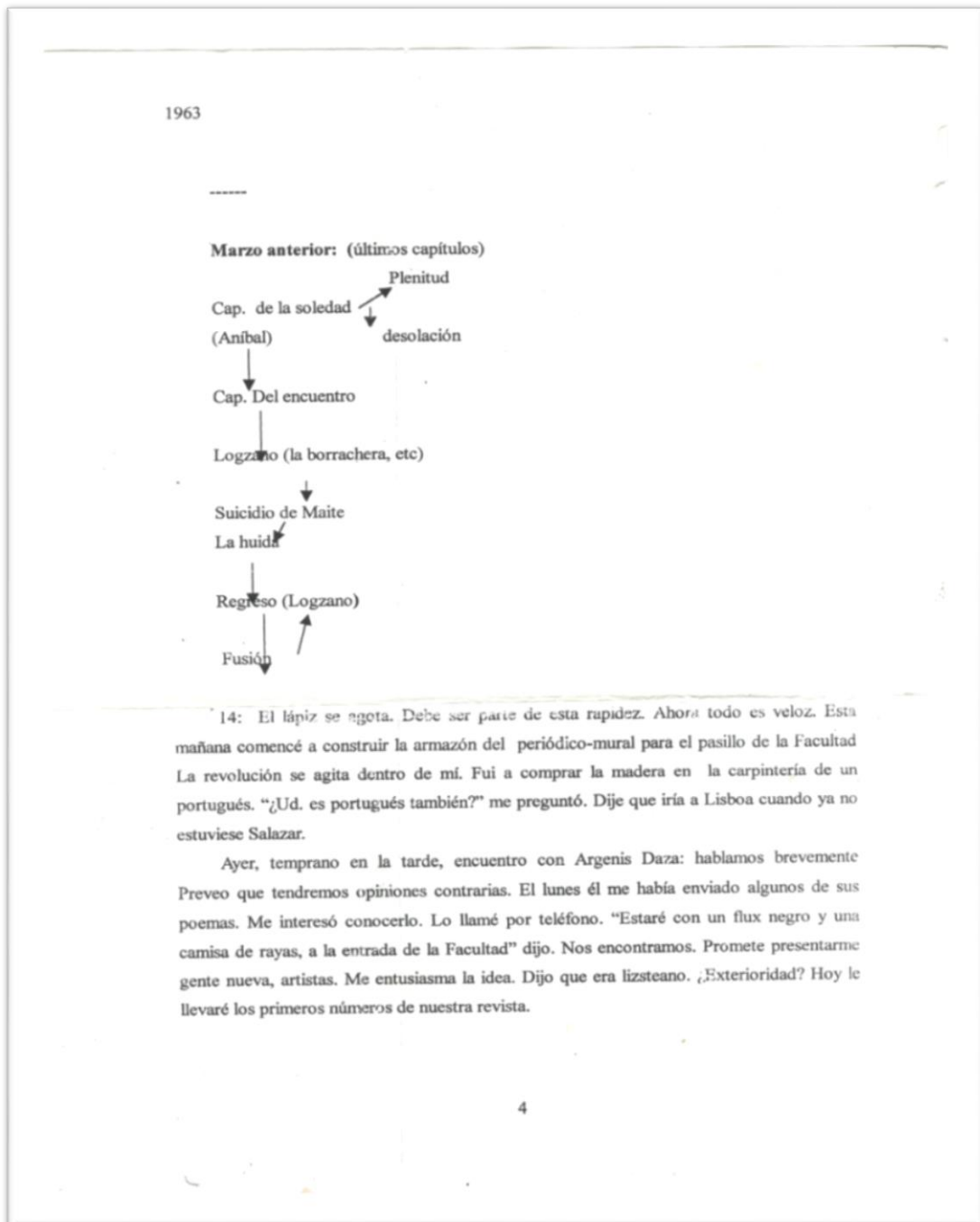
Salles sitúa el *diario* del artista como uno de los documentos de procesos y es justamente en esta categoría que ubico el *diario* de José Balza. Es decir, será visto como un documento de proceso que conforma el centro del dossier organizado para los fines de esta pesquisa. Además de la versión digital del *diario*, se reunieron otros documentos interesantes, como lo exhiben las siguientes figuras:

Figura 3- Copia digitalizada de unas páginas de la agenda - diario de 1967.



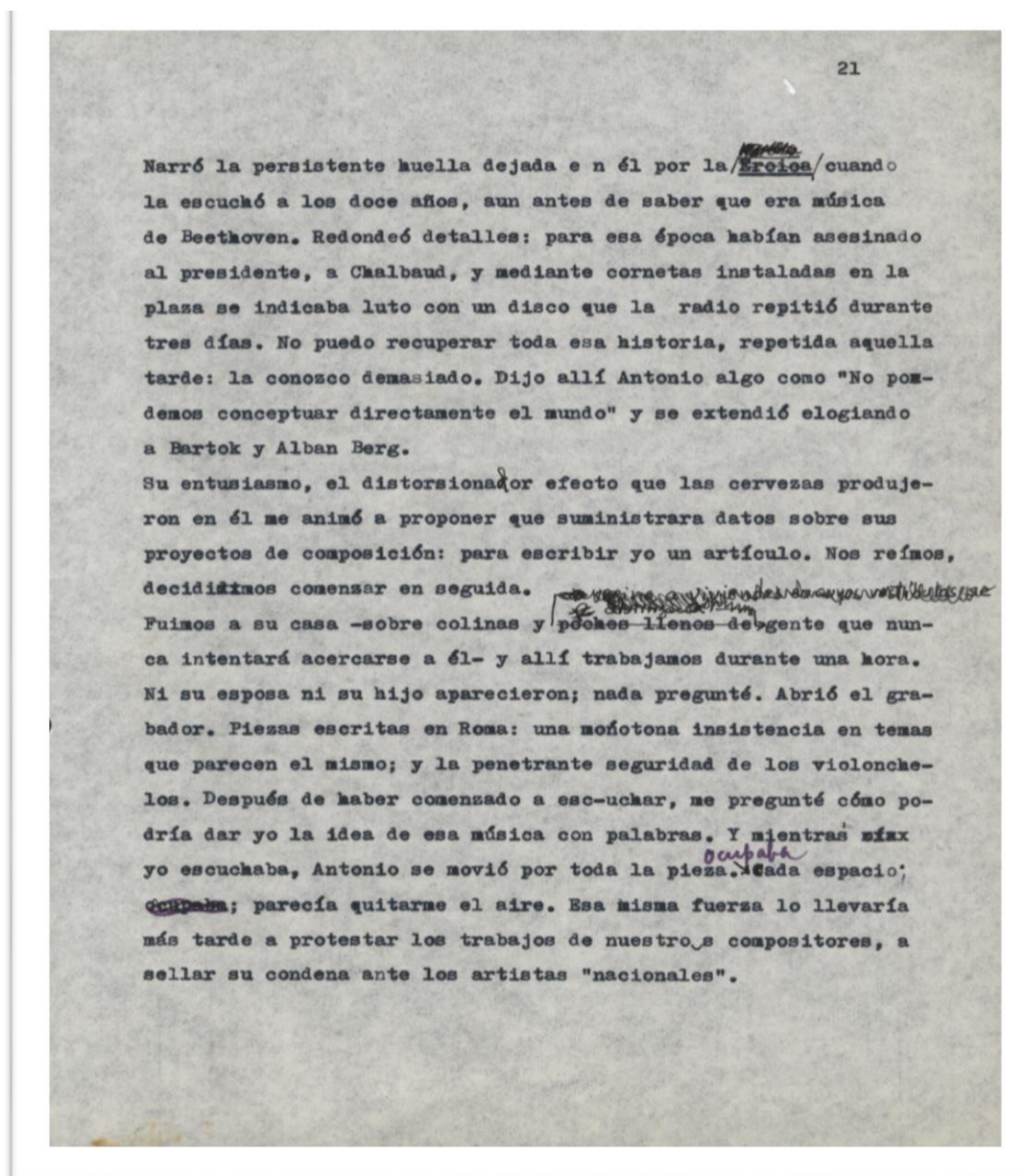
Fuente: archivo personal de José Balza.

Figura 4- Anotaciones de un documento Word de 1963.



Fuente: Archivo personal del autor.

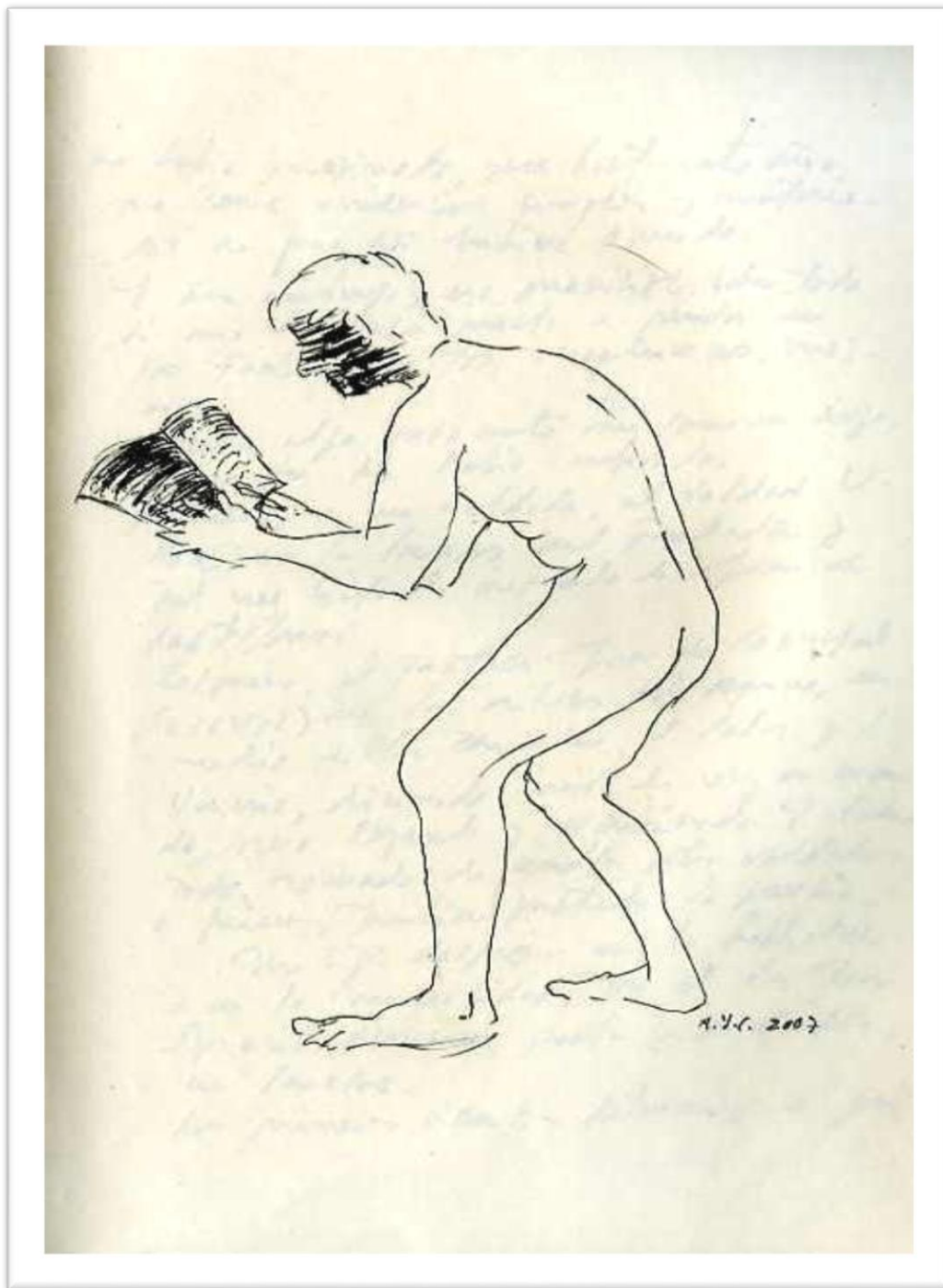
Figura 5- Folio 21, correspondiente a la presencia de Antonio, el personaje compositor y referencias musicales en el manuscrito de la novela *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974).



Fuente: Archivo personal del escritor.

En el dossier se incluyen otro tipo de documentos portadores de referencias y circunstancias exteriores, pero con valiosa información para entender los dispositivos de fabricación de los "ejercicios narrativos", y revelar los vínculos de la obra del latinoamericano con el campo artístico e intelectual venezolano.

Figura 6- Dibujo del artista serie *cuerpo- pensamiento y escritura*.



Fuente: Archivo personal de José Balza.

Figura 7- Texto alusivo a la exposición de Dibujo de José Balza (frente)

LOS CUADERNOS DE DIBUJO DE JOSÉ BALZA

EL VERDADERO CUADERNO DE JOSÉ BALZA
Luis Pérez-Oramas

Puedo decir que leí una de las mejores novelas venezolanas de todos los tiempos –hasta ahora, sólo en mi memoria de lector comparable a *Percusión* de José Balza- gracias al mismo José Balza: se titula *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, por Guillermo Meneses. Que yo –u otro cualquiera- la leyéramos no importa: importa que por aquellos finales años 70, por aquellos años tempranos 80, cuando Venezuela se iniciaba a los estertores de su segundo fin de siglo, que aún no cesan, más de una generación de escritores encontró en José Balza al guía que nos hizo desentrañar la tradición literaria venezolana de sus espejismos oficiales, de sus falsos encumbramientos.

No hay encuentro con Balza que no sea, literalmente, una revelación: la revelación del país que –para parafrasear a Montaigne de nuevo- existe más allá del paisaje, y también más allá del país. Le debemos mucho a esas revelaciones: el haber esclarecido el camino que el futuro de nuestra literatura debía encontrar en su pasado –como una ingeniería reversiva en la que yace su génesis: que nuestra modernidad no estaba sino detrás de Gallegos, en paisajes vistos a través de una escritura más densa y menos pasajera; en personajes más ambiguos, porque parecen levitar un centímetro por encima del mundo y se quedan, inasibles pero rotundos, en nuestra memoria.

Siempre he sentido que la escritura de Balza es inmensa: abstracta pero precisa; inabarcable pero misteriosamente puntual. Una escritura que tiene la virtud extraña de *despaciarse* mi vida: de imponerle una respiración más lenta al ritmo de mis pulmones, a las pulsiones de mi percepción. Y en ese espesor transparente el presente se traviste de un futuro radical, casi improbable (hasta en las fechas de sus textos, que también forman parte de la materia de su ficción).

Mi oficio me ha llevado a leer otro Balza, acaso menos conocido, menos literario: aquel que también ha producido algunas de las más definitivas páginas sobre las artes visuales venezolanas: por ejemplo sobre Alejandro Otero, o sobre Armando Reverón, a quien desde 1959 le dedicaba un texto sin palabras, *un texto en blanco*.

No podía menos que fascinarme la idea –al inicio recibida con incredulidad- de que José Balza no ha cesado de dibujar, de ocupar cuadernos y hojas con observaciones dibujísticas y pictóricas.

Se trata del verdadero cuaderno de José Balza, donde otro en su espejo se revela: uno que espera, como tantos asuntos invaluable, su hermenéutica, su exégesis, su adecuada recepción.



La mínima selección que aquí se presenta de esos cuadernos se debe a la modestia de su autor, que se ha cuidado pudorosamente, e imagino sin razón, de mostrarnos sólo el vértice de esta cima. Pero hay aquí un muestrario suficiente para imaginar el resto: está la mujer de espaldas, la hamaca; está la infinita extensión de los viajes entre Caracas y el Delta, la reverberación del río, el muchacho que habita sus orillas, el ciclista; están los espesores frondosos de los árboles –he escuchado de José el nombre del *caimito* como quien escucha la música del Edén-; está la infancia, el propio rostro del autor, él y su otro en el cuaderno, en el que se develan, sigilosos, los ecos en nombres que no ha cesado de frecuentar en materia de artes visuales; está sobre todo, en una libreta luminosa, la certeza de una morada abstracta, las repetidas percusiones de color, el pulso que nos rodea en forma de manchas y *lapizadas*; está la Sibila la gran señora de Miguel Ángel y el cielo de Caracas, la hoja del árbol; está lo escrito sobre lo ya escrito; el cable que se opone al nuboso firmamento vespéral de cuyos rumores contiene al relámpago y lo lleva hasta iluminar el misterio nocturno donde el Orinoco se entrega feliz al ancho mundo.

Si Venezuela fuese un país como cualquier otro –un país normal, con memoria y mayor generosidad- no necesitaría la Sala Mendoza revelar este tesoro: sería ya un hito entre nosotros, un lugar frecuente de visita. José Balza ha escrito algunos de los textos más brillantes que se hayan concebido en el castellano de estas tierras, y ellos se han hecho silenciosamente en el acto de una incesante contemplación de lo visible, y lo visible se ha ido destilando en la mano que lo escribe y lo enmudece de su viva voz, haciéndose, con palabras, también dibujos, imágenes, reflejos, palimpsestos en el verdadero cuaderno de José Balza.

Fuente: Archivo del escritor.

Figura 8- Reverso del texto alusivo a la exposición del artista.

JOSÉ BALZA, importante escritor e intelectual venezolano, nació en San Rafael de Mana estado Delta Amacuro, en el año 1939. Es autor de una obra prolífica, publicando su primer libro en 1965 –*Marzo anterior*– a los 26 años de edad. Psicólogo de profesión, participó en diversos movimientos de vanguardia literaria y artística en las décadas de los 60 y 70. Fue profesor de la Universidad Central de Venezuela (UCV) y de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). En la década de los ochenta, desde la Dirección de Cultura de la UCV, promovió el conocimiento de los Waraos, cultura con la que estuvo muy ligado desde su infancia. A lo largo de su vida ha dictado cursos, seminarios y conferencias en varias universidades internacionales entre las que destacan la Universidad Autónoma de México, la Universidad de Salamanca, Universidad de Buenos Aires, la Universidad de Viena, la Sorbonne de París y la Universidad de Nueva York. Ha sido colaborador en distintas revistas en Latinoamérica, Estados Unidos, Europa y ha publicado diferentes libros sobre teoría literaria, artes plásticas, cine, música y televisión. Sus relatos han sido traducidos al italiano, francés, inglés, alemán y hebreo. Su obra ha sido ampliamente difundida y ha recibido importantes premios y condecoraciones.

Entre sus principales obras destacan novelas como *Marzo anterior* (1965), *Largo* (1968), *500 palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974), *D* (1977), *Percusión* (1982), *Medianoche*, *1/5* (1988), *Después Caracas* (1995), *Hombre de aceite* (2008).

Entre sus "ejercicios narrativos", como suele denominar a sus cuentos destacan *Órde* (1970), *Un rostro absolutamente* (1982), *Cuentos*, *Antología* (1983), *La mujer de espaldas (Ejercicios holográficos)* (1986), *El vencedor (Antología)*, *Ejercicios narrativos*, *Antología* (1992), *La m de la roca* (1997), *La mujer parosa (Ejercicios narrativos)* (1986 – 1996), *Narrativa breve* (1999), *Ornisco fantasma* (2000), *La mujer de la roca (y otros ejercicios narrativos)* (2001), *El Doble de Morir* (2008).

Por último, tiene en su haber numerosos ensayos *Narrativa: instrumental y observación* (1969), *Proust* (1969), *Lectura transitoria* (1973), *Los cuerpos del sueño* (1976), *Alejandro O* (1977), *Jesús Soto, el niño* (1981), *Antonio Estévez. Ensayo* (1982), *Análogo, simultáneo* (1985), *Un color demasiado secreto* (1985), *Este mar narrativo* (1987), *El fiero (y dulce) instinto terro* (1987), *Iniciales* (1989), *Anuncios de la teoría literaria en América Latina, 1600-1700* (1993), *El yos invisibles* (1994), *Literatura venezolana de hoy (co-autoría)* (1995), *Espejo espeso* (1997), *sayos/Fulgor de Venezuela* (2001), *Botero: canto de cuna y cama* (2002), *Observaciones y aforos* (2004), *Ensayos crudos* (2006) y *Pensar en Venezuela* (2008).

la librería // mendoza

LOS CUADERNOS DE DIBUJO DE JOSÉ BALZA
26 de abril al 4 de julio de 2015

TEXTO-CATALANOS / Luis Pérez-Cramas
COORDINACIÓN / Patricia Velasco B.
MONTAJE / Nelson Ponce
APOYO DOCUMENTAL / Gabriel Martínez
FOTOGRAFÍA DEL ARTISTA / Carlos Germán Rojas
FOTOGRAFÍA DE LOS DIBUJOS / Ricardo Gómez Pérez
REPRODUCCIÓN / Estancia Dina

Edificio Eugenio Mendoza Gotica
Universidad Metropolitana
Terrazas del Aella, Caracas, Venezuela
TEL: (+58(212) 2433586 / 2411905 / 24
Lunes a sábado: 8:30 am a 5:1
fundacionalemendozagotica
www.salamendoza.com

Sala Mendoza
Librería Sala Mendoza
Centro Documental Sala Mendoza
Bsalza_me

Fuente: Archivo personal del autor.

2.1.4 El trabajo del geneticista y sus diferentes etapas

1. Constituir con los documentos disponibles el dossier de la obra en estudio, para ello se debe reunir y autenticar el material. En el caso de esta investigación, la mayoría de los documentos fueron cedidos por el propio José Balza. La entrega de esta documentación fue paulatina, el primer documento se recibió en versión digital –documento Word– del *diario* junto con dos fotocopias de dos páginas de la agenda del año 1967, posteriormente, se obtuvieron copias de los manuscritos de algunas de sus obras y por último las fotografías, dibujos, recortes de periódicos y programas de espectáculos.

2. Organizar el *dossier* de la documentación con base en un objetivo específico de investigación.
3. Registrar y clasificar cada material del dossier. En esta investigación, el *diario* personal contiene una escritura intimista que aparece con las fechas correspondientes al día en que el autor efectuó la correspondiente anotación. La versión digital tomada como modelo preserva toda la señalización de fechas y años, y en algunas ocasiones exhibe las palabras que caracterizan el cuaderno original de donde el autor ejecutó la transcripción al documento de Word. De igual manera, se presentan segmentos de las entrevistas señalado el año y el lugar correspondiente las fotografías y los programas de espectáculos que Balza facilitó. Tal como se ilustra con la siguiente imagen correspondiente al estreno de la ópera “La mujer de Espaldas” (2013) inspirada en un cuento del artista-traductor.

Figura 09- Programa de la ópera “La Mujer de Espaldas”.



Fuente: Archivo personal de José Balza.

4. Descifrar y transcribir los documentos del *dossier*

En esta fase es importante distinguir que cada proceso de creación es diferente y que la actuación de los artistas varía frente a sus documentos de trabajo, según los distintos

procedimientos que utilizan para sumergirse en la fabricación de la obra, en la que hoy se hace cada vez más uso de las herramientas tecnológicas. En esta etapa resulta significativa para el genetista, la claridad de los manuscritos, es decir, el carácter de legibilidad de los distintos documentos, lo cual evitará la ejecución de largas y agotadoras jornadas de transcripción.

Al inicio de los años ochenta, Balza decidió comenzar la transcripción de sus cuadernos personales debido a su deterioro y con expectativas de publicar su *diario* algún día. Para esto utilizó la herramienta de Microsoft Word, de la que surgió esta versión digitalizada del *diario* que denominó *documento de proceso* y el cual es un recorte del propio autor preparó con anotaciones correspondientes a los años 1962,1963, 1964, 1966, 1967, 1974, 1975, 1979, 1980, 1987, 1990, 1991 1994.

Al tomar como referencia una copia del *diario* del venezolano transcrita por el propio autor directamente de sus diarios originales, se hizo innecesario transcribir y se ejecutó directamente el análisis crítico. La transcripción del *diario* puede contemplarse si se obtiene acceso al conjunto de los cuadernos originales, para establecer las comparaciones pertinentes entre el contenido de los cuadernos y la versión digitalizada, pero esta tarea no fue considerada en esta investigación.

La versión digitalizada del *diario* carece de tachaduras, supresiones, adhesiones o correcciones. Los demás materiales del dossier están en buen estado, ya que la mayoría pertenece al archivo digitalizado del artista. En consecuencia, reitero que, por ahora, no tendría sentido asumir una transcripción de algunos de estos documentos, puesto que que no fue la prioridad de esta investigación.

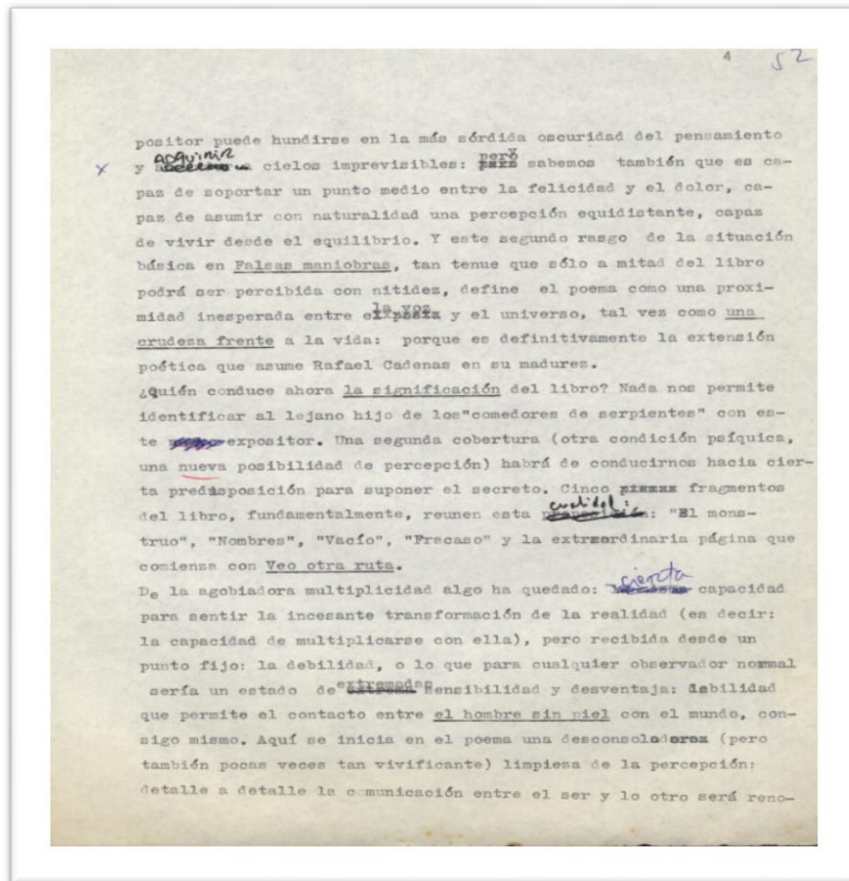
Las ilusiones de los manuscritos.

Con relación a los manuscritos del *dossier* es pertinente aclarar que no todos poseen una buena resolución digital, sin embargo es posible leerlos y percibir con cierta claridad los diversos dispositivos de escritura del venezolano, como la escritura a máquina, las correcciones posteriores a mano y el paso de escritura de máquina a computadora como sucederá posteriormente durante su trabajo de creación.

La práctica de escritura del artista-traductor se caracteriza por la limpieza del texto, con pocas correcciones, tachaduras y agregados, según se observa en las siguientes imágenes correspondientes al manuscrito del ensayo “Lectura Transitoria” sobre el poeta venezolano Rafael Cadenas (1973).

Las figuras 10 y 11 ponen a la vista la pulcritud de la escritura de Balza, con muy escasas intervenciones posteriores que se resumen a sustituciones y agregados de palabras.

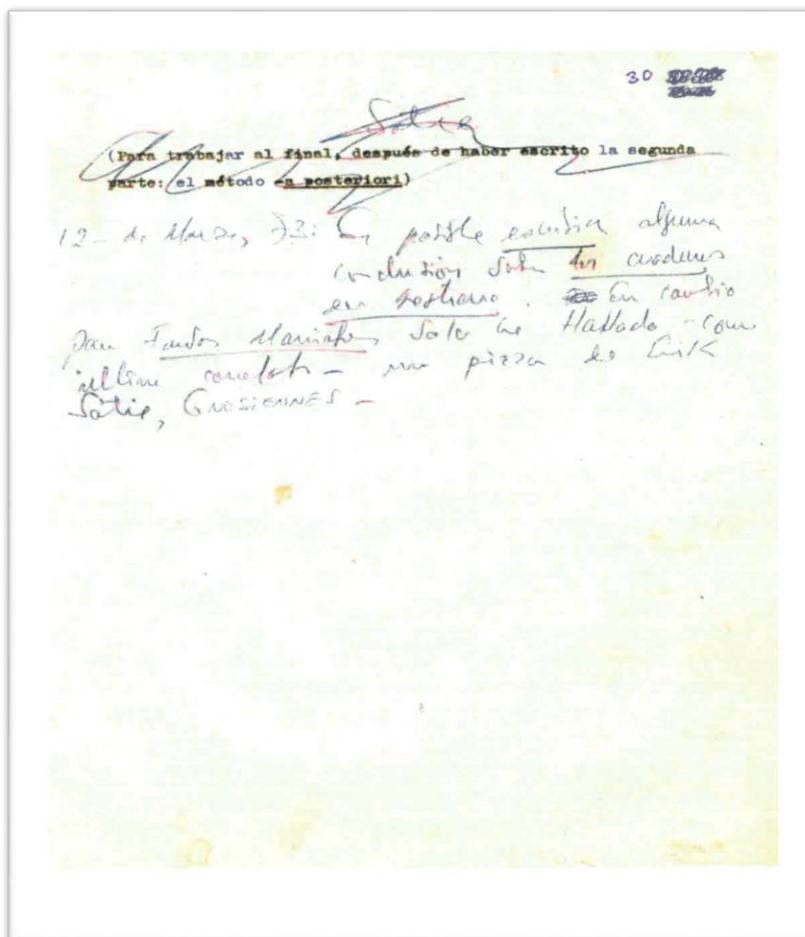
Figura 10- Página correspondiente al manuscrito del ensayo Lectura transitoria (1973).



Fuente: Archivo personal del escritor.

La figura número 11 pertenece a la última parte del ensayo y en este puede observarse que hay una mayor intervención del borrador, comenzando con la supresión posterior de la frase escrita a máquina que es realizada con bolígrafo azul e incorporando unos añadidos que registran incluso la fecha 12 de Marzo de 1973 y un comentario en el cual el autor establece una correspondencia entre la obra de Cadenas y la música de Erik Satie con alusión directa a la composición para piano del francés: "*Las Gnossienes*, puesto justifica como conclusión de su trabajo ensayístico la asociación entre la escritura poética de Cadenas y la música de Satie."

Figura 11- Manuscrito correspondiente a la última pagina del ensayo con supresiones y correcciones posteriores.



Fuente: Archivo personal del escritor.

2.1.5 La descripción del manuscrito digital del *diario* de Balza

Al definir las características del *diario* del artista-traductor debe corroborarse en primer lugar su naturaleza de “*escritura del yo*”. Esta condición puede asociarse con los enfoques de Lejeune (2005) y Viollet (2001) para presentar las singularidades de la práctica diarista de José Balza e identificar las similitudes con los elementos habituales de este tipo de escritura autobiográfica.

2.1.5.1 El *diario*: escritura libre

En la perspectiva de Lejeune (2005) el diario es una escritura libre y fugaz, lo que recalca la autonomía de cada diarista para registrar su diario; ocuparse de sus temáticas, de sus formas de presentarlas y emplear los soportes que decida. Esta particularidad insinúa la dificultad de describir el diario mediante parámetros fijos y estáticos. En consecuencia, Viollet (2001) concibe el *diario* como un receptáculo de otros tipos de escritura que originan y caracterizan otros géneros literarios, señalando que “él se convierte en lo que podría decirse transgénero”. (VIOLLET, 2001, p. 50)⁹⁹.

El concepto de Viollet (2001) del diario como transgénero retiene extrema correspondencia con la idea del diario como documento de proceso de Salles (2004). Esta relación se basa en la existencia de una serie de ideas germinales que aparecerán en el *diario* del artista-traductor y funcionan como apuntes iniciales de sus “ejercicios narrativos”, de sus traducciones, ensayos y aforismos. Tal como puede apreciarse en el siguiente fragmento perteneciente al 26 de diciembre de 1963:

Para un relato:

ELEMENTOS: La mujer morena que acostumbra a permanecer reclinada, con el rostro hacia abajo en el diván, escuchando a Wagner.

*El primer amante: enamorado, es decir, pueril e impulsivo.
Yo el segundo amante, etc.*

*LA HISTORIA...)
(1963, 26 de diciembre).*

Esta anotación del escritor reitera tanto la naturaleza del *diario* como documento de proceso y su atributo de transgénero, puesto que el contenido de este comentario configura el esbozo o las ideas preliminares de su relato “Prescindiendo”.

2.1.5.2 Los archivos más íntimos

Balza utiliza cuadernos con las características que él mismo describe: “Me gustan los cuadernos gruesos, si tienen una cubierta fuerte mejor, no hay clasificación de colores. Es el azar. Yo lo primero que hago al llegar a cualquier ciudad es comprar un cuaderno que se me parezca a un diario” (BALZA, información verbal)¹⁰⁰.

⁹⁹ [...] il se fait, pourrait-on dire, «transgenre».

¹⁰⁰ Balza, J. entrevista concedida a Digmar Jiménez en el año de 2014. San Rafael de Manano, Delta del Orinoco -Venezuela. Una parte de esta entrevista fue publicada en la revista *Manuscritica* n. 26 (2014). Disponible en: <[HTTP://WWW.REVISTAS.FFLCH.USP.BR/MANUSCRITICA/ARTICLE/VIEW/2051](http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/2051)>.

De la confesión del caribeño se infiere que se inclina por la selección y utilización de cuadernos artesanales cosidos a mano, con hojas blancas en su interior, de aproximadamente 22, 5 centímetros de largo y 17 centímetros de ancho, con la cubierta forrada de papel marmolado, como se observa en las siguientes figuras.

Figura 12- Cuadernos marmoleados, semejantes al soporte de los diarios del artista-traductor.



Fuente: Disponible en: <<https://artecaliz.files.wordpress.com/2007/10/varios-048.jpg>>. Consultado el 12 dic. 2017.

Figura 13- Cuadernos cosidos manualmente, similares a los utilizados por el autor.



Fuente: Disponible en: <<https://artecaliz.files.wordpress.com/2007/10/c-papel-marmolado-4.jpg>>. Consultado el 15 dic.2107.

José Balza identifica cada cuaderno en su interior con el respectivo año en el cual se escribe el *diario*. Si las páginas del cuaderno se agotan como suele ocurrir en algunas ocasiones, el autor acude a otro cuaderno, pero agrega una acotación para distinguir el número de cuadernos empleados en el año en curso. El inventario de cada diarista pretende restituir la continuidad y la estandarización de cada cuaderno para crear en la óptica de Lejeune (2005), una suerte de “archivo cuaderno” que garantiza no solo la unidad sino también la duración.

2.1.5.3 El rótulo de las fechas

En el *diario* del latinoamericano todas las entradas están debidamente identificadas. En la primera página del cuaderno figura el año de escritura y cada anotación aparece debajo del mes y día correspondiente. A modo de prototipo se indica la secuencia de algunas notas llevadas en 1974 : Enero: 14, Febrero: 9, 24, Abril: 6, 10, Mayo 15, 17, Junio 27, Julio 19, 26, etc. Estas referencias denotan que Balza no cultiva una práctica puntual de anotación, pues se observan pausas e interrupciones de dos o tres días. Además, él mismo afirma que solo asienta determinados hechos o circunstancias:

Fíjate, yo vivo muy atento a las particularidades de los sucesos [...] en cada día hay algún detalle, un destello significativo de algo y con frecuencia, eso yo lo anoto. Cuando el destello es muy notable, que me perturbe de alegría o de tristeza o de sorpresa, yo anoto ese destello. Pero cuando yo lo anoto no sé para qué es. Eso se queda en el *diario* [...] ¿Qué va a pasar con esa anécdota, se va a convertir en un relato mío alguna vez?, ¿formará parte de una pequeña esquina en una novela? No lo sé, pero es algo que observo que se sale de lo cotidiano. (BALZA, información verbal)¹⁰¹

2.1.5.4 Una morfología propia para cada anotación

Cada segmento del *diario* del artista-traductor tiene su propia estructura interna, suele estar compuesto por una sola línea o por divisiones temáticas, según los temas abordados en una misma entrada, pero igualmente puede configurar el trazo de un solo fragmento con su respectivo inicio y fin. En algunas ocasiones las notas son más explicativas, en especial cuando impera la necesidad de desahogo frente a determinadas circunstancias como la muerte del padre, el balance sobre la vida, el retiro del ambiente cultural y sobre creadores de gran interés para su trabajo. Balza mantiene estas morfologías en la versión digital del *diario* y expone en sus escritos lo que propone Lejeune (2005) “esculpir la vida en vivo y aceptando el desafío del tiempo” (LEJEUNE, 2005, p. 72).¹⁰² Sin embargo, si la entrada envuelve asuntos diversos y que no están relacionados, separa las anotaciones con tres puntos suspensivos. Inclusive usa abreviaciones de nombres propios para resguardar la privacidad de las personas a las que hace referencia. Se observa la morfología de las entradas de los *diarios* del autor en los siguientes ejemplos:

Desaparición de los cuadros del museo. Me propongo anotar, desde hoy, fragmentos o situaciones en una línea. (1963, 17 de febrero).

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Il sculpte la vie en direct et relève le défi du temps.

Toda la tarde con el risueño Ovidio. Releerlo es como hablar con un compañero: parece que me digo lo que él dice. “El arte debe imitar al azar”. (1987, 27 febrero).

Me visita M. aquella indígena delgada de gracioso cuerpo. Pensamos en aclarar ciertas cosas con el comprador de su artesanía. La he visto bailar en el Delta una de sus antiguas danzas. (1987, 05 de Marzo)

H. M a los 18 años escribe: “Ni el amor ha de exceptuarse: él, al igual que lo demás, también desaparecerá, increíblemente natural. Si nos desnudáramos todos, si tomáramos algo de este cuerpo y algo de este otro, ¿Sobreviviríamos?”. Aturde descubrir en este joven amigo-tan joven-esa madurez y su uso del lenguaje, ¿Será H.M. el exacto constructor de nuestra literatura? (1966, 10 de Septiembre).

2.1.5.5 Repetición y Variación

Cada entrada es autónoma e independiente, lo que le otorga variabilidad e intermitencia. A propósito del diario, Lejeune (2005) confirma que es “metódico, repetitivo y obsesivo” debido a que el diarista vuelve una y otra vez sobre los mismos asuntos personales, artísticos, intelectuales, sociales. Por tanto, él asegura que en el estilo fragmentario del diario, predomina la “*continuidad y discontinuidad*”. Este ritmo suele producirse en el *diario* del artista-traductor alrededor de temas como el suicidio o el placer reiterativo por las sonoridades musicales y las artes visuales, unos u otros temas se manifiestan desde los primeros cuadernos, aunque la percepción del escritor mude sobre estos asuntos a lo largo del *diario*. A continuación cito una serie de fragmentos concernientes a la apreciación musical del diarista como ideas reiterativas dentro de sus cuadernos, pero bajo ópticas diferentes.

Anoche, casi al mismo tiempo, en el museo por casualidad, escucho el final de una conferencia: Tozhiro Mayuzumi hablaba de su propia música. Explicó el uso de sonidos pentatónicos (derivados de cantos de monjes del siglo XI) en su “Sinfonía del Nirvana.” (1966, 17 de mayo).

“Hay algo Amargo y no es transitorio”, dijo T en la fiesta. Estoy regresando. Música de Calipso y canciones de Chavela Vargas. (1966, 04 de septiembre).

Regreso a Caracas. Mucha Música: el concierto para violoncello de Penderecki, piezas de Xenakis, «Desiertos» de Varese. Esos, en estos días. Hoy escucho atentamente «la sinfonía de los salmos» de Stravinsky. (1975, 04 de enero).

Al fondo de esta incesante desolación, el 2 y el 3 Razumosvsky. (1975, 30 de noviembre).

:El poema de Baudelaire en versión de Alban Berg (y cantando por Jessye Norman). Boulez, sobre Altenberg Lieder (1987, 23 de enero).

Repasé anoche las «Báquides» de Plauto y el Concertino para órgano de Bernal Jiménez (1994, 07 de diciembre).

Todo esto parece confirmar la idea de Lejeune, que me permite conjeturar su aceptación placerosa por parte de Balza, “el *diario* es ante todo como una música, es decir, un arte de la repetición y de la variación” (LEJEUNE, 2005. p. 80)¹⁰³.

2.1.5.6 Los trazos del otro que también soy yo

El diario personal integra el universo de las escrituras autobiográficas que expone la confección de la personalidad de su autor, como certifica Viollet (2001) “escribir una autobiografía, redactar un diario, es sobre todo construir una subjetividad, y, por consecuencia, de un yo, de un sí mismo en relación con el otro” (VIOLLET, 2001, p. 40)¹⁰⁴.

Cada anotación del *diario* de Balza parece construirse implícitamente desde un dispositivo enunciativo en la perspectiva de un yo que entrelaza sus vinculaciones con un “universo referencial”, y a partir del cual el diarista dibuja una historia con los respectivos parecidos y analogías de sí mismo, como se aprecia en la anotación siguiente: “*Tal vez solo anoto en este diario para compararme (1987, 19 de marzo)*”.

Por tanto, el *diario* respetará el “pacto de referencialidad” que propone Lejeune (2005) y que atiende a una de las instancias fundamentales para el cumplimiento del “pacto autobiográfico”, la figura contractual que se establece entre el autor y el lector de los géneros del yo con la ilusión de descubrir la historia de vida del escritor en el sujeto del texto.

2.1.5.7 Intervenciones metadiscursivas

En la medida en que el *diario* del escritor escenifica un discurso sobre el yo adopta un tono metadiscursivo en algunos de sus fragmentos. Para Viollet (2001) la actitud metadiscursiva del diarista es una postura reflexiva sobre la fabricación del espacio autobiográfico, que en ocasiones contempla una interrogación acerca de las imágenes que construye sobre sí mismo e igualmente deliberaciones sobre el hecho de escribir un diario, el

¹⁰³ Mais il est d'abord une musique, c'est-à-dire un art de la répétition et de la variation.

¹⁰⁴ Écrire un texte autobiographique, rédiger un journal, c'est avant tout construire une subjectivité, des figures du «je» -et partant, du «moi», du «soi» pour rapport à autrui.

soporte y la relación con un posible lector. Con frecuencia, la dimensión crítica del metadiscurso proviene de un proceso de autolectura de las anotaciones con cierto intervalo de tiempo, tal como sucede con la anotación del 09 de julio de 1994: “¿Ya lo he anotado? De nuevo esa banal sensación de que todo está completo: mi escritura, la felicidad. No puedo adivinarme ni una ambición, excepto la de tener lectores para siempre, lo cual ya no pertenece a mi vida”.

Asimismo, el metadiscurso puede patentizarse cuando el artista cambia de un diario a otro como suele suceder del diario de viaje a su *diario* personal según el fragmento del 22 de junio de 1990: “Hoy he saltado desde el Cuaderno de California a estas hojas familiares. Nunca había sentido como ahora la metamorfosis del regreso. Aquí tengo el lenguaje que me pertenece y me recibe. Vivo narrado por la voz profunda.”

2.1.5.8 Otros soportes paralelos al diario

El venezolano usa en ocasiones soportes distintos al *diario* como libretas de pequeño tamaño, fáciles de transportar o papeles en los que suele anotar ideas sueltas:

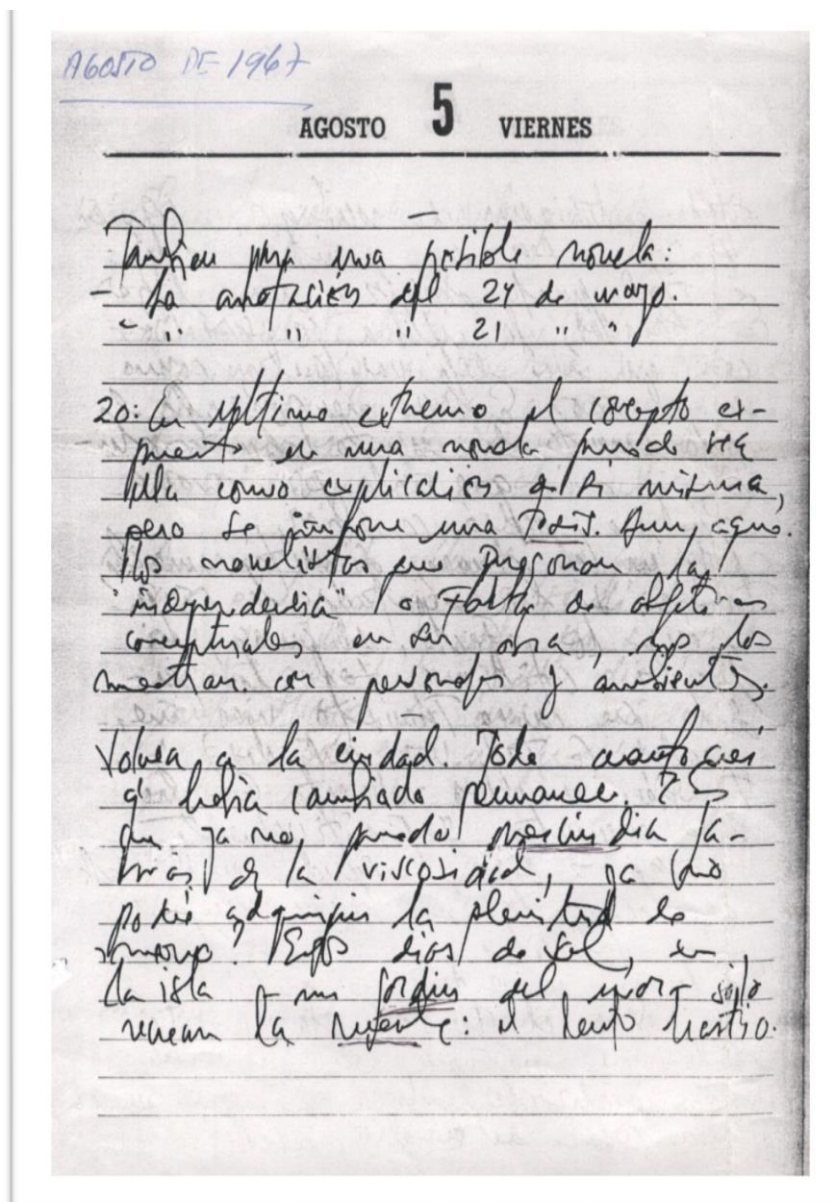
A veces como no puedo cargar los diarios encima, muchas veces cargo libretas (carnet), papelitos y allí anoto lo básico para desarrollarlo después en el diario. En las libretas tomo notas rápidas y se donde debo desarrollarlas muy rápidamente. Si yo lo que cargo es la libreta cuando llego paso las notas ampliadas al diario. (BALZA, información verbal)¹⁰⁵

En ocasiones esporádicas, José Balza se sirve de agendas, pero esto suele ocurrir en circunstancias muy específicas como se visualiza en este escrito de agosto de 1967:

¹⁰⁵ Balza, J. Entrevista concedida a Digmar Jiménez en el año de 2014. San Rafael de Manano, Delta del Orinoco-Venezuela. Una parte de esta entrevista fue publicada en la revista *Manuscritica* N. 26 (2014). Disponible en:

<[HTTP://WWW.REVISTAS.FFLCH.USP.BR/MANUSCRITICA/ARTICLE/VIEW/2051](http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/2051)>.

Figura 14- Anotaciones en la agenda-diario 1967.



Fuente: Archivo personal del diarista.

La imagen presupone que el caribeño anotó su *diario* en una agenda con el detalle que las fechas internas de cada entrada: agosto 5 viernes, agosto 6 sábado, agosto 7 domingo no corresponden con las fechas de sus anotaciones que son realmente 21 y 22 de agosto. Esto me inclina a pensar en el desfase existente entre el tiempo sucesivo y uniforme de la agenda y la escritura discontinua y heterogénea del *diario*. El venezolano adhiere al uso de su *diario* personal, sus diarios de viaje, esto son cuadernos que en general compra en el lugar que visita:

Lo primero que hago al llegar a cualquier ciudad es comprar un cuaderno que se me parezca un diario y empiezo a anotar. El cuaderno griego es un cuaderno comprado den Atenas la noche que llegué, en la madrugada. El cuaderno de Berlín es un cuaderno que compré en Berlín

apenas llegué, Algunos de los cuadernos de Nueva York etc., son cuadernos en su mayoría comprados y empezados allí, todo lo que he escrito en el viaje está escrito allí. Con los cuadernos que compró en las ciudades voy a los museos y tomó las notas directas en los cuadernos o en alguna libretica. (BALZA, información verbal)¹⁰⁶

Por otro lado, José Balza acostumbra usar otro tipo de cuaderno que lleva en simultáneo con el diario personal y los diarios de viaje. A este lo cataloga como otro tipo de diario aunque con distintas funciones, que explica:

A veces he hecho la experiencia de escribir diarios a futuro, en 1969 escribí el diario de 1978 o en 1999 escribí el diario de 2010, etc. Eso lo he hecho con una extraña finalidad, a veces he querido pensar que estoy en ese año y desde allí ver el presente que estoy viviendo, es como si yo pudiera lograr una inmensa distancia. Sobre todo hago cuando hay experiencias de la vida social literaria, por ejemplo, si tengo que integrar un equipo de trabajo para proponer un diccionario, un diccionario de Artes Plásticas escribo pensando en las reuniones, en los planes y los veo desde allá con mayor objetividad.

En los últimos años, los diarios ejemplo del 2010 o 2006 o 2005 fueron escritos en 2002; entonces yo veía ese momento de las reuniones de la *Suma del Pensar venezolano* desde el futuro y esto me permitía vislumbrar las chirimías estructurales del plan, son fenómenos muy complejos, intelectuales que no sé porque me los planteé, pero lo he hecho y esos diarios tienen esa finalidad. (BALZA, información verbal)¹⁰⁷

Los comentarios del autor distinguen que este tipo de *diario* en particular estaría sobre todo destinado a reflexionar sobre proyectos críticos destinados a entender lo que ha sido y es la sociedad venezolana en todo su conjunto, en particular en los campos de las artes y la literatura. Como, efectivamente fue el proyecto de *Suma del Pensar Venezolano* (2011) en el cual Balza participó como editor. Esta publicación compila capítulos vinculados a la historia y al pensamiento artístico-cultural de Venezuela en todas sus manifestaciones: visuales, literario, musical, dancístico.

En el *diario* personal, en los diarios de viaje y en este otro tipo de cuaderno, la relación con los signos artísticos y el pensamiento es siempre una constante para la creación.

¹⁰⁶ Idem

¹⁰⁷ Idem

III JOSÉ BALZA: UNA UBICACIÓN CONTINENTAL

El autor venezolano José Balza, una de las voces más sólidas en la gran comarca del Caribe de las últimas décadas. Su obra abarca los más diversos géneros: ficción, ensayo, crítica de arte, aforismo y traducción de poesía. Es contemporáneo con Ricardo Piglia, Diamela Eltit, César Aira, Roberto Bolaño, Severo Sarduy y Juan Villoro, figuras reconocidas en el ámbito literario brasileiro, de allí la importancia de conocer al protagonista de esta investigación.

En primer lugar se bosquejan los signos de vida que moldearon la sensibilidad semiótica de José Balza con la respectiva influencia de su quehacer artístico. El recorrido inicia con algunos pasajes autobiográficos del *diario* del artista y algunas de sus crónicas y entrevistas. Esta cartografía intimista comienza en el Delta del Orinoco, tierra originaria del artista-traductor, se traslada a un segundo espacio representado por Caracas, que pertenece a la vida urbana, donde ocurre el ingreso del autor al polisistema literario nacional. En el tercer campo se alude a la circulación de la obra del venezolano en el *entre lugar* del sistema literario de las Américas. En todos estos escenarios la imagen del escritor aflora integrada al influjo de las artes y sus diferentes lenguajes. Finalmente, se contempla una última sección dedicada a los ejercicios de traducción literaria, un vicio secreto y solapado dentro de su producción literaria.

3.0 EL DELTA DEL OTORINOCO: LA PRIMERA GEOGRAFÍA

3.0.1 La experiencia sensorial del paisaje: afectividad y corporeidad en el pensamiento

José Balza escribe el 29 de enero de 1964 en su *diario* la siguiente anotación:

Durante la mañana vino la imagen de alguna época, doce años atrás: en la escuela primaria construyo una revista que solo yo leo y conozco. ¿Y cuál proyecto de cine, representado por imágenes fijas y dibujos míos en una larga cinta de papel? ¿Fue antes o después del teatro en el que, con mis hermanos menores, crease figuras de cartón que simbolizaban historias de vaqueros y bandidos? Todo esto ocurrió de nuevo esta mañana [...]. (1964, 29 de enero)

Este comentario surge de las evocaciones de la tierra natal que el artista-traductor experimenta durante los primeros años de su arribo a Caracas. Viene a su memoria un momento específico de la niñez: la escuela primaria en la que aparentemente entra en contacto

con los signos que definen su vocación artística. El imaginario de su recuerdo muestra a un chico de primaria creando y leyendo una revista de la que él era el único lector. Posteriormente, las interrogantes de la anotación expresan las vacilaciones y las dudas frente a las memorias, en las que se visualiza filmando una película con sus propios dibujos y jugando junto a sus hermanos al teatro. Esta rememoración de la infancia retrata el despertar de las inclinaciones artísticas de Balza juntándose con las distintas posibilidades creativas del signo verbal, su destino.

El escenario paisajístico del chico que a temprana edad descubre su inclinación hacia los lenguajes de las artes es el de su aldea natal: el Delta del Orinoco¹⁰⁸, un paraíso extraviado de su niñez que aflora muchas veces en sus ficciones. Esta tónica de los recuerdos de infancia se apropia del discurso diarista el 17 de mayo de 1964.

Vuelves a vivir la imagen de los barrancos, a la orilla del río, en los años de infancia. Y te deslumbra el río de oro que precedía la noche. En aquellos días, ¿cuáles eran tus sueños, de qué partías para hacer planes? Ya ves: puedes rescatar los datos sensoriales, pero ese pensamiento puro, verdadero contacto con la vida, ha desaparecido. (1964, 17 de mayo)

Al contrario de la anotación anterior, este segmento se define por la presencia del río y de los barrancos. La descripción visual sobresale a causa del efecto dorado del río sobre la penumbra nocturna y cuya función pareciera acentuar el dominio del mundo sensorial sobre el chico de las selvas. La interrogación se construye a partir de la locución de un tú que se dirige al *otro* que escribe el *diario* para discurrir acerca de la posibilidad de recuperar esa energía sensitiva mediante la creación de un efecto óptico en la prosa. Todo lo contrario a la ilusión de retener el pensamiento de aquel infante, ese sin duda se ha desvanecido, pero ha dejado márgenes para la ensoñación y el imaginario de aquello que tal vez pudieron ser las aventuras y reflexiones de un niño en el Delta, esa zona de de inmensos laberintos acuáticos y salvajes que dibuja una de las geografías que atraviesa la obra de Balza, tal como aparece en la imagen alusiva al paisaje deltaico:

¹⁰⁸ En el mapa oficial de Venezuela corresponde al estado Delta Amacuro ubicado al noreste del país, en la región Guayana, limitando al norte con el golfo de Paria (océano Atlántico), al este con el océano Atlántico y el territorio reclamado de Guayana Esequiba (Guyana), al sur con el estado Bolívar y al oeste con Monagas.

Figura 15- La inmensidad acuática y selvática del Delta.



Fuente: Disponible en: <<http://www.venologia.com/archivos/3735/>>. Consultado el 04 mar. 2016.

El río con sus ramales y las selvas del Delta son los universos que rodean a las aldeas situadas a la orilla del Orinoco, el segundo río más caudaloso de América. En uno de esos insólitos poblados nació José Balza en 1939. En aquella época, el paisaje era una vasta planicie de aguas dulces multiplicada en laberínticos caños que desembocan en el Atlántico.

Un espacio de islas movedizas, exóticas plantas, aves y animales salvajes, pero también una zona de profundo silencio, de sensualidad pegajosa, de aullidos de araguatos y gritos de leopardos. Los pobladores de esa isla-Delta eran los Caribes, los Arahucos y los [Waraos](#)¹⁰⁹, indígenas autóctonos que muestran las próximas figuras.

¹⁰⁹ Primeros grupos indígenas pobladores del Delta del Orinoco, de los cuales solo permanecen los Waraos.

Figura 16- Indígenas waraos sobre las aguas del Orinoco.



Fuente: Disponible en: <<http://www.hike-venezuela.com/es/site-orinoco-delta.html>>. Consultado el 05 mar. 2016.

Según registra el *diario* y sus cartas, Cristóbal Colón transitó por esta atávica región en 1498, también encallaron corsarios españoles, holandeses e ingleses. El pirata Walter Raleigh en 1595 fue uno de los que quedó atrapado en las marañas de esos ríos del Delta y obsesionado por esos parajes hasta su muerte. Son las poesías de este escritor y pirata inglés las que Balza escogió traducir.

Figura 17- Paisaje de poblados situados a los márgenes del Orinoco.



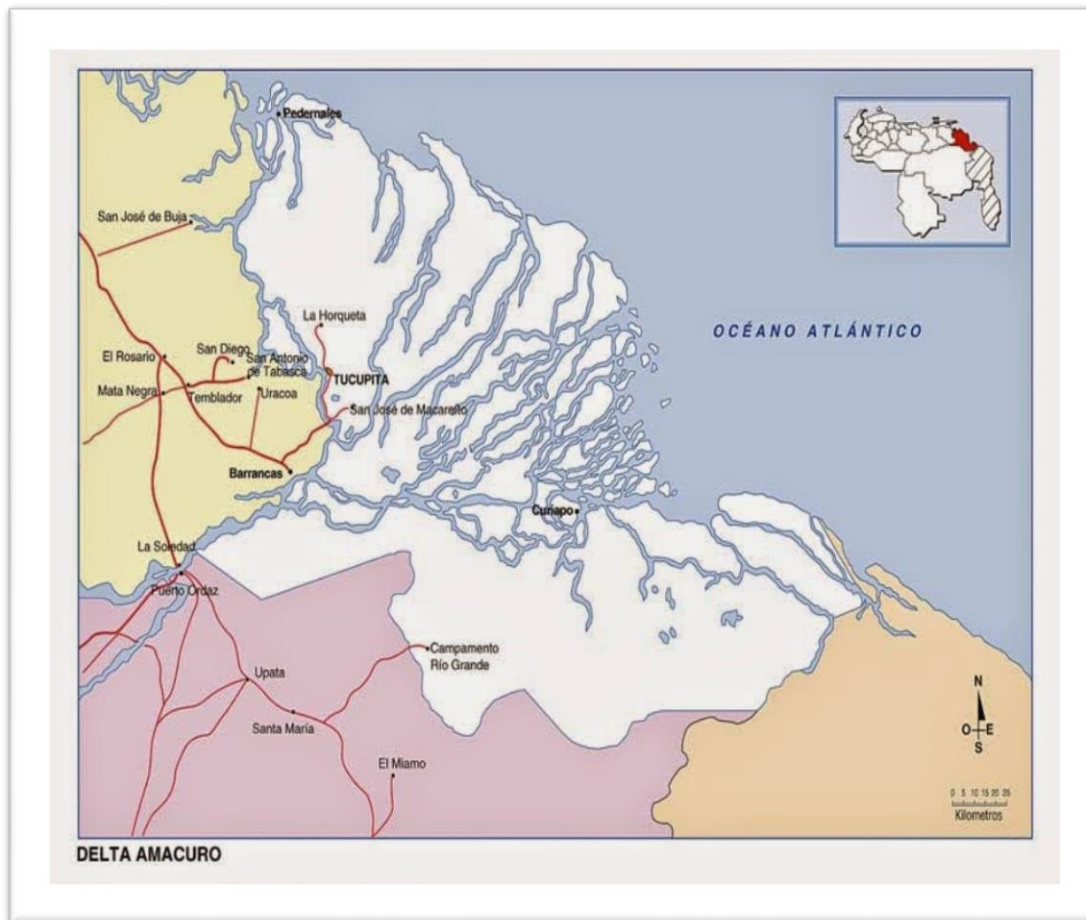
Fuente: Disponible en: <<http://orinoco.travel/delta-lodge-2/ver>>. Consultado el 05 mar. 2016.

Figura 18- Los laberintos fluviales del Delta.



Fuente: Disponible en: <<http://www.valentinaquintero.com.ve/#/>>. Consultado el 07 mar. 2016.

Figura 19- Mapa del Estado Delta Amacuro con su fachada al Atlántico.



Fuente: Disponible en: <<http://turismodeltano.blogspot.com.br>>. Consultado el 07 mar. 2016.

El ambiente de este lugar es mencionado de forma recurrente en la obra de Balza, para él representa una dicha haber nacido en el Delta del Orinoco, una región prácticamente desconocida para el mundo y hasta para los mismos habitantes de Venezuela hasta el inicio de la transición a la democracia, después del último gobierno de Juan Vicente Gómez.

En este período, Venezuela comenzaba a recibir emigrantes refugiados de la guerra civil española y afianzaba sus relaciones con las empresas estadounidenses para la explotación de petróleo en subsuelos venezolanos. Mientras todo esto ocurría, el artista-traductor crecía en un inédito ambiente como cualquier niño del Delta y habitante de la selva “tengo la impresión de que hasta entonces habíamos sido una misma cosa: el río, mis padres, los animales, los hermanos, la casa de barro y el temiche, la lluvia y yo” (BALZA, 2002, p. 15). Este comentario corrobora cómo el autor se percibe, confundándose íntimamente con el espacio deltaico, sintiendo la explosión sensorial del río y de la selva arraigada en su cuerpo, lo que impregnaría su consciencia, modelaría su personalidad y lo prepararía para pensar e interpretar la experiencia sensible de esa geografía con todo el conjunto de sus elementos.

Tuve uno de los raros privilegios a los cuales puede aspirar el hombre de estos tiempos: haber nacido en medio de una vasta selva. En 1939 el Delta del Orinoco no solo estaba aislado del país (ausencias de carreteras, vías aéreas, carencia de luz eléctrica y por lo tanto de la radio, teléfono, etc.), sino que debido a la inmensidad de sus elementos naturales, parecía ser el último (o el primer) lugar del planeta. (BALZA, 2002, p. 9)

Un vasto paisaje de palmeras intrincadas y árboles milenarios, la fuerza descomunal de las aguas, una alimentación inmediata (peces, vegetales, frutos) y el aislamiento intenso de mi país y en el planeta: todo esto preparaba a un ser para el silencio, para el placer muscular de vivir. También para la capacidad de consumir horas y horas practicando, observando al pensamiento. (BALZA, 1991, p. 17)

En la mayoría de sus crónicas autobiográficas¹¹⁰, José Balza recrea su contacto corporal con el paisaje del delta. En esas figuraciones del *otro*, se observan los indicios de la relación cuerpo-alma como la matriz de la cual parte el autor para recorrer con vehemencia la tierra de sus orígenes, por lo que apoyándome en Merleau Ponty (1986) conjeturo que será de ese “pensamiento condicionado” por la propia experiencia corporal vivida junto al río que proviene la potencialidad sensorial con la que el artista–traductor describe la plasticidad del paisaje deltaico debido a que la visión del artista “es un pensamiento que descifra estrictamente los signos dados en el cuerpo. La semejanza es el resultado de la percepción no su resorte” (MERLEAU PONTY, 1986, p. 32).

La mirada del caribeño sobre el paisaje es una lectura de su íntima conexión con los signos de la geografía deltaica. El fenomenólogo francés también alega que “pensar con el cuerpo es la visión como lectura de signos” (MERLEAU PONTY, 1986, p. 41). Por tanto, deduzco a partir de la experiencia de Balza que el “pensamiento corporal” configura la naturaleza del artista-traductor intersemiótico. Esta lectura se sustenta igualmente en las ideas de Jean Luc Nancy (2017) que resalta la afectividad y corporalidad en el acto de pensar: “logos y mitos son inseparables: el primero -la razón- no va sin el segundo, que supone el afecto, la emoción, la sensibilidad” (NANCY, 2017a, Online).

La exteriorización de esa introspección incorpora el compartimiento entre el goce sensible, lo afectivo y lo corporal con el sentido inteligible que anima a vivir la singularidad y la pluralidad de los sentidos mediante las sensaciones de ver, escuchar, oler, gustar y tocar hacen posible *sentir* los otros cuerpos del mundo:

¹¹⁰ Uso el término crónicas autobiográficas para aludir a los diferentes textos que el autor escribe para contar y describir episodios de su vida, que se convierten en elementos recurrentes de su historia personal. Este tipo de textos son utilizados en esta investigación como complemento de las notas del diario personal del artista.

Ninguna necesidad de invocar ni un misticismo de la naturaleza-madre ni algún tipo de panteísmo. Solo tenemos que redescubrir, sobre un modo no obstante inédito, lo que sabían sobre un modo todo diferente los que vivían en los mitos: *hay una comunicación y una participación universal de los entes, es decir, los cuerpos del mundo*. (NANCY, 2017b, online)

Esa comunicación con los cuerpos del mundo anima a José Balza a instalarse en la interioridad del espacio del deltaico, de allí proviene el ímpetu imagético para transfigurar sus elementos y el desarrollo de una mirada autorreflexiva que permite hablar de la exterioridad del paisaje fluvial, porque el autor se dedica a palpar sus atmósferas, a observar los reflejos luminosos del río y a escuchar las polifonías del lugar familiar: “La naturaleza vibrante y los vínculos familiares me llevaban hacia atavismos absolutos: la noche, las tormentas, la proximidad del mundo indígena: los Waraos, con sus enigmáticos ritos, su lenguaje y sus cantos” (BALZA, 1991, p. 17).

3.0.2 La acústica del Delta: sus lenguas en contacto

El venezolano a temprana edad convivió con la presencia ancestral del pueblo warao. Esta comunidad indígena que con su idioma, mitología, rituales, artesanía y cantos impregnaba la vida y la imaginación de los deltaicos. Los Waraos, cuyo nombre puede significar “habitantes del agua” (“waha”: ribera; “arao”: gente) u “hombres de las embarcaciones” (“wa”: canoa; “arao”: gente) fueron los testigos milenarios de la región, y si bien se desconoce el origen de su lengua, se distingue su amplia tradición oral de mitos, leyendas, poesías, canciones, danzas e historias que con mayor fuerza expresan la cosmogonía de la región y su filosofía de vida. En la siguiente imagen se observa a los guaraos y sus manifestaciones culturales:

Figura 20- Indígenas Wraos y sus artesanías.



Fuente: Disponible en: <<http://www.imagui.com/a/artesania-indigenas-iBXrMG6kq>>. Consultado el 07 mar. 2016.

El universo del idioma warao resuena a lo largo de las riveras del Delta del Orinoco, por lo que puede decirse que su oralidad participa en lo que Glissant llama “el imaginario de las lenguas”, ya explicado en el marco teórico, de allí surge la siguiente interrogante, si Balza escribe en presencia de este idioma originario, ¿su atmósfera no se revelaría en su inventiva y creatividad de artista-traductor?

En primera instancia su reconocimiento a la lengua y al mundo indígena instala en su escritura una relación entre lo oral y lo escrito. Esa cualidad de reconocer al otro es un acto de complementariedad y del deseo de experimentar la alteridad: “yo no era indígena, aunque podía absorber y comprender su mundo” (BALZA, 1991, p. 17). Es así como explica:

La primera vez que oí el warao, cuando ya tenía conciencia, puede haber sido a los siete años, *quedé fascinado por su música*, y me di cuenta entonces de que existía una realidad en la que yo no penetraba. Después, mi hermano Eudes y yo empezamos a imitar palabras warao como hacen los niños, y con el paso del tiempo, ya en la adolescencia, llegamos a *cantar canciones warao* y a decir palabras de salutación, de respuesta, etc.; siempre con mucha inseguridad, y tal vez percibidas con cierta ironía por los indios.

Así vi que el mundo se había duplicado. *Saber hablar warao era como viajar a regiones muy remotas, muy extrañas, muy mágicas, en el buen sentido.* (BALZA, 2017, p. 459, subrayado de la autora)

El artista-traductor admite que los matices de la oralidad indígena alimentaron parte de las fantasías de su infancia y consecuentemente su trabajo creativo. Ese contacto con el idioma warao instalará en algunos de sus “ejercicios narrativos” una zona de creolización que sustento con base en la perspectiva de Glissant (2006), en lo que respecta al encuentro abierto de las lenguas del mundo, que se tocan, se rozan y se desvían en el imaginario humano que promueve las sinfonías y disfonías del multilingüismo.

En 2016 conversé con José Balza sobre su relación con la traducción y los idiomas y sus palabras refirieron a la “hermosura clásica”, y la “transparencia sonora como si fuera un idioma clásico” (BALZA, información verbal)¹¹¹. En forma más reciente, el artista reiteró su vínculo con la lengua indígena en los siguientes términos “[...] me parecía natural pertenecer a ella o que ella sea mía. Poseí buen vocabulario indígena, que se me ha ido borrando. En mis ficciones hay páginas en warao y narraciones inspiradas en ese mundo” (BALZA, 2017, online).

La lectura de estos comentarios me permite deslindar las huellas de la oralidad indígena en la escritura del latinoamericano. Esos rastros y vestigios de lo oral en la escritura de Balza me remiten nuevamente a Glissant (2006), en particular a su concepción de la traducción como práctica de la huella, ya mencionada en el marco teórico, y la cual reitera la idea de traducir según las nociones de la aproximación, del roce y del contacto mediante las cuales se recompone y se comparte “la intuición poética que recorre e ilumina las lenguas del mundo”, pues para el martiniqueño “ir dejando huellas en las lenguas es recoger la parte imprevisible del mundo” (GLISSANT, 2006, p. 31).

Los rastros del idioma originario del Delta del Orinoco yacen en la escritura del autor mediante la reelaboración y recontextualización de fábulas y mitos. Este otro discurso y visión de la vida se transcriben en el discurso de Balza para reiterar la idea de la multiplicidad y de la otredad, el carácter repetitivo de las historias que acentúa la concepción de circularidad del tiempo y los abismos de la psique. En esas *reescrituras infieles* que el venezolano hace de la poesía indígena desplaza y recontextualiza las frases, el léxico y las imágenes que le asignan un tono diferente y un aire secreto a los “ejercicios narrativos”.

¹¹¹ BALZA, J. Entrevista concedida a Digmar Jiménez en el año 2016. San Rafael de Manamo. Delta del Orinoco, Venezuela. Segmentos de esta entrevista fueron publicados en: Traducción y Música en el proceso de creación de José Balza (2016).

El artista-traductor coloca en relación a esa atmósfera de la sabiduría indígena con el universo de sus ficciones. Muchos de sus personajes tienen nombre de origen warao: Aromaia, Hebu, Chon, e igualmente la topografía de sus cuentos: Cocuina, Wikinina, Pedernales, Curiapo, Mariusa, etc. Varios de sus relatos funcionan como metáforas y alegorías de las historias y de las creencias del pueblo warao: Mahome I, Mahome II, *Carta a Tilt*, Jajone y Retrato en Curiapo (versión 1, 2, 3, 4) son una clara ilustración. En el siguiente párrafo del relato *Jajone* resaltan los vocablos y la filosofía familiar de los waraos:

Los habitantes todos fueron su contacto especial, hace algunos años. Y a ellos se dirige en la mañana, cuando inicia la reunión crucial. Esperaba encontrar niños y adolescentes junto a los padres; pero solo estos han acudido. Y entonces les pregunta:

-Mujeres: ¿Eres *Tobesirá* no es cierto? ¿Cuántos hijos tienes?

-Tres, dos muertos y uno de diez años vivo.

-¿y Tu, *Emoni*, cuántos tienes?

-Cinco, todos muertos.

-¿Qué dices, *Wata*?

-Igual, cinco, cuatro muertos y uno vivo.

-¿Y *Obonubú*?

-Qué les digo: siete, tres muertos y tres vivos.

[...] y aunque la totalidad de los hijos –para los pobladores es alta–. Los muertos siguen formando el círculo familiar.¹¹² (BALZA, 2013, p. 246)

El Delta entregó a Balza la acústica de las selvas y de los ríos, pero como lugar de lenguas en contacto además del español y del warao lo condujo al encuentro del idioma inglés de Trinidad y Tobago. A la aldea de San Rafael, poblado en el que el autor creció llegaron los trinitarios:

Luego, de repente, quizás con la apertura de Pérez Jiménez, llegaron al Delta muchísimos trinitarios que no sabían nada de español. También cantaban, también bailaban y hablaban en su idioma. No andaban como los indios, huyendo, no: estaban allí instalados; además, se llevaban a las muchachas del pueblo, las sacaban, como decían. Yo inmediatamente empecé a estudiar inglés con ellos. (BALZA, 2017, p. 460)

Los trinitarios se asentaron en el final del poblado de San Rafael, cuya estrecha geografía estaba compuesta por un largo y único camino de tierra que en aquellos tiempos terminaba en un improvisado aeropuerto. Véase la siguiente imagen como referencia del camino de San Rafael:

¹¹² En La lengua indígena Warao: Tobesirá (Lechuza), Emoni (Olvido), Wata (Falo), Obonubú (pensamiento). (Balza, 2013, p. 26)

Figura 21- Un largo camino de tierra.



Fuente: Disponible en: <<http://www.contextogadadero.com/regiones/vias-terciarias-en-cerete-preocupan-productores-agropecuarios-y-pobladores>>. Consultado el 06 abr. 2016.

Fue en aquel otro extremo de San Rafael que el venezolano escuchó por primera vez la fonética del inglés. Así, notó que sus vecinos hablaban otra lengua que no era la suya y ejecutaban prácticas esotéricas propias de la cultura trinitaria. Balza me comentó acerca del sentimiento de envidia que le despertó escuchar a los trinitarios hablar en otro idioma, esto a larga estimuló su inclinación y sensibilidad temprana hacia esa lengua para aprenderlo a hablar: “la curiosidad me acompañó desde la niñez, creo que lo leo y lo hablo con mucho dominio. ¿Qué me interesa del inglés? “Su magnífica precisión; es como si fuese una goma de mascar” (BALZA, información verbal)¹¹³.

El artista-traductor accede a la presencia del inglés reconociendo esa alteridad distinta de la suya, que no solo era lingüísticamente, sino cultural y física. Todo aquello que podía representar el universo de los vecinos significaba para él una posibilidad de ser otro, de vivir en cierta forma una *metamorfosis* al menos en momentos específicos, como en los tiempos de carnaval:

El negro era envidiable, era de alguna manera la sensación del otro, de que tú podías ser otro y de que ese otro estaba allí, realizado ya. Entre nosotros —que yo recuerde— nunca fue visto con desprecio, ni como menor, más bien como un ser enigmático, cargado de poderes, pero nunca inferior. Por todas estas cosas, y por la distancia de donde ellos venían, cuando tenía nueve, once, trece años, yo quería ser y sentía que debía ser negro. Pero no era solo yo éramos muchos muchachos en el pueblo que pensábamos así. Por eso al llegar los carnavales cuando se puede cumplir la

¹¹³BALZA, J. Entrevista concedida a Digmar Jiménez en el año 2016. San Rafael de Manamo. Delta del Orinoco, Venezuela. Segmentos de esta entrevista fueron publicados en: Traducción y Música en el proceso de creación de José Balza (2016).

idea de realizar otra personalidad dentro de uno, algunos nos pintábamos de negro: éramos negros. (BALZA, 2017, p. 460)

El imaginario cultural, lingüístico y sensual que el autor tuvo del inglés y de los trinitarios desde la infancia recorre algunos de sus relatos como “La envidia” y “Sosima” e inspiró la construcción de su personaje Juan Estable y del mundo africano que lo rodea en la novela *Después Caracas* (1995).

De acuerdo con lo mencionado, sería pertinente preguntarnos ¿si el Delta no se desdobló en idiomas en algún momento para el narrador? Esta elucubración germina porque después del español, del warao y del inglés, se hablaban otros idiomas que emigrantes de la Segunda Guerra Mundial también trasladaron. En esta región de Venezuela se asentaron especialmente italianos, portugueses y libaneses. Hasta hace poco tiempo el Delta del Orinoco era tierra de emigrantes de muchos países del mundo.

El escritor logró relacionarse con otras lenguas de emigración como el italiano en su propia casa. El ritmo nostálgico de la canción italiana de la posguerra lo atrapa y confiesa que “a los 14 años pensó escribir un cuento inspirado en el compositor italiano Luciano Tajoli”. (BALZA, información verbal).¹¹⁴

Esta correlación idioma-música enciende su vínculo con el portugués para descubrir los fados de Amalia Rodríguez, mediante la música brasileña sorprenderse con la voz de Maysa y posteriormente con Elis Regina, Gal Costa, Maria Bethânia, Caetano Veloso y las composiciones de Heitor Villa-Lobos (Ídem). Con respecto a hablar el portugués, Balza no lo domina y maneja como el inglés; pero esto no le ha impedido que haya traducido a escondidas ayudado por buenos diccionarios y con amigos hablantes de ambas lenguas los poemas de la escritora brasilera Vilma Arenas y su propio relato titulado *Recife*.

El paisaje del Delta y sus acústicas transmitieron a Balza una sensibilidad por la dimensión sonora, que fue invadida a temprana edad por el placer de la música que incluso lo hizo pensar que esa sería su vocación para el resto de la vida.

3.0.3 La música: un destino no cumplido

El chico que crecía junto a Río tenía en su hogar los sonidos vibratorios de los instrumentos de cuerda y percusión que sus tíos tocaban. En la figura siguiente veremos al escritor junto a su hermano y hermanas muy cerca de un pequeño tambor.

¹¹⁴Ídem

Figura 22- Los hermanos Balza, el autor de pie.



Fuente: Disponible en: <<https://megara.com.ar/sigo-hablando-con-el-caimito-de-mi-patio/>>. Acceso el 29 nov. 2017.

En la casa de los Balza-Gómez se respiraba cotidianamente música y sería el destino más natural para los nuevos descendientes:

Diría entonces que en principio fue la música. No hubo parranda, fiesta o aventura salvaje donde mi infancia fuese ajena al sonido del cuatro, del violín, del acordeón y la guitarra, aparte de gozar las diversas voces y comparsas populares. Tampoco era músico natural como mis familiares, pero viví inmerso en sus interpretaciones del folklore y de sus creaciones personales. (BALZA, 1991, p. 17)

La infancia musical del escritor se debió a sus abuelos, tíos y a su hermano, quienes eran los músicos de la familia. Este grupo familiar procedía de la región insular de Margarita que llegó al Delta en los inicios del siglo XX con enseres y manufacturas para conseguir cacao, coco y otra producción vegetal, pero también traían su música y sus instrumentos. Según Benedittis (2010) la familia Gómez fue la primera en establecer la tradición de música de cuerda en la región deltaica, sobre todo para alegrar las parrandas, para animar las

reuniones, las fiestas navideñas, los cumpleaños y todo tipo de celebraciones en aquellos distantes caseríos.

Uno de los músicos principales de aquella época era Hilario Gómez, margariteño y abuelo materno de José Balza: “Hilario Gómez, era músico, provenía de Margarita. Tocaba la charrasca y tocaba acordeón... A lo mejor tocaba una polca, pasodobles, música de ese tiempo, ritmos antillanos, esas cosas. A lo mejor tocaba unos aires margariteños.” (EUDES BALZA *apud* MATA, 1997, p. 12). Luego, se destacarían los tíos del artista:

Uno se llamaba Pedro Gómez y otro Genaro Gómez [...] ellos tocaban violín, guitarra, mandolín, e intentaron tocar el saxofón, el clarinete. Pero en estos instrumentos [violín, guitarra, mandolín] si eran unos virtuosos, eran los tipos que hacían las fiestas en San Rafael. Los grupos musicales de allí, de baile, estaban sujetos a ellos, a los grupos que ellos tenían [...] la percusión cuando ellos tocaban, la hacía otro joven (llamado Ranulfo Gómez) con unas sillas y unos palos. Esa era la percusión. Ellos tocaban de todo, merengue, valeses lo que fuera... de la época [...] No había cantantes. Todo era ejecución. Ellos comenzaron con la ejecución pura. (EUDES BALZA *apud* MATA, 1997, p. 13)

La interpretación de las piezas folklóricas y populares ejecutadas de oído fue uno de los centros de la niñez del artista. A esto él alude cuando anota en su *diario*: “*tal vez la mejor manera de dar vida a tantos seres de mi infancia en el Delta sea a través de la ficción. (En 1947, mi tío Genaro, el músico, baila saltando un disco: “soy Virgencita” de Margarita Cueto y Arvizu) (1962, 22 de noviembre)*”. La música cuerda de los familiares y amigos sella el inicio del escritor a cultivar los vínculos más profundos con el arte musical, y si bien no conseguiría convertirse en músico aprendió a auscultar en profundidad una diversidad de los ritmos para seguir aprendiendo sus revelaciones e imaginando sus bifurcaciones, por eso afirma:

Nací para un destino que no podía realizar: la música. Puedo ver las manos de cuatro generaciones: el abuelo, mis tíos, Eudes, mi hermano y sus hijos. Esos dedos siguen un ritmo, registran la guitarra, el acordeón o el cuatro. Yo intento “cantar” cerca de ellos: es mi máxima contribución : nada, si comparo esa voz con el talento salvaje, unitario, presente, de todos los músicos, populares que me han rodeado siempre. Ellos, músicos; y yo el oyente. (BALZA, 1987, p. 253)

A la esfera de las interpretaciones familiares se adhieren los ritmos del Caribe que el escritor conoció con los trinitarios. Fue consciente de ese impacto en su sensibilidad cuando descubrió el estremecimiento de su cuerpo frente al cambulé: “desde niño supe de la música de aquellos (el cambulé), sexual y arrasadora, de su otro idioma, de sus misterios”. (BALZA, 2015, p. 160).

El cambulé fue un baile que llegó al Delta traído por los coolies trinitarios y su ejecución se llevaba a cabo con tambores metálicos conocidos como *Steel band*. Esta música retumbaba generalmente en las fiestas de carnaval y fue tanta su acogida en la población deltana que se convirtió en una manifestación festiva y tradicional de la región.¹¹⁵ El [calipso](#) es un ritmo de la música patois caribeña, una oralidad híbrida que mezcla expresiones culturales de Trinidad y de Granada, absorbe locuciones criollas venezolanas y mantiene vocablos del inglés, del francés e incluso fonemas africanos.

Para los deltanos, el cambulé fue siempre sinónimo de erotismo, de sensualidad tropical y se asocia directamente con los Trinitarios que recorrían las calles con los tambores colgando a la altura del pecho. Al goce de la percusión, la población salía tras ellos para incorporarse a bailar al ritmo del cambulé y muchos iban pintados y disfrazados de personajes típicos de las fiestas carnavalescas. En las siguientes imágenes se refleja lo que sostiene el autor:

Figura 23- Músicos de Steel Band.



Fuente: Disponible en: <<http://www.howlingearth.com/musicians/carnaval-el-callao/index.shtml>>. Consultado el 10 ene. 2017.

¹¹⁵ El cambulé fue el nombre con que en el Delta se conoció el baile del calipso, el cual que se practicaba también durante el carnaval en los Estados Sucre y Bolívar, principalmente en la zona del Callao.

Figura 24- Niños pintados de negro, llamados de *mediopinto*.



Fuente: Disponible en: <<http://www.howlingearth.com/musicians/carnaval-el-callao/index.shtml>>. Consultado el 10 ene. 2017.

Balza fue testigo y participante de todo el alborozo que suscitaba la presencia sonora del cambulé: vio, escuchó y se estremeció con la fuerza exuberante del ritmo del Calipso, por lo que es posible conjeturar que allí descubrió una energía, un vigor musical distinto al tono musical de su familia que lo estimularía a reconocer la existencia de otras formas y expresiones musicales con lo cual ampliaba su universo cultural.

3.0.4 La radio en las selvas del Delta

El oído del artista-traductor que comenzaba a educarse con música de cuerda y con los ritmos del Caribe aumentaría con la llegada de la Radio a las selvas del Delta hacia 1950:

Me explico: a través de la radio – tenía yo diez años – comencé a escuchar noticias, radionovelas, programas musicales. Tuve la revelación de los ritmos tropicales, de sucesos peligrosos y lejanos. Igualmente comenzó mi afición a piezas musicales que, reiteradamente, transmitía alguna Estación: *La valse* de Ravel, *El Danubio Azul*, cosas de Beethoven. (BALZA, 1991, p. 18)

Con la llegada de la luz aparecieron los discos a los que el narrador tuvo acceso para disfrutar de la llamada música clásica, tal como lo apunta en el año 1962 dentro de su *diario*: “oigo incansablemente a Ravel (*los valsés nobles, la Valse*), Haydn y algo de Mozart.

Mañana veré de nuevo a Logzano que me prestará otros discos. Son la mejor ayuda (1962, 05 agosto)” Esta anotación reitera el nombre de los primeros compositores que el venezolano escuchaba en el Delta, gracias al intercambio de música y libros que tenía con sus amigos más cercanos.

En esa época se instalan las rockolas en los bares de los pueblos, donde el autor asistía religiosamente con su hermano para escuchar a intérpretes como Alfredo Sadel, Pedro Infante, Jorge Negrette y bailar al son de los boleros, las rancheras y el chachachá.

El universo acústico creció con el efecto de las ondas radiales, ahora no era solo escuchar la música, sino en un sentido parecido oír las noticias, los programas radiales y las ficciones de las radionovelas, tipos de géneros orales con técnicas específicas de repetición y de entonación para atrapar al oyente y despertar su imaginación, tal como sucedería con Balza que se aferraba en su niñez a la escucha radial sintiendo la necesidad de imitar las radionovelas (escribió algunas que regalaría a amigos y familiares).

El mundo de la reproducción sonora fascina al artista, de allí su inclinación por adquirir los dispositivos digitales más contemporáneos para satisfacer su placer de escuchar y pensar la música. El siguiente comentario del *diario* ilustra la adquisición de un nuevo aparato musical y los momentos de ensueño y fantasías relacionados con los colores y olores que le produce el universo sonoro del clavecín en la interpretación de la polaca Wanda Landowska:

9.30 am: Extraña noche la de ayer. Primer domingo con música desde hace mucho. Mi sueldo invertido en este excelente aparato que me acompaña. Toca Wanda Landowska el clave (olores dulces, colores nuevos, jamás intuitos por nadie crecen a mi alrededor). (1966, 19 de enero)

Las referencias mencionadas hasta aquí prepararon a un individuo para la apreciación música. Aquel sentimiento que nació como un mero goce intuitivo en la infancia que fue creciendo cuando el venezolano conoció la radio, el tocadisco y la rockola fue cultivado cada vez con mayor consciencia hasta conseguir discriminar y relacionar la diversidad musical del mundo.

En la perspectiva de Copland (1990) el autor sería lo que él define como oyente ideal porque “está adentro y fuera de la música al mismo tiempo, que la juzga y la goza, quiere que vaya por un lado y observa que va por otro” (COPLAND, 1990, p. 23). Añade el compositor que este oyente es quien procura y se entrega a una especie de “audición más activa” en la que es consciente de lo que escucha (COPLAND, 1990, p. 23). En sintonía con estas ideas, entiendo esta afirmación del artista-traductor que define su pensamiento musical: “tal vez esa incapacidad para ejecutar agudizó mi interés por escuchar, a veces creo que mi

única cualidad es saber atender a la música, su lenguaje para descifrarla: ingreso a su oleaje y puedo percibir revelaciones que me exaltan.” (BALZA, 1997, p. 254).

3.0.5 Dibujar, pintar: siempre

La experiencia de la luz y de sus posibilidades cromáticas sobre el paisaje estimuló la inclinación innata de Balza hacia la pintura, arte que cultiva hasta hoy. De esta manera lo reconoce el escritor cuando describe los motivos que despertaron su interés hacia la acuarela:

Después fue la pintura: porque la arena de las playas, el barro mismo me sirvieron como cuaderno de copias. Al ingresar a la escuela primaria, no tardé en apasionarme por dibujar con creyones, luego con acuarela y finalmente al óleo. A la remota capital del Delta llegaban esas y otras maravillas. En plena juventud, creí que mi destino era el de ser pintor; aun hoy, de vez en cuando, abro nostálgicamente mi caja de acuarelas. (BALZA, 1991, p. 18)

El venezolano alude metafóricamente a la arena y al barro como principales asientos en los cuales en su juventud dibujaba como parte de aquella topografía donde la presencia humana y la naturaleza se confundían. Estas imágenes refuerzan la idea que he venido trabajando en cuanto a la agitación sensorial del cuerpo y su encarnación en el pensamiento apoyándome en Merleau Ponty (1986) y Nancy (2017). Así, me permito leer que los óleos, las acuarelas y los pinceles fueron los primeros medios que él narrador conseguiría para comprender la experiencia perceptiva del río y de las selvas siempre movimiento y transición, porque como mantiene Merleau Ponty, “el hombre es un espíritu con un cuerpo, y que solo accede a la verdad de las cosas porque su cuerpo está plantado en ellas” (MERLEAU PONTY, 1986, p. 23-24).

Esta idea de plantar el cuerpo en las cosas envuelve el contacto directo con el espacio en donde la acción de observar desencadena la necesidad de interrelacionar la presencia de los elementos del lugar con la presencia humana que está situada dentro del mismo escenario, pues “lo que el ojo del pintor observa del espacio como la profundidad, el color, la forma, la línea, el movimiento, el contorno y la fisonomía son ramificaciones del ser” (MERLEAU PONTY, 1986, p. 65). Es decir, los componentes del espacio, sus reflejos y distorsiones aparecen filtrados por el estado de ánimo del artista que los piensa, imagina y dibuja. Esta pareciera ser la perspectiva que transita en el aforismo de Balza sobre el modo en que funciona la mirada del artista plástico y su irradiación emotiva frente a los elementos del paisaje:

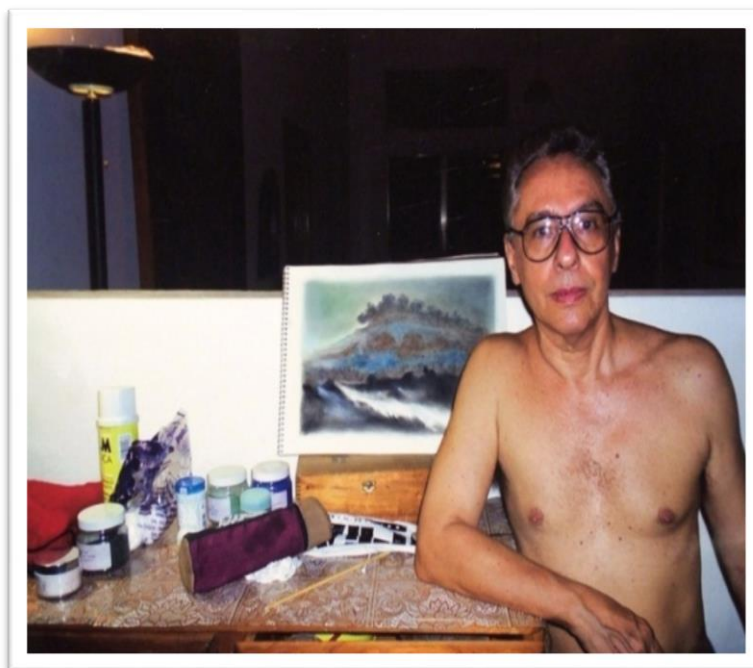
Por muy similares que aparezcan a cada día, los elementos que originaron la obra – colores, luz – se alteran incesantemente y el ojo (el ánimo) del artista puede cambiar de emotividad. Ya que, como indica Leonardo, lo pintado está primero en la mente y después en la mano. (BALZA, 2016, online)

El caribeño apoyándose en Leonardo Da Vinci matiza la idea del pensamiento en relación ante el motor de la creatividad imagenética, la que en un segundo movimiento se ejecuta con el gesto manual de la pintura. Entonces ¿cómo entender esa inclinación precoz del escritor hacia las artes visuales? Las inquietudes iniciales del artista hacia la pintura aparecen como una forma de interpretar y comunicar aquellas sensaciones delirantes que de niño vivió en el universo alucinante de la naturaleza Deltaica:

Nunca he visto noches más oscuras y más iluminadas. La luna siempre fue un acontecimiento en cualquiera de sus pasos, y aún en sus días de desaparición. La luz de las estrellas, no opacada por la competencia de lámparas de Kerosen, de carburo o aceite, marcó un notable mapa de orientación, de señales y de perennidad. .Para trepar y llegar al copito, las matas de anón, de pomalaca y de mango. Los fuertes vientos (el “barinés” que todo lo sacude), estremecen la selva. (BALZA, 2002, p. 9-12)

En aquellos primeros dibujos y pinturas del artista-traductor estarían las imágenes que fueron poderosas para él, que lo nutrieron y dominaron desde su infancia. Estas serían las primeras manifestaciones del pensamiento imagenético que Balza va a desarrollar a lo largo de su vida, y el mismo se manifiesta como la *traducción* de un imaginario visual en el sentido de Cezanne cuando afirma “lo que intento traducir para ustedes es más misterioso, se enreda con las raíces mismas del ser, en la fuente impalpable de las sensaciones.” (CEZANNE *apud* PONTY, 1986, p. 3). Esa agudeza óptica incide en el estilo narrativo del autor y es una de las bases para las transfiguraciones de los signos visuales en el proceso creativo de los “ejercicios narrativos” que se analizan en el próximo capítulo.

Figura 25- Balza pintando acuarelas en su casa de Delta.



Fuente: Disponible en: <<https://megara.com.ar/sigo-hablando-con-el-caimito-de-mi-patio/>>. Consultando el 29 nov. 2017.

Figura 26- San Rafael en las acuarelas de Balza.



Fuente: Archivo personal del escritor.

3.1 CARACAS, LAS CARTOGRAFÍA URBANA

Caracas, la ciudad inmensa que daría personalidad a mis caracteres sociales. (Balza, 1963)

José Balza sale del Delta en 1957 y emprende su aventura hacia Caracas, su decisión fue producto de los comentarios que con frecuencia escuchaba de sus amigos acerca de lo que significaba aquel espacio urbano. Una ciudad llena de museos, conciertos y librerías que le brindaría nuevos ámbitos para desarrollar sus inclinaciones artísticas y vivir las diversas facetas que le reclamaba su personalidad:

Me hubiese esperado el destino natural de los hombres nacidos en la región, si no hubiera escapado a los diecisiete años hacia Caracas, quería estudiar y trabajar: hice ambas cosas. Pero, sobre todo, aspiraba a ser libre y a definir qué significaba aquella tentación del arte y de la vida reflejada en él. (BALZA, 1987, p. 18)

El artista como inmigrante vive la transformación de un chico de las selvas a la de un ciudadano urbano. A partir de esta mutación, podríamos preguntarnos ¿cómo ocurre la aproximación de Balza a la ciudad?, ¿cómo consiguió integrarse a la realidad cultural de un lugar que era totalmente nuevo e inédito para él?

El artista-traductor reconoce que Caracas le brindó la posibilidad de decantar sus angustias a pesar del temor hacia la multiplicidad psíquica. En la moderna capital venezolana entendió que podía adoptar una personalidad de acuerdo con el lugar y las situaciones en la que se encontrara según los distintos momentos del día, como lo escribe en su *diario* de 1963, cuando siente ser uno en el taller mecánico, distinto al otro de la universidad como también uno diferente en el transporte público y a aquel que se refugia en el espacio privado de la habitación:

Un día cualquiera es esto: 1) Siete horas escribiendo órdenes de reparación de automóviles (hasta esto sobre mí). 2) Tres horas en el autobús (máximo cerrar los ojos y trasladar todas esas voces a donde me dé la gana). 3) Tres o cuatro horas en las malditas aulas. 4) Una hora al mediodía, para almorzar, bañarme, el periódico de vez en cuando. 5) Para huir de alguna manera, me acuesto. (1963, 21 de febrero)

En la medida en que Balza se integró a la ciudad y supo controlar sus mecanismos entendió la multiplicidad como rasgo propio de la condición humana, algo que fue imposible conseguir en el Delta:

[...] yo sabía que mi conducta no podía corresponder a la de un solo hombre, fijo; alguien más vivía en mi cerebro: tras la forma correcta de un joven, otra parte mía se desplegaba, en la imaginación, en los sueños, en la escritura. No podía ser solo uno y tampoco fragmentarme, enloquecer. Decidí ser todos. La propia realidad lo permitiría: en un ambiente, de tal modo; en otro ambiente, tales preferencias. (BALZA, 1987, p. 240)

El escritor consigue afianzar su vocación artística en la ciudad como lo confirma con la siguiente anotación del diario: “*Caracas, la ciudad inmensa que daría personalidad a mis caracteres sociales*” (1963, 05 de noviembre). Una vez instalado en Caracas, comienza formalmente su interrelación con la literatura, la música, la pintura, el cine, la fotografía, el arte en general, este sería el inicio de la caminata que lo llevaría a incorporarse al sistema cultural y literario del país.

Llegué solo a la gran ciudad –fue muy difícil y muy duro– y me fui integrando. Tuve que ir fabricando una persona y esa persona era yo. Seguí escribiendo, fui a la Biblioteca Nacional –descubrí a Kafka–, a los conciertos – la música es central en mi vida, adoro la música–, y la primera señal de multiplicidad me ocurrió allí. Había cambiado. Noté que la relación humana no era unitaria y sin darme cuenta lo estoy reflejando en los textos, en los cuentos. (BALZA, 2009, online)

El análisis de la participación del artista-traductor en el polisistema cultural que lo rodea remite en los estudios descriptivos de la traducción a la Teoría de los Polistemas (TP) de Even Zohar. En la que el polisistema se define como un conjunto dinámico, heterogéneo y jerarquizado internamente por varios sistemas de comunicación, en el que los dueños de diferentes características se entrecruzan y superponen para funcionar como un todo estructurado en medio de la interdependencia de unos a otros. De acuerdo a Gentzler (2001), el concepto de polisistema supone una dimensión mayor que abarca tanto los sistemas literarios como los sistemas mayores y menores presentes en una determinada cultura.

En los planteamientos de Zohar (1990 [1979]) el polisistema de un país englobaría los diferentes sistemas culturales incluyendo el sistema literario, el cual a su vez acoge a la literatura traducida en medio de una dinámica de interacción con otros subsistemas como el político, el social, ideológico, histórico, económico, tecnológico, religioso, etc. con respectiva incidencia en la evolución de todo el conjunto.

La idea de sistema del teórico israelita insta a estudiar los fenómenos semióticos de comunicación como la literatura, la cultura, el lenguaje tomando en consideración el contexto social en los cuales aparecen y se manifiestan. Además de observar como algunos elementos de este subsistema pasaban de manera inadvertida o marginal dada la pluralidad de su naturaleza dentro del polisistema, tal como él propone con relación a la literatura traducida.

Conforme a la teoría de los polisistemas, Romanelli (2009) reitera la necesidad de explicar los fenómenos traductorios como un producto inherente a las operaciones intersistémicas que transbordan lo lingüístico y se asocian con la heterogeneidad de los aspectos socio-culturales del polisistema en el cual se hace presente.

La idea de Romanelli (2009) se corrobora al ver la integración de Balza al polisistema cultural y literario en un momento determinado de la historia de Venezuela, refleja la dinámica del sistema literario interno y la respectiva interacción con otros sistemas artísticos, sociales y políticos a finales de los años cincuenta e inicio de los setenta. El polisistema institucional se representa mediante la importancia de la Biblioteca Nacional y de la Universidad Central de Venezuela, este último como centro de formación académica, pero sobre todo como puente para el artista-traductor conseguir acceso a los movimientos literarios y a las publicaciones culturales más importantes de ese período. En todo este tránsito, la vida del autor se muestra en una convivencia continua entre la literatura, la música y su oficio de pintor.

3.1.1 El polisistema de Balza

3.1.1.1 La Biblioteca Nacional

La Biblioteca Nacional fue un centro de novedades para el escritor en un escenario marcado por los últimos años de la dictadura de Pérez Jiménez (1953-1958) y el inicio de la transición democrática con la llegada al poder de Rómulo Betancourt en 1958.

Cuando Balza llega a Caracas, uno de los primeros lugares que visita es la Biblioteca Nacional. Este lugar constituye el primer enlace urbano con el sistema musical, con la escritura y la traducción literaria. El antiguo edificio de la biblioteca tenía una amplia programación cultural que contemplaba todos los domingos conciertos musicales con los compositores y ejecutantes más famosos del momento como Daniel Barenboim:

Pero como yo venía de una familia de músicos, lo primero que hice también fue ir a los conciertos, en la Biblioteca Nacional había los domingos conciertos libres y por allí pasaban los más grandes intérpretes del mundo, yo escuche la serie que son como veintitantas piezas en tres semanas, tres domingos de “El Clave bien temperado” de Bach tocada por Barenboim. Y luego empecé a entrar en el Municipal, porque sabía que las entradas de arriba eran las baratas, a la ópera, los conciertos, es decir, la música clásica. Porque la música popular no tenía problemas porque los bares de Caracas

tenían conjuntos con cuatro, maracas, guitarra y trombón y fui a todos esos lugares en esa época. (BALZA, información verbal)¹¹⁶

José Balza se dirige también a la Biblioteca Nacional para leer todos aquellos libros que no podía adquirir por sus limitaciones económicas. ¿Qué autores de la época leía el venezolano en aquellas visitas? ¿Estaría leyendo traducción literaria sin percibirlo? El confiesa que fue a leer a la colección de premios nóbel y a escritores que ya había leído en el Delta como Julio Verne. En este caso, debido a la fascinación que le causó la película norteamericana “20.000 lenguas de viaje submarino” (1954) producida por Walt Disney y con el actor principal Jane Masson:

[...] entonces voy a la Biblioteca Nacional y veo una serie de premios nobel, allí yo leí a Selma Lagerlöf, una escritora seguramente sueca, no sé, leí a **Halldór Laxness**, autor de una novela que nunca he olvidado y todavía conservo llamada *Salka Valka*, una de las más grandes novelas que he leído en mi vida. Bueno a todos ellos que fueron premios nobel, leí a Hemingway, a Knut Hamsun, y a cantidades de autores que eran premios nobel, algunos me gustaron otros no me gustaron [...] En esa época, leí un reportaje sobre un escritor muy extraño que era Kafka, yo fui a la biblioteca y sorpresivamente estaba la *Metamorfosis* en la traducción de Jorge Luis Borges, esa es la que yo leí (BALZA, información verbal)¹¹⁷.

La aclaratoria del escritor confirma que gracias a la traducción literaria lee a todos aquellos autores extranjeros. Este detalle llama la atención reiterando el papel de la traducción como un instrumento de apertura al conocimiento de las literaturas extranjeras, y a las referencias socio-culturales distintas a la lengua y a la cultura nacional. De los comentarios del narrador se infieren las traducciones que consultaba con mayor frecuencia entre los escritores y el público lector de esa época. Por otro lado, estas referencias autorizan a imaginar a los autores y a la literatura que el sistema social y editorial promovía.

En la Biblioteca Nacional, el caribeño se acerca al mundo cultural y literario de la ciudad con lo que aprenderá a sentirse menos “*extranjero*”. Así, comienza a interactuar con otros lectores hasta cultivar amistades literarias que surgen inclusive mediadas por la traducción, como lo fue su encuentro con el poeta venezolano Lubio Cardozo: “[...] era un poeta culto, sabía latín, y es él quien me empieza hablar de Saint -John Perse-, de allí conozco la traducción de Jorge Salamea que venía de Colombia. También, él me induce al

¹¹⁶ Balza José entrevista a Digmar Jiménez, San Rafael-Delta del Orinoco 2014. Segmentos de esta entrevista fueron publicadas en: “Diálogo con el escritor José Balza: Toda mi obra es un gran texto prolongado, quizá unitario, cambiante, diverso que desemboca como el río.” Manuscrita § n. 26 -2014 Disponible en: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/2051/1988>>.

¹¹⁷ Idem.

mundo de Rimbaud, Elliot, etc. Y me da a leer a Proust y la novela del *nouveau roman*". (Balza, información verbal)¹¹⁸.

3.1.1.2 Las artes visuales

Los propósitos iniciales del viaje del artista-traductor a Caracas fueron los de proseguir sus estudios y convertirse en pintor. Se inscribió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas Cristóbal Rojas (1958), uno de los centros más importantes para la formación artística y donde se formaron importantes creadores visuales del arte nacional. Sin embargo, solo conseguiría asistir con en pocas ocasiones, la mayoría de las veces por problemas económicos y también porque concientizó que su verdadera vocación era la literatura. No obstante, en la Cristóbal Rojas, Balza conoce a otros jóvenes artistas que animaron su vocación de pintor:

Cuando yo llegué a Caracas para estudiar, lo primero que hice aparte de ir a la Biblioteca Nacional fue ir a la escuela a pintar. Yo me inscribí para estudiar, pero fui un mes, vi algunos modelos, hice un trabajo de dibujo, pero como tenía que trabajar de día y estudiar de noche, no había tiempo. Sin embargo, allí conocí a Pedro Barreto, entonces Pedro me regaló pinturas, pinceles y yo pintaba en casa, en la pensión e igual como en el Delta pintaba con acuarelas y creyón, aquí pintaba con óleo. Es la única vez que he trabajado con óleo en esos años [...] yo me retire del óleo, pero sigo trabajando con la acuarela y llevo los cuadernos de pintura desde el bachillerato. (BALZA, información verbal)¹¹⁹

Si bien el escritor acaba por retirarse de la escuela de pintura, nunca abandona sus dibujos ni la acuarela. El arte de pintar no sale de su vida y es un refugio constante para activar su pensamiento e imaginación:

Y solo entonces saco mi humilde cuaderno y los creyones y dibujo pobremente. Dibujo el apamate que esta frente al balcón. Las ramas frondosas de este árbol, una hoja de Almendrón y otra de Acacia: el mundo me absorbe, con felicidad. (¿Por qué no pintaron hojas de Caracas a comienzos del siglo XX?). (1964, 15 de julio)

Este comentario refleja algunos de los motivos de las pinturas de Balza, el reino vegetal con sus árboles y hojas como lo instruyen sus dibujos en el próximo capítulo. El *diario* es testigo permanente de su amistad con los creadores visuales, tal como fue en esa época su encuentro con Diego Barboza, pionero del arte conceptual latinoamericano:

¹¹⁸ Idem

¹¹⁹ Idem

Después de leer a Yeats, hacia las diez, ocurrió el encuentro con Diego Barboza. Su cuadro me sorprendió, su edad yo nunca hubiera concebido tal textura en una obra. Lo guía su aguda intuición. Conversamos durante la mañana, Se aferra a Klee, a Miró, a lo informalista. (1964, 23 de enero)

Las anotaciones del *diario* también registran las visitas del artista-traductor a las galerías y museos, lo que favorece la información acerca del circuito de las exposiciones que se presentaban en Caracas: “[...] 6 pm: Estuve en la exposición francesa. Me emocionó menos de lo que esperaba. Sin embargo, me quedo con Roualut y, cosa extraña con un paisaje de Vlamick. (1962, 28 diciembre)”.

Este fragmento denota el interés del venezolano por determinados pintores y estilos, su atención recae en dos pintores fauvistas, cuyas obras integraron la muestra de los “100 años de la pintura francesa” que en esa época visitaba Caracas y se exhibían en el Museo de Bellas Artes. Otra nota del *diario* permite ratificar estos comentarios: “*Desaparición de los cuadros del Museo. Me propongo anotar, desde hoy argumentos o situaciones. En una línea*” (BALZA, 1963, 17 Febrero). En esta anotación existe una alusión directa al [asalto](#) ocurrido un mes antes, el 18 de enero, cuando en el ambiente de las luchas guerrilleras de la época, una unidad urbana de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN) secuestró cinco cuadros de los pintores más famosos de la muestra auspiciada por la embajada de Francia. Las obras pertenecían a Vicent Van Gogh, Paul Cezanne, Pablo Picasso, George Braque y Paul Gaugain. Este episodio estremeció a la opinión pública mundial y en particular al gobierno francés.

En este período, Balza descubre la obra de Armando Reverón, catalogado en la historia de la pintura venezolana como el maestro de la luz. Además a los iniciadores del arte cinético: Jesús Soto, Alejandro Otero y Carlos Cruz Diez. Al mismo tiempo mantiene contacto con los creadores contemporáneos dedicados a las nuevas tendencias como Roberto Obregón, Asdrúbal Meléndez, Gilberto Bejarano, Jacobo Borges. Es importante destacar que muchos de estos artistas serán temas de sus ensayos sobre pintura, así como también personajes de sus ficciones.

En ese ambiente de las artes visuales, otros de los lugares preferidos para el artista fueron las salas de cine. El *diario* nos alerta sobre esa afinidad en las siguientes notas:

[...] Nuestros intercambios de pequeñas cosas. Un mundo obsesionante que regresa en estos días calurosos. Las noches de Cine. **Cabiria**. (1962, 29 de noviembre)

En la mañana visité a Lil. Le llevé un obsequio y ella me entregó reproducciones de Van Gogh. He estado todo el día mirándolas y al hacerlo advierto, de pronto que estoy joven: algo me impulsa a crear. Invito a Lil a ver algo de Bergman. (1962, 02 de diciembre)

De las anotaciones se induce que Caracas parecía ofrecer un circuito prodigioso de películas, por lo que es pertinente decir que el cine fue uno de los lenguajes que deslumbró a Balza, quien nunca había tenido la oportunidad de asistir a la proyección de una película en una sala de cine, puesto que para esa época aún el cine no llegaba al Delta. Por lo tanto, él confirma aquella pasión por el arte cinematográfico que despertó su interés por conocer a los más diversos directores y presenciar inolvidables películas como *Cabiria*, que aparece en negrita dentro del segmento diarístico y en la serie cinematográfica de Bergman.

Iba al cine todo los días, solo, me gusta ir al cine. Todas las películas francesas las vi, todo, todo. [...] como era natural en los años 60 viene la gran ola en el cine de lo que se llamo la nouvelle vague que era un cine como de lo inmediato, la estrella de cine de allí era Jeanne Morreu con una película llamada “*Jules et Jim*”, importaba mucho la vida cotidiana, había otra llamada “*About de Souffle*”, sin aliento, esas dos películas marcaban la presencia de algo distinto en el cine y en paralelo aparecían las novelas de Robbert-Grille. (BALZA, información verbal)¹²⁰

El latinoamericano posee una amplia cultura cinematográfica de la que hace uso para integrar referencia de directores y películas en sus cuentos y novelas, e incluso ha escrito texto dedicados a cineastas y películas que considera inolvidables como las de Kubric:

Creo que el director central para mí ha sido Kubrick, y en Kubrick yo descubrí lentamente, cuando estaba en el proceso de *Setecientas palmeras...*, que *Lolita* no tenía nada que ver con *Teléfono rojo*. Aunque había visto todas sus películas, incluyendo *2001 Odisea del espacio*, yo no fui consciente de este procedimiento de Kubrick hasta 1970. (BALZA 2017, p. 470)

Por tanto, la elaboración visual su prosa reflejaría también matices de una cierta estética cinematográfica sobre todo de aquellos cineastas a los cuales siempre de una manera u otra vuelve.

3.1.1.3 El sistema literario nacional

Balza ingresa a la Universidad Central de Venezuela (UCV) en 1960, este recinto académico fue fundamental para su formación intelectual como psicólogo y para su actividad literaria. En la UCV conoce a otros jóvenes universitarios que igual que él tenían inquietudes

¹²⁰ Idem

artísticas y ambicionaban convertirse en escritores. Junto a estos colegas comienza sus conversaciones sobre libros, arte y literatura como apunta en su *diario*:

No puedo dejar de pensar en los cafés, los nuestros. En los primeros tiempos de nuestra amistad (hace dos años), los muchachos del grupo literario pasábamos la mayor parte del tiempo juntos: en clases, en casa de Nunes, en los cafés o simplemente en reuniones en la UCV. Interesantes conversaciones en las cuales por primera vez tuve la oportunidad de hablar de arte como cosa próxima, tal como yo la sentía. (1962, 30 de noviembre).

Esta nota recoge precisamente el inicio de la amistad con quienes serían cofrades en la universidad y junto a los cuales crea el grupo literario llamado *En Haa*. Una especie de peña literaria en la que el narrador participa y descubre la vivencia cotidiana del arte y la literatura lo que fue fundamental para el desarrollo de sus intuiciones artísticas y la sistematización de su pensamiento:

¿Cuánto le debo a los compañeros del grupo literario? Creo que sin ellos nunca hubiera llegado a descubrir ese mundo diferente que oculta el mundo de los demás. Si Marina y Jorge me ayudaron a exacerbar la sensibilidad, si en cierto modo me obligaron a caer en los más grandes excesos emocionales (por realidades opuestas), Carlos contribuyó a crear la necesidad de un razonamiento ininterrumpido, hizo más preciso algo que había buscado antes, pero cuya aproximación parecía obstruida. Les debo, en general, el haber aprendido que existe una clase de conversación, en la que nada se pierde, en la que uno está tenso y absorbente, porque cada palabra tiene algo que va más allá. (1962, 30 de noviembre)

El latinoamericano alude con afecto a sus compañeros del grupo literario, en particular a Marina —Mariana Castro— y a Jorge —Jorges Nunes— e insinúa la experiencia de una vivencia amorosa paralelo. Igualmente menciona a Carlos —Carlos Noguera— confesando su admiración por su don de agilidad para elaborar la reflexión y el pensamiento, lo que Balza confiesa haber aprendido con sus amigos de *En Haa*. A este grupo literario se sumaron también Armando Navarro, Aníbal Castillo, Alfredo Silva, Orlando Lozada, Lubio Cardozo, Enrique León y Teodoro Pérez Peralta, el responsable de la publicación, vale destacar que *En Haa* fue igualmente un sello editorial. (NAVARRO, 1997, p. 19)

Los ocho números que salieron de la revista “*En Haa*” aparecen en un contexto de gran turbulencia política en la sociedad venezolana. Por un lado la doctrina centro derechista del Presidente Rómulo Betancourt, y por el por otro, las acciones de las guerrillas urbanas y rurales inspiradas en las hazañas de la Revolución Cubana. La década del sesenta significó la supresión del movimiento guerrillero nacional por parte de los gobiernos *democráticos* de Betancourt (1959-1964), Raúl Leoni (1964 y 1969) y Rafael Caldera (1969-1974) que

ejecutaron todo un plan represivo de censuras, allanamientos, torturas, persecuciones y la detención de miles de presos políticos hasta combatir y exterminar a la izquierda revolucionaria.

Venezuela vivió en este dramático escenario un fuerte proceso de renovación artístico-cultural que transformó el sistema literario de la época. La efervescencia en las artes y en la literatura exigió un posicionamiento político de los intelectuales, lo que provocó la confrontación entre la ética y la estética en el pensamiento y las obras de muchos de los creadores y artistas que participaban en los grupos literarios más importantes del momento: *Sardio* (1958), *Tabla Redonda* (1959) y a los que se les sumarían El Techo de la Ballena, (heredero de Sardio) *Crítica Contemporánea*, *Zona Franca* y *En haa*, el Papel Literario de “El Nacional” y la Revista Cal- *Crítica, Arte y Literatura* (1962-67).

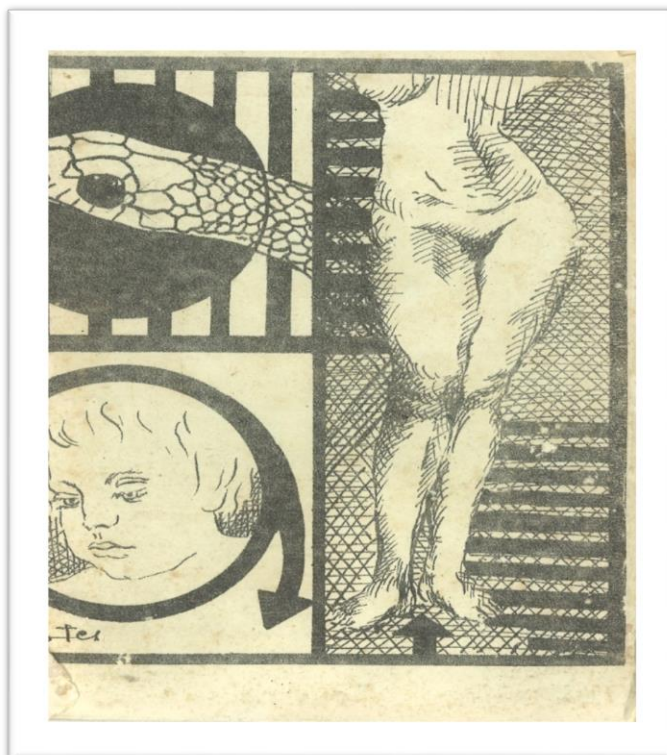
El grupo literario en el cual participa Balza, *En haa*, convivió junto a grupos y revistas literarias cuyas fuertes posiciones ideológicas y de irreverencia artística generaban toda una serie de controversias y debates que avivaron el ambiente socio-cultural de ese período. Por un lado, la agitación de una narrativa de violencia y de índole testimonial que recalca el compromiso social y la participación política de los escritores a favor de promover una retórica de marcados intereses ideológicos, incluyendo las visiones opuestas: oficialismo vs clandestinidad. Y por el otro, estas agrupaciones tenían proyectos estéticos y políticos diferentes e incluso con un carácter eminentemente subversivo que propagaban una mayor libertad artística condenando el nacionalismo exacerbado de la anécdota, el paisajismo y la visión pintoresca de la realidad. Proclamaban una universalidad de la temática nacional y una exigencia de renovación en el interior mismo de la creación literaria. Al respecto, Borgeson mantuvo que en Venezuela “coexisten y pugnan lo social y la vanguardia” (BORGESON, 1989, p. 46).

La diferencia de *En Haa* con respecto a las publicaciones más famosas de la época que fueron *Tabla redonda* y *El Techo de la Ballena* era “que estas respondían ideológicamente a favor del socialismo, y en cambio *En Haa* no asomaba nada de violencia, ni contra el estado, ni contra la literatura nacional, solo asomaba un intento de seriedad intelectual.” (PÉREZ *apud* RIQUELME, 1993, p. 29). Por otro lado, Armando Navarro explica que la orientación del grupo estaba en explorar un desprendimiento de la denuncia de lo real, de lo concreto, pues “urgía intentar otras aproximaciones hacia lo poético y lo ficticio” (NAVARRO, 1993 p. 14).

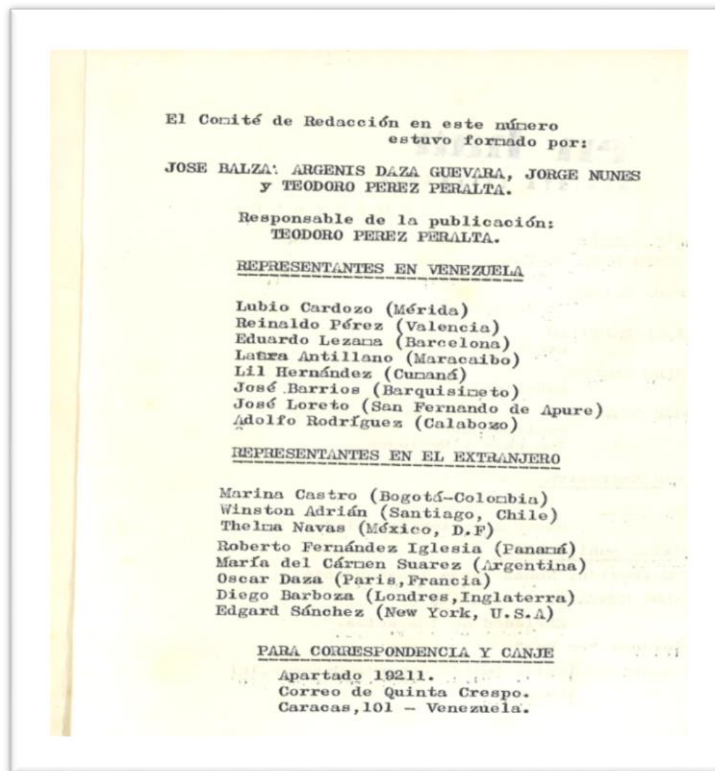
En Haa además de espacio para la literatura funcionó como espacio para los nuevos artistas plásticos: Eduardo Sifontes, Eliana Sevillano, Asdrúbal Meléndez, dieron a conocer

sus dibujos en la publicación de la revista, en la que estos fueron los encargados de ayudar con el diseño gráfico de las ediciones. (NAVARRO, 1993). En las siguientes figuras se ilustra el número 08 de *En Haa* con diseños e ilustraciones de Eduardo Sinfontes, el dibujante invitado para diagramar la publicación en esa ocasión.

Figura 27- *En Haa*, número 8.



Fuente: Archivo Personal del escritor.

Figura 28- Comité de Redacción de *En Haa* #8.

Fuente: Archivo Personal del escritor

En aquella época de experimentalismo y renovación artística, la convivencia entre escritores, poetas, artistas visuales y músicos eran un factor muy común en las agrupaciones literarias de la época. Tal como ocurrió en *el Techo de la Ballena*, en la que participan los pintores Jacobo Borges, Daniel González y Carlos Contramaestre, y la revista CaL que fue editada por Guillermo Meneses y diagramada por Nedo, quien crea este contexto del diseño gráfico en Venezuela. Las discusiones intelectuales desde entonces no se restringirían únicamente al campo de lo literario; se abrirían para el establecimiento de las miradas transversales con los demás sistemas semióticos de comunicación como las otras artes y sus respectivos lenguajes, tal como lo demuestran la imagen correspondiente a la revista *Cal*:

Figura 29- Ilustración de Nedo, 1962.



Fuente: Disponible en: <<http://gavedi-iddar.blogspot.com.br/2007/11/nedo.html>>. Consultado el 15 nov.2017.

Con relación a la traducción literaria en la revista *En Haa* es necesario señalar que la publicación contemplaba reseñas críticas sobre poesía y narrativa en las cuales tenía cabida la presentación de escritores extranjeros con una respectiva muestra de su producción traducida al español. Algunas de estas reseñas y traducciones estuvieron a cargo del poeta portugués Jorge Nunes, residente en Venezuela.

Si bien *En Haa* la traducción literaria no fue una actividad preponderante, sí asumieron la traducción de varios autores dentro de sus publicaciones. Pueden mencionarse las traducciones de *Sardio* editada en la revista del mismo nombre y correlacionadas con los ideales del grupo. De acuerdo con Aray (2017) los autores que los sardianos tradujeron fueron: Thomas Wolfe, Du bois Hus, Walter Benton, Claude Roy, J. Arnaud, Jacques Verges, Henry Alleg, Mao Tse Tung, Samuel Beckett, Tristan Tzará, Orson Welles, Georges Ribemont-Dessaignes, Antonin Artaud, Jean Paul Sartre, Samuel Beckett y Wolfgang Borchert. Y en la revista *Zona Franca*, la presencia de Julieta Fombona depararía la traducción de algunos textos de Mary McCarthy, Eugene Ionesco y T.S. Eliot como inicio de lo que sería su contundente trabajo como traductora literaria de autores como Barthes, Gertudes Stein, Lacan, Rimbaud, entre otros para el mercado latinoamericano. (CORDOLIANI, 2017)

La posición que la traducción literaria puede llegar a ocupar en el polisistema literario receptor, así como su incidencia en el mismo es identificada por Even Zohar (1999) a

partir de tres circunstancias: la primera, cuando el polisistema no está todavía consolidado, es decir, cuando la literatura es “joven” y atraviesa un proceso de construcción; la segunda cuando una literatura es considerada “periférica” dentro de un grupo de sistemas literarios en los cuales se teje un entramado de relaciones de dependencia e influencias. La tercera emerge en los momentos de crisis o vacíos literarios que conlleva a la incorporación de un nuevo repertorio de búsquedas estéticas y formales, dejando de lado patrones rígidos y ultrapasados para reajustar y explorar nuevos elementos que solo se han podido conocer mediante la traducción (Even-Zohar, 1999).

Con base en la teoría de los polisistemas y discurriendo sobre la realidad del sistema literario venezolano a finales de los años cincuenta y en la década que va de 1960 a 1970 puedo inferir que la traducción literaria en esta etapa cumple con los aspectos característicos de los tres casos mencionados: si evidentemente no es el inicio de la formación literaria venezolana, no obstante, fue una etapa de rupturas, de firmes posiciones y definiciones que suscitaron una mayor reflexión estética e innovación en el modo de escribir, así como de un mayor riesgo crítico para abordar el hecho literario en el país. Según Flores (1993), todo lo que ocurrirá posteriormente en el ámbito artístico venezolano necesariamente encuentra referencia en este período, denominado la década violenta por la historiografía nacional.

Con la creación de Monte Ávila Editores (1968), la editorial del estado, los escritores venezolanos tuvieron una mayor oportunidad de cultivar una estrecha relación con la traducción literaria, dado que muchos actuaron como traductores favoreciendo la familiaridad de los artistas e intelectuales del país con los narradores europeos más conocidos del momento y los representantes de la poesía norteamericana. En estas literaturas traducidas, muchos narradores encontraron nuevas vías para arriesgarse con una experimentación formal y estilística, alcanzando una renovación de su propia creación y simultáneamente contribuyendo con la renovación de la literatura nacional.

En el sistema artístico-cultural venezolano fue notoria la afinidad con Faulkner, Kafka, Joyce, Durrell, Miller, Proust, Dos Pasos, Daumal, Sartre, Camus, como con los representantes del *Nouveau Roman*: Robbe Grillet, Michelle Butor y Natalie Sarraute. En poesía sobrevino el influjo de Rimbaud, Saint John Perse, Breton, Eduard, Whitman, Pavesse, Lautréamont, pero también la resonancia de Ezra Pound y la generación Beat. En igual importancia, los escritores nacionales privilegiaron el acercamiento a las vanguardias latinoamericanas. En particular a la obra de los autores de los años treinta y cuarenta, siendo fundamentales: Borges, Onetti, Quiroga, Rulfo, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Alejo Carpentier, Roberto Arlt, Bioy Casares y María Luisa Bombal. Esta fiebre por los

narradores hispanoamericanos motivó en esta generación el re-descubrimiento de referencias nacionales cuyas obras no necesariamente constituían el eje de lecturas del sistema nacional, como serían Guillermo Meneses, Julio Garmendia, Teresa de la Parra, Enrique Bernardo Núñez y José Antonio Ramos Sucre. (NAVARRO, 1970, p. 97-98)

Todas las circunstancias caracterizaron el espacio literario en el que José Balza comienza a afianzar su vocación de escritor. En la revista *En Haa* se publican sus primeros relatos, como algunos de sus ensayos de Arte y literatura y en la constelación de autores del país caribeño su obra se enlaza directamente con el proceso de renovación de la literatura venezolana que iniciará Guillermo Meneses en la década de los cincuenta y de quien el artista-traductor denominó el “nombre de nuestra madurez novelesca” (BALZA, 2001, p. 280). Además, de enfatizar la lucidez de su oficio, la consciencia de su contemporaneidad y su diferencia como reconociendo su aventura formal cargada de cinismo y humor:

Meneses consagró su inteligencia a hurgar indicios subterráneos, desdoblamientos íntimos, secretos que él mismo quizá no podía revelar. Pero también supo el novelista vivir en un tiempo que exigía a la ficción ser como él mismo: y es ese tiempo desdoblado, múltiple, lo que dará, de acuerdo con su sensibilidad del escritor, el carácter doble a sus textos, el carácter incesante a la sedimentación. (BALZA, 2001, p. 281)

El *diario* es testigo de la admiración y de la amistad de Balza hacia Meneses, una carta transcrita en sus anotaciones informa de la comunicación que este le enviará para agradecerle la publicación de su relato “Canto del tartamudo” en la revista *Cal*, la publicación más importante de la época. En esta ocasión, también el autor aprovecha para enviarle un capítulo de su novela *Marzo Anterior* y señalarle los propósitos estéticos de su creación:

Carta a Meneses: pienso que debe ser fatal aceptar publicarle algo a quien escribe, porque con eso se inicia un proceso infinito, agotador. Al menos es lo que debe pensar usted. Le envié mi cuento de los tartamudos, dos o tres meses considerándome inútil. Y de pronto un amigo me sorprende señalándome la publicación en Cal. Le debo esa honda alegría. [...] Ahora le envié un capítulo de novela. Usted decidirá.

No quiero prolongar mi carta. Apenas decirle que insisto en la descomposición dimensional del personaje. Un capítulo donde dos posibilidades son igualmente válidas para la realidad. (1963, 30 de noviembre)

La obra del artista-traductor se presenta en la historiografía nacional junto a los nombres de Adriano González León y Salvador Garmendia bajo el rótulo de narrativa experimental. Sin embargo, saliéndose de las etiquetas institucionalizadas, Balza explora en sus “ejercicios narrativos” las topografías más íntimas, secretas y olvidadas de la condición

humana. En general, emplea un tono de *in media res* para hurgar en las ambigüedades y penumbras que yacen en los gestos de un mismo individuo y trae las revelaciones más inciertas sobre las distintas personalidades que lo habitan. Los personajes del venezolano viven para el placer del pensamiento, son dueños de una existencia visual y de una sensibilidad perceptiva para la música que generan en su proceso creativo la recurrencia al mecanismo de la traducción intersemiótica, ya que como afirma Zúñiga (2013):

En la escritura de Balza sucede una incorporación estética de la existencia y también de la creación humana (pintura, música, abundantes en sus relatos). Y el arte, en su excelencia, precisamente por ser capaz de convertir la realidad en forma, transmite lo mejor y lo peor del mundo. Saskia, la mujer de Rembrandt, muere ante su famoso retrato, que acaricia en la oscuridad. En cierto cuento hay una música homicida y, detrás de un cuadro aparente, otro real, desvelado gracias al poder de la sensación, de la asfixia, de los sueños. (ZUÑIGA, 2013, online)

La obra del artista-traductor está considerada un clásico dentro de la contemporaneidad de las letras venezolanas. Además de ficción ha escrito sobre teoría literaria, artes plásticas, cine, música y televisión y cultiva con entrega el aforismo. En sus últimos años se ha dedicado con mayor ahínco a cultivar en secreto la traducción de poesía.

En 1965 Balza comparte con José Moreno Colmenares y José Santos Urriola el premio de Concursos de Cuentos para autores inéditos patrocinado por el Ateneo de Boconó. Ese mismo año el Club de Leones de Tucupita edita *Marzo Anterior*, novela con la cual se hace acreedor del Premio Municipal de Prosa en 1966. En 1991 recibe el Premio Nacional de Literatura, en 2010 fue autor homenajeado en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara. Hoy es miembro de número de la Academia Venezolana de la Lengua y es invitado permanente a congresos internacionales de lengua y literatura latinoamericana en universidades europeas y norteamericanas. Sus “ejercicios narrativos” han sido traducidos a varios idiomas como inglés, francés, alemán, hebreo e italiano, siendo un autor completamente desconocido para la lengua portuguesa y la academia brasilera, aunque escriba del entre-lugar que caracteriza a las literaturas de las Américas.

3.2 JOSÉ BALZA Y SU ENTRE-LUGAR EN EL SISTEMA LITERARIO DE LAS AMÉRICAS

La concepción del *entre-lugar* para definir los espacios de enunciación de las letras de las Américas me condujo a interrogarme sobre ¿cómo pensar el sistema literario latinoamericano en el cual aparece la obra de Balza? ¿Cómo encarar sus particularidades de

zona plural y de transgresión continua a partir del enfoque conceptual de los propios ensayistas de América Latina?

El concepto de sistema literario considera los planteamientos de Antonio Candido (2010) que postula la noción de “sistema” para estudiar la literatura brasilera. El “sistema literario” es un conjunto de obras articuladas que definen una dinámica interna de comunicación, la cual funciona a partir de una triangulación indisoluble entre los autores, las obras y los lectores como un público consumidor que determina las decisiones estéticas de los autores: “El público otorga sentido y realidad a la obra, y sin este el autor no se realiza, pues es él de cierto modo el espejo que refleja su imagen como creador.”(CANDIDO, 2010, p. 47 - 48).¹²¹

El teórico propone analizar la obra literaria en el conjunto de las circunstancias socio-históricas y culturales que circundan su aparición. El sistema literario se construye cuando los escritores se asumen herederos de una tradición particular, ya sea para confirmarla o negarla, o ambas simultáneamente. Candido (2010) denominó a este doble movimiento de formación “la dialéctica entre lo local y lo cosmopolita”.

En sintonía con el pensamiento de Candido, Angel Rama (1982) retoma el concepto de Transculturalidad de Rodríguez Ortíz (1940), cuya concepción antropológica explica los conflictos y la complejidad de las transformaciones que emergen en medio de los contactos culturales. Para el crítico uruguayo, el proceso transcultural es una energía creadora que origina la construcción de nuevas simbologías y producciones culturales. Al mismo tiempo, la transculturación envuelve pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones, dado que propaga “una restructuración general del sistema cultural”. Las prácticas transculturales, según Rama configuran las fuentes de originalidad, representatividad y autonomía de la literatura latinoamericana (RAMA, 1982, p. 39- 47).

El sistema literario como una entidad múltiple y heteróclita fue una observación de Cornejo Polar (2003). Él descubrió que las literaturas latinoamericanas cruzan dos o más universos socio-culturales y por tanto son “literaturas heterogéneas” (CORNEJO, 2003, p. 10). El crítico peruano definió la configuración plural, híbrida y contradictoria de la expresión literaria del continente basándose en el que responde a ritmos históricos diversos. Es la locución de un “sujeto que efectivamente está hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas” (CORNEJO, 2003, p. 14). En

¹²¹ O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflète a sua imagem enquanto criador.

consecuencia, la literatura venezolana también se integra el campo heterogéneo e híbrido de las expresiones culturales y artísticas de América.

La identificación de los procesos de hibridación remite a García Canclini, quien desde los años ochenta estudia las hibridaciones culturales en Latinoamérica. Para el antropólogo argentino, la noción de hibridismo se define por la convivencia de las *temporalidades transhistóricas* y la fusión simultánea entre elementos aparentemente dispares como lo popular, lo culto y lo tecnológico, lo lúdico, lo mítico y lo conceptual, convirtiéndolos en la característica sui generis de sus expresiones estéticas. Según Canclini, el hibridismo se genera en los espacios de intersecciones y transacciones que hacen posible reconocer las mezclas interculturales y trabajar democráticamente las divergencias (CANCLINI, 2001, p. 20).

A partir de la discusión anterior discuro que la geografía del sistema literario de las Américas es el *entre-lugar*, que entiendo en la perspectiva de Silvano Santiago (2012). Una topografía de confluencias en continuo movimiento y transformación en donde se *trascreden* los discursos clásicos de la oposición centro-periférica, entre lo local y lo universal y las identidades fijas. El *entre-lugar* opera como una “intersección móvil” en la que se asume como visualiza el Brasilero (2014) el riesgo de escribir y crear en tanto individuo múltiple, que saliéndose de sí se piensa en medio de otras literaturas y culturas. Para Santiago, el mayor aporte de América Latina a la cultura occidental proviene de haber trascendido los conceptos de unidad y pureza:

[...] estos dos conceptos pierden el contorno exacto de su significado, pierden su peso aplastador, su señal de superioridad cultural; a medida que el trabajo de contaminación de los latinoamericanos se afirma, se muestra cada vez más eficaz. América Latina instituye su lugar en el mapa de la civilización occidental gracias a un movimiento que activa y destructivamente desvía la norma, un movimiento que (resignifica los elementos preestablecidos e inmutables que los europeos exportaban al nuevo mundo. (SANTIAGO, 2012, p. 65)

El pensamiento descentralizador del *entre-lugar* suscribe los criterios y transacciones interlingüísticas, multi-artísticas desestabilizadoras de hegemonías conceptuales apostando por la transgresión y el riesgo como motores de las transformaciones culturales y de la práctica creadora permanente. En esta perspectiva, el mecanismo de la traducción intersemiótica funciona como un proceso de hibridismo cultural que coloca a la obra de Balza en el *entre-lugar* de la creación latinoamericana.

El *entre-lugar* como figura del sistema literario de las Américas permite pensar en una cartografía móvil de enunciaciones plurales, de desviaciones, intervenciones y alteridades

a partir de un nuevo contexto de enunciación polifónica que autoriza a hablar del lugar o a partir de la voz del otro. Los autores latinoamericanos se sitúan en este paisaje de intersticios donde las ideas de Borges (1951) han sido claramente asimiladas para escribir y traducir interpretando, transformando y renovando una traducción heredada.

Los componentes de la discontinuidad, de las variaciones y fracturas son propios del *entre-lugar*, como el riesgo que asume José Balza cuando procura diluir las fronteras entre los códigos artísticos practicando las transfiguraciones icónicas en su proceso creativo y con este tipo de traducción produce como admite Piglia (2011) una modificación en las jerarquías y valores de los textos en función de una “construcción de contextos, dentro del cual es posible desarrollar nuevas escrituras” (PIGLIA, 2011, p. 10), porque la actividad traductora alcanza a configurar “una política de construcción de sentidos, de divulgación de pensamientos y de estilos” (PIGLIA, 2011, p. 14). El artista-traductor convierte su traducción sígnica en una “intervención creativa”, en una “atribución errónea” o “infidelidad creadora” con la que subvierte y transcrea todo un legado de signos visuales y sonoros recontextualizándolo en su discurso, de acuerdo con sus necesidades estéticas y a los efectos que busca suscitar en el lector para entregar su lectura de la diversidad artística y cultural de los mundos.

El caribeño como escritor de este *espacio intersticial* se suma a lo que Vieira (1996) cataloga de otras “formas plurales del pensar y del hacer traductorio”¹²² con respecto a los traductores de iberoamérica. Esta condición le autoriza a participar en ese legado de la traducción transcreativa y transfigurable –que sin dejar de ser antropofágica– nutre de manera constante la singular vigorosidad de la escritura y de la traducción de las Américas en la coyuntura de la era global.

Las literaturas del gran Caribe son percibidas en la llamada “República de las letras latinoamericanas” como una literatura menor. Pues como apunta Bordieu (2002), el campo del arte es un reflejo de la estructura social con leyes propias y con cierta autonomía pero filtrado por los conflictos de poder entre los escritores, los editores, los críticos y los lectores. En consecuencia, subsisten en los amplios espacios de las literaturas latinoamericanas situaciones asimétricas de poder en las que el capital cultural y simbólico ha favorecido y acrecentado el valor del trabajo literario de determinados países, obras y escritores causando a su vez el establecimiento de jerarquías y de monopolios frente al mercado literario y traductológico mundial.

Pascal Casanova (2001) reconoce que existe una geopolítica literaria inseparable de los vínculos históricos y políticos, dado que “el espacio literario mundial se construye, pues,

¹²² Formas plurales do pensar e fazer tradutorio.

también a través de las rivalidades internacionales siempre inseparablemente literarias y políticas”. (CASANOVA, 2001, p. 56). Esta coyuntura cuenta con la tutela de naciones centrales que definen y promueven criterios de diferenciación, de especificidades literarias y de distinciones para generar antagonismos y desigualdades en los escenarios literarios internacionales. La obra de Balza en el contexto de las literaturas iberoamericanas ha sido ubicada al margen de los grandes nombres que el boom latinoamericano dio a conocer.

Si bien la aparición de sus “ejercicios narrativos” en el escenario nacional coincide con este reconocido movimiento que dominó el mercado mundial fueron los nombres de García Márquez (Colombia), Vargas Llosa (Perú), Julio Cortázar (Argentina) y Carlos Fuentes (México) los que retuvieron toda la atención de las editoriales, de los críticos, de la prensa y de las instituciones europeas con sedes en París y Madrid, lo que contribuyó a que fueran sus obras traducidas; obtuvieran los galardones literarios de mayor prestigio como el nobel y el Cervantes, y alcanzaran meritoriamente a colocar a Latinoamérica en el «espacio literario mundial».

El éxito de reconocimiento público de las editoriales legitimó las etiquetas de lo real maravilloso y del realismo mágico como la mayor elaboración de las letras de América. Y en consecuencia, fueron estos los modelos estéticos que quedarían grabados en el imaginario global para definir lo que durante décadas fue el horizonte de expectativa con respecto a la literatura latinoamericana. Guerrero tiene razón cuando dice: “[...] al *Boom* le debemos, por un lado, el reconocimiento internacional de nuestras letras, pero, por otro, un horizonte de expectativas dominado por el realismo mágico” (GUERRERO, 2007, p. 27).

En los años 60, 70 y aún entrando los 80, la recepción internacional de las literaturas latinoamericanas funcionaban bajo estos signos en el mercado editorial. La prioridad tanto para la crítica y para la traducción fueron los autores que cultivaban esta etiquetada tendencia literaria. De manera que si tomamos referencia, entre los principales representantes del boom es perceptible la casi ausencia de los escritores venezolanos.

En términos del pensamiento de Bordieu (2002) y Casanova (2001) puedo decir que el capital estético que se proyectaba de la literatura venezolana en el escenario internacional no fue garantía para que sus autores aprovecharan el auge del *boom* y alcanzaran también el reconocimiento de las instituciones literarias tutelares del mercado editorial mundial.

La imagen que durante mucho tiempo se popularizó de los escritores de Venezuela estuvo apegada a las concepciones de profundo realismo social, lo que se conoció en la historiografía latinoamericana como la novela de la tierra y el criollismo. Esta percepción continuó imperando posteriormente bajo la mirada de una narrativa hondamente sociológica,

histórica y de una recurrente búsqueda identitaria con fuerte apego a la anécdota y poco riesgo por la experimentación ficcional, aunque se reconociera cierta influencia vanguardista.

Este fue el perfil del campo literario venezolano que alcanzó una mayor difusión en el sistema editorial internacional, consiguiendo tener entre sus representantes más conocidos a Rómulo Gallegos, el iniciador de la novela de la tierra, quien fuera presidente y candidato al premio Nobel, siendo también el novelista de ese país más traducido en todo el mundo. Y al cuentista Arturo Uslar Pietri, ganador del premio Príncipe de Asturias (1990) e introductor del *realismo mágico* en la literatura hispanoamericana. No obstante, como repite con frecuencia Vargas Llosa (2012) los venezolanos llegaron tarde al boom y esto en cierta forma incidió en la poca visibilidad de la literatura venezolana en el espacio literario mundial e inclusive frente a sus vecinos suramericanos.

El desarrollo de la obra de José Balza surge en paralelo con la de los autores del *boom*. Julio Cortázar (1974), de paso por Caracas acentuó el uso del lenguaje "de gran belleza no solo formal, sino inventiva", "las transgresiones fecundas" y los "bruscos hundimientos en las raíces de la psiquis". Pero el caribeño se asoma desde otra orilla a la literatura más distante de los clichés del realismo mágico y lo real maravilloso con lo que no consiguió entrar al canon restrictivo, estático, eurocentrista, que parafraseando al venezolano (2012) marcha bajo los criterios de "exotismo", "simpatía", "política" y "diversión" impuestos por la empresa editorial como moda entre los autores, la crítica, los traductores y los lectores en una catalogación exclusiva de la expresión literaria de las Américas.

El artista-traductor como afirma Méndez Guédez (2004) pertenece a "la estirpe de los escritores contemporáneos más renovadores e inclasificables de nuestro idioma." (MÉNDEZ, 2004, p. 10). Y "es junto a nombres como Ricardo Piglia, Roberto Bolaños, Cesar Aira, o Enrique Vilas Mata, en los que puede ubicarse su trabajo literario con relativa comodidad" (MÉNDEZ, 2004, p. 10). Balza observa la existencia de una línea marcada por las continuidades y discontinuidades en las constelaciones literarias de las Américas.

Esta línea tendría sus orígenes en las invocaciones, cantos y oraciones indígenas, específicamente para el caribeño sus génesis brota del *tarén* del pueblo Pemón de Venezuela, una variedad de invocación con la que se "pretendían lograr vencer enemigos, triunfar en el amor, mitigar las despedidas y las penas o, como ocurre en este caso específico, conjurar lo que hoy podríamos denominar inquietudes, ansiedad, sentimiento de absurdo, de otredad, etc." (BALZA, 2012, p. 1). Por tanto, admite que a "*imagen o formato del tarén* como "un salmo para elogiar la penumbra y la oscuridad (BALZA, 2012, p. 19) existen obras narrativas que han desafiado los cánones novelescos antes, durante y después del boom latinoamericano

y otros autores como Guillermo Meneses, Juan Carlos Onetti y Sergio Pitol que también pueden ubicarse en esta línea.

La obra de Balza se adscribe a la pluriversalidad estética y transgresiva que explora la autonomía creativa, la riqueza de la diversidad comprometida con el rigor formal y la condición humana. Con base en esta horizontalidad coloca a los signos artísticos en rotación para hacer de la escritura y la traducción un continuum creativo que le permite expresar, como exigía Paz (1985) su visión latinoamericanista del mundo, la cual le garantiza un espacio por derecho propio en las diversas cartografías literarias.

3.3 EL *DIARIO* DE JOSÉ BLAZA: EL VICIO SECRETO DE LA TRADUCCIÓN DE POESÍA

La lectura secuencial de los signos de la escritura del *diario* de José Balza revela la existencia de un ejercicio silencioso de la traducción literaria. Así como se anuncia en el siguiente fragmento:

Gusto de leer. Autobiografía de Evstuchenko, otra vez Ramos Sucre y Akutagawa. A pesar de los exámenes, Akutagawa, y la «Discusión» de Borges, que hojeo con inquietud. ¿Y por qué no? Destrozar a Ezra Pound traduciéndolo. (1963, 2 -3 de julio)

Esta anotación de 1963 corresponde al período en el que el artista-traductor está en plena formación intelectual. Las lecturas y el deber de los exámenes sirven de indicios acerca de la preparación académica y literaria en la que el autor está inmerso. De acuerdo con lo que he explicado en este mismo capítulo, puede confirmarse que el fragmento del *diario* reseña la etapa en la que Balza está en plena elaboración de sus primeros relatos como en la génesis de su primera novela *Marzo Anterior* (1965), además de participar en el grupo *En haa* y publicar en las revistas literarias de la época. Sin duda es el tiempo de las grandes lecturas del venezolano como lo sugiere el reconocimiento al deleite que experimenta cuando lee: “*Gusto de leer*”.

Ese gusto por la lectura resulta una propiedad de la naturaleza de quien escribe y traduce a la vez y despliega la sensibilidad del artista-traductor por la experiencia de leer géneros y estilos diferentes, que según el fragmento del *diario* van desde los “géneros del yo” con la autobiografía del poeta ruso *Evstuchenko*, la prosa poética de Ramos Sucre y la escritura de Akutagawa, a quien nombra dos veces. Esta reiteración puede entenderse como un signo de entusiasmo por el autor japonés; pero ¿qué estaba leyendo Balza de Akutagawa?,

¿sus relatos de hondos matices psicológicos o sus visuales y señoriales haikus? Él no da detalles; aunque obviamente era literatura traducida, lo que confirma la importancia de la traducción en el sistema literario venezolano.

A las reseñas de los libros que lee, el venezolano añade la *Discusión* de Borges. Esta obra la distingue sobre las demás porque la coloca entre comillas y explica brevemente el estado de agitación que su lectura le provoca: “la ‘Discusión’ de Borges, que hojeo con inquietud”. Con respecto a *Discusión* (1932) la crítica literaria ha señalado enfáticamente que recoge los temas claves del universo borgeano en relatos como “*el arte narrativo y la magia*” y en los textos dedicados a la traducción, de los cuales sobresale en el conjunto “Las versiones homéricas”, en el que justamente se recogen las principales ideas de Borges sobre el arte de traducir, destacándose entre otras ideas su sentencia acerca de la predestinación de la traducción para ilustrar la discusión estética, el concepto relativo sobre el texto definitivo y consecuentemente, la teoría de que los borradores tienen el mismo valor que los originales.

En esta perspectiva, me parece que el gesto del latino carece de inocencia cuando seguidamente a la alusión a Borges, él revela que está sumergido en un posible trabajo de traducción: “¿y por qué no? Destrozar a Ezra Pound traducéndolo”. Este enunciado refuerza la hipótesis sobre una posible traducción que el artista-traductor estaría realizando en paralelo al leer al poeta norteamericano en inglés. Esto demuestra como los actos de leer, de traducir y de escribir se irradian uno a otro evidenciando el principio señalado inicialmente por Levý (2011) para quien el traductor es sobre todo un lector, un intérprete de la naturaleza estilística y cultural del texto que traduce y la cual debe comunicar al lector.

Esta máxima del traductor checo sobre la traducción como una lectura acuciosa fue retomada en cierta medida por Borges (1932) cuando alude a esta como una “lectura desviada” y “errónea”. Piglia (2011) siguiendo a Borges explica que “el traductor escribe de nuevo todo el texto, sencillamente lo traslada a otra lengua, pero al mismo tiempo está escribiendo de nuevo lo que lee” (PIGLIA, 2011, p. 7). Por lo que Balza, lector de *Discusión* era conocedor de las concepciones borgeanas acerca de la traducción en el momento que él intentaba traducir a Pound (1985-1972). Quizá por esta razón lo primero que hizo fue retratarse como lector, para sugerir que su manera de leer sería la brújula que guiaría su escritura y su modo de traducir.

Podríamos suponer que el venezolano alerta de su adscripción al paradigma borgeano de la actividad traductora como “(mala) traducción”, de “re-escritura”, “versiones de versiones”, “infidelidades creativas” en las que se entrecruzan y deshacen las fronteras entre lectura, escritura y traducción en un proceso de desplazamientos, recontextualizaciones y

manipulación en el que traductor “lee a contracorriente”, distorsiona lo leído y altera los textos previos para crear otros nuevos con la introducción de otros artificios literarios y giros lingüísticos.

Atendiendo a estas consideraciones surge la curiosidad sobre la elección de Balza para traducir a Pound, y cuál sería la justificación para un cierto tono de ironía que escapa en su comentario.

En primer lugar, la toma de posición del escritor ante una traducción creativa adquiere solidez por la escogencia del autor que quiere traducir; se trata de Ezra Pound, según Milton (2010) uno de los mayores representantes de la poesía de lengua inglesa en el siglo XX y también uno de los primeros promotores de la categoría estética de la actividad traductora en tanto como proceso creativo. En actitud similar a la de Levý y Borges, Pound pensó en la lectura crítica del traductor con relación a la del texto traducido, argumentando que este necesitaba interpretar la mente del autor para impregnarse de los elementos que nutrieron la clareza estética de su obra y comunicársela a un lector (ZILS, 2000).

En segundo lugar, me detengo en el verbo que Balza usa para calificar su trabajo: destrozarse. La connotación de esta palabra refuerza los significados de deformar; alterar, desfigurar que le sirven al narrador para distinguir la dinámica transformadora de toda labor traductora. En efecto, ese destrozarse traduciendo al poeta norteamericano se contrapone a la idea de transcribir palabra por palabra, a la postura tradicional de las equivalencias entre texto fuente y texto meta que para la época dominaba los estudios de la traducción. Por lo que encuentro aquí un motivo para la ironía del fragmento, puesto que una traducción creativa en esta perspectiva logocéntrica de la traductología sería una destrucción.

El ejercicio de la traducción que Balza silenciosamente guarda en su *diario* se haría el eco de las teorías del autor estadounidense. A modo general, se señala que Ezra Pound promovió la idea de “la traducción como una forma crítica-creativa de inventar” (CAMPOS, 1977, p. 97) en el que la voz del traductor tiene libertad para hacerse sentir y renovar la calidad del original, de allí su lema de “make it new” [hacer todo nuevo] con que reconoce la necesidad de innovación e imaginación en el proceso de recreación del texto fuente.

Pound matizó igualmente la importancia que tiene la actividad traductora para escoger y actualizar una tradición literaria, para adiestrarse en la propia escritura y comprender el desarrollo de los diferentes sistemas literarios. El poeta participante en el movimiento poético del imaginismo angloamericano de los años 30 y 40 fue una de las figuras tutelares de los escritores-traductores de la vanguardia latinoamericana, su huella se extendió a autores como Vicente Huidobro, entre otros, e inspiró el trabajo de los poetas

concretistas brasileños, sobre todo la teoría de la transcreación poética de Haroldo de Campos. En este sentido, vale preguntarse ¿qué ofrece una posible traducción de Ezra Pound para el proceso de formación estilístico del joven Balza?

Una primera respuesta surge motivada por el interés del narrador de adiestrarse en su propia lengua para cultivar la nitidez del lenguaje, la exactitud de la palabra y el tono conceptual de la escritura poética del norteamericano.

La segunda suposición yace en el interés del escritor de alcanzar lo que Pound denominó “detalles luminosos” mediante la técnica que calificó como “método ideogramático”, la cual enfatiza el carácter dinámico de la imagen, la energía y los reflejos de la luz, que posee una tensión expresiva del lenguaje y del pensamiento, lo cual el estadounidense considera que “es más que una idea. Es un vórtice o racimo de ideas fusionadas y está dotada de energía” (POUND, 1973, p. 375).

El desafío de traducir a Ezra Pound calza perfectamente con su interés por la ejercitación de la traducción de poesía como camino para conseguir ese lenguaje preciso, limpio, intenso y exacto de los Cantos del poeta norteamericano. Asimismo, para explorar la condensación visual de las ideas y su irradiación en la mente del lector. ¿Este interés por la dimensión luminosa del lenguaje y del pensamiento, no coincide también con el pensamiento visual y sonoro de Balza que adquiere forma en su escritura? Recordemos que el escritor reconoció tres propiedades del lenguaje poético que actúan en diferentes niveles. 1) Melopea, la propiedad musical; 2) Fenopea, la propiedad visual y 3) Logopea que incluye el uso de las palabras considerando el contexto, sus acepciones conocidas y los efectos de ironía. (POUND, 1983, p. 40). De una manera u otra estos tres aspectos que generan el movimiento de la energía del texto son aspectos a los cuales el artista-traductor presta toda su atención en la configuración estilística de su prosa, tal como se analiza en el próximo capítulo.

La praxis de la traducción de poesía que Balza reserva al *diario* puede tomarse como parte del laboratorio de las prácticas de escritura de un joven narrador que consiguió encontrar en sus versiones y borradores de la traducción de poesía acometida de manera silenciosa y discreta una aliada para la singularización de su propia voz y su consolidación como escritor.

La experiencia de Balza como traductor explica su condición de solícito lector de poesía, y la conexión especial que mantiene con algunos poetas, por lo que puede admitirse la existencia de una empatía estilística que lo induciría a practicar la traducción para hacerse pasar por ellos, para devenir los otros aún de manera oblicua en la manufactura de su prosa. Ante esto, el venezolano confiesa como su relación con los poetas T. S. Eliot y Saint John Persa sustentó la elaboración discursiva de sus “*ejercicios narrativos*”:

[...] T. S. Eliot es para mí un paradigma, un correlato de lo objetivo, de lo cerebral, de lo pensado y meditado en todas sus consecuencias y expresiones. Del control sobre la palabra y sobre la rapidez del texto. Por tanto una influencia extraordinaria que me llega a través de las traducciones del cuentista venezolano Díaz Solís. (BALZA, información verbal)¹²³

El artista-traductor recuerda haber reutilizado y reescrito un verso de T. S. Eliot para insertarlo al final de su relato “Canto al tartamudo” (1962). Con respecto al premio nobel francés comenta: “A Saint John Perse primero lo leí en la traducción de Jorge Zalamea, escritor colombiano, y me cautivaron las palabras del poeta para celebrar la infancia, para celebrar la sensorialidad del trópico” (Ídem) e incluso señala que existen frases del poeta citado en su novela “Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar” (1974) y reitera enfáticamente “creo que tengo una influencia excepcional de los libros de Saint John Perse, yo creo que en la escritura mía, eso sensual, esa luz, esa vibración, eso es Saint-John Perse”. (Ídem).

Las declaraciones de José Balza confirman su práctica de “*infidelidades creativas*” de frases y versos de poetas que ha traducido y leído en traducción para recrearlos en su propio estilo. Esto implica una dinámica de recontextualización del discurso poético para su desplazamiento y retextualización en un texto narrativo. Existe una usurpación de expresiones, de versos, pero al mismo tiempo la entrada de otros artificios literarios en la reconfiguración de la prosa del autor que hace de sus ejercicios de traducción, otras figuraciones de los textos fuente

Considerando las traducciones que el *diario* de Balza ofrece y el propósito del autor de integrarlas a sus ficciones o a sus ensayos, encuentro que su manera de ejercer el oficio de traducir podría relacionarse con la inventiva conceptual del término *sobrescritura*, lo cual sustento tomando como referencia al poeta colombiano Domínguez Camargo (1606-1659), quien empleó esta noción en la época de la colonia para catalogar el proceso de diferenciación que se producía cada vez que él reescribía los versos del Paravacino¹²⁴. De allí que el propio autor (2004) explique que “al sobrescribir, Camargo descubre que la letra se ha vuelto otra cosa: “aquella poesía no era en versos sino en versa”, una escritura que se desfiguraba en otra cosa y “que no lo reconoce la lengua que lo parió” (BALZA, 2004, p. 47).

Esta vinculación surge porque encuentro en los ejercicios traductorios del latinoamericano un mecanismo de *sobrescritura*, en el momento en el que el artista-traductor

¹²³ José Balza, Entrevista a Digmar Jiménez, San Rafael Delta del Orinoco, Venezuela, 2016. Segmentos de estas entrevistas fueron publicados de mi autoría: Traducción y Música en el proceso creativo de José Balza (2016).

¹²⁴ Un orador legendario elogiado por Gracián, por Góngora y pintado por el Greco.

despliega su transposición acomete un evidente manejo de las referencias y estas dejan de ser poesía de lengua inglesa para transformarse en prosas en castellano e integrar la totalidad de la escritura de Balza, en la que leer, traducir y escribir pareciera ser una misma cosa.

Esta idea de la traducción como sobreescritura se demuestra también con otras anotaciones del *diario* como el fragmento correspondiente al 12 de enero de 1966, el cual de forma explícita parte de una traducción que Balza pareciera estar realizando de algunos versos de Lawrence Durrell:

*Matapan” de Durrell:
Here we learned that the lover
Is contained by love, not containing.
Traduzco:*

*Aquí aprendimos que el amante
no contiene al amor, es contenido. (1966, 12 de enero)*

El segmento demuestra la decisión del venezolano de detenerse en una frase específica del poema del dramaturgo. Con lo que surge la inquietud por conocer las razones qué llevarían a Balza a versionar y sobreescribir los versos del británico. Precisamente, la opción de Durrell se relaciona con el interés del caribeño por el tema del amor y de los amantes. Un ápice en las grandes novelas del inglés que el artista-traductor también explora como un componente esencial en la multiplicidad psíquica de sus personajes. El amor y sus distintas formas de expresión integran las zonas ambiguas de la personalidad de los protagonistas de los “ejercicios narrativos”, en los que se indagan nuevos matices de la sexualidad, de la libertad y los sentimientos. En la época en que Balza lee a Durrell, ya había comenzado a trabajar con su novela *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974) en la que de un modo u otro aparece una interpretación propia del concepto del amor del autor de la tetralogía llamada *El cuarteto de Alejandría*, pero con la distinción de que los protagonistas son absolutamente conscientes de la unidad del trío que conforman.

A manera de ilustración cito otro fragmento del *diario* alusivo a una nota viaje del escritor a Szamarkanda, antigua Unión Soviética, a finales de los años setenta, y en donde tiene lugar el encuentro del venezolano con el lingüista y crítico ruso Lazis Kayumov:

SZAMARKAND: Nos trajo un avión bimotor de aeroflot. A medida que aumenta la lejanía con Moscú todo es más íntimo y exótico. Tal vez aquí ya no existe la URSS. Cuando hace algunos días alguien me preguntó allá si quería viajar a Szmarkand, creí que en verdad ya esta ciudad había desaparecido. Desde ese instante se convirtió en el único motivo de mi viaje. Y aquí estoy. “El hombre más bello es quien viene de más lejos” dijo

anoche en su casa, el lingüista y crítico Lazis Kayumov, para recibirnos. [...] Tomamos el té sentados en una gran cama del patio, bajo la luna.

Me desperté intentando lograr las palabras para esta frase: “tú traes la mayor belleza: eres el hombre que viene desde más lejos” (Hay que rehacerla) Así se iniciará “Percusión” [...]. (1979, 6-7 de octubre)

Dicho comentario muestra el imaginario sonoro y conceptual que despierta una frase dicha en un idioma extraño y lejano para el escritor; pero que sin embargo él se empeña en interpretar, *sobre-escribir*, recrearla y manejar desplazándola al espectro semántico del español para incorporarla en lo que puede ser un futuro texto de ficción. Así en ese proceso de rehacer, de una (mala) traducción como forma de apropiación de lo dicho por el intelectual ruso, Balza visualizó el inicio de su novela *Percusión* (1982), la cual comienza efectivamente por esa frase: “El hombre más bello es el que regresa del lugar más lejano” (BALZA, 1982, p. 2).

En esta línea de revelaciones de la traducción de poesía conservadas en el *diario* se encuentra la siguiente nota: “*Somewhere someone is traveling furiously to wards you*”, *con este verso en la cabeza –no obsesionado de soledad sino de interrupciones- salgo de casa.* (1979, 9 de noviembre). La primera opción es preguntar por el autor de este verso que parece hipnotizar al caribeño hasta llevarlo a su repetición mental, para después atender a los motivos de este hechizo.

El verso pertenece al poeta y traductor John Ashbery (1927) del “grupo de New York”, estimado como uno de los mayores líricos de los Estados Unidos. Su lírica aunque fue difícil de catalogar se caracterizó por su cadencia y polifonía, que le hizo afirmar: “creo que mi poesía es como una música. No sabes bien qué es hasta que terminas de escucharla”. (SCHUSTER, 2017, online).

Según los comentarios del poeta, se puede inferir que pudo haber sido la contundencia de una imagen y el misterio de su musicalidad resonando en la cabeza del escritor, lo que lo motivó a cultivar con mayor fuerza el vicio secreto de la traducción. Sobre todo porque para el latinoamericano traducir es llevar “una vida vicaria para vivir a través de un poeta” (BALZA, información verbal)¹²⁵. Es decir, la actividad traductora se asume como un acto de sustituciones y de reemplazos temporarios de la voz del autor y en consecuencia como una acción factible de asociarse con el “efecto Pierre Menard” de Borges (1944) en cuanto a que:

¹²⁵José Balza, Entrevista a Digmar Jiménez, San Rafael Delta del Orinoco, Venezuela, 2016. Segmentos de estas entrevistas fueron publicados de mi autoría: Traducción y Música en el proceso creativo de José Balza (2016).

Las versiones o borradores deben traslucir alguna huella de la escritura previa. Ser de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo [...] que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard. (Borges, 1980, p. 446-447)

El venezolano quiere encarnarse en Ashbery, ser esa escritura poética que lo seduce por su inteligencia, su sensorialidad y la plasticidad con la cual este expresa la imperfección de la condición humana. Sin embargo, como el traductor del Quijote decide seguir siendo él para interpretar al poeta norteamericano y elaborar su propia versión del poema “En la granja del Norte” que publica en el número 142 de la revista mexicana *Vuelta*, creada por Octavio Paz, en septiembre de 1988.

John Ashbery
 EN LA GRANJA DEL NORTE
 En algún lugar alguien viaja furiosamente hacia ti,
 a increíble velocidad viaja día y noche,
 a través de ventiscas y el ardor del desierto,
 cruzando torrentes, salva estrechos pasos.
 ¿Pero sabrá él dónde hallarte, reconocerte cuando te vea,
 darte lo que tiene para ti?
 Poco crece aquí,
 más los graneros estallan con comida,
 los sacos de alimentos apilados a los armarios.
 El arroyo corre con dulzura, cebando el pez;
 Oscuridad de aves en el cielo. ¿Es suficiente
 que el plato de leche sea puesto por la noche,
 que pensemos en él a veces,
 a veces y siempre, con mixtos sentimientos? (BALZA, 1988, p. 15)

Otras páginas del *diario* de Balza dan cuenta de su interés por la poesía de Ashbery, como la nota del 14 de noviembre, en la que aparecen escritos en inglés los siguientes versos:

Versos de John Ashbery
That the present always looked the same to everybody
 [...]
To day has no margins
“De Self-portrait in a convex mirror”
 (1994, 14 de noviembre).

En conversación con el artista-traductor sobre su proceso de ejercitarse traduciendo la poesía del poeta norteamericano comenta: “treinta años después volví a la traducción de Ashbery para corregir un gerundio y concederle movilidad. Es un poeta cuyas frases me acompañan” (BALZA, información verbal).¹²⁶

¹²⁶Idem

A inicios de los años noventa, José Balza sustrae su traducción de poesía del espacio privado del *diario*. Este hecho sucede cuando aparece el libro *Cuadros de una exposición*, que recoge sus traducciones de los poemas del norteamericano Julián Palley. La circulación de esta obra fue prácticamente desaparecida para el público del artista-traductor, que está acostumbrado a los “ejercicios narrativos”. Sin embargo, su prólogo entrega un material valioso sobre cómo el venezolano percibe y asume el oficio de traducir. En primera instancia, el autor denomina sus traducciones de “croquis en Español” (BALZA, 1991, p. 6), criterio que funciona como sinónimo de boceto; de esbozo y en el campo artístico connota la estética de lo inacabado. Con esta actitud subraya, como ya fue explicada, la adhesión a los criterios borgeanos de la traducción en términos de borradores, versiones de versiones, lectura desviada, (malas) traducciones y sobre todo recordando que para el argentino, los borradores y versiones son tan valiosas como el texto original:

Presuponer que toda recombinação de elementos, es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H-ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio. (BORGES, 1985, p. 94)

El venezolano admite que su afición de lector de poesía ha sido la motivación principal para elaborar los *bocetos* de los poemas que traduce, en especial debido a su admiración por el sentido y la sonoridad de los versos de Palley, en este sentido, afirma para el lector que sus traducciones son “solo acercamientos, aproximaciones y figuras paralelas que hallará en español” (BALZA 1991, p. 6). Y por último se interroga sobre la condición de la traducción como un acto de usurpación e imposibilidad de la traducción de las justas equivalencias “(¿No es acaso traducir un juego mortal en el que alguien trata de usurpar la exacta palabra original del autor, sabiendo de antemano que es imposible hacerlo?)” (BALZA, 1991, p. 7).

El latinoamericano ha querido también publicar sus versiones sobre la poesía de Sir Walter Raleigh (1595-1618), que comenzó a traducir a finales de los ochenta. Algunas de estas traducciones que él cataloga versiones libres y sin rima las incorpora a su ensayo sobre el pirata y poeta inglés, quien llegó a las costas del Delta del Orinoco en búsqueda de las minas del Dorado y en sus idas y venidas de Inglaterra a las riberas del Delta y a lo que hoy es Trinidad y Tobago, tal como expresa Balza (2013). “Adquiere y conoce importantes documentos hispanos relativos a América, se vuelve geógrafo, hispanólogo, coleccionista de códices aztecas, domina el castellano. Sueña con que un imperio inglés avasalle a España en

el nuevo mundo”. (BALZA, 2013, p. 81). El venezolano traduce el imaginario de Raleigh que combinó en su versos la visión clásica de su cultura con los otros saberes y visiones de mundo que encontró en tierras de América, al respecto citó la siguiente traducción intercalada en el ensayo que el caribeño escribe sobre el pirata:

[...] Raleigh regresa, derrotado, a Londres. Dentro de la sordidez de aquel mundo político, se cumple su destino. Vuelve como prisionero a la torre y será ejecutado en octubre de 1618, para complacer al gobierno español. Es legendaria su irónica y valiente conducta ante el verdugo y el público. Al parecer, poco antes escribió en su Biblia esta especie de Epitafio, que traduzco de manera libre y sin rimas así:

Tal es el tiempo, al que confiamos
nuestra juventud, nuestras alegrías, cuanto tenemos,
y solo nos paga con vejez y polvo;
Quien, en la oscura y callada tumba,
cuando hemos recorrido nuestros caminos,
calla la historia de nuestros días;
pero desde esta tierra, esta tumba y este polvo,
el Señor me levantará. Así confío. (BALZA, 2013, p. 84)

Con el tiempo, Balza siguió traduciendo los versos del pirata, comparando sus traducciones con otras hasta que un compendio de sus versiones aparecieron en el libro *Play b* (2017).

Conviene subrayar que a lo largo de esta investigación, el escritor abrió su archivo personal para mostrar que tiene unas cuantas versiones de traducciones literarias que aún no ha publicado. En medio de estas versiones se encuentra un borrador compuesto de unas 25 páginas de su traducción del libro *Trouxa Frouxa* (2000) de la cuentista brasileña Vilma Arêas, como también otra correspondiente a la poeta norteamericana Sarah Arvio, sobre todo, por el hechizo que le produjo la imagen de la forticia, árbol encendido, además de reconocer que “esos poemas parecen tan sencillos, pero son de una temática muy fuerte” (BALZA, información verbal)¹²⁷. Todas estas observaciones sitúan a las traducciones de Balza como bosquejos o bocetos y reiteran su deseo de seguir guardándolas en su archivo, hoy prácticamente digitalizado.

En suma, el *diario* de José Balza constituye una llave para entrar al universo secreto de la traducción literaria. Esto comprueba su condición de espacio heterogéneo de la actividad traductoria, en tanto que agrupa diferentes modalidades de traducir con su respectiva incidencia en el proceso creativo del artista-traductor. Para el caribeño, los ejercicios de traducción son parte de su aprendizaje literario, ya que según él, “el deber de un escritor es

¹²⁷ Idem.

encontrar palabras únicas” (Idem) y esa búsqueda puede iniciarse explorando los giros de los autores que traduce, casi todos poetas de lengua inglesa.

El *diario* muestra que el autor yace en una posición oblicua como traductor, esto podría significar que comparte la perspectiva de las desviaciones conceptuales, de las apropiaciones creativas cargadas de imaginarios, de *sobreescrituras* que se expresan en las diferentes vertientes estéticas de la traducción latinoamericana, como las mencionadas a lo largo de esta investigación, el efecto Pierre Menard de (Borges, 1944), la poética de la transcreación (Campos, 1992) y la poética de la diversidad (Glissant, 2005).

IV LECTURA CRÍTICO-GENÉTICA DEL *DIARIO* DE BALZA

4.0 PRIMERA CATEGORÍA DE ANÁLISIS: TRAZOS DE UN PENSAMIENTO EN TRANSMUTACIÓN

El análisis del *diario* de José Balza enmarcado en la perspectiva metodológica de Salles (2006, 2009) corrobora su condición de «documento de proceso». En este sentido, se percibe que sus fragmentos configuran los vestigios físicos del proceso mental del artista-traductor frente a su creación, es decir, las anotaciones recogen las huellas de su pensamiento creativo en la medida en que él interpreta distintos lenguajes artísticos y favorece la travesía entre los sistemas sígnicos de la música y las artes visuales hacia el signo verbal en la confección de su escritura. Considerando estas particularidades, propongo una primera categoría para abordar el estudio del *diario* como los *trazos de un pensamiento en transmutación*, de cuya mediación emanan las transfiguraciones intersemióticas que operan en el interior de sus «ejercicios narrativos».

Las entradas del *diario* nos instalan en la esfera íntima de la creación de José Balza. Situémonos en el 5 de agosto de 1962, cuando tiene 23 años y está en el proceso de creación de su primera novela *M. A.*, como lo registra en la siguiente nota:

Ayer en la tarde me visitó Logzano (Gonzalo). Hay algo en él que ha cambiado aunque es difícil precisar que es. Creo que ha madurado y en consecuencia ha perdido el rápido vuelo juvenil de su imaginación. Hablamos de discos. Le digo: “Tenemos que hablar sobre ciertos asuntos, porque aparte de Marzo Anterior, que conoces pienso escribir otra novela”. Tal vez no lo tomó en serio. Me preguntó si seguía pintando. Últimamente no. De todas formas me pide que le haga un cuadro.

Oigo incansablemente a Ravel (los valsés nobles, la Valse), Haydn y algo de Mozart. Mañana veré de nuevo a Logzano, quien me prestará otros discos. Son la mejor ayuda.

En el fragmento el artista-traductor expresa la fuerza emotiva e intelectual que le depara el encuentro con su amigo (Logzano) Gonzalo. Así, comenta cómo ocurre el proceso de transición hacia la madurez, y su rol de interlocutor con quien habla de literatura, música e intercambia impresiones sobre discos en las selvas del Delta, lugar donde el diarista se encuentra escribiendo su novela; un hecho que Logzano (Gonzalo) conoce, como sabe también de la afición de Balza por la pintura y en ocasión del encuentro aprovecha para encargarle un cuadro. El latinoamericano alude finalmente al ímpetu sonoro que envuelve su

pensamiento con la escucha frenética: Ravel, Haydn y Mozart, que según su propia confesión resultan el mejor apoyo en los momentos de creación.

El venezolano apunta los rastros de esa experiencia sensorial y perceptiva que vivió al atender las distintas sonoridades de los compositores, al mismo tiempo que destaca su rol de pintor cultivado en paralelo con la literatura. En consecuencia, el *diario* atesora la interpretación de esa fuerza imagética y sonora que engloba sus reflexiones e impregna el estilo de su escritura.

La ley semiótica se cumple evidenciando el diálogo del autor con los signos y su proceso de interpretación, un flujo continuo que los coloca en relación y abre el espacio para la creación, la imaginación y la reflexión. De esta manera se ratifican las ideas contenidas en la filosofía de Peirce, reiteradas por Plaza (2013) y Santaella (2009), en cuanto a que un pensamiento es traducción de otro pensamiento, y la acción de la mente origina la transmutación de signos para otros sistemas sígnicos preexistentes, en el caso específico de la anotación de 5 de enero de 1962, serán principalmente de los signos musicales a el signo verbal, la motivación primaria del desdoblamiento del sujeto creador que se detiene a auscultar el contenido sensorial de esas reverberaciones en los ruidos del acto de pensar para reformular en sus anotaciones y luego reconfigurar en su discurso en la medida que persisten los rastros de los diferentes códigos artísticos con los cuales teje interconexiones cuando piensa, imagina y crea.

Estas observaciones del *diario* promueven el funcionamiento de las categorías peirceanas en la percepción artística de Balza, según se explicó en la metodología a partir de Salles (2009, 2006) sobre la creación como labor sensible e intelectual del artista. La visita de Logzano (Gonzalo) despeja la instalación de la primeridad a partir de la sacudida que produce en las emociones del autor debido a la significación que tienen los notorios cambios del amigo hacia la edad adulta, pero también por la excitación ante el potencial intercambio de discos, pinturas y literatura como en igual sentido los sentimientos de placer que inspira la música sinfónica en el artista-traductor.

En secuencia inmediata se manifiesta la categoría peirceana de la secundida cuando el venezolano confronta y descifra toda esta emotividad en su realidad concreta: los signos del cambio físico en Logzano (Gonzalo), la música, la pintura y el nuevo reto de escribir una novela con lo que contiguamente interpreta estos actos. Se instala en la terceridad e ingresa al campo de la inferencia, justamente siguiendo la propuesta de Salles (2009) basada en el “conocimiento abductivo” de Peirce. En este momento el transcreeador comienza a elaborar sus hipótesis, a pensar las cualidades de los sentimientos vividos e intentar captar las sutilezas

de las percepciones para transformarlas en parte de su discurso, en la medida que construye su propia obra.

El pensamiento creativo de José Balza dibuja sus huellas en el *diario*, y se equipara con la información que ofrecen los documentos de proceso en su condición de “índices del desarrollo de un pensamiento en plena creación” (SALLES, 2006, p. 94)¹²⁸. Por esta razón, el fragmento del 5 de agosto de 1962 funciona como un esbozo de M.A, pues constituye la primera forma que proyecta el autor para el episodio de su novela, y en cuyo desarrollo puede permitirse aclarar las hipótesis que tiene con respecto al proceso de creación en el cual se encuentra.

La línea inaugural del fragmento conserva un detalle que refuerza la idea de una escritura en fase redaccional¹²⁹ que es el nombre del visitante Logzano, aparece seguido de la inserción de un paréntesis en cuyo inciso está escrito (*Gonzalo*). Esta peculiaridad sintáctica unida con la breve descripción del amigo: “*Ayer en la tarde me visitó Logzano (Gonzalo). Hay algo en él que ha cambiado, aunque es difícil precisar qué es. Creo que ha madurado y en consecuencia ha perdido el rápido vuelo juvenil de su imaginación. Hablemos de discos (1962, Agosto 5: San Rafael)*”. Remite a dos situaciones que indudablemente se cruzan y generan cierta ambigüedad.

En primer lugar, el hecho biográfico certifica que fue real la intensa amistad entre el escritor y un colega llamado Gonzalo Moreno, gracias a quien el venezolano amplía sus conocimientos musicales y literarios.

Ante esto, Castellón afirma que a Balza le impresionaba Gonzalo desde su niñez, a pesar de que era mayor que él y pretendiente de su hermana. Gonzalo fue quien lo insertó en el mundo de los discos y así se ganó su corazón.

En segunda instancia, como lo reitera su *diario*, el autor está en plena gestación de su novela y si se pondera la afirmación de Castellón (1991), como parte del asombro que el autor remarca frente a los cambios psíquicos y físicos de su compañero en la transición de la juventud hacia la madurez; como el gusto por la música y su sensibilidad artística, puede especularse que los sentimientos y las emociones que el amigo causaría en el joven narrador nutrieron sus hipótesis de creación para el diseño del personaje que el latinoamericano erige llamado Logzano de M.A. Entonces, el uso ambiguo del paréntesis Logzano (*Gonzalo*) y la similitud de ambos nombres comprueba la dinámica de las deducciones del trabajo creativo.

¹²⁸ [...] como índices do desenvolvimento do pensamento em plena criação.

¹²⁹ La fase redaccional o fase de textualización es el nombre que en la crítica genética se refiere al trabajo de ejecución del texto testimoniado por libretas, cuadernos, borradores, manuscritos o cualquier otro documento mecanografiado o digital. (GRESILLON, 2008. p. 43)

Es necesario señalar que *M.A.* se construye a partir del desdoblamiento psíquico del protagonista en joven-adulto, recurso que el autor experimenta mediante la fábrica de dos voces narrativas: Aníbal y Logzano en las cuales se simboliza el efecto de la multiplicidad psíquica que los retrata y distingue como dos personas diferentes, estas dos identidades se intercambian y yuxtaponen en las secuencias del relato hasta que el lector percibe en el final que ambas se funden en un solo actante.

El proyecto literario de José Balza explora la condición humana a partir de la metamorfosis física y psicológica del yo, de las múltiples variantes del ser que yacen escondidas en las profundidades de la personalidad y pasan inadvertidas en lo cotidiano. El artista-traductor confecciona variaciones e imaginarios dentro de un mismo individuo en *M.A.*: Aníbal figura la adolescencia y en contraposición Logzano representa al hombre maduro que guía al adolescente a descubrir el placer de sentir las texturas sonoras de la música académica, a vislumbrar qué hay detrás del estilo del músico y del ejecutante que dispara su imaginación y lo induce a advertir su entorno de otra manera como aparece en el siguiente fragmento del “ejercicio narrativo”:

Al día siguiente regresa con un paquete de discos. Mi prima ha salido. Conversamos; y pienso que fue entonces cuando realmente comenzó nuestra amistad. Hicimos funcionar el tocadiscos. A los primeros acordes interrogo: “¿Es música clásica?”. El hombre deja de transcurrir unos instantes y luego inquiriere si me agrada. “Por supuesto.” Me sorprende la seguridad de que, de pronto, esa música ha cobrado un sonido diferente y me digo que posiblemente nunca antes me detuve a escucharla. [...]. En verdad, me gusta; origina la sensación de encontrarse uno dentro de las cosas, o de saber verlas de manera diferente. Los viejos muebles amarillos han cobrado una estructura nueva: sus líneas no son ahora estáticas, tratan de seguir el empuje que posee la melodía. Bella música; imaginarlo me hace pensar en seguida que debe haber algo más detrás de ella. (BALZA, 1992, p. 37)

El caribeño cierra la anotación del 6 de agosto de 1962 obviando el uso del paréntesis. No existe más la disyuntiva de los nombres; Balza ha escrito claramente Logzano y refuerza el préstamo de discos. Ahora bien, ¿qué discos intercambian Logzano y Aníbal? La novela refiere sobre todo a compositores que quizá pudieron ser los mismos que el novelista escucharía en el momento de escribir, pues, según el *diario* en el deleite musical del oyente se localizaba en ese período bajo el deseo obsesivo de Ravel, Haydn y Mozart: “*Oigo incansablemente a Ravel (los valse nobles, la Valse), Haydn y algo de Mozart (1962, 06 de agosto)*”. Algunas de estas melodías componen la atmósfera sonora de determinadas escenas narrativas, además de activar la reflexión de Aníbal frente a la fascinación que le despierta cada descubrimiento de nuevos matices. A partir de lo cual se infiere la perceptible

sensibilidad musical del autor-traductor, si se tiene como referencia que uno de los músicos tanto del *diario* como del texto es Mozart, así lo certifica el fragmento siguiente:

Marzo Anterior: Es el desfallecimiento, la crueldad total volcada sobre mí y sobre estos troncos cuyo brillo pronto parece desaparecer. Me persigue Mozart, su maldita transparencia y mi interminable necesidad de juventud, de amor a la muchacha que debía esperarme. Maite, tú no apareces, nunca vendrás, estoy condenado a esperarte en las mas irreales comarcas. (1963, 03 de enero)

Es factible deducir, según este comentario que Balza recontextualiza las impresiones de la música del compositor austriaco en el discurso de Aníbal a propósito de su vínculo amoroso con Maite, el personaje femenino de la novela. La acústica del concierto de Mozart funciona como el enlace de la relación de ambos personajes y motiva la recreación de Aníbal cuando Maite ya ha desaparecido: “*Y nada habría pasado si no estuviese esta música para impulsarme a recrearte y a extraer de la evocación, puros, tus rasgos. Maldito Mozart que despierte al torbellino eterno, la ausencia del reposo*”. (BALZA, 1991, p. 73). La circulación de la pieza de Mozart en la mente de Aníbal engendra la evocación de Maite y sus gestos para suplir la ausencia.

Conviene subrayar que la música retumba permanente en esta novela, tal como se señala en el pentagrama de la figura siguiente, desarrollada con las referencias del concierto para piano de Beethoven, también está Bach, y por supuesto, Mozart, pero de igual sentido, el caribeño se abre para incorporar y alterar con otras sonoridades musicales fomentando una enunciación polifónica con “la música italiana y su difusa melancolía” y la canción nostálgica en lengua portuguesa: “que coitado de saudades ja morreu” (BALZA, 1991, p. 54) que el autor usa para acompañar los espacios en los cuales se desplazan los personajes.

Figura 30- Pentagrama sin música de *Marzo Anterior*.



Fuente: Elaboración propia para esta investigación.

En conformidad con todo lo analizado, se comprueba lo que Salles (2009) apunta con relación al trayecto orgánicamente intersemiótico que sustenta el proceso creativo. Para la geneticista, el proceso de la creación literaria no se restringe únicamente a las palabras, también intervienen diferentes lenguajes que pasan por un continuo movimiento de traducción, y al respecto explica:

Se trata, por tanto de un movimiento de traducción intersemiótica, que aquí, significa conversiones ocurridas a lo largo del trayecto creador, de un lenguaje para otro: percepciones visuales se transforman en palabras; palabras surgen como diagramas, para después regresar a ser palabras, por ejemplo. (SALLES, 2009 p. 119)¹³⁰

Esto confirma mis hipótesis iniciales sobre la traducción intersemiótica como una práctica creativa inmersa en la configuración artística de las ficciones de José Balza, proyectándolo como un escritor-traductor doblemente creador, siempre artista.

4.0.1 Observar y Escuchar: transcrear el ser

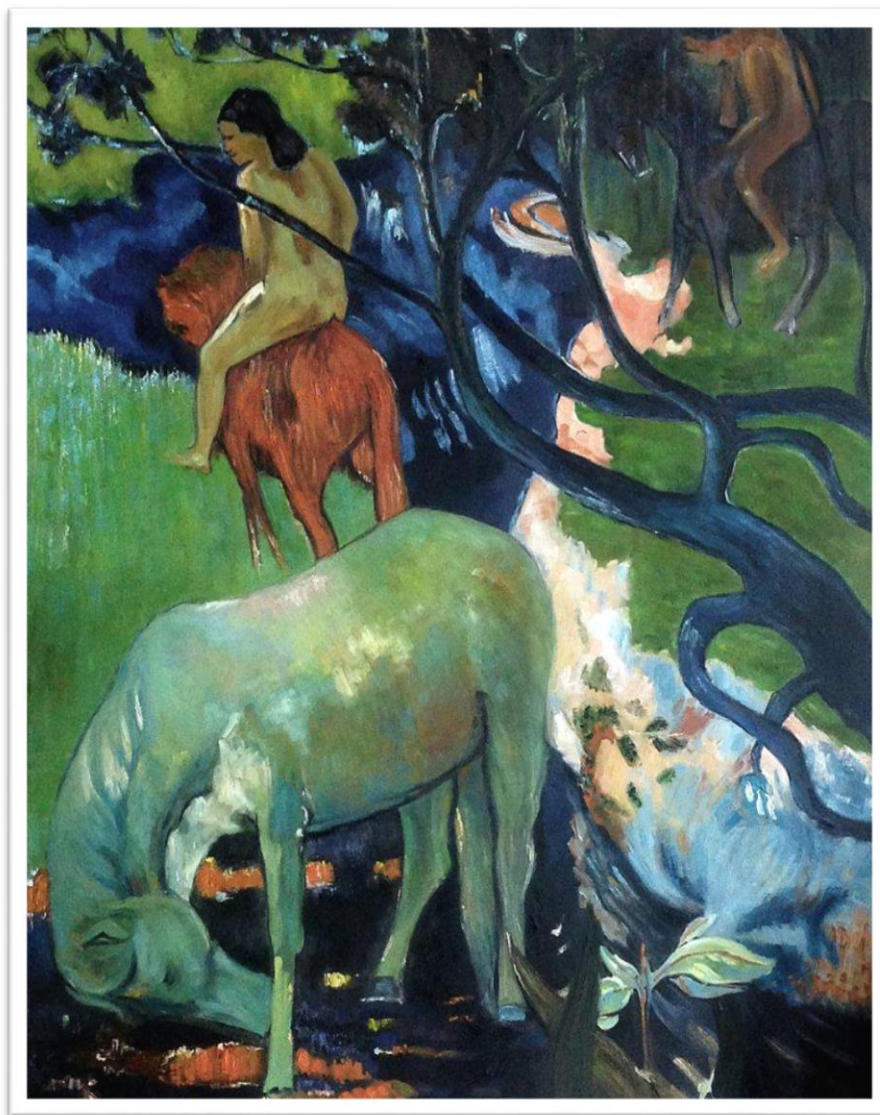
De los recuerdos y anécdotas almacenados en el *diario* proviene la materia prima para la transcreaciones intersemióticas del escritor. La recopilación y ordenación de esta información tiene como centro la memoria del artista, las remembranzas de las intensas experiencias perceptivas vividas frente a circunstancias concretas gracias al receptáculo sensorial e intelectual de cada individuo. Según Salles (2006), el sujeto-creador realiza una “colecta sensible” de las sensaciones que más le atraen sobre un determinado aspecto, y esos registros translucen “sus modos de apropiarse del mundo (2006, p. 68). De allí surge la necesidad de que los registros sean asentados y conservados en anotaciones, pues con ello los artistas pueden conservar los tiempos precisos de sus vivencias y evitar que sus emociones se dispersen o se les pase algún detalle por alto. Esto me induce a interrogarme sobre ¿cómo determinadas percepciones se fijan en la memoria del artista-traductor?, ¿cómo funcionan los esquemas perceptivos que circunscriben su relación con el mundo y encauzan el proceso de la traducción icónica? Para responder a estas preguntas, cito el siguiente fragmento del 26 de enero de 1987:

¹³⁰ Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra; percepção visual se transforma em palavras; palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo.

He estado sobresaltado durante el sábado y domingo, pensando que había perdido un afiche colocado en mi oficina, El caballo blanco de Gauguin. ¿Un robo imaginario? Tema para un relato, así como es tema mi relación con una pieza de Schumann que he buscado durante años.

La anotación del *diario* guarda la sospecha del venezolano de haber traspapelado una reproducción de “El Caballo Blanco” (1898) del pintor Paul Gauguin (1848-1903), una ilustración como la reproducción de la próxima figura. En el fragmento, el escritor argumenta aún más la duda sobre el suceso preguntándose lo que probablemente aconteció “¿Un robo imaginario?”, y las elucubraciones brotan con base en lo que puede o no haber sucedido con el afiche.

Figura 31- El caballo blanco de Gauguin.



Funete: Disponible en: <http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2271>.

Consultado el 15 dic. 2017.

El artista-traductor entrevé este hecho como poco común, tal vez producto de su olvido y de su fantasía, una posibilidad para la invención literaria. Igual como lo discierne, con respecto a la música extraviada de Schumann y esto fundamentalmente motiva la anotación en el *diario*, porque dos objetos de su aprecio envueltos en una historia de recuerdos borrosos e incertidumbre le suministran al escritor una eventualidad que puede convertirse en el tema principal de sus relatos, como Salles (2006) asienta “no hay recuerdos sin imaginación. Todo recuerdo es, en parte imaginario, pero no puede haber imaginación sin recuerdos. La imaginación está vinculada a la memoria y esta es el trampolín de la imaginación” (SALLES, 2006, p. 71)¹³¹.

Como lo sugiere la nota del *diario*, existe una dificultad para trazar “las fronteras entre la imaginación transformadora y el recuerdo imaginario”, la combinación de una y otra es ampliamente reconocida como elemento fundamental de la invención literaria. En este sentido, menciono la perspectiva de Borges (1985), con relación a la literatura como un trabajo de imaginación y memoria, en el cual el olvido y las rememoraciones potencian la creación.

Teniendo en cuenta las características insólitas de lo ocurrido con el afiche de Gaugain y la música de Schuman: ¿fue real el robo o el extravío de la amada música?, ¿hasta dónde todo esto sucedió en verdad? Balza reconoce que tiene un contenido para sus ficciones. Su aguda perspicacia frente a dos medios artísticos constituye sin proponérselo materia prima para una traducción icónica que se activara con los pasajes de un código semiótico a otro, de una materialidad visual (la pintura de Gaugain) o de una materialidad sonora (el concierto de [Schumann](#)) para el discurso textual.

Esta anotación reitera el acto necesariamente subjetivo de la interpretación del escritor frente la experiencia sensorial de las formas, de los colores, del ritmo de una pintura, como ante el estilo compositivo de un determinado músico, lo cual alcanza incluso a otros medios como la fotografía y el cine. Esta disposición perceptiva motiva la necesidad de recibir las materialidades diferentes a la suya para tejer mediante una reconfiguración estética las tramas entre las artes visuales, la música y la escritura en el proceso de fabricación de su discurso.

La aflicción de Balza revelada en el *diario* frente a un robo o pérdida de la pintura o de la música sugiere su selección de aquellos sucesos que lo perturban como componente de sus ficciones, de este modo confiesa:

¹³¹ [...] não há lembrança sem imaginação. Toda lembrança é, em parte, imaginária, mas não pode haver imaginação sem lembrança. A imaginação está vinculada á memória e esta é o trampolim da imaginação.

Fíjate, yo vivo muy atento a las particularidades de los sucesos. [...], en cada día hay algún detalle, un destello muy significativo de algo y con frecuencia eso lo anoto. Cuando el destello es muy notable que me perturbe de alegría o de tristeza o de torpeza yo anoto ese destello. (BALZA, información verbal)¹³²

Si consideramos las características del estilo de Gauguin y la prosa del artista-traductor puede deslindarse que la descripción pictórica del paisaje es una constante en su obra. De allí se discierne un parentesco cromático entre la paleta del pintor y los matices lumínicos del discurso del venezolano, lo cual acarrea un trabajo de codificación y decodificación visual de su parte que alberga un proceso icónico en la elaboración de su escritura mediante analogías que aproximen la gramática plástica de su prosa con las tonalidades del pintor. En particular, porque su coloración paisajística es tratada con una gama de tonos *muy cercanos a* los de Gauguin, siguiendo una escala de colores primarios: azules, amarillos y rojo, así como el uso de colores complementarios y secundarios a base de verdes, anaranjados, rosas, violáceos y colores metálicos en las tonalidades cobre, dorado, grises propios del paisaje y la iluminación del trópico.

Del mismo modo, el latinoamericano emite una referencia explícita a Gauguin en su novela *Largo* (1968), en la cual se consagra al ejercicio efrástico cuya focalización está en su interpretación de los colores, de la luz, de las atmósferas del artista re-creadas sobre el escenario propio que él ha trazado para sus ficciones:

Le digo que he tenido suerte de encontrarlo y acudo a la puerta. En la calle ascienden los colores, cuya reverberación me remite a Gauguin; el mediodía turba con su atmósfera azul y naranja [...] cuando sale me encuentro parado de nuevo cerca de la puerta, absorbiendo los colores. (BALZA, 1992, p.167)

Antes del mediodía, siempre juntos, buscamos una pequeña barca y remamos hacia el territorio de los manglares frente a la aldea. Me sentí exultante bajo el sol; mi sangre debía ser de oro [...] Cantamos también durante la travesía y de pronto, cobijados por las bóvedas azules y verdes de las hojas entramos a los caminos de manglares. Los árboles de cobre, vibrantes nuestros sentidos por un instante me resistí a aceptar tanta identidad con las cosas [...] totalmente multiplicado en los árboles y en el sonido de la barca. Salté entre las raíces ¿Pensé allí en Gauguin, en sus caballos luminosos que emergen del mar? Posiblemente no; fue tiempo de solo sentir. (BALZA, 1992, p. 168-169)

¹³² Balza José entrevista a Digmar Jiménez San Rafael de Manamo. Delta del Orinoco-Venezuela, 2014. Fragmentos de esta entrevista fueron publicados en: *Manuscritica* § n. 26 .revista de crítica genética 2014. Disponible en: Revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/download/2051/1988.

La transmutación pictórica del caribeño refleja los significados iconográficos de Gauguin a su código discursivo en esta traslación transmediática, como apunta Louvell (2006) “todas las metamorfosis, todas las manipulaciones que el escritor quiere imponer a la obra artística son permitidas.” (LOUVELL, 2006, p. 196)¹³³.

A lo que se refiere Louvell es a lo que Balza emplea transformando las texturas pictóricas del evocado artista, con el propósito de recontextualizarlas a favor del efecto icónico y plástico de la espacialización descriptiva de la aldea de manglares y de árboles de cobres situados cerca del río. Además, otro detalle observable es la rememoración de los caballos luminosos pintados por el francés, lo que remite por un lado a la nota del *diario*, pero también a pensar en las propias búsquedas de Gauguin y en los intereses estilísticos del narrador latinoamericano con respecto al tratamiento de su prosa. Esto demuestra la inserción consciente de la huella del francés en su discurso, lo que alcanza a delinear la relación entre las artes visuales y su escritura como un elemento de la estética híbrida de su creación.

Por tanto, la memoria y la percepción del artista-traductor intervienen como filtros del proceso de traducción intersemiótica, en la medida que estructuran los ángulos singulares con que el creador explora su relación con el mundo (SALLES, 2006, p. 74)¹³⁴ puede decirse incluso que organizan el ojo interior del sujeto-creador habilitándolo para escuchar los sentidos y pensar su propia creación. La temática reiterativa del *diario* del latinoamericano en torno a sus experiencias relacionadas con la música y las artes visuales confirman que sus principales filtros perceptivos están conformados recurrentemente por su doble condición de agudo observador y de melómano puro. Esto hace de su relación visual y sonora con el mundo los encuadres particulares de su memoria y percepción, porque como ya fue comentado en el marco teórico, de conformidad con Santaella (2009), las memorias visuales y auditivas pueden mantenerse toda la vida: “podemos evidentemente pensar con el lenguaje verbal como también podemos pensar con la visualidad y el sonido” (SANTAELLA, 2009, p. 74)¹³⁵.

El pensamiento visual y sonoro de José Balza caracteriza la red de conexiones internas en su trabajo creativo, su interrelación con estos sistemas semióticos constituye las tendencias de su creación, las cuales en la perspectiva de Salles (2006), son vistas como los “rumbos o deseos vagos” que orientan el movimiento de la creación inseparablemente vinculado con el proyecto poético del artista. (2006, p. 83), por tanto, como ya comenté, el

¹³³ Nesta translação transmediática, todas as metamorfoses, todas as manipulações que o escritor quiser impor á obra artística serão permitidas.

¹³⁴ Reconchemos, assim, enquadramentos, lentes, focos e recortes singulares de cada artista.

¹³⁵ Podemos evidentemente pensar com a linguagem verbal, também podemos pensar com a visualidade e com os sons.

trabajo literario del venezolano procura hurgar en las profundidades del alma y expresar su mutable condición, entonces es evidente que las transfiguraciones intersemióticas que hace del universo de la música y de las artes visuales son espacios para reimaginar y reconfigurar la dimensión estética de la vida, sobre todo cuando estos lenguajes artísticos le ofrecen las emociones que encaminan a sondear las topografías de lo íntimo del paisaje y de sus personajes.

Puedo afirmar que observar y escuchar son acciones del pensamiento transversal del caribeño, estas permean el proceso traductorio de los significados artísticos en la poiesis de su escritura. Todo esto ocurre a partir de su decisión de *transcrear* una imagen o una música sacándolos de sus respectivos medios para conectarlos con discurso narrativo y entregar una nueva variante de la relación artística.

4.1 TRAMAS SEMIÓTICAS Y PENSAMIENTO

Como se ha demostrado en este capítulo, las anotaciones de José Balza organizan una serie de indicios de su ingenio artístico, el testimonio más palpable de la flexibilidad de su intelecto, a la cual Salles (2006) denomina “la plasticidad del pensamiento creativo” que es perceptible en los documentos de proceso, en la medida que brindan la posibilidad de comprender como se desarrolla las complejas interacciones entre el pensamiento y los diálogos de lenguajes (Salles, 2006, p. 95). En el caso concreto del artista-traductor es posible seguir en el *diario* esa red de interconexiones entre su reflexión y las tramas semióticas como parte de la mecánica de transformaciones subyacente en la elaboración de toda obra artística, por ejemplo como lo expone la siguiente nota del 9 de Julio de 1990: “¿Un “ejercicio narrativo”? El cantante de ópera descubre que su voz tiene un poder letal”.

En este fragmento el autor se interroga frente a la influencia mortífera que posee la voz de un intérprete de ópera, una imagen que por sí sola cautiva al artista-traductor para proyectar en un futuro no muy lejano la creación de un relato con este contenido. De esta manera, se dedica a un trabajo de re-simbolización sonora de los efectos del cantante en su escritura, lo cual adquiere acudiendo a la elaboración de una écfrasis musical¹³⁶ para resignificar y recrear la tensión, el dramatismo y la fascinación del canto operístico en el

¹³⁶ El músico y compositor venezolano Juan Francisco Sans (2015), caracteriza la écfrasis musical como recurso que Balza ha explorado ampliamente en sus ensayos sobre música, sans la catalogándola como una suerte traducción de la “reacción sensible del autor ante el sonido, al timbre para intentar revelar con palabras la dimensión estrictamente sensual de la música.” (SANS APUD BALZA, 2015, p. 7)

discurso del relato “La ópera perfecta” (1995), en el cual se observa el poder sensorial de la música para causar efectos en el lector que lo transporte a sentir la vibración y el ímpetu de la voz letal del cantante.

El gran cantante va a culminar su actuación y la tragedia. Nadie puede resistirse a su presencia:

*-Tu sentí, ballatella, che la morte
Mi Stringe si che vita m' abbandona...*

[...] Comienza la penumbra alrededor suyo, para que su figura vibre dentro de poco, en el circuito plateado. Cuando los cellos permitan el acceso de las violas y los violines, en esta prolongada introducción del aria, su voz vendrá hacia los otros personajes -pálidos en las sombras- y hacia los oyentes. Y allí estará esa persona, la única cuyo destino lo sacude [...] La persona más sensitiva de la multitud absorberá, precisamente debido a su condición superior, los versos y la música, la voz en su esplendor supremo; [...] La voz letal rasgará esa alma también perfecta. Y poco después de abandonar la sala, morirá. (BALZA, 2004, p. 156)

En este texto, las alusiones al compositor alemán Wagner y a los italianos de Boito, de Montemezzi y de Di Giosué contribuyen a acentuar las texturías musicales de la narración, sobre todo la ópera cantada en el texto pareciera tener como referencia las composiciones de [Claudio Monteverdi](#), uno de los primeros compositores de ópera que el cantante en el cuento descubre al azar: “Quizá podía cantarla como si viviese en ella y el público mundial reaccionó sintiéndolo: así un milagro de sintonía vocal, personal” (BALZA 2004, p. 156). La incorporación de la estrofa del compositor italiano en el relato manda a una nota de los cuadernos de Balza, en esta destaca el poder incontrolable y hechizador de las polifonías melódicas de Monteverdi como el recuerdo sonoro que siempre lo acompaña:

Monteverdi, el gran compañero. Al comienzo de la adolescencia le dije a un amigo que había descubierto música que yo no podía cantar: si seguía una melodía, otra escapa, y otra simultáneamente. Era inexplicable para mí, el descubrimiento de la polifonía, con la que en este momento Monteverdi me acompaña. (1994, 26 de agosto)

En la nota anterior del *diario* se aprecia que del diálogo del escritor con las artes visuales y con la música emana esa zona de pasajes y de las relaciones sígnicas de la traducción intersemiótica presente en la producción de los “ejercicios narrativos”, por la razón que Salles explica:

Vemos que el acto creador busca construir un objeto en un determinado lenguaje, pero su trayecto es eminente intersemiótico. Esto quiere decir que en los documentos de proceso, son encontrados registros en

diversos lenguajes, que pasan, cuando es necesario para el artista por traducciones o pasajes para otros lenguajes. (SALLES, 2006, p. 82)¹³⁷

Para elucidar cómo se cumple la intersemiosis (interrelación entre lenguajes) en el del proceso creativo del latinoamericano, analizo la relación del pensamiento visual y signo verbal y la de pensamiento sonoro y signo verbal conduciéndome del *diario* a las ficciones del autor.

4.2 SEGUNDA CATEGORÍA DE ANÁLISIS: VIBRACIONES VISUALES

La actitud perceptiva del autor hacia las artes visuales ha contribuido al desarrollo de su pensamiento gráfico. Esta inclinación que tiene respaldo en su oficio de pintor se fragua en la precisión visual con la que anota los fragmentos del *diario* e idea la organización compositiva de sus “ejercicios narrativos”, en el año 1963, Balza anota: “*Desaparición de los cuadros en el museo. Me propongo anotar, desde hoy, argumentos y situaciones en una sola línea (1963, 17 de febrero)*” y al año siguiente vuelve a escribir: “*En la noche, desequilibrio, ansiedad. Releo y corto adjetivos. Me preocupa el lenguaje, su nitidez (1964, 17 de enero)*”. Dos fragmentos que sugieren su inquietud por cultivar un estilo diáfano y limpio que le otorgue vibración e iluminación a su escritura.

Para el venezolano dibujar y escribir han sido dos experiencias continuas a lo largo de su vida, el *diario* lo certifica:

Diciembre de 1962:

Tanto tiempo sin escribir, ni M.A. ni un cuento. Como venganza, tratare de pintar. Pero fui ayer a comprar pintura y no traje blanco. El inconsciente.

Fui a dibujar un rato. Paisajes con edificios. No logré nada. Día nublado, la misma intensidad de luz en todas partes.... (1962, 27 de diciembre)

Al día siguiente, el artista-traductor regresa al cuaderno y anota:

Intento pintar, después escribo. Me siento fértil para el capítulo de Maite y Aníbal [...] (28 de diciembre).

En estas anotaciones se constatan varias consideraciones comentadas con anterioridad. En primer lugar, la condición de pintor y dibujante del artista-traductor que cumple en paralelo con la literatura. Según el *diario*, cuando las cosas no parecen marchar

¹³⁷ Vemos que o ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é organicamente, intersemiotico. Isto quer dizer que nos documentos de processo são encontrados registros em diversas linguagens, que passam, quando sentido como necessário para o artista, por traduções ou passagens para outras linguagens.

bien para el escritor; el pintor suele venir al rescate del ímpetu del artista, esto se comprueba cuando después de dos días de intentar pintar, el artista-traductor admite que se siente productivo para enfrentar el capítulo que escribe sobre Maite y Aníbal, personajes de la novela M.A., ya mencionada al inicio de este capítulo. Es decir, pintar sirve de un estímulo para que el caribeño consiga conectarse nuevamente con la escritura. Puede inferirse que el espacio del lienzo, frente al que se anima a dibujar una y otra vez, le ayuda a ver y a ordenar lo que le interesa narrar.

Estos comentarios se refuerzan a causa de que en el *diario* de 1963 aparece “*Volví a darle vueltas a la idea de crear una novela solo con imágenes (todo lo opuesto a M. A) (1963, 28 de marzo)*”. Esta entrada avizora lo que será una constante en sus ficciones: la atracción por el mundo de la imagen en sus distintas materialidades visuales: cine, fotografía, televisión, video y ámbito digital. Así ocurre de manera relevante en sus novelas *Setecientas palmeras en el mismo lugar* (1972) o *Medianoche en Video un 1/5* (1988) y en relatos como “el rito”, “la foto que continúa”, “la fiel ferocidad”, “el niño hecho del día” y “un Orinoco fantasma”, ya que para el autor “*Ningún aspecto de la comunicación y la tecnología de masas le es ajeno: ni la radio ni la televisión ni el video tienen misterio para él.*” (H. MORENO DURAN, 1992, on line).

El urdimbre entre el lenguaje visual y el discurso verbal que el latinoamericano crea ocupan además del *diario*, sus manuscritos, dibujos y acuarelas. Por lo que introduzco una segunda categoría llamada *vibraciones visuales* para clasificar estas convergencias. Las vibraciones visuales se conciben primeramente como «*delineados*» que atañen al enlace entre palabra e imagen en el *diario*; en segundo lugar se piensan como «*diseños provisionarios*» que conciernen a los bocetos, los esbozos y los diagramas de obras en creación; y en tercera lugar se figuran transitoriamente como *transvisualidades* que refieren a las pinturas del artista-traductor como una poesía visual en la cual libremente conjuga el diseño, las palabras y la referencia musical.

Figura 32- Vibraciones visuales



Fuente: Elaboración propia para esta investigación.

4.2.1 Delineados

El *diario* matiza la propiedad visual de las ideas de José Balza, sus entradas surgen como la primera traducción del dibujo mental que él adquiere hacerse sobre un determinado tema que estimula su pensamiento e imaginación. En este sentido, el diarista escribe:

[...] cuando venía en el carro desde Cumaná hasta aquí, surge el proyecto de escribir un relato. La imagen de un camionero (el torso desnudo, su lentitud y sus constantes viajes) es lo único que tengo por ahora (1966, 08 de enero)

El negro que orinaba azul (1990, 26 de enero).

En la primera anotación, la impresión del venezolano procede de la imagen de un camionero, un índice visual que activa el proceso de pensamiento responsable por crear un concepto mental partir de los elementos corporales: la desnudez, la lentitud y los desplazamientos. Esta imagen será verbalizarla en palabras y el autor trabaja para que el signo verbal absorba el material imagético. A este tipo de apuntes, Salles (2006) le concede la función de una “visualidad verbalizada” en cuya perspectiva puede también analizarse la segunda referencia del *diario* acerca del negro con su orina.

El artista-traductor resalta la importancia de la imagen como generadora de ficción a partir de la descripción de su propiedad luminosa, el detalle del color azul en contraste con la tez oscura de la persona que orina. Es el ímpetu de la figura con su luz oscura que Balza traza en una línea ágilmente en el *diario*, y posteriormente integra en un ejercicio transemiótico ese referente imagético a la propia escritura en el relato “la mejor tarde de Mistress Daisy”. Nótese que el cuento despunta prácticamente solo como una imagen, un resplandor mental que abre a la creación.

Otros tipos de *delineados* dentro del *diario* germinan en torno al movimiento del texto, expresando la permeabilidad de las fronteras entre el lenguaje visual y el discurso verbal, así se enuncia en el siguiente fragmento:

OTH abandonó el vehículo y saludó al otro, que tomó la misma ruta. OTH cruzó la plaza, vio las hojas oscuras (mas fuertes que la noche) y solamente cuando iba a entrar al edificio y a despedirse se dio cuenta de

*que el otro era él (Para que lo pinte Asdrúbal Meléndez, le dije en el bar).
(1962, 08 marzo)*

En esta especie de croquis figurativo, el artista-traductor creó la historia de *OTH* y su doble, que simboliza el enigma la multiplicidad psíquica. Existe una realidad gráfica del personaje construida sobre la fuerza de los verbos y absorbida por la velocidad y el ritmo que imponen los puntuales desplazamientos de *OTH*: observa todo; sale del vehículo; cruza la plaza; ve las hojas oscuras; entra al edificio y solo al final descubre que ese otro es el mismo. Y aunque bien pudiese ser un minirelato, también por sus características visuales pudiese ser materia prima para una pintura. A esto se refiere el autor cuando apunta que se lo ofreció a Asdrúbal Meléndez, pintor y cineasta, quien participa con frecuencia en las reuniones del grupo *En Haa* y fungía como uno de los diseñadores de la revista editada por el grupo. Una vez más el escritor auspicia los tejidos relacionales entre la imagen y la escritura colocándolos en su creación.

4.2.1.1 Detalles paisajísticos

Las escenas paisajísticas en el *diario* trasportan la emotividad de José Balza frente a la luz, los colores, las formas, las materias y el ambiente tanto natural como artificial incluyendo las significaciones interiores de cada lugar visitado o imaginado. Los detalles paisajísticos congregan metafóricamente las sensaciones y las emociones que la materialidad física de los paisajes le produce:

Vuelves a vivir la imagen de los barrancos, a la orilla del río, en los años de la infancia. Y te deslumbra el río de oro que precedía a la noche. En aquellos días ¿cuál eran tus sueños, de que partías para hacer planes? Ya ves: puedes rescatar los datos sensoriales, pero ese pensamiento puro, verdadero contacto con la vida ha desaparecido. (1964, 17 de mayo)

Este apunte abarca la dimensión espacial del paisaje desde el ojo del artista-traductor que mira de nuevo el lugar familiar y se reconoce en sus relieves, en las orillas del río y celebra la luz dorada del río colocándola en contraste con la oscuridad que llega con la noche. En acto seguido, el autor se introduce en los recuerdos de su infancia y se desdobra cuando se interpela a sí mismo sobre los sueños y planos del pasado. Es interesante observar que ese *otro* lo concientiza sobre la posibilidad de rescatar los elementos sensoriales; aunque al mismo tiempo le advierte que el pensamiento puro de la niñez ha desaparecido y el escenario de la infancia es solo una pequeña realidad que permite imaginar una historia para el ánimo introspectivo de aquel chico.

El detalle paisajístico alberga la huella perceptiva del escenario de la infancia, una imagen que la escritura retiene para garantizarle al diarista el recuerdo de las vivencias lejanas. De modo que, las anotaciones del paisaje en el *diario* sobresalen como (re)creaciones metafóricas en pequeña escala del goce visual que el autor tiene de los distintos lugares a donde ha viajado o vive. A manera de ilustración cito los siguientes segmentos:

San Rafael

Cuarenta y ocho horas después de mi llegada. Solo ahora comienzo a poblar este sitio. Juana se ha mudado a Tucupita y la Casa solitaria tiene una tristeza solar: como si ahora ninguna presencia impidiera recibir presencia de ayer y de ahora, de la muerte y del mañana. Llueve mucho. Verde. Me absorbe San Rafael con su magnífico –y casi temible– silencio [...] (1975, 19 diciembre).

Caracas

En la mañana, clara y silenciosa de Santa Mónica, vi desde el balcón un panorama de la ciudad: edificios, árboles. Al fondo la estructura abandonada de la Roca Tarpeya. Momentáneamente sentí que la ciudad se convertía en un paisaje italiano del siglo XVI (1975, 29 de junio).

Mockba

*[...] Anoche la gran caminata por la Av. Kalinina hacia el Kremlin. Había luna. Árboles de cobres y rojos. (1979, 30 septiembre)
Antigua, Guatemala*

Iximiche: 10 30 am. Dulce geometría de piedra y luz (1987, 26 noviembre)

New York

Caminamos desde la 14-L.A. Crespo, Tibisay-hacia Washigton Square. Desde la acera nos envuelve la nube de marihuana: centenares de jóvenes patinaban, reían o gritaban. Nos metimos a tomar un té en un café subterráneo, donde solo se oye ópera.

Luego, rapidísimo en el tren, tratando de atrapar el crepúsculo de las fachadas de Manhattan, Visitas desde el Brooklyn Heights. El salto valió la pena: una gran nube rosa y ópalo: ventanas vibrantes. Regresamos al “Figaro” de mi antigua Bleecker St. (1994, 16 de junio)

Cada una de estas entradas es una especie de bosquejo imagético de los diferentes escenarios: San Rafael, Caracas, Moscú, Guatemala y New York donde Balza ha estado. Los destellos puntuales de cada paisaje natural y urbano encarnan una traducción icónica de los matices cromáticos (verde, cobres, dorados, rojo, ópalo) de las arquitecturas y de las atmósferas de cada espacio con los que Balza singulariza su recorrido dentro del *diario*. De este modo, se comprueba que su pensamiento visual le concede una dimensión geográfica a su escritura:

[...] Voy a utilizar la palabra geográfico porque cada vez estoy más seguro de que mi trabajo es geográfico. La presencia del paisaje selvático o del paisaje urbano, de las habitaciones, los pasillos, los ascensores, los aviones etc., es hondamente geográfica. Lo que más me ha apasionado es tocar el espacio, que el lector sienta el espacio. A mí me ha gustado dibujar, quise ser pintor alguna vez; tal vez eso tenga que ver. (BALZA, 2004, online)

El comentario del latinoamericano fortalece el trazo descriptivo de los espacios como su respectiva distribución para el desplazamiento, la entrada y salida de los personajes. Con esto, él obtiene una existencia gráfica de la vivencia de sus protagonistas engranada en una prosa traslúcida y transparente que permite al lector percibir cómo estos se mueven en el espacio, cito este fragmento del relato “La sombra de oro”:

A pesar de su humedad, el río era el verano; vientos de ópalo sobre el oleaje, sonidos momentáneos en el ramaje. El verano también tenía un cuerpo interminable: se lanzaba desde aquel cristal mínimo en donde surgía el río tras los bosques, hasta quedar atrapado en el silencio de cobre, en las hojas moradas del caimito, junto a mi casa.

Aquí está, casi tan cerca con diez pasos todos los niños podríamos tocar su tronco, arrebatarse las frutas accesibles o, simplemente, como ocurría conmigo, saltar y correr dentro de su extraña sombra, con el peligro de tropezar una raíz y romperme una pata; porque esas carreras tenían que ser mirando hacia arriba, impulsado por el movimiento, pero también por un extraño deseo de ver más: de entregarme con la mirada al lejano cielo feliz, de calcular que podría alcanzar las ramas elevadas, de sentir contra el cuerpo aquel torbellino rojizo, violeta y dorado en el cual se convertían las hojas del caimito.

Ya sabía que el caimito existe para la luz del día; para inmovilizar el sol y retener su resplandor inferior de las hojas; yo entraba en el día y en el verano en el reino del caimito. (BALZA, 2004, p. 17-16)

Desde el *diario*, el venezolano consigue una transfiguración “*colorística*”¹³⁸ del espacio, concretizándose con mayor fuerza en sus ficciones. Es indudable que detrás de toda esta dimensión esta su fascinación innata por las artes visuales.

4.2.1.2 Apuntes sobre arte

Esta tipología abarca los segmentos del *diario* en los que Balza fórmula su impresión acerca del estilo de determinados creadores visuales en el marco de una exposición. Muchos también irrumpen de su estudio particular sobre la obra de pintor como los comentarios

¹³⁸ Tomo este préstamo de los colorismos del pintor venezolano Alejandro Otero, uno de los creadores visuales preferidos de Balza, y a quien además como se verá más adelante le ha dedicado ensayos y lo ha convertido en personaje de sus ficciones.

siguientes en relación a Léger, El Greco y Picasso que acaban por formar parte de sus ensayos críticos sobre pintura y otros asientan las interpretaciones sobre películas y cineastas:

En Léger el color se independiza de la forma, pero en un grado tal que ambos son imprescindibles para mantener el equilibrio.

En verdad, el primer contacto “artístico” en estos lugares. Luis José Bonilla, inseguro, nervioso y callado escucha a Händel en su taller, mientras yo en su cuarto repaso libros de Léger, El Greco y Picasso [...] (1966, 08 de diciembre).

*Hace 5 días, en la ciudad, pregunte a A.M:
-¿cuales pintores antiguos me sugieres ver?
-Holbein, Durero y William Blake.
(Olvidó su pasión por Altofer) (1966, 03 de febrero).*

Como me ocurría en la adolescencia, vuelvo a los arboles de Atdolfer. La emoción es tan plena-veo sus cuadros en internet-que me siento dentro de una revelación. Entonces consulto a Grombrich y me remonto a la Huida a Egipto de Cranach, con su vegetación “hirsuta”. (1994, 17 de mayo).

En estas tipologías de notas, el artista-traductor enuncia su placentera experiencia frente a la obra pictórica, así como sucede con el fragmento anterior que testifica el momento de epifanía vivido cada vez que contempla la pintura paisajista de Albrech Altdorfer¹³⁹. A Balza lo conmueve la naturaleza cósmica y profunda de los cuadros del artista alemán, la estética visual en la que el hombre es solo un elemento bajo el predominio absoluto del efecto enmarañado de los árboles. Ver la siguiente imagen de las obras del alemán.

¹³⁹Albrecht Altdorfer es el máximo exponente de la escuela del Danubio y uno de los primeros pintores europeos dedicados al paisaje como motivo principal de la pintura.

Figura 33- San Jorge en el Bosque.



Fuente: Disponible en: <<https://blackivorytower.com/2015/05/22/re-enchanting-the-world-obsequiaes-as-medieval-myth-imagination/>>. Consultado el 20 dic. 2017.

La exaltación motiva a Balza a buscar explicaciones lógicas para su encantamiento, ¿y a quién consulta Balza?, según la anotación acude a Ernst Gombrich, el conocido historiador del arte de origen vienés, uno de los clásicos de la literatura artística que estudió a partir de la psicología de la percepción las imágenes pictóricas, la afectación y reacción que causan en el espectador llevándolos a la experiencia anterior. Para Gombrich (1960) los artistas comparan lo que dibujan o pintan con los esquemas, las técnicas y obras de otros maestros anteriores para comenzar su propio proceso creativo con base en el “ensayo y error”. Por tanto, es posible suponer que la lectura del historiador persuade al caribeño a racionalizar su experiencia perceptiva confrontando la técnica de los árboles erizados de los bosques tupidos y misteriosos de Altdorfer en una línea pictórica retrospectiva que lo lleva hasta “la Huida Egipto” de Lucas Cranach, obra de 1504, y probable antecedente del dramatismo del paisaje de la obra que tanto cautiva al escritor. La figura precedente ilustra el cuadro mencionado en la anotación del *diario*.

Figura 34- El descanso en la huida a Egipto.



Fuente: Disponible en: <<http://es.wahooart.com/@/9H5PWH-Lucas-Cranach-The-Elder-El-descanso-en-la-huida-a-Egipto,-Staatlic>>. Consultado el 21 dic. 2017.

Si pensamos en el *feedback* de los esquemas y de las técnicas de un pintor a otro sería posible establecer la hipótesis de que Balza estaría anotando su interés por la concepción vegetal y de la naturaleza y que le gustaría también explorar con sus acuarelas y dibujos. A continuación reproducción fotográfica de imágenes pertenecientes a las pruebas de “ensayo y error” que el autor dibuja de las palmeras, temática de sus ficciones y de ilustraciones.

Figura 35- Palmeras I.



Fuente: Archivo personal del artista.

Figura 36- Palmeras II.



Fuente: Archivo personal del artista.

Figura 37- Palmera III.



Fuente: Archivo personal del artista.

Los comentarios del *diario* sobre las artes visuales discriminan la sutileza del caribeño para analizar los modos de proceder de los artistas plásticos, igualmente estos criterios son extensibles al video, a la fotografía o a una obra cinematográfica, debido a que el autor considera que “observar es un arte”, y que es “el otro grado de placer que depende de nuestra capacidad para lanzarnos hacia el pensamiento y sus resonancias.” (BALZA, 2005, p. 22).

Estas reverberaciones visuales sirven de base para las operaciones de transdiscursividad que atraviesan las notas del *diario* cuando la técnica de un pintor (a) lo seduce:

Hoy exposición de Miguel Ocampo. Primer contacto personal con la obra de este artista argentino. Equilibrio en sus formas y la misteriosa iluminación abstracta. De algún modo esa luz me hizo recordar a Matta y a Martínez (de México). Alegra hallar esa continuidad del ojo, al menos en un detalle. (1975, 13 de julio).

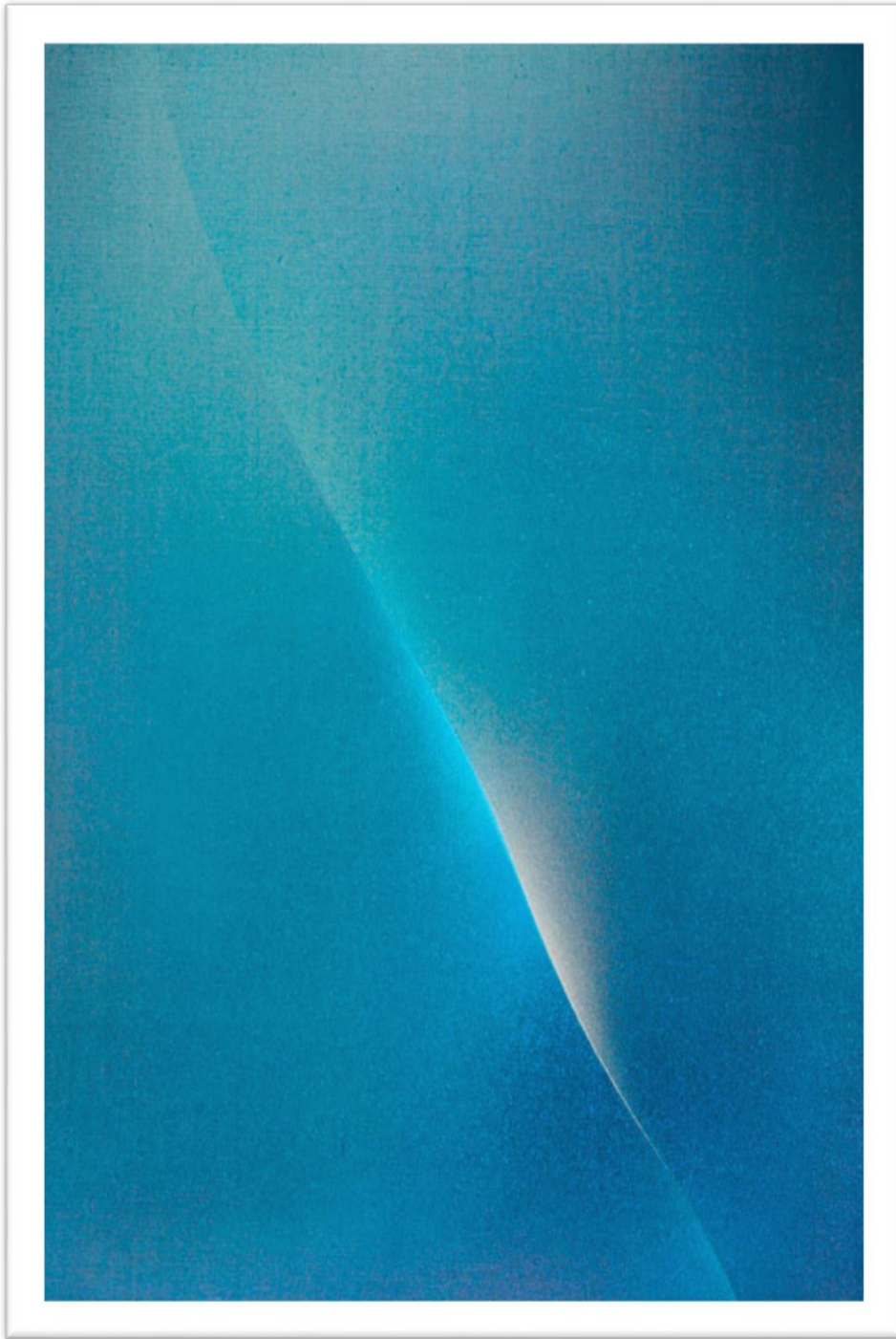
[...] al mediodía, atiendo a una llamada de Manuel Espinoza, fui a su taller a conocer su pintura más reciente. Una raíz visual (Lam, Tamayo) se desarrolla en Manuel [...] (1975, 25 de agosto).

Ayer, primero, la exposición de Soto. Sugestiva y más bien fría. Luego, la de Jacobo Borges, fascinante. Persiste su agresiva convocatoria de imágenes, pero se han suavizado las texturas y, sobre todo, cada cuadro es una consideración del cuadro. (1975, 20 de noviembre).

El despliegue del ojo del latinoamericano es notable en estos apuntes para leer a profundidad cada obra; deteniéndose y escudriñando las particularidades de cada expresión plástica. El primero evoca a las pinturas de [Miguel Ocampo](#), creador argentino con cierta inclinación a la vanguardia geométrica y a la figuración, cuyos lienzos tienen el poder de despertarle la asociación con *otra* tradición de la plástica de las Américas que Balza va a enlazar con [Roberto Matta](#), chileno, y [Ricardo Martínez](#), mexicano, pintores cuyas obras parecen no aprisionarse estrictamente a ningún rótulo: surrealismo, expresionismo abstracto, informalismos, reminiscencias figurativas, transfiguración plástica de lo visible, todo y más según la óptica relacionista en la cual el autor encuentra las conjunciones visuales entre Ocampo, Matta y Martínez.

El fragmento comprueba el conocimiento del venezolano sobre las artes visuales, su interés por percibir la particularidad una línea de convergencia y variación en la pupila de los pintores de América Latina, este hallazgo de afinidades y continuidad entre unos y otros le imprime un sello a su felicidad. En las siguientes imágenes se ilustran los estilos de Ocampo, Matta y Martínez comparados por Balza en su anotación:

Figura 38- Y la luz se hacía (Miguel Ocampo).



Fuente: Disponible en: <<http://www.salamiguelocampo.com/en/obra/70.html>>. Consultado el: 23 dic. 2017.

Figura 39- Nacimiento de América. (Roberto Matta, 1952).



Fuente: Disponible en: <<http://artishockrevista.com/2015/12/21/muestra-argentina-presenta-al-matta-latinoamericano/>>. Consultado el 23 dic. 2017.

Figura 40- Desnudo. Ricardo Martínez, 1974.



Fuente: Disponible en: <<http://poramoralarte-exposito.blogspot.com.br/2016/11/ricardo-martinez-de-hoyos-1918-2009.html>>. Consultado el 23 dic. 2017.

El segundo apunte, con fecha del 25 de agosto de 1975 es muy similar, solo que ahora Balza visita el taller del pintor venezolano Manuel Espinoza, y su impresión inmediata es detectar en las telas de Espinoza una raíz visual. Para el autor, la fuente óptica de esa raíz proviene de los pintores Wilfredo Lam, cubano, y Rufino Tamayo, mexicano, y adquiere nuevas ramificaciones como las que brotan en los dibujos del venezolano. En el contenido de este segmento del *diario* se aprecia cierta familiaridad con el ensayo que el artista-traductor dedica al pintor y en el cual su primera apreciación pareciera pasar por un proceso de retextualización para enunciar con respecto a Espinoza que “la lúcida exploración de su unidad visual solo surge entre nosotros con el equilibrio pictórico/ritual de Lam y de Tamayo”. (BALZA, 1983, p. 101). La figura número 41 corresponde al trabajo plástico de Manuel Espinoza.

Figura 41- Génesis (Manuel Espinoza, 1975).

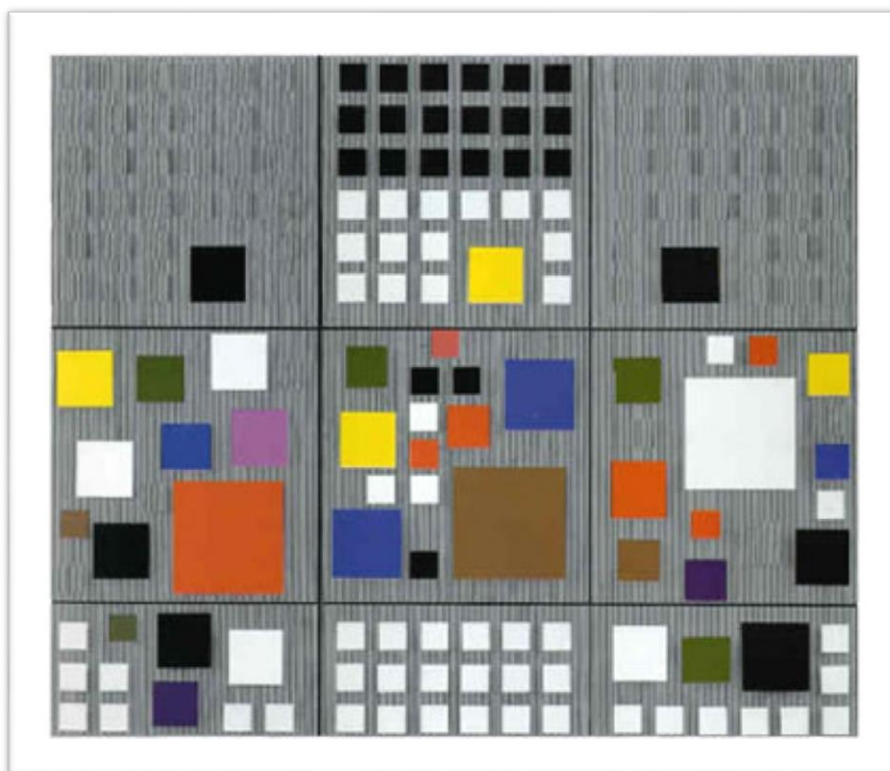


Fuente: Disponible en: <http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/>. Consultado el 23 dic. 2017.

En la tercera nota, el artista-traductor patenta su visita a las exposiciones de [Jesús Soto](#) y [Jacobo Borges](#), dos creadores visuales venezolanos, cuyas obras han ganado el

reconocimiento del circuito internacional de las artes plásticas. Si bien, en primera instancia el escritor admite que la muestra de Soto ha sido más bien fría, sabemos de su admiración por el maestro del arte cinético. Pues, ya en el *diario* de 1964, escribía sobre los cuadros de Soto pensando que sus ficciones debían contener ese movimiento cambiante que atraviesa las obras del pintor: “*Tus ficciones, como un cuadro de Soto, se re-estructuran incesantemente. (1964, 22 de noviembre)*”. Este artista y sus obras son temas de varios de los ensayos del autor, sobresaliendo *Jesús Soto, el niño* (1980), acerca de cinetista él ha escrito “Jesús Soto: Un álgebra del ojo que deslumbra e invita a penetrar su tema permanente: la metamorfosis de la realidad cotidiana dentro del espectador” (BALZA, 1983 p. 118). La imagen siguiente muestra una de las obras móviles del artista venezolano:

Figura 42- Ambivalencia en el Espacio, número 27. (Jesús Soto).



Fuente: Portal del Museo Nacional de Artes Visuales – Uruguay.
<<http://mnav.gub.uy/cms.php?e=soto>>. Consultado el 22 dic. 2017.

Por otro lado, en el mismo apunte, celebra la obra de Jacobo Borges, nombre de la pintura figurativa, describiendo la agresividad de las imágenes, el logro mucho más pulido de las texturas, y sobre todo la realidad visual de cada cuadro en sí mismo. Al tomar como referencia la fecha de la anotación y las exposiciones para esa época presentadas en Caracas, se infiere que el artista-traductor está comentando en el *diario* la exposición "Visión de

Venezuela", basada en murales, fotomontajes, audiovisuales y textos, trabajando en equipo junto a otros artistas plásticos: Josefina Jordán, Pedro Laya, Pepe Garrido, Raúl Fuentes y Régulo Pérez, entre otros, no obstante, él optó por detenerse en las pinturas de Borges de quien afirma “que sus obras conmueven por su reflexiva (y culta) densidad” (BALZA, 1988, p. 29) admirando su gran lirismo-satírico, sus recursos colorísticos, su profundidad caligráfica y su aptitud para parodiar la historia de la pintura. La figura número 44 representa el estilo pictórico del venezolano Jacobo Borges.

Figura 43- Ayer. (Jacobo Borges).



Fuente: Disponible en: <<https://www.pinterest.se/pin/459296861978857206/>>. Consultado el 23 dic. 2017.

Las notas del arte en el *diario* de Balza funcionarían como pequeños formatos de traducción intersemiótica que se asoman a partir de los comentarios de las imágenes ausentes de las obras de los pintores evocados: Ocampo, Matta, Martínez, Espinoza, Lam, Tamayo, Soto y Borges que el venezolano observa y compara situándolas en un contexto con respecto a la tradición pictórica latinoamericana. Desde la perspectiva de Pimentel (2003), estos comentarios del diarista pueden catalogarse como un tipo de “écfrasis referencial”, la cual se

produce “cuando el objeto plástico descrito verbalmente tiene una existencia material propia o autónoma” (PIMENTEL, 2003, p. 207) como es el caso en concreto de las obras visuales que el autor comenta en su cuaderno.

Los apuntes del *diario* dedicados a la pintura colocan al caribeño como un testigo del arte visual latinoamericano y sus diferentes tendencias. Corroborables a partir del año 1979, cuando el autor ingresa a trabajar en la Galería de Arte Nacional como encargado del departamento de publicaciones, allí tuvo la responsabilidad de preparar una serie de textos y catálogos sobre los creadores visuales y el *diario* es testigo de estas situaciones: “*Por sugerencia de Juan Calzadilla preparo un texto sobre los objetos de Reverón [...] (1979, 03 de abril)*”.

Este fragmento se refiere a la investigación sobre el pintor [Armando Reverón](#) y sus objetos personales, muchos de los cuales fueron elaborados por el mismo artista incluyendo muñecas, instrumentos musicales y enseres, tal como se aprecia en las figuras 44 y 45.

Figura 44- Pajarera (Armando Reverón, 1940).



Fuente: Disponible: <http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Reverón,_Armando>. Consultado el 24 dic. 2017.

Figura 45- Muñeca Serafina (1940).



Fuente: Disponible en: <http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Reverón,_Armando>. Consultado el 24 dic. 2017.

Con este trabajo sobre los objetos del pintor, Balza se propuso dilucidar los movimientos misteriosos de la psique del creador enamorado de la luz tropical y sus más recónditas irradiaciones. En este período, el artista -traductor produce dos ensayos sobre el pintor: “Análogo, Simultáneo (sobre los objetos de Armando Reverón)” e “Imprecisiones (comentarios a seis cuadros de Reverón)” ambos publicados en el libro: Análogo, Simultáneo (1983) Ver las referencias correspondientes a las pintura de Reverón.

Figura 46- Amanecer desde punta Brisas (Armando Reverón, 1944).



Fuente: Disponible en: <<https://www.wikiart.org/es/armando-reveron>>. Consultado el 23 dic. 2017.

Figura 47- El árbol (Armando Reverón, 1933).



Fuente: Disponible en: <<https://www.wikiart.org/es/armando-reveron>>. Consultado el 23 dic. 2017.

Es necesario destacar que uno de los primeros impactos visuales de Balza cuando llegó a Caracas fue la obra de Reverón, artista sui generis dentro de las estéticas visuales latinoamericanas. Por tanto, si usamos como indicación el resplandor óptico de sus lienzos, debe decirse que el artista-traductor crea un texto sin palabra, en blanco, una transcodificación creativa del estilo del pintor ideando un iconotexto, titulado “La novela del sol”. La idea de iconotexto me gusta definirla parafraseando las palabras de Louvell (2006) como una zona de vibración en la que el artista-traductor coloca su escritura a soñar con las irradiaciones lumínicas de Reverón, haciendo inseparable lo legible y lo visible para la interpretación del lector. La imagen siguiente reproduce el iconotexto del escritor.

Figura 48- La novela del Sol.



Fuente: Uno (2013)

4.2.1.3 La imagen en movimiento

En cuanto al cine, el venezolano también constata la interlocución entre las tramas de su pensamiento y el lenguaje cinematográfico, cada filme resulta una espléndida indagación para situarse en la perspectiva visual del director y seguir el tratamiento de sus elementos:

Así, me dedico al cine, leo, escribo muy poco. Vi “Las manos sobre la ciudad”, fuerte e irregular. Anoche “El acorazado Potemkim”: emparentado con Rembrandt y Bach. El lento movimiento de la fotografía es ya un hechizo. Y luego la composición, cuidada siempre, los planos, el simbolismo. Ese mar que Eisenstein fija es nuestro propio pensamiento: se mueve a saltos. Solo 4 movimientos de cámara recuerdo yo y lo demás en cortes de planos. Algo débil, sin embargo: el enfoque (tomando como sujeto al barco) es siempre yo -hacia fuera, nunca yo- por mí mismo o por los demás. ¿Un rasgo de la personalidad del director? (1966, 26 de febrero)

En esta nota, Balza refuerza su goce sensorial y perceptivo frente a “[El acorazado Potemkim](#)”, la proyección de esta película le anima a tejer las complementaridades entre el

cine, la pintura y la música con lo que advienen las asociaciones con Rembrandt y Bach en un ejercicio de pensamiento creativo transversal. Por otro lado, el artista-traductor acentúa la belleza de la fotografía, el cuidado con el estilo, la composición, el movimiento de los planos y el simbolismo del director ruso; pero se interroga sobre la debilidad de la película: la exterioridad del mar, el enfoque siempre hacia afuera. Algo que sin duda lo perturba.

En el *diario*, los comentarios con relación al cine son tan numerosos como los dedicados a la pintura. En solo una línea puede esbozar su hechizo por una película: “La mujer en Llamas” de Robert [Van Ackeren](#), fascinante por sus imágenes (1987, 09 de marzo)¹⁴⁰, pero igual su interés por estudiar la técnica cinematográfica: “*Argumento y Montaje de Pudovkin: primer texto sobre técnica cinematográfica que cae en mis manos. ¿Estaré aún a tiempo?* (1976, 07 de julio)”. En este mismo tono se revela la siguiente entrada acerca de sus aventuras fílmicas junto al cineasta venezolano [Jesús Enrique Guédez](#):

Medio día recorriendo con Jesús Enrique Guedez, los lugares y las instalaciones de una empresa licorera en la cual, posiblemente, filmará un documental. Lo vi pensar y actuar en función de imágenes. Una enseñanza su entusiasmo, su vigor (1976, 15 de julio,)” y por último la forma tan perfilada de este otro apunte como su mismo contenido: “Basándose en la imagen, Eisenstein, extiende una línea que engloba a Leonardo y a Puckin. (1976, 18 de julio)

La relación cronológica de los tres apuntes convalida el interés de Balza por el medio cinematográfico, sobre todo por la propiedad innata que los cineastas tienen en cuanto a la organización del espacio para crear la ilusión óptica de la imagen en movimiento. Como se mencionó anteriormente, el narrador tiene la obsesión de idear un «texto móvil», y esto lo induce a transfigurar la relación entre la escritura y cine en su obra *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974).

La escritura del *diario* refleja la fuerza óptica del pensamiento de José Balza, su percepción visual para identificar los chispazos de una imagen, el resplandor de un color, de un matiz con los cuales es posible expandir las ideas y comenzar a crear. Igualmente sus notas confirman las continuas traducciones icónicas que operan en los pasajes de los códigos visuales al discurso verbal y que el artista-traductor desarrolla con mayor amplitud en las ficciones, puntualizando las transfiguraciones intersemióticas como un mecanismo propio de

¹⁴⁰ La sinopsis de esta película aludía en el *diario* se centra en un joven médico que es novio de una mujer apasionada y celosa. Durante sus turnos nocturnos, sale en busca de aventuras sexuales y descubre un mundo nuevo, hecho de pecados, sueños y fantasías masculinas.

la fabricación de su escritura que da lugar a una complementariedad entre los diferentes signos, “*los pensamientos y las sensibilidades del mundo*” (Glissant, 2008) y el creador.

4.2.2 Diseños provisorios

Los *diseños provisorios* abarcan lo que considero los bocetos que José Balza traza en la etapa de concepción de la futura obra. Este término proveniente de las artes plásticas se emplea junto a los diagramas, esbozos, croquis, esquemas y bosquejos con la intención de enfatizar el significado de contorno y condensación de las ideas preliminares del escritor como su valor de improvisación y de indeterminación que potencian la imaginación del artista. Los diseños provisorios los concibo como una constelación de rutas posibles para la creación y me apego a la perspectiva de Herschberg Pierrot (2005)¹⁴¹, que permite apreciar las tipologías de esta segunda serie como formas de escritura inacabada, los primeros trazos para el desarrollo posterior de las escenas y de los personajes aún en proceso de definición.

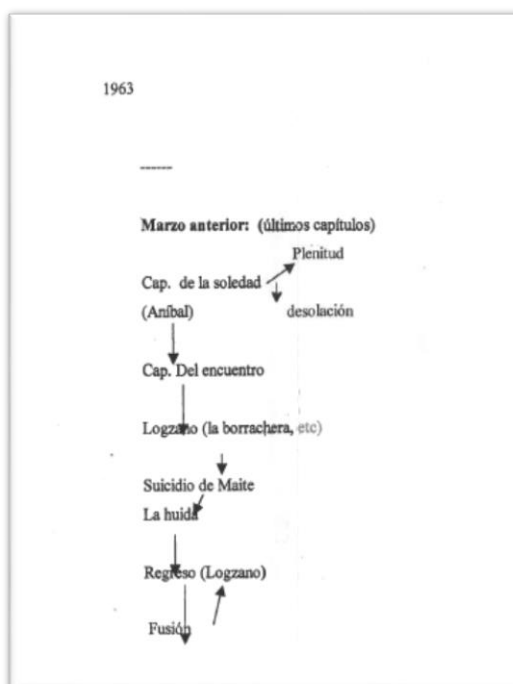
Se advierte que la lectura crítico-genética del *diario* del venezolano reveló que a pesar de utilizar su cuaderno como un documento de proceso, también dispone de hojas independientes en las que esquematiza y apunta detalles de las obras que crea, en particular cuando se trata de las novelas y los ensayos tal como lo muestra la siguiente imagen de la figura número 49, sin embargo, con respecto a los relatos, las imágenes que activan su creación surgen casi todas del *diario* para el espacio en el que el autor desenvuelve la escritura de sus “ejercicios narrativos”.

¹⁴¹ La geneticista francesa usa los términos de las artes plásticas para valorizar el estilo de la escritura en los borradores y manuscritos literarios. (HERSCHBERG, 2005, p. 113-115)

4.2.1.1 Diagrama para *Marzo Anterior*

En el año 1963 José Balza realiza un diagrama en su *diario* que corresponde al diseño de los últimos capítulos de M.A., tal como muestra la figura. En este el escritor imagina la disposición espacial de los dos últimos capítulos: el de la soledad y el del encuentro, a ambos los caracteriza con las palabras claves de acuerdo con lo que sucederá con la intervención de las dos voces narrativas en cada una de las secciones proyectadas. Según el diseño, por ejemplo, en el capítulo de la soledad la intervención principal será la voz de Aníbal. Nótese que igualmente el artista-traductor añade dos saetas más y palabras claves (plenitud-desolación) que abrevian aquello que ocurrirá con el personaje en este capítulo específico. Las dos flechas internas en dirección contraria, una hacia arriba y otra hacia abajo parecen indicar los estados contradictorios por los cuales debe pasar el personaje, así como el tono con el que le corresponde al escritor narrar.

Figura 51- Esquema de Marzo Anterior.



Fuente: Archivo personal del escritor.

El diagrama marca en orden secuencial el capítulo del encuentro, según el diseño este resultaría más extenso que el anterior. Del mismo modo como ya lo había hecho antes, el caribeño recurre a palabras claves y flechas, esto es significativo, ya que las flechas sugieren

la movilidad de las secuencias y el rumbo de los personajes. Así se contempla que después de la borrachera de Logzano, el acto posterior más importante sería el suicidio de Maite, puesto que luego todo parece girar según las flechas en Logzano: huida, regreso y fusión. Lo interesante está al final del diagrama, cuando el signo gráfico gira en dirección a Logzano.

Sin duda, el venezolano dibuja M.A. ayudándose de palabras y señales gráficas para organizar mejor las secuencias finales de la novela, en la que las dos voces se intercalan continuamente llegándose a confundir, incluso el lector se desorienta al momento de diferenciar quién narra en una situación y otra.

4.2.1.2 Esbozos de *Prescindiendo*

El 26 de diciembre de 1963 el artista-traductor traza el siguiente boceto para su futuro relato “Prescindiendo”:

Para un relato:

ELEMENTOS: La mujer morena que acostumbra permanecer reclinada, con el rostro hacia abajo en el diván, escuchando a Wagner.

El primer amante: enamorado, es decir, pueril e impulsivo.

Yo: el segundo amante, etc.

LA HISTORIA

Este esbozo funciona como una maqueta inicial, la cual en términos de la crítica genética corresponde a la fase pre-redacional de los comienzos de la escritura destinada a preparar la redacción posterior del texto. La versión publicada del relato se produce en el mismo año de la anotación del *diario* y mantiene la estructura inaugural con algunas transformaciones, las cuales se añaden y amplían obviamente durante el desarrollo completo de la historia que refuerza la idea del triángulo amoroso. En el esquema no se contempla el desenlace, puesto que es un añadido posterior en el cual el arma disparada es regalo del narrador al primer amante, tal como se observa en la figura del relato.

Figura 52- Relato Prescindiendo desarrollado a partir del esquema del *diario*.

Fuente: Balza, *Un Orinoco Fantasma* (2004)

4.2.1.3 Esquema para *Largo*

En el año 1964 el autor inicia la escritura de su segunda novela, que titula inicialmente *La Hierba Muere*, y en pleno proceso de redacción siente la necesidad de hacer una pausa que aprovecha para estructurar lo que quiere decir y anota en el *diario*:

[...] Hare hincapié en estos aspectos del libro:
 1.-La juventud de cada hombre como recapitulación filosófica. 2.-Técnica: la multiplicidad psíquica (descomposición espacio-temporal) a través del monólogo. 3. Lenguaje conceptual. (1964, 17 de enero).

Al trazar este boceto en perspectiva, Balza garantizó una representación en forma concreta de la pauta que debía guiar su escritura para evitar perderse. El esquema es un elemento de la fase de textualización, en la que el artista-traductor está inmerso y responde a tres aspectos concretos para el futuro texto: la juventud como reflexión filosófica, la multiplicidad psíquica atada a la descomposición espacio-tiempo y el lenguaje conceptual. Estos tres elementos son su brújula para la construcción del texto móvil que tanto anhela y

cuya dinámica pretende alcanzar a partir de la lucidez de las ideas y del lenguaje, como se mencionó de cierta manera en la sección anterior. Esta prioridad en el *diario* del venezolano desencadena la elaboración de un metadiscurso sobre el proceso creativo que está viviendo con *Largo*, incluyendo la importancia del tono serpenteante del lenguaje y la solidez del argumento como la visión del lector con respecto a los efectos estructurales de la novela:

Ahora es cuando verdaderamente arranca L.H.M. Ya tienes el tono punzante del lenguaje; dominas sus sinuosidades y la férrea vía trazada por la parte argumental. Sabes que será construida literalmente, pero como una muralla que se derrumba a ambos lados, según la visión del lector. Un único cuidado: que la transparencia del lenguaje no la haga perder peso. Algo de suciedad. Y narrar, narra siempre. (1964, 07 de junio)

Según el fragmento del *diario*, Balza procedió a trabajar los meandros compositivos a partir de la transparencia de la imagen y del lenguaje para conseguir la vibración visual del relato, todo este proceso demanda consecuentemente una toma de decisiones que él explica:

Creo que hay que combinar la materia verbal para darle dinamismo al pensamiento y la nitidez de la frase usando adjetivos que sean siempre nuevos, infrecuentes, como el uso que hice de claridad u oscuridad musgosa, que le den tono a lo que estoy haciendo. Claro, la energía de mí prosa está en el verbo, en el uso de los tiempos verbales, eso lo cálculo bien, lo dosifico con cuidado, lo pienso, es el asunto de que los verbos irradian movimiento y decir verbo es acción, entonces, en la prosa mía el pensamiento es móvil, yo quiero que la gente inicie una frase y sepa cómo va a terminar. La gente se va a encontrar con una sorpresa al final de ese pensamiento porque el lenguaje está para el pensamiento y eso es obra de los verbos y de la nitidez del lenguaje. A mí me gusta que por mucha descripción que haya en una mesa de una escena se deslice un concepto sobre algo que tiene que ver con eso, en tres o cuatro palabras. (BALZA, información verbal)¹⁴²

Los comentarios del caribeño permiten inferir que él tiene un borrador mental previo, un mapa de orientación sobre aquellos aspectos fundamentales de los cuales él debe dedicarse para transformar su escritura naciente en una narración que consiga mantener una fuerza imagética y sensorialidad a lo largo de todo el texto.

4.2.1.3.1 Estudios para personajes

¹⁴² Balza José. Entrevista concedida a Digmar Jiménez San Rafael de Manamo, Delta del Orinoco, 2014. Parte de esta entrevista se recoge en: Manuscritica § n. 26 .revista de crítica genética 2014. Disponible en: <revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/download/2051/1988>.

Al trabajar con el concepto de estudio hago clara la referencia con Leonardo Da Vinci en cuanto a sus estudios de la Virgen y el niño (1478), debido a que se citan los esbozos que Balza delineó para el personaje femenino de la novela *Largo*, quien inicialmente según sugiere el esquema se llamo Elisa, nombre que será sustituido por el de Ira. Los bocetos del autor son configuraciones puntuales con conceptos claves a desarrollar en la etapa de redacción textual.

En Elisa (la protagonista de Largo) la idea del sexo como medio de autodestrucción subjetiva en el pensamiento de los demás (del amante) (1964, 29 de agosto).

Para el capítulo de Elisa: el infantilismo ante la mujer. Consecuencias. Y para el penúltimo capítulo: la amistad como reafirmación y tradición del SER. (¿HEIDEGGER?) La amistad como ejercicio estético... (1964, 28 de septiembre).

4.2.1.3.2 Las transfiguraciones icónicas de Largo

Los apuntes de Balza sobre pintura que están en el *diario*, como ya se ha demostrado derivan en una verdadera maniobra de transdiscursividad, que se inicia cuando el autor transcrea el discurso visual de cada creador en sus notas del *diario* y luego al discurso de la ficción que escribe. A modo de ejemplo:

En Léger el color se independiza de la forma, pero en un grado tal que ambos son imprescindibles para mantener el equilibrio.

Toulouse Lautrec: un constructor que se apoyaba en los elementos fuertes, abstractos: el movimiento, el desplazamiento del plano. Si excluimos lo descriptivo en él, las obras se transforman. (1966, 08 de julio)

Estos dos segmentos pueden considerarse en los términos ya explicados de Pimentel (2003) como “écfrasis referencial”, describen el estilo de los pintores franceses Léger y Toulouse Lautrec matizando la importancia del color, del movimiento, de las formas y el equilibrio y se registran en el *diario* en el momento en que el escritor está en plena producción de *Largo*, caracterizada por la referencia constante a artistas plásticos, en vista de que uno de los temas abordados es la estética y los personajes principales son pintores. Estos ejercicios ecfrásticos además de fundar los vínculos intertextuales entre la novela y la pintura son particularmente indicios del estudio del autor y de las etapas previas de selección de los

pintores y obras que recontextualiza mediante una *atribución errónea* con la que incorpora otras tonalidades visuales y alteridades culturales en el discurso que crea.

Retomo esta entrada del *diario*: “*En verdad, primer contacto “artístico” en estos lugares. Luis José Bonilla, inseguro, nervioso y callado escucha a Händel en su taller, mientras yo en su cuarto repaso libros de Léger, El Greco y Picasso [...] (1966, 08 diciembre)*”, a causa de que el venezolano cita abiertamente en la novela a El Greco: “El Greco se encerraba en un cuarto oscuro para pintar y yo hago lo mismo”. (BALZA, 1992, p. 173), “Pensé en el Greco, en la colina con las piedras centellantes, en la revelación” (BALZA, 1992, p. 175), como también alude a los cuadros de Jerónimo Bosch: “sobre la pequeña casa la montaña colocaba blancos animales cambiantes; la niebla me atrapaba, de ella surgían los cuadros de Jerónimo Bosch. Conjetural, la memoria es un ácido que corroe el material de las imágenes” (BALZA, 1992, p. 180). Las alusiones al Greco y a Bosch terminan siendo tan sutiles que se diluyen en el enunciado narrativo, no obstante refuerzan la dimensión iconotextual de la obra.

Es notable la traducción visual de dos pintores muy caros en la estética literaria de Balza. En primer lugar, Paul Gauguin, cuyo trabajo decodifica y reorganiza el tratamiento del color, sus atmósferas naranjas y rosadas para transformarlas mediante lo que Campos (2013) llama una operación transcreadora y recreativa con base en una reconfiguración icónica del signo verbal, que lleva al lector a leer y a ver el espacio en el cual el narrador está, como el paisaje de la aldea descrito por él con las significaciones visuales de los colores y de las texturas del arte pictórico de Gauguin:

LE DIGO QUE HE TENIDO suerte de encontrarlo y acudo a la puerta. En la calle ascienden los colores, cuya reverberación me remite a Gauguin; el mediodía turba con su atmósfera azul y naranja [...] cuando sale me encuentro parado de nuevo cerca de la puerta, absorbiendo los colores. (BALZA, 1992 p. 167)

Antes del mediodía, siempre juntos, buscamos una pequeña barca y remamos hacia el territorio de los manglares frente a la aldea. Me sentí exultante bajo el sol; mi sangre debía ser de oro [...] Cantamos también durante la travesía y de pronto, cobijados por las bóvedas azules y verdes de las hojas entramos a los caminos de manglares. Los árboles de cobre, vibrantes nuestros sentidos por un instante me resistí a aceptar tanta identidad con las cosas [...] totalmente multiplicado en los árboles y en el sonido de la barca. Salté entre las raíces ¿Pensé allí en Gauguin, en sus caballos luminosos que emergen del mar? Posiblemente no; fue tiempo de solo sentir. (BALZA, 1992, p. 169)

Por otro lado, la traducción intersemiótica de Balza recibe las resonancias de Rembrandt en su escritura mediante la herramienta de la écfrasis. Para esto recurre a un narrador que evoca la presencia del pintor holandés de forma explícita cuando describe el efecto de las sombras de sus dibujos a partir de la experiencia propia de somnolencia en el momento de dormir:

Afuera llueve con lentitud, cae la lluvia y arrastra con ella los últimos momentos de la noche. Desde mi cama, con temeroso cuidado veo surgir precisas, las sombras; soñoliento recuerdo que esa misma actitud asumí, yo no sé cuando, para acercarme a los dibujos de Rembrandt. (BALZA, 1992, p. 205)

No obstante, si algo caracteriza el discurso del artista-traductor es el cierto parecido que se propone obtener con los efectos del claroscuro de Rembrandt, a partir de la construcción del juego de luces y sombras en la manufactura estilística de su prosa.

La novela se caracteriza por una actitud transgresiva y experimental que se manifiesta con base en la “reimaginación” de los efectos lumínicos de la obra de Rembrandt en la escritura del caribeño, comenzando por el uso de las tonalidades rojas y amarillas resplandecientes que él resignifica en sintonía con las transformaciones psíquicas del narrador: “el error estuvo en quedar solo. Un espeso crepúsculo que resplandecía como duraznos entre las sombras, te atrapó. Y bajo eso: el vínculo que te une a los colores, ahí tendrías que hundirte para buscar el origen de la metamorfosis” (BALZA, 1992, p. 141). Puede considerarse la focalización del “triángulo de Rembrandt” en la prosa por la manera en que el autor consigue dominar el movimiento de la luz en el espacio e iluminar la vida interior de los personajes que intervienen en la composición narrativa, específicamente me refiero al momento de la muerte accidental del joven guerrillero en la novela y cómo el círculo de luz parte de una lámpara que define el dramatismo psicológico de la escena, atenuando los contrastes de penumbra y luz con el uso de una tela blanca y las formas rojas del cuerpo del muchacho muerto.

Ya sereno, me vuelvo por un instante hacia el compañero que trabaja a mi lado. La luz de la lámpara acentúa el círculo en que nos hemos distribuido. Amo la simetría; se me ocurre pedirle al muchacho que está de pie, al fondo, que vuelva al suelo. Así hasta el movimiento de nuestros brazos implicaría un rito. Pero no digo nada: mi compañero, al lado, abre el revólver que le correspondió hoy e introduce los proyectiles. [...] Está a nuestra espalda, solloza; su rostro sin expresión se nos ofrece, nítido, dentro del círculo de luz [...] Ahora en el piso colocamos una tela blanca y sobre ella, siempre recortado en blanco y negro, pero con cambiantes formas rojas el cuerpo del muchacho. Me digo: el héroe. Tal vez pronuncio esas palabras.

Me equivoqué cuando ataba la historia con nuestro líder. (BALZA, 1992, p. 147)

En el período de investigación de este trabajo tuve la oportunidad de escuchar a Balza confesar que pasa horas de estudio frente a los cuadros del maestro holandés, conseguí identificar en esta actitud un propósito antropofágico que se iniciaba con la intención de convertirse en Rembrandt, a partir de su interés por traducir la experiencia pictórica de las penumbras y las sombras del claroscuro de Rembrandt a su escritura, justificando la correspondencia con su poética centrada en explorar las opacidades de la condición humana. Al respecto, comenta:

Sí, paso horas estudiando a Rembrandt. Me interesa la luz gradual que pueda ir desde la más grande luz hasta las zonas más oscuras, esos momentos de niebla en mis personajes en los que de repente surge una luz, es el foco de Rembrandt. (BALZA, información verbal)¹⁴³

En consonancia con la intención del venezolano de tejer relaciones con la estética visual de Rembrandt, Noguera (1990) distingue la atmósfera cromática en el discurso de Balza y la presencia de algunos relatos que funcionan como “dibujos en claroscuro o carboncillos” colocando como prototipo el cuento “*Un rostro absolutamente*” en el que “la imagen de la mujer” sale de la luz, por completo, ya inclinada, y comienza a atravesar el jardín en sombras”. (NOGUERA, 1990, p. 14). En sintonía con las afirmaciones de Noguera (1990) se ratifica que el efecto de claroscuro traspasa la textura de los personajes y acompaña su respectivo desplazamiento por el espacio. En el *diario* de esa época, la alusión a Ascio, un elemento simbólico vinculado a la poética del claroscuro de latinoamericano es apenas un trazo:

“*ASCIO: una palabra que es un tema (07 enero, 1966)*”.

Al investigar con relación a Ascio y su inserción en la creación del artista-traductor encontré que el nombre Ascio etimológicamente deviene de la voz latina *áskios*, la cual significa ser sin sombra. Precisamente, las peculiaridades de un personaje que no proyecta sombra emana como un aliciente para la imaginación del artista-traductor, quien utiliza esta significación para caracterizar al narrador e incorporar mediante similitudes metafóricas la

¹⁴³ Balza José Entrevista concedida a Digmar Jiménez. San Rafael de Manamo, Delta del Orinoco, Venezuela, 2016. Segmentos de esta entrevista aparecen en el texto de mi autoría: *Traducción y Música en el proceso creativo de José Balza*, 2016.

experiencia óptica del claroscuro a su forma narrativa. De modo que, el narrador de *Largo* en su delirio nocturno confiesa que Ascio es su nombre: “*Mi nombre es Ascio; por ello lo único que me hace común a aquello que me engrana a la colectividad y a los otros es la noche*” (BALZA, 1992, p. 203).

José Balza atina en Ascio una honda simbología visual que retoma haciéndolo aparecer en su novela *Medianoche en video 1/5* (1988), en la cual “*el foco de Rembrandt*” se suma al vigor imagético de la escritura de Balza para enfatizar el mundo de luces y sombras de la televisión y su impacto en la sociedad venezolana a partir del personaje de Amara en quien se transfigura la historia de la actriz Doris Wells, icono de la televisión nacional¹⁴⁴.

El campo artístico en *Largo* se recrea a partir de la relación amorosa del narrador-protagonista con David y de este con Adriano, todos pintores. Es en medio de estas relaciones que afloran las discusiones sobre artistas, músicos y estilos artísticos durante toda la obra, con lo cual la écfrasis se convierte en un mecanismo permanente de la creación del autor para conducir la realización de la traducción sígnica e invitar a la lectura iconotextual de la novela:

He escrito un libro que es una trampa. No tengo la culpa: Mondrian me enseñó. Conozco mis personajes, puedo revisar sus movimientos y sus expresiones y seguirlos con la memoria. Las escenas han sido engranadas para proporcionar al lector una sorpresa final: la cúspide de la construcción que se desarrolla a través de líneas convergentes [...] Y me estaré burlando doblemente porque estaré engañado con lo que descubrí en Mondrian; este cáustico, invirtió las cosas: el ritmo y el equilibrio que eran elementos de toda pintura, pasan con él a ser el objetivo de la misma. Así mi libro no tiene más excusa que la estética misma, lo restante es solo excusa. (BALZA, 1992, p. 155)

En su ficción, Balza también ha recurrido a evocar la estética geométrica de Mondrian¹⁴⁵, cuyos principios fueron la interacción de las líneas, la disposición de las formas y la dispersión de los colores elementales con la intención de estimular la imaginación del espectador. En esta ocasión un ejercicio ecfástico remite al estilo del pintor; pero a través de lo que Pimentel (2003) cataloga de “écfrasis referencial genérica”, la que “sin designar un objeto plástico preciso, propone configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista.” (PIMENTEL, 2003, p. 207).

¹⁴⁴ Enfatizo la idea de una correspondencia entre el claroscuro de Rembrandt y la escritura de Balza nombrando tan solo tres textos cortos: “Rembrandt, está dedicado a la artista plástica Gladys Meneses y cuya protagonista tiene el nombre de Saskia, la primera esposa del holandés y motivo de uno de sus cuadros; “Las otras mil selvas y ciudades de oro” giran en torno al sonido de la luz en el paisaje urbano y a los colores del creador holandés interpretados ante la decepción amorosa del narrador. Por último, “Sosima” siempre en virtud de matizar los significados de la irradiación luminosa que se esconde tras las sombras de cada individuo.

¹⁴⁵ El estilo pictórico de Mondrian vuelve a ser evocado en la novela *Percusión* (1982): “hay un artista – inexplicable para mí– que le fascina siempre: Mondrian, el sabio de las ventanas convertidas en superficie coloreadas, el que pinta un blanco que nunca es un blanco por completo” (BALZA, 2000, p. 155).

El narrador cita únicamente el nombre de Mondrian, sin remitir en forma específica a un cuadro, por el contrario describe a grandes rasgos las características de la pintura del artista, los elementos figurativos de ritmo, de equilibrio, de líneas convergentes y la inducción a la imaginación del espectador, estos son los detalles plásticos que el artista-traductor ha querido decodificar y re-significar en función de la poética del texto.

Por tanto, existe un trabajo de recontextualización de la información visual para afianzar las significaciones propias del discurso narrativo, este propicia a su vez una suerte de “mise en abyme” o “meta-reflexión” sobre la composición geométrica del relato que el autor se programó agenciar mediante la convergencia de los diferentes planos narrativos, con la cual se propuso sorprender al lector. Asimismo, se halla en esta écfrasis un sentido de ironía que reorganiza la mirada del lector sobre la pintura de Mondrian e inclusive sobre las relaciones entre el signo verbal y el signo visual que parecen mostrar la porosidad de las fronteras entre la pintura y la literatura.

Para el lector, *Largo* plantea un constante *juego iconotextual* producto de las transcreaciones intersemióticas que han impregnado su elaboración. Su estructura revela un *continuo entre leer y ver* que alerta sobre los procedimientos del artista-traductor que en la perspectiva de Gorlée (2010) se dirigen a una “ingeniería icónica indicial”, la cual posibilita el acercamiento metafórico para engarzar la imagen y el texto, a sabiendas de las distancias y proximidades que los separan y congregan al unísono. En esa zona de intersticios *entre* un medio y otro ocurre en el criterio de Louvell (2006) una vibración, una tonalidad y la dicotomía tiempo y espacio, según el punto de vista de esta investigadora es asimilada en la velocidad y en el ritmo, por la organización del movimiento textual, especialmente cuando la imagen se anuncia y armoniza rítmicamente su presencia en el texto.

Se puede discurrir que José Balza buscó ese movimiento convergente entre el texto y la imagen para concederle un tono, un color a su escritura y conquistar los efectos de movilidad textual. Al contemplar su obra en retrospectiva, el venezolano afirma: “*por su exactitud matemática y por todas las experiencias que están recogidas en ella me gustaría que Largo se leyerá. Es la época en la que yo anduve casi esencialmente con pintores [...]*” (BALZA, información verbal)¹⁴⁶. Sus palabras confirman la geometría visual que intentó transcrear en la textura del discurso narrativo. Méndez Guédez percibe que el autor construye una novela cubista:

¹⁴⁶ Balza José Entrevista concedida a Digmar Jiménez. San Rafael de Manamo, Delta del Orinoco, Venezuela, 2016. Segmentos de esta entrevista aparecen en el texto de mi autoría: *Traducción y Música en el proceso creativo de José Balza*, 2016.

Largo se integra en bloques en los que su personaje protagonista revisa los elementos estéticos que pueden rodear una vida: el amor, las relaciones familiares, la lucha política, la amistad. Cada una de estas instancias se experimenta como una reflexión, como una existencia, como ensoñación, de manera que Balza [...] crea un personaje realizando la descomposición dimensional de su personalidad. Así, el personaje se nos entrega entonces igual que una imagen cubista, en la que múltiples y a veces contradictorias perspectivas confluyen en un idéntico espacio. (MENDEZ, 2016, p. 123)

De modo que *Largo* aparece como el primer gran “ejercicio narrativo” pensado con una estética geométrica calculada con base en una poética de relación que sale del universo de lo escrito para abrirse a otras enunciaciones sígnicas y sentir las reverberaciones de los signos visuales y musicales en el verbo.

4.2.1.4 Bocetos para *D*

En el *diario* de 1974 resaltan momentos puntuales sobre el proceso de creación de *D*, la novela que narra la historia de la radio venezolana y paralelamente establece una red de relaciones con el mundo de las artes visuales, la creación musical y la historia del país. Tal como podemos observar en la siguiente cita sobre su proceso de elaboración:

El carnaval ha silenciado la ciudad. Está desierta, excepto en los lugares de desfiles y fiestas. Trabajo en D, lo hago incoherentemente, realizando largos apuntes. Me aproximo a las primeras veinte páginas. Veo el destino de Anvaro, la incorporación de R.O. como personaje. Casi todo permanece como una inmensa piedra sin tallar. (1974, 24 de enero)

De acuerdo con el fragmento, Balza está en una etapa previa a la redacción definitiva de la novela, aún ajusta y define detalles para los personajes. Es el caso de Anvaro, para quien solo vislumbra un destino cuando decide incorporar la historia de alguien con las iniciales de R.O. En el comentario del *diario*, el artista-traductor censuró el nombre de quien inspiraría la personalidad de Anvaro, sin embargo, me confesó que se trataba del pintor Roberto Obregón, a quien rinde homenaje en la novela gracia a los lazos de amistad que los unieron durante muchos años (BALZA, información verbal)¹⁴⁷ tal como lo testimonia la imagen siguiente en la que ambos aparecen en el marco de una exposición del pintor.

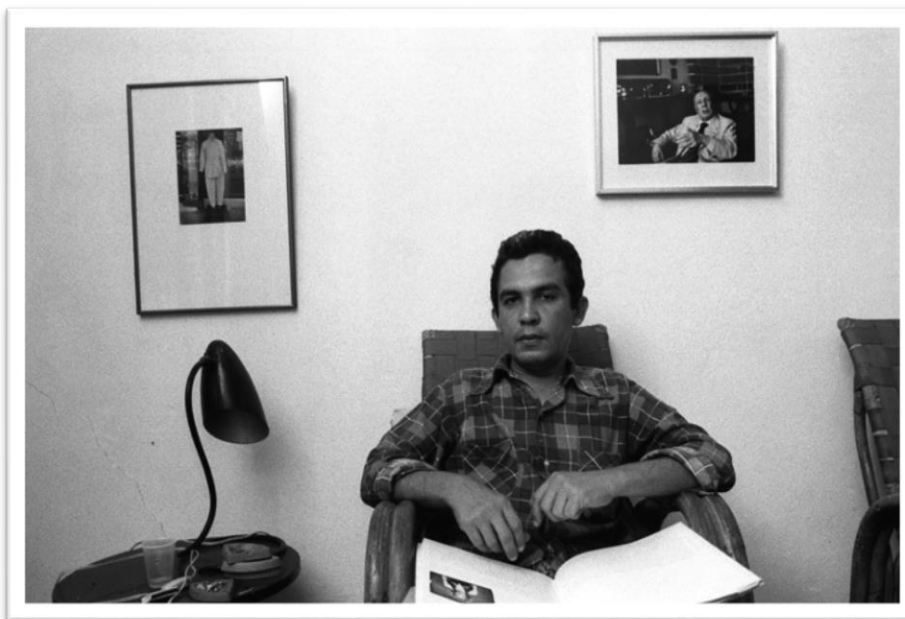
¹⁴⁷ Idem.

Figura 53- José Balza y Roberto Obregón en el marco de una exposición del pintor.



Fuente: Archivo personal del escritor.

Figura 54- Roberto Obregón, por Carlos Germán Rojas.



Fuente: Disponible en: <<http://www.traficovisual.com/2012/06/14/cacri-caracas-arte-contemporaneo-nueva-plataforma-para-las-practicas-artisticas-en-venezuela/>>. Consultado el 25 dic.2017.

El fragmento del *diario* de 1974 puede catalogarse como un boceto de la novela que expresa el pensamiento visual del autor, enfatizándose con el empleo del verbo observar mediante el cual Balza demuestra que ha visto el destino de Anvaro en el momento que discurre la incorporación de Obregón como personaje. Es decir, el escritor figuró el diseño de un actante con la intensa sensibilidad y energía visual de este artista. En este orden, el venezolano da a entender la posibilidad de transfuncionalizar la experiencia plástica de Obregón en el personaje Anvaro.

En cuanto a [Roberto Obregón](#), se considera que cultivó el arte conceptual, sobresaliendo como uno de los más distinguibles pintores conceptuales en América Latina, fue dueño de una personalidad irreverente, irónica y provocadora que manifestó abiertamente en todos los escenarios de las artes visuales en los cuales su obra consiguió circular hasta el día que optó por la muerte.

Balza selecciona la historia de R.O. para reimaginarla simbólicamente en un ser de tinta y papel que identifica como Fer. Un pintor atrapado por el sentimiento del absurdo y por la ironía similar a los de Obregón, que también termina suicidándose en la novela. Este personaje le sirve al artista-traductor para palpar las zonas penumbrosas del conceptualista y utilizar la traducción icónica con el propósito de reconfigurar el estilo pictórico de Obregón en su discurso novelístico, según los propósitos del universo ficcional que se ha propuesto explorar en esta obra, tal como sucede cuando caracteriza los tipos de trazos de Fer en el momento que junto a su amigo Hebu, uno de los narradores de *D*, van a conocer el club de los masturbadores:

El salón es largo, acogedor. De un vistazo advierto numerosas lámparas similares a la nuestras y enseguida olvido todo eso. Voy a felicitar a Fer por el nombre que le han dado; levanto la cabeza y descubro que acaba de pararse, lo veo irse, ya vendrá. Pero no vuelve en veinte minutos [...] Bastante divertido, feliz, doy unos pasos. Escucho la voz (su risa o su respiración) de Fer al fondo [...] Ahora, después, logro componer el hecho, darle sus matices y sus pivotes; pero es solo ahora: en aquel momento un detalle se acumuló sobre otro, intermitente y oníricamente. Recuerdo que la luz de piso y techo poseyó un tono de los preferidos por Fer: brochazos sólidos y tenues como en un cuadro de Reverón. Azul que iba al violeta, difuminación de lentes y de límites. (BALZA, 1998, p. 380)

En primera instancia, la descripción imagética se centra en el lugar de estricto erotismo, las características físicas del espacio y de las lámparas muestran el desplazamiento de la mirada de Hebu en la medida en que observa al amigo y proyecta la aventura de ambos en esa zona. Puede pensarse que Balza escogió este escenario de intimidad para enmarcar y

organizar la aparición de Fer, con lo que sugeriría las particularidades del personaje, sus tormentos interiores y desafíos artísticos.

El artista-traductor hace una analogía metafórica de la luz de las lámparas, extiende en el piso y en el techo del club con el tipo de pinceladas de Fer, densas y sutiles. Además advierte el parecido con otro pintor *sui generis* en la historia de las artes visuales de las Américas, Armando Reverón, en particular a su período azul y a la técnica de difuminación óptica en sus cuadros.

La presencia de un personaje pintor como Fer crea en el espacio narrativo una zona constante de traducción visual. La personalidad del artista potencia el funcionamiento ecfrástico cuando uno de los narradores *focaliza* las opiniones de Fer sobre Reverón y su obra modificando la percepción del lector sobre este creador que fue un incomprendido y marginado en su momento dentro del escenario de las artes plásticas venezolanas:

La locura de Reverón, su ojo solar, su castidad, el rechazo a la ciudad y a los artistas, todo esto embriagaba a Fer. Me decía que lograba mirarlo allí, en el mediodía, trocando el azul, saltando, macizo y veloz, persiguiendo un color que nadie sino él podría ver [...]. (Balza, 1998, p. 410)

En la siguiente imagen se ilustra el período Azul de Reverón, motivo de admiración de Fer en la novela:

Figura 55- La cueva. Armando Reverón, Período Azul.



Fuente: Disponible en: <<https://www.wikiart.org/en/armando-reveron/la-cueva-1920>>. Consultado el 25 dic. 2107.

El trabajo de transcreación visual del latinoamericano contempla la transformación de las imágenes plásticas que definieron las obras de Obregón: las disecciones de los objetos, la transparencia gráfica, la sutil presencia de la muerte y las figuras surrealistas de grandes bocas en elementos del discurso novelístico:

Como en un cuadro suyo, Fer había sabido desplazar un ambiente por otro: esto que seguíamos siendo nosotros y su cerco propio, impenetrable. La muerte sin crueldad, absolutamente íntima y desnuda: tal como surgía del grafismo aséptico con el cual una boca dibujada por él, una sonrisa escondía grietas, poros ácidos, pieles en descomposición. (BALZA, 1998, p. 415)

Ante esto, el venezolano inserta una resonancia del signo visual del conceptualista en su escritura y hace de la obra del pintor una referencia iconotextual de la novela. La figura consecutiva refiere el arte conceptual de Obregón alrededor de los pétalos de una rosa disecada y sus infinitas variaciones:

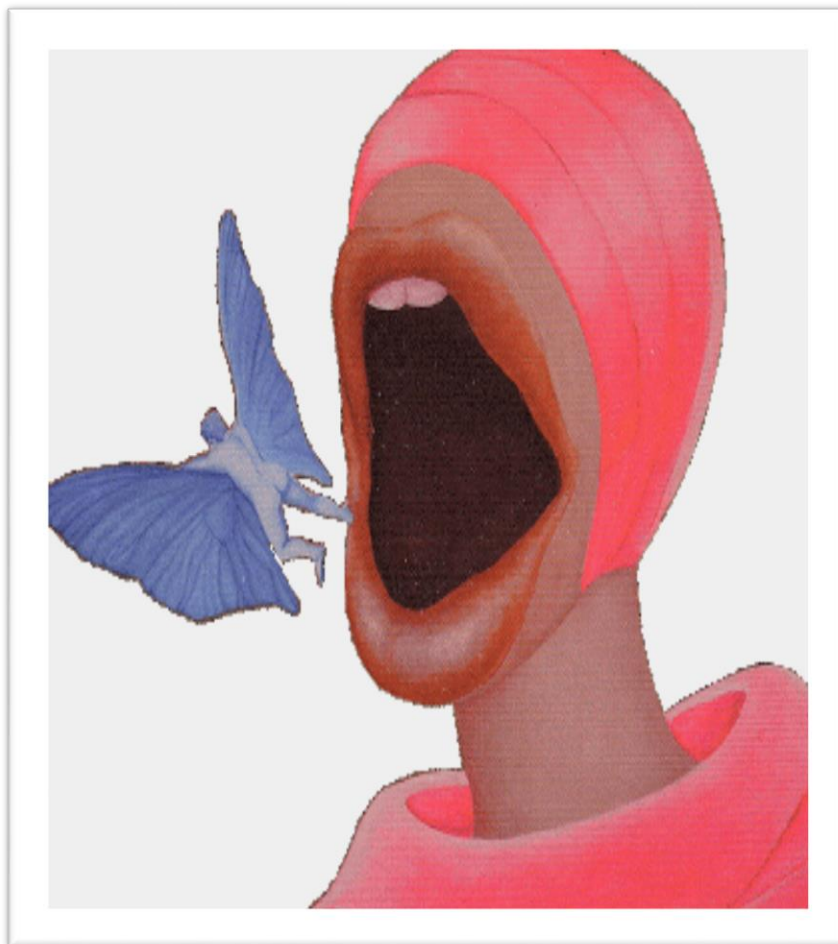
Figura 56- Serie Rosa enferma (Roberto Obregón)



Fuente: Disponible en: <<https://www.pinterest.com.mx/pin/395261304766309365/>>. Consultado el 25 jul. 2017.

A modo de anécdota, puede destacarse que de la obra de Obregón, los cuadros favoritos de José Balza son los de las figuras surrealistas de grandes bocas, una de estas pinturas fue regalo del pintor al narrador, y es la obra que este escogió para la ilustración de la portada de su libro: *el doble arte de morir* (2008), como lo muestra la siguiente imagen correspondiente a las obras del artista.

Figura 57- Boca cortada. Roberto Obregón.



Fuente: Archivo Personal del escritor.

Me detuve en el personaje llamado Fer porque sus comentarios sirven de filtro para las transfiguraciones intersemióticas de José Balza, es el ojo agudo de este pintor que propicia la presencia de los signos icónicos en el discurso novelístico, y tienen también el propósito de sugerir *otra* lectura de la historia de las artes visuales en Venezuela, sobre todo a partir de los creadores más importantes de los últimos años, cuyos inicios se remontan a los años cincuenta con la primera generación de artistas abstractos provenientes casi todos del grupo conocido como “*Los Disidentes*”. De este conjunto de artistas, el escritor remarcó la adquisición de un sistema de expresión particular; la incorporación de recursos tecnológicos del momento y el abandono del factor geográfico por el factor tiempo (BALZA, 1987, p. 21). Uno de los participantes de este grupo, fue Alejandro Otero, de cuya obra Fer se expresa:

Fer insistió: claro que hay otros: Poleo, Jacobo Borges, Soto. Todos grandes artistas, máscaras de una misma variación, pero en Otero se crea una consciencia visual dentro de sí misma [...] En la proximidad de la medianoche lo dejé asomarse con el rigor de Alejandro Otero: su elección

del color iba desde la escasez que Mondrian hubiese aprobado, hasta afinidades exaltadas y sutiles de los matices. Cada *Coloritmo* una reflexión sobre los apoyos entre formas y color: tablas inscritas en la textura de las montañas imposibles, correspondencias con la Guyana secreta. Otero encarnaba nuestra primera consciencia plástica. (BALZA, 1998, p. 413)

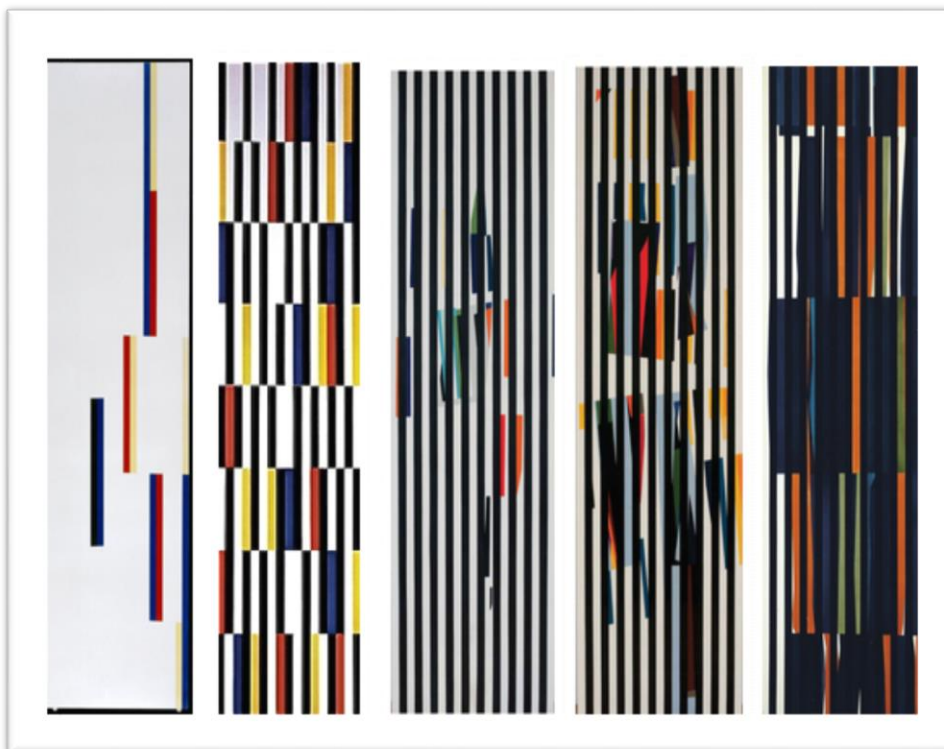
En esta ocasión el centro del texto efrástico gira en torno a las obras de Otero, en quien Fer reconoce la primera consciencia plástica del arte pictórico venezolano. La descripción evoca la serie de los *Coloritmos* y cuya relación analógica con el discurso visual del artista dedicado al abstraccionismo geométrico surge en torno a las formas, los colores y las texturas en las cuales se sugiere la presencia de los tepuyes de Guayana, región donde nace el pintor. La obra que inspira la recreación y transfiguraciones en signo verbal corresponde a una extensa serie de pinturas cinéticas como la ilustrada por las figuras consecuentes:

Figura 58- Coloritmo número 10, 1956, Alejandro Otero.



Fuente: Disponible en: <<http://es.arteldia.com/International/Contenidos/Novedades/IAC>>. Consultado el 23 dic. 2017.

Figura 59- Los Coloritmos.



Fuente: Disponible en: <<http://chegoyo.com/ensayos/alejandro-otero-1921-1990-25-in-memoriam/>>. Consultado el 25 dic. 2017.

Es importante señalar que la traducción visual del autor tiene como referencia sus propias investigaciones para la publicación *Alejandro Otero* (1977), estudio crítico acerca del pintor y sus coloritmos.

Por otra parte, el *diario* es testigo de las visitas del escritor a la casa del artista:

Anotaciones que no reflejan la importancia de dos noches recientes: el 2 de febrero, en casa de Alejandro Otero. Su actitud irradiante, la atmósfera de sus gestos. Su mujer y sus hijas. Anoche en casa de Sonia Sajona. Realmente no supe explicarle (y por eso empleaba palabras insignificantes) mi admiración. (1974, 09 de febrero)

Este fragmento es posible leerlo como un pre-boceto para el texto novelístico, conjetura que postulo debido a que uno de los narradores de la novela visita al pintor en su casa. Y es justo durante ese momento imaginario que aflora la revelación de la unidad artística que puede existir entre él y Jesús Soto, otro pintor venezolano y uno de los primeros exponentes del arte cinético. Esta transfuncionalización en torno a la vida y obra de ambos artistas simboliza en el universo de *D*, la relación del doble, la cara del otro que aparece representada en la imagen del dios Jano y constituye el signo de la multiplicidad psíquica, principio de las ficciones del venezolano:

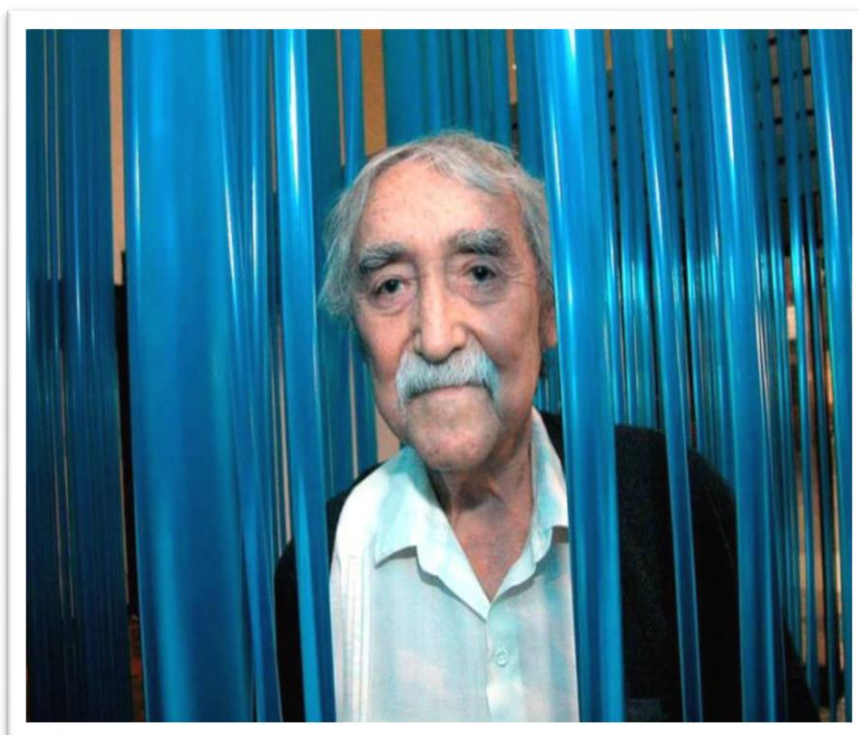
En aquel momento, sin embargo, tuve la revelación de un extraño diálogo entre dos partes del ser. Una de las encarnaciones, Alejandro Otero estaba frente a nosotros; la otra jamás ha sido vista por mí. Uní los dos detalles que las diferencian y complementan: y el enigmático fondo de la unidad se mostró un poco: en efecto, ambas fases del mismo origen cardinal: las rocas de la Guayana, el gran río unitario y su exacta coincidencia con el sol, había hecho brotar dos cuerpos a la vez. (BALZA, 1998, p. 536)

Balza sitúa a [Soto](#) y a Otero en un mismo nivel de importancia artística, utilizando sus rasgos en común, el origen de la misma región de Venezuela, el río y las montañas de Guayana. Reincide en matizar la importancia de ambos artistas como íconos de las artes visuales de Venezuela. El artista-traductor transfigura el efecto óptico y sonoro de las esculturas móviles de Soto, distinguiendo los períodos más importantes de su obra, en los que destaca el uso particular del color azul en las esculturas llamadas *Penetrables*.

Durante muchos años acudí a ver cada obra de Soto, vi los primeros cuadros azules (a veces defino cierto azul, llamándolo simplemente azul Soto), las varillas vibrantes, la irreal escritura de líneas, con una naturalidad que me exaltaba. Luego vinieron los cubos a los que uno podía entrar, los laberintos de luz que el artista llamaría *penetrables*, las campanas visuales. Y entonces comencé a releer sus entrevistas, sus explicaciones: hallé entre una obra y pensamiento una deslumbrante identidad. (BALZA, 1998, p. 538)

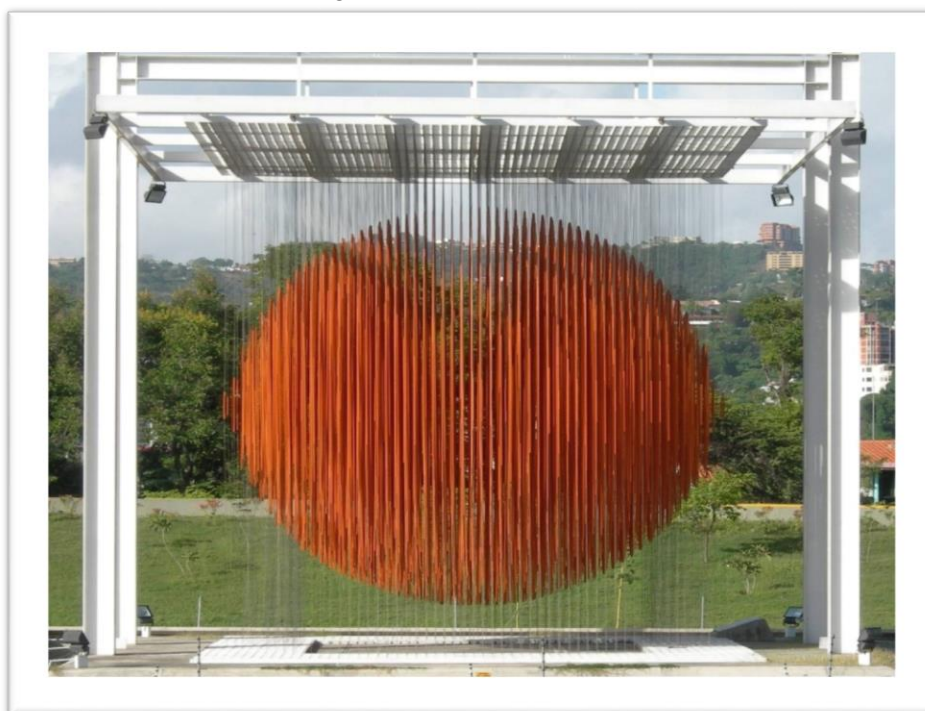
Las figuras siguientes destacan el arte cinético de Soto, en particular sus esculturas móviles y sonoras:

Figura 60- El azul de Soto, maestro del cinetismo.



Fuente: Disponible en: <<https://www.el-carabobeno.com/jesus-soto-94-anos-natalicio/>>. Consultado el 25 dic. 2017.

Figura 61- Los Penetrables.



Fuente: Disponible en:
<http://sociedadvenezolana.ning.com/group/movimientovenzolano/forum/topics/jesus-soto-y-el-cinetismo?xg_source=activity>. Consultado el 25 dic. 2017.

Figura 62- Penetrables.



Fuente: Disponible en: <<http://globalgraphica.com/2014/04/30/on-the-scene-viewing-penetrable-by-artist-jesus-raphael-soto-at-lacma-los-angeles/>>. Consultado el 25 dic. 2107.

La escritura de *D* muestra a José Balza como un traductor visual, las intencionales transmutaciones de las artes visuales que propicia en la construcción de sus ficciones actúan por medio de la reconfiguración estética y la recontextualización del discurso visual en su discurso narrativo se convierte en un iconotexto. Además, se observa la importancia de la enciclopedia cultural del lector para percibir a la transcreación como paradigma de la traducción creativa como huella y desvío en la producción de efectos análogos que hacen de la TI un espacio relacional, en el cual se engranan las múltiples perspectivas de los códigos artísticos, reiterando el carácter de polifonía sígnica que se teje en la escritura del latinoamericano.

4.2.1.4.1 Estudios para Aromaia

Según confiesa el *diario*, el proceso creativo de Aromaia incluyó el uso de fotografías de la vida real de una de las protagonistas de *D*, la mujer que inspiró este personaje:

Un día sorpresivo. En la mañana –verdor y luz de la universidad– dos horas con María Fernanda. Por fin me prestó las fotos, imágenes de toda su vida. Y habló conmigo cálidamente de sí misma, del amor, de la guerrilla, lo actual. (1975, 25 de julio)

La anotación recalca las características operativas del lente óptico de Balza, ya que capta los *instantes decisivos* de las fotografías e imágenes de María Fernanda: los enigmas que yacen en el reverso. El artista-traductor cumple una lectura a contraluz para pensar e imaginar mas allá de lo evidente, su interés está en lo que sobresale del encuadre fotográfico, pues sabe que el material a retener para el diseño de su personaje está en los márgenes del formato.

El venezolano suscita un vínculo intermedial entre la fotografía y su escritura a partir de la elaboración de escenas en las que uno de los narradores observa las fotografías y una serie de diapositivas prestadas por Aromaia, de donde saldrá el boceto que recoge su historia; no obstante como lo confirma la segunda nota del *diario*, M.F. revisa e interviene en el esquema de Aromaia:

Hoy en la mañana con M.F. adolorida por los sucesos de la escuela, me explicó cosas al respecto. Luego me devolvió las páginas de D. Revisó y amplió el diseño de Aromaia. Trataré con fervor de repetir esos indicios, bellos indicios. (1975, 29 de octubre)

La transcreación del medio fotográfico a la escritura implica una interpretación de la imagen que el autor dispone en el escenario con el análisis de las fotos en la novela:

No voy a negar que, ahora, muchas de esas imágenes tuyas, Aromaia, me han dado miedo. Cuando las vi por primera vez creí que solo capturaban el desenfreno sincrético, la alegría. Pero nunca sabré en qué medida (porque tú si supiste siempre) el flamenco y aquella metamorfosis de disfraz, [...], vigilaban un destino la segura intuición del dolor y lo transitorio. (BALZA, 1998, p. 462-462)

El discurso que el escritor desarrolla en torno a las fotos de Aromaia se compara con los principios que rigen inclusive su procedimiento creativo, sobre todo en el interés del artista-traductor de capturar los relieves escondidos en los signos más visibles del comportamiento de las personas y de la realidad, como lo sugiere uno de los narradores a propósito de la metamorfosis del disfraz de la protagonista y la intuición de dolor que las imágenes le señalan. El medio fotográfico se suma a la elaboración óptica del estilo narrativo de Balza, que con frecuencia usa la fotografía con una intención metaficcional para reflexionar sobre su creación a partir del enfoque, del encuadre y de las elipses que tendrían una relación con su forma de narrar como expresión de su percepción visual.

De este modo el venezolano procede a trazar en forma condensada una existencia visual para los personajes mediante la irradiación de las inquietudes internas de lo perceptible. En este sentido el autor explica su aguda destreza de observación en virtud de su trabajo narrativo:

Yo observo que en general la gente vive muy francamente para ir a la oficina, ir a la playa, etc, etc, pero que siempre hay una penumbra o una cierta cosa nublada que cubre su sensualidad. Aún la sensualidad más explícita [...] vivo atento a los seres, me gusta seguirlos y por supuesto si hay una señal de otra dimensión posible del erotismo, de la amistad, de la sensualidad, del erotismo místico, veo esa señal y trato de frecuentar esas personas, de volverlas a escuchar, o verlas en situaciones que esas sombras pudieran estar más encendidas, y tomo solo lo que ellas me pueden revelar a mí y a ellas mismas, porque si les hablo o les pregunto no lo voy a saber, tiene que ser dicho con el cuerpo como lo es. (BALZA, información verbal)¹⁴⁸

El uso de la imagen fotográfica es una herramienta que el artista-traductor emplea cuando escribe un relato o una novela. Actúan como signo indicial del paisaje de transformaciones discursivas que sustentan la poeisis de su escritura. Puedo agregar que varias veces he encontrado al escritor con su pequeña cámara fotográfica haciendo fotos del paisaje, ocasiones en las que comentó que las emplea sobre todo para dibujar; pero admitiendo que a la par tiene fotos de camioneros porque son “la fiel imagen de la soledad” y su gusto por fotografiar a quienes puedan convertirse en personajes de sus “ejercicios narrativos”, lo cual puede explicar por qué en su biblioteca siempre hay alguna foto o afiche de las actrices que transitan en sus ficciones.

José Balza ha escrito varios ensayos sobre artes visuales en los cuales ha incluido igualmente a fotógrafos. Por otro lado, es amplia su galería de personajes creadores visuales, cantantes y actrices. La fotografía y los fotógrafos están presentes en su novela *Percusión* (1982) con Harry y su fascinación por fotografiarse desnudo, pero de igual modo en relatos como “La foto continua” y “La fiel ferocidad” escrito en homenaje a los 40 años de la obra fotográfica de [Carlos Germán Rojas](#) y en el cual el latinoamericano realiza un transcodificación creativa que parte de la decodificación de la información estética de las fotografías de Rojas y las reconfigura en el discurso verbal de las fotografías de Sándor, el personaje-fotógrafo del cuento.

¹⁴⁸ Balza José. Entrevista concedida a Digmar Jiménez San Rafael de Manamo, Delta del Orinoco, 2014. Parte de esta entrevista se recoge en: Manuscritica § n. 26 .revista de crítica genética 2014. Disponible en: revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/download/2051/1988.

[..]Vea usted: en estas imágenes los niños y los adolescentes son algunos de los hombres que más tarde reparan un auto, juegan o duermen. Sándor los siguió por largos años. Y esa misma sombra, al lado de ellos, es el padre ausente, extraviado, irresponsablemente perdido.

¿Recuerda usted la foto de aquella anciana vestida de nazareno? (BALZA, 2013, p. 112)

A continuación una serie de figuras presentan las imágenes fotográficas referenciales para las transfiguraciones mediáticas fotografía-escritura del relato:

Figura 63- Vicentica, fotografía de imágenes de La Ceibita. Carlos Germán Rojas.



Fuente: Disponible en: <<http://historico.prodavinci.com/2016/10/29/artes/la-fiel-ferocidad-ejercicio-narrativo-por-jose-balza/>>. Consultado el 25 dic. 2017.

Figura 64- Jugando Chapita, 1982. Carlos Germán Rojas.



Fuente: Disponible en: <<http://www.cadadiaunfotografo.com/2017/09/carlos-german-rojas.html>>. Consultado el 22 dic. 2018.

4.2.1.5 Pre-boceto para una futura escena

La novela *Percusión* conforma el quinto largo “ejercicio narrativo” de José Balza publicada en 1982. El *diario* revela que el autor estaba en pleno proceso de redacción ya en 1982, y se propuso experimentar la precisión visual de Juan Carlos Onetti:

Las últimas páginas de “Dejemos Hablar el tiempo”. Un Onetti sorprendente: por su edad, por ser el mismo de siempre y por la terrible perfección de esta novela. Un lenguaje recién inventado, escenas de gran precisión visual... ¿Puedo imitar un texto así? (1980, 06 de mayo)

En ese período de producción localicé en el *diario* un fragmento que caractericé como un pre- boceto para una futura escena, debido a la transparencia visual de lo corporal que Balza busca para su discurso. Este segmento puede leerse como el germen de un futuro escenario narrativo para *Percusión*:

En la noche encuentro con Eduardo Belendria. Unas cervezas. Después el amigo médico me llevo al Bar Backyard -53 St con 2 y 3 av -. Aquí, la grieta: un punto del futuro pareciera haber llegado. El silencio, las sonrisas. Hombres y mujeres viejos. Un área donde se excluye la juventud.

“¿Sabes lo que es detenerse a besar una arruguita en la espalda de un anciano?”, preguntó Eduardo. Yo vivía un sentimiento compartido de rechazo y la atención. Alguna vez seré como estos viejos-y aún entonces habrá alguien que sea capaz de enloquecer por este cuerpo antiguo. ¿Placer, consuelo?

En todo caso, la vejez, descubierta como un grado de extremo de la pasión. Y haber contemplado la otra hermandad: la de los seres viejos. (1980, 21 de agosto)

Balza delinea el ambiente del bar de ancianos que ha visto en su viaje a N.Y, allí los cuerpos viejos representan el vértice del erotismo. La incandescencia de esta atmósfera abre su reflexión por el sentimiento ambiguo de rechazo y de curiosidad que le despierta el placer sexual y amoroso por el cuerpo de los ancianos. Es interesante que este pre-boceto contenga ya los indicios de la fuerza óptica que se desarrolló con mayor potencia descriptiva en el texto novelístico, en el cual se acrecienta la demarcación del entorno del bar y se acentúan las características físicas de los asistentes que hacen de la piel envejecida una erótica pasión:

Aquí estoy aún en la barra con un trago. Es tal la sobriedad del lugar - menos pequeño de lo que parece, por ser tan acogedor- que el cantante, acompañándose en el piano, podría estar muy lejos, moviéndose en alguna noche de cincuenta años. Las gruesas lámparas de tela, las paredes claras, todo acompaña con reposada elegancia. Hay algo de Isidra en este sitio, pero soy incapaz de precisar qué es.

Escucho un solo de piano [...] una delicada animalidad flota en este ámbito tan civilizado, la noche acentúa los espacios vacíos y las siluetas en los asientos: son todos viejos, muy formales al vestir, con gran maquillaje las mujeres. Ancianos sin edad: salidos de cómodas habitaciones, de cuartos que pudieron ser cerrados en 1920, fieles a sí mismos como espectros, pero atentos, agradables, dotados casi de idéntica fuerza seductora, como aquella que los adolescentes ofrecen. Paso la mirada rápidamente: arrugas en los ojos, transparencias de la piel que exhibe una flora de venas; y entonces, justamente cuando mi amiga abre la puerta de cristal y se asoma, buscándome en la penumbra, comprendo que el parentesco con este lugar e Isidra no reside en ella: quien se esconde en la atmosfera de animal textura, de paz aparente, es el propio Tommy. (BALZA, 2000, p. 125-126)

En esta escena, el pensamiento visual del artista-traductor delimita físicamente el ambiente haciéndolo hablar por sí solo, efecto que logra caracterizando los muebles, las lámparas, las habitaciones, las puertas, la música y la expansión de claroscuro sobre las siluetas de los hombres y mujeres que se divierten en el lugar con la irrupción final y reveladora de lo que esconde la atmósfera: el amor por los ancianos.

La descripción de este bar situado en la 53 con la primera avenida mantiene cierto parecido con la del club de los masturbadores de la novela *D*. Esta comparación es posible porque ambas son imágenes figurativas que expresan las distintas formas de erotismo

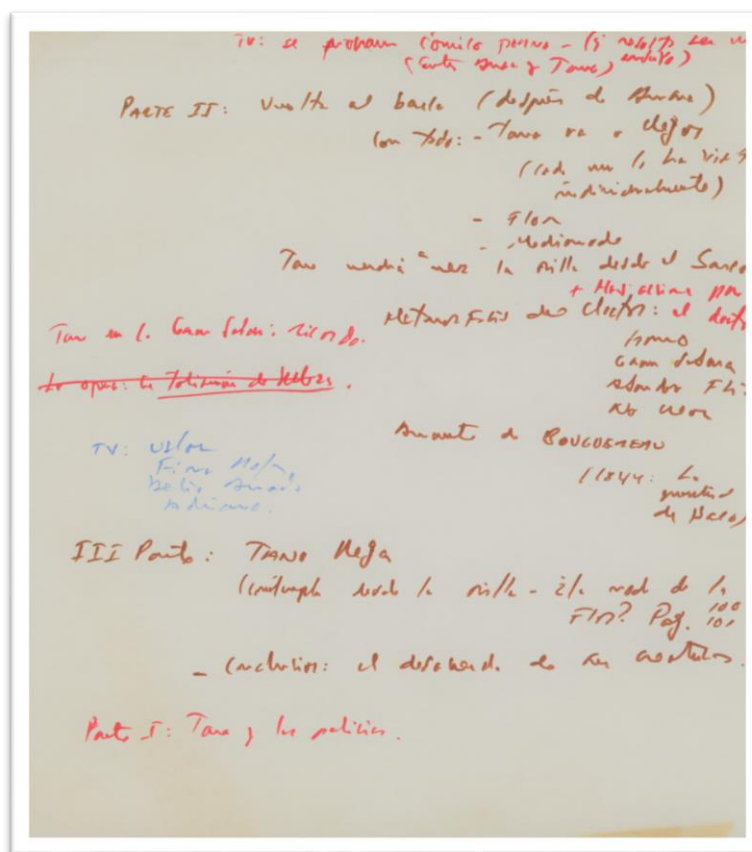
humano, y aunque fueron concebidas como acciones de orden descriptivo, en los dos casos, la composición de sus elementos responde a un ritmo narrativo modulado con un inicio, un después; un motivo y un efecto, tal como sucede en cada uno de los ambientes que le concede al estilo del autor su sensorialidad, tonalidad y cadencia.

4.2.1.6 Esquemas preparatorios para *Medianoche en video 1/5* (Manuscritos)

Esta obra es la sexta novela de José Balza y como he mencionado en otras ocasiones, narra la historia de la televisión en Venezuela. Sin embargo, en su alrededor surgen otras historias vinculadas con la vida social y política del país. La complejidad de este enmarañado de historias genera en el autor la necesidad de visualizar su disposición organizativa induciéndolo a trazar un diagrama combinando signos visuales y palabras en hojas independientes del *diario*.

El primer boceto congrega el esquema general de la novela que el escritor ha distribuido en tres grandes partes con el detalle de las situaciones apenas enunciadas en pocas líneas. A partir del uso de paréntesis y añadidos se hace evidente el diálogo entre las tramas del pensamiento del autor y los lenguajes que intervienen en el proceso de creación del artista-traductor.

Figura 65- El esquema general de la novela (I boceto)



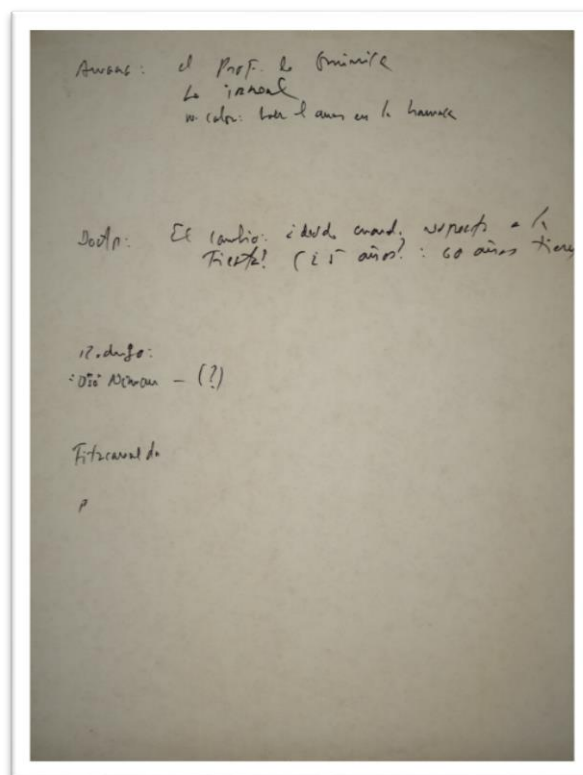
Fuente: Archivo personal del escritor.

El manuscrito está incompleto, sin embargo es posible observar que la primera parte solo contiene una breve línea que el autor anota muy resumidamente acerca de la prohibición de la programación cómico-porno de la TV en tinta roja y justo al lado una interrogación que parece referirse a los detalles de los programas que debe buscar. Con respecto a las otras dos partes, este esquema recoge la dinámica de las entradas y salidas de los personajes que suceden en un cruce a orillas del Orinoco. Además, otro detalle del manuscrito con respecto al recurso visual es el uso de tres colores de tintas diferentes: negro, azul y marrón para diferenciar los añadidos posteriores y las tachaduras.

El caribeño consigue distribuir en el diagrama los momentos de cada personaje con el efecto de sus respectivas entradas y salidas de las escenas, consiguiendo un parecido con la escenografía teatral. Esta novela fue adaptada al teatro con un guion y bajo la dirección de Xiomara Moreno y llevada al teatro en el año 1995.

En la segunda figura, el venezolano tiene ya un boceto o prototexto para el diseño de cada personaje con algunos elementos definidos como los nombres: Amara, Doctor, Rodrigo, no obstante se percibe que aún está estudiando las historias definitivas para cada uno.

Figura 66- Primeras líneas para personajes.



Fuente: Archivo personal de José Balza.

Las traducciones icónicas de José Balza responden a un vínculo intertextual o intermedial con las artes visuales, pero sobre todo funcionan como la red de relaciones internas entre sus ficciones, sus pinturas y sus ensayos, en particular, con su obra ensayística dedicada a las artes visuales y a la música.

4.2.3 Transvisualidades: La poesía visual de José Balza

En este segmento se inserta una selección de las pinturas del venezolano en la que integra la parte visual y espacial de la escritura con el diseño y en ocasiones con la referencia musical. Una sinfonía de colores muestra los dibujos del artista-traductor como un soporte poético y engarzan su trabajo con el de poetas y narradores como Apollinaire, Mallarmé, Sarduy, Juan Calzadilla, Decio Pignatari, Augusto de Campos o Pedro Lemebel que extendieron la escritura a la pintura para renovar el diálogo entre las artes y mostrar la estrecha relación entre los lenguajes artísticos.

La imagen 67 muestra cómo las palabras invaden la acuarela con sus colores verdes, rosas y marrones, en las que sobresale una madona en creyón como la de Michelangelo y se refuerzan con el título: Soneto de Miguel Angel Buonarroti:

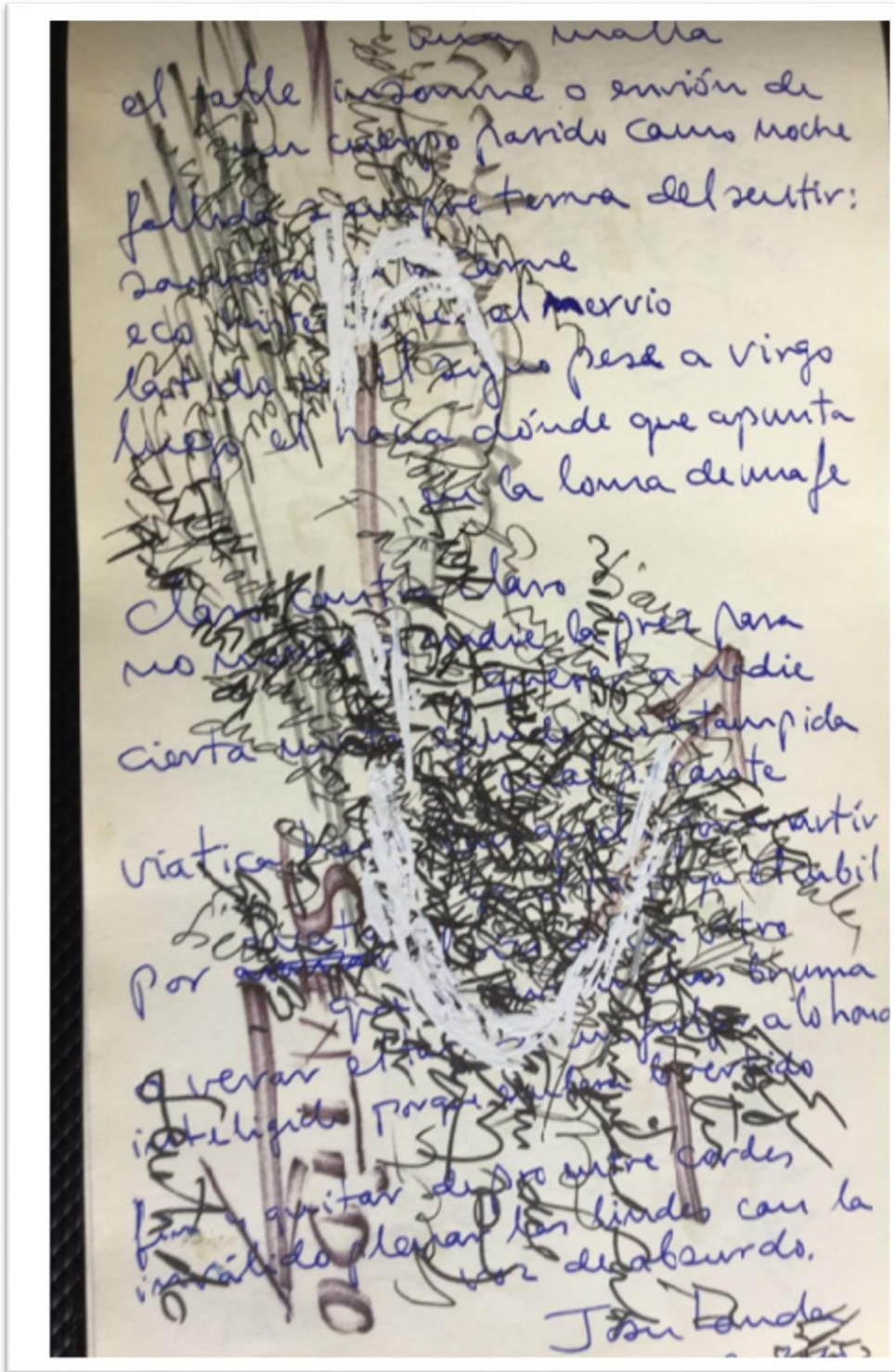
Figura 67- Soneto de Michel Angel Buonoretti.



Fuente: Archivo personal del escritor.

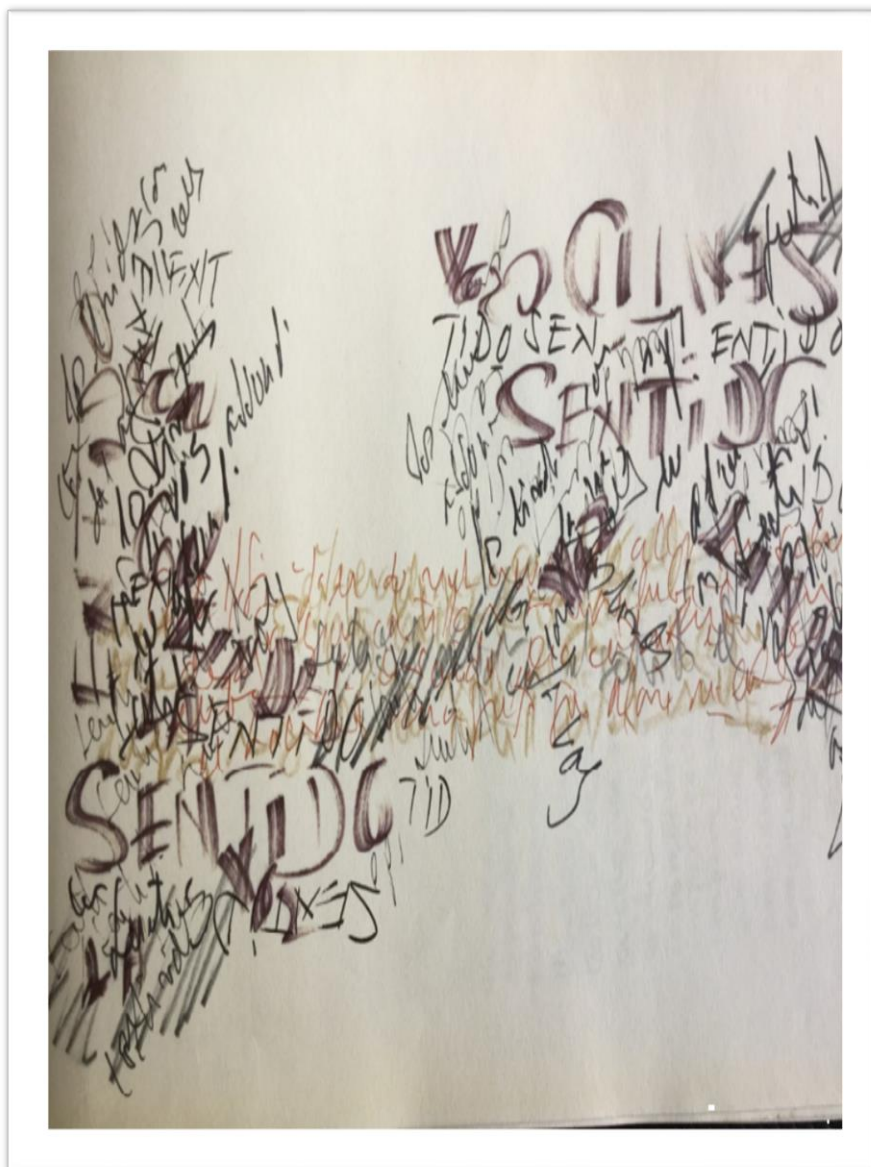
Esta misma tendencia de la pintura como soporte poético congrega palabra y dibujo en el mismo espacio en los siguientes diseños que llevan como título Sentido I y Sentido II.

Figura 68- Sentido I.



Fuente: Archivo Personal del escritor.

Figura 69- Sentido II.



Fuente: Archivo personal del escritor.

En el diseño siguiente aparece *la palmera* con sus tonalidades de verdes, dorados y azules. Los colores y el movimiento de la imagen remiten a los matices cromáticos del discurso narrativo del venezolano en el que recrea su propio diseño vegetal. Cabe acotar que

las palmeras encierran toda una simbología relacionada con la multiplicidad de la condición humana en la obra del artista-traductor.

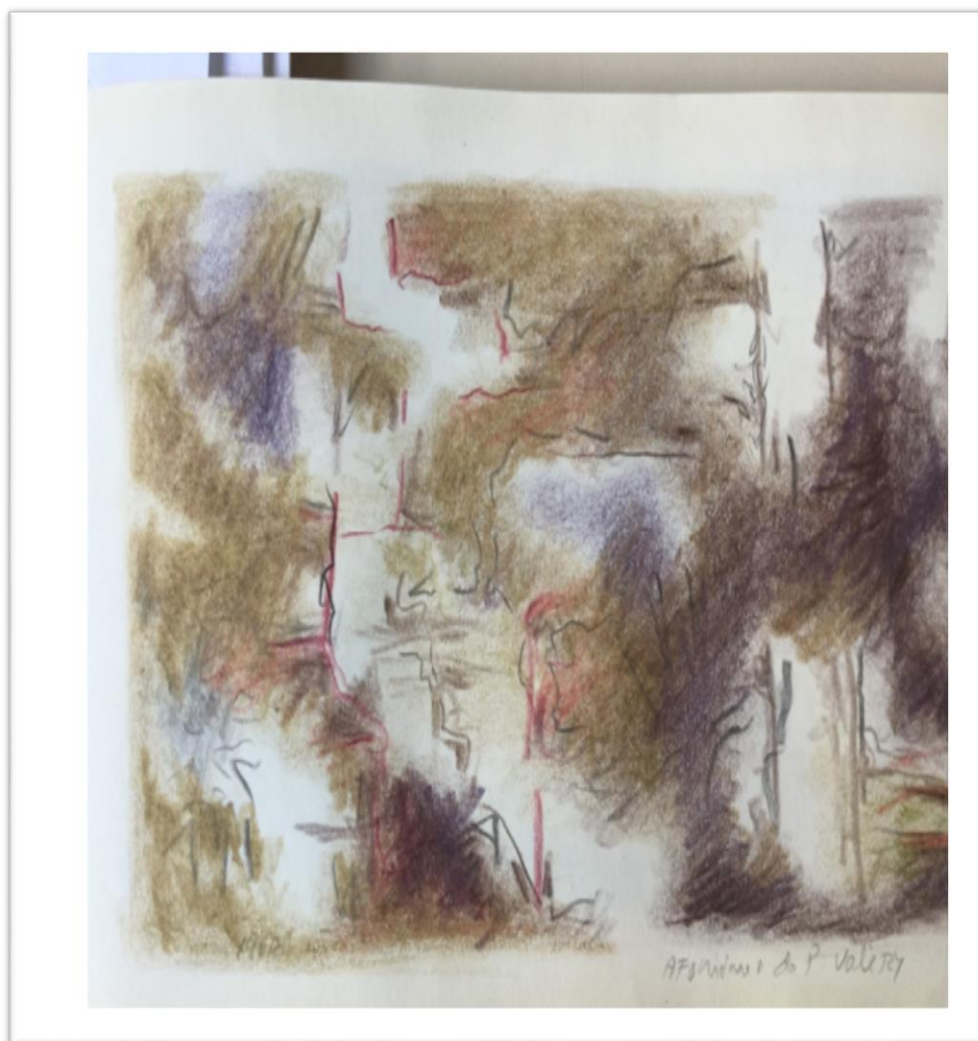
Figura 70- Palmera.



Fuente: Archivo personal del escritor.

La figura 71 nos sitúa nuevamente en las transfiguraciones intersemióticas del latinoamericano, en esta ocasión el movimiento transdiscursivo se origina desde un aforismo de Paul Valery para su tela. Este diseño en tonos marrones y rojos intervenidos por figuras geométricas en creyón puede pensarse como la imagen figurativa del dibujo mental que el artista-traductor se hace de las sensaciones que le deparan la lectura del poeta francés. Balza y Valery cultivan la escritura aforística como forma literaria.

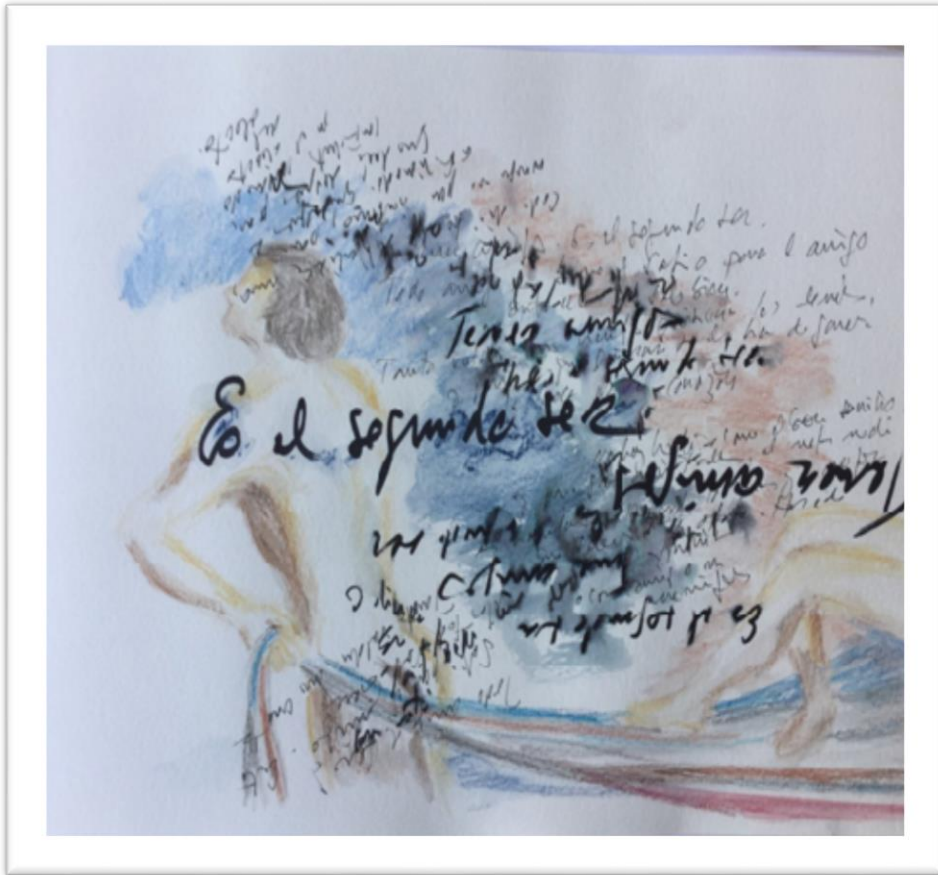
Figura 71- Aforismo de Paul Válerý.



Fuente: Archivo personal del escritor.

Muy parecido al dibujo anterior, la imagen que concierne a la figura 73 tiene como excusa de diseño un aforismo de Gracián y en la misma línea sigue la figura 74 con relación al Fray venezolano Juan Antonio [Navarrete](#) (1795), quien para el caribeño fue “un precursor del imaginario secreto venezolano” como su obra el “Arca de Letras y El teatro universal” es un extenso ejercicio pre-borgeano en el que acude a la cultura universal para organizar un mundo de imaginación, de erudición y de diversos saberes en torno a la cultura caraqueña de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Las pinturas de Balza recogen en su juego de trazos y colores las fulguraciones de los aforismo de Gracián y del mundo pre-borgeano de Navarrete.

Figura 72- Aforismo a Gracián.



Fuente: Archivo personal del autor.

Figura 73- Aforismo de Juan Antonio Navarrete.



Fuente: archivo personal del escritor.

En las acuarelas del artista-traductor hay lugar también para “La mujer de espaldas”, que es el título de uno de sus relatos más conocidos:

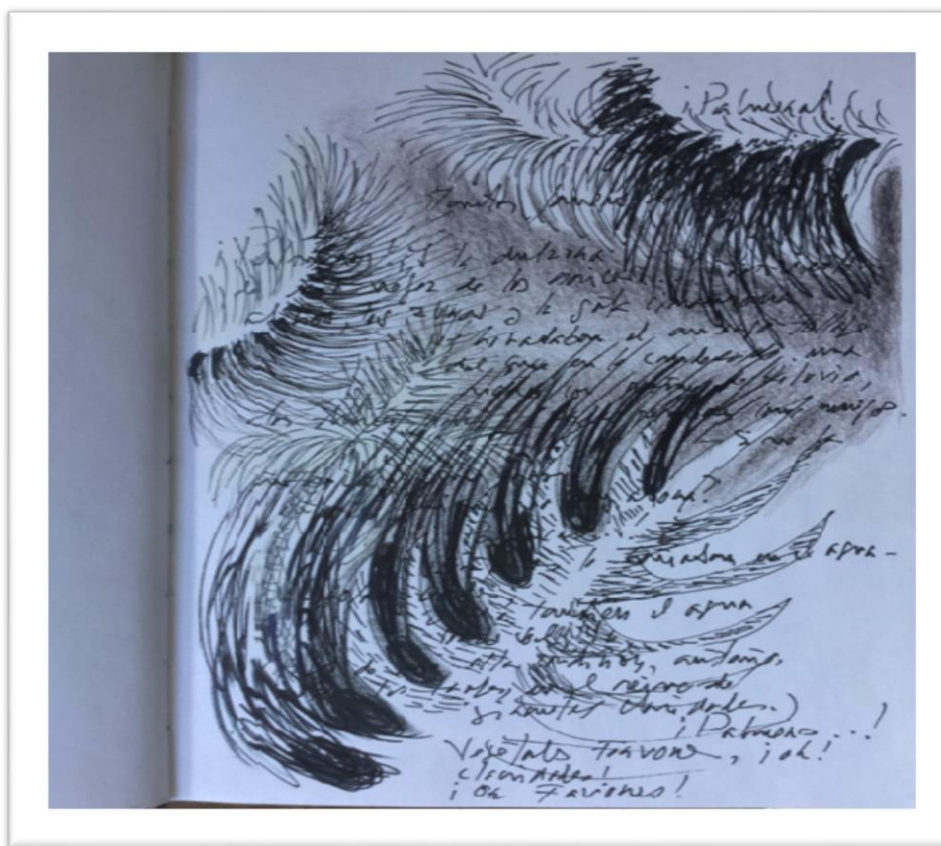
Figura 74- La mujer de Espaldas.



Fuente: Archivo personal del escritor.

Por último, he seleccionado dos ilustraciones que reafirman la relación visualidad y escritura, titulada “Un mapa para la literatura de Borges” cuya cartografía refleja los elementos de la poética borgeana y la construcción de nuevos contextos para desarrollar nuevas escritura:

Figura 76- Palmeras de Saint John Persa.



Fuente: Archivo personal del escritor.

Finalmente, signos/discursos/medios/textos visuales y verbales engranan la traducción icónica de José Balza, cuya dinámica comienza en el pensamiento transversal del artista-traductor y se materializa gracias a la mano, esa que como apunta Méndez Guedez (2016) “acudió al color y luego viajó hacia la palabra, vuelve a sí misma: múltiple, impredecible, ahora en palabras, ahora en color, ahora en dibujo” (MENDEZ, 2016, p. 125).

4.3 LA RELACIÓN DE CREACIÓN Y CONTEXTO DE PRODUCCIÓN DE LA ESCRITURA DE JOSÉ BALZA

Es importante resaltar que todo este proceso de aproximación al pensamiento creativo y a los diálogos de lenguajes que se desarrolla en la creación artística está incluido lo que Salles (2006) explica como una red de relaciones que muestra al artista como testigo privilegiado de su tiempo y espacio, interactuando con las redes culturales del contexto de su producción.

Los apuntes de artes visuales que he estudiado del *diario* de Balza se registran casi todos en la década de los setenta. En este período Venezuela fue conocida como la “[Venezuela Saudita](#)”, debido a su gran expansión y crecimiento económico causado por los altos precios del petróleo. En cuanto a lo histórico, el país estaba en plena “política de pacificación” iniciada después del exterminio guerrillero en el primer gobierno de Rafael Caldera (1969-1974) y en pleno auge del Pacto de Punto Fijo, acuerdo de gobernabilidad firmado por los partidos, excluyendo a los partidos de izquierda y cuyos candidatos presidenciales van a gobernar alternativamente a Venezuela hasta la presidencia de Hugo Chávez Frías (1999-2007).

Caracas llegó a ser un escenario de circulación de todo cuanto sucedía en el mundo internacional de las artes: al inicio de los setenta se crea el Museo de Arte Contemporáneo, el museo de Bellas Artes existía desde la década de los 40 y la Galería de Arte Nacional (GAN) comienza a funcionar en 1974, lugar donde el autor llega a trabajar como jefe de publicaciones. La capital del país estaba llena de galerías privadas y era sede de famosos festivales como el festival internacional del teatro de Caracas (FITC), y el festival de video y performance aludido en el *diario*. Contaba con una variada programación cinematográfica tanto en las salas privadas como en la Cinemateca Nacional, la cual había sido creada en 1966 con el auspicio de la cinemateca francesa y desde ese momento se dedicó a presentar al público venezolano los grandes clásicos de la cinematografía mundial, esto explica la cultura cinematográfica del artista-traductor y su acceso a los directores y películas más conocidas de la época: la *nouvelle vague*, Bergman, Kubric, entre otras.

José Balza vivió toda esta efervescencia del polisistema cultural en el que participaba, no solamente en el campo literario con la publicación de sus libros y mostrando su amplio rechazo al *canon oficial* de la letras venezolanas para ese momento; sino que estaba inmerso en el campo de las artes plásticas debido a sus vínculos profesionales con la institucionalidad de las artes visuales, específicamente con la GAN. Esto denota como lo evidencian las notas del *diario*, su relación con todos los componentes del sistema: escritores, editores, creadores, críticos, directores de galería y de museo, curadores, cineastas, etc. en la medida que escribía y publicaba su obra literaria como también producía texto para estas instituciones y artistas amigos. La figura 49 ilustra a partir de una caricatura del artista plástico y dibujante venezolano [Pedro León Zapata](#), las circunstancias políticas y sociales del momento en el cual Balza publicaba su novela D (1977).

Figura 77- Copia digitalizada de caricatura de Zapata en Homenaje a José Balza con motivo de la publicación de su novela *D*.



Fuente: Archivo personal del escritor.

Todas estas circunstancias autorizan, como propone Pino (2014) a hilvanar los vínculos entre el sistema poético del escritor y las relaciones sociales del entorno. Esto se evidencia en el proceso creativo de Balza en el énfasis de la matriz visual de su escritura, puesto que si antes ya existía en él una disposición perceptiva hacia las artes plásticas por su vocación de pintor, reflexionar sobre el desarrollo de las artes visuales en Venezuela le concedió un mayor vigor a la fuerza óptica de su discurso. Todo esto se basa, en que además de la ficción, el artista-traductor debió escribir paralelamente varios ensayos sobre pintores recogidos fundamentalmente en sus textos *Análogo Simultáneo* (1983), *Alejandro Otero* (1977), *Soto, el niño* (1981), *Transfigurable* (1983), *Un color demasiado secreto* (1985), *El*

Fierro (y dulce) instinto terrestre (1987) como otros catálogos. De allí que perciba al latinoamericano como un traductor visual, en la medida en que reformula, recodifica, reimagina icónicamente y transcrea el intenso temperamento visual de los artistas plásticos venezolanos, que es como él mismo caracteriza “la capacidad de mirar en una profunda comunicación entre la luz del trópico y la sensualidad de nuestros pensamientos”. (BALZA, 1987, p. 13-14) y en todo este mundo sensual de la apreciación imagética el caribeño encontró el color y el ritmo visual para su signo verbal.

4.4 TERCERA CATEGORÍA DE ANÁLISIS: LOS PAISAJES SONOROS DE LA ESCRITURA DE JOSÉ BALZA

La percepción sensitiva de José Balza ha estimulado el desarrollo de su pensamiento musical, lo que lo llevó a indagar en las relaciones de sonido y escritura en su proceso creativo. En el capítulo anterior resalté esa sensibilidad del artista-traductor hacia el campo acústico proveniente de una memoria auditiva alimentada por los matices lingüísticos del warao, el inglés y el español, lenguas que la región Deltaica le ofreció como la tierra de sus orígenes, así como por el ambiente familiar en el que creció, ya que desde su infancia estuvo rodeado de música. La música de sus tíos en un primer momento y luego la música de su hermano, quien siempre lo acompañaba. De la misma manera, en aquellos tiempos experimentó con otros sonidos: la radio, la música sinfónica y los sonos del Caribe, los cuales también contribuyeron a crear imágenes sonoras que se grabarían en su mente. Por ello, el *diario del autor* devela que escribir y consagrarse al deleite de la música son actos indisolubles en su vida, así se aprecia en el siguiente fragmento:

Regreso a Caracas. Mucha música: el concierto para violoncello de Penderecki, piezas de Xenakis, Desiertos de Varese. En estos días escucho atentamente la sinfonía de los salmos de Stravinsky... (1975, 04 de enero)

Esta anotación del *diario* confirma que para el venezolano escuchar música es un placer permanente: “Wagner, Vivaldi, Bach, Debussy, nombres que desgastan mi vida [...] (1966, 10 de julio), una entrega para acariciar la movilidad sonora según la experiencia conjunta que le despierta ideas y sensaciones, transportando su imaginación a experiencias inusitadas: “Gloriana” de Britte: Una música que al escucharla me transforma en J. Swift (1966, 19 de Enero)” En este fragmento la relación intersemiótica está alrededor de la ópera “[Gloriana](#)” (1952), música de Benjamín Britten, cuya representación cuenta la historia de la

reina Isabel I y el conde de Essex. Allí se estima que la exterioridad del hecho musical se proyecta dentro del sujeto oyente y lo conduce a sentirse dominado por la música.

Ese ejercicio de transformarse en otro tiene toda una simbología en la poética del autor, reforzando el principio de las múltiples formas de ser que habitan en un mismo individuo. La ilusión de ser *otro* a través de la música se origina en la sintonía emotiva que Balza descubre en el diseño operístico de uno de los grandes compositores ingleses del siglo XX, esta empatía con la imagen sonora suscita en su mente la creación de nexos con el escritor irlandés y confirma que para el latinoamericano “la experiencia de la música despierta fronteras de nuestro ser que desconocemos o tal vez no aceptamos” (BALZA, 2005, p. 144).

En esta misma línea, otra nota del *diario* reza: “*Buxtehude rasga formas, sustancias y expresiones como antes. Cambio con él a cada instante. Der Tag, Der ist so freundenreich.* Este fragmento describe el perfil del escritor como oyente, su habilidad para distinguir los matices musicales (ritmos, motivos, movimientos), como su inmiscución con los sonidos, en esta ocasión la música de Buxtehude alienta nuevamente su imaginario haciéndolo sentir uno con la melodía. El estilo del compositor danés lo posee sacándolo de sí mismo y extendiendo su afectación hacia las transformaciones emotivas del autor. Puede decirse que el escritor vive con la música un acto *antropofágico* mediante el anhelo querer desdoblarse y escuchar *otras* voces que no son la propia, sino que pertenecen al repertorio del músico del barroco alemán. El espectro de una sonoridad diferente propicia la recreación de la experiencia en el signo verbal y se presenta como una vía para explorar la alteridad y la polifonía dentro del *diario*.¹⁴⁹

La relación con la voz del *otro* es permeable por la perspectiva del *pensamiento-archipiélago* que como sustenta Glissant “mantiene lo diverso y lo imprevisible del mundo” (2008). Todo esto se evidencia en la incorporación de frases escritas en alemán en su cuaderno, lo cual demuestra sus intereses por transcribir la voz melódica del desconocido, y consecuentemente explayar sus resonancias para generar a partir de lo diferente una presencia de lo sonoro en el *diario*, como sucede a modo de ilustración con la expresión de “Freude, schöner Götterfunken”, escrita en el

¹⁴⁹ La elucubración sobre un ejercicio antropofágico suscitado por la sinfonía proviene de resaltar la postura de Faleiros (2012), quien reconoce en la relación antropofágica y traducción la presencia de un perspectivismo amerindio, expuesto en los términos de alteridades culturales y de saberes que se insertan en la producción de un enunciado en la medida en que el traductor se convierte en los otros y la palabra ajena solo es aprehensible en sus ecos y reflejos. En efecto, Villada (2017) afirma que la antropofagia vista desde el canto chamánico refuerza la experiencia del salir de sí y devenir en otro, así esta experiencia de exterioridad y de relación con los demás, conlleva al traductor literario a desdoblarse en las voces otras y a colocar en circulación otros modos de pensamiento y vida posibles. Desde mi punto de vista es factible la cercanía entre estas proposiciones conceptuales propias del pensamiento traductológico latinoamericano con la propuesta Glissant (2008), cuando reivindica la necesidad de una consciencia sobre la diversidad del mundo, su circulación y complementariedad sin exclusiones ni ventajas de conocimiento.

diario de 1966 y correspondiente a la novena sinfonía de [Beethoveen](#), el famoso himno a la alegría y específicamente al solo de barítono:

Freude, schöner Götterfunken,
 Tochter aus Elysium,
 Wir betreten feuertrunken,
 Himmlische, dein Heiligtum.
 Deine Zauber binden wieder,
 Was die Mode streng geteilt;
 Alle Menschen werden Brüder,
 Wo dein sanfter Flügel weilt¹⁵⁰

Al artista-traductor le obsesiona el ejercicio del pensamiento, esto favorece su diálogo con las sonoridades del mundo, para él la música es “*una acción pensada*” (BALZA, 2015, p. 200) que nace “en el enigma de lo mental, en su extensión corporal, hacia su inserción social, en un mundo espacial (BALZA, 2015, p. 218). De allí su disposición para detenerse a reflexionar sobre las distintas formas musicales consiguiendo una “atribución desviada” de las melodías que más le interesan en su discurso literario. Es de esta manera que redirecciona y recrea en su escritura diferentes lenguajes sonoros y sus respectivos imaginarios estéticos haciendo que su prosa alcance la reverberación de una profunda musicalidad.

En el proceso creativo de José Balza las relaciones entre los espacios acústicos y la escritura se concretizan mediante el mecanismo de la traducción intersemiótica, lo que favorece la creación de la zona de pasajes entre los signos sonoros y los signos verbales, los intersticios entre la escucha y lo legible promotores de la heterogeneidad sígnica en la escritura. Esta dinámica de la transfiguración acústica podría inclusive rastrearse primeramente en el *diario* como el espacio inaugural de la traducción de los ruidos o rumores del pensamiento, debido a que ese borrador del yo que es la escritura íntima del autor de acuerdo con Torop (2002) “pueden tener características tanto del texto oral como del escrito, y el proceso textual completo puede ser presentado como un paso a través de varios canales (los borradores, las inserciones, signos convencionales, dibujos, etcétera).” (TOROP, 2002, p. 5).

Las intersecciones entre el campo acústico y el discurso verbal que el artista-traductor se propone no ocupan solo su *diario*, filtran tanto su universo narrativo mediante la écfrasis musical como sus reflexiones dedicadas a cantantes, compositores y géneros musicales recogidas en sus libros: Análogo Simultáneo (1982), Aforismos (2005), El bolero, canto de cuna y cama (2002), Ensayo y Sonido (2015), Play B (2017).

¹⁵⁰ Fuente: Wikipedia. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Sinfonía_n.º_9_\(Beethoven\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Sinfonía_n.º_9_(Beethoven))>. Subrayado propio.

La transcreación acústica en la poética de creación de José Balza la conceptualizo mediante la categoría de *Paisajes Sonoros*, término inicialmente creado por R. Murray Schafer (1977), quien lo concibió como un entorno acústico de un determinado lugar, aunque en la actualidad abarca todos los sonidos incluyendo la música y se estudia de la misma manera que un texto literario, una pintura o una fotografía. Desde esta óptica, los paisajes sonoros del caribeño implican una reconfiguración icónica del sonido en su discurso. Así, busco entender cómo estos “espacios acústicos” invitan al lector a escuchar la verdad subyacente que el texto contiene auscultando las significaciones de la sonoridad que circundan el mensaje de la ficción. La escucha, con base en las ideas de Nancy es “estar tendido hacia un sentido posible”, es “una alerta, una curiosidad o inquietud” que gira “alrededor una resonancia como fondo, como profundidad primera o última del sentido mismo (o de la verdad)” (NANCY, 2008, p. 6-7).

Los paisajes sonoros del artista-traductor abarcan las distintas tipologías musicales, las marcas de la oralidad como el lenguaje de la radio, del cine y de la televisión como los matices del idioma indígena warao y las resonancias de sus respectivos imaginarios. Al analizar la reconfiguración intersemiótica de estos signos del sonido, me propongo ir del *diario* a las ficciones como una posibilidad de husmear en los vestigios de esas transfiguraciones que hacen de la diversidad del espectro sonoro una imagen generadora de la escritura del latinoamericano.

4.4.1 *Marzo anterior: en nota de La*

Como se presentó al inicio de este capítulo, una de las primeras notas del *diario* del latinoamericano corresponde al proceso de escritura de *Marzo Anterior*. En ese escenario prerredacional destaca la presencia de la música como uno de los elementos que engrana los vínculos entre las dos voces narrativas: Aníbal y Logzano a lo largo de todo el desarrollo de la novela. Esta estrategia le sirve al autor para resignificar las impresiones que le causan las diferentes melodías que escucha cuando escribe y recontextualiza en la obra. El artista-traductor posibilita aún más la transmutación de la música, reconfigurando una estructura musical en su discurso narrativo. Este movimiento rítmico inmerso en el relato se construye con base en la alternancia de las dos voces narrativas según los intercambios de las secuencias como lo recoge el esquema siguiente:

Logzano: secuencias 1 y 2/5 y 6/10 y 11/ 14 y 15/ 19, 20, 21

Aníbal: secuencias 3 y4/ 7, 8 y 9/ 12 y 13/ 16,17 y 18/ 21.

Fuente: Maurice Belrose. 1999. p. 32.

La representación anterior muestra como el espacio acústico de la novela se modula en el intercambio íntimo de una voz y otra, una alternancia que reviste el timbre contrapuntístico del relato y desnuda su profundidad con respecto a la ambigüedad de Logzano y Aníbal. También se reconoce el nudo que causa el efecto de incertidumbre en la secuencia final, con el que Balza busca desconcertar al lector haciéndolo dudar sobre si Aníbal desaparece o fue simplemente parte de la imaginación de Logzano. Esta forma de oscilación actúa como una caja de resonancia que se expande en el escenario abierto de la narración y se estremece cada vez que el lector procura entender su sentido y escuchar su verdad.

Ahora es hermoso y terrible burlarme de Aníbal, yo, Logzano, huyo desesperadamente de la juventud. Arrojo a Aníbal con violencia de mi cerebro. Tengo que solidificar la liberación: ahora el está bajo mi poder, no puede rebelarse... comprendo cómo se disuelve mi adolescencia, como crecen nuevas estructuras, y siento terriblemente que aquello me arrastra, y que sin embargo, también desde este otro extremo mi cuerpo está unido a algo viscoso, pero poderoso.

Ahora alguien cruza a mis espaldas; alguien muy joven cruza sobre las líneas desiguales del puerto. Como me duele esa juventud, ya ajenas para mí su implícita evasión, su maravillosa claridad. Debe ser Aníbal quien pasa; miles de Aníbal que aumentan mi derrota: porque soy libre, pero me contiene la vida. Asciendo a una nueva espiral cuyo transcurso corta la piel: es la realidad. (BALZA, 1992, p. 120-121)

En esta primera novela el autor ya se proyecta como lo caracteriza Pérez (2017) “un escritor que narra y piensa musicalmente” (2017, online), dado que logra hacer “coincidir las intenciones formales y las conceptuales haciendo uso de lo continuo y lo discontinuo dos conceptos musicales” (2017, online), y es esto lo que sucede en *Marzo Anterior* cuando a partir de estas nociones musicales se hilvanan los vínculos entre una y otra voz propagando la musicalidad en el relato.

Puede afirmarse que el artista-traductor trabaja musicalmente su prosa y llega a identificar las analogías existentes entre las estructuras literarias y las formas musicales. En este sentido, descifra las características de la música sinfónica en la novela, de la cantata en el teatro y la música de cámara en el cuento:

[...] fácil es notar las exigencias sinfónicas de la novela, y el eco de una cantata en el teatro: en ellos las grandes líneas estructurales, el desarrollo de momentos culminantes y de pausas, el discurso mismo dentro del cual existen, se imponen como partes de un edificio notable. El cuento, en

cambio, tiende a ser invisible. Como una pieza de cámara requerirá de mayor hondura y de sorprendentes exigencias, mientras más escasa sea la instrumentación. La trama sibilina, debe poseer la precisión del rayo; y ser quemante por su aparición, pero fantasmal en su luz. (BALZA, 1989, p. 235)

De las palabras del autor se infiere una configuración conscientemente calculada con respecto a la huella sonora de su escritura. Esa presencia de la musicalidad en la textura narrativa de *Marzo Anterior* es palpada por el lector como afirma Xiomara Moreno.

De mi experiencia con los textos de José Balza, y específicamente los que se han transformado en ópera, claro que puedo decir que son melódicas. Hay una que es tremendamente melódica pero que no he trabajado para la escena porque aún no sé cómo se puede hacer y es *Marzo anterior*". Yo pienso que ese relato me abrió la entrada a la manera de escribir de Balza y se quedó internalizado en mí como una especie de "LA" que permite afinar la percepción cuando leo cualquier otro de sus textos. Siempre estoy en ese relato envolvente que fluye sostenido en palabras como dentro de una bruma. (MORENO, 2017, s/n)

Es importante resaltar que la dramaturga venezolana ha escrito varios guiones de las obras de Balza para el teatro y para la ópera. Por tanto, su lectura está guiada por la búsqueda de la cadencia que emana de la prosa del transcreador.

4.4.2 Largo: el tiempo musical

El *diario* ofrece una serie de fragmentos que inciden en la creación de las tonalidades sonoras de esta segunda novela del autor, la primera referencia registra: "*Largo: He aquí el título adecuado para "La hierba muere", descarta sugerencia es puro, ingrato" (1964, 14 de junio)*" La anotación refiere a la elección definitiva del título para la obra que se llamará como el movimiento musical: *Largo*. En esta ficción se narra el suicidio del protagonista, un individuo obsesionado por la idea de la muerte que antes de consumar su decisión vive durante tres días una serie de sucesos que refuerzan su determinación. Al circunscribirme a lo meramente musical del texto, cito el episodio del segundo día denominado "la guitarra en el sol", una escena que tiene como centro la figura del hermano músico del narrador que canta acompañado de una guitarra; los acordes del instrumento despiertan la nostalgia de la infancia y el narrador concientiza que es puro pensamiento y sensaciones e inclusive llega a sospechar de que la figura de su hermano sea un espejismo producto de su imaginación.

La importancia de este acto narrativo reside en la interpretación del guitarrista que introduce el timbre instrumental de Bach, él va a dominar en el espacio novelístico, y al mismo tiempo las notas musicales sugieren la simbología del nombre de la novela: "*entonces*

él regresa con la camisa y toca un largo y lento movimiento de Bach. Yo no pienso, entro en la música únicamente” (BALZA, 1992, p, 170), así se despeja el sentido que motivó el cambio definitivo del título original, cuyo nombre inicialmente se anunciaba en el *diario de 1964* como “*La hierba muere*” o abreviada como LHM como lo ilustra la siguiente entrada:

La hierba muere: si tratas de demostrar que estamos unidos, huiré. Todo mi cuerpo, mi actitud, decía eso, y sin embargo, al arrancar el auto, repitió: “Espero tu llamada”. (1964, 10 de enero)

La segunda anotación del *diario* de 1966 recoge las relaciones de complicidad y deleite del conocimiento musical entre José Balza y su hermano, el músico y compositor Eudes Balza en el contexto en el que el autor está en plena creación de la novela: *Eudes acaba de marcharse. Persisten los mismos vínculos que nos nutrían en la infancia, en San Rafael. Estuvo 11 días conmigo en el apartamento. Una presencia que llena. Descubrió a Villalobos y las piezas de chelo de Bach. Hace un instante en el terminal de buses, dijo la escala musical ante mi pedido y nos despedimos enseguida. (1966, 22 de noviembre)*

Este fragmento puede favorecer la confusión entre realidad-ficción y el efecto de ambigüedad de toda obra artística, dado que refiere a las anécdotas alrededor de la música de los hermanos Balza. El punto principal es el descubrimiento del joven músico de las obras del maestro Villalobos y de las cantatas de Bach, toda una semejanza con la escena comentada anteriormente de la novela, en la que el guitarrista interpreta los acordes del compositor alemán. Todo esto nos permite inferir que tanto la música de Bach como las composiciones de Eudes Balza en las que el escritor confiesa percibir “toda una alternancia rítmica que pudiera constituir ciclos como al estilo de las Kantaten profanas (o de algunos Oratorios) de Bach” (BALZA, información Verbal)¹⁵¹ podrían instituirse como las matrices generadoras de las transfiguraciones intersemióticas del autor para el texto que concibe

Las resonancias simbólicas que propaga el título *Largo* dibujan la forma de estricta temporalidad musical que el narrador se empeñó en conseguir para el tono de su novela. Justamente el nombre definitivo según aflora en el momento en que pensó en la simetría de la obra y percibió la relación con las notas de la guitarra sintonizadas en una sola línea melódica que se irradian en el horizonte y el desplazamiento del personaje-narrador que camina hacia su destino. (BALZA, información Verbal)¹⁵² Así, el paisaje musical de esta obra recibe la huella de la suite de Bach:

¹⁵¹ Balza José Entrevista concedida a Digmar Jiménez. San Rafael de Manamo, Delta del Orinoco, Venezuela, 2016. Segmentos de esta entrevista aparecen en el texto de mi autoría: Traducción y Música en el proceso creativo de José Balza, 2016.

¹⁵² Idem.

Repaso los discos, entonces, y encuentro una suite de Bach: atravieso la sala, coloco el disco en el aparato. La orquesta de cuerdas inicia la melodía. Es suficiente el primer acorde para que la inexplicable estructura de la música sacuda la habitación y los objetos y los posea. Todo ha entrado en la música, menos yo. Puedo seguir esa línea abstracta que gira, vibra y marcha sobre los violonchelos, pero soy exterior. A ese gran torrente solo penetra algo mío, mi sensibilidad; lo demás –lo auténtico– queda afuera. La suite de Bach arrasa el lugar, es el viento. Siento como pasa y establece heridas en mi piel y sin embargo yo no soy llevado por ella. La música, la más fuerte casa, alcanza al cielo y limita mi cuerpo, exactamente como un traje que se ajusta a mí en sentido inverso. (BALZA 1992, p. 161)

En este segmento de la novela se aprecia que el artista-traductor reimaginó los timbres del compositor alemán en su discurso narrativo, lo cual implicó reinterpretar los significados de la suite para violonchelos de [Bach](#), decodificar la información estética de la música para redireccionarla a partir de la mirada del narrador en el texto novelístico. De esta manera, el escritor consigue recrear ciertas reverberaciones de la música de Bach en escenas puntuales de su obra.

La travesía de la melodía a la escritura tendría como propósito introducir un rasgo típico de la musicalidad barroca: el contraste. Al auscultar el significado de esta escogencia sonora es posible especular que el color del barroco se simboliza entre la armonía técnica de Bach que el narrador cataloga de “música de oro” y la angustia interior del personaje-narrador, quien al escuchar vibrar el sonido se enfrenta a sí mismo en sus ansias de morir:

Solo consigo registrar la huella de la música, no entrar en ella. Ya lo sé: es inútil repetir el combate y no obstante lo emprendo cada vez con mayor fuerza, como ahora, mientras la voz sorpresiva de Bach me asalta desde todos los sitios. (BALZA, 1992, p. 161)

Las ideas del contraste mediadas por la reverberación de los sonidos de Bach en la atmósfera del escenario narrativo se refuerzan con la siguiente expresión: “nadie acude a Bach sino para huir del tormento. Solo la armonía se opone al dolor”. (BALZA, 1992, p. 162), afirmación de uno de los personajes cuando descubre al narrador escuchando la suite barroca. De esta manera, escuchar en los signos verbales del venezolano los ecos del compositor alemán es una forma de acercarse a entender las resonancias ocultas que acompañan la trágica actitud del protagonista de *Largo*.

Si bien en la novela se acompaña a un narrador que va camino al suicidio, en el desarrollo de la obra se entrecruzan varias historias paralelas. Una de estas historias relata la experiencia guerrillera en Venezuela en torno a la muerte accidental de un joven combatiente.

A este propósito y en relación con la música barroca que domina la acústica del texto, el latinoamericano explica:

En el último año de liceo encontré a Sanz, Sanz era cultísimo, adoraba a la izquierda, a Fidel Castro, etc, de hecho el murió en la guerrilla y él sabía un poco de alemán, entonces fíjate, cuando lo conocí yo nunca había oído la música de Bach y yo comencé a ir a los conciertos de Baremboin porque este muchacho me impulsó a ir allí, que yo no conocía. Yo sabía de Beethoven, el claro de luna, etc., pero de eso no. Un día él me prestó un disco de Bach, las tocatas famosas, luego uno de Wagner, etc, también de música pre-clásica, de Monteverdi, para mí fue muy importante descubrir esa música y saber que había un idioma que era el alemán. Ese chico muere en esos años, pero gracias al él yo había llegado al barroco. (BALZA, información Verbal)¹⁵³

Las palabras del artista traductor admiten la suposición de que la corta vida de Sanz y la música barroca fueron dos de las imágenes generadoras que orientaron su creación literaria en la época de los años 60. Cuando se habla de imágenes generadoras se hace en concordancia con la perspectiva de Salles que sostiene que las imágenes tienen un contenido de excitación que a su vez genera una sensibilidad con poder creativo, es decir que esas sensaciones que llevan consigo pueden ser inspiradoras para nuevas obras o incluso pueden funcionar para algunas que estén en desarrollo. (SALLES, 2006, p. 124) La muerte de Sanz y la música de Bach actuarían como elementos favorecedores para la creación del cuento “Un Libro de Rodolfo Iliackwood”, escrito en el período correspondiente a la producción de *Largo* que comienza así:

Juan Ramón Sanz, guerrillero, estudiante de Ingeniería ha muerto en Monagas. Tenía tal vez veinte años y había nacido en España. Rodolfo Iliackwood, asesinado por la SN en 1953, ha vuelto a morir, con él.

[...]

Una vez, en vacaciones, un amigo llevó al lugar (su nombre San Rafael, es ya suntuoso) un tocadiscos de pilas, música de cumbias, un disco de Beethoven y otro de Bach. Cierta mañana bajo los árboles, al borde del río, colocamos el disco de Bach [...] justamente entonces, anaranjado como el camino, polvoriento Iliackwood, que pasaba ante nosotros se detuvo [...] Iliackwood no se movió. Pero murmuró Bach y siguió [...] (BALZA, 2016 p. 37-38)

Otra de las anotaciones del *diario* que José Balza lleva paralelamente a la creación de su novela suministra indicios sobre la incorporación de otra matriz sonora a la estética musical de *Largo*: “*Buxtehude rasga formas, sustancias y expresiones como antes. Cambió con él a cada instante. Der Tag, Der ist so freundenreich (1966, 05 septiembre)*”

¹⁵³ Idem

En esta ocasión se trata de la obra de [Dieterich Buxtehude](#), otro maestro de la música barroca. Al cruzar la información del *diario* y de la novela se deduce que el venezolano decidió agregar para el encuentro entre el narrador y el historiador una música de fondo. La evocación en esta ocasión provendrá de las sonatas de Buxtehude, es esta melodía la que el historiador coloca en el tocadiscos, lo que constituye el concierto que se escucha en medio de la conversación de ambos personajes. La transfiguración del concierto del danés al discurso del artista-traductor se desarrolla mediante una écfrasis musical, con la cual se generan nuevos signos en el proceso de comunicación y significación simbólica entre uno y otro lenguaje artístico.

Bajo mi piel se encienden de pronto suaves colores y lentas sensaciones que no cuajan en imágenes. [...] Buxtehude asume la serenidad y, desde mi interior, borra el tiempo. Nada está pasando; cada uno de estos elementos quedará igual para siempre: se está nutriendo de la música y de mi pensamiento. (BALZA, 1992, p. 184)

El ejercicio de descripción musical exalta el poder de imaginación y de fantasía de las melodías para que el narrador envuelva su pensamiento en los sonidos del órgano, entregándose a experimentar desde su interioridad el mosaico de sensaciones que caracteriza a las obras de Buxtehude y por momentos consigue detener su angustia existencial: borrar el tiempo y ofrecer sus cavilaciones a la música:

Buxtehude se aleja; retrocede en el tiempo; ahora su música recorre los pasillos y escaleras blancas; suena tan débilmente que le es difícil a mi propio cuerpo penetrar en aquellas grandes salas y caminar, descalzo, sobre las porosas piedras. Desde su ventana, mientras toca, Buxtehude mira el fuego que han encendido en un jardín. Las hojas y los tallos crean esmeraldas, llamas de oro y rojas, que solo existen para mí y para él. Un instante de silencio y luego nos acercamos. De nuevo vibra el órgano en la sala recubierta de libros. (BALZA, 1992, p. 185)

Considerando que para el caribeño no existe una escogencia azarosa en la música que acompaña sus ficciones, puede suponerse que la transcreación icónica de las sonatas de Buxtehude en la narración de *Largo* tendría como propósito matizar los efectos musicales de contrapunto. Desde el momento en que sitúa esta música en medio del diálogo de dos personajes con pareceres distintos sobre la muerte voluntaria, hecho que los mueve en direcciones contrarias aunque el encuentro acontece dentro de cierta armonía: “Su enfoque es ético, por eso no entiende el vértigo, la fugacidad. Yo, entonces, debería echar sus propias palabras contra sí mismo, demostrarle el peligro de su aparente seguridad, no obstante decido callar, sonrío.” (BALZA, 1992, p. 186) y el artista-traductor consigue mantener el equilibrio

compositivo del relato en medio de la tensión que circunda en la escena. Otros breves temas que se asoman en *Largo* en forma de citas son los temas de Albinoni y Vivaldi, compositores del barroco italiano, pero también la música de rockola como “[Yesterday](#)” de los Beatles, “[Celosos](#)” de los Panchos y “[Cia Ciao](#)”, el nombre con que el narrador se refiere a la canción *Bella Ciao*, canto de los grupos resistentes contra el fascismo. Todo esto posibilita el conocimiento de las melodías que se escuchan en Venezuela durante el período de producción de la novela.

4.4.3 *Media Noche en Video 1/5: en presencia de La Sonnerie*

La operación de transdicursividad que caracteriza a la creación de imaginario sonoro en las ficciones del latinoamericano obedece a un cálculo de efectos según la escogencia de un determinado compositor o pieza musical. Esto porque como ya se ha sugerido, el artista-traductor procura que el lector escuche en la prolongación simbólica de la melodía ausente el eco que remite a un contexto, a un entorno, a una historia, a un cuerpo; pero que asimismo atraviesa las anfibologías interiores de los personajes. Para Balza, la música:

Es un elemento conscientemente escogido que actúa como puente para el recuerdo, para construir una historia de alguien y para recrear una época. En mi trabajo, hay una escogencia específica de referencias musicales en relación con los temas y con la necesidad de profundizar determinados matices en los personajes (BALZA, información verbal)¹⁵⁴

Tal como explica, sucedió en su novela *Media Noche en Video 1/5* (1988)¹⁵⁵ y la pieza [Sonnerie](#) del violagambista y compositor francés Marin Marrais, Con esta música, el artista-traductor asumió la responsabilidad de “abrir las resonancias del ser” (NANCY, 2008 p. 20) de Amara Cammarano. Para revelar los destellos íntimos de la protagonista femenina que tenía momentos de reflexión, de calma, de discreción contenida como los atributos de la composición, porque Amara se inspira en la actriz [Doris Wells](#), “quien fue un ser de dulzura, de equilibrio, pero que tenía también penumbra, porque Doris era así”. (BALZA, información verbal)¹⁵⁶. Para ejemplificar cito un fragmento de la novela:

Además, dentro de su casi irreal textura, la *sonnerie* absorbe el presente. Sus modulaciones son, ciertamente, una cámara mortuoria o un duelo; elegancias de un castillo y guantes sedosos, pero también

¹⁵⁴ Idem

¹⁵⁵ Novela que no se aborda en este estudio porque es el *diario* el que orienta el corpus escogido para el análisis.

¹⁵⁶ Balza José entrevista a Digmar Jiménez, San Rafael de Manamo, Delta del Orinoco, Venezuela 2016.

estremecimiento de montaña, ligerezas de bambúes, que ahora hechizan al cielo, las naranjas y el ventanal inmóvil; a Rodrigo y los músicos. [...]

Todo está bajo el enigma de la música. Rodrigo como siempre, sabe perderse aunque esté visible. Yo no atiendo a las manos ni a los rostros de los ejecutantes. La *Sonnerie* se desplaza dentro de nosotros como una ansiosa cosa del tiempo. Ahora el piano –siempre muy lejos– busca su escala más grave; la de la delgada línea blanca del violín le obedece, y solo el violoncello traspasa su madera, nuestros cuerpos, la sala y el tejido nocturno para ceñir su canto oscuro, dulce e irónico.

Entonces, exactamente como nadie pensó que ocurriría, aparece Amara Cammarano. Más que entrar se desliza. (BALZA, 1998, p. 16-17)

De la misma manera, el artista-traductor detalla que cuando escribía la novela viajó a la Gran Sabana (Edo. Bolívar, en la frontera con Brasil), tierra de [tepuyes ancestrales](#) y lugar de silencio, y era la música de *la sonnerie* su gran compañía, así obsesionado por esa melodía identifica la presencia de la viola de gamba con la fluidez de las caídas de agua y con los crepúsculos.

La *sonnerie* de Marin Marais. Música compuesta para un mundo ajeno a este, venía a él ajustadamente. Fin del tiempo, ritmo de la tierra absoluta en su lejanía primordial. Estábamos sobre el Roraima, inocentes del rito que las rocas cumplen dentro de sí mismas; en plena zona lunar, convertidos en pequeños rastros humanos encima de aquel brazo poderoso: cualquier movimiento suyo y hubiésemos sido arrojados a la vastedad. (BALZA, 1998, p. 154)

No obstante, el paisaje acústico de esta novela se amplifica con la transfiguración semiótica de otras resonancias: *Turandot* de Puccini, *El talismán de la belleza* de Bjarne y la oralidad indígena del Tarén sobre Wekpuimá: -“*Iyaren nonsaton ichipue, moron-pue tekonekai, teseku-puessen...*” (BALZA, 1998, p. 153). El escritor aclara más aún el diálogo entre su pensamiento y las sonoridades que filtran su creación refiriendo que durante ese período de fabricación de sus ficciones, la música aparece como un doble fenómeno: “primero como llamada inconsciente que enamora y luego como una convocatoria consciente. Esto significa que primero amo una música y después la utilizo para completar, para definir, yo vivo la música y luego la ubico en una escena, esto lo apliqué mucho en *D*.” (BALZA, información verbal)¹⁵⁷.

4.4.4 D: la diversidad de los imaginarios sonoros

¹⁵⁷ Idem

Las transcreaciones sonoras de esta novela irradian otros aires, ya no son únicamente los compositores y músicos europeos que predominan, se conjugan y relacionan otras acústicas con sus respectivas *multiversalidad* cultural acrecentando la vibración polifónica del texto literario: el lenguaje mediático de la radio, en particular, el de la publicidad comercial, la oralidad indígena y la música latinoamericana en todos sus dominios e interpretaciones. La novela *D* relata la historia de la radio en Venezuela explorando su poder alienante y sus zonas sórdidas; pero también ficcionalizando sus alcances y logros positivos en la vida contemporánea del país latinoamericano. En este largo y complejo “ejercicio narrativo” la historia de la radio está contada alternativamente por Olivares y Hebu, aquél es una antigua estrella de la radio: publicista y locutor que se ha retirado del medio y se exilia en la aldea de San Rafael. Por su parte, Hebu oriundo del delta es amigo de Faraón Rausseo a quien ayuda a grabar un programa “historia de la radio, filmada para la tv” registrada en una serie de cassettes: 4 cintas magnéticas que se graban de lado y lado y en las cuales del mismo modo Rausseo interviene en la narración. Sobre estas voces narrativas existe una voz mayor, una especie de narrador fantasmal que atraviesa todas las historias.

Para el ámbito intermedial de esta obra el detalle formal de los cassettes es significativo, ya que remite a la década de los sesenta, en la cual el uso de este instrumento tuvo gran impacto frente al dominio mediático de la palabra escrita. El uso de los cassettes como imagen simbólica dentro del texto intensifica la función del audio portátil con la que puede accederse y propagar la información sin importar la distancia de tiempo y espacio, tal como sucede con Olivares, quien recluido en una lejana aldea consigue grabar y difundir información sobre la radio hacia cualquier lugar y espacio donde se lea esta novela.

Con relación a la escritura de *D*, el *diario* consagra una serie de anotaciones que sirven de indicios para el proceso de traducción intersemiótica inserto en el trayecto de fabricación de este “ejercicio narrativo”. Estas observaciones las organizo en tres ejes: detrás de la cabina, la oralidad indígena y la música latinoamericana.

4.4.4.1 Detrás de la cabina

José Balza escribe en su *diario* los siguientes fragmentos:

Leo con gran interés “El medio es el mensaje” de Mc Luhan y “La cultura es un negocio”. Hay allí certeras apreciaciones, que serán el futuro. También atisbos para mi personaje joven en D. Descubro en NB, una sensibilidad casi excesiva e insegura. Pero no deja de ser sugerente como

amigo. Con el ayer conocí a Miriam Fletcher impulsiva y de buen humor en ese momento. (1975, 19 de enero)

Un programa de radio –especialísimo– hace ocho días despierta ideas atractivas. La lectura de Mcluhan, las conversaciones con Napoleón Bravo, crean inclinaciones mentales. Para este domingo, hablaré toda una tarde con él sobre literatura. El programa “Gente en ambiente” ya está grabado. Y, al parecer comentaré cada viernes un libro en el noticiero de “Radio Capital” a las 7 pm. Por otra parte, el halo de marzo me abandona: aparte del amor, todo marcha mal. Me roban el radio de FM, asaltan el carro. (1975, 21 de marzo)

Entrevista con Veloz Mancera... (1975, 19 de marzo)

Anoche, con N y A. visita a Armando Palacios. Su emisora Crono-radar está en una vieja y atractiva casa. N lo entrevistó: rememoró los años de Tamakún y del discjockey. Me afectó su frialdad política, aunque me subyugó su relato personal. (1975, 08 de marzo)

A partir de la primera entrada se constata que el escritor está en la etapa pre-redaccional de *D*, en el momento que aún perfila a sus personajes y ha comenzado a leer paralelamente a Marshall Mc Luhan, el filósofo de los medios y del impacto de las tecnologías de la información en el mundo contemporáneo. Por tanto, sus ideas para abordar el tema de la radio desde la ficción estarán impregnadas por esa lectura, sobre todo porque el artista-traductor desea mostrar cómo funciona la radio internamente: el poder inmediato que tiene para comunicar el mensaje de la forma más íntima a los usuarios y afectar su conducta dentro de un ambiente de complicidad y confianza.

Para escribir esta novela Balza logró una serie de alianzas que lo introdujeron en la industria de la radiodifusión venezolana, algunas de ellas se evidencian explícitamente en el *diario* cuando hace alusión a que gracias a NB llegó a [Miriam Fletcher](#), periodista, productora de radio, cine y televisión considerada un símbolo del periódico de los años 60 en Venezuela y quien realizó la producción de programas de radio de temática cultural para radio Suave entre 1977 y 1984. Desde luego, será esa persona a quien el venezolano en su *anotación* designa con las iniciales de su nombre: “NB O N”, la que lo conduce al circuito de las emisoras; lo ubica detrás de las cabinas brindándole la oportunidad de conocer a los locutores más prestigiosos del momento, le permite acceder a la realización radiofónica y participar como invitado en diferentes programas radiales.

Con respecto a las alianzas en el segundo fragmento del 21 de Marzo de 1975, el artista-traductor revela el nombre del amigo periodista a quien había llamado por sus iniciales: [Napoleón Bravo](#), el afamado locutor, productor de radio y televisión que dirigía los programas citados y que también aparecen referidos en *D* como: “Especialísimo”, “Gente en ambiente” y

el noticiero de Radio Capital en el cual el escritor se dedicaría todas las semanas a comentar un libro.

A partir de esa anotación del *diario* puede conjeturarse que las conversaciones entre Balza y Bravo, como la trayectoria profesional de este en el medio radial, se volvieron imágenes generadoras para la transfiguración del ambiente radial que invade el discurso novelístico, sobre todo para concebir al personaje de Faraón Rausseo, uno de los narradores de *D*, que dentro de la obra será la competencia de Bravo, “el otro discjockey” estudioso de la noción mcluhaniana de la cultura y amante –además del rock– de la canción latinoamericana, logrando popularizar éxitos de cantantes venezolanos como Soledad [Bravo](#) y Alí [Primera](#) (BALZA, 1998, p. 544-545).

Por otro lado, la tercera nota del 19 de marzo de 1975 es un escueto apunte sobre una posible entrevista del escritor con Veloz Mancera que sustrae los detalles del encuentro y deja suponer por el uso de los tres puntos suspensivos una posible supresión posterior de la información obtenida durante la conversación. Merece comentarse que Mancera fue uno de los pioneros de la radio en Venezuela, de los noticieros políticos hablados, dueño de una de las primeras emisoras con estudio propio, con una programación combinada entre música, la presentación de artistas en vivo, actividades deportivas y la transmisión de eventos o telenovelas, todo esto era innovador para el desarrollo de la radiodifusión venezolana en los años 70. De la misma manera, el cuarto segmento del 08 de marzo del mismo año recalca el rol de N y A como intermediarios ante el ámbito de la radio, en la ocasión de invitar al artista-traductor a conocer en su emisora a Armando Palacios y a escucharlo hablar de “Tamakun” y de lo que significaba ser discjockey.

Todo este contacto con la gente de la radio y de la farándula que el *diario* testimonia explica los detalles de los vínculos de Balza con Radio Capital y las visitas a los famosos locutores Mancera y Palacios:

Tuve una especial ayuda [...] pero, concretamente con la gente de Radio Capital me permitió en los años 74 y 75 visitar sus estudios. Yo le pedí que me dejaran estar allí anónimamente, en silencio, por lo menos 20 minutos cada semana. Y yo iba: veía a los locutores de noticias, a los discjockeys, veía algunos programas especiales...

Ahora la fuente principal, el principal contacto con el mundo de la radio, fue Napoleón Bravo. No puedo dejar de reconocer su apertura, su generosidad, la manera tan increíble como me dio acceso a sus archivos sonoros. Napoleón me permitió también acompañarlo a entrevistas con grandes estrellas a Armando Palacios (el discjockey más famosos de los años 50) y estuve con él cuando entrevistó a Veloz Mancera-que acaba de morir-

Finalmente yo lo escuchaba, preguntaba, investigaba por mi cuenta...
(BALZA, 1978 p. 13)

Palacios y Veloz Mancera integraron el panel de los referentes reales que junto al nombre de otros locutores como Edgar Anzola, Alfredo Cortina, Pancho Pepe Cróquer e Ivan Loscher cruzan sus historias en la novela. Al considerar los apuntes del *diario* y los comentarios de la entrevista de José Balza se visualiza la idea de un posible proceso de retextualización del discurso oral de ambos profesionales de la radio con los cuales el autor estableció contacto en su signo verbal. En particular, porque con la referencia a Mancera el caribeño recrea el contexto radial de los años veinte, hasta la década de los treinta con la creación en peculiar de la estación A.Y.R.E y la difusión del tango en Caracas, de la programación en vivo de los noticieros, musicales y comedias. Con relación a Palacios se narra la popularidad que alcanzó en la voz de [Tamakún](#), el vengador errante en la década de los cincuenta con la invención de insólitos efectos sonoros y sus años de discjockey cuando en sus transmisiones hacia ovacionar al público enloquecidamente.

De igual importancia resulta la alusión a las diferentes estaciones de radio del territorio nacional, mencionándose con distinción [Radio Capital](#) porque gracias a lo novedoso de su programación recuperó el gusto por la radiodifusión cuando ya había aparecido el influjo de la televisión haciendo perder mucho terreno al medio radioeléctrico. [Radio Capital](#) se instauró como “un símbolo de la juventud, en la época de la guerra de Vietnam, los hippies, la protesta y los Beatles” y Hebu reconoce:

En efecto, cada mañana, justo al ingreso de las grandes colas y de la vociferación, un espacio de *Radio Capital* convoca a los automóviles, a los pasajeros de los carritos por puestos y a las amas de casa. El programa comienza a las siete y media; fue lanzado en enero de este año y nadie podría negar su popularidad ni el buen gusto con el que es realizado. Se trata de *Dos generaciones* [...] le cuento que lo ejecutan Napoleón Bravo y Adolfo Martínez Alcalá. El núcleo musical del espacio se centra en piezas populares de todos los tiempos. (BALZA, 1998, p. 547)

Los eslóganes publicitarios ensanchan el espectro radiofónico de la novela y el carácter híbrido del discurso narrativo. Balza transpone el lenguaje de las cuñas comerciales de la época que tuvieron gran destaque en el tono de voz del locutor y periodista [Adolfo Martínez](#) Alcalá. Con todo esta reorientación y redirección específica genera un proceso icónico para conseguir la vibración del sonido radial desde el principio hasta el fin de esta novela porque: “La voz de la radio es un caldo incesante, una viscosa prolongación sonora que ata y adormece.” (BALZA, 1998, p. 546). Una muestra de transposición de la jerga publicitaria es: “*Pelo más duradero con Tricófero de Barry*” (p. 340), *Usé Jabón Reuter* (p.

342) “*Sal de frutas ENO, refréscate!*” (p. 343), “*Modess, seguridad*” (p.345) “*Ace lavando, yo descansando*” (p. 348), “*No gracias. Mi banco es el banco de Venezuela*” (p. 359), “*Muebles... de la mueblería la Liberal*” (p. 360), “*Colchones Sweet Dream*” (p. 362), “*Permítanos pensar por ud.*” (p. 371) “*Eso sí, con tal que sea Old Parr!*” (p. 432), “*¡Alívese con Vick Vaporub!*” (p. 433), “*Adams: el lugar de los hombres que las mujeres prefieren*” (p. 441), “*Ven con Astor, ven con Baby Blue* (p. 448), “*Ron Cacique, Excelente*” (p. 497), etc.¹⁵⁸

En todo el texto las cuñas radiales se interponen en medio de las conversaciones de los protagonistas, una manera irónica de presentar el poder de la radio comercial para manipular los comportamientos sociales y afectar el pensamiento de los oyentes induciéndolos hacia la cultura del consumo y su respectiva padronización, se recuerda como ya mencioné anteriormente que Venezuela vivía el auge del petróleo y todo era posible para los habitantes de un país latinoamericano con una de las tasas más altas de rentabilidad en todo el continente.

Con relación al impacto de la publicidad y su tratamiento en la novela, Barranga (2005) admite el empleo iconográfico de la ambientación y el lenguaje publicitario que Balza hace eficazmente en el discurso narrativo para criticar el uso excesivo de la publicidad y del mercadeo con el que emisoras radiales venezolanas bombardeaban al oyente mientras procuraba disfrutar de la programación durante la década del setenta, lo cual contrastaba con la realidad de otros países: “[...] en Italia la publicidad radial representó el 3,5%, equivalente a media hora del total de las transmisiones diarias, o Estados Unidos promedió 1.500 cuñas por día, y en Venezuela apenas 18 emisoras caraqueñas treparon el 30% lanzando 8.586 mensajes cada 24 horas, considerados como empíricos y pueriles, al principiar la década de los sesenta” (BARRAGAN, 2005).

4.4.4.2 La oralidad indígena y el significado de sus vibraciones

En sus reflexiones, McLuhan (1996) postula la conexión directa de la radio con la cultura oral, es decir, con las fuerzas de los tambores tribales y su influjo en la comunicación que envuelve a todas las tribus, hecho que argumenta cuando detecta “*el poder indígena de la radio para implicar a la gente los unos en los otros*” (MCLUHAN, 1996, p. 306), además de identificar las sublimidades de este medio “que tiene el poder de convertir la psique y la

¹⁵⁸ Es importante señalar que esta novela de Balza posee dos versiones, la primera se publicó con el sello de Monte Ávila Editores en 1977 y la segunda con el Fondo Editorial de Humanidades de la Universidad Central de Venezuela (1998). Son notables los cambios entre una y otra versión, por lo que se recomienda para el estudio del lenguaje radial la primera versión porque abunda un mayor número de eslóganes publicitarios.

sociedad en una única cámara de resonancia” (MCLUHAN, 1996, p. 307). Esto llamó la atención de José Balza porque la imagen del espacio auditivo radial como una “cámara de resonancia con el poder mágico de tocar acordes remotos y olvidados”. (MCLUHAN, 1996, p. 310) lo conectaría de inmediato con sus propias vivencias de la infancia cuando conoció la “experiencia explosiva” de la radio, tal como se expuso en el capítulo III, y donde al escuchar aquella “caja de resonancias” supo de la existencia de otros mundos y pudo conocer otros sonidos. Todo esto permite sostener que la lectura de McLuhan contribuyó a la incorporación de la sonoridad indígena en el texto dedicado a la radio. Si hay una novela del caribeño en la se respira el espectro del idioma warao, el imaginario de sus cantos, leyendas y poesía es *D*. Los colores de esta oralidad ancestral resurgen como marca en el signo verbal desde el epígrafe con un poema de los indios waraos, comunidad originaria del Delta del Orinoco:

Imautu warao namoni ja nine

Tobesira

Namoni yatu a josaka ja nine

Ja nine, nine

Al filo de la Medianoche yo me convierto
en lechuza

En cualquiera de ustedes yo me convierto,
yo me convierto

Poema de los indios Waraos. (Balza. 1998, p. 3)

La presencia del poema proyecta las vibraciones del habla y del saber amerindio en la multiversalidad acústica del texto narrativo y con esto el artista-traductor crea una imagen auditiva de un tiempo atávico que captura la atención del lector desde el inicio. Pues la poesía añade un sello de nocturnidad y de aire espectral que circunda el rito de las transformaciones de un yo que se abre hacia los otros: “en lechuza”, “*en cualquiera de ustedes yo me convierto*”. Ese ser los otros proclamado desde el pensamiento y los matices lingüísticos del warao otorgándole una significación a una especie de voz oblicua, ese otro narrador que recorre todas las historias y registra todo lo que Olivares, Hebu y Faraón Rausseo, narradores internos, cuentan sobre la radio en el magnetófono, esas grabaciones recogidas en cassettes conforman parte de la obra que se lee.

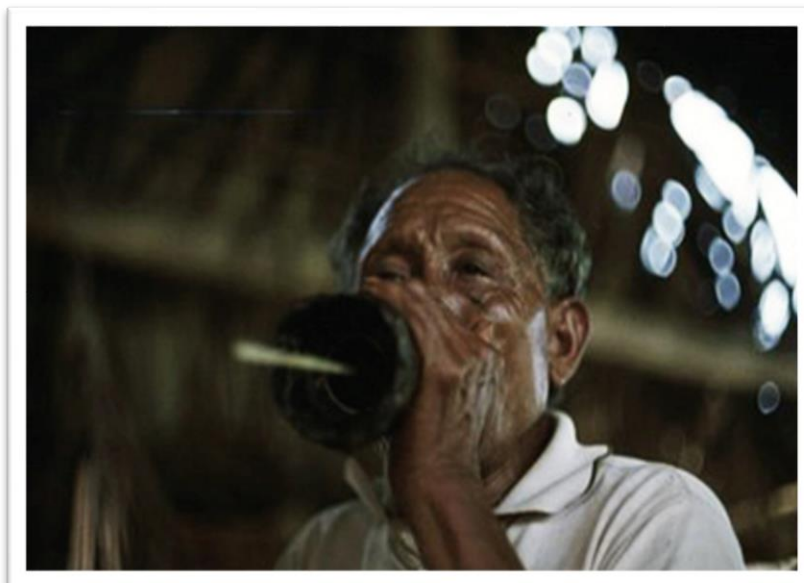
Con el influjo de la corriente del pensamiento de McLuhan (1996) de vincular el poder mágico de la radio con los recuerdos y costumbres ancestrales, Balza usa vocablos de la mitología warao para designar a uno de sus narradores llamándolo Hebu, nombre de las deidades ancestrales e intermediarias entre el chamán y el mundo sobrenatural a quien se le canta y se la baila para invocar su presencia protectora y en ocasiones para espantar sus

maleficios. Es Hebu quien invita a Olivares, la antigua estrella de la radio, a conocer el Delta, donde se queda a vivir retirándose de la vida agitada de la ciudad y entrando en contacto con las costumbres y tradiciones de los indígenas de la región. En este tejido de relaciones, el artista-traductor integra la presencia metafórica de la música indígena acudiendo a transcribir las sonoridades vegetales que caracterizan la interpretación musical que Chon saca al soplar las hojas de los árboles:

Chon sabía extraer música de las hojas [...] tocaba canciones de cada día o inventaba piezas cuya duración dependía de la hoja misma y del calor de sus labios. Sé que en el caimito, donde el cobre aún traía algo de sol, el músico registraba piezas lentas y porosas, detenidas en la sobria irregularidad de un oboe. También así, pero más fino, más próximo a una voz de contralto era el sonido arrancado del merecure, y de los cafetales en flor introducía valeses, cantos nupciales. Pero en la pomalaca todo brincaba y hacia chispas. ¡Ah Chon! (BALZA, 1998, p. 312- 313)

La transfiguración discursiva de los sonidos aerófonos traduce la visión conjunta e integradora de la cosmovisión y las expresiones musicales de los warao, además de enriquecer la dimensión rítmica de la prosa del venezolano. Es interesante observar cómo Balza con un procedimiento efrástico describe las vibraciones que el músico de la aldea obtiene al exhalar las hojas y tallos de los árboles de la selva como el caimito, el merecure, los cafetales y las pomalacas engarzándolas con el timbre dulce y penetrante del oboe como con la tesitura grave del contralto. Vale advertir que Basilio de Barral (1981) fue uno de los primeros en estudiar los tipos de instrumentos y canciones de los indios [waraos](#) reseñando la particularidad de los tipos de clarinetes contruidos a base de semillas, taparas y troncos de caña y bambú. Al mismo tiempo, advierte que entre los instrumentos de esta población ancestral se encuentran instrumentos de cuerdas como el sekesekeima (violín) e instrumentos elaborados con los troncos de árboles, frutas, semillas y maderas semejantes a las ilustraciones que se muestran a continuación:

Figura 78- Toque de Iximoi. Caño Winiquina. Municipio Antonio Díaz. Estado Delta Amacuro.



Fuente: Disponible en: <<http://www.diversidadcultural.gob.ve/acervo-fundamental/coleccion-de-objetos-etnograficos-de-venezuela/delta-amacuro>>. Consultado el 30 dic.2017.

Figura 79- El Seguei. Caño Winikina. Municipio Antonio Díaz.



Fuente: Disponible en: <<http://www.diversidadcultural.gob.ve/>>. Consultado el 30 dic. 2017.

Figura 80- Violín, Seque seque etnia Warao.



Fuente: Disponible en: <<http://www.diversidadcultural.gob.ve/acervo-fundamental/coleccion-de-objetos-etnograficos-de-venezuela/delta-amacuro>>. Consultado el 28 dic. 2017.

El latinoamericano consigue con sus transfiguraciones intersonoras enlazar las conexiones entre la musicalidad indígena y otras formas de la música convencional. De modo semejante trabaja la dimensión icónica cuando incluye en la pluriversalidad signica de la novela los cantos populares de velorio: la “Tucupiana y el Florón”, expresiones que según Mata (1997) parecen provenir de antiguas rondas españolas y se relacionan también con la “maluca”, juego de prendas de origen afro-venezolano con alta carga de erotismo e integrado a los rituales fúnebres. Estos tipos de cantos se enuncian en *D*:

Tierra de Tucupiana, tucupiana, tucupiana, tu caballo andón, ¿de dónde viene y a dónde va? Tucupiana, Tucupiana, tu caballo andón. La gente permanece sentada pero en una onda intacta e inconsciente mueve lentamente el círculo. Los brazos buscan la proximidad de otros y en el lento acomodo hay una rapidez seria y evasiva. El florón se va, se va... Los hombres y las mujeres estaban rescatando algo profundamente suyo, casi olvidado. Juegos de muerto. Tucupiana, tucupiana, tu caballo andón. En la madrugada el muerto recibía el homenaje más secreto: la dualidad de los círculos y el canto casi hablado, humor y para morir. (BALZA, 1998, p. 425)

La música popular compone una de las matrices generadoras del proceso de creación de José Balza, un constante mecanismo de traducción intersemiótica que incluso dirige otras notas del *diario*:

Tal vez la mejor manera de dar vida a tantos seres de mi infancia en el Delta sea a través de la ficción. (En 1947, mi tío Genaro, el músico, baila saltando un disco: Soy virgencita de Margarita Cuervo y Arviuz). (1962, 10 de noviembre, 10)

Brusco despertar a las 5:30. Alguien corre en el jardín
 9:30: *Verdadero despertar. Anoche, poco antes de que partiera el ano, Eudes y Tulio Márquez hablaban del bandolinista Efraín: Siempre se quedaba dormido y seguía tocando. Estricto punto de partida para una narración. (1994, 01 de enero)*

Ambos segmentos activan la transcreación de historias musicales en las que se acoplan creencias populares, supersticiones, mitos y leyendas muchas veces de los habitantes de los pueblos del Orinoco. De este modo, si bien las resonancias vegetales de Chon simbolizan la música indígena, igualmente, su figura parece evocar a aquellos músicos que promovían las parrandas en los pueblos del Delta: “en ese tiempo había parrandas, Asunción Gómez Call, Chón, casi familia de nosotros por parte de mi madre, integraba las parrandas. Tenía una extraña voz de bajo, inventaba sonidos color madera. Yo lo vi y oí tocar varios instrumentos” (Eudes Balza *apud* MATA, 1997, p. 14). En una tónica similar, aparece la referencia a Benita, la única mujer que interpretaba el violín en las fiestas del pueblo y a quien el venezolano conoció en su infancia:

[...] Una señal vino con Benita, la obesa y pálida violinista del pueblo. Ella había nacido tocando como Efraín su hermano, como sus primos. Pero lo hizo en su casa hasta que fue una mujer de veinte años. Entonces empezó a fumar e ingresó a esa improvisada orquesta familiar, conjunto que solo existía en el acelerado momento de una fiesta. (BALZA, 1998, p. 523)

4.4.4.3 La música latinoamericana: Antonio Estévez

El *diario* es testigo de todo el trabajo de documentación e investigación que el artista-traductor ejecuta para esta novela. En particular, el segmento consecuente menciona parte de las búsquedas musicales que incitaron las transfiguraciones interartísticas en la elaboración de *D*:

Hoy, Raúl Delgado me entrega un cassette, una de las posibilidades sonoras de “Cromovibrafonía” de A. Estévez. La escucho y siento las grandes movilidades de Soto. Por lo demás, investigo sobre el Orinoco para *D*. (1975, 28 septiembre)

En este fragmento, el caribeño apunta su encuentro con el profesor Raúl Delgado y la entrega que este le hace de una de las matrices de la “cromovibrafonía”, una obra experimental de su hermano, el compositor venezolano Antonio Estévez, quien había descubierto la composición electroacústica y decidió experimentar esos nuevos lenguajes componiendo esta pieza para la exposición del reconocido artista cinético Jesús Soto en

Montreal en 1967. Balza al escucharla confiere que el retumbar de esta música lo reenvía a las oscilaciones sonoras de las esculturas-instalaciones de Soto reiterándose la intención del músico, recuérdese que Soto es uno de los personajes de la novela, el gemelo del otro artista plástico Alejandro Otero.

La música de Estévez integra el grupo de matrices generadoras del mecanismo de traducción intersemiótica que sustenta la poética del escritor. Merece señalarse que Estévez fue uno de los primeros compositores de música sinfónica venezolana, director-fundador del Orfeón Universitario UCV, cultivador de una auténtica expresión latinoamericana dentro del espacio de las filarmónicas que lo hizo dueño de una singular lucidez sonora en el ámbito de las orquestas. La imagen siguiente muestra al músico en un momento de su creación:

Figura 81- Antonio Estévez, músico y director de orquesta.



Fuente: Disponible en: <<https://www.analitica.com/cultura/el-mundo-virtual-de-antonio-estevez-dictada-por-daniel-atilano>>. Acceso 28 dic. 2017.

El artista-traductor se dedicó a estudiar la obra del músico desde los años setenta como lo ilustra la siguiente anotación “Acuerdo con el maestro Antonio Estévez para escribir una biografía suya. Solo he pedido que nos encontremos una vez por semana en mi oficina”. (1979, 03 de abril) y el siguiente comentario: “Cada martes (¿cada martes?) El maestro subía al piso 10 de la Biblioteca de la Universidad y allí hablábamos durante dos horas. Aunque he seguido su obra desde 1960, solo hablé con Estévez en 1976. Y entonces surgió la idea de comprender su música.” (BALZA, 2001, p. 203), esos encuentros arrojaron como resultado el libro *Iconografía. Antonio Estévez, biografía e interpretación de su obra* (1983). Inclusive puede pensarse que existe una transfuncionalización de segmentos de la historia del músico en

el personaje Antonio de la novela *Setecientas Palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974), en la cual el narrador afirma:

Nos reímos, decidimos comenzar enseguida. Fuimos a su casa. [...] y allí trabajamos durante una hora. Ni su esposa ni su hijo aparecieron; nada pregunté. Abrió el grabador. Piezas escritas en Roma: una monótona insistencia en temas que parecen el mismo; y la penetrante seguridad de los violonchelos. Después de haber comenzado a escuchar, me pregunté cómo podía dar yo la idea de esa música con palabras. (BALZA, 1998, p. 237)

En la novela *D* (1979) emerge el verdadero desafío de José Balza para transcribir el vigor sonoro de las composiciones de Estévez en su prosa narrativa. Esta operación analógica comprende la interpretación y recodificación estética de sus piezas: “la cantata criolla” y la “cromovibrafonía” para recontextualizar sus significados en las discusiones que tienen los personajes sobre la música venezolana. Es en el marco de una conversación entre Fer y Hebu que mediante el ejercicio efrástico, el autor induce a su lector a sentir la huella acústica de la [*Cantata criolla*](#), “*Florentino el que cantó con el diablo*” en el espacio del texto literario:

¡El colmo! gritó -Hebu-si hay alguien tras el color de la música de Estévez es Bartók: y eso en Concierto para Orquesta que respira transparencias, señales de una orquestación menos nacional de lo que se piensa, aunque esté allí el sopor del sol, la plenitud vegetal de un movimiento forjado por hierbas. [...] el sonido de Estévez recoge un gran instrumento fulgurante, extenso: el llano. La Cantata criolla podía ser primitiva, pero (...) Su esplendor carece de oscuridades atonales, porque la imagen de la pieza exige solo estremecimientos de color, líneas multiplicándose, persiguiéndonos infinitamente [...] Piensa en América Latina, y ubica en ella esa Cantata. Sí, quizá está muy próxima a Stravinsky, por los grandes brochazos amarillos con que el arpa se desprende de la orquesta. Pero insisto en que el coro sabe ser primitivo, medieval, algo así: para purificarse, para no transigir con el romanticismo o con lo simplemente folklórico [...] Hay en la Cantata lo inicial, pero transmutado en consciencia sonora. Y el fondo, lo oscuro, acompaña las voces con una firmeza jamás escuchada en alguna composición venezolana [...] Estévez solo eligió algo que circulaba en su piel: en su infancia, en las noches del llano... Para convertirla en concierto. (BALZA, 1998, p. 397-398)

El propósito de la éfrasis musical gravita en realzar la belleza estética de la pieza para la orquesta y el coro que Estévez compone tomando como referencia la llanura venezolana, sus cuentos, cantos y leyendas, específicamente el contrapunteo entre Florentino y El Diablo, según la versión de la poesía de Alberto Arvelo Torrealba. Para Benedittis (2006):

Florentino da cabida a una mezcla misteriosa donde resuena la copla errante y el simbolismo del llano venezolano. Alberto Arvelo Torrealba –con su poesía- creó el arquetipo del cantor vuelto mito y Antonio Estévez lo

envuelve con su música y adquiere –con su *Cantata*– envidiables proporciones y rasgos indelebles de grandeza. (BENEDITTIS, 2016, online)

En la transfiguración artística de las resonancias contundentes de la *Cantata Criolla*, el latinoamericano se detiene en los timbres solares de la obra definiéndolos como color verano, oteando el ritmo de las hierbas del llano y el posible vestigio rítmico de Stravinsky. Igual estima el rol protagónico del arpa y el estilo medieval del coro para reforzar que Estévez transgredió el romanticismo y el simple folklore nacional integrando la fuerza telúrica del llano con música de la orquesta, lo que el escritor define como un claro logro de la consciencia sonora de nuestros músicos. (Balza, 2017)

Con respecto a la [cromovibrafonía](#), el trabajo de recreación semiótica se manifiesta en el entorno de una conversación entre Hebu con Aromaia sobre la innovación compositiva de Estévez, a partir del uso del sintetizador. El propósito es demostrar el esplendor musical de esta obra que despliega nuevas facetas del artista tan importante en su carrera compositiva como su obra sinfónica, sin renunciar a las acústicas de la tierra venezolana. Recuérdese que las primeras impresiones de Balza sobre esta pieza son las que anotan en su *diario* y puede discernirse que las movilidades metálicas son el elemento común entre el fragmento ya citado y el trabajo de transcreación musical que acompaña a la narración:

La música nunca deja de arrastrar, girando suavemente. Las leves agujas son ahora explosivas y se asocian a un rumor tormentoso, pero ciego y corto. Líneas agudas se superponen con lentitud. Durante toda la pieza ulula un gong magnífico, de metales hondos y reminiscencias tubulares. Las llamadas secretas, los filtros auditivos: todo asciende lentamente en un viaje que ocupa simultáneamente agua y montaña, espacio y piel.

El sintetizador es la excusa: Estévez va más allá de la escritura y técnica, para volverse ardoroso como con la orquesta. Sopla: se levantan murallas de un polvo anterior; mira y acuden los fondos inagotables de Guayana. Gigantescos torsos de piedra y plomo chocan entre sí, y su vibración se acomoda a las sierras, al cielo insistente. (BALZA, 1998, p. 542)

El escritor usa la écfrasis para intensificar las diferentes cadencias de la música y sus múltiples bifurcaciones, en particular, la refracción del gong durante toda la ejecución que acentúa la explosión de los metales y sus temblores. El artista-traductor aprecia que la integración de los efectos convoca simultáneamente la presencia sensorial de la montaña, el agua, el espacio, la piel. Reitera que estas nuevas texturas de Estévez son producto de su ingenio puesto ahora a la disposición del instrumento musical electrónico para con sus efectos dibujar las montañas tubulares de la Guayana venezolana.

En estas transfiguraciones semióticas que el latinoamericano ejecuta de la música electrónica del maestro Estévez se descubre el pensamiento musical que envuelve a su escritura. Es la palabra reimaginado la experiencia electroacústica del músico, retextualizando estéticamente sus vestigios y motivos sonoros en su estilo narrativo que gana consecuentemente ritmo, color y energía transformándose en una prosa *colorística*, porque si algo existe en todo este ejercicio de traducción icónico-musical de Balza como ya lo sospechó Pérez (2017) “es la intención de comprender los movimientos estéticos y funcionales de la música y los vínculos entre la sonoridad y el texto” (PEREZ, 2017, online).

Es tangible el eco de los lenguajes musicales y sus respectivos imaginarios en la creación del venezolano, enmarcado en un proceso de transcreación sígnica que se encarna en la confección del discurso que busca alejarlo de toda monotonía y al contrario potencializar su mensura, caracterizado por el cálculo y la combinación de palabras heterogéneas con homogéneas, el uso de la puntuación y la resonancia verbal que marca la sonoridad de la prosa a partir del oído educado y cultivado de un escritor que encontró en la colocación de las palabras su manera de *traducir* las estéticas de la pluralidad musical.

4.4.4.4 La música: todos los mundos

El escritor cataloga a *D* como su novela más musical por la infinidad de referencias musicales que contiene. Barragán (2005) igualmente la define como texto sonoro y justifica la presencia de la música en la medida en que se trata de contar la historia de la radio y sobre todo al considerar que los locutores comerciales masificaron y guiaron los gustos musicales en el período abordado en la obra.

Si bien Barragán (2005) censura el destierro de las bandas y de los solistas de rock venezolano de los años setenta, acepta que debido a la presencia de voces y piezas musicales, este *ejercicio narrativo* es un extenso pentagrama melódico que se alarga desde la década de los veinte hasta la entrada de los ochenta, en las que no únicamente se mencionan nombres de canciones, autores y compositores sino que exhibe una breve alusión a los sucesos de algunas de estas obras y su influencia en el panorama musical de Venezuela. En la novela se ubican:

Rafael Guinand, Billo's Caracas Boy, Luis Alfonzo Larraín, Pérez Prado, Pedro Infante, José Alfredo Jiménez, Toña “La Negra”, Juan Arvizu, los tangos de Rosita Quiroga, la orquesta de “El Maño”, Maurice Chevalier, Eduardo Lanz, Nat King Cole, Lucho Gatica, Bártok, Villa-lobos, Violeta Parra, Victor Jara, Alí Primera, Pink Floyd, David Bowie, Lou Reed, Beatles, Serrat, Boulez, Facundo Cabral, Paco Ibáñez, Lucio Battisti, Rolling Stones,

Billon, Damiron, Ravel, Fedora Alemán, Percucho Salazar, Morella Muñoz, Boulez, Soledad Bravo, Gaetano Velloso, Nicola Di Bari, Marco Tulio Maristany, Pat Boone, entre otros.

El lenguaje de la música en todos sus tonos y matices es una matriz fundamental para la escritura de José Balza. Por ello, Pérez (2017) confirma el amplio repertorio de preferencia del caribeño compuesto por una heterogeneidad de géneros:

El archivo referencial está poblado de especies musicales. Su índice onomástico es noble y cautiva: Bach, Báez, Beethoven, Benedetti, Bor, Boulez, Brahms, Carpentier, Carreño, Castellanos, Chopin, Copland, Debussy, Estévez, Gallardo, Gershwin, Gerulewicz, Ginastera, Haendel, Hahn, Haydn, Hindemith, Honegger, Kodály, Kouzzevisky, Landaeta, Lamas, Lauro, Liendo, Lutoslawski, Menuhin, Meserón, Moré, Moussorsky, Mozart, Muñoz, Otero, Palacios, Peña, Pergolesi, Piaf, Plaza, Puccini, Romero, Rugeles, Ruiz, Sans, Satie, Sauce, Schipa, Schönberg, Shostakovich, Sojo, Stern, Stockhausen, Stravinsky, Tchaikovski, Villa-Lobos, Wagner, Weill y otros más; y la canción, el bolero y el jazz . Es su historia personal de la música haciendo parte de la historia de la música, universal y venezolana. (PÉREZ, 2017, online)

4.5 DER ABENDESTERN, DER MORGENSTERN (2013)

Si bien he abordado con mayor detalle las transfiguraciones interartísticas en las novelas del autor, debe apuntarse que los paisajes sonoros envuelven también sus relatos. Refiero brevemente a “Der abendstern, der morgenstern” (2013) cuyo título en alemán anima las correlaciones con la música de Wagner, específicamente con la ópera “Tannhäuser” y en particular con una de las arias operísticas alusiva a la diosa Venus y a su transmutación de la estrella de la tarde a la estrella de la mañana, de acuerdo con su ubicación con respecto al sol.

El relato está estructurado en dos entradas, la primera denominada “La Unidad Opuesta I” que podría funcionar como la ópera de Wagner a partir de la nota de un diario con fecha del 22 de agosto de 2013 y con la exposición del tema que se desenvuelve en la obra: el contraste entre los opuestos mediante la relación de los hermanos. La segunda parte denominada “La Unidad Opuesta II” abarca todo el desarrollo de la historia y simboliza como en la ópera de Wagner una celebración de la síntesis de estos dos hermanos, uno que se ha dedicado a las sonoridades y el otro a la escritura, pero que ambos configuran una unidad en la diversidad: “porque para ambos tanto el sonido como la escritura eran sustancias, cualidades físicas” (BALZA, 2016 p. 112).

La transcreación intersemiótica inmersa en la manufactura de este “*ejercicio narrativo*” promueve la convergencia simbólica entre dos lenguas musicales totalmente

distintos y sus respectivas representaciones estéticas. El artista-traductor trabaja esta idea a partir de Rafael, el hermano músico y heredero de una larga tradición musical familiar, apasionado por la composición orquestal, en especial por las óperas de Wagner y las sonatas de Bach.

Fueron sus tíos, acordeonistas y violinistas de fiestas, quienes advirtieron la calidad rítmica y melódica de su voz; su agudeza auditiva, su capacidad para las audacias armónicas con los instrumentos. Creció inmerso en la música y desde el primer momento compartió el tiempo con los festivos festivales de fin de semana en que acompaña a sus tíos. [...] Apenas tendría veintidós cuando las radios, los discos y los nuevos equipos de sonidos despertaron en él otro interés: aprender a leer música, a escuchar arias de óperas, sonatas. El proceso fue lento, no concluyó nunca. (BALZA, 2016, p. 106)

La sensibilidad perceptiva de Rafael lo guía a descubrir otra música diferente a la que se hacía y escuchaba en casa, aquella perteneciente a las tonalidades de los sonos antillanos, a los cantos mortuorios afro-venezolanos que se convierten en el nuevo centro de interés del personaje:

En las callejuelas que iban hacia los campos, por el contrario, hubo ocasiones en que, durante el velorio, presencié y participé de los juegos (con barajas, con anillos, con pañuelos, siempre en medio del licor y café) que, cumplidos en alguna mesa, dentro o fuera de las casas, se imponían susurros, cantos velados y rítmicos, secretos afrodisíacos. [...]

Así, escuchó Rafael esos ritmos cerrados y ansiosos que en la madrugada parecían sordidos. Las palabras eran incompletas o silábicamente sueltas y tal vez no decían nada o percutían como idiomas extranjeros. Mucho después Gonzalo le explicaría (y tomaría el dato para algunas de sus investigaciones) que esos sonos eran antillanos y por lo tanto africanos, pero que llegaban en balandras y barcos desde las islas. [...] Despertó en Rafael una rara inclinación por determinar qué puntos de la melodía más feliz escondían resonancias nostálgicas, añorantes, dolorosas. Y cuando comenzó después a escuchar cantatas religiosas, arias operísticas fue explicándose cómo un mismo acorde podía cambiar de sentido, según quisiera orientarlo quien estaba entonándolo o arreglándolo. Mucha de su música guarda esa resonancia ambigua que la hace extrañamente doble atractiva. (BALZA, 2016, p. 110-111)

El personaje figura una posible asociación entre las cantatas religiosas, las arias operísticas y los sonos africanos, con base en la posibilidad de compartir el mismo acorde pero con intervalos y sentidos diferentes según la entonación de la alternancia rítmica de cada sensibilidad cultural. Todo esto evidencia los procedimientos asociativos que Balza ingenia para generar mediante la écfrasis musical descriptiva de los ritmos citados una perspectiva relacional en la que la *Traducción Intersemiótica* se despliega como *pensamiento*

archipiélago de Glissant (2008), porque el artista-traductor despeja un espacio de diversidad para juntar simbólicamente las resonancias de la música alemana con la música antillana, en particular con los ritmos afro-venezolanos y el imaginario mágico-religioso de los cánticos luctuosos. A partir de estas realidades culturales y tradiciones distintas e inclusive antagónicas el discurso del venezolano se creolizan (hibridismo) de forma abierta y creativa, encontrando e integrando una pluralidad polifónica que motiva los más insospechados vínculos entre voces, ritmos y lenguajes, afianzándose la presencia en la obra del latinoamericano de “la diversidad universal de los imaginarios sonoros que se constituyen en el mundo como pensamiento universal” (MONTESINO, 2002, online).

El pensamiento musical del escritor como una acción de traducción intersemiótica lo ubica dentro de toda tradición de autores cuyas creaciones mantienen estrechos vínculos con el espectro sonoro y sus distintas manifestaciones. En América Latina estas correspondencias entre literatura y música son constantes, cito tan solo algunos nombres: Felisberto Hernández, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Severo Sarduy, Guillermo Infante, Chico Buarque de Holanda y los venezolanos Humberto Mata, Ángel Gustavo Infante, como otros que hacen de su escritura permanentes transfiguraciones de paisajes sonoros.

4.6 RELECTURAS DE LA OBRA DE BALZA: REDES DE ARTE EN MOVIMIENTO

Las transfiguraciones intersemióticas de José Balza demuestran las redes de relaciones sígnicas que se amalgaman en la poiesis de su creación, en particular la interacción de su escritura con las artes visuales y la música en el contexto social e histórico de su producción. Por tanto, su obra hace parte del sistema literario y cultural venezolano y confirma su diálogo con otros creadores, los que a su vez establecen una serie de correspondencias con la obra del escritor y desde sus respectivos lenguajes artísticos formulan nuevas relecturas e intervenciones a su discurso narrativo. Esto contribuye a asumir la creación como un engranaje de múltiples voces y pluralidades desde una perspectiva flexible y transdisciplinaria. En los años 90, la dramaturga Xiomara Moreno y Javier Moreno produjeron un espectáculo teatral basado en la novela *Medianoche en Video un 1/5* protagonizado por la primera actriz venezolana Elba Escobar y el grupo TEJA. Este evento marcó el inicio de una red multiartística a partir de la obra de Balza que se extendería a la música.

4.6.1 La primera ópera: La mujer de espalda

En 2013 se estrena *La mujer de espaldas*, primera ópera basada en los relatos del artista-traductor. El libreto fue escrito por Xiomara Moreno, la musicalización estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica Gran Mariscal de Ayacucho, la composición de Federico Ruiz y contó con la dirección musical de Felipe Izcaray y la dirección escénica de Orlando Arocha

Todos se unieron por primera vez para crear sonoramente unas de las obras más conocidas del autor venezolano, cuya tragedia se concentra en el encuentro que hace un marinero al reconocer en Puerto Cabello a Marie-Jos, la mujer que otrora fuera de François, un traficante de un puerto francés y que fue declarada muerta muchos años antes.

Los intérpretes que dieron vida a los personajes de la obra fueron la mezzosoprano Amelia Salazar, el tenor Gregory Pino y los barítonos Miguel Salas y Luis Sarmiento. Las próximas imágenes explican esta constelación artística que inversamente a lo que Balza siempre había hecho de ir de la música a la escritura, ahora seguía una ruta contraria salía del signo verbal para abrirse y moverse hacia el lenguaje de la música, incluyendo la ópera y el teatro entregando nuevas reinterpretaciones y creando nuevos elementos a partir de la puesta en escena de varias artes.

Figura 82- Programa de la Ópera de *La Mujer de Espaldas*.



Fuente: Archivo personal del escritor.

Figura 83- Elenco del teatro musical.

<p>La Mujer: Marie Jos, María Inés MELIA SALAZAR (mezzo) MELBA GONZÁLEZ (mezzo)</p>	<p>El Marinero: GREGORY PINO (tenor) ANDRÉS SULBARÁN (tenor)</p>	<p>Gabriela Montani Keisbel Silva Luz M Sierra Meche Barrios Simona Chirinos Varinia Arraiz Sahara Álvarez Jenifer Urriola</p>
<p>El Hombre: François MIGUEL SALAS (barítono) LUIS SARMIENTO (barítono)</p>	<p>FIGURANTES: Dallas Aguiar Marlubi Gómez Mirian Pareja Oriana Dávila</p>	

La obra de teatro-musical, escrita en 1998 y estrenada en la Sala José Félix Ribas bajo la dirección de Javier Moreno con la música de Carlos Duarte, es retomada por el músico Federico Ruiz con libreto de Xiomara Moreno y presentada dentro del Ciclo de la Ópera Breve del 2002, bajo la dirección musical de Pablo Castellanos y la dirección escénica de Orlando Arocha.

El drama se desarrolla en 1930 y se centra en el descubrimiento que hace un marinero al reconocer en una mujer de Puerto Cabello a Marie-Jos, la mujer que otrora fuera de François, un traficante de un puerto francés, y que fuera declarada muerta muchos años antes.

La noticia llega a François, quien desde la muerte de su mujer, apenas vive de su recuerdo, sumido en la tristeza de haber sido responsable indirecto de su muerte por culpa de una revuelta de traficantes en el puerto donde Marie-Jos participó. François le pide al marinero que indague y descubra si es ella, buscando una prueba irrefutable: una flor de lis tatuada por las propias manos de François en la espalda de Marie-Jos.

El marinero cumple con su cometido y se acerca a la mujer de Puerto Cabello, quien se expresa con exuberancia sobre la despreocupación en que vive sus días, dedicada al más viejo de los oficios en una tierra que le abrió las puertas de sus casas sin prejuicios ni distancias.

Una vez que el marinero logra su cometido, la presencia de François al lugar no se hace esperar, viene a cobrar con sangre el engaño del pasado.

Fuente: Archivo personal del escritor.

Figura 84- Redes de arte.

Federico Ruiz
 Es uno de los directores con mayor trayectoria en el mundo coral, con una herencia directa de la generación de maestros como Evencio Castellanos y Antonio Estévez. Ha desarrollado un importante trayectoria como profesor universitario, director de coros y director de orquesta. En el teatro ha participado como director musical invitado en varios títulos de ópera y galas operísticas.

Orlando Arocha
 Gran compositor venezolano el cual ha incursionado en múltiples géneros aparte de ser acordeonista. Ha compuesto para instrumentos solistas, coros, quintetos, obras de teatro, cine y ópera. Es uno de nuestros compositores más reconocidos y de mayor versatilidad.

Xiomara Moreno
 Nació en Caracas, el 5 de noviembre de 1959. Dramaturga, docente, productora y directora de teatro. En sus estudios en la Universidad Central de Venezuela, cambió la carrera de Física por la de Artes formando parte de la primera promoción de esa escuela en 1983. Magíster en Teatro Latinoamericano. Miembro fundador del grupo Teja, dirigido por José Simón Escalona. Fundadora de su propia agrupación teatral "Xiomara Moreno Producciones" (septiembre, 1992) Guionista de televisión. Directora de la Escuela de Artes (UCV 2002-2005); así como coordinadora del departamento de Artes Escénicas de dicha escuela en varias oportunidades, donde se desempeña como docente.

Algunas de sus obras son: Gárgolas, Manivela, Perla blanca como sortija de señorita, Geranio, El labrador de Bohemia, Obituario, Amecle, El Popol Vuh, Gertrudis, De Especies... El caballero verde, Minimas, Último piso en Babilonia, La Cofrada.

José Balza
 Es un escritor, ensayista, crítico y educador venezolano nacido en San Rafael, estado Delta Amacuro el 17 de diciembre de 1939. Se le considera uno de los escritores venezolanos más importantes del siglo XX y XXI.

Su primera novela, Marzo anterior, la publicó en 1965 y fue acreedora del Premio Municipal de Ficción en 1966. En 1978, su novela D obtuvo el Premio de Literatura del CONAC. En 1991 Balza recibió el Premio Nacional de Literatura. Durante los años 1960 y 1970 fundó y colaboró con numerosas publicaciones literarias como En la CAL, Cultura universitaria y El falso cuaderno.

En 1984 condujo el programa de televisión Texto y Figura, transmitido por los canales 5 y 8 de Venezuela y por el Canal A, de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY). En 2004, Balza publicó en la editorial española Páginas de Espuma, el libro "Caligrafías", el cual recoge su

Fuente: Archivo Personal del escritor.

4.6.2 La segunda ópera: La Libreta de California

Una segunda edición de esta redes de multiartísticas se llevó a cabo con la ópera bolero “La libreta de California” (2017) basada en un relato del autor, con libreto de Xiomara Moreno, creación musical de Gerardo Gerulewicz y la dirección artística de Miguel Isa, quien para la ocasión transformó el escenario del teatro en un bar-cabaret para todas las funciones.

La historia inspirada en el relato “La libreta de California” cuya sinopsis se centra en Hilda y Rhein que inician una aventura de encuentros amorosos en los que él va contándole, a petición de ella, cada una de sus anteriores relaciones amorosas. Hilda sigue con gran interés y picardía los relatos con nombres y detalles de las mujeres de este y va anotando en una libreta, hasta que él le habla de una en especial, Elena [Williams](#), una mujer que no es otra que aquella que le robara el gran amor a Hilda, en el pasado. Este reconocimiento hace que Hilda busque acabar con la vida de Elena, ante la sorpresa y la duda de Rhein que no sabe si Hilda lo amó de verdad o solo lo utilizó como un instrumento de su venganza.

Este teatro-musical tiene como intérpretes a Luis Javier Jiménez, Melba González, Dorian Lefebre y Jesús Javier Hernández Belisario y las compañías de danzas como el Ballet del Teresa Carreño, Dramaturgia del Movimiento, el taller de Danzas Sin Fronteras y [bailarines independientes](#). El maestro Gerulewicz confirma que el artista-traductor participó en todo el proceso de creación que implica la puesta en escena de una ópera:

La propuesta de hacer la ópera partió del Maestro Balza, quien es un apasionado melómano. Me ofreció varios textos de los cuales por mutuo acuerdo con la dramaturga Xiomara Moreno, escogimos el cuento “La libreta de California”. En particular, La libreta de California me atrajo porque es un texto ligero, con mucha picardía, y porque su estructura narrativa me permitió recorrer varios géneros musicales latinoamericanos sin perder el sentido de unidad.” (GERULEWICZ, 2018, s/n).

Esta [ópera-bolero](#) integra toda una diversidad de ritmos latinoamericanos que se encuentran con el canto lírico: el mambo, el chachachá, la bossa nova, el [merengue](#), la salsa, la cumbia, el tango y el merecumbé, todo en un tejido icónico de sinfonías y ópera con un tono de guasa y comicidad muy propio del [Caribe](#). Todo esto asienta la poética relación de sonidos, de lenguas, lenguajes e imaginarios que atraviesan y renuevan la traducción intersemiótica y el mundo de las artes. En las imágenes siguientes se muestra al escritor junto a los cantantes, la dramaturga y el compositor.

Figura 85- Balza en el piano junto a la dramaturga, soprano y compositor.



Fuente: Archivo personal del escritor.

Figura 86- Balza junto a la Dramaturga y los intérpretes principales de *La libreta de California*.



Fuente: Archivo personal del escritor.

El espectro acústico es parte fundamental de la obra de José Balza y como pudo apreciarse con respecto a los signos visuales configura una vía para el ejercicio de la

transcreacion artística que convierte su obra en una pieza auténticamente musical en la medida que engarza ecos y resonancias de las sonoridades del mundo.

CONSIDERACIONES FINALES

La investigación utilizó el *diario* de José Balza para propiciar el desarrollo de una mirada crítica transversal de la poética de la escritura del artista a partir de la intersección de tres grandes áreas: los Estudios de la Traducción (EDT), la Crítica Genética (CG) y el pensamiento decolonial (PD).

El estudio permitió entender la presencia de los signos musicales y visuales en el signo verbal, es decir la traducción intersemiótica como un proceso de enunciación polifónica que coloca a varios signos en traslación para reconocer e interpretar la diversidad de los pensamientos y de los saberes culturales produciendo nuevas retextualizaciones de los lenguajes artísticos en la obra literaria.

La pesquisa reconoció al élan vanguardista del Círculo de Praga como los precursores de los estudios semióticos de la traducción. Asimismo, constató el influjo de la filosofía de Charles Peirce en las propiedades intrínsecas de la T.I como acción sígnica y como traducción icónica. Al mismo tiempo se propuso enriquecer ambos elementos abordando el fenómeno de la T.I dentro de una orientación holística y transcultural. Esta postura promovió el engarce de las distintas perspectivas de los estudios semióticos en una horizontalidad epistémica capaz de dar cuenta de un espacio conceptual complejo y aún en construcción debido a que la T.I abarca más allá de lo lingüístico y dirige su atención hacia los procesos multimodales del lenguaje y la realidad performativa de las artes que combinan cada vez más: imagen, música, video, literatura, danza, teatro e hipermedia.

Se pudo inferir que la semiótica de la traducción consolida su interés en la torre de babel contemporánea, cuya presencia se multiplica en el universo plural y heterogéneo del lenguaje palpable en la realidad multimodal de la comunicación y el hibridismo sígnico de la creación artística.

La investigación arrojó que la traducción intersemiótica aparece como la materialización del pensamiento imagético del artista-traductor, lo que corroboró la presencia de memorias sensoriales en el acto de pensar del autor en el diálogo con los lenguajes artísticos durante el proceso de creación.

Se evidenció que en los pasajes de un signo a otro se genera una zona de intersecciones en la que el encuentro entre sistemas semióticos de diferente naturaleza irradia reverberaciones, resonancias, ecos, atmósferas, sombras y desvíos. Lo que certificó que los intersticios inciden en la porosidad de las fronteras sígnicas produciendo la reconfiguración de

los discursos estéticos y consecuentemente la renovación de las formas artísticas e intermediales dentro de un contexto social, que afecta los modos de realización de la T.I.

El trabajo confirmó que los estudios de la T.I enriquecen el oficio de traducir y las dimensiones de la actividad traductora debido a que transgreden la visión unidimensional y estática del texto fuente y texto meta abriéndose a las sinfonías y disfonías de la pluralidad semiótica. La T.I puede catalogarse como “traducción signica”, “ingeniería icónica e indicial”, “transfiguración interartística”, “transdiscursividad”, “transficcionalización”, “recreación”, “reimaginación” y “lectura efrástica” convirtiendo al texto en un lugar de permanente traducción dentro de los espacios socioculturales.

También se reveló la influencia e importancia de la semiótica brasilera y del paradigma de la transcreación como propuestas conceptuales del pensamiento intelectual brasileño que han fortalecido la óptica transdisciplinaria de la T.I, contribuyendo con otras miradas al estudio entre las artes y los distintos modos de traducir. De forma que si se retoma la pregunta ¿puede traducirse una imagen, un color, un sonido al discurso verbal?, Es factible responderla afirmativamente a partir de la confirmación de la T.I como actividad transcreadora, artística, como un proceso sensible e intelectual, una aventura transgresiva, lucida y experimental que gracias a los iconos engrana semióticas diametralmente opuestas en un acto de alteridad y complementariedad.

La búsqueda de esas otras miradas sobre las *travesías* signicas permitió el encuentro con la filosofía de Glissant, la cual posibilita plantear una redefinición de la traducción intersemiótica como pensamiento archipiélago, basándome en la característica del movimiento transitorio que no se ancla únicamente en el signo verbal, sino que indaga en otros lenguajes, otras culturas, otros modos de ser y de pensar para expandirse y crear una poética de relación entre lenguas, lenguajes y sus respectivos imaginarios sociales, culturales y estéticos.

El *diario* de Balza configura las huellas y vestigios de esta noción de la traducción-archipiélago en la materialización del proceso de creación signica, en la medida en que remite a otros signos artísticos dentro de una dinámica de vibraciones y ondulaciones continuas determinadas por la transformación, la re-interpretación y la recontextualización constante de discursos visuales y sonoros que entregan al discurso verbal otras posibilidades de acoger y de comunicar la diversidad cultural de las *sensibilidades del mundo*.

La deducción de la transcreación artística como pensamiento archipiélago muestra que su dinámica responde a un tiempo abierto que entrelaza elementos inesperados, origina una red de arte mucho más extensa en la que se entretejen múltiples voces y distintas maneras

de expresarse para conseguir creaciones imprevisibles que enriquezcan la convergencia complementaria de la diversidad de *Todo-Mundo* que hace de la traducción intersemiótica un estado de “criollización” permanente. Las transmutaciones del signo verbal de José Balza se *criollizan* cuando se vuelven un guion de teatro, una partitura musical, una sinopsis cinematográfica o una poesía visual sin perder sus reverberaciones de texto narrativo.

El análisis del *diario* resaltó que es la escritura más íntima del latinoamericano en la cual diseña los trazos de un yo-otro que exhala sus recuerdos y trasluce sus vivencias. Además garantizó la aproximación a los modos de percibir y de pensar del escritor, en el que se comprobó la manifestación de los primeros indicios del mecanismo de la traducción intersemiótica que permea la confección de sus “ejercicios narrativos” y entabla los vínculos con sus ensayos dedicados a la música y a las artes visuales.

La reflexión sobre la sensibilidad intersemiótica del venezolano que lo convierte en un traductor de lenguajes artísticos permitió rastrear los signos de su vida que moldearon su pensamiento musical y su agudeza óptica, encontrando como motivos iniciáticos la experiencia sensorial del paisaje de sus orígenes, la vocación temprana por el dibujo, su relación familiar e íntima con la música como su interés precoz por la lectura y la escritura. Todas estas presencias aparecieron como ramificaciones de la subjetividad creadora que incide en la afectividad y sensorialidad de su percepción concediéndole sentir e imaginar los cuerpos otros del mundo.

La pesquisa logró situar la obra de José Balza en el espacio literario latinoamericano, remarcando el *entre-lugar* de las constelaciones literarias de las Américas que exploran las dimensiones estéticas de la vida para recrear y transfuncionalizar visual y sonoramente los sótanos del alma. Con esto el autor se une a la pluriversalidad de las poéticas.

El escritor se identifica con la tradición de autores de las Américas que asumen y exploran la traducción como creación, se apega al paradigma transcreativo y transfigurable de las destrucciones creadoras que constantemente nutren la vigorosidad estética de los discursos literarios y traductorios de este continente, definiendo su papel en las múltiples redes de las literaturas del mundo.

El estudio reflejó el prevailecimiento del eco constante del antropofagismo como símbolo de auscultar la piel del otro, imaginarse y situarse en su voz como en un canto de multiplicidad que atiende a la constante evolución de la imaginación creadora de los autores-traductores latinoamericanos, cuyo punto de arranque son las voces del pensamiento amerindio que resuenan junto a otras lenguas, lenguajes e imaginarios con los que el caribeño indaga las mutaciones de la condición humana como principio de su singularidad estética.

El análisis del *diario* de José Balza reveló sus ejercicios de traducción de poesía, que se confirmaron como un vicio secreto que circula de manera solapada en su producción literaria, infiriendo, sus traducciones son borradores permanentes, versiones inacabadas, textos inconclusos que forman parte de su laboratorio de escritura y de su ejercitación privada en la búsqueda de imágenes, de sonoridades, de palabras únicas que *sobre-escribe* de los poetas que ama para enriquecer su propio estilo. Los signos de lo inconcluso y de la recontextualización filtran las versiones traductorias del venezolano y siguiendo a Borges (1980) no resultan inferiores al original porque el texto definitivo no existe. Por el contrario, los ejercicios de traducción constituyen la producción de un nuevo discurso que es la escritura de una *lectura* atiborrada de imaginación, de lucida recreación, maniobrando las transgresiones y variaciones subterráneas que producen la fabricación de un nuevo texto.

La lectura crítico genética del *diario* digitalizado de Balza condujo a una categorización de la escritura diarista y el proceso de la transcreación de lenguajes artísticos en las ficciones del venezolano mediante tres categorías bases:

- Los trazos de un pensamiento en transmutación: de cuya mediación se comprueban las transfiguraciones semióticas que operan en el interior de la fabricación de los “ejercicios narrativos”. Así se reflejó que los recuerdos y las anécdotas almacenadas en las notas del *diario* otorgan la materia prima para la traducción sígnica del artista, mostrándose como las fulguraciones de su memoria y de su percepción que intervienen como filtros del proceso traductorio, con el que se consiguió verificar que el venezolano piensa no solo con el lenguaje verbal sino también con la visualidad y el sonido. Se reveló consecuentemente que observar y escuchar son acciones transversales del pensamiento creativo del latinoamericano que actúan como ejes de la intersemiosis subyacente en la esfera compositiva del discurso literario.

- Vibraciones visuales: esta categoría explica la relación pensamiento visual y signo verbal. A su vez se dividió en a) delineados que localizan el diálogo entre la palabra y la imagen en las anotaciones del *diario*; b) diseños provisionarios que patentizan el trazo de bocetos, esbozos y diagramas de las obras en construcción; c) las transvisualidades que aluden a la poesía visual del caribeño, a sus acuarelas en las cuales congrega libremente el diseño, las palabras, las referencias musicales y literarias.

Balza se considera entonces un traductor visual debido a su seducción por el mundo de la imagen y sus distintas materialidades: pintura, cine, fotografía, video, televisión y el mundo digital, por consiguiente es un creador de iconotextos mediante el ejercicio de la écfrasis con la que reformula, recodifica, reimagina y re-crea el temperamento visual de los

artistas plásticos que admira, por lo cual consigue una dimensión colorística en su estilo narrativo.

- *Paisajes Sonoros*: es la categoría que demuestra cómo la percepción sonora del latinoamericano ha estimulado el desarrollo las relaciones entre el pensamiento acústico y su escritura, apreciando la existencia de una reconfiguración sonora de su discurso predominante concebido por medio de la éfrasis musical. Se encontró que la diversidad acústica funciona como imagen generadora de sus ficciones, lo que constató también la presencia de diferentes matrices musicales en la manufactura escritural de José Balza que va desde los matices lingüísticos de la oralidad indígena, las composiciones orquestales de Antonio Estévez, de Heitor Villa-Lobos, los sonos del Caribe, Mozart, Bach, Beethoven, Monteverdi, Marin Marrais y por supuesto la música tradicional venezolana, con especial afecto las composiciones de Eudes Balza.

Además, se verificó que las coloraciones acústicas del discurso del caribeño entran en sintonía con las mutaciones psíquicas de sus personajes, es decir se proyectan como vibraciones del sonido interno de cada cuerpo-pensamiento en un espacio social.

El estudio confirmó el cultivo de una escritura musical por parte del artista-traductor que es advertida por los lectores, en especial por otros creadores que según sus respectivos lenguajes artísticos proponen nuevas relecturas a las ficciones del autor desde el mundo del teatro, la música, la danza y la ópera generándose la formación de redes multiartísticas en el interior del sistema cultural venezolano que se inicia en la obra de Balza para propagarse en *múltiples versiones*.

La lectura crítica-genética de la versión digitalizada del *diario* de Balza introdujo una dimensión hipertextual para colocar a disposición del lector los enlaces que le permitan escuchar y ver en internet las matrices musicales y visuales que originaron la traducción intersemiótica del latinoamericano. La creación de estos vínculos hipertextuales a partir de los distintos lenguajes artísticos buscó un acceso mucho más participativo al proceso de creación del artista-traductor, como al desarrollo de la investigación mostrando el beneficio de la reutilización de contenidos electrónicos y de bases de datos para este tipo de pesquisa en el contexto actual de la literatura y el arte digital.

De acuerdo con lo dicho anteriormente, se sugiere la incorporación en futuras investigaciones de las humanidades digitales para el análisis de los procesos creativos tanto de los artistas como de los traductores. Así como otras herramientas digitales no contempladas en este trabajo.

La investigación insinuó la necesidad de fomentar una vertiente en los estudios de la traducción que asuma esta óptica transdisciplinar mediante el uso de herramientas informáticas (bases de datos, visualización de datos, recuperación de la información, minería de datos y otras funcionalidades) con las que se pueda ampliar y renovar el campo de los Estudios de la Traducción incluyendo los archivos de los escritores-traductores y sus respectivos documentos y materiales de trabajo que colocan al investigador en la esfera de la manufactura creativa y en participación total con la subjetividad creadora.

También parece inevitable pensar en la utilización de la edición digital para la revalorización de todo este proceso que trasluce la pluralidad de las semióticas que se entrecruzan en la creación contemporánea sin perder su dimensión social en el espacio global.

REFERENCIAS

AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. On Intersemiotic Translation as It Relates to Translation in General. *Applied Semiotics/Semiotique appliquée AS/SA*, n. 24, 2010a. Disponible en: <<http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No24/Introduction.html>>. Acceso en: 17 feb.2017.

_____. Charles S. Peirce, semiosis y traducción intersemiótica. In: IV JORNADAS “PEIRCE EN ARGENTINA”, 26-27 de agosto del 2010b. Disponible en: <www.unav.es/gep/IVJornadasArgentinaAguiarQueiroz.pdf>. Acceso en: 20 mar. 2017.

_____. Tradução intersemiótica ação do signo e estruturalismo hierárquico. *Lumina*, v. 4, n. 1, 2010c. Disponible en: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/163/0>>. Acceso en: 25 mar. 2017.

ANDRADE, Oswald. Manifiesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, Año 1, n.1, mayo 1928.

ARAY, Edmundo. Sordio en la Memoria. *El ciervo herido*, crónicas y literatura, jul. 2017. Disponible en: <<https://elciervoherido.wordpress.com/?s=edmundo+aray>>. Acceso en: 18 oct. 2017.

ARDUINI, Stefano; NERGAARD, Siri. Translation: a new paradigm. In: *Translation a transdisciplinary journal*, 2011. Disponible en: <<http://translation.fusp.it/issues/issue-2>>. Acceso en: 15 nov. 2015.

ASHBERY, John. “En la grana del norte”. *Revista Vuelta*, México, n. 142, 1988. Trad. José Balza.

BALZA, José. *Sigo hablando con el Caimito de mi patio*. Mégara, Ciudad de Libros, 2017. Disponible en: <<https://megara.com.ar/sigo-hablando-con-el-caimito-de-mi-patio/>>. Acceso en: 06 jun. 2017.

_____. *Después de Después Caracas*. Entrevista concedida a Silda Cordoliani. In: *BALZA, J.Play B*. Caracas: Fundación para la cultura urbana, 2017.

_____. *Dentro del Paisaje* (Ekphrasis tou topou). 2015. Disponible en: <<http://www.fundacionciev.com/dentro-del-paisaje-ekphrasis-tou-topou/>>. Acceso en: 07 jul. 2017.

_____. *Play B*. Caracas: Fundación para la cultura urbana, 2017.

_____. *TRAMPAS* (Ejercicios políticos y otros relatos). Antología. Caracas: Estileste, 2016.

_____. *Ensayo y sonido*. Caracas: Ediciones El estilete, 2015.

_____. “Toda mi obra es un gran texto prolongado, quizá unitario, cambiante, diverso que desemboca como el río.” Entrevista concedida a Digmar Jiménez. *Manuscrita*, revista de

crítica genética, n. 26, 2014. Disponible en:

<<https://revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/download/2051/1988>>. Acceso: 25 jul. 2016.

_____. *Los siglos imaginantes*. Caracas: Bidco. Editor. Dirección de Cultura UCV, 2013.

_____. *Veinte Ejercicios Narrativos y una canción* (Antología) Nueva York: Arte poética press, 2013.

_____. *UNO*. Antología (Ejercicios Narrativos), Caracas: Editorial CEC, 2013.

_____. Antes, durante y después: Meneses, Onetti, Pitol y Pérez Zúñiga. In: CONGRESO INTERNACIONAL EL CANON DEL BOOM. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/.../antes-durante-y-despues-meneses-onetti-pitol-y-perez->> Acceso: 12 nov. 2017.

_____. *El doble arte de morir*. Bogotá: Editorial Burguera, 2008.

_____. *Observaciones y Aforismos*. Caracas: Fundación Polar, 2005.

_____. *Un Orinoco Fantasma* (Ejercicios narrativos). Obra Selecta. V. III. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación Comisión de Estudios de Postgrado Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela, 2004.

_____. Autor Venezolano en Páginas de Espuma. Entrevista concedida a Luis Navarro. *Proscrito* La Revista. Año 3, n. 16, Noviembre 2004. Disponible en: <<https://archive.is/fjpx7#selection-1157.6-1154.3>>. Acceso: 20 oct. 2017.

_____. *Caligrafías*. Ejercicios Narrativos: 1960-2005. Madrid: Páginas de Espuma, 2004.

_____. *Bolero: Canto de cuna y cama*. Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 2002.

_____. *Fulgor de Venezuela*. (Ensayos). Obra Selecta. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Comisión de Estudios de Postgrado Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2001.

_____. *Percusión* (1982) Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2000.

_____. *D. Medianoche en video 1/5*. Obras selectas. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Comisión de Estudios de Postgrado Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1998.

_____. *Después Caracas*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1995.

_____. *Tres ejercicios narrativos*. (Incluye las novelas Marzo Anterior, Largo y Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar). Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

_____. “El Delta del Relato” (Confesiones en Brown University). In: Julio Ortega (comp.) *Venezuela: Fin de siglo*. ACTAS DEL SIMPOSIO VENEZUELA, CULTURA Y

SOCIEDAD AL FIN DE SIGLO, Brown University. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1991.

_____. *Medianoche en vídeo 1/5*. México: Fondo de cultura Económica. 1988.

_____. *Iniciales*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1989.

_____. *El fiero (y dulce) instinto terrestre*. Caracas: ediciones Academia Nacional de la Historia, 1987.

_____. *Análogo Simultáneo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1983.

_____. *Antonio Estévez*. Ensayo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

_____. *Jesús Soto, el niño*. Caracas: Galería de Arte Nacional, 1981.

_____. *Diálogo con José Balza*. Entrevista concedida a Raquel Arias in: Zona Franca, Tercera Época, Número 10, Caracas, nov-dic 1978.

_____. *Alejandro Otero*. Milano: Olivetti, 1977.

_____. *.D.* Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.

BARRAGÁN, Luis. “D” de José Balza o el extravío del rock venezolano. *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n. 30, 2005. Disponible en: <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero30/jbalza.html>>. Acceso: 28 dic. 2017.

BARRAL, Basilio. *La música teúrgico-mágica de los indios guaraos*: Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, Centro de lenguas indígenas, 1981.

BARRENTO, João. *Liminares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

BELROSE, Maurice. *Claves para Descifrar la Novelística de José Balza*, Caracas: Ediciones Fundarte, 1999.

BENEDITTIS, Vicent. *La Música en el Delta del Orinoco*. Anzoategui: Fondo Editorial del Caribe, Venezuela, 2010.

_____. Antonio Estévez (1916-1988): un acercamiento a la música de tradición escrita. *El Estilete*, Crítica, Pensamiento y Arte. Caracas, Venezuela, mayo 2016. Disponible en: <<http://www.elestilete.com/agenda/antonio-estevez-1916-1988-acercamiento-la-musica-tradicion-escrita/>>. Acceso: 29 dic.2017.

BENJAMÍN, Walter. La tarea del traductor (1923). In: *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971. Trad. del alemán de Héctor Álvarez Murena.

BORDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor Jungla Simbólica, 2002. Traductores: Alberto de Escurdia, Ramiro Gual, Violeta Guyot, Jorge Dotti, Martha Pou.

BORGES, Jorge. Luis. *Discusiones*. Obras completas. Buenos Aires: Emence, 1985.

_____. *Obras Completas* (1923-1972). Buenos Aires: Emence, 1980.

BORGESON, Paul. *(SUR) Realismo en la poesía venezolana del 58*. Centro virtual Cervantes, Madrid, ACTAS DE X AIH, 1989. Disponible en:

<http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_051.pdf>. Acceso en: 1 jul. 2017.

CAMPANELLA, Esteban. Do texto ao palco - A gênese tradutória do diretor Renato Turnes, na montagem teatral de *Mi Muñequita*, de autoria de Gabriel Calderón. 2013. 191 f. Dissertação (Mestrado) - Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. Org. Marcelo Tapia, Thelma Méidci Nóbrega. São Paulo: Perspectivas, 2015.

_____. Tradición, traducción, transculturación, historiografía y ex-centricidad. In: *Filologia*, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", Buenos Aires, año XXII, n. 2, 1987. Traducción de Néstor Perlongher.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANCLINI, N. G. *As Culturas Híbridas*. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedades: Estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CAPRA, Fritjof. *El punto crucial*. Buenos Aires: Editorial Troquel, 1992. Trad. Graciela de Luis.

CASANOVA, Pascale. *La república Mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama, 2001. Trad. de Jaime Zulaika.

CASTALLÓN, Adolfo. *Diario en el Delta*. Caracas: Fundarte, 1991.

CASTRO GÓMEZ, Santiago. Descolonizar la universidad: La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. In: CASTRO-GÓMEZ Santiago; GROSFUGUET, Ramón (compiladores). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores: 2007. Disponible en: <<http://www.ram-wan.net/restrepo/decolonial/14-castro-descolonizar%20la%20universidad.pdf>>. Acceso en: 09 may. 2016.

CATFORD, J. *A linguistic Theory of Translation*. London: Oxford University Press, 1965.

CESCO, Andrea. Borges e a tradução. *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 13, 2014. Disponible en: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6299/5852>>. Acceso en: 08 feb. 2016.

CLUVER, Claus. Da Transposição intersemiótica. In: ABEX, Marcia (org). *Poética do visível*. Belo Horizonte: Facultad de Letras de UFMG, 2006.

_____. Estudos interartes: conceito, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, 1997. Disponible en: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>>. Acceso en: 12 dic. 2017.

COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar música*. México: Fondo de cultura económica, 1990. Trad. Jesús Bal y Gay.

CORDOLIANI, Silda. *Julieta Fombona: Escibir, traducir*. Caracas: Estileste. 2017.

CORNEJO POLAR, A. *Escribir en el Aire*. Lima: Centro de Estudio Literario “Antonio Cornejo Polar”, 2003.

CORTÁZAR, Julio. Carta (1974). In: NAVARRO, Armando (org). *José Balza: La escritura como ejercicio de la inteligencia*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Comisión de estudios de posgrado, 1997.

D'ANGELO, Biagio. Traduttore-traditore: #sóquenão. A intersemiose como desafio educativo das artes. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 36, n. 3, p. 158-173, set. 2016. Disponible en: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2016v36n3p158>>. Acceso en: 11 feb. 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Rizoma*. México: Ediciones Coyoacán, 1994. Trad: C. Casillas y V. Navarro.

FALEIROS, Álvaro. Apontamentos para uma poética xamânica do traduzir. *Eutomia*, v.1, n.19, p. 309-315, dec. 2012. Disponible en: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/829/0>>. Acceso en: 10 dic. 2016.

_____. “Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações desde a transcrição poética de Haroldo de Campos”. In: *IPOTESI*, v.17, n. 1, p. 107-119, jan/jun. 2013. Disponible en: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/Ipotesi_17.1-CAP10.pdf>. Acceso: 09 may. 2017.

FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: Zular Roberto (Org). *A Criação em processo ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminarias, 2002.

FLORES, Fidel. Para continuar la fiesta. In: PEREIRA, Gustavo. *Antología compartida*. Anzoátegui: Fondo Editorial del Caribe, Col., El círculo de los tres soles, 1993.

GENTZLER, Edwin. *Teorias Contemporâneas de tradução*. 2. ed. São Paulo: Madras, 2009. Trad. Marcos Malvezzi.

GERULEWIZ, Gerardo. *La escritura musical de jose balza*. [mensaje personal] Mensaje recibido por: <digmar2005@hotmail.com>. In: 15 ene. 2018.

GLISSANT, Eduard. *Traduire la relation des langues: un entretien avec Édouard Glissant*. Luigia PATTANO, “Trickster”, n. 8, 2010.

_____. *Pensamientos del Archipiélago, pensamientos del Continente*. COLOQUIO INTERNACIONAL “CARIBE, ARCHIPIÉLAGO DE INFLUENCIAS”, Universidad de Cartagena, Cartagena de Indias, Colombia, 2008. *Traducción del francés*: Ana-Rosa Tealdo. Disponible en: <<http://www.revistaaleph.com.co/component/k2/item/208-pensamientos-del-archipelago-pensamientos-del-continente.html>>. Acceso: 09 mar. 2016.

_____. *Tratado del Todo-Mundo*. Barcelona: El cobre Ediciones, 2006. Trad. María Teresa Gallego Urrutia.

_____. *Introducción a una poética de lo diverso*. Traducción de Luis Cayo Pérez Bueno. Barcelona (España): Ediciones del Bronce, 2002.

_____. *Traite du Tout Monde*. Poétique IV, Francia: Gallimard, 1997.

GORLEE, Dinda. Metacreations. *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée*, 2010, n. 24. Disponible en: <<http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No24/Article5en.html>>. Acceso en: 12 mar. 2015.

_____. *Semiotics and the Problem of Translation, With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi, 1994.

GRANDO, Cristiane. Genética e Tradução poética de Hilda Hilst. *Manuscritica*. Revista de Crítica Genética, São Paulo, APML, n. 10, p. 141-153, 2001.

GRESILLON, Almuth. *Elementos da Crítica Genética. Ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: Editora UFRG, 2007. Tradução Cristina de Campos Velho Bick et al.

_____. *La mise en oeuvre*. Itinéraires genétiques. Paris: Item Cnrs Editions, 2008.

GUERRERO, Gustavo. Nueva narrativa de occidente: la encrucijada de la recepción internacional. *Letras libres*, México, n. 23, ene. 2007.

_____. *Itinerarios*. Caracas: Monte Avila Editores, 1996.

GUIMARÃES ROSA, João. *Primeiras estórias*. 37. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1962.

HATIM, Basil; MUNDAY, Jeremy. *Translation*. New York: Routledge Applied Linguistics, 2004.

HAY, Louis. *La Littérature des écrivains*. Questions de Critique Génétique. Paris: Jose Corti, Les essais, 2002.

HERSCHBERG PIERROT, Anne. *Le style en mouvement*. Editions Belin. Paris: Litterature et art, 2005.

HOLMES, James. The Name and Nature of Translation Studies. In: *Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodolpi, (1972/1988) 2000.

HOLZ-MANTTARI. *Translatorisches Handeln: Theorie und Methode*. Helsinki: SuomalainenTiedeakatemia, 1984.

JAKOBSON, R. En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. In: JAKOBSON, R. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1981. Trad. Joseph M. Pujol y Jem Cabanes.

JIMÉNEZ, A. Digmar. Traducción y Música en el proceso creativo de José Balza. In: Sergio Romanelli (org): *Processo de criação em literatura e Tradução literária e intersemiótica*. Vinhedo: Editorial Horizonte, 2016.

_____. El Poeta-Traductor Silva Estrada: La voz de la lirica francesa en la literatura venezolana. *Revista Belas Infieis*, v. 5, n. 3, p. 09-23, 2016. Disponible en: <<http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis/article/view/22271/15841>>. Acceso en: 15 jul. 2017.

LEJEUNE, Phillipe. *Signes de vie*. Le pacte autobiographie 2. Paris: Seuil, 2005.

LEVY, Jiry. *Thre Art of Translation*. Edited with a critical foreword by Zuzana Jettmarová. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011. Trad. Patrick Corness.

LOUVEL, Liliane. A descrição “Pictural”. In: ABEX, Marcia (org). *Poética do visível*. Belo Horizonte: Facultad de Letras de UFMG, 2006.

MAFRA, Adriano. *O processo criativo de Dom Pedro II na tradução do Hipotadeca*. 2015. Tesis (Doctorado). Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis -Universidad Antewp, Belgica, 2005. Texto no publicado.

MATA, Humberto. *EL Libro de Eudes*. Caracas: Fundación Bigott, 1997.

MATA, Milagros. *Balza: El cuerpo Fluvial*. n. 152. Caracas: Academia Nacional de la historia, 1989. Colección el libro menor.

MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación, las extensiones del ser humano*. Barcelona-Buenos Aires: Editorial Paidós Ibérica, 1996. Trad: Patrick Ducher.

MÉNDEZ GUÉDEZ, Juan Carlos. Posible imagen de José Balza. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 759, sept. 2016.

_____. “El cuento que llego del río”. In: BALZA, J. *Caligrafías*. Madrid: Páginas de Espuma, 2004.

MERLEAU PONTY, Maurice. *EL Ojo y el Espíritu*. Buenos Aires. Ediciones Paidos, 1986. Trad: Jorge Romero Brest.

MIGNOLO, Walter. *Desobediencia Epistémica*. Argentina: Ediciones del signo, 2010.

MILTON, John. *Tradução: Teoria e Prática*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MONTESINO, Williams. *Manifiesto de la sonocreática*. Disponible en: <<https://sonocreatica.org.ve/>>. Acceso en: 20 dic. 2017.

MORENO DURÁN, H. José Balza: Autor in Fabula. *Magazín dominical* 456, Bogotá, Enero 19 de 1992. Disponible en: <<https://augustasilaba.uniandes.edu.co/index.php/resenas-rh-magazin/57-obra/prensa/magazin-dominical/resenas-rh/315-jose-balza>>. Acceso en: 17 dic. 2017.

MORENO, Xiomara. *La escritura musical de José balza*. [mensaje personal] Mensaje recibido por: <digmar2005@hotmail.com>. In: 24 nov. 2017.

MUKAROVSKY, Jean. *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Edit. Gustavo Gili S. A. Barcelona, 1977. Disponible en: <<https://bondideapuntos.files.wordpress.com/2017/04/mukarovsky-el-arte-como-hecho-semiolc3b3gico-resumen.pdf>>. Acceso en: 12 mar. 2016.

NANCY, Jean Luc. *El cuerpo es la voz que habla*. 2017a. Disponible en: <<https://www.eldeber.com.bo/brujula/Jean-Luc-Nancy-El-cuerpo-es-la-voz-que-habla-20170113-0077.html>> Acceso en: 20 jul. 2017.

_____. Con. *Reflexiones marginales*. 2017b. Original en francés fue presentado en Modena, Italia, 2009. Trad. Maria Konta. Disponible en: <<<http://reflexionesmarginales.com/3.0/con/>>>. Acceso: 22 jul. 2017.

_____. *A la escucha*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu. 2008. Trad. Cristobal Duran R.

NAVARRO, Armando (org). *José Balza: La escritura como ejercicio de la inteligencia*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Comisión de estudio de posgrado, 1997.

_____. Oscilaciones y Divergencias en Haa. *Babel* Revistas Literaria, Caracas, n. 13, 1993.

_____. *Narradores Venezolanos de la nueva generación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970.

NAVARRO, Luis. José Balza. Autor venezolano en Páginas de Espuma. (Entrevista) *Proscritos*, 2009. Disponible en: <<https://archive.is/FJPx7>>. Acceso en: 20 jul. 2017.

NIDA, Eugene. *Principles of Translation as exemplified by Bible Translating*. On Translation. Ed. Reuben Arthur Bower. Harvard: Harvard University Press, 1959.

NIEMEYER CESARINO, Pedro. *Quando a terra deixou de falar*. Cantos da mitologia Marubo. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NOGUERA, Carlos. Ejercicios narrativos: La síntesis de Proteo. In: BALZA, J. *La mujer de espaldas y otros relatos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.

_____. La convergencia múltiple (una aproximación a La narrativa de José Balza). In: ORTEGA, J. (compilador). *Venezuela fin de siglo*. Caracas: Ediciones de la Casa de Bello, 1993. p. 277-283.

NORD, Cristian. *Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi, 2005.

_____. *Translating as a Purposeful Activity*. Functionalist Approaches Explained. Manchester: St Jerome Press, 1997.

PAGANO, Adriana; VASCONCELLOS, Maria Lúcia. Estudos da Tradução no Brasil: Reflexões sobre Teses e Dissertações elaboradas por pesquisadores brasileiros nas décadas de 1980 e 1990. *Revista Delta*. v. 19, 2003. Disponible en: <<http://www.scielo.br/pdf/delta/v19nspe/03.pdf>>. Acceso en: 16 feb. 2016.

PALLEY, Julian. *Cuadros en una exposición*. Caracas: Editorial Pequeña Venencia, 1991. Traducción José Balza.

PARET PASSOS, Marie. *Da crítica genética a Tradução Literária*. Uma interdisciplinaridade. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011.

PAZ, Octavio. *O Enigma das línguas*. Suplemento Literário de O estado de São Paulo. São Paulo, 1984.

_____. Literatura y Literalidad. In: PAZ, O. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1983.

_____. Traducción: Literatura y Literalidad. In: *Cuadernos Marginales*, v. 18. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.

PÉREZ, Francisco. La música según José Balza. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, noviembre, n. 1, 2017. Disponible en: <<https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-musica-segun-jose-balza/>>. Acceso en: 15 dic. 2017.

PETRILLI, Susan; POZIO, Augusto. Iconic Features of Translation. In: *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*, n. 24, 2010. Disponible en: <<http://french.chass.utoronto.ca/assa/ASSA-No24/Article4en.html>>. Acceso en: 02 feb.2017.

PIGLIA, R. Tradición y Traducción. *Conferencia dictada al celebrarse la inauguración el Magíster en Literatura Comparada de la Facultad de Artes liberales de Universidad Adolfo Ibáñez*. Santiago, 17 de marzo de 2011. Disponible en: <http://www.uai.cl/images/sitio/facultades_carreras/esc_artes_liberales/master/literatura_comparada/Tradici%C3%B3n%20y%20traducci%C3%B3n%20Ricardo%20Piglia.pdf>. Acceso en: 12 dic. 2015.

PIGNATARI, Decio. *Semiótica & Literartura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1987.

PIMENTEL, Aurora. Ecfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafía*, Revista de teoría literaria y literatura comparada, Universidad Nacional Autónoma de México, n. 4, 2003. Disponible en: <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/issue/view/2580>>. Acceso en: 28 dic. 2017.

_____. Poligrafias IV. Poligrafias. *Revista de Literatura Comparada*. División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México DF, 2003.

PINO, C. A.; ZULAR, R. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica a crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PINO, Claudia. Crítica genética: o que interpretar? *Revista Desenredo*, v. 10, n. 2, jul/dez 2014. Disponible en: <<http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/4196>>. Acceso en: 10 feb. 2016.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiotica*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

PORTO DAROS, Romeu. Implicações identitárias e Culturais na criação do Dante Sul americano por Dom Pedro II e Bartolome Mitre. 2015. 517f. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015.

POUND, Ezra. *El arte de la poesía*. México: Joaquín Motriz, 1983. Trad. José Vázquez Amaral.

_____. *Introducción a Ezra Pound* (Antología general de textos). Barral Editores. Barcelona, 1973. Traducciones de Carmen R. de Velasco y Jaime Ferrán.

PULIDO, Marta. Transdiscursividad y traducción. *In-Traduções*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 68-79 2009. Disponible en: <<http://incubadora.periodicos.ufsc.br/index.php/intraducoes/article/view/1614/1856>>. Acceso en: 08 feb. 2016.

RAMA, Angel. *Transculturación Narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1982.

RANSDALL, Joseph. *The Epistemic Function of Iconicity in Perception*. Peirce Studies 1. Texas: Tech University Lubbock, Texas, 1979.

REISS, K; VERMEER, H-J. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal Universitaria, 1996. Trad. Sandra García Reina y Celia Martín de León.

RIQUELME Juan. Teodoro Pérez Peralta, el editor de En Haa (Entrevista). *Babel Revista Literaria*, Caracas, n. 13, p. 28-29, número temático, 1993.

ROBYNS, Clem; LAMBERT, José. *Translation. Semiotik/Semiotics. A handbook on the sign-theoretic foundations of nature and culture*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2004. v. 4. Disponible en: <https://www.academia.edu/679548/Translation_article_in_Semiotics_A_Handbook_on_the_Sign-Theoretic_Foundations_of_Nature_and_Culture_>. Acceso en: 15 feb. 2016.

ROMANELLI, Sergio (org). *Processo de Criação em literatura e tradução literária e intersemiotica*. Vinedo: Editora Horizonte, 2017.

_____. *Compêndio de Crítica Genética América Latina*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2015.

_____. *Gênese do Processo tradutório*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2013.

SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 4. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. *Redes de criação: construção da obra de arte*. 2. ed. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

_____. Diálogos entre pesquisadores de crítica genética França-Brasil. In: M.-H. Paret Passos, et al. (organização). *Processo de criação interartes cinema, teatro e edições eletrônicas*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2014.

_____. *La creación como proceso semiótico*. VI JORNADAS PEIRCE EN ARGENTINA: Buenos Aires, 201-21 de agosto 2015. Disponible en: <www.unav.es/gep/VIJornadasCeciliaAlmeidaSalles.pdf> Acceso: 12 abr. 2107.

SANTAELLA, Lucia. Texto. In: JOBIM, J.L. *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *Semiótica Aplicada*. São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2005.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. *Tres matrices del lenguaje-pensamiento*. Editorial del Cardo, 2010. Disponible en: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/156746.pdf>>. Acceso en: 10 mayo 2017.

SANTIAGO, Silviano. *Una literatura en los trópicos*. Concepción: Escaparate Ediciones, 2012. Trad. Mary luz estupiñán y Raúl Rodríguez Freire.

_____. El entre-lugar como un pensamiento del riesgo. Entrevista de Alejandro Fielbaum, Rebeca Errázuriz Cruz. *Revista Chilena de Literatura*, n. 88, 2014. Disponible en: <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/36091/37774>>. Acceso en: 20 ene. 2016.

SÁNZ, Juan Francisco. Prólogo. In: BALZA, J. *Ensayo y sonido*. Caracas: ediciones El estilete, 2015.

SCHAFER, Raymond. *The tuning of the word*. New York: Radmon House. 1977.

SCHUSTER, Mariano. John Ashbery, la larga vida de un poeta ciudadano. *Infobae*, set. 2017. Disponible en: <<https://www.infobae.com/cultura/2017/09/06/john-ashbery-la-larga-vida-de-un-poeta-ciudadano/>>. Acceso en: 12 oct. 2017.

SOUSA SANTOS, B. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Uruguay: Trilce, 2010. Trad. Jose Luis Exeni, Jose Guadalupe Gandarilla Salgado, Carlos Morales de Selién y Carlos Lima.

SOUSA SANTOS, B. *Para descolonizar Occidente: Más allá del pensamiento abismal*. De las líneas globales a una ecología de saberes. Buenos Aires: Clacso, 2010.

SOUZA, Rosane. Edição Genética da Tradução das Mil e Uma noites de D. Pedro II. 2015. 205f. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2015.

TOROP, Peeter. Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco*, v. 9, n. 25, mayo-agosto, 2002. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102502>>. Acceso en: 12 feb. 2015.

VÁLERY, Paul. Variations sur les Bucoliques. In: VALERY, P. *Œuvres*. vol. I. París: Gallimard, 1957.

VARGAS LLOSA, Mario. *El canon del Boom*. Madrid: Fundación Mario Vargas Llosa-Acción Cultural Española, 2012.

VERMEER, H. J. Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen*, n. 23, 1978.

VIEIRA PIRES, Else. Fragmentos de uma história de travessias: tradução e (re)criação na pós-modernidade brasileira e hispano-americana. *Revista de Estudos de Literatura*, v. 4, p. 61-80, 1996.

VILLADA CASTRO. *Multiplicar outros: tradução em perspectiva ameríndia*. *Belas Infâncias*, v. 5, n. 1, p. 183-195, 2017. Disponible en: <https://www.academia.edu/33543159/MULTIPLY_OTHERS_TRANSLATION_IN_AMERICAN_INDIAN_PERSPECTIVE>. Acceso en: 10 may. 2017.

VINELLI, Elena. Traducción intersemiótica: In: Revisión del debate de Bologna [en línea]. *VII congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3630/ev.3630.pdf>. Acceso en: 16 jun. 2016.

VIOLLET, Catherine. Petite Cosmogonie des écrits autobiographiques. Genèses et écritures de soi. *Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)*, Paris, n. 16, p. 37-54, Jean Michel Place, 2001.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1999.

WILLIAM, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. *The Map – A Beginner's Guide to Doing Research*. Manchester, UK: St. Jerome, 2002.

ZILS, Elys Regina. Aproximação à Teoria dos Detalhes Luminosos de Ezra Pound. *Serafino*, Caderno de Pós, 2000. Disponible en: <<https://www.revistas.usp.br/serafino/article/download/97803/96594>>. Acceso: 25 oct. 2017.

ZOHAR, E. I. Polysystem Theory. In: ZOHAR, E. I. *Poetics Today*. [1979] 1990. Trad. Ricardo Bermudez Otero. Disponible en: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>>. Acceso en: 10 oct. 2015.

_____. Posición de la literatura traducida en el polisistema literario. In: ZOHAR, E.I. *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Arco, 1990. Trad. Montserrat Iglesias Santos.

ZUÑIGA, Ernesto. *Obedecer al río*: Prólogo a los cuentos de José Balza. 2013 Disponible en: <<http://www.ernestoperezzuniga.com>>. Acceso en: 30 mar. 2015.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

BACH: *The Cello Song* - (Bach is back with 7 more cellos) producción: Al van der Beek & Steven Sharp Nelson 2011 (3:58 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ry4BzonlVlw>>. Acceso: 10 ene. 2018.

BALZA, José. Una Imagen: Juan Antonio Navarrete, Apuntes Filosóficos, n. 17, 2000, UCV. Disponible en: <http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_af/article/view/6726/6451>. Acceso: 27 dic. 2017.

BEETHOVEN: Sinfonía_nº_9_ fuente: <[https://es.wikipedia.org/wiki/\(Beethoven\)](https://es.wikipedia.org/wiki/(Beethoven))>. Acceso: 18 dic. 2107.

_____. *Symphony No. 5 in C minor "Fate", Op. 67, 1808*. Intérprete: Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela, Gustavo Dudamel. Paris, 2015 (33:08 min). Disponible: <<https://www.youtube.com/watch?v=OGnBrabqdP4>>. Acceso: 07 ene. 2018.

BELLA CIAO. Intérprete: Mercedes Sosa, Teatro Cristallo, Milano, Italia en el año 1983 (2:23min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=BUyfuVuH120&index=3&list=RDqoBeqdrC3Jg>>. Acceso: 12 ene. 2018.

BORGES, Jacobo. Galería freites, Caracas, Venezuela, 2016. Disponible en: <<http://galeriafreites.com/artistas/borges-jacobo/>>. Acceso: 23 dic. 2017.

BRAVO, Napoleón. 24 HORAS | AEV Stereo 2017(1:21 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=uMiQuCG-BIw>>. Acceso 18 feb. 2018.

BRAVO, Soledad. Pajarillo verde, Pampa Dimare 2009 (3:00 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=kFhJ4DVVyaQ>>. Acceso: 16 ene. 2018.

BRITTEN: *Gloriana*. Intérprete The royal Opera, Londres, 2013 (2:13 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=ahyIMHtVrao>>. Acceso: 06 ene. 2018.

BUXTEHUDE: *Sonata No. 1 in F major, Op. 1, BuxWV 252. A Celebration of Baroque Music* Interpretes Jonn Holloway, piano, Jaap Ter Linden, viola de gamba, Lars Ulrik Mortensen, 2008 (8:44 min), mozpianno. Disponible en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=ChGLSPI3spY>>. Acceso: 06 ene. 2018.

_____. *Sonatas*. Intérprete: Ensemble L'Estravagante. 2013. (1:49 min). Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=RyF_ViC4HKk>. Acceso: 10 ene. 2018.

CELOSOS. *Interprete Los Panchos*. 2015 (2:29 min). Disponible en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=PwoBJmu1DSw>>. Acceso: 12 ene. 2018.

DIE VENUSFALLE (La mujer en llamas). Dirigido por Robert van Ackeren. Alemania, Der Schellenschwengel, 1988 JohnnyAcropolis 2013 (0:12 min) Disponible en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=RzZmN0hjDBQ>>. Acceso: 20 dic. 2107.

DORIS WELLS. RCTV INTERNACIONAL, 2 de 5 (8 35 min). Disponible en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=mON8u8IFnxA>> Acceso: 15 ene. 2018.

EL CINE POLÍTICO DE GUÉDEZ. Documental sobre la obra del cineasta Jesús Enrique Guédez, Venezuela, Realizador Miguel Guedez, 2013. (23:59 min) Disponible en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=CU7feTZWbvU>>. Acceso: 22 dic. 2017.

ESTÉVEZ, Antonio. *Cantanta Criolla* “Florentino el que canto con el Diablo” parte 1/3. Intérprete: Banda Sinfónica Juvenil Simón Bolívar de Venezuela, Caracas, 2014 (14:23 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=veluObg7bpw>>. Acceso: 17 ene. 2018.

_____. Cromovibrafonía Big Shaman. 2015 (2:52 min). Disponible en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=lZPTDKR-3ic>>. Acceso: 17 ene. 2018.

FLETCHER, Miriam, Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Miriam_Fletcher>. Acceso: 15 ene. 2018.

LA LIBRETA DE CALIFORNIA. Ópera-Bolero de Gerardo Gerulewicz, Libreto de Xiomara Moreno, Intérpretes: Melba Gonzalez, Dorian Lefevre, Jenny Lopez, Luis Javier Jiménez 2017 (2:32 min) Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=X4xjbfmwlew>>. Acceso: 17 ene. 2018.

_____. 41 Cuantas mujeres La Libreta de California. Ópera-Bolero de Gerardo Gerulewicz, Libreto de Xiomara Moreno, Interpretes: Melba Gonzalez, Dorian Lefevre, Jenny Lopez, Luis Javier Jiménez 2017 (2: 47 min) Disponible en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=hWQEKiawCDE>>. Acceso: 17 ene. 2018.

_____. Ópera Bolero La Libreta de California Jose Balza Xiomara Moreno Gerardo Gerulewicz Miguel Issa, 2017 (0:59 min). Disponible en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=1tsOECf-KsA>>. Acceso: 17 ene. 2018.

_____. La Pollina. Gerardo Gerulewicz. 2017 (1:51 min). Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=dEkH2E_JI2U>. Acceso 17 ene. 2018.

_____. La nueva Mireya. Gerardo Gerulewicz, 2017 (1:46 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=5JxN6DmNyB8>>. Acceso: 17 enero 2018.

_____. Ramonita Gerulewicz, 2017. (3 57). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=DzI8Wrmp4CE>>. Acceso: 17 ene. 2018.

LA VICTORIA DEL POTESKIN en: El acorazado Potemkin. Dirigido por: Sergei M. Eisenstein. URSS, Battleship Potemkin, 1925, Cinetel multimedia, 2011 (4:41 min) Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=9z59xjQKU3c>>. Acceso: 20 dic. 2017.

LOS COLORITMOS DE ALEJANDRO OTERO. Extraído de Balza, José. *Alejandro Otero*. Olivetti, 1977. Disponible en: <<http://www.kalathos.com/dic2001/arte/otero/otero.htm>>. Acceso: 18 dic. 2107.

L'ORFEO: Favola in Musica (1607) - Claudio Monteverdi (1567 - 1643). Direção: Jordi Savall y La Capella Reial de Catalunya. Barcelona, España, 2002. (120 min.). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=0mD16EVxNOM>>. Acceso en: 10 ago. 2017.

MARAIS, Marin. Sonnerie de Sainte Geneviève du Mont-de-Paris, Interprete : Jordi Savall. Le concert des nations. 2011 (7:37 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=EbfenTHWLrA>>. Acceso: 13 ene. 2018.

MARTÍNEZ, Adolfo en Radio Capital, primera Clase, 2013 (10:39 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=XPOIMSosFLc&t=25s>>. Acceso: 17 ene. 2018.

MARTÍNEZ, Ricardo. Fundación Ricardo Martínez, D.F. México, 2016. Disponible en: <<http://www.fundacionricardomartinez.net/?gallery=obras>>. Acceso: 23 dic 2017.

MATTA, Roberto 2011. (105 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=fwcRdvb6FaY&t=7s>>. Acceso: 20 dic. 2107.

MI IDIOMA ES MI IDENTIDAD WARAO. Red Indígena Venezuela Radio y fe Alegria, 0:59 min. Disponibles en: <https://www.youtube.com/watch?v=zCic4qSiBI0>. Publicado el 20 feb. 2014.

MÚSICA INDÍGENA DE VENEZUELA. *Sasaría*. Etnia Warao Carlos Arrieche, 2011 (2:44 min). Disponible en: < https://www.youtube.com/watch?v=_Ap2NYnwryQ>. Acceso: 17 ene. 2018.

OCAMPO, Miguel. *Sala Ocampo*, Cordova –Argentina, 2017. Disponible en: <<http://www.salamiguelocampo.com/obra/>>. Acceso en: 23 dic. 2017.

PRIMERA, Alí. *Canción Mansa para un pueblo bravo*, angelrincion 2009, (3:41 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=j-b7tLxiI-4>>. Acceso: 16 ene. 2018.

RADIO CAPITAL. *Imágenes y Jingles*, Fernando Gascón 2013 (0:46 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=hcUXuomWAuQ>>. Acceso: 16 ene. 2018.

_____. El *universal Caracas*, 2009. Disponible en:
<http://archivo.eluniversal.com/aniversario/100/100a_art_radio-capital_23A2409643>.
Acceso: 16 ene. 2018.

REVERÓN, Armando. Wikipedia del arte venezolano, *Portal Vereda*, Venezuela Red de Arte, 2012. Disponible en:
<http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Reverón,_Armando>. Acceso: 24 dic. 2017.

ROJAS, Carlos Germán. *Méridafoto* 2016. Disponible en:
<<http://www.meridafoto.com/single-post/2016/08/26/>>. Acceso: 20 dic. 2017.

SCHUMANN. *Arabesque in C major*, Op. 18. Intérpretes: Maria Joa Pires. 2015. (706 min.)
Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=1KkrJZeYOyU>>. Acceso en: 22 ago. 2017.

SOTO, Jesús. *Artista venezolano máxima figura de la expresión cinética*. Multimedia VTV, 2016 (2:07 min). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=JFECMCQFQk4>>.
Acceso: 20 dic. 2017.

_____. Biografía. VenezuelaTuya, Caracas, Venezuela. Disponible en:
<https://www.venezuelatuya.com/biografias/jesus_soto.htm>. Acceso: 23 dic. 2017.

TAMAKÚN, El vengador errante. Jimmy Sierra, 2013, (1:10 min). Disponible en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=iAQuorHNCLk>>. Acceso: 16 ene. 2018.

TEPUYES ANCESTRALES: Tepuyes, ¿el último lugar que no ha pisado el ser humano?,
NoticiaFull, 2015. (2:17 min) Disponible en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=hLviJ2Qe4RI>>. Acceso: 15 enero 2108.

THE BEATLES. *Yesterday 1965*, 2012 (1:59 min). Disponible en:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Ho2e0zvGEWE>>. Acceso: 12 ene. 2018.

TORRIVILLA, Jesús. *La primera entrevista a Roberto Obregón*. Venezuela, 2013. Disponible en:
<<https://torrivilla.com/2013/06/25/la-primera-entrevista-a-roberto-obregon/>>. Acceso: 17 dic. 2017.

VENEZUELA SAUDITA, El español, 27 de mayo 2016. Disponible en:
<https://www.elespanol.com/mundo/20160526/127737534_0.html>. Acceso: 16 dic. 2017.

ZAPATA, Pedro. Wikipedia del arte venezolano, *Portal Vereda*, Venezuela Red de Arte, 2012. Disponible en:
<http://vereda.ula.ve/wiki_artevenezolano/index.php/Zapata,_Pedro_León>. Acceso: 18 dic. 2107.